



AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>



UNIVERSITÉ
DE LORRAINE



Université de Lorraine
École doctorale Fernand Braudel

THÈSE

Pour obtenir le grade de
Docteur de l'Université de Lorraine

Discipline : Études anglophones

Présentée par

Chloé LUCIDARME

Préparée à l'unité de recherche EA 2338

Théories et pratiques de l'interdisciplinarité dans les études anglophones

« I see you're a bit of a reformer » :

**La critique de la société capitaliste dans les pièces en un acte de début de carrière
de Eugene O'Neill, 1913-1919**

Sous la direction de M. le Professeur John S. BAK

Thèse soutenue le 19 décembre 2019

Devant le jury composé de :

John S. BAK, Professeur, Université de Lorraine.

Susan BLATTÈS, Professeure, Université de Grenoble.

Thierry DUBOST, Professeur, Université de Caen. Rapporteur.

Alexandra POULAIN, Professeure, Université Paris 3. Rapporteuse.

À Nicolas

(Don't have to live)

A life of power and wealth...

Remerciements

Mes premiers remerciements s'adressent bien évidemment au Professeur John Bak qui m'a accueillie à bras ouverts dans une université et un laboratoire qui m'étaient alors totalement inconnus. Sa gentillesse, sa disponibilité et ses conseils au long de toutes ces années ont su me pousser à dépasser mes limites et à mener cette thèse à son terme.

Ma gratitude va également au Professeur Yann Tholoniât et à Sébastien Mort, pour leurs encouragements lors de mes comités de suivi de thèse.

Je suis ensuite extrêmement reconnaissante aux Professeur·e·s Susan Blattès, Thierry Dubost et Alexandra Poulain d'avoir accepté d'être membres de mon jury.

J'ai été particulièrement touchée par l'accueil qui m'a été fait dans la grande communauté de la recherche o'neillienne. En cela, je remercie chaleureusement ceux qui m'ont donné l'opportunité d'obtenir ma première publication et de présenter ma première communication, les Professeurs Kurt Eisen et David Palmer. Difficile de constater que l'intervention qui nous intéresse le plus se tient en même temps que la nôtre : pour le don d'ubiquité temporaire qui m'a été offert à cette occasion, je remercie Anna-Salomé.

Je suis reconnaissante envers les bibliothécaires et archivistes, grandement sollicité·e·s tout au long de ces années. Qu'il me soit permis de remercier en particulier Robin Imhof et Jane Ingold pour leur grande disponibilité en réponse à mes questions sur certains travaux de recherche menés aux États-Unis.

L'entourage peut se montrer plus ou moins réceptif face à un « hobby » si chronophage. Famille, ami·e·s, collègues : celles et ceux qui m'ont soutenue se reconnaîtront. Toutefois, je remercie tout particulièrement Myriam Malki, pour son amitié indéfectible, sa confiance en moi et son vif intérêt pour mes idées plus ou moins farfelues. Je remercie également Garance Gaye pour son éclairage important au sujet de la langue japonaise. Surtout, je ne remercierai jamais assez Nicolas Raduget pour son soutien quotidien, son amour et pour *le sacrifice ultime* : la relecture totale de cette thèse.

Impossible de ne pas avoir une pensée pour celles et ceux que nous ne connaissons pas « dans la vraie vie » mais qui nous sont d'un grand soutien. Sans Twitter, j'aurais peut-être terminé cette thèse plus vite...ou pas du tout. Que François-Ronan Dubois, Laurent Jégou, Thibaut Mespoulet et le Professeur Gilles Palsky sachent à quel point leur aide a été appréciée, qu'il se fût agi d'une relecture, d'un accès à une source ou d'encouragements chaleureux.

Enfin, si aucun chat ne pointe le bout de son museau dans mon corpus, j'ai pour ma part été bien entourée par Béria puis Luna, qui ont toujours su trouver une place parmi les livres recouvrant plus ou moins partiellement mon bureau.

Résumé

À l'approche du centenaire du premier prix Pulitzer obtenu par Eugene O'Neill, cette thèse vise à réévaluer les pièces en un acte qui ont précédé cette reconnaissance à travers l'observation de la critique de la société capitaliste qui y est présentée. Le thème de l'argent se fait en effet récurrent dans ce corpus et se voit transcendé par la représentation des conséquences individuelles, familiales et sociétales d'une obsession de la réussite. Ainsi, les pièces de jeunesse se font le miroir d'une société où tout est de plus en plus disproportionné, qu'il s'agisse de bâtir le gratte-ciel le plus haut ou de traverser l'Atlantique sur le paquebot le plus rapide. C'est donc surtout une obsession du pouvoir et de la possession qui se dessine, accompagnée de son pendant – l'insatisfaction permanente.

Mots-clés : Eugene O'Neill, argent, capitalisme, obsession, pièces en un acte

Abstract

As the centennial of Eugene O'Neill's first Pulitzer Prize looms on the horizon, the ambition of this dissertation is to reevaluate the one-act plays which predated such a recognition through a study of his early criticism of the capitalist society. Indeed, the theme of money is recurrent and gets transcended by the depiction of the consequences of such an obsession with success – either for individuals, families or society in general. Thus, O'Neill's early one-act plays reflect a changing society epitomized by disproportion – building the tallest skyscraper or crossing the Atlantic on the fastest liner ever. Above all, O'Neill chronicles obsession with power or possession, but also its counterpart that is perpetual discontent.

Keywords: Eugene O'Neill, money, capitalism, obsession, one-act plays

Sommaire

Introduction	15
PREMIÈRE PARTIE : UNE VISION POLITISÉE DU TRAVAIL ET DES CLASSES SOCIALES DE SON TEMPS	28
CHAPITRE 1	
CONDITION OUVRIÈRE ET LITTÉRATURE PROLÉTARIENNE	29
1.1. Recréer l'expérience ouvrière	33
1.1.1. Entre traumatisme et nostalgie : le cycle <i>Glencairn</i>	33
1.1.2. Du mélodrame renié aux drames quotidiens : <i>A Wife for a Life</i> , <i>Warnings</i> et <i>Recklessness</i>	39
1.2. « a pure proletarian writer »	43
1.2.1. E.G.O., <i>R.U.R.</i> et le FBI	43
1.2.2. « We're at sea now and I'm the law on this ship » : Takiji Kobayashi (小林 多喜二) et l'influence o'neillienne	47
1.2.3. Une thématique centrale mais négligée par les critiques	52
1.3. De l'expérimentation au voyeurisme	55
1.3.1. Quartiers laissés à l'abandon et regard porté sur les populations qui y étaient entassées : <i>slumming</i> , <i>downclassing</i> et <i>vital contact</i>	55
1.3.2. La quête d'appartenance : <i>Fog</i> et <i>The Web</i>	62
CHAPITRE 2	
LA BOHÈME NEW-YORKAISE, LE RÉALISME SOCIAL ET L'ENGAGEMENT POLITIQUE	68
2.1. Le sens de la composition picturale et l'influence de l'Ashcan School	71
2.1.1. La fracture entre romantisme et réalisme portée à la scène : <i>A Wife for a Life</i> , <i>The Web</i> et <i>Recklessness</i>	72
2.1.2. Le sens de la composition picturale	75
2.1.3. L'influence de John Sloan : <i>Before Breakfast</i>	79
2.2. La formation new-yorkaise : l'ombre de John Sloan	84
2.2.1. Douze nuances de gris : New York	84
2.2.2. La figure de l'artiste écrasé par le mercantilisme	90
2.2.3. La création d'un type : <i>Fog</i> et <i>Before Breakfast</i>	93
2.3. Le rêve socialiste	96
2.3.1. L'entourage radical	96
2.3.2. La tension entre esthétique et politique	100
2.3.3. La représentation des patrons	103

CHAPITRE 3
VOYOUS MAIS VICTIMES : PORTRAITS DES DÉLINQUANT·E·S
O'NEILLIEN·NE·S DE TIM À DREAMY **112**

3.1. La mauvaise influence des gangs	115
3.1.1. <i>The Web</i> : Tim, le voleur au grand cœur	116
3.1.2. <i>The Dreamy Kid</i> : Dreamy, le voyou devenu criminel par accident	120
3.1.3. Un engagement pour la communauté noire entaché par des accusations de racisme	124
3.2. Les raclures	130
3.2.1. <i>The Long Voyage Home</i> : Nick et Joe, les escrocs « en bande organisée »	130
3.2.2. <i>The Web</i> : Steve, le proxénète	138
3.3. Les prostituées	145
3.3.1. Le brigand et la putain	148
3.3.2. La compagnie féminine comme loisir pour les marins	150

DEUXIÈME PARTIE : HISTOIRE(S) DE FAMILLE, DE
L'AUTOBIOGRAPHIE À LA REPRÉSENTATION D'UNE SOCIÉTÉ
MODERNE ET PATRIARCALE **154**

CHAPITRE 4
L'AUTOBIOGRAPHIE AU SERVICE DE LA CRITIQUE **158**

4.1. Le « jeu de devinettes »	160
4.1.1. Un homme à femmes	161
4.1.2. Un inévitable « jeu de devinettes »	163
4.2. Fils de	165
4.2.1. Ce père si encombrant	165
4.2.2. <i>Abortion</i> et la répétition des erreurs paternelles	168
4.2.3. <i>The Rope</i> et l'apaisement	172
4.3. <i>Ile</i> et la création de Mary Tyrone	176
4.3.1. La réécriture d'un fait divers	176
4.3.2. Un personnage ambigu	177
4.3.3. La préfiguration de Mary Tyrone	180
4.4. L'incommunicabilité	183
4.4.1. L'absence de communication	183
4.4.2. L'interception	186

CHAPITRE 5
DES FAMILLES DISLOQUÉES PAR LA SOCIÉTÉ MODERNE **189**

5.1. La propriété en tant que symbole de (future) richesse	189
5.1.1. La résidence d'été : <i>Recklessness</i>	189
5.1.2. La propriété en tant que futur héritage : <i>The Rope</i> et <i>Where the Cross Is Made</i>	191

5.2. Le huis clos	196
5.2.1. Création d'une tradition américaine : le théâtre des espaces clos	196
5.2.2. « Born in a hotel room, and goddammit! Died in one! »	201
5.2.3. Le retour utopique à la ferme	205
5.3. Géopathologie o'neillienne	209
5.3.1. L'épicisation au service de l'indiscrétion o'neillienne	210
5.3.2. La prison symbolique	212
5.3.3. Le foyer devient danger : l'influence des dramaturges européens	217
CHAPITRE 6	
« A PRETTY TOY TO BE EXHIBITED THAT OTHERS MIGHT ENVY HIM HIS OWNERSHIP » : LA DOMINATION PATRIARCALE	227
6.1. Une relecture féministe d'O'Neill ?	227
6.1.1. L'influence bohème	227
6.1.2. Susan Glaspell : le modèle	231
6.1.3. L'exploitation des stéréotypes : l'échec de l'époux dans sa fonction de <i>breadwinner</i>	238
6.2. La violence symbolique	243
6.2.1. La lugubrité	243
6.2.2. La violence symbolique	248
6.2.3. La mise en scène de la contractualisation du mariage	250
6.3. La parentalité	255
6.3.1. Le <i>family wage</i> ou le renforcement des stéréotypes	256
6.3.2. La figure de la « mauvaise mère »	261
6.3.3. L'enfant éliminé	265
TROISIÈME PARTIE : INCOMPLÉTION ET DÉRIVES	270
CHAPITRE 7	
UN THÉÂTRE DE L'OBSESSION	272
7.1. Isolement et égotisme	274
7.1.1. Une mise en scène elle-même obsessive	275
7.1.2. Isolement existentiel, isolement imposé	277
7.1.3. Vision(s)	280
7.2. « Bessie'll be in for a good beatin' » : la violence masculine	287
7.2.1. Ordres directs et soumission sournoise	288
7.2.2. Narcissisme et masculinité	290
7.3. Puissance et inutilité de la parole	293
7.3.1. Les didascalies : tout sauf un « sous-texte »	294
7.3.2. L'outil de la manipulation	301
7.3.3. Les monologues modifiés ou l'effacement d'autrui	303

CHAPITRE 8	
OBSESSION DE LA MALADIE, MALADIE DE L'OBSESSION	307
8.1. La mise en scène de la médecine : une nouveauté	309
8.2. Évidence et rejet de l'autobiographie	316
8.2.1. Hiérarchisation et mauvais traitement des malades : <i>The Web</i> ou le drame des circonstances	319
8.2.2. Tabou et prix du secret : <i>Abortion</i>	327
8.3. Une conception arriérée de la maladie	330
CHAPITRE 9	
L'ANOMIE OU LE MAL DU SIÈCLE	334
9.1. « the black shadow » : l'alcoolisme	335
9.1.1. Alcoolisme et mise en retrait	337
9.1.2. Anéantissement et auto-destruction	343
9.2. L'insatisfaction permanente et l'instinct de mort	347
9.2.1. Le désir de mort	347
9.2.2. Le suicide accompli	350
9.3. Les dérives du capitalisme	352
9.3.1. Le meurtre (in)direct	352
9.3.2. Le naufrage : l'influence du <i>Titanic</i>	354
9.3.3. 1913-1919 : le spectre de la guerre	367
Conclusion	378
BIBLIOGRAPHIE	382
ANNEXES	432
Table des annexes	433
INDEX	476

Table des illustrations

Figure 1 George Bellows, <i>New York</i> (1911)	78
Figure 2 <i>Le Long Voyage du jour à la nuit</i> . Mise en scène de Cécile Pauthe. Théâtre de la Colline, Paris. (<i>L'Officiel des spectacles</i>).....	169

Note sur les éditions utilisées

Toutes les pièces de notre corpus, à l'exception d'*Exorcism*, sont extraites du premier volume des *Complete Plays* :

Eugene O'Neill, Travis Bogard, éd., *O'Neill: Complete Plays 1913-1920* (New York: Library of America, 1988).

Pour les citations, nous n'indiquerons donc, dans le corps du texte, que le numéro de la page, précédé de la mention *CP1*. Nous ferons de même pour les quelques extraits de pièces des deux autres volumes : *Complete Plays 1920-1931* sera abrégé *CP2* puis suivi du numéro de page, et *Complete Plays 1932-1943*, *CP3*.

L'édition utilisée pour *Exorcism* est la suivante :

Eugene O'Neill, foreword by Edward Albee, *Exorcism, A Play in One Act* (New Haven and London: Yale University Press, 2012).

Pour les citations, nous n'indiquerons donc, sur le même modèle, que le numéro de page, précédé d'*Exorcism* si la précision semble nécessaire.

Introduction

Eugene O'Neill est considéré comme le précurseur du théâtre américain – le « plus grand » ou seulement le « premier », tant attendu¹. Surtout, O'Neill est encore aujourd'hui un homme de records : récompensé par quatre prix Pulitzer (1920, 1922, 1928 puis – à titre posthume – 1957)² et encore aujourd'hui seul dramaturge états-unien auréolé d'un prix Nobel de littérature, en 1936 :

The stature of Eugene O'Neill casts a long shadow on the American theater. Whether it stretches or contracts in the critical estimates of a particular period or critic, this much is certain: the height and breadth of the American theater is measured by it. [...] It is possible to single out playwrights endowed with greater refinement and facility that can be attributed to him but none who made a comparable impression on the twentieth century³.

O'Neill semble alors être le mètre étalon de son art, un art qu'il n'a eu de cesse d'exploiter, d'explorer, voire de torturer afin d'en tester les limites. Horst Frenz partage cette opinion en déclarant que le théâtre américain a dû attendre l'arrivée d'O'Neill pour pouvoir basculer dans une autre dimension, plus prestigieuse : « Only with the appearance of Eugene O'Neill's plays did American drama reach the level already attained by Poe, Whitman, Melville, and Henry James in other fields of literature »⁴.

Déjà en 1923, de notre côté de l'Atlantique, Maurice Bourgeois présentait cette canonicité :

De tous les dramaturges américains de la jeune génération, celui dont le talent s'affirme avec le plus d'éclat et qui paraît le plus assuré de vivre est M. Eugène O'Neill. [...]

¹ Alan S. Downer, « Waiting for O'Neill », *The American Theatre: A Sum of Its Parts* (London: Samuel French, 1971) : 25-40.

² Les États-Unis semblent propices à ce type de records à en juger par les quatre autres personnes récompensées à quatre reprises : le poète Robert Lee Frost (en 1924, 1931, 1937 et 1943), la photojournaliste Carol Guzy (1986, 1995, 2000 et 2011) et le journaliste David Barstow (2004, 2009, 2013 et 2019 – les deux derniers étant partagés). Le dramaturge Robert E. Sherwood a également obtenu quatre Prix Pulitzer (1936, 1939, 1941 et 1949) mais le dernier a été attribué pour une biographie (*Roosevelt and Hopkins: An Intimate History*).

³ John Gassner, « Introduction », *O'Neill: A Collection of Critical Essays*, éd. John Gassner (Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1964), 1.

