

Eugène O'Neill

Renald Bérubé

Volume 17, numéro 3 (99), mai-juin 1975

Discours pour l'été...

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/29780ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bérubé, R. (1975). Eugène O'Neill. *Liberté*, 17(3), 42-65.

Eugène O'Neill ⁽¹⁾

Commençant un article intitulé « le Théâtre d'Eugène O'Neill », Annette Michelson écrivait :

Ce n'est pas sans un certain sentiment de résignation que l'on se rend compte que toute exploration dans le domaine du théâtre américain doit inexorablement avoir pour point de départ l'oeuvre d'Eugène O'Neill, ou se concentrer sur elle. C'est que, dans le paysage encore un peu clairsemé du théâtre américain, l'oeuvre d'O'Neill apparaît comme une espèce de cathédrale. Son volume, sa masse, ses proportions, sa portée, son envergure, la nature de son dessein servent non seulement à la distinguer de tout ce qui l'environne, mais à définir, à donner à l'ensemble du paysage sa forme, ses traits essentiels, l'échelle qui permet de l'apprécier dans ses proportions.

Pour pousser un peu plus avant cette comparaison, nous dirons que le caractère de ce monument théâtral, si on l'examine de plus près, apparaît un peu déroutant. C'est que son style et sa fonction rappellent le souvenir d'un autre monument, inachevé, mais extraordinaire, inoubliable [...], et qui est l'église de la Sainte-Famille, à Barcelone. Ce monument et l'oeu-

(1) Ce texte a été présenté sous une forme un peu différente, à CBF-FM et à la chaîne française de Radio-Canada le mardi 18 mars 1975, de 21 à 22 heures, dans la série *Documents*. Lecteur : Jean Brousseau, avec la collaboration de Danielle Nault. Réalisation : André Major. Lors de la diffusion, le texte était accompagné d'extraits d'une entrevue réalisée avec Jean et Gabriel Gascon qui, à ce moment-là, tenaient les rôles de James et de Jamie Tyrone dans le *Long Voyage vers la nuit*, production du TNM, dans une mise en scène de Jean Gascon.

vre d'O'Neill représentent, en effet, chacun à sa manière, un effort solitaire et sans précédent pour ériger un édifice destiné, par le moyen de l'ordonnance formelle de matériaux proprement indigènes, à porter témoignage de la vitalité d'une nation. L'oeuvre d'O'Neill, comme l'église de Gaudi, fut, en outre, une tentative pour accomplir, seul, et au cours d'une seule existence, ce qui jusque là avait été l'entreprise organisée d'une communauté au cours des siècles⁽²⁾.

Et un peu plus loin elle ajoutait :

... un coup d'oeil rapide sur les trente-cinq pièces donne à penser que ce théâtre, qui utilise des techniques et des procédés empruntés au répertoire entier du théâtre occidental ou tout au moins recréés d'après lui, fut quelque chose de plus que l'oeuvre d'une vie humaine. Il suggère l'idée d'une tentative pour créer tout un théâtre national, une tradition, on voudrait dire : un passé. [...] le pillage systématique par O'Neill des traditions théâtrales de l'Europe suggère l'idée d'une stratégie concertée visant à doter le théâtre américain de la profondeur et de la densité d'une tradition qui n'avait pas encore pris racine aux Etats-Unis⁽³⁾.

Plus récemment, un autre critique, Franck Jotterand, affirmait sans ambages :

L'histoire du théâtre américain commence par une date précise : 1916, l'année où l'on joue une pièce d'O'Neill, [En route vers Cardiff], considérée comme le premier document écrit⁽⁴⁾.

Pourtant, la fondation de la Nouvelle-Angleterre par les Pères Pèlerins remonte à 1620 et les Etats-Unis ont obtenu leur indépendance depuis 1783 ; le roman et la poésie pour leur part, et depuis plus d'un demi-siècle, ont déjà fourni à la littérature américaine des oeuvres considérables — entre autres,

(2) Dans *le Théâtre moderne (Hommes et tendances)*, Paris, Editions du Centre national de la recherche scientifique, 1965, p. 149.

(3) *Ibid.*, p. 151.

(4) Franck Jotterand, *le Nouveau Théâtre américain*, Paris, Seuil, « Points », no 11, 1970, p. 9.

celles de Fenimore Cooper, de Nathaniel Hawthorne, d'Herman Melville, de Mark Twain, de Jack London, d'Edgar Poe et de Walt Whitman. La naissance laborieuse et tardive de la dramaturgie américaine ne doit cependant pas trop étonner : dans ce pays marqué par les Puritains venus d'Angleterre en 1620 et dont les coreligionnaires avaient déjà tenté, dans leur pays d'origine, de faire fermer les théâtres à l'époque de Shakespeare — ce qu'ils réussiront un peu tard lors du règne de leur chef, Cromwell —, dans le pays de *la Lettre écarlate*, de la chasse aux socières de Salem et des sermons pleins de châtiments et de visions de l'enfer de Cotton Mather, l'activité théâtrale n'a certes pas bonne réputation. Lui aussi et comme O'Neill fils d'un père irlandais et comédien, Edgar Poe n'oubliera pas de sitôt l'incendie du théâtre de Richmond survenu le jour de Noël 1811, et où quelques jours auparavant, sa mère jouait⁽⁵⁾. Dans le *Long Voyage vers la nuit*, pièce largement autobiographique écrite par O'Neill entre 1939 et 1941, Mary, la mère, évoque toutes ces amies de collège qui cessèrent de la fréquenter après son mariage :

*J'allais les voir, elles venaient me voir chez mon père.
Seulement bien sûr, quand j'ai épousé un acteur
— tu sais comment on considèrerait les comédiens, à
l'époque — beaucoup d'entre elles m'ont battu froid*⁽⁶⁾.

L'époque dont parle ici Mary, c'est à peu près 1877⁽⁷⁾.

Mais il n'y a pas que le puritanisme ; il y a aussi le fait que le théâtre américain, n'ayant pas encore trouvé un langage qui lui soit propre, se contentait soit de jouer des pièces d'origine européenne, soit de mettre en scène, à l'occasion de grandes foires, des moments exemplaires de la jeune histoire du pays. Déjà, le théâtre américain est entre les mains de ceux qui pensent surtout entreprise et *spectacular*.

Né en 1888 d'un père déjà célèbre et qui amassera une fortune en jouant sa vie durant dans une version pour la scène

(5) Jacques Cabau, *Edgar Poe par lui-même*, Paris, Seuil, « Ecrivains de toujours », 1960, p. 8.

(6) Eugène O'Neill, *Long Voyage vers la nuit* (traduction française de Jacqueline Autrusseau et Maurice Goldring), Paris, l'Arche, « Répertoire pour un théâtre populaire », nos 43-45, 1963, p. 74.