⁴ Horst Frenz, *Eugene O'Neill* (New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1971), 2.

Avec Eugène O'Neill, que l'on doit jouer cette année à Londres, à Dublin, à Stockholm, à Berlin, à Moscou et à Paris, le drame américain va faire son entrée dans la littérature universelle⁵.

Maurice Bourgeois – fier auteur de la toute première traduction française de *The Emperor Jones* en 1923⁶ – conclut que « chacune » des œuvres o'neilliennes « mériterait une étude approfondie »⁷. Toutefois, force est de constater que ce sont principalement les pièces rédigées et produites après 1920 qui sont encore aujourd'hui considérées comme de grands classiques, à l'image de *Mourning Becomes Electra*, *Long Day's Journey into Night* ou *The Iceman Cometh*, cette dernière étant de retour à Broadway dans une mise en scène de George C. Wolfe, avec Denzel Washington dans le rôle de Hickey.

De leur côté, les pièces de début de carrière, *a fortiori* en un acte, semblent plutôt cantonnées à des productions indépendantes. Ainsi, Sue Diepeveen a proposé une mise en scène intrigante de la pièce *Thirst* en 2017-2018 au Cap, avec seulement un duo sur scène⁸. Visiblement inspirante, cette pièce faisait également partie du « Triptyque » monté par Guy Freixe, aux côtés de deux autres pièces en un acte, à savoir *The Rope* et *Where the Cross Is Made*, toutes trois dans une nouvelle traduction du poète et dramaturge Jean-Pierre Siméon⁹ (Annexe 1). En 2013, Alex Roe a mis en scène *Recklessness* dans son spectacle « O'Neill (Unexpected) » joué au Metropolitan Playhouse à New York, une salle qui a pour réelle volonté de mettre en scène des pièces anciennes et rarement représentées – comme *The Web* et *Before Breakfast*, regroupées en 2007 dans le spectacle « The Pioneer »¹⁰. La même année, ce sont ces deux dernières

⁵ Maurice Bourgeois, « Eugène O'Neill », *Le Figaro* (19 avril 1923) : 5.

⁶ Françoise Pélisson-Karro, *Régie théâtrale et mise en scène: L'Association des régisseurs de théâtre : 1911-1939* (Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2014), 313 :

Empereur Jones, pièce en 6 tableaux d'Eugène O'Neill, première version française par Maurice Bourgeois, Odéon (direction Gémier), 31 octobre 1923. Le texte est dactylographié et la page de titre porte cet envoi de Maurice Bourgeois : « La première version française de *The Emperor Jones* est humblement dédiée à M. Jean Catel qui, dans *Le Mercure de France* du 15 septembre 1922 (p. 813) déclara que la forme dans laquelle cette pièce est écrite "l'empêchera de devenir classique et d'être jamais traduite". »

⁷ Maurice Bourgeois, « Eugène O'Neill ».

⁸ Pièce jouée tous les jours du 4 au 8 octobre au Alexander Bar, dans le cadre du Cape Town Fringe Festival, et le 29 octobre au Masque Theatre. Pope Jerrod et Marlisa Doubell y interprètent respectivement le marin et la danseuse. <https://www.broadwayworld.com/south-africa/article/THIRST-Comes-to-The-Drama-Factory-20180225> (consulté le 23 septembre 2019).

⁹ « Triptyque : *La Corde*, *Soif*, *L'Endroit marqué d'une croix* ». Créée en 2005, la pièce a été montée pour la première fois en novembre 2009, au Pôle culturel d'Alfortville.

¹⁰ Avec Erin Beirnard, Jeremy Russial, Kelly King et Eden Epstein.

<https://www.nytimes.com/2016/06/11/theater/review-stories-eugene-oneill-told-when-he-was-very-young.html> (consulté le 23 septembre 2019).

Nous renvoyons à la recension de Zander Brietzke, *The Eugene O'Neill Review* 38.1/2 (2017) : 165-69.

pièces qui, jointes à *The Dreamy Kid* sous le titre « The El. Train », ont été jouées pendant près d'un mois à Londres, dans des mises en scène de Sam Yates et Ruth Wilson (Annexe 2).

Ces pièces en un acte de début de carrière nous intéressent tout particulièrement et ce, pour elles-mêmes. Par esprit de contradiction, peut-être. Qualifié tantôt de « messie dramatique » (« dramatic Messiah »¹¹), tantôt de « pire grand dramaturge du monde » (« the world's worst great playwright »¹²), Eugene O'Neill ne laisse pas indifférent et mérite donc, encore aujourd'hui, toute notre attention car, s'il semble vrai que l'attention qui lui est portée s'essouffle¹³, il est impensable d'affirmer que le tour de la question a été fait. Après nous être intéressée aux didascalies et à l'épiscisation du drame o'neillien¹⁴, c'est tout naturellement que notre intérêt pour ces pièces doublement négligées – de par leur forme et leur période de conception – s'est aiguisé.

Dès 1914, Clayton Hamilton vante les mérites du théâtre en un acte, cette forme nouvelle et encore peu reconnue :

It aims to produce a single dramatic effect with the greatest economy of means that is consistent with the utmost emphasis. [...] The author must suggest the entire history of a soul by seizing it at some crisis of its career and forcing the spectator to look upon it from an unexpected and suggestive point of view. A one-act play in exhibiting the present should imply the past and intimate the future. [...] The form is complete, concise, and self-sustaining; it requires an extraordinary force of imagination¹⁵.

En ce qui concerne O'Neill, certaines de ses pièces en un acte ont tout de même régulièrement eu les honneurs de la critique, à savoir les pièces maritimes. Ainsi, Marc Maufort a consacré son mémoire à quatre d'entre elles : *Bound East for Cardiff*, *The Moon of the Caribbees*, *The Long Voyage Home* et *In the Zone*¹⁶. Ce « cycle

¹¹ Barrett Clark, *Eugene O'Neill: The Man and His Plays* (New York: Robert M. Mc Bride & Company, 1929), 98.

¹² Clive Barnes, « (Review) Positively Misty Over 'Christie' », *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.

¹³ David Savran note que l'œuvre de Eugene O'Neill reçoit moins d'attention que celle de Tennessee Williams ou d'Arthur Miller, que ce soit de la part des metteurs en scène ou de la critique. David Savran, « The Canonization of Eugene O'Neill », *Modern Drama* 50.4 (Winter, 2007) : 578.

¹⁴ Ces sujets ont fait l'objet de nos travaux de recherche en Master. Chloé Lucidarme, « Meticulousness Becomes Eugene: Stage Directions in Eugene O'Neill's Drama », dir. Alexandra Poulain et Mickaël Mariaule (Université Lille 3, 2010) et « Eugene O'Neill : dramaturge ? L'épiscisation du drame chez Eugene O'Neill », dir. Alexandra Poulain (Université Lille 3, 2011).

¹⁵ Clayton Hamilton, *Studies in Stagecraft* (New York: Henry Holt, 1914), 254-55.

¹⁶ Marc Maufort, « Eugene O'Neill's Early One-act Plays of the Sea: A Study in Dramatic Form ». M.A. Thesis, University of Wisconsin-Madison, 1983.

Glencairn » a notamment été fidèlement¹⁷ adapté en 1940 au cinéma par John Ford, sous le titre *The Long Voyage Home*, rare adaptation ayant été appréciée par O’Neill, comme en atteste sa correspondance :

The Long Voyage Home is an exceptional picture with no obvious Hollywood hokum or sentimental bilge in it. I like very few pictures but I did like this one. John Ford, who directed it, is one of the best directors in the game – and, incidentally, a most likable man personally. And Dudley Nichols, who wrote the screen adaptation, also did a good job. Between them, they managed to keep the spirit of my plays in spite of the changes they had to make [...] and the handicaps under which everyone in the picture business has to work¹⁸.

Le « cycle *Glencairn* » est également à l’honneur lors du *Eugene O’Neill International Festival of Theatre* tenu en octobre à New Ross, en Irlande, depuis 2018. Les trois pièces (*The Moon of the Caribbees* est exclue de la mise en scène proposée par Paul Walsh¹⁹) y sont jouées sur le *Dunbrody*, réplique du trois-mâts du même nom, célèbre pour avoir permis à des migrant·e·s irlandais·e·s d’échapper à la Grande Famine en rejoignant les États-Unis. Ce choix est d’autant plus approprié que le *Dunbrody* était à l’époque le « jumeau » de l’*India*, bateau sur lequel James O’Neill lui-même a quitté l’Irlande avec ses parents en 1851. Sur cette thématique de la mer, impossible de ne pas évoquer les analyses de R. Dilworth Rust²⁰, William F. Condee²¹, Kelli A. Larson²², Jason Berger²³, Christine Ford²⁴ ou encore les travaux de Richard Compson Sater, en

¹⁷ À l’inverse de *Recklessness* qui a servi de prétexte au film *Auction in Souls* (rebaptisé *The Constant Woman* puis *Hell in a Circus*), sorti en 1933, réalisé et produit par Victor Schertzinger, d’après une adaptation de la pièce par Warren Duff et F. Hugh Herbert (Annexe 28). Disponible en ligne. https://archive.org/details/Constant_Woman_1933 (consulté le 9 octobre 2019).

¹⁸ O’Neill ne tarit en effet pas d’éloges dans deux lettres : la première, citée plus haut, adressée à sa fille Oona et datée du 25 octobre 1940 ; la seconde, destinée à Kenneth Macgowan et datée du 29 novembre 1940. Dans cette dernière, O’Neill se fait cependant plus critique :

The opening sex wallop of Hollywood bumboat tarts rubbing their prats agin the tropic palms left me faintly nauseated. And there were a few other touches that struck me as not belonging. But they are not important and I haven’t, and wouldn’t, mention them to Ford or anyone but you, because the picture as a whole is so damned good, and such a courageous thing for a producer to do, especially at this time.

Nichols’ work, as you say, is a grand job. He deserves equal credit with Ford. And the photography is splendid. All in all, I was enormously pleased.

Travis Bogard et Jackson R. Bryer, édés., *Selected Letters of Eugene O’Neill* (New Haven: Yale University Press, 1988), 513.

¹⁹ David Clare « (Performance Review) *Bound East for Cardiff, In the Zone, and The Long Voyage Home* », *The Eugene O’Neill Review* 40.1 (2019) : 118-20.

²⁰ R. Dilworth Rust, « The Unity of O’Neill’s *S.S. Glencairn* », *American Literature* 37.3 (Nov., 1965) : 280-90.

²¹ William F. Condee, « Melodrama to Mood: Construction and Deconstruction of Suspense in the *S.S. Glencairn* », *The Eugene O’Neill Review* 23.1/2 (Spring/Fall 1999) : 8-18.

²² Kelli A. Larson, « O’Neill’s Tragic Quest for Belonging: Psychological Determinism in the *S.S. Glencairn* », *The Eugene O’Neill Review* 13. 2 (Fall 1989) : 12-22.

²³ Jason Berger, « Refiguring O’Neill’s Early Sea Plays: Maritime Labor Enters the Age of Modernity », *The Eugene O’Neill Review* 28 (2006) : 13-31.

particulier l'étude des effets rythmique et sonores o'neilliens proposée dans sa thèse « Playwright as Composer: Eugene O'Neill and the *S.S. Glencairn* Cycle »²⁵.

Mais les pièces maritimes ne se limitent pas à ce cycle : Michael D'Alessandro a par exemple consacré un article fascinant à deux autres pièces, *Fog* et *Where the Cross Is Made*²⁶.

Pourtant, dans de nombreuses monographies, les pièces en un acte sont rapidement expédiées à travers une lecture génétique de celles-ci, comme si elles constituaient de simples « brouillons » des chefs-d'œuvre à venir : « looking back, it seems to us that from the very beginning O'Neill was writing drafts for the final masterworks that have stamped him as America's foremost dramatist »²⁷. Toutefois, les spécialistes se sont dernièrement efforcés de les réévaluer, notamment Kurt Eisen – *The Theatre of Eugene O'Neill: American Modernism on the World Stage*²⁸ – et, surtout, Thierry Dubost qui consacre plusieurs chapitres à ces pièces négligées dans son *Eugene O'Neill and the Reinvention of Theatre Aesthetics*²⁹.

Certains articles, bien que louables, n'échappent pas à la tentation de la lecture génétique ou de la « dissection » autobiographique. Alors qu'Egil Törnqvist³⁰ et Paul Voelker s'appuient sur les expériences de jeunesse du dramaturge pour tenter de percer les mystères d'une pièce « remarquablement mauvaise »³¹, Robert H. Vorlicky offre une analyse pertinente de la communication dans *A Wife for a Life* en renvoyant au genre de « male-cast drama », ces pièces réalistes dont les femmes sont absentes³². Nous ne pouvons pas ignorer le fait que les articles consacrés à ces pièces négligées sont

²⁴ Christine Ford, « The Dionysian Sea: Eugene O'Neill's *S.S. Glencairn* », *CEA Critic* 63.3 (Summer 2001) : 6-53.

²⁵ Richard Compson Sater, « Playwright as Composer: Eugene O'Neill and the *S.S. Glencairn* Cycle ». PhD. Thesis, Ohio University, 2001.

²⁶ Michael D'Alessandro, « Shifting Perceptions, Precarious Perspectives in Two of O'Neill's Early Sea Plays », *The Eugene O'Neill Review* 29 (2007) : 21-35.

²⁷ Arthur Gelb et Barbara Gelb, afterword to *Four Plays by Eugene O'Neill* (New York: Signet, 2007). Cité dans Benjamin D. Carson, « Introduction », *Eugene O'Neill's One-act Plays: New Critical Perspectives*, eds. Michael Y. Bennett et Benjamin D. Carson (New York: Palgrave Macmillan, 2012), 2.

²⁸ Kurt Eisen, « A Modernist in the Making: O'Neill Before Broadway », *The Theatre of Eugene O'Neill: American Modernism on the World Stage* (London and New York: Bloomsbury, 2018) : 21-45.

²⁹ Thierry Dubost, *Eugene O'Neill and the Reinvention of Theatre Aesthetics* (Jefferson, NC : McFarland, 2019).

³⁰ Egil Törnqvist, « O'Neill's Firstborn », *The Eugene O'Neill Review* 13.2 (Fall 1989) : 5-11.

³¹ Paul D. Voelker, « Biography, Autobiography and Artistry in *A Wife for a Life* », *The Eugene O'Neill Newsletter* XII.1 (Spring 1988). En ligne. <http://www.eoneill.com/library/newsletter/xii-1/xii-1c.htm> (consulté le 25 septembre 2019).

³² Robert H. Vorlicky, « O'Neill's First Play: *A Wife for a Life* », *The Eugene O'Neill Review* 20.1/2 (1996) : 5-10.

majoritairement publiés dans *The Eugene O'Neill Newsletter* et *The Eugene O'Neill Review* – preuve supplémentaire d'un intérêt relatif pour ces œuvres – considérées mineures – du dramaturge. C'est pourquoi les analyses présentées dans d'autres revues mais aussi dans des ouvrages collectifs sont d'autant plus notables. Nous pensons par exemple à l'attention portée par John Bak et Thierry Dubost à la pièce *Thirst* dans leurs chapitres respectifs de l'ouvrage *Hunger on the Stage*³³. Nous pouvons également mentionner l'article « Eugene O'Neill: The Development of Negro Portraiture »³⁴.

Bien sûr, le centenaire de la « seconde naissance » d'O'Neill a permis un regain d'intérêt académique pour ses pièces de début de carrière, toutefois plutôt circonscrit au cercle restreint des spécialistes o'neilliens, comme nous venons de le mentionner. Citons notamment l'ouvrage *Eugene O'Neill's One-act Plays: New Critical Perspectives*, dirigé par Michael Y. Bennett et Benjamin D. Carson, même si certaines pièces s'y trouvent toujours complètement ignorées (*Thirst*, *Recklessness*, *Warnings*, *Ile* et *The Rope*) et bien que l'ouvrage ne se départisse pas de la sempiternelle critique génétique de l'œuvre : « This collection gives long overdue attention to O'Neill's one-acts [...]. O'Neill's early plays are the birth pangs of the American theater and, in embryonic form, embody all of O'Neill »³⁵. De la même manière, la redécouverte de la pièce *Exorcism*, produite puis détruite en 1920, « saint graal incontesté pour des générations de spécialistes d'O'Neill »³⁶, a constitué une « merveilleuse surprise »³⁷ et conduit à une multitude d'articles, regroupés dans un volume spécial de la *Eugene O'Neill Review*³⁸.

Par ailleurs, dans *Timebends*, son autobiographie publiée en 1987, Arthur Miller, auparavant mesuré au sujet de notre auteur et plutôt admirateur de Clifford Odets, reconnaît avoir revu à la hausse son opinion sur celui-ci dans les années 1940, et avoir,

³³ John S. Bak, « E Pluribus Edimus: Cannibalism on the American Stage » et Thierry Dubost, « “We shall eat, we shall drink.” *Thirst* or Eugene O'Neill's Raft of the Medusa », *Hunger on the Stage*, éd. Elisabeth Angel-Perez et Alexandra Poulain (Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2008) : 178-211 et 212-26 respectivement.

³⁴ Edward Phillip Shaughnessy, « Eugene O'Neill: The Development of Negro Portraiture », *MELUS* 11.3 (Autumn, 1984) : 87-91.

³⁵ Benjamin D. Carson, « Introduction », 5.

³⁶ Robert M. Dowling, « Eugene O'Neill's *Exorcism*: The Lost Prequel to *Long Day's Journey Into Night* », *The Eugene O'Neill Review* 34.1 (2013), 1.

³⁷ Benjamin D. Carson, 8 : « For scholars and fans of O'Neill, the Octobre 17, 2011, issue of *The New Yorker* included a wonderful surprise, O'Neill's *Exorcism*, a one-act play long believed to be lost to history. »

³⁸ *The Eugene O'Neill Review* 34.1 (2013).

en particulier, été « frappé par l’hostilité radicale d’O’Neill envers la civilisation bourgeoise »³⁹. Il poursuit :

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 in the man himself, his plays were never seen as the critiques of capitalism that objectively they were⁴⁰.

En outre, l’œuvre publiée d’O’Neill ne manque pas de textes à la portée anticapitaliste aujourd’hui reconnue et analysée. Dès 1914, O’Neill s’attaque avec véhémence à l’inégalité des classes dans son poème « Fratricide » :

Who pays the price that some must pay?
Whose widows mourn, whose orphans cry?
The poor! The poor who must obey,
The poor that only live to die.

[...]

What cause could be more asinine
Than yours, ye slaves of bloody toil?
Is not your bravey sublime
Beneath a tropic sun to broil
And bleed and groan—for Guggenheim!
And give your lives for—Standard Oil!⁴¹

« Les pauvres qui ne vivent que pour mourir ». Comme un écho à ce constat, les représentants socialistes dénoncent en avril 1917 les guerres causées par les « classes » mais dans lesquelles sont sacrifiées les « masses »⁴². Même une fois la crainte de la guerre éloignée, ce thème de l’injustice de classe demeure pertinent pour O’Neill, désormais fidèle à la forme théâtrale. Ainsi, c’est au cours de la même année 1921

³⁹ Arthur Miller, *Timebends* (New York: Grove Press, 1987), 228-29 : « 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... »

Ce point a été remarqué par Dan Isaac. Dan Isaac, « Founding Father: O’Neill’s Correspondence with Arthur Miller and Tennessee Williams », *The Eugene O’Neill Review* 17.1/2 (Spring/Fall 1993), 127-28.

⁴⁰ Arthur Miller, *Timebends*, 228-29

⁴¹ Eugene O’Neill, « Fratricide », *Poems, 1912-1944*, éd. Donald C. Gallup (London: Jonathan Cape, 1980) : 43-46.

⁴² « The “Majority” Report of the St. Louis Socialist Convention ». Cité dans Scott H. Bennett et Charles F. Howlett, éd., *Antiwar Dissent and Peace Activism in World War I America: A Documentary Reader* (Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2014), 78 :

Modern wars as a rule have been caused by commercial and financial rivalry and intrigues of the capitalists’ interests in the different countries. Whether they have been frankly waged as wars of aggression or have been hypocritically represented as wars of “defense,” they have always been made by the classes and fought by the masses. War brings wealth and power to the ruling classes and suffering, death, and demoralization to the workers.

qu'O'Neill compose *The Hairy Ape* et esquisse dans son esprit sa future pièce *Marco Millions*, deux œuvres respectivement considérées par Doris Alexander comme « le meilleur point de départ » pour une analyse de la critique sociale o'neillienne et sa « suite idéologique » :

Perhaps the best starting point for analysis of O'Neill's social criticism is *The Hairy Ape*, for it gives the main outlines of his social theory as no other one play does. *The Hairy Ape* presents an extremely negative view of the state, of mechanized America, where the worker best adjusted to the system is a "hairy ape," and where the "capitalist class" is even more terribly dehumanized, for it has lost all connection with life, is simply "a procession of gaudy marionettes."

[...]

In 1921, the year O'Neill wrote *The Hairy Ape*, he also conceived the idea for *Marco Millions*, an ideological sequel to *The Hairy Ape*. In *Marco Millions* O'Neill concentrates, not on the problems of "every human being," but on a satirical portrait of the "capitalist class," the "grimy galeons of commerce," through a typical specimen, Marco Polo. Clearly, Marco Polo, as presented by O'Neill, is an American businessman of the present, not a thirteenth century Venetian merchant. Marco's values and his political philosophy are a parody of the American businessman's point of view.⁴³

Parmi les nombreux travaux consacrés à ces deux pièces, nous renvoyons à « Under the Shade of Ideology: A Marxist Study of Eugene O'Neill's *The Hairy Ape* »⁴⁴ mais également à l'article « Richard Wright, Eugene O'Neill, and the Beast in the Skull », qui a le mérite d'être paru dans une revue plus généraliste, preuve de l'intérêt porté à *The Hairy Ape*, y compris en-dehors du cercle de la *Eugene O'Neill Review*⁴⁵. Concernant *Marco Millions*, renvoyons notamment à l'article « All the Wrong Dreams: *Marco Millions* and the Acquisitive Instinct » de Cynthia McCown⁴⁶. Au sujet de cette pièce, longuement mûrie puis seulement composée entre 1923 et 1925, Thierry Dubost écrit :

This one-sided critique of a dehumanized capitalist system brings an echo of the playwright's bohemian years, during which O'Neill – and many of his friends – had somewhat assimilated a rejection of capitalist creeds with the path to happiness⁴⁷.

⁴³ Doris M. Alexander, « Eugene O'Neill as Social Critic », *American Quarterly* 6.4 (Winter 1954), 349 et 354.

⁴⁴ Houriyeh Farhoudi et Yaser Zolfaghari, « Under the Shade of Ideology: A Marxist Study of Eugene O'Neill's *The Hairy Ape* », *The Eugene O'Neill Review* 35.2 (2014) : 161-76.

⁴⁵ Ralph A. Ciancio, « Richard Wright, Eugene O'Neill, and the Beast in the Skull », *Modern Language Studies* 23.3 (Summer, 1993) : 45-59. L'auteur rappelle notamment, tout en le nuancant, le rôle joué par O'Neill dans la Renaissance de Harlem.

⁴⁶ Cynthia McCown, « All the Wrong Dreams: *Marco Millions* and the Acquisitive Instinct », *The Eugene O'Neill Review* 27 (2005) : 152-62.

⁴⁷ Thierry Dubost, « Home Away from Home: Greed in *Marco Millions* », *To Have or Have Not: Essays on Commerce and Capital in Modernist Theatre*, éd. James Fisher (Jefferson, NC, and London: McFarland & Company, 2011), 134.

Surtout, l'avidité a été au cœur d'un cycle qui aurait pu se poser en héritier de la série des *Rougon-Macquart* d'Émile Zola, *A Tale of Possessors Self-Dispossessed*, entamé en 1931. Eugene O'Neill, alors déjà auréolé de trois prix Pulitzer, avait voulu retracer la vie d'une famille de 1755 à 1932 afin d'observer les effets pervers du désir de possession de ceux qui avaient fait le choix de quitter la pauvreté qui était la leur :

The focus of the series was the separate lives of four brothers. O'Neill kept extending the project backward in time, first to include the brothers' parents, Sara and Simon Harford, and then to include their parents and forebears. The time frame of the complete Cycle runs from 1755 to 1932. As its title suggests, one of the major themes of the project is American greed and materialism. The author was not interested in possessiveness per se but in the debilitating effects it has on those who came to the New World seeking to escape the poverty of the Old World.⁴⁸

Citons à ce sujet le remarquable travail de Virginia Floyd, qui a reconstitué les différentes étapes de la rédaction, des multiples remaniements, et enfin de l'abandon de ce cycle⁴⁹. Grâce à son travail, deux projets de 1927 ont tout particulièrement retenu notre attention, à savoir « Billionaire » et « It Cannot Be Mad? ».⁵⁰ Toutes deux abandonnées, ces pièces abordaient frontalement le thème de l'accession fulgurante à la richesse (« meteoric rise to wealth and power »⁵¹). Surtout, elles auraient pu faire partie intégrante de ce cycle ambitieux. En effet, « It Cannot Be Mad? » – initialement destinée à constituer l'ultime pièce d'une trilogie composée de deux pièces ayant, elles, survécu, à savoir *Dynamo* et *Days Without End*⁵² – a par la suite, en 1935, été incorporée, désormais intitulée « The Life of Bessie Bowen », à l'ensemble que nous venons de citer, *A Tale of Possessors Self-Dispossessed*.

Des termes tels que « money », « rich », « poor »... occupent régulièrement les pages de notre corpus. Un relevé lexical précis (Annexe 3) nous permet d'affirmer qu'il contient cent-soixante-quatre occurrences des termes représentatifs majeurs que nous avons distingués, à savoir « money » (soixante-quatorze occurrences), « dollar(s) » (vingt-neuf), mais également « poor »/« poverty », « cash » et « coin(s) » ainsi que d'autres références directes à la monnaie qui ont été regroupées et comprennent notamment « pound(s) », « shillin'(s) » ou « nickel(s) ». Nous ajoutons que nous

⁴⁸ Virginia Floyd, *The Plays of Eugene O'Neill: A New Assessment*, New York: Ungar, 1987, 377-378.

⁴⁹ Virginia Floyd, *Eugene O'Neill at Work: Newly Released Ideas for Plays* (New York: Ungar, 1981), 215-22.

⁵⁰ Virginia Floyd, *Eugene O'Neill at Work*, 169-73.

⁵¹ Virginia Floyd, *Eugene O'Neill at Work*, 170.

⁵² Virginia Floyd, *Eugene O'Neill at Work*, 170.

n'avons pas inclus dans ce relevé des références ponctuelles telles que « gold », « pawn », « salary », « mortgage » ou « credit ». Néanmoins, celles-ci acquièrent une grande signification lorsqu'elles sont utilisées à plusieurs reprises dans la même courte pièce... Ainsi, dans *Thirst*, le collier (« necklace ») est par exemple cité à treize reprises (CP1, 39, 45 – 4 occurrences –, 46 – 7 occurrences – et 51). Enfin, les occurrences des verbes « buy » et « pay » n'ont pas été comptabilisées mais trouvent toute leur place dans notre analyse, de par la connotation dégradante qui y est parfois ajoutée, notamment dans *Before Breakfast* et *Abortion*. De plus, il faut bien garder à l'esprit que notre corpus représente moins de quatre-cents pages.

Christopher Bigsby définit l'argent comme la source de l'« amertume » qui caractérise les relations humaines⁵³. Nous ne reviendrons pas ici sur le traumatisme autobiographique représenté par la corruption voire la « prostitution » artistique de James O'Neill, qui a sacrifié une carrière théâtrale de premier ordre pour jouer le même rôle pendant de nombreuses années, à savoir celui d'Edmond Dantès dans *Le Comte de Monte-Cristo*.

Comparant les œuvres de John Reed et d'O'Neill, John Bak cite certaines pièces en un acte de début de carrière (*Ile*, le cycle *Glencairn* et *The Dreamy Kid* mais également, plus longuement, *Before Breakfast*, *Where the Cross Is Made* et *The Rope*) et évoque brièvement mais très justement ce qui nous semble central dans le corpus relativement négligé sur lequel nous avons choisi de nous concentrer :

Amassing large sums of money would preoccupy a few of O'Neill's early protagonists as well, making them as guilty of spurious capitalism as Reed's Mr. Wrenn is. In these early plays, O'Neill extends this theme to a variety of subjects [...]. However, O'Neill's plays tend to be less didactic than Reed's, for money is not usually at the center of the theme as it is for Reed (who sees money as power). Instead, O'Neill uses the pursuit of wealth to demonstrate how people become obsessed with illusion over reality. [...] In each, though, O'Neill explores the effects of greed more than [...] the motives. Money is not entirely the end here but rather the means to an end, and for O'Neill that end was the pipe-dream that individuals follow to make their lives complete⁵⁴.

⁵³ C. W. E. Bigsby, « Eugene O'Neill », *A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama, I. 1900-1940* (Cambridge: Cambridge UP, 1982), 39 : « Buried treasure, concealed money, hard-earned dollars are the source of the bitterness that characterises human relationships. »

⁵⁴ John S. Bak, « Eugene O'Neill and John Reed: Recording the Body Politic, 1913-1922 », *The Eugene O'Neill Review* 20 (1996) : 17-35.

Ce sont justement ces notions de quête (« poursuit ») et d'« obsession » qui sont au cœur de ce travail. Ainsi, l'idée de « complétion » qui clôt cet extrait sera par exemple au cœur de notre dernier chapitre.

Il faut reconnaître que son œuvre aussi protéiforme que prolifique a de quoi dérouter. Dramaturge de l'excès, O'Neill s'est amusé avec le médium dramatique, jusqu'à l'exagération. Aussi court qu'il a pu être par la suite démesurément long⁵⁵, trop lugubre, trop narratif et contraignant avec ses didascalies maniaques, trop autobiographique, trop inspiré de ses lectures de jeunesse (notamment européennes), trop vulgaire, trop répétitif... le théâtre d'O'Neill est assurément un miroir d'une société moderne et capitaliste où tout est de plus en plus disproportionné, à l'image de l'urbanisation à outrance ou de la hiérarchisation constante. Toutefois, cette glorification de la réussite mène surtout à un important sentiment d'échec – un motif tout particulièrement souligné par Floyd Dell dans son autobiographie *Homecoming* : « Eugene O'Neill, whose little one-act plays were superb and beautiful romanticizations and glorifications and justifications of failure »⁵⁶. Ainsi, la course à l'argent n'est qu'une facette de l'obsession du pouvoir et de la possession qui parcourt l'œuvre o'neillienne.

L'une des ambitions et originalités de notre travail est d'étudier un corpus relativement négligé, à savoir les vingt pièces en un acte rédigées entre 1913 et 1919. Ainsi, *A Wife for a Life*, *The Web*, *Thirst*, *Recklessness* et *Warnings* ont été rédigées en 1913 soit immédiatement après sa sortie du sanatorium de Gaylord Farm. Viennent ensuite *Fog*, *Bound East for Cardiff*, *Abortion* et *The Movie Man* rédigées en 1914 ; *The Sniper* et *Before Breakfast* datées respectivement de 1915 et 1916 ; *In the Zone*, *Ile*, *The Long Voyage Home* et *The Moon of the Caribbees*, rédigées en 1917 ; *The Rope* et *Shell Shock*, datées de 1918 ; et enfin, pour l'année 1919, *Exorcism*, *The Dreamy Kid* et *Where the Cross Is Made*.

En complément, et dans l'optique d'être la plus exhaustive possible sur cette période de la carrière de l'auteur, nous nous sommes également appuyée sur le travail remarquable de Virginia Floyd, qui a compilé les travaux abandonnés par le dramaturge

⁵⁵ John Gassner, *Eugene O'Neill, Pamphlets on American Writers, No. 45* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1965), 5 : « O'Neill also attracted attention [...] with two radically disproportionate types of drama, since he was equally effective in one-act plays and in cyclopean dramas twice the normal length of modern plays. »

⁵⁶ Floyd Dell, *Homecoming: An Autobiography* (New York: Farrar & Rinehart, 1933), 263.

dans *Eugene O'Neill at Work: Newly Released Ideas for Plays*. Nous avons ainsi pu constater que certains thèmes d'apparence marginale étaient censés être au cœur d'un nombre plus important de pièces. De la même manière, nous avons parfois renvoyé à certains poèmes, tant les jeux phoniques et rythmiques nous semblent faire partie intégrante de l'art o'neillien. De plus, la proportion « inversée » entre dialogue et didascalies constitue pour nous un élément central de la critique du matérialisme entêté des personnages.

Le matériau fourni par O'Neill est finalement extrêmement riche, malgré les critiques qu'ont pu subir les pièces sur lesquelles nous avons choisi de nous concentrer. Nous aurons recours à une analyse lexicale, stylistique et dramaturgique des pièces de notre corpus afin de relever les différents procédés mis en œuvre par le dramaturge pour développer cette critique de la société dans laquelle il vivait.

Comment la récurrence du thème de l'argent est-elle transcendée chez O'Neill par l'utilisation de procédés permettant de rendre compte en filigrane de la période de profonds changements que constituent les deux premières décennies du XX^e siècle ? Comment O'Neill exploite-t-il les différentes facettes du matériau dramaturgique afin de mieux servir sa critique ?

Le caractère épique du théâtre o'neillien n'est en effet plus à démontrer : délabrement physique ou mental, par exemple, et importance de l'argent se répondent grâce au balancement – et même à l'équilibre – entre didascalies (« précises, détaillées et psychologiquement convaincantes »⁵⁷) et dialogues.