(7) Car la pièce se déroule en 1912 (p. 9) et les Tyrone sont mariés depuis trente-cinq ans (p. 25).

du *Comte de Monte-Cristo*, Eugène O'Neill, presque littéralement parlant, sera élevé et grandira dans le monde du théâtre. Mais quand il commence à écrire des pièces, lors de son séjour au sanatorium en 1912-1913, force lui est de constater que les maîtres autochtones sont bien rares ; O'Neill, dès lors, prendra son bien où il le trouvera. Chez les tragiques grecs et chez Strindberg en particulier, mais aussi chez les expressionnistes allemands, et chez Ibsen ; chez Shakespeare bien sûr, mais encore, et pour quitter les auteurs dramatiques, dans la Bible, chez Zola, chez Freud, chez Kipling, chez Nietzsche surtout — dans toute cette bibliothèque dont il parle au début de *Long Voyage vers la nuit*⁽⁸⁾. Tout cela, O'Neill tentera de l'intégrer et de le faire sien ; bien peu de choses, dans l'histoire du théâtre occidental, échapperont à ses recherches. Tout lui servira et son oeuvre refera l'expérience de tout, utilisant autant les masques du théâtre grec que le haut symbolisme de l'expressionnisme allemand. Le théâtre américain n'avait pas de passé ; O'Neill tentera de lui donner tout le passé du théâtre occidental. En ce sens, Annette Michelson a bien raison de dire qu'O'Neill a « tenté d'accomplir seul, au cours de sa seule existence, ce qui avait été l'entreprise organique, lente et progressive, d'une communauté au cours des siècles ».

Mais il n'y a pas que les lectures d'O'Neill, que ses connaissances et ses expériences livresques ; malgré leur ampleur, celles-ci, pourrait-on dire, ne viennent toujours qu'en deuxième lieu. D'abord et avant tout — mieux : à l'origine de tout —, il y a les expériences personnelles d'Eugène O'Neill, sa vie et ses tribulations dont nous parlerons tout à l'heure. Il faut retenir ces lignes de Michel Zérafra dans son livre consacré au dramaturge américain :

L'art européen, fait de lucidité poétique, s'oppose aux créations américaines, qui relèvent, elles, de ce que j'appellerais une naïveté profonde. Ce qui sépare les Six Personnages en quête d'auteur ou la Guerre de Troie du Singe velu ou d'Empereur Jones constitue bien plus qu'une différence de degré. C'est presque une différence de nature. C'est la distance qui sépare

(8) *Long Voyage vers la nuit*, p. 9-10.

une dramaturgie faite d'une dramaturgie vécue, ou, si l'on préfère, une création d'une expérience.⁽⁹⁾

En d'autres termes et pour donner un exemple : O'Neill, on le sait, a été profondément influencé par l'oeuvre du dramaturge suédois August Strindberg. Il le reconnaissait volontiers et le dira publiquement, en 1936, dans son message de remerciement à l'Académie de Stockholm qui vient de lui décerner le Prix Nobel de littérature. Mais Strindberg n'est pas à l'origine de l'attitude d'O'Neill vis-à-vis du couple ou de la relation parents-enfants; c'est l'inverse qui est vrai : l'oeuvre de Strindberg aidera O'Neill à mieux comprendre et à mieux utiliser sa propre expérience familiale. Quand Mary, parlant de son mari, dit à son fils Edmund dans le *Long Voyage vers la nuit* : « C'est ce qu'il a toujours voulu faire. Il a toujours été jaloux de mes enfants. Il trouvait sans cesse de nouveaux prétextes pour que je les quitte⁽¹⁰⁾ », on croit se retrouver dans cette atmosphère de « combat des cervaux » si chère à Strindberg. Mais chez O'Neill justement, ce combat n'atteint jamais le niveau de cynisme froid et calculateur que l'on retrouve chez le dramaturge suédois ; l'humanité et la compassion d'O'Neill, une sorte de spontanéité originelle et désespérée, réussissent toujours à se manifester, à tempérer la vindicte des personnages et leurs instincts destructeurs.

On a l'habitude, pour les besoins de la cause, de regrouper les pièces d'O'Neill sous trois chefs : il y a les pièces réalistes, les pièces expressionnistes et les pièces autobiographiques. Cette division vaut ce qu'elle vaut : ainsi, toute réalistes qu'elles soient, les premières pièces d'O'Neill relatent aussi des expériences personnelles de la vie du dramaturge. Et le langage paysan du *Désir sous les ormes* ne doit pas faire oublier tout le symbolisme qui enveloppe la pièce. O'Neill lui-même écrivait au sujet du mot « réalisme » :

Ce terme est utilisé inexactement au théâtre, où la plupart des pièces dites réalistes ne traitent que de l'apparence des choses, alors qu'une pièce vraiment

(9) Michel Zéraffa, O'Neill, Paris, l'Arche, « les Grands Dramaturges », no. 12, 1956, p. 24.

(10) *Long Voyage vers la nuit*, p. 105.

réaliste traite de ce que l'on pourrait appeler l'âme des personnages, de ce qui fait que ces personnages sont ce qu'ils sont et pas autre chose. La Danse de mort de Strindberg est un exemple de ce vrai réalisme⁽¹¹⁾.

Le réalisme, pour O'Neill n'a rien à voir avec le seul photographisme ; il doit permettre, pour reprendre le titre de l'une de ses pièces, d'atteindre cet « au-delà de l'horizon » qui ne cessera de le hanter. Réalisme, expressionnisme : tout cela est assez inséparable chez O'Neill, tout cela n'est, selon les pièces, qu'une question d'accent. Ce qui est sûr cependant, c'est que la dernière période de l'oeuvre d'O'Neill est essentiellement autobiographique — tout se passe comme si cette longue exploration de la tradition théâtrale de l'Occident, comme si ce long voyage à travers le temps et l'espace, comme si cette patiente expérimentation des ressources matérielles de la scène n'avait toujours eu qu'un but : ramener O'Neill à lui-même, à sa famille et à ses origines. Dans *le Deuil sied à Electre*, Orin dit à Lavinia, sa soeur :

Oui ! J'ai fouillé dans le passé des Mannon pour retrouver l'origine mystérieuse du mal qui marque notre destin ! J'ai pensé que si je pouvais voir clairement ce passé, je serais capable de prévoir le sort qui nous est réservé⁽¹²⁾.

Lavinia dira à son tour, un peu plus tard :

Les morts ! Pourquoi les morts ne peuvent-ils pas mourir⁽¹³⁾ ?

Dans la dédicace du *Long Voyage vers la nuit*, dix ans plus tard, O'Neill reprendra, pour son compte personnel, la démarche et les propos de ses personnages du *Deuil* :

A Carlotta, pour le douzième anniversaire de notre mariage.

Je te donne, ma chérie, le premier exemplaire de cette

(11) Eugène O'Neill, *Théâtre complet*, tome 4, Paris, l'Arche, 1964, p. 9. Cité alors par Michel Arnaud, dans une note qui précède sa traduction de *Welded* (Enchaînés).

(12) Eugène O'Neill, *le Deuil sied à Electre* (texte français de Louis Lanoix), *Théâtre complet*, tome 7, Paris, l'Arche, 1965, p. 241.

(13) *Ibid.*, p. 264.

pièce, écrite avec mon sang et mes larmes en souvenir d'une souffrance passée. Cadeau mal choisi, peut-être, pour le jour où nous célébrons notre bonheur. Mais tu comprendras. C'est pour moi une façon de rendre hommage à ton amour et à ta tendresse, qui, me redonnant foi en l'amour, m'ont permis de regarder enfin mes morts en face, et d'écrire la pièce ; de l'écrire avec une profonde pitié, une profonde compréhension pour ces personnages maudits que sont les Tyrone, eux tous, à qui j'ai pardonné⁽¹⁴⁾.

Les Tyrone du *Long Voyage*, ce sont, à peine transposés, les membres de la famille O'Neill : le père comédien, la mère droguée, le grand frère alcoolique, et Eugène (Edmund) lui-même qui apprendra au cours de la pièce qu'il est atteint de la tuberculose, cette grande faucheuse de vies humaines du début du siècle. (O'Neill s'est-il souvenu, en appelant cette famille Tyrone, de ce lointain et prestigieux ancêtre irlandais, Hugh O'Neill, 2e comte de Tyrone, chef de clan qui se battit contre les Anglais à la fin du XVIe et au début du XVIIe siècle ?) « Expérience vécue », selon l'expression de Zérafra, l'oeuvre théâtrale d'O'Neill, même si elle est au point de départ de la dramaturgie de la jeune nation américaine, renvoie à un très long passé : « Je n'arrive pas à oublier le passé⁽¹⁵⁾ » ; « Il est ce que le passé a fait de lui⁽¹⁶⁾ », disent et redisent, dans les formulations les plus diverses, les personnages du *Long Voyage* : c'est non seulement le passé du théâtre occidental, mais aussi son passé personnel et celui des Etats-Unis qu'O'Neill donnera au théâtre américain.

C'est donc ce passé personnel et collectif que nous allons maintenant essayer de retracer.

* * *

Il est des terres qui, plus que d'autres et pour des raisons sans doute identifiables mais bientôt confondues dans l'intimité de chacun, marquent leurs habitants d'une façon particu-

(14) *Long Voyage vers la nuit*, p. 7.

(15) *Ibid.*, p. 34.

(16) *Ibid.*, p. 36.

lière et jusqu'aux fibres les plus secrètes de leur être. L'Irlande est de ces terres qu'on ne quitte jamais tout à fait malgré l'éloignement ; et Jean Paris ne s'y trompe pas qui, au début de son livre sur James Joyce, parle d'abord de la verte Erin en des lignes qui peuvent nous aider à mieux approcher l'oeuvre d'O'Neill :

Haute marche du couchant, l'Irlande est la dernière terre qui voie le jour s'éteindre. Il fait nuit sur l'Europe quand un soleil oblique empourpre encore les fjords et les déserts de l'ouest. Mais que des nuées s'amassent, que l'astre s'abîme, et l'île redevient, légendaire, ce lieu cerné de brumes et de ténèbres qui marqua longtemps pour les navigateurs la limite du monde connu. Par-delà c'est le gouffre, la mer obscure où les morts gagnaient jadis « le pays d'éternité ». Leurs barques noires, sur des plages aux noms étranges, témoignent toujours d'un âge où le voyage tenait de la métaphysique : elles invitent à des rêves sans rives, sans retours. Assiégée de cette eau funèbre, l'Irlande ne connaît d'autres frontières que le surnaturel. Ses monuments, ses sites, autant de signes : ces tours rondes où brillaient les lampes des défunts, ces tombes dressées solitaires auprès des vagues, ces montagnes, ces glens où les fées tenaient conciles, ces lacs sombres, ces enfers, ces chaussées de géants composent moins une entité géographique qu'un paysage spirituel, ce seuil d'où l'homme n'a jamais contemplé de plus près l'au-delà. Par la mer ou la nuit ouverte à l'infini, l'Irlande n'est point de notre monde — c'est une terre mystique.

[...]

Ce pays, des plus vaillants qui soient, n'a pour chronique qu'un immense martyrologue. Je sais peu de sols plus abreuvés de sang et de larmes, peu de peuples qui aient, dix siècles durant, supporté plus de souffrances et combattu plus d'injustices. [...] C'est dans la pire tragédie que l'Irlande aura découvert son visage : terre de deuil et de faim, de désespoir et de violence — terre héroïque.

*Point de rive pourtant où le rire soit plus vénéré.
Rire amer sans doute, mais qui sut toujours réduire
la douleur à l'échelle de l'existence : « une farce à
mener par tous »⁽¹⁷⁾.*

Entre ce paysage et l'univers du *Long Voyage*, entre ce paysage et les longues tirades du jeune Edmund Tyrone, copie conforme du jeune Eugène O'Neill, dans le dernier acte de la pièce, les ressemblances sont plus que frappantes — la recherche de l'absolu y côtoyant constamment le sentiment de la dérision. A son père qui vient de lui dire qu'il a l'étoffe d'un poète, Edmund répond :

*L'étoffe d'un poète ? Non. Le type qui vous tape
toujours d'une cigarette n'a pas l'étoffe d'un fumeur,
il n'en a que les habitudes. Je crains que ce ne soit le
même genre. Ce que j'ai essayé de te dire tout de suite,
je serais incapable de l'exprimer correctement. J'ai
bégayé, c'est tout ce que je pourrai jamais faire. Si je
reste en vie. Eh bien, ce sera au moins du réalisme
fidèle. Le bégaiement, c'est notre éloquence naturelle,
à nous autres créatures du brouillard...⁽¹⁸⁾*

C'est donc de cette Irlande que viennent les O'Neill, catholiques ; de ce pays qui se vide vers les années 1850 et qui émigre aux Etats-Unis : les Irlandais, déjà dominés, bafoués, asservis par l'Angleterre, doivent faire face à la famine et à la mort suite aux mauvaises récoltes de pommes de terre. Le grand-père O'Neill et sa famille (les Kennedy aussi et vers la même époque) viennent donc s'établir en Amérique. Les historiens s'accordent à dire que l'accueil ne fut pas très chaleureux — écoutons ce qu'en dit Rachel Ertel :

*Bien que leur arrivée eût comblé un vide, bien
qu'elle eût répondu à une nécessité économique
du moment, l'accueil réservé aux Irlandais était
hostile et prenait des caractères nettement racistes.
Aux justifications biologiques habituelles, le
racisme ajouta des justifications culturelles. Le
mépris témoigné aux nouveaux venus était un*

(17) Jean Paris, *Joyce par lui-même*, Paris, Seuil, « Ecrivains de toujours », 1963, p. 9-11.