Le dramaturge mêlant efficacement intime et social, nous nous intéressons aux conséquences individuelles, familiales mais aussi sociétales de la course effrénée à la possession et à la réussite. Par conséquent, cette étude s'organise en trois grandes parties, respectivement consacrées au travail et aux classes sociales, à la famille, et enfin à l'obsession du pouvoir et du contrôle et aux dérives qui en découlent.

Il s'agira donc tout d'abord de nous pencher sur le caractère politique du théâtre de jeunesse o'neillien, fréquemment renvoyé à un simple exorcisme d'une vie

⁵⁷ John Henry Raleigh, *The Plays of Eugene O'Neill* (Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1967 [1965]), 211 : « O'Neill's stage directions are accurate, convincing, and suggestive. [...] Similarly, his stage directions describing human beings are acute, detailed and psychologically convincing. »

mouvementée. Ainsi, les notions sociologiques de *slumming* ou de *vital contact* seront convoquées, en préambule à une analyse du réalisme social du dramaturge, proche de celui des peintres de *l'Ashcan School*, dont les influences se font nettes. Ce volet se refermera sur une étude de la délinquance dans notre corpus.

La deuxième partie nous conduira à observer les conséquences d'une quête effrénée de richesse sur les structures familiales en place. Évidemment, le caractère autobiographique de l'œuvre o'neillienne ne pourra pas être (totalement) évité et mènera à une réflexion plus large sur le triangle amoureux et l'incommunicabilité dans le couple. L'analyse se centrera ensuite sur la question du domicile, à travers l'analyse du huis clos et de la géopathologie o'neillienne. Et puis, la hiérarchisation étant un pendant naturel du capitalisme, nous nous pencherons sur les stéréotypes patriarcaux et la violence symbolique en jeu dans notre corpus.

Enfin, nous engagerons une réflexion plus large et métaphorique sur le caractère obsessionnel de la possession – être en possession de ses moyens, être maître de son corps, etc. – jusqu'à l'insatisfaction permanente et les dérives qui y sont associées chez O'Neill telles que le meurtre ou la guerre.

**PREMIÈRE PARTIE : UNE VISION POLITISÉE DU TRAVAIL ET DES
CLASSES SOCIALES DE SON TEMPS**

Chapitre 1 | Condition ouvrière et littérature prolétarienne

*Les économistes ont raison, disait un homme de Bourse :
le capital est du travail accumulé.
Seulement, comme on ne peut pas tout faire,
ce sont les uns qui travaillent et les autres qui accumulent.
Auguste Detœuf, Propos d'O.L. Barenton, confiseur*

*L'oisiveté est, dit-on, la mère de tous les vices,
mais l'excès de travail est le père de toutes les soumissions.
Albert Jacquard, Petite philosophie à l'usage des non-philosophes*

Dans sa prime jeunesse, Eugene O'Neill a été entraîné sur les routes au rythme des tournées de son célèbre père, côtoyant alors les « déracinés » dans des chambres d'hôtels ou des trains. Le futur dramaturge a ensuite reçu une instruction majoritairement catholique dans différents établissements et différents États (l'école privée St. Aloysius en Pennsylvanie ; l'institut De La Salle à New York ; l'école préparatoire Betts à Stamford, dans le Connecticut puis enfin l'université Princeton, dans le New Jersey) jusqu'à sa déscolarisation – plus ou moins forcée¹ – en 1907. À

¹ Sur ce point, les sources diffèrent : a-t-il quitté l'école ou a-t-il été renvoyé comme le suggèrent les critiques de James Tyrone dans *Long Day's Journey into Night* ? Et pour quel motif ? Les critiques évoquent surtout des absences répétées. Voir Stephen A. Black, « "Celebrant of loss": Eugene O'Neill 1888-1953 », *The Cambridge Companion to Eugene O'Neill*, éd. Michael Manheim (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), 8 : « attended so few classes that he was dropped for excessive cuts before the end of the spring term ». D'autres soulèvent plutôt la possibilité de « violations du code de conduite ». Steven F. Bloom, *Student Companion to Eugene O'Neill* (Westport: Greenwood Press, 2007), 3 : « there is some evidence that he was asked to leave Princeton for conduct code violations ». Enfin, quelques critiques évoquent une anecdote quelque peu pathétique : le jeune étudiant aurait quitté l'établissement après avoir été suspendu pour avoir brisé une vitre, peut-être

partir de ce moment, O'Neill a découvert le monde du travail. Comme l'écrit Doris Alexander : « All his life James O'Neill had driven himself with the “work, work, WORK” formula »². Les biographies consacrées à Eugene O'Neill ne manquent pas de souligner l'intransigeance dont faisait preuve le patriarche envers ses fils, Jamie et Eugene. Négliger l'importance de la religion dans un tel principe serait une erreur tant le travail est considéré comme l'une des valeurs fondamentales³ des différentes branches du christianisme⁴, profondément ancré dans la communauté irlandaise à laquelle les O'Neill étaient si fiers d'appartenir. Pierre Debergé ne manque pas de rappeler la profusion d'« images que la Bible utilise pour traduire l'œuvre de Dieu » :

Il est l'Architecte qui déploie la tente des cieux et fonde la terre sur ses bases (Ps 104,2-5). Il est le Cultivateur qui arrose les sillons et féconde la glèbe (Ps 65,10-14 ; 104,13-14). Il est le Potier qui façonne l'argile (Gn 2,7 ; Is 45,9-12 ; 64,7 ; Jr 18,6)⁵.

Lorsque la société commença à subir les profondes modifications apportées par la modernisation, l'Église se retrouva contrainte de prendre position sur de nombreux sujets de société et se mit alors en place la Doctrine Sociale de l'Église, développée par le pape Léon XIII dans son encyclique *Rerum Novarum* en 1891. Ces positions furent ensuite reprises dans l'encyclique *Quadragesimo Anno* de Pie XI en 1931. La place de l'Église apparaît donc centrale à la charnière des XIX^e et XX^e siècles qui nous intéressent tout particulièrement dans le cadre de notre étude⁶. Ainsi, la *Genèse* définit clairement le travail comme le châtiment imposé à l'Homme pour avoir péché : « le sol sera maudit

même celle du professeur Woodrow Wilson à l'aide d'une bouteille de bière (anecdote narrée par le Dr. Karl Goldmann dans sa préface à la pièce *Ah, Wilderness!* [Frankfurt am Main : Hirschgraben-Verlag, 1959], 3), ce qu'O'Neill lui-même a nié. Il semblerait qu'il ait été suspendu – avec certains de ses camarades – pour avoir brisé la fenêtre du superintendant de la Pennsylvania Railroad au cours d'une soirée arrosée rocambolesque racontée en détail par Dowling. Robert M. Dowling, *Eugene O'Neill: A Life in Four Acts* (New Haven and London: Yale University Press, 2014).

² Doris Alexander, *The Tempering of Eugene O'Neill* (New York: Harcourt, Brace & World, 1962), 78.

³ Pour ce préambule, nous renvoyons notamment à Dominique Méda, *Le Travail. Une Valeur en voie de disparition* (Paris : Aubier, 1995). Pour le lien spécifique entre travail et religion chrétienne, nous renvoyons à Pierre Debergé, « Le Travail Dans La Bible, Dans La Tradition Judéo-Chrétienne et Dans l'enseignement de l'Église », *Travailler et Vivre* (LXXXV^e Session Des Semaines Sociales de France) (Paris: Bayard, 2001) : 129–52.

⁴ Nombreuses ont été les voix à s'élever contre la théorie développée par Max Weber dans *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*. Ainsi, Joseph Schumpeter trouve les racines du capitalisme dans l'Italie du XV^e siècle. Il est en partie rejoint dans cette analyse par Fernand Braudel, dans sa *Dynamique du capitalisme*. En réponse à Weber, Michael Novak publie en 1993 *The Catholic Ethic and the Spirit of Capitalism* (New York: The Free Press, 1993).

⁵ Pierre Debergé, 130.

⁶ Sur ce point, voir Jean-Yves Calvez et Jacques Perrin, *Église et société économique : l'enseignement social des papes de Léon XIII à Pie XII (1878-1958)* (Paris : Aubier, 1959), Philippe Simonnot, *Les Papes, l'Église et l'argent : Histoire Économique Du Christianisme Des Origines à Nos Jours* (Paris: Bayard, 2005) et *Le Discours Social de l'Église Catholique de Léon XIII à Jean-Paul II, Documents Réunis et Présentés Par Le CERAS* (Paris: Le Centurion, 1994).

à cause de toi. C'est à force de peine que tu en tireras ta nourriture tous les jours de ta vie »⁷. Cependant, de même que l'oisiveté est critiquée (« si quelqu'un ne veut pas travailler, qu'il ne mange pas non plus. »⁸), l'exploitation inconsidérée est également dénoncée :

À vous maintenant, riches ! Pleurez et gémissiez, à cause des malheurs qui viendront sur vous. Vos richesses sont pourries, et vos vêtements sont rongés par les teignes. Votre or et votre argent sont rouillés ; et leur rouille s'élèvera en témoignage contre vous, et dévorera vos chairs comme un feu. Vous avez amassé des trésors dans les derniers jours ! Voici, le salaire des ouvriers qui ont moissonné vos champs, et dont vous les avez frustrés, crie, et les cris des moissonneurs sont parvenus jusqu'aux oreilles du Seigneur des armées⁹.

Pourriture et rouille : la thématique de l'argent qui corrompt non seulement le corps mais également le corps social – véritable fil rouge de cette thèse – est posée et apparaîtra par exemple dans *The Hairy Ape*, avec Mildred se déclarant à la fois « engendrée » et « damnée » par l'or : « I am sired by gold and damned by it [...] damned in more ways than one. » (CP2, 132). Il était donc essentiel pour les deux fils O'Neill de travailler afin d'être dignes de la reconnaissance de leur père.

D'abord secrétaire dans une petite entreprise de vente par correspondance dans laquelle son père possédait des parts¹⁰, O'Neill a ensuite été, tour à tour, chercheur d'or malheureux au Honduras, sous-directeur d'une compagnie théâtrale en tournée, jeune marin, employé dans diverses entreprises à Buenos Aires (Westinghouse Electric, Swift Packing et Singer Sewing Machine) puis marin qualifié (« *able-bodied seaman* ») pour l'*American Line*, acteur de vaudeville et reporter pour un journal local. Ces multiples expériences et ce contact avec les travailleurs de différents milieux ont façonné le dramaturge, lui apportant une connaissance « intime » de la classe ouvrière, ce qu'il a pu utiliser dès ses premières pièces, se plaçant ainsi à la suite de nombreux artistes ayant emprunté une démarche similaire :

Though "Bound East" may legitimately be called an innovative play, its attempt to provide the middle class with intimate access to working-class reality was not an unusual social phenomenon or artistic theme in the 1910s. Numerous nonfictional downclassing experiments suggest a high level of historical concern with both experimentally motivated and reform-driven affiliation with the lower classes by genteel interlopers beginning around the 1880s and peaking – along with the furthest inroads of socialism into American politics – in the decade and a half

⁷ *Genèse*, III, 17-23.

⁸ *Deuxième épître aux Thessaloniens* 3:10.

⁹ *Épître de Jacques* 5:1-4.

¹⁰ Travis Bogard et Jackson R. Bryer, eds., *Selected Letters of Eugene O'Neill* (New Haven and London: Yale University Press, 1988), 18.

preceding World War I. Mark Pittenbergh's study of nonfiction narratives produced by middle-class writers who "passed" as poor workers in order to investigate the underclass or experience poverty identifies 49 such texts in the Progressive era alone. By the 1910s, a new phrase – "vital contact" – had become current among rebellious Harvard undergraduates and New York political liberals, giving a name to the frequent experimental interaction between genteel radicals and workers. Christine Stansell's recent work, *American Moderns*, observes that "vital contact," a term in general use in the pre-World War I decade, "distilled an ethos of cross-class exchange". The theory was that "privileged youth [...] were enervated by overeducation and overrefinement and that they would revivify themselves through contact with supposedly simpler, hardier, more spirited people"¹¹.

Même si O'Neill ne s'est pas « fait passer » pour un travailleur mais a réellement fait partie de leur groupe, son œuvre de début de carrière intègre tout particulièrement cette notion de « contact vital », extrêmement importante dans la littérature américaine du *Gilded Age* et juste après, entre les années 1880 et le début de la décennie 1910, et à laquelle il va amener son originalité de traitement.

O'Neill, durant sa jeunesse, n'a cessé de critiquer le montant de la pension que lui versait son père. Les critiques ont insisté sur le caractère infondé de ces reproches, y voyant un prétexte pour dénigrer la figure paternelle :

Again and again, in later years, he would insist, "I was absolutely down, financially, those days. [...]" Why was he down? What of the weekly allowance from his father? [...] Eugene was "flat" because he wanted to show his contempt for the "puny" amount his father gave him¹².

Conscient ou non du mauvais usage qu'il faisait de cet argent qui lui était généreusement donné sans contrepartie, O'Neill se retrouvait dans la position de ceux qui doivent travailler pour obtenir de quoi vivre, travail et argent se retrouvant intimement liés. Afin de s'attaquer à cette réalité, O'Neill nous présente des travailleurs, de différents milieux, parfois employeurs, souvent employés, sur leur lieu de travail, au bar ou encore dans l'intimité de leur foyer. Notre corpus laisse toute place à ces derniers, ce que nous allons observer tout en nous gardant de sombrer dans l'analyse de son aspect autobiographique certain pour en détacher la critique sociale qui émerge dans ces pièces jugées médiocres à leur époque et encore relativement négligées aujourd'hui, notamment *A Wife for a Life*, *Warnings* et *Recklessness*. En effet, grâce à de telles pièces, O'Neill a emmené ses lecteurs dans un univers qui n'était pas le leur et, parfois,

¹¹ Patrick J. Chura, « "Vital Contact": Eugene O'Neill and the Working Class », *Twentieth Century Literature* 49.4 (Winter 2003) : 522. Cet article est reproduit (sous le titre « "Vital Contact": O'Neill and the Working Class ») dans l'ouvrage collectif édité par Eileen J. Herrmann et Robert M. Dowling, *Eugene O'Neill and His Early Contemporaries: Bohemians, Radicals, Progressives and the Avant-garde* (Jefferson: McFarland, 2011), 9-30.

¹² Doris Alexander, *The Tempering of Eugene O'Neill*, 150-51.

pas le sien non plus. S'il a brièvement connu le monde de la prospection aurifère, avec le cycle *Glencairn*, c'est un milieu qui l'a complètement imprégné qu'il décrit, à savoir celui des marins. C'est ce phénomène de « downclassing » – expliqué plus haut par Patrick Chura – qui nous intéresse tout particulièrement, d'autant plus qu'il est même explicitement montré (et son pendant, le « slumming », dénoncé) dans *The Web* et *Fog* qui concluent notre analyse. Nous allons donc examiner les perspectives qu'O'Neill a privilégiées pour dépeindre le comportement de cette nation face à la modernisation, ces « pièges déshumanisants » dont le dramaturge a pleinement pris conscience lors de ses expériences en mer, à travers l'absence de fraternité entre les soutiers et les marins qu'il exprime notamment, plus tard, dans *The Hairy Ape*¹³.

1.1. Recréer l'expérience ouvrière

1.1.1. Entre traumatisme et nostalgie : le cycle *Glencairn*

Les biographies s'attardent notamment sur la fierté éprouvée par O'Neill lorsqu'il portait son pull « American Line », vestige de ces années de dur labeur. Comme un symbole, c'est la célèbre photo sur laquelle O'Neill, vêtu de ce pull, regarde vers l'horizon, que Travis Bogard a choisie pour introduire sa partie consacrée aux pièces de 1916 et 1917¹⁴.

Profondément marqué par son expérience de marin, O'Neill a pleinement consacré quatre de ses pièces de jeunesse à cet univers masculin si particulier, soumis à des conditions de travail et de vie éprouvantes, à savoir *Bound East for Cardiff*, *In the Zone*, *The Long Voyage Home* et *The Moon of the Caribbees*, régulièrement regroupées – et étudiées – sous l'appellation « *S.S. Glencairn cycle* », du nom du tramp sur lequel

¹³ Robert M. Dowling, *Eugene O'Neill: A Life in Four Acts* (New Haven and London: Yale University Press, 2014), 69 : « Coal stokers and seamen, in an unusual show of solidarity, rose up to support the workers in a brief but reverberating protest that would be remembered by posterity as the Great Labor Strike of 1911.