(18) *Long Voyage vers la nuit*, p. 137.

héritage légué par les anciens colons anglais que les Américains se plaisaient à considérer comme leurs véritables et seuls ancêtres. A l'ostracisme de la société d'accueil les immigrants répondaient par un ethnocentrisme exacerbé qui s'expliquait par la grande cohésion du groupe, cantonné dans les couches sociales les plus défavorisées et remplissant une fonction économique strictement définie, ce qui a permis à certains d'y voir une sorte de classe ethnique⁽¹⁹⁾.

Le grand-père O'Neill ne restera pas longtemps dans ce milieu hostile : il laissera sa famille en Amérique pour retourner en Irlande où il mourra bientôt. Ainsi commence une sorte de tradition — les O'Neill, devenus père, auront toujours tendance à délaisser leur famille, à ne pas s'occuper de la femme et des enfants.

Voilà donc le jeune James O'Neill, à dix ans, promu aux rôles de soutien de famille dans un milieu étranger. Il fera tous les métiers et travaillera pour des salaires de famine jusqu'à ce que son goût et ses dons pour le métier d'acteur sortent les siens de la misère. Mais ces années sordides, malgré le succès dont elle seront suivies, laisseront en lui des obsessions et des remords : obsession de la pauvreté qui en fera un père très près de ses sous, avaricieux même disent sa femme et ses fils dans le *Long Voyage*, remords d'avoir sacrifié son talent comme interprète shakespearien à l'attrait de l'argent facile provenant de son rôle dans *le Comte de Monte-Cristo*. Quand, évoquant son passé, James Tyrone dit dans le *Long Voyage* : « Ma pauvre mère, elle, se louait à la journée chez des Yankees, pour laver le linge et frotter les parquets⁽²⁰⁾ », on sent qu'il n'a rien oublié et qu'il ne porte pas ces Yankees dans son cœur. « Il est ce que le passé a fait de lui⁽²¹⁾ », dira Mary Tyrone à un moment donné. Et cela vaut non seulement pour tous les membres de cette famille, mais pour un très

(19) Rachel Ertel, Geneviève Fabre, Elise Marienstras, *En marge (Sur les minorités aux Etats-Unis)*, Paris, Maspéro, « Cahiers libres », nos 189-191, 1971, p. 50.

(20) *Long Voyage vers la nuit*, p. 131.

(21) Voir note 16.

grand nombre des personnages d'O'Neill, tel cet empereur Jones qui, rendu à sa forêt d'origine, retrouve ses craintes primitives. Ces données nous renvoient à une autre situation courante dans les oeuvres d'O'Neill: l'isolement dans lequel se trouvent de très nombreuses familles de sa création, qu'il s'agisse du clan des Cabot, des Mannon ou des Tyrone. La plupart se veulent auto-suffisantes et craignent l'intrusion du monde extérieur dans leur intimité. Isolement qui peut aller jusqu'au sentiment de non-appartenance, comme c'est le cas dans le *Marchand de glace est passé*, notamment.

C'est dans une Amérique sur le point de voir la *frontier* se fermer, que naît Eugène O'Neill, dans une chambre d'hôtel de Broadway, le 16 octobre 1888. Il le saura plus tard, c'est de sa naissance que date l'habitude de la drogue contractée par sa mère. Jeune, il apprendra ce que représente le fait d'être le fils d'un comédien itinérant : avec la famille, il doit vivre d'hôtel en hôtel. En 1902, déjà solitaire et en révolte contre le catholicisme des siens, il entre à la Betts Academy, école privée de grand renom, à Stamford au Connecticut. Il y passera, somme toute, des années heureuses et fructueuses. En 1906, on le retrouve à l'Université Princeton ; il y restera neuf mois, étudiant peu mais lisant beaucoup, sur tout préoccupé par les aventures galantes et la boisson. En 1909, premier mariage — avec Kathleen Jenkins, dont il aura un fils, Eugène Jr qui, plus tard professeur d'université de grand talent, se suicidera. Divorce en 1912. Deux autres mariages devaient suivre : avec Agnès Boulton en 1918, dont il aura deux enfants : Shane et Oona qui deviendra plus tard, et malgré son père, madame Charlie Chaplin. Divorce en 1929 et remariage, la même année, avec Carlotta Monterey, comédienne, qui sera l'apaisement et le guide du reste de ses jours.

Quelque temps après son premier mariage, O'Neill quitte les Etats-Unis et s'embarque pour le Honduras où il veut se faire prospecteur d'or. Il vivra en mer pendant deux ans et cette expérience sera l'une des plus marquantes de sa vie ; l'oeuvre d'O'Neill, depuis ses premières pièces en un acte jusqu'à ses pièces autobiographiques, est jalonnée par des marins ou des souvenirs de traversées, par des scènes por-

tuaires ou des signaux de trompes de brume. Toujours l'attirance de la mer est là qui appelle vers des îles bienheureuses ou des horizons inconnus. Edmund dira, dans le *Long Voyage*, que tous ses hauts faits « sont liés à la mer⁽²²⁾ » ; et O'Neill résiste toujours très mal à la tentation d'intégrer dans ses œuvres des scènes de la vie de marin — qu'on pense ici à l'acte IV de la deuxième partie du *Deuil* et à la chanson nostalgique, « Shenandoah », qui rythme toute la trilogie. De retour de son périple, O'Neill continuera de vivre parmi des marins, dans cet hôtel borgne du bas Manhattan appelé « Jimmy-the-Priest's » qui sera le lieu de deux de ses pièces, *Anna Christie* et *le Marchand de glace*. En 1912, il travaille au *New London Telegraph* comme reporter; mais sa santé est déjà minée et il doit entrer au sanatorium Gaylord Farm pour soigner sa tuberculose — c'est là qu'il découvre les tragiques grecs, Strindberg, et qu'il se met à écrire. Grâce au support financier de son père, il publie en 1914, sous le titre *Soif*, cinq pièces en un acte. En 1914-15, il est inscrit au célèbre atelier d'écriture dramatique de George Pierce Baker, « Workshop 47 », à l'Université Harvard.

En 1916, il s'installe à Provincetown, au Massachusetts; là, une rencontre capitale: celle de jeunes comédiens qui viennent de former la troupe des Provincetown Players et qui, lassés des grands spectacles vides que présente Broadway, veulent encourager la naissance d'une dramaturgie proprement américaine en ne jouant que des pièces indigènes. O'Neill, fatigué lui-même du théâtre mélodramatique qu'interprète son père — ce qui n'empêche que la tendance au mélodrame sera souvent présente dans son œuvre⁽²³⁾ — ne peut qu'être enchanté de la démarche de ces jeunes comédiens; et ce sont eux qui seront responsables de la première création d'une pièce d'O'Neill, *En route vers Cardiff*, en cette même année 1916.