Stokers and seamen didn't generally fraternize in this way; in fact, a shipboard class division existed between the two groups that created strains of bitter animosity. And their clash of temperaments as well a job status informed O'Neill's lifelong conviction about the dehumanizing pitfalls of modern industrialization. »

¹⁴ Travis Bogard, *Contour in Time: The Plays of Eugene O'Neill*, rev. ed. (Oxford: Oxford University Press, 1988), 65.

sont embarqués les différents protagonistes¹⁵. La notoriété de ce cycle nous empêche d'affirmer que les pièces o'neilliennes composées avant 1919¹⁶ sont totalement ignorées : non seulement les études sur cet ensemble de pièces sont nombreuses,¹⁷ mais Dudley Nichols et John Ford en ont fait une puissante adaptation filmique en 1940, considérée comme le meilleur film du mois à sa sortie puis comme l'un des dix meilleurs films de l'année 1940 selon le *National Board of Review*¹⁸. Bien qu'il rassemble les quatre pièces, ce film a pour titre *The Long Voyage Home*, soit seulement le titre de l'une d'elles dont John Orlandello souligne la puissance de la métaphore : « This title, like the title of *Long Day's Journey into Night*, uses a metaphor of movement through space to suggest a process which is at once aimless, self-revealing, and self-defeating »¹⁹. De tout le cycle, *The Long Voyage Home* est justement, selon nous, la plus violente dans sa description du travail des marins. En effet, la bande y évoque une embarcation précédée d'une réputation bien peu flatteuse, l'*Amindra*, inspirée du *Timandra* sur lequel O'Neill – alors en quête d'emploi stable – accepta un poste de docker en 1910²⁰. Ce « maudit long-courrier » s'apparente à une galère : les hommes refusent d'y embarquer, les officiers à son bord étant qualifiés de « maudits esclavagistes » (« Bloody windjammer » et « The capt'n an' mate are bloody

¹⁵ Ce titre commun apparaît validé par O'Neill lui-même dans une lettre à Kenneth Macgowan, écrite en 1924, à l'occasion de la future représentation conjointe de ces quatre pièces : « I don't like "Crew of the Glencairn." Doesn't sound like anything. "Blow the Men Down" is a good title or some other chanty phrase. "S.S. Glencairn" isn't so awfully wrong. "The Sea Tramp" is another suggestion. » Jackson R. Bryer, éd., « *The Theatre We Worked For* » : *The Letters of Eugene O'Neill to Kenneth Macgowan* (New Haven and London: Yale University Press, 1982), 64.

¹⁶ Les dates d'écriture, de copyright ou de publication sont, sauf mention contraire, tirées de Virginia Floyd, *The Plays of Eugene O'Neill: A New Assessment* *The Plays of Eugene O'Neill: A New Assessment* (New York: The Ungar Publishing Company, 1987).

¹⁷ Nous renvoyons par exemple à la communication de Richard Compson Sater, « O'Neill's S.S. Glencairn Cycle: Page Vs. Stage » (Fourth National Symposium on Theater in Academe, Washington and Lee University, Lexington, Va., March 2000) *Laconics* 1. En ligne. <http://www.eoneill.com/library/laconics/1/1n.htm> (consulté le 11 octobre 2019).

Voir également R. Dilworth Rust, « The Unity of O'Neill's S.S. Glencairn », *American Literature* 37 (1965) : 280-90 et Christine Ford, « The Dionysian sea: Eugene O'Neill's S.S. Glencairn cycle », *CEA Critic* 63.3 (2001) : 46-53.

¹⁸ *The Long Voyage Home*, dir. John Ford (adaptation : Dudley Nichols). United Artists, 1940.

Nous notons par ailleurs que le titre de « Meilleur film » de cette année 1940 a été attribué à un autre film réalisé par John Ford et adapté d'une œuvre littéraire, à savoir *The Grapes of Wrath*. *Of Mice and Men* – également tiré d'une œuvre de John Steinbeck – fait partie de la liste de dix films retenus. En ligne. <http://www.nationalboardofreview.org/award-years/1940/> (consulté le 10 avril 2015).

¹⁹ John Orlandello, *O'Neill on Film* (Rutherford, Madison, Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press, 1982), 91.

La version française du film, en revanche, a pour titre *Les Hommes de la mer*. Ce titre, qui peut sembler plus général, est surtout une référence au précédent titre de *The Long Voyage Home*, abandonné, à savoir *Children of the Sea*.

²⁰ Robert M. Dowling, *Critical Companion to Eugene O'Neill: A Literary Reference to His Life and Work* (New York: Facts on File, Inc., 2009), 295 ; et *Eugene O'Neill: A Life in Four Acts*, 61.

slave-drivers », CP1, 511). L'insistance des marins sur leurs conditions inhumaines de vie à bord souligne paradoxalement leur profonde humanité : ils subissent ces conditions mais ne les acceptent pas comme le font les robots idéaux présentés par Karel Čapek dans sa pièce *R.U.R.*, que nous évoquons en parallèle avec *The Hairy Ape* plus loin.

En cela, nous notons que la pièce *Ile* rejoint le cycle *Glencairn* tant certains thèmes y sont repris et même dépeints encore plus abruptement en raison de la situation de conflit entre exploitants et exploités. Ainsi, le double sens du terme « hands » (*Ile*, CP1, 492 ; *The Long Voyage Home*, CP1, 511), qui désigne des « membres d'équipage » en plus de constituer une synecdoque fort intéressante dans ce cas, participe de cette dénonciation. Ce choix de lexique peut en effet constituer un rejet de la notion marxiste de commodification, c'est-à-dire de vision limitée car utilitaire du corps humain. Les ouvriers ne sont plus considérés par leurs supérieurs dans leur entièreté mais deviennent de véritables marchandises eux-mêmes.

De plus, cette utilisation du terme « hands » se double dans ces deux pièces de l'évocation de la faim (« [...] and the hands half starved », *Ile*, CP1, 492 ; « They 'arf starved the 'ands on the larst trip 'ere », *The Long Voyage Home*, CP1, 511). Faim et soif sont deux thèmes tout aussi chers à O'Neill. Bien qu'associés métaphoriquement au désir, ils n'en demeurent pas moins des besoins vitaux. La pièce *Bound East for Cardiff* fourmille elle aussi d'éléments tendant à appuyer cette critique des conditions de vie et de travail des marins en mission. Parmi ces conditions difficiles, la mauvaise nourriture n'est pas en reste : il est ainsi question, dans *Bound East for Cardiff*, de la « bouffe de clodo » (« bum grub », CP1, 195) et, dans *Ile*, des réserves qui s'amenuisent ou, pire, sont moisies (« the grub's gittin' low » et « The grub we're gittin' now is rotten », CP1, 496 et 499). À travers ces jugements de valeur s'amorce le conflit avec les supérieurs hautains qui répliquent que cette nourriture est déjà suffisante pour eux (« KEENEY. It's good enough fur ye. Better men than ye are have eaten worse », CP1, 499). En qualifiant leur pitance de « bouffe de clodo », les marins établissent une distance, refusant d'être traités comme des moins que rien et, surtout, comme des rebuts de la société :

SCOTTY. (*indignantly*) It's a starvation ship.

DAVID. Plenty o' work and no food – and the owners ridin' around in carriages!

OLSON. Hash, hash! Stew, stew! Marmalade, py damn! (*He spits disgustedly.*)

COCKY. Bloody swill! Fit only for swine is wot I say.

DRISCOLL. And the dishwather they disguise wid the name av tea! And the putty they call bread! [...]
PAUL. [...] And rot-ten po-tay-toes! [...] (CP1, 190)

Les répétitions d'Olson accentuent le caractère usant de la routine. Quant à l'image des « propriétaires » faisant le tour en « calèches », elle renvoie clairement à l'esclavage. C'est Cocky qui assène le coup de grâce, en qualifiant leur nourriture de « maudite pâtée » tout juste bonne « pour les porcs ». À partir de là, les langues se délient encore davantage comme le prouve la polysyndète anaphorique « *And the dishwather they disguise wid the name av tea! And the putty they call bread! [...] And rot-ten po-tay-toes! [...]* » (nous soulignons). Encore une fois, le vocabulaire est repris dans *Ile* : « They say it's not fit to eat – what's left » (496). Enfin, comme nous le développons dans notre septième chapitre, le thème de la folie apparaît comme un pendant de cette privation de nourriture. Ainsi, *Bound East for Cardiff* et *Where the Cross is Made* font état de marins dont la santé mentale s'est détériorée : « roarin' mad wid the thirst » (*Bound East for Cardiff*, CP1, 191), « mad from thirst and starvation » et « They began to go mad – hunger, thirst, and the rest – » (*Where the Cross is Made*, CP1, 698 et 700).

S'il faut attendre *The Hairy Ape* pour une évocation puissante des températures extrêmes emblématiques de la littérature consacrée à la force ouvrière, le cycle *Glencairn* est révélateur d'une autre difficulté, la particularité de l'emploi des marins étant de les contraindre à vivre sur leur lieu de travail. En effet, le manque de repos dû au bruit (« I yust can't sleep when weestle blow », *Bound East for Cardiff*, CP1, 191) et l'exiguïté de leur dortoir s'ajoutent à la pénibilité physique de leur travail :

An irregular shaped compartment, the sides of which almost meet at the far end to form a triangle. Sleeping bunks about six feet long, ranged three deep with a space of three feet separating the upper from the lower, are built against the sides. [...]

The far side of the forecastle is so narrow that it contains only one series of bunks. (Bound East for Cardiff, CP1, 187)

Le public est immédiatement interpellé par la « forme irrégulière » du compartiment puis heurté par les dimensions étriquées et angoissantes de celui-ci. L'emploi de l'adjectif « heavy » renforce l'atmosphère oppressante du *Glencairn* : « *the air is heavy with rancid tobacco smoke* » (CP1, 187)²¹. En effet, l'espace alloué aux marins semble

²¹ Nous soulignons ici l'exploitation du même thème dans le roman japonais *Kani kōsen* dont l'influence o'neillienne est développée plus bas.

Takiji Kobayashi, *The Crab Cannery Ship, and other novels of struggle*, tr. Željko Cipriš (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2013), 25 : « The fishermen's shit-hole was lit by feeble electric lights. Its air was thick with tobacco smoke and the odor of crowded human bodies. »

encore rétréci. S'ajoute enfin à cela la saleté de la tenue des marins : « *Five men are sitting on the benches talking. They are dressed in dirty patched suits of dungarees* » (CP1, 187). C'est alors un cercle vicieux infernal qui se met en place.

Tous ces éléments semblent aller de concert avec le danger, sans cesse présent dans ces corps de métier. Ainsi, *Bound East for Cardiff*, dont la majorité de nos exemples provient a été particulièrement acclamée pour sa puissance. Susan Glaspell a même déclaré que cette pièce avait fait prendre conscience aux Provincetown Players de leur raison d'être : « we knew what we were for »²². La mort y est centrale : Yank a été blessé grièvement en chutant et se meurt, sous les yeux de ses compagnons d'infortune et tout particulièrement de Driscoll qui écoute ses espoirs, partage ses rêves et recueille sa dernière volonté :

YANK. [...] One thing I forgot: You know Fanny the barmaid at the Red Stork in Cardiff?

DRISCOLL. Sure, and who doesn't?

YANK. She's been good to me. She tried to lend me half a crown when I was broke there last trip. Buy her the biggest box of candy yuh c'n find in Cardiff. (CP1, 198)

En plus de lui demander d'offrir un cadeau à cette serveuse qui lui a laissé de bons souvenirs, Yank souhaite que Driscoll garde sa dernière paie et la partage avec les autres marins. Olson semble lui aussi promis à une mort certaine, embarqué contre son gré à bord de la funeste *Amindra* à la fin de *The long Voyage Home*²³.

Évidemment, les ouvriers ne se contentent pas de critiquer leurs conditions de travail. Leurs conditions de vie sont également dégradées à cause des salaires trop faibles. Ainsi, dans *Bound East for Cardiff*, la mort est presque présentée comme préférable à la condition ouvrière : « This sailor's life ain't much to cry about leavin' – just one ship after another, hard work, small pay » (CP1, 195). Cet aspect est repris dans *The Long Voyage Home* : « too much hard work for little money » (CP1, 517). Le constat est encore plus cruel dans *In the Zone* puisque leurs conditions sont si difficiles que la possibilité que Smitty dissimule de l'argent est immédiatement exclue :

²² Susan Glaspell, *Road to the Temple* (New York: Frederick A. Stokes, 1927), 254.

²³ Dans l'adaptation filmique précédemment évoquée, la mort n'est pas seulement sous-entendue : le film se clôt sur la une du journal annonçant que l'*Amindra* a été torpillée. En revanche, le réalisateur a pris quelques libertés avec la pièce originale : l'action a notamment été transposée durant la Seconde Guerre mondiale (alors que les États-Unis ne sont pas encore entrés en guerre à l'époque de la sortie du film). Le dénouement est également différent puisque ce n'est pas Olson/Ole qui se trouve à bord de l'*Amindra* mais Driscoll, qui est venu le secourir mais a été assommé dans la bagarre et donc gardé à bord.

JACK. (*in a voice meant to be reassuring*) Aw, hell! I'll bet it ain't nothin' but some coin he's saved he's got locked up in there.

DAVID. (*scornfully*) That's likely, *ain't it?* Then why does he act so s'picious? He's been on ship near two year, *ain't he?* He knows damn well there ain't no thieves in this fo'c's'tle, *don't he?* An' you know 's well 's I do he didn't have no money when he came on board an' he ain't saved none since. [...] (CP1, 477, nous soulignons)

Le mépris de David, évident grâce à la didascalie, est sensible par le biais des multiples questions oratoires et des *question tags*.

Le lien spécial qu'O'Neill entretenait avec la mer explique un tel intérêt pour ces vies misérables : « If I write often of seamen, it is because I know and like them so well. [...] I was once one of them »²⁴. Doris Alexander souligne cependant la brièveté de l'expérience d'O'Neill :

When the ship unloaded its cargo of lumber at Buenos Aires in June, 1910, Eugene did not sign on again. Sixty-five days at sea had been enough. But he would always idealize that journey. Of his shipmates he would say, "They were fine fellows. I've never forgotten them, nor I hope, they me." The ship, too, he would keep track of for years afterward when it became the *Pass of Balmaha*. In 1915, when it had been captured and turned into a raider by the Germans, he clipped a picture of it from a newspaper and pasted it in a scrapbook²⁵.

S'engageant tout de même pour un dernier voyage en 1911, il n'en sera que plus amer : « An ugly, tedious job, and no place for a man who wanted to call his soul his own. I did not love it.²⁶ » Ainsi le pull fétiche que nous évoquions contient en lui toute l'ambiguïté du rapport qu'il entretenait avec la mer :

But that last trip to sea left him with three things he valued: a navy-blue jersey pull-on sweater with "American Lin[e]" printed on it in white letters, an able-seaman's certificate, and the friendship of a very tough Irishman named Driscoll. He valued all three for the same reason; they were props for a drama he was acting out in the central character was Eugene O'Neill, virile man of the sea²⁷.

Alexander poursuit en insistant sur la fierté éprouvée par le dramaturge, plus importante encore que celle apportée par ses prix Pulitzer :

He wore the blue jersey long after that trip, and he kept a picture of himself, darkly handsome in that jersey, which hung on his wall during the later part of his life. He

²⁴ John Patrick Diggins, *Eugene O'Neill's America: Desire Under Democracy* (Chicago: The University of Chicago Press, 2004), 78.

²⁵ Doris Alexander, *The Tempering of Eugene O'Neill*, 142.

²⁶ Doris Alexander, 151.

²⁷ Doris Alexander, 151.

kept the able seaman's certificates too, pointing out with a pride he never took in Pulitzer Prizes that the term *able seaman* "means you can box the compass and do several other things which the ordinary seaman cannot."²⁸

Un reportage mené par le magazine *Life* en 1943 nous permet de voir les nombreuses maquettes de bateaux qui ornaient les murs du bureau du dramaturge dans sa résidence californienne, « Tao House », tout comme le fameux *Certificate of Discharge* lui accordant le grade de « marin qualifié » (Annexe 4)²⁹.

De même que traumatisme et idéalisation sont intimement liés dans l'esprit d'O'Neill, ces pièces sombres sont parfois illuminées par la fraternité qui y est palpable. Cependant, le dramaturge s'est détaché de son propre vécu et les marins ne sont pas les seuls travailleurs auxquels il a consacré ses pages même s'ils ont la particularité d'être des personnages récurrents, le cycle *Glencairn* ayant été non seulement assumé mais surtout achevé, à l'inverse du projet plus tardif *A Tale of Possessors Self-Dispossessed* dont la dimension dénonciatrice était pourtant encore plus évidente : « the initial idea of a "vast symbolic play of the effect upon man's soul of industrialism" had come to O'Neill in 1927 »³⁰.

1.1.2. Du mélodrame renié aux drames quotidiens : *A Wife for a Life*, *Warnings et Recklessness*

Parmi les trois pièces que nous allons désormais étudier, les personnages d'*A Wife for a Life* et *Warnings* sont relativement épargnés par ce mal précis qu'est l'industrialisation, alors que ceux de *Recklessness* en sont des victimes indirectes, de par la profession d'Arthur Baldwin. En revanche, tous ces couples sont frappés de plein fouet par l'importance de l'argent. En 1913, O'Neill a composé un mélodrame pour le théâtre de son père, *A Wife for a Life*. Il a par la suite presque renié cette œuvre en considérant *The Web* comme la première pièce qu'il ait écrite :

To be scrupulously exact, for the record, "The Web" is *not* the first thing I wrote for the stage. I had some time before dashed off in one night a ten minute vaudeville skit, afterwards destroyed. But this was not a play. In fact, my friends in

²⁸ Doris Alexander, *The Tempering of Eugene O'Neill*, 151-2.

²⁹ Nous renvoyons également aux lettres d'O'Neill à Donald Pace, le maquettiste ayant reçu de nombreuses consignes et corrections par le dramaturge, intransigeant quant à la fidélité de ses maquettes. Jackson R. Bryer, « Eugene O'Neill's Letters to Donald Pace: A Newly Discovered Correspondence », *Eugene O'Neill and the Emergence of American Drama*, éd. Marc Maufort (Amsterdam: Rodopi, 1989), 133-50.

³⁰ Donald Gallup, « A Tale of Possessors Self-Dispossessed » in Michael Manheim, éd., 178.

vaudeville crudely insisted it was not a vaudeville skit, either! It was nothing. And “The Web” is the first *play* I ever wrote³¹.

Un tel mélodrame, bien que soutenu par la propre expérience d’O’Neill en tant que chercheur d’or au Honduras, semble surtout fortement inspiré des « *Western fictions* » qu’O’Neill lisait dans sa jeunesse :

Eugene also devoured the wildly popular books of the “Wolfville” series, which he began reading at ten. Authentic, humorous tales of frontier mining and cattle-raising life during the late 1800’s, they were written between 1897 and 1908 by Alfred Henry Lewis³².

Cette série, qui met en scène « The Old Cattleman », se déroule en effet à la frontière de l’Arizona, tout comme *A Wife for a Life* dont la didascalie initiale s’ouvre sur « *The edge of the Arizona desert* » (CP1, 3). Le décor et le portrait que dresse O’Neill du Old Man sont évidemment typiques des récits de ce genre mais la description semble également fortement inspirée de la couverture de l’ouvrage dévoré par O’Neill : on y voit The Old Cattleman, armé, vêtu d’une salopette, d’une chemise et de bottes mais portant également un Stetson à large bords (Annexe 5). Si cette pièce laisse affleurer un symbolisme qui sera développé plus subtilement dans les pièces suivantes, la critique sociale y est déjà présente, bien que ténue³³. En effet, la sacralité du mariage y est abordée à travers l’évocation du mariage arrangé : « Yvette is only twenty-five. Her parents were poor French people. In a fit of mistaken zeal for her welfare they forced her to marry this man when she was too young to know her own mind » (CP1, 8). En revanche, les conditions de travail des mineurs ne sont pas évoquées, à l’exception de la lassitude qui les habite : « *his face is the face of one who has wandered far, lived hard, seen life in the rough, and is a little weary of it all* » (CP1, 3). O’Neill s’est cependant délesté de son encombrante expérience personnelle pour composer des pièces au propos encore plus percutant.

Composées la même année, *Recklessness* et *Warnings* mêlent ressort mélodramatique et critique sociale en mettant en scène des hommes dont les aspirations sont écrasées par le besoin d’argent, à savoir Fred Burgess, chauffeur privé d’un couple

³¹ Lettre à Mark Van Doren, datée du 12 mai 1944, conservée à la Princeton University Library, et citée par Travis Bogard, *Contour in Time*, 8.

³² Arthur et Barbara Gelb, *O’Neill: Life with Monte Cristo* (New York: Applause, 2000), 139.

³³ Egil Törnqvist souligne la ressemblance entre les deux personnages, « O’Neill’s Firstborn », *The Eugene O’Neill Review* 13.2 (Fall 1989) : 9 : « In *A Wife for a Life* there is an indication that the two men, “dressed about the same” are not so much individuals as representatives of two conflicting attitudes toward woman within one (male) psyche. »

new-yorkais qui entretient une liaison avec la maîtresse de maison, et James Knapp, radiotélégraphiste menacé par la surdité.

Nous évoquions plus tôt la commodification et, l'une de ses formes, l'esclavage. Ainsi, nous ne pouvons occulter l'étymologie de « *servant* ». Fred refuse d'être un domestique, évidemment, mais il a également la ferme intention de n'être soumis à personne : « I won't be anybody's servant then » (CP1, 57). Ce refus d'être un *servus*, un esclave, est accentué par le « dégoût » que Fred ressent à la vue de son uniforme (« *He glances down at his livery in disgust* », CP1, 57). Cet uniforme participe de l'effacement des particularités, de la désindividuation : membre d'un groupe, l'individu voit sa conscience de soi affaiblie et peut même aller jusqu'à commettre des actes qu'il n'aurait pas commis seul. À ce dégoût répond le mépris exprimé par Arthur Baldwin lors de sa conversation avec Gene, la bonne : « what you have said requires more proof than the mere statement of a jealous servant. (*He pronounces the "servant" with a sneer of contempt*) » (CP1, 63). Comme si la parole d'une domestique n'était pas fiable.

En revanche, Fred ne mentionne pas explicitement ses conditions de travail. Dans cette pièce, l'accent est réellement porté sur l'importance de l'argent puisque le couple illégitime en a besoin pour fuir :

FRED. [...] You know, Mildred, I'd like to do something. But how can I help matters? I haven't any *money*. We can't go away together yet.
MRS. BALDWIN. But I can get *money* – all the *money* we need.
FRED. (scornfully) His money!
MRS. BALDWIN. I have my jewels. I can sell those.
FRED. He gave you those jewels.
MRS. BALDWIN. [...] Why won't you let me help a little?
FRED. I don't want to touch any of his *money*. [...]
MRS. BALDWIN. (*pleading tearfully*) Fred, dearest, please take me away now – tonight – before he comes. What difference does the *money* make as long as I have you? (CP1, 57)

Cet échange houleux entre Fred et Mildred est marqué par les six occurrences du mot « money », le sujet de la discorde, mais également par le cynisme de Fred qui reproche à Mildred de traiter la pauvreté avec légèreté, ne l'ayant jamais connue :

FRED. (*with a harsh laugh*) You don't know what you're talking about. You'd never stand it. *Being poor doesn't mean anything to you. You've never been poor.* Well, I have, and I know. It's hell, that's what it is. You've been used to having everything, and when you found out you were tied to a servant who could give you nothing, you'd soon get tired. And I'd be the last one to blame you for it. I'm

working out and I don't want to go back and drag you with me. (CP1, 57, nous soulignons)

La construction chiasmatisée du syntagme « be poor » autour de l'anadiplose de « you » met en valeur la répétition de l'adjectif attribut « poor » tandis que la reprise du nom « servant » par Fred lui-même accentue son mal-être. L'ironie est lourde : Fred dit ne pas vouloir « entraîner » Mildred avec lui or leur amour interdit les mènera tous les deux à la mort. Cette pièce n'a donc rien de directement autobiographique, à l'exception de son lieu puisque la famille O'Neill a passé ses vacances dans les montagnes Catskill³⁴.

Quant à James Knapp, nous avons choisi de l'exclure de notre analyse des marins car, bien qu'il travaille à bord d'un bateau, il n'appartient pas au groupe des « petites mains » mais occupe un poste de radiotélégraphiste. Son épouse va jusqu'à lui reprocher la belle vie qu'elle l'imagine mener lors de ses missions : « You sail away and have a fine time with nothin' to do but eat the best of food and talk to the pretty women in the First Class » (CP1, 86). Pourtant, le radiotélégraphiste apparaît profondément déprimé et se confie auprès de son fils Charlie :

I guess I've got the blues. I get to thinking about how I've got to sail tomorrow on that long, lonesome trip, and how I won't see any of you for three months, and it sort of makes me feel bad. I wish I could throw up this job. I wish I was young enough to try something else. (CP1, 83-84)

Si le père déclare regretter de ne pouvoir quitter son emploi, la discussion entre les deux époux qui suit nous révèle que Knapp est confronté à un douloureux choix : déjà continuellement critiqué par son épouse pour ses faibles revenus, James découvre que la surdité le menace or la situation de la famille est telle qu'il ne peut se permettre d'abandonner cet emploi. La pièce *Warnings* s'ouvre en effet sur la description de l'appartement du Bronx occupé par James et sa famille. Tout y est « us   » et « bon marché » (« a worn carpet » ; « cheap gilt frames », CP1, 77). Les dimensions de la pièce ne sont pas données mais la table est pouss  e contre le mur pour libérer de l'espace : « *The dining table with its flowered cover is pushed back against the middle wall to allow of more free passage between the kitchen and the front part of the flat* » (CP1, 77). Nous imaginons donc une famille entass  e dans un appartement trop petit et ne possédant même pas le nécessaire pour vivre (« *the already inadequate supply of life's necessities* », CP1, 77).

³⁴ Doris Alexander, *The Tempering of Eugene O'Neill*, 67.

Dans la seconde scène, alors que le bateau coule, Knapp s'explique avant de se suicider :

I was hoping against hope. I can't hear a word you say. I can't hear anything. It's happened just as the doctor said it might. (*looking up at the Captain and clasping and unclasping his hands piteously*) Oh, I should have told you, sir, before we started – but we're so poor and I couldn't get another job. I was just going to make this one more trip. I wanted to give up the job this time but she wouldn't let me. She said I wanted them to starve – and Charlie asked me for a suit. [...] I'm not a bad man, Captain. (CP1, 91)

En ajoutant la pression exercée par son fils (« Charlie asked me for a suit ») à celle, directe, exercée par son épouse (« She said I wanted them to starve »), l'opérateur pointe du doigt la détresse économique qui l'a forcé à être déraisonnable et a, par conséquent, mené à la catastrophe.

O'Neill ne se contente donc pas de nous montrer des ouvriers sur leur lieu de travail mais nous entraîne dans leur vie quotidienne, dénonçant surtout leurs conditions de vie. Ces ouvriers sont plongés dans un cercle vicieux : bien que conscients de leur exploitation, ils n'ont d'autre choix que de se soumettre et d'accepter une existence misérable. Dans *Recklessness* et *Warnings*, mais également dans *A Wife for a Life*, la situation économique semble indissociable de l'échec du couple, ce sur quoi nous reviendrons dans notre deuxième partie. Si O'Neill nous fait ici partager le quotidien de travailleurs, une telle incursion a parfois été mise en abyme, permettant au dramaturge de souligner les heurts provoqués par une telle démarche.

1.2. « a pure proletarian writer »

1.2.1. *E.G.O., R.U.R. et le FBI*

Considérée par Doris Alexander comme le « meilleur point de départ pour l'analyse de la critique sociale o'neillienne »³⁵, la pièce *The Hairy Ape* fait partie des œuvres canoniques du théâtre américain mais a valu à O'Neill d'être considéré par le FBI comme un potentiel réformateur. Ainsi, dans son ouvrage *Eugene O'Neill's America: Desire Under Democracy*, John Patrick Diggins fait référence au rapport du

³⁵ Doris M. Alexander, « Eugene O'Neill as Social Critic », *American Quarterly* 6.4 (Winter 1954) : 349 : « the best starting point for analysis of O'Neill's social criticism ».

FBI s'étonnant que *The Hairy Ape* n'ait pas été autant instrumentalisée que *R.U.R.*, la pièce du dramaturge tchèque Karel Čapek :

The Hairy Ape could lend itself to radical propaganda, and it is somewhat surprising that it has not already been used for this purpose [...]. It possesses more inferential grounds for radical theories than *R.U.R.* [...], which has lately been adopted by the radical fraternity³⁶.

S'appuyant sur une lettre qu'O'Neill a écrite à Alexander Berkman³⁷ en janvier 1927, alors que ce dernier se voyait chargé de la traduction de *Lazarus Laughed* en russe³⁸, Diggins prouve que le dramaturge était conscient de l'étiquette de littérature prolétarienne attachée à son œuvre dès les années 1920 : « Since my production of my *Hairy Ape* in Moscow [...] they seem to regard me as a pure proletarian writer »³⁹. En effet, les révolutions russes avaient ébranlé l'ordre politico-économique du pays, plongeant alors celui-ci dans une effroyable guerre civile qui culminait en 1921, au moment de la production de *R.U.R.* ou de l'écriture de *The Hairy Ape*. L'amitié qui liait O'Neill à John Reed nous amène à souligner l'ouvrage de ce dernier, *Ten Days that Shook the World*, puisque le journaliste y raconte la célèbre « Révolution d'octobre » vue de l'intérieur, son épouse et lui se trouvant en Russie en septembre 1917⁴⁰.

La comparaison avec *R.U.R.* est extrêmement intéressante car O'Neill emploie un ressort similaire afin de forger ses pièces les plus critiques à l'égard de la société et notamment de la lutte des classes, à savoir l'irruption du personnage dans un monde qui n'est pas le sien, prémices nécessaires à la notion de « vital contact » que nous allons désormais développer. Le personnage d'Hélène Glory semble avoir fortement inspiré

³⁶ John Patrick Diggins, 74.

³⁷ Amant et ami de longue date de l'anarchiste Emma Goldman, Alexander Berkman est également célèbre pour avoir tenté d'assassiner Henry Clay Frick en 1892. Ce-dernier, homme d'affaires emblématique (fondateur d'une usine de fabrication de coke, un matériau utilisé dans la sidérurgie, puis président de la Carnegie Steel Company en 1889 après le retrait de Carnegie lui-même des affaires courantes), était considéré comme l'un des responsables de la bataille de Homestead, en Pennsylvanie, opposant grévistes et briseurs de la grève. Alexander Berkman a été condamné à vingt-deux ans de réclusion mais fut remis en liberté en 1906, au bout de quatorze ans.

³⁸ Travis Bogard et Jackson R. Bryer, éd., *Selected Letters of Eugene O'Neill*, 232 : « I have been immensely pleased ever since I talked with Fizzie about your doing the translation. Most of my stuff, I believe, has not been very well done into foreign languages, and as I have a very meager knowledge of them myself, I have been in no position to check up. It has been all a gamble. But with you I feel secure, naturally. »

³⁹ John Patrick Diggins, 74.

⁴⁰ Cet ouvrage et l'ardeur avec laquelle John Reed a pu défendre le régime soviétique à son retour aux États-Unis lui ont valu d'être arrêté à plusieurs reprises et condamné pour propos séditieux. En tout cas, son engagement fut tel qu'à sa mort, à seulement trente-deux ans, les autorités soviétiques lui organisèrent des funérailles officielles et l'inhumèrent sur la Place Rouge, dans la Nécropole du mur du Kremlin, lui permettant ainsi de reposer à tout jamais aux côtés de ceux dont il avait salué le combat.

celui de Mildred Douglas. En effet, c'est grâce à la fonction de leurs pères respectifs que les deux femmes obtiennent un passe-droit afin de visiter l'usine pour la première⁴¹, les soutes pour la seconde. La principale différence réside dans le mensonge éhonté de Mildred Baldwin, son père ne lui ayant pas donné de lettre à remettre au personnel pour obtenir l'autorisation du capitaine :

AUNT. But don't you have to have the captain's – or someone's – permission to visit the stokehole?

MILDRED. (*with a triumphant smile*) I have it – both his and the chief engineer's. Oh, they didn't want to at first, in spite of my social service credentials. They didn't seem a bit anxious that I should investigate how the other half lives and works on a ship. So I had to tell them that my father, the president of Nazareth Steel, chairman of the board of directors of this line, had told me it would be all right.

AUNT. He didn't.

MILDRED. How naïve age makes one! But I said he did, Aunt. I even said he had given me a letter to them – which I had lost. And they were afraid to take the chance that I might be lying. [...] (CP2, 132-33)

Les occupations des deux jeunes femmes sont tout autant comparables : Hélène Glory est la présidente d'une organisation humanitaire (la *Humanity League*) et a pour ambition secrète de convaincre les robots de se soulever tandis que Mildred Douglas a étudié la sociologie et est une travailleuse sociale très impliquée auprès des pauvres new-yorkais.

⁴¹ Karel Čapek, *R.U.R. in R.U.R.* suivi de *Le dossier Makropoulos* et de *La Maladie blanche*, tr. (pour *R.U.R.*) Jan Rubeš (La Tour-d'Aigues : Éditions de l'Aube, « Regards croisés », 1997), 19 :

HELENA. I have come –

DOMIN. With President Glory's card. That is quite sufficient.

HELENA. President Glory is my father. I am Helena Glory.

DOMIN. Miss Glory, this is such a great honor for us to be allowed to welcome our great President's daughter, that –

[...]

HELENA. I have come –

DOMIN. To have a look at our famous works where people are manufactured. Like all visitors. Well, there is no objection.

HELENA. I thought it was forbidden to –

DOMIN. To enter the factory. Yes, of course. Everybody comes here with someone's visiting card, Miss Glory.

[...]

HELENA. I only wanted to ask –

DOMIN. Whether I could make a special exception in your case and show you our factory. Why, certainly, Miss Glory.