Le reste de la vie d'O'Neill, avec ses incessants et toujours pitoyables drames de famille ou de ménage, avec ses problèmes d'alcoolisme et ses maladies, se confond malgré

(22) *Long Voyage vers la nuit*, p. 136.

(23) Voir en particulier l'acte III de la deuxième partie du *Deuil* s'éd. à *Electre*, p. 179-188.

tout avec la longue suite de la création de ses oeuvres ; deux prix Pulitzer, en 1920 et 1921, puis le prix Nobel en 1936. En vingt ans, de 1916 à 1936, O'Neill aura assisté à la création de plus de trente de ses pièces. Après 1936, O'Neill se retire, ou presque ; il ne fera jouer que deux autres nouvelles pièces avant sa mort, le *Marchand de glace* en 1946 et *Une lune pour les déshérités* l'année suivante : le dramaturge, à partir de 1936 et pour reprendre la formule du *Long Voyage*, « regarde enfin [ses] morts en face ». Atteint de la maladie de Parkinson depuis 1947, O'Neill meurt le 27 novembre 1953. Deux ans plus tard, et malgré le souhait initial de l'auteur que sa pièce ne soit rendue publique que vingt-cinq ans après sa mort, le *Long Voyage vers la nuit* est créé — hommage au maître Strindberg? — au Théâtre royal de Stockholm. Et cette pièce lui vaut en 1957, à titre posthume, un dernier prix Pulitzer.

Malgré la réussite de sa carrière d'auteur dramatique, O'Neill, homme de contrastes et de contradictions comme ses personnages et comme son oeuvre, ne fera la paix ni avec lui-même ni avec son Amérique d'adoption. Elevé dans la foi catholique qui est peut-être la plus certaine et la plus profonde des traditions irlandaises, il ne se pardonnera jamais tout à fait de l'avoir un jour perdue. Ce n'est pas sans raison que, suite aux visites de Freud et de Jung aux USA en 1911, toute l'Amérique, et O'Neill avec elle, se mettront bientôt à l'école de la psychanalyse : elle permettra à tous ces gens de se libérer — on pourrait dire scientifiquement — d'une longue tradition de rigorisme, de refoulement, de remords. Pour O'Neill, elle aura en plus le mérite d'expliquer les complexes mécanismes des relations familiales. Mais tout cela, finalement, ne le satisfera pas : « ... tu es un idéaliste tellement implacable⁽²⁴⁾ », dit Eleanor à Cape dans *Enchaînés* — cette phrase, paradoxalement, donne peut-être la clef du pessimisme qui enveloppe de si nombreuses oeuvres d'O'Neill.

S'il y a l'attitude du dramaturge devant la vie, il y a aussi le comportement de l'Américain, les valeurs auxquelles elle accorde de l'importance. Déjà, dans *Dynamo*, O'Neill avait dit ce qu'il pensait de l'Amérique de la machinerie ; le 2 septem-

(24) *Enchaînés*, p. 17.

bre 1946, quelques jours avant la création du *Marchand de glace*, il déclarera, alors que les USA semblent au sommet de leur puissance et de leur réussite :

Je continue de croire que les Etats-Unis, loin d'être la plus grande réussite de l'univers, en sont la plus grande faillite. La plus grande faillite parce qu'au départ l'Amérique avait tout, plus que tout autre pays. Tout en progressant aussi rapidement qu'elle l'a fait, elle n'a jamais acquis aucune racine réelle. L'objectif premier de l'Amérique se résume dans le vieux pari qui consiste à vouloir se donner une âme et une identité par le moyen de la possession de biens matériels — ce qui mène à la perte et de l'âme et des biens qui lui sont étrangers.

L'Amérique est le meilleur exemple de la parole de la Bible qui dit cela mieux que moi : « Que sert à l'homme de gagner l'univers entier s'il en vient à perdre son âme ». Et pourtant, nous avons tout au départ...⁽²⁵⁾

Dans le *Long Voyage*, James Tyrone confesse à son fils Edmund: « ... je me suis exagéré la valeur d'un dollar. Et le jour est venu où cette erreur-là a ruiné ma carrière de comédien⁽²⁶⁾ ». Cette expérience-là, Eugène O'Neill ne veut pas la répéter ; car il y a chez lui, ainsi que le dit Jean Jacquot en parlant du *Deuil sied à Electre*, « un marin qui s'est enivré de la lecture de Baudelaire. Et la mer, les navires, les Iles Bienheureuses deviennent les symboles, d'un bout à l'autre de l'oeuvre, de l'amour maternel, de la nostalgie d'une vie antérieure, d'une innocence impossible à retrouver⁽²⁷⁾ ».

* * *

Drames personnels, drames collectifs : les deux, dans l'oeuvre d'O'Neill, semblent donc intimement liés. Cela n'est

(25) Cité par Arthur et Barbara Gelb, *O'Neill*, New York, Dell Publishing Co., 1965, p. 487. La traduction est de nous.

(26) *Long Voyage vers la nuit*, p. 132.

(27) Jean Jacquot, « les Tragiques grecs au goût du jour », dans *le Théâtre moderne (Hommes et tendances)*, op. cit., p. 95.

jamais si évident que dans *le Deuil sied à Electre* qui fut créé en 1931. Pièce ambitieuse, la plus ambitieuse peut-être de toute l'oeuvre de son auteur, *le Deuil*, trilogie construite à partir de *l'Orestie* d'Eschyle, nous présente une version américaine du terrible destin qui frappa jadis les Atrides. La famille d'Agamemnon devient ainsi la famille d'Ezra Mannon, riche armateur de la Nouvelle-Angleterre, et la guerre dont il revient n'est plus celle de Troie, mais bien la guerre civile américaine, la guerre de Sécession qui déchira les Etats-Unis entre 1861 et 1865 sous la présidence d'Abraham Lincoln. Minutieux comme toujours dans le choix du décor dans lequel va se dérouler la pièce, O'Neill prend soin d'établir de multiples rapprochements entre l'univers qu'il nous présente et celui de la tragédie grecque ; on peut donc soupçonner que c'est dans un but bien précis qu'il situe sa pièce en Nouvelle-Angleterre, berceau du puritanisme américain, et à l'époque de la guerre de Sécession — de cette guerre dont Robert Penn Warren, poète, romancier et essayiste sudiste, affirmait en 1961 :

La Guerre Civile est, pour l'imagination américaine, le grand, l'unique événement de notre Histoire. Sans exagérer, on peut même dire qu'elle est l'Histoire américaine. Avant la Guerre Civile, nous n'avions pas d'histoire au sens le plus profond, le plus intime du terme. [...] ... cette guerre est le véritable, le terrible symbole d'une expérience humaine et nationale⁽²⁸⁾.