HELENA. How do you know I wanted to say that?

DOMIN. They all do. But we shall consider it a special honor to show you more than we do the rest.

Le vocabulaire employé dans le titre puis dès la didascalie initiale du *Hairy Ape* ne laisse aucun doute quant à la volonté qu'avait O'Neill d'accentuer la mécanisation, et donc la déshumanisation, des soutiers :

The room is crowded with men, shouting, cursing, laughing, singing – a confused, inchoate uproar swelling into a sort of unity, a meaning – the bewildered, furious, baffled defiance of a beast in a cage. [...]

The treatment of this scene, or of any other in the play, should by no means be naturalistic. [...] 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. [...] All the civilized white races are represented, but except for the slight differentiation in color of hair, skin, eyes, all these men are alike. (CP2, 121)

Cependant, cette déshumanisation demeure ambiguë : nous sommes face à une foule d'hommes qui se ressemblent tous et dont l'apparence se rapproche de celle de l'Homme de Néandertal mais ces hommes sont tous issus de « races civilisées ». J. Chris Westgate souligne l'existence d'une « ménagerie de miséreux » (« O'Neill's menagerie of down-and-outs »⁴²) dans les pièces composées par O'Neill au tout début de sa carrière, soit avant son expérience au sein des Provincetown Players. Si le terme « ménagerie » est violent puisqu'il sous-entend la sauvagerie des êtres réunis, le portrait qui est fait des personnages est plus nuancé tant ceux-ci manifestent des sentiments totalement inconnus des robots mis en scène par Čapek⁴³. Alors qu'O'Neill romantisait sa propre expérience et avait à l'esprit la description des marins « de l'ancien temps » faite par Joseph Conrad, ces hommes courageux épargnés par la peur⁴⁴,

⁴² J. Chris Westgate, « Staging the “Poor, Wicked Lot”: O'Neill's Rebuttal to Fallen Woman Plays », *The Eugene O'Neill Review* 28 (2006) : 63.

⁴³ Ainsi, dans *R.U.R.*, les murs des bureaux de la direction sont recouverts d'affiches publicitaires aux slogans clairs : « Efficacité – économie : les robots de Reson » ou « Réduisez vos frais de production grâce aux robots de Reson ! » (Karel Čapek, 17). Domin va plus loin en expliquant brutalement à Hélène, la jeune idéaliste, que « le meilleur ouvrier possible » n'est pas « celui qui...qui...est honnête...et dévoué », comme elle le balbutie, mais « celui qui coûte le moins cher » et « qui exige le moins » (24). En simplifiant l'homme, Reson a créé le robot. Ce souci d'éliminer « tout ce qui n'est pas absolument nécessaire » (24) se traduit par la récurrence de la réponse « Je ne connais pas » lorsque les robots sont questionnés sur des thèmes tels que la mort ou la peine :

HELENE. Vous n'avez pas peur de la mort ?

SYLLA. Je ne connais pas, Mademoiselle.

[...]

DOMIN. Est-ce que cela vous ferait de la peine ?

MARIUS. Je ne connais pas. (27-28)

Sylla et Marius sont deux robots qui permettent à la démonstration de Domin d'être implacable. Créés artificiellement et privés du « superflu », ils sont devenus les meilleurs ouvriers possibles, toujours plus rentables.

⁴⁴ Doris Alexander, *The Tempering of Eugene O'Neill*, 139-40 : « From Conrad, he learned to see in old-time sailors the best of human loyalty, courage, and strength. “[...] Well-meaning people had tried to

il a choisi de représenter les siens sous une forme bien éloignée : contrairement aux robots de Čapek, les personnages o’neilliens connaissent la peine et la mort, de même qu’ils aspirent à l’amour ou sont sensibles à la saleté. Surtout, ils sont conscients de leur situation et en particulier de ce travail « de chien » qui mériterait une paie plus conséquente (« this dog’s life », *Ile*, CP1, 492 ; « This sailor’s life ain’t much to cry about leavin’ – just one ship after another, hard work, small pay, and bum grub », *Bound East for Cardiff*, CP1, 195).

Après cette digression que nous jugions nécessaire en préambule d’une étude consacrée à la littérature prolétarienne, c’est surtout le sort de ces marins qui nous intéresse, O’Neill n’ayant pas attendu les années 1920 pour teinter ses pièces d’une forte critique sociale, comme nous allons le voir avec une étude de sa pièce *Ile* et du roman prolétarien *Kani kōsen* de l’écrivain communiste japonais Takiji Kobayashi.

1.2.2. « We’re at sea now and I’m the law on this ship » : Takiji Kobayashi (小林 多喜二) et l’influence o’neillienne

En mai et juin 1929, dans le journal *Senki*, le public découvre *Kani kōsen* (蟹工船) de Takiji Kobayashi (小林 多喜二), par la suite publié sous forme de court roman, puis traduit sous les titres *The Cannery Boat* (dès 1933), *The Factory Ship* (en 1973) puis *The Crab Cannery Ship* (en 2013).

Seulement disponible dans une version courte jusqu’en 1948, ce roman est unanimement considéré comme le chef-d’œuvre de la littérature prolétarienne japonaise⁴⁵, fréquemment rapproché de *The Jungle* d’Upton Sinclair, et a acquis une nouvelle popularité en 2008 quand, suite à la crise financière qui a touché le pays, les couches populaires se sont révoltées face à leurs conditions de travail ; le roman s’est alors de nouveau hissé parmi les meilleures ventes :

a Japanese friend – a single mother and newly unemployed factory worker – informed me by e-mail that Japan had a brand new best-selling book: *Kani kōsen*

represent these men as whining over every mouthful of their food; as going about their work in fear of their lives. But in truth they had been men who knew toil, privation, violence, debauchery – but knew not fear, and had no desire of spite in their hearts. [...] They were the everlasting children of the mysterious sea.” » C’est probablement cette nouvelle image donnée par les marins qui a poussé O’Neill à renoncer au titre « Children of the Sea » pour sa pièce *Bound East for Cardiff*.

⁴⁵ Željko Čipriš, « Translator’s Preface », in Takiji Kobayashi, *The Crab Cannery Ship, and other novels of struggle* (Honolulu: University of Hawai’i Press, 2013), ix: « Not that Takiji’s novel had ever been entirely forgotten. It occupied a secure position in Japan’s modern history as the best-known literary product of the proletarian movement ».

[...]. How did a famous anti-establishment book from the early twentieth century become a best-seller so many decades later? What enabled it to sell hundreds of thousands of copies and to generate a number of *manga* (i.e. comic book) versions, theatrical productions, a remake of the movie, and new words like *kanikō suru* – meaning, roughly, “to slave away?”⁴⁶

Inspiré de faits réels, ce puissant roman nous présente les employés d’un bateau-usine, chargés de pêcher inlassablement crabes et poissons puis de les mettre en boîte de conserve. Bien que ces ouvriers côtoient des soutiers dont la description et les préoccupations renvoient à celles évoquées dans *The Hairy Ape*⁴⁷, nous nous intéressons ici tout particulièrement aux parallèles pouvant être établis entre cette œuvre et le cycle *Glencairn*.

Ainsi, semblant répondre à la didascalie « *the air is heavy with rancid tobacco smoke* » (*Bound East for Cardiff*, CP1, 185), l’atmosphère sombre, confinée et malodorante est parfaitement décrite : « The fishermen’s shit-hole was lit by feeble electric lights. Its air was thick with tobacco smoke and the odor of crowded human bodies » (*The Crab Cannery Ship*, 25). De la même manière, nous soulignons plus haut la déshumanisation des marins, déshumanisation parfaitement intégrée dans *The Crab Cannery Ship* :

Early that morning Asakawa had actually received a gale warning from a ship anchored some ten miles away. The warning added that if any boats had left the ship, they should be urgently called back. According to the radio operator, Asakawa’s reply had been: “If we pissed our pants every time over this kind of nonsense, we’d have no business coming all the way out to Kamchatka.”
“What the hell does he think human lives are, anyhow?” roared the first fisherman who heard this, as though the radio operator were Asakawa.
“Human lives?”
“Yes, human lives.”
“But Asakawa doesn’t think of you fellows as human beings.” (*The Crab Cannery Ship*, 40)

⁴⁶ Željko Cipriš, « Translator’s Preface », ix.

⁴⁷ En effet, alors qu’ils descendent informer leurs comparses de leur mise en grève, les ouvriers ne manquent pas de souligner la difficulté que doit représenter le travail dans la chaleur étouffante des soutes. De plus, les soutiers sont dépeints torse nu et ressemblant à des gorilles.

Takiji Kobayashi, *The Crab Cannery Ship, and other novels of struggle*, tr. Željko Cipriš, 88 :

“Damn, it’s hot. I can’t stand this heat. It’s enough to turn a person into smoked meat.”

“That’s no joke. It’s this hot and the fire’s not even lit now. Imagine what’s it like when they fire it up.”

“Goddamn, it must be bad.”

“Crossing the Indian Ocean, guys work in half-hour shifts and still get totally exhausted. [...]”

[...]

A pile of coal ashes stood in front of the boiler. It seemed to have been doused with water, and a cloud of dust rose from it. Half-naked stokers sat nearby with arms around their knees, smoking and talking. In the semi-darkness they closely resembled crouching gorillas.

Pour les références suivantes, nous indiquerons – entre parenthèses, dans le corps du texte – *The Crab Cannery Ship* suivi du numéro de page.

Ainsi, même face à un avis de tempête, le chef refuse de respecter les quelques consignes de sécurité préconisées et choisit de mettre en danger la vie de tout son équipage.

Situées en pleine mer, ces usines échappaient par conséquent à la réglementation en matière de droit du travail. De même, elles pouvaient tout aussi bien bafouer les règles maritimes et n'hésitaient pas à s'établir sur des bateaux autrement bons pour la destruction :

Crab cannery ships were considered factories, not ships. Therefore maritime law did not apply to them. Ships that had been tied up for twenty years and were good for nothing but scrap iron, vessels as battered as tottering syphilitics, were given a shameless cosmetic makeover and brought to Hakodate. [...] Moreover the crab cannery ships were factories pure and simple. And yet factory laws did not apply to them either. Consequently, no other site offered such an accommodating setting for management's freedom to act with total impunity. (*The Crab Cannery Ship*, 35)

Même si la mutinerie des employés du *Hakkōmaru* est un succès, il est difficile de ne pas faire le rapprochement entre celle-ci et celle de l'équipage de l'*Atlantic Queen* dans *Ile*. Ainsi, les références au droit bafoué sont nombreuses chez O'Neill : « The two years we all signed up for are done this day » (CP1, 492), « The two years they signed up for is up to-day » (495), « The two years they signed on for is up to-day » (496-97), « The time we signed up for is done to-day » (499). En vain. Ces objections, qui reprennent toutes les mêmes termes, qu'elles soient énoncées par les membres de l'équipage ou par les marins eux-mêmes, se voient raillées par le capitaine : « You ain't turnin' no damned sea lawyer, be you, Mr. Slocum? » (497) puis « To hell with your law courts! We're at sea now and I'm the law on this ship. [...] And every mother's son of you what don't obey orders goes in irons » (499).

Que ce soit chez O'Neill ou chez Kobayashi, ces marins font face à des supérieurs violents :

JOE. (*with bravado*) Then we're agoin' to mutiny and take the old hooker home ourselves. Ain't we, boys? (*As he turns his head to look at the others, Keeney's fist shoots out to the side of his jaw. Joe goes down in a heap and lies there. [...] The men pull out their sheath knives and start a rush, but stop when they find themselves confronted by the revolvers of Keeney and the Mate.*) (CP1, 499)

Dans *Kani kōsen*, la menace est lancée par le biais d'une affiche :

Anyone neglecting the work in the slightest will be branded. Those who indulge in collective idling will be subject to the Kamchatka drill. Their wages will be cancelled as punishment, and on return to Hakodate they will

be handed over to the police. Anyone showing the slightest defiance to the manager will be shot.

MANAGER ASAKAWA & THE FOREMAN

This large sign was posted at the top of the stairs leading to the factory. The manager always carried a loaded pistol. At unexpected times he aimed it over workers' heads, at seagulls or random spots on the ship, and fired as "a show of force." (*The Crab Cannery Ship*, 82)

La communication entre subalternes et supérieurs est effectivement limitée : ces derniers ont souvent recours à des notes pour faire passer leurs messages. Ainsi, Asakawa n'hésite pas à tenter de soudoyer les employés dans le but de retrouver l'un de leurs camarades manquant à l'appel : « To all hands: anyone who finds Miyaguchi wins two packs of *Golden Bat* smokes and a hand towel » (*The Crab Cannery Ship*, 36). De même, lorsqu'un des employés est victime d'un accident de travail, les soins lui sont refusés et ses camarades le découvrent, ligoté à un poteau, portant autour du cou une pancarte leur interdisant de détacher celui qui est présenté comme un « simulateur » : « This one's a treacherous faker. Untying him is forbidden » (*The Crab Cannery Ship*, 60)⁴⁸.

En effet, les droits des employés sont totalement bafoués et, dans des répliques semblables à celles des marins du cycle *Glencairn*, les employés expriment leur profonde lassitude :

When they could not sleep, they sometimes whispered to their own bodies: "I can't believe you're still alive..." I can't believe you're still alive – to their bodies!
It was the hardest on the students.

"Looking at it from our current perspective, I get the feeling those convicts in Dostoyevsky's *House of the Dead* didn't have it so tough after all," said a student who had been unable to shit for days and could not sleep unless he tied a hand towel tightly around his head. (*The Crab Cannery Ship*, 50)

La mise en abyme est ici particulièrement intéressante aujourd'hui, le roman ayant intégré le langage courant grâce à l'expression *kanikō suru* évoquée plus haut. Si l'on décèle le commentaire journalistique – voire artificiel – de Kobayashi à travers l'emphase « – to their bodies! », l'auteur poursuit en énumérant leurs désastreuses conditions de travail :

When crab canning reached its hectic peak, working conditions became horrendous. Workers had their front teeth broken, spat bloody saliva throughout the

⁴⁸ 「此者ハ不忠ナル偽病者ニツキ、麻縄(あさなわ)ヲ解クコトヲ禁ズ」

(Yago: Shinchosha Co., 1956). En ligne.

http://www.aozora.gr.jp/cards/000156/files/1465_16805.html (consulté le 1^{er} septembre 2019)

night, fainted from overwork, bled from the eyes, were struck about the head, and lost their hearing. (*The Crab Cannery Ship*, 61)

Bien que *Kani kōsen* soit inspiré d'un véritable incident survenu en 1926⁴⁹, nous ne pouvons nous empêcher de souligner l'influence possible d'*Ile*, jouée à Tokyo en février et mai 1927⁵⁰. Horst Frenz explique notamment que l'œuvre d'O'Neill a commencé à être représentée au Japon à partir de 1924 et qu'elle était déjà accessible avant cette date. L'auteur souligne tout particulièrement l'importance du *Tsukiji Little Theater* (*Tsukiji Shōgekijō*), pour lequel Yoshi Hijikata (de son vrai nom Hisayoshi Hijikata, 土方久敬) a fait appel à Kaoru Osanai (小山内 薫) qui avait fondé en 1909 le « Théâtre libre » (*Jiyū Gekijō*). Ce nouveau théâtre avait pour ambition de promouvoir le *shingeki* (新劇 – littéralement nouveau drame); en cela, son approche apparaît comparable à celle des Provincetown Players :

A young Japanese nobleman traveling on the Trans-Siberian Railway in 1923 suddenly decided that he would build in Tokyo a new theater devoted to *shingeki*, the modern drama form whose development since the 1880s had been influenced both by reaction against the traditional theater (mainly kabuki) and by admiration of the Western drama that was being imported into Japan.⁵¹

Outre les six pièces o'neilliennes ayant intégré le répertoire du *Tsukiji Shōgekijō*, nous notons la présence d'auteurs tels que Gorki, Pirandello, Strindberg, Hauptmann, Maeterlinck, Ibsen, Tchekhov, Kaiser ou encore Čapek⁵², dont nous venons d'évoquer la pièce *R.U.R.* en tant que source probable d'inspiration pour l'écriture de *The Hairy Ape*, qui a justement valu à O'Neill sa réputation d'écrivain « prolétarien ».

O'Neill et Kobayashi exploitent également tous deux les ressources de l'argot. En effet, le roman s'ouvre sur une exclamation (ici retranscrite dans notre sens de lecture, à savoir de gauche à droite) : 「おい地獄さ行(え)ぐんだで!」 (« Oi! Jigoku sa, igun da de! », que nous pourrions traduire littéralement par « Oi! We're off t'hell! »). Celle-ci, exprimée dans le dialecte d'Hokkaido et dans un style plutôt

⁴⁹ Željko Cipriš, « To Hell With Capitalism: Snapshots from the Crab Cannery Ship 資本主義の生き地獄より 「蟹工船」のスナッフ数枚 », *The Asia-Pacific Journal* Vol. 13, 18.2 (4 mai 2015).

⁵⁰ Horst Frenz et Tai Yul Kim, « Notes on Eugene O'Neill in Japan », *Modern Drama* 3.3 (Fall 1960): 306–13.

⁵¹ Brian Powell, « Japan's First Modern Theater. The Tsukiji Shōgekijō and Its Company, 1924- 26 », *Monumenta Nipponica* 30.1 (Spring 1975): 69–85.

⁵² Brian Powell, 75 : « The range of playwrights performed was impressive; the list included Goering, Chekhov, Rolland, Karel Capek, Hirschfeld, Björnson, Meyer-Förster, Kaiser, Ibsen, O'Neill, Gorki, Pirandello, Schnitzler, Strindberg, Shakespeare, Hauptmann, Gogol, Karel and Josef Capek [sic], Wedekind, Andreev, Toller, Hasenclever, Maeterlinck and Shaw. »

familier, se rapproche donc du style employé par O'Neill, bien que cela n'apparaisse pas si clairement dans les diverses traductions officielles : « Buddy, we're off to hell! » (*The Crab Cannery Ship*, 19) ou « Hallo, we're going off to hell »⁵³. Dans son étude consacrée au roman régional, Keith Snell analyse cette place accordée au dialecte, un aspect « fondamental », le dialogue constituant « la plus ferme expression de l'émotion »⁵⁴.

Dès juillet 1929, le roman est donc en quelque sorte revenu à sa forme originale en étant adapté au théâtre et joué à l'Imperial Garden Theater, sous le titre 北緯五十度以北 (littéralement « Cinquantième parallèle nord »).

1.2.3. Une thématique centrale mais négligée par les critiques

Afin de nous attaquer à la question du traitement du phénomène de *downclassing* dans notre corpus, nous avons jugé nécessaire d'entamer notre analyse par une pièce pourtant exclue de celui-ci. En effet, bien que certains critiques choisissent de la considérer comme une pièce en un acte (de par sa composition inhabituelle en huit scènes)⁵⁵, *The Hairy Ape* ne répond pas aux critères que nous avons choisi d'arrêter pour notre travail puisque son action se déroule dans plusieurs lieux et sur une période temporelle d'environ deux mois. De plus, malgré une longue analyse de cette pièce, Alexander ne mentionne le personnage de Mildred Douglas qu'en référence à son père. Le *downclassing*, qui constitue pourtant un axe majeur de cette pièce, est donc laissé de côté or, si c'est le personnage de Yank qui donne son nom à la pièce, celui-ci évolue sous les yeux de Mildred. C'est précisément le regard horrifié et

⁵³ Takiji Kobayashi, *The Cannery Boat in The Cannery Boat, and Other Japanese Short Stories*, tr. anon. (London: Martin Lawrence, 1933), 3.

Pour sa traduction, Željko Cipriš a fait le choix d'une langue soulignant la modernité de l'œuvre, qui trouve écho dans la situation actuelle. Paul McCarthy, « Making Kobayashi's work sound as if written today », *The Japan Times*, « Culture », 2013 : « And a final word about translation-style. Zeljko Cipris [sic] states that he has tried to make Kobayashi sound as if he were writing today. This permits him to use language of a roughness and vulgarity that far exceeds the original Japanese (which is, truly, a relatively chaste tongue). For older or more moralistic readers, this may be a fault; but I think it was a courageous choice, and one that works. So cast fastidiousness aside, reader, and plunge into the dark world of factory-work and party activism on the eve of war. »

⁵⁴ Keith D. M. Snell, *The Regional Novel in Britain and Ireland: 1800-1990* (Cambridge University Press, 1998), 34 : « In many novels idiolect (a character's aggregate features of speech), adding a further level of interest. Behind dialect, in obvious linkages, lies the idea of region, with crude or sophisticated understandings of it and of the regional societies it contains. »

⁵⁵ Thomas F. Connolly, « Neither Fallen Angel nor Risen Ape: Desentimentalizing Robert Smith », *Eugene O'Neill's One-Act Plays: New Critical Perspectives*, eds. Michael Y. Bennett et Benjamin D. Carson (New York: Palgrave Macmillan, 2012), 145-61.

insultant de Mildred qui réduit les ouvriers à des bêtes : en effet, alors qu'elle va s'évanouir, Mildred veut être éloignée de Yank, qu'elle qualifie de « bête immonde » (« Take me away! Oh, the filthy beast! », CP2, 137). Gene Plunka, pour sa part, l'évoque rapidement dans son article « Eugene O'Neill's *The Hairy Ape* and the Legacy of Andrew Carnegie », comparant l'attitude de la jeune femme à celle d'une colonialiste : « Mildred is clearly the colonial overseer, and the stokers are the slaves »⁵⁶. Même si Plunka souligne l'emploi du terme « poser », c'est bien à Patrick Chura que nous devons l'analyse la plus complète de la mise en scène de cette mode dénoncée par O'Neill.

Pour commencer, le paquebot constitue évidemment une reproduction de la hiérarchie verticale existant entre les différentes classes, les passagers aisés se prélassant sur le pont et étant alors au-dessus des ouvriers qui s'affairent dans les soutes. La descente a donc lieu au sens propre (« ladders to climb down », CP2, 134) quand Mildred fait le choix d'abandonner sa tante sur le pont pour descendre voir les soutiers afin de « découvrir comment vit l'autre moitié » :

AUNT. [...] After exhausting the morbid thrills of social service work on New York's East Side – how they must have hated you, by the way, the poor that you made so much poorer in their own eyes! – you are now bent on making your slumming international. Well, I hope Whitechapel will provide the needed nerve tonic. Do not ask me to chaperon you there, however. I told your father I would not. I loathe deformity. We will hire an army of detectives and you may investigate everything – they allow you to see.

MILDRED. (*protesting with a trace of genuine earnestness*) Please do not mock at my attempts to discover how the other half lives. Give me credit for some sort of groping sincerity in that at least. I would like to help them. I would like to be some use in the world. (CP2, 131)

À défaut d'être suffisante pour avancer qu'O'Neill a lu la célèbre étude anthropologique de Jacob Riis, *How the Other Half Lives*, cette allusion franche prouve tout du moins la démarche critique qui est celle du dramaturge. De plus, ce passage permet également de noter les objections de la tante de Mildred. En effet, les mots employés par celle-ci témoignent de son dégoût pour ce qui, au contraire, tel un « tonifiant », aiguise la curiosité de sa nièce : « frissons morbides » (« morbid thrills »), « slumming » et, enfin « difformité » (« deformity »).

⁵⁶ Gene A. Plunka, « Eugene O'Neill's *The Hairy Ape* and the Legacy of Andrew Carnegie », *The Eugene O'Neill Review* 23.1-2 (Spring/Fall 1999): 39.

La scène II de la pièce, à travers les reproches de la tante et le comportement artificiel de Mildred, constitue une véritable critique de ce mouvement pourtant en vogue, ce qu'a précisément relevé Chura :

The conversation between the two women on the promenade deck conveys strongly cynical views of Mildred and indirectly of the general motives of the female settlement workers who were conspicuous in the play's early twentieth century setting. Effectively foreshadowing the psychological transaction between Mildred and Yank, the aunt states, "How they must have hated you, by the way, the poor that you made so much poorer in their eyes" [...]. Conflict thus derives from the aunt's perception that the type of social work practiced by Mildred is actually a form of predation of the lower classes; despite Mildred's claims of sincerity, she is scornfully referred to by her aunt as "artificial" [...] in her social concern and a "poser" in her expressed desire to find a "new thrill" and "touch life" by visiting the stokehole. [...] As the stage directions indicate, Mildred's possibilities for sincerity and empathy have been "bred out of her" by an effete class with neither vitality nor integrity – a class whose ostensibly ameliorative social work only further degrades the poor.⁵⁷

Mildred est clairement à la recherche d'une aventure. Ainsi, lorsque l'homme qui l'escorte tente de la dissuader de descendre dans les soutes vêtue de sa robe blanche, celle-ci n'est que plus excitée lorsqu'il indique vouloir la mettre en garde :

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*. (CP2, 134, nous soulignons)

Comme nous le développons plus loin, Chura souligne le cas particulier de l'implication sociale des femmes. L'action de Mildred aurait surtout pour conséquence d'humilier les pauvres, les rendant « encore plus pauvres à leurs yeux », ce qui est confirmé par le rythme syncopé de cette exclamation puis par la didascalie implacable : les qualités pourtant nécessaires afin de mener à bien cette lutte pour l'égalité ont été éliminées chez Mildred à cause de son appartenance à une classe décadente (« an effete class ») qui ne cherche qu'à se montrer (« ostensibly ») et asseoir sa domination. « I'm afraid I have neither the vitality nor integrity » (CP2, 131) : cette réplique grandiloquente de Mildred concernant sa crainte de ne pas être suffisamment intègre semble alors n'être qu'un rôle qui ne lui sied même pas (« It isn't becoming to you really », CP2, 132). Pire, Mildred apparaît grotesque : « When a leopard complains of its spots, it must sound rather

⁵⁷ Patrick Chura, *Vital Contact: Downclassing Journeys in American Literature from Herman Melville to Richard Wright* (New York and London: Routledge, 2005), 126. Pour des raisons de clarté, le titre de l'ouvrage sera désormais abrégé *Downclassing Journeys in American Literature*, tandis que celui de l'article qui lui a précédé sera abrégé « "Vital Contact" ».

grotesque » (CP2, 132). Le terme « poser » revient également à plusieurs reprises, soulignant encore le caractère paradeur de la jeune femme qui veut surtout se sentir « utile ». En effet, la répétition anaphorique « *I would like to help them. I would like to be some use in the world* » (CP2, 131, nous soulignons) apparaît presque comme une correction, un triste aveu de la part de Mildred. Il n'est donc pas étonnant de sentir poindre le mépris de cette dernière, alors qu'elle n'a pas encore quitté le pont, lorsqu'elle qualifie futilement l'ingénieur qui va la guider de « lourdaud » : « An oaf – but a handsome, virile oaf » (CP2, 134). De même, lorsque son accompagnateur la met en garde contre la saleté qui risque de tacher sa robe, celle-ci réplique, sans vergogne : « 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? » (CP2, 133-34). Le plus étrange demeure la posture de la tante. En effet, à travers ses reproches, on peut imaginer qu'elle fait preuve d'empathie pour ces pauvres qui sont, selon elle, humiliés par sa nièce. Cependant, « abhor[rant] la difformité » (« I loathe deformity », CP2, 131), elle refuse de l'accompagner dans les bas-fonds du quartier de Whitechapel.

Londres fut en effet la première ville réellement concernée par ce nouveau tourisme des bas quartiers. Le phénomène s'est ensuite développé à Manhattan, où les quartiers du Bowery et des Five Points ont soudain été explorés par certains membres des classes moyennes ou supérieures, avec des intentions plus ou moins louables. Ces quartiers, tous deux abandonnés, ont été laissés dans un état propice à la prolifération des pires vices. Avant de voir en quoi ce phénomène était ambigu et comment il a été traité par O'Neill dans les pièces de notre corpus, nous allons revenir sur ces quartiers emblématiques afin de comprendre le terrain fertile qu'ils représentaient pour celui-ci.

1.3. De l'expérimentation au voyeurisme

1.3.1. Quartiers laissés à l'abandon et regard porté sur les populations qui y étaient entassées : slumming, downclassing et vital contact

Le quartier de Whitechapel que Mildred Douglas est si avide d'explorer était un quartier ouvrier surpeuplé, devenu horriblement célèbre en 1888 lors des meurtres

perpétrés par Jack l'Éventreur⁵⁸. La pauvreté écrasante avait en effet poussé de nombreuses femmes à se livrer à la prostitution, les transformant en proies faciles pour ce tueur en série. Les mémoires de l'acteur russe Jacob Pavlovitch Adler, publiées entre 1916 et 1919 dans un journal yiddish, nous sont parvenues en 1999, lorsque sa petite-fille en a rédigé une traduction. Ayant fui la Russie en 1883 pour Londres, avant de partir s'installer à New York en 1889, l'acteur a été choqué par le spectacle qu'il lui a été donné de voir : « The further we penetrated into this Whitechapel, the more our hearts sank. Was this London? Never in Russia, never later in the worst slums of New York, were we to see such poverty as in the London of the 1880s »⁵⁹. En effet, ces pays représentant pour les émigrés une terre d'accueil, la déception était grande. Les comparaisons avec la situation en Russie ou à New York ne font que renforcer le sentiment de trahison éprouvé en foulant ces « terres promises ». En 1902, c'est l'écrivain américain Jack London qui s'aventure dans ce quartier afin de répondre à l'ouvrage de Jacob Riis, alors central à l'époque. La volonté de Jack London était nette. Il souhaitait retranscrire objectivement ce qu'il avait vu de ses propres yeux, en se mêlant à la population de ces bas quartiers « sans fin »⁶⁰ :

The experiences related in this volume fell to me in the summer of 1902. I went down into the under-world of London with an attitude of mind which I may best liken to that of the explorer. I was open to be convinced by the evidence of my eyes, rather than by the teachings of those who had not seen, or by the words of those who had seen and gone before. Further, I took with me certain simple criteria with which to measure the life of the under-world. That which made for more life, for physical and spiritual health, was good; that which made for less life, which hurt, and dwarfed, and distorted life, was bad.

It will be readily apparent to the reader that I saw much that was bad⁶¹.

L'importance des sources « de première main » est rappelée⁶². De plus, afin de mener à bien son « explor[ation] », il fallait à l'auteur une grille de « critères » lui permettant de

⁵⁸ Le traitement journalistique de ces événements tragiques est emblématique du sensationnalisme alors en vogue (et dont découlent certains des phénomènes que nous allons étudier) : peu soucieux à l'idée de profiter d'un tel carnage, certains journalistes auraient en effet rédigé certaines des lettres prétendument envoyées par le tueur à la police. Nous renvoyons par exemple à l'ouvrage de Philip Sugden : l'historien y mentionne les aveux d'un journaliste du *Star* sur ce point. Voir Philip Sugden, *The Complete History of Jack the Ripper* (New York: Carroll & Graf, 2002), 273.

⁵⁹ Jacob Adler, *A Life on the Stage: A Memoir*, tr. Lulla Rosenfeld (New York: Knopf, 1999), 232-33.

⁶⁰ Jack London, *The People of the Abyss in Novels and Social Writings* (New York: Library of America, 1982), 9 : « Nowhere in the streets of London may one escape the sight of abject poverty, while five minutes' walk from almost any point will bring one to a slum; but the region my hansom was now penetrating was one *unending* slum » (nous soulignons).

⁶¹ Jack London, 5.

⁶² James Vernon, *Hunger: A Modern History* (Cambridge: Harvard University Press, 2007), 29 : « it was the very subjectivity of these reports that gave them their force: reliable firsthand sources demanded immediate humanitarian assistance by making readers aware of the horror and suffering. »

« mesurer » objectivement le bon et le mauvais. Sa conclusion était sans appel et rejoignait le constat établi par Jacob Adler : la situation en Angleterre était clairement pire que celle vécue aux États-Unis. Cependant, certains quartiers souffraient d'une situation relativement similaire, notamment à New York. Bowery et les Five Points étaient de ces quartiers sinistrés dans lesquels peu osaient s'aventurer.

Bowery Street était la plus vieille artère de Manhattan, nommée « Bouwerij Road » lors de la colonisation néerlandaise car assurant la liaison entre les domaines ou les terres arables (*bouwerij*) et le cœur de la ville. Au milieu du XIX^e siècle, cette artère avait bien changé et le quartier regorgeait désormais de bordels, de prêteurs sur gages et d'asiles de nuit – comme celui dans lequel George Hurstwood finit par se suicider dans le roman *Sister Carrie*, publié en 1900 par Theodore Dreiser. Toutefois, en 1879, la *Bowery Mission* est fondée afin de venir en aide aux sans-abri, allant jusqu'à leur proposer un programme de réinsertion sociale.

L'exemple le plus emblématique est celui du quartier des Five Points. Nous évoquons Charles Dickens au sujet de Whitechapel mais le romancier anglais a également commenté la situation de ce quartier new-yorkais telle qu'il l'a observée en 1842 lors d'un voyage aux États-Unis :

There are many by-streets, almost as neutral in clean colours, and positive in dirty ones, as by-streets in London; and there is one quarter, commonly called the Five Points, which, in respect of filth and wretchedness, may be safely backed against Seven Dials, or any other part of famed St. Giles's⁶³.

Après avoir comparé le quartier des Five Points à Seven Dials et St. Giles, deux quartiers emblématiques du Londres dont il critiquait le manque d'installations sanitaires, dans *Bleak House* par exemple, l'auteur poursuit :

Let us go on again; and [...] *plunge* into the Five Points. [...] Poverty, wretchedness, and vice, are rife enough where we are going now.

This is the place: these narrow ways, diverging to the right and left, and reeking everywhere with dirt and filth. [