Nous nous situons donc, dans *le Deuil*, au coeur de l'histoire et du passé américains, au coeur d'un événement qui, dans une large mesure, résume et regroupe toute la vie de la nation. Il vaut la peine de se souvenir aussi de ces phrases prononcées par Lincoln lui-même quelque temps avant son accession à la présidence :

Une maison divisée contre elle-même ne peut se tenir debout. Un gouvernement ne peut pas indéfiniment demeurer à demi libre et à demi esclave. Je n'entends

(28) Robert Penn Warren, *l'Héritage de la Guerre civile*, Paris, Stock, 1962, p. 7-8.

pas que l'Union soit dissoute, je n'entends pas que la maison s'effondre. Mais j'entends qu'elle cesse d'être divisée⁽²⁹⁾.

Dans ce langage biblique si cher aux Américains, à l'aide surtout de l'image de la « maison divisée contre elle-même », Lincoln dit une chose fondamentale : la guerre de Sécession est une affaire de famille — une querelle de famille à l'échelle de la nation. Vu sous cet angle, *le Deuil sied à Electre* nous présente un drame familial à l'intérieur d'un drame familial, le drame de la famille Mannon s'insérant à l'intérieur de cette grande lutte fratricide, la guerre civile. Chez O'Neill, ainsi que le dit John Gassner, tout semble devoir passer par la famille⁽³⁰⁾ — celle-ci étant comme le microcosme à travers lequel est perçu le macrocosme. Expliquer le drame des Mannon c'est, dans une large mesure, rendre compte de l'histoire de l'Amérique, celle-ci étant par ailleurs, en tant que communauté qui a des valeurs, responsable à son tour du comportement des Mannon. De même qu'Ezra revient de la guerre tout juste après le triomphe des armées du Nord, de même son assassinat et celui de Lincoln semblent constituer un seul et même événement :

Fini l'bon vieux temps, et où est-ce qu'on va s'retrouver vous et moi ? Y a une fin à tout ! Et le président Lincoln qui est mort. Dans l'temps, j'travaillais pour les Mannon, sur leurs navires, et j'viens d'voir dans l'journal qu'Ezra Mannon, il est mort⁽³¹⁾.

Et pour être bien sûr que le cercle est parfaitement clos, que tout se passe entre gens de la même maison, O'Neill fait d'Adam Brant, l'Egisthe de la tragédie américaine, le cousin d'Ezra Mannon et le rappel vivant de la faute première commise par les Mannon. Ce lien de parenté sanguine ne fait qu'accentuer le climat déjà trouble, à tendance fortement oe-

(29) Cité par Franck L. Schoell, *Histoire des Etats-Unis*, Paris, PBP, 1965, p. 177.

(30) John Gassner, « The Nature of O'Neill's Achievement: A Summary and Appraisal », dans O'Neill, Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall Inc., « Twentieth Century Views », 1964, p. 170.

(31) *Le Deuil sied à Electre*, p. 192.

dippienne qui, ici comme dans bien d'autres pièces d'O'Neill, caractérise les relations familiales.

L'Amérique étant jeune encore, la faute originelle des Mannon ne remonte pas loin dans le passé — la fatalité, si l'on peut dire, conserve un visage facilement identifiable. Elle remonte au père d'Ezra, Abraham Mannon, qui a chassé et dépossédé son frère David parce que celui-ci avait une liaison avec une domestique de la maison, Marie Brantôme. David sombrera dans l'alcool et Marie devra s'occuper seule du fils né de leur union; celui-ci répudie son ascendance Mannon et décide de s'appeler Adam Brant, par fidélité à la mémoire de sa mère qu'il veut venger des Mannon. C'est en devenant l'amant de Christine, la femme d'Ezra, qu'il entreprend sa mission.

Toute l'action des trois pièces de la trilogie, sauf un acte de la deuxième pièce, se déroule dans la résidence des Mannon ou aux abords immédiats de celle-ci. C'est que la résidence des Mannon, mieux que tout, incarne la vie de ses habitants; au premier acte de l'oeuvre, O'Neill décrit ainsi le grand bâtiment de style grec:

Les blanches colonnes projettent, derrière elles, sur le mur gris, des ombres noires parallèles. Le reflet du soleil dans les fenêtres du rez-de-chaussée a quelque chose d'hostile. Ce portique de temple semble avoir été plaqué sur la maison, comme un masque incongru, pour en dissimuler toute la grisaille et la sinistre laideur⁽³²⁾.

« Masque », « dissimuler » : opposition entre l'extérieur et l'intérieur. Ainsi que le dit Seth, le vieux serviteur des Mannon : « C'est pas facile d'entrer chez les Mannon. [...] Ils aiment pas que les gens devinent leurs secrets⁽³³⁾ ». Parlant de cette maison construite après le départ forcé de David, Christine ira plus loin encore :

Notre tombeau a besoin de quelques couleurs. Chaque fois que je reviens après une absence, je lui trouve encore plus l'air d'un sépulcre, un sépulcre blanchi,

(32) *Ibid.*, p. 85.

(33) *Ibid.*, p. 87 et 89.

comme dans la Bible : ce frontispice de temple païen, collé comme un masque sur une horreur puritaine. C'était bien le genre d'Abraham Mannon, de construire une monstruosité pareille. Un temple pour sa haine⁽³⁴⁾.

Telle semble bien être, en effet, la faute originelle : la haine — *la haine puritaine de la chair* qui associe l'amour au péché, la honte de la chair qui devient, par voie de conséquence, la haine et la honte de la vie, l'attraction de la mort. Dès lors le temple voué à la haine devient un temple voué à la mort. « La mort sied aux Mannon » dira Orin ; « ... tant il est inconvenant de vivre⁽³⁵⁾ », ajoutera-t-il un peu plus loin. Il faut se punir d'être né, constate pour sa part Lavinia⁽³⁶⁾ ; les Mannon doivent se rendre compte qu'ils n'ont aucun droit à l'amour et que seul l'enfer existe⁽³⁷⁾, selon l'expression de Christine qui rêvait pourtant des Iles des Mers du Sud, sorte d'incarnation, tout au long de la pièce, du Paradis originel, « du Paradis avant le péché⁽³⁸⁾ », ainsi que le dit Brant.

L'obsession de la chair-péché : telle est la faute qui engendre toutes les autres, qui engendre le remords, la vengeance et la mort. Qui explique aussi que les relations entre les personnages ne puissent être normales : l'amour a lieu entre la mère et le fils, entre le père et la fille, jamais entre l'homme et la femme semble-t-il. Pour attaquer Ezra Mannon, Adam Brant ne trouve rien de mieux que de lui voler sa femme : non seulement Adam s'attaque-t-il au Père mythique — Ezra a été Juge, donc représentant de l'Autorité absolue — mais il s'attaque aussi à ce qui, pour les Puritains, est l'interdit premier, essentiel, unique presque : la chair.

Comment, dans cette perspective, ne pas souscrire à la longue plainte de Christine :

Si j'avais pu rester comme j'étais alors ! Pourquoi faut-il que nous ne restions pas tous plein d'innocence, pleins d'amour, pleins de confiance ? Mais Dieu ne

(34) *Ibid.*, p. 97-98.

(35) *Ibid.*, p. 180.

(36) *Ibid.*, p. 269.

(37) *Ibid.*, p. 268 et 205.

(38) *Ibid.*, p. 104.

veut pas nous laisser en paix. Il nous prend notre vie, il la triture, il la mêle cruellement à celle des autres, jusqu'au jour... jusqu'au jour où nous nous sommes tellement empoisonnés les uns les autres qu'il n'y a plus que la mort⁽³⁹⁾ !

De retour de la guerre, Ezra Mannon a tenté de renverser le mouvement mis en marche par les siens depuis les origines :

C'est de voir la mort pendant si longtemps qui m'a fait penser à tout cela. La mort était une chose si courante qu'elle n'avait plus de sens. C'est ça qui m'a libéré, qui m'a permis de penser à la vie. C'est bizarre, non ? La mort m'a fait penser à la vie, alors qu'avant, la vie ne me faisait penser qu'à la mort⁽⁴⁰⁾.

Mais le mal est déjà fait, et il n'est plus du ressort d'Ezra, pas plus que de celui de Lavinia plus tard, de renverser l'ordre des choses et d'instaurer de nouvelles valeurs : tout se passera désormais indépendamment de sa volonté. Le puritanisme, pourrait-on dire, est plus fort que son représentant.

Dans *Désir sous les ormes*, pièce écrite par O'Neill en 1924 — quelque cinq ans avant *le Deuil* donc — et sans doute influencée par l'*Hippolyte* d'Euripide, l'action se passe encore en Nouvelle-Angleterre, en 1850 cette fois, sur la ferme d'Ephraïm Cabot. C'est dire que le puritanisme, inévitablement, marquera encore le déroulement des événements — O'Neill vivra d'ailleurs les méfaits de ce puritanisme qu'il condamne, puisque la pièce sera interdite pour « obscénité » dans certaines villes américaines ! Mais le puritanisme, dans cette oeuvre, se double de cette autre faute originelle — la volonté de possession placée plus haut que le respect des êtres. Une même réplique, formulée deux fois au début puis reprise à la fin, semble encadrer tout le déroulement du drame : « C'est ben beau » disent tour à tour Eben et Siméon au début du premier acte ; « Y'a pas à dire, c'est une sacrée belle ferme. Je voudrais ben qu'elle est à moi »⁽⁴¹⁾ ! » reprend comme

(39) *Ibid.*, p. 157.

(40) *Ibid.*, p. 136.

(41) Eugène O'Neill, *Désir sous les ormes* (texte français de Michel Arnaud), *Théâtre complet*, tome 4, Paris, l'Arche, 1964, p. 127-128 et p. 205. Nous avons légèrement transformé la traduction des répliques citées ici.

un écho le shérif qui prononce alors les derniers mots de la pièce. Et tout au long de celle-ci, il y a le jeu des possessifs : « C'est ma... » — « Non, c'est ma... » reprend aussitôt un autre personnage. La ferme, dans *Désir sous les ormes*, est l'objet convoité que tous veulent posséder et la cause de tous les malheurs.

C'est pour donner sa terre à un fils qui soit digne d'elle et de lui qu'Ephraïm Cabot, à 75 ans, vient de se marier pour une troisième fois. Lui qui a eu deux fils de sa première femme et un autre de sa deuxième dira à sa nouvelle épouse de 35 ans, qui n'a d'ailleurs consenti à ce mariage qu'à cause de la sécurité matérielle qu'il lui offrait :

Ma femme, c'est pas moi. Un fils, c'est moi... c'est mon sang... c'est à moi. Et c'est ce qui est à moi qui devrait avoir ce qui est à moi. Parce qu'alors... j'aurais beau être six pieds sous terre... ce qui est à moi, il serait encore à moi⁽⁴²⁾.

Il avait déjà dit, quelques instants auparavant, en parlant encore de la ferme :

Mais si je pouvais l'emporter, par le Dieu Tout-puissant, je l'emporterais ! Ou si je pouvais, à l'heure de ma mort, j'y mettrais le feu et je la regarderais brûler [...]. Je regarderais brûler tout et je saurais que tout ça meurt en même temps que moi et que personne d'autre, il possédera jamais ce qu'était à moi⁽⁴³⁾.

Eben, fils de la deuxième épouse d'Ephraïm, ne l'entend pas ainsi : pour lui, cette ferme était à sa mère, et le Vieux, après avoir fait mourir sa femme à force de travail, la lui a volée. Il entend donc, comme Brant dans *le Deuil*, venger sa mère et reprendre possession de la ferme. Dans des circonstances qui disent la nature fortement oedipienne de la relation qu'il entretient avec sa mère disparue, il acceptera l'amour que lui propose Abbie, la nouvelle épouse de son père. Un enfant naîtra de cet union, dont Ephraïm se croit le père. Tout se

(42) *Ibid.*, p. 165.

(43) *Ibid.*, p. 163. « C'est la mauvaise conscience d'une Amérique partagée entre un esprit religieux et le sentiment de sa puissance matérielle qui se fait jour à travers l'oeuvre dramatique d'Eugène O'Neill. » (Michel Zérafra, O'Neill, p. 138).

terminera dans le drame : Abbie tuera son fils pour prouver à Eben que c'est lui et lui seul qu'elle aime — car ce dernier, suite à certaines remarques de son père, s'était mis à croire qu'elle n'avait eu ce fils que pour mieux s'assurer de la possession exclusive de la ferme.

Tout au long de la pièce, Ephraïm ne cesse de citer la Bible, l'Ancien Testament surtout. Toute sa vie est fondée sur la dureté de l'autorité divine et le travail acharné qu'elle exige de l'homme ; à la limite, Ephraïm se prend pour Dieu lui-même, il est comme l'incarnation du Dieu exigeant des Puritains, et ses fils ont tous des prénoms tirés du Livre saint. Mais en même temps, Ephraïm ne cesse de parler de sa ferme et de la réussite qu'elle représente — pour le Puritain, la réussite matérielle est bien le signe visible qu'on a Dieu de son côté. Alors, quelle est la place laissée à l'amour et à la tendresse dans cet univers ? Dans *Désir sous les ormes*, tout se passe comme si le meurtre d'un enfant devenait un geste nécessaire, le seul qui puisse prouver qu'on place l'amour plus haut que le désir de possession, plus haut que ce Dieu qui, pour Ephraïm, se trouve dans les pierres.

On voit comment, d'une pièce à l'autre, les mêmes causes engendrent les mêmes résultats. Si le Père est toujours si violemment attaqué dans l'oeuvre d'O'Neill, c'est qu'il représente, par-delà son rôle de chef de famille, l'Autorité du Dieu puritain. Quand O'Neill, dans le *Long Voyage*, met en scène son père sous les traits de James Tyrone, celui-ci n'est pas un despote borné comme Ephraïm Cabot par exemple. De même, si la Mère est souvent l'objet d'un amour passionné de la part de son fils, c'est qu'elle incarne pour celui-ci le rêve impossible d'une tendresse partagée dont la chair serait absente. Le fils, tel Orin dans *le Deuil*, se soucie peu au départ de prendre la relève du Père et de jouer les héros — tout cela lui semble dérisoire et sans importance. Bientôt cependant, des morts vont se mettre à crier vengeance et Orin sera happé dans le cycle meurtrier — mais les morts on le sait ne crient jamais vengeance, ce sont plutôt les vivants qui ont mauvaise conscience et qui veulent apaiser leurs remords et leur culpabilité. Leur incapacité de vivre en paix avec eux-mêmes.

La vie heureuse, dans l'oeuvre d'O'Neill, apparaît comme une quête constante, acharnée, mais qui ne donnerait jamais les résultats espérés ; la vie, c'est à la fois la condamnation la plus dure que l'homme puisse avoir à subir⁽⁴⁴⁾, en même temps que la suprême dérision. Edmund Tyrone dit, dans le *Long Voyage* :

Pourquoi suis-je né homme ? J'aurais mieux réussi comme mouette, ou comme poisson. Tel que je suis fait, je resterai toujours un étranger sur terre, toujours mal à l'aise, sans aucun désir et jamais désiré, jamais intégré, obligé de vivre en amoureux de la mort ...⁽⁴⁵⁾

* * *

J'ai essayé, dit encore Edmund dans le Long Voyage, de faire la part des choses. Parce que, dans cette foutue famille, si on ne fait pas la part des choses, on devient cinglé⁽⁴⁶⁾ !

Tels sont, fort bien résumés par ce personnage qui est aussi son double, la nature et le sens de l'entreprise théâtrale d'Eugène O'Neill. Bien sûr, il aura été difficile la plupart du temps, ainsi que le dit Edmund à un moment donné, « d'éviter les sujets désagréables ». Mais les disputes, les procès d'intention, les révélations douloureuses et les âpres déchirements, tout cela, en définitive, vaut mieux que les mensonges du silence ou que l'hypocrisie des attitudes bien composées. « Continuer d'avancer dans la nuit⁽⁴⁷⁾ », répond Cape, dans *Enchaînés*, à qui l'on vient de demander ce qu'il va faire. Inlassablement, en reformulant et en remodulant sans cesse ses obsessions majeures, l'oeuvre d'O'Neill a continué sa plongée dans la nuit ; comme dit Larry, cet autre Edmund, dans le *Marchand de glace est passé* :

(44) « Toi et moi qui sommes innocents, nous serions punis plus gravement que les coupables, car il nous faudrait continuer à vivre. » (*Le Deuil sied à Electre*, p. 183) ; « O'Neill aimait citer cette phrase de Nietzsche : « Ce que tu dois désirer le plus, c'est l'impossible, c'est de n'être pas né. Et après, de mourir le plus vite possible. » (Voir la « Note » des traducteurs, *Long Voyage vers la nuit*, p. 160).

(45) *Long Voyage vers la nuit*, p. 137.

(46) *Ibid.*, p. 128.

(47) *Enchaînés*, p. 53.

Je suis condamné de naissance à voir tous les côtés d'une question. Quand on a la malchance d'être comme ça, les questions se multiplient tellement qu'à la fin, n'y a même plus de réponses⁽⁴⁸⁾.

Et pourtant, c'est au cœur de cette plongée dans le noir que se dessinent finalement les motifs d'espérance ; car alors, au moins, les choses et les êtres sont obligés de se dévoiler, d'avouer leur vérité.

Il n'en reste pas moins que l'oeuvre d'O'Neill, en dépit de l'ampleur et de la puissance de son dessein, nous révèle un monde fragile et menacé, un monde où l'homme, sans relâche, doit se défendre contre les forces qui l'entourent. L'obsession de l'hospice, chez James Tyrone, est peut-être le plus bel exemple de cette situation — l'homme est d'autant plus menacé, son avenir est d'autant plus incertain, qu'il a tout misé sur des valeurs qui, en définitive, ne peuvent jamais lui donner satisfaction. Alors, constamment, tout est toujours à recommencer.

Vaste entreprise de démasquage, l'oeuvre d'O'Neill disait déjà, en cette première moitié du siècle, que l'Amérique, selon l'expression de Jacques Cabau, « n'est plus un idéal⁽⁴⁹⁾ », mais bien une immense famille déchirée qui, malgré son jeune âge historique, a déjà derrière elle un très long, un très lourd passé. Que sa puissance orgueilleuse n'est peut-être qu'une illusion trop longtemps entretenue.

Et pourtant... Pourtant, l'aventurier chez O'Neill ne désespère jamais tout à fait ; car il y a la mer et les bateaux :

J'étais allongé sur le beaupré, la tête vers l'arrière, l'eau bouillonnant sous moi et au-dessus, bien haut, les mâts et les voiles, tout blancs dans le clair de lune. Je m'enivrais de cette beauté, de cette harmonie. Et pendant un instant j'ai vraiment cessé d'exister, la vie s'est vraiment retirée de moi. J'étais libéré, dissous

(48) Eugène O'Neill, *le Marchand de glace est passé* (texte français de Jean Paris), *Théâtre complet*, tome 9, Paris, l'Arche, 1965, p. 144.

(49) Jacques Cabau, *la Prairie perdue* (*Histoire du roman américain*), Paris, Seuil, « Pierre vives », 1966, p. 35.

dans la mer. [...] Plus de passé, plus d'avenir, j'avais trouvé la paix, la réconciliation, la joie primitive, quelque chose qui me dépassait, qui dépassait la vie humaine. La Vie, quoi⁽⁵⁰⁾ !

« Vivre » : tel est le dernier souhait, le dernier cri de Christine Mannon avant de se donner la mort⁽⁵¹⁾.

RENALD BÉRUBÉ

(50) *Long Voyage vers la nuit*, p. 136.

(51) *Le Deuil sied à Electre*, p. 210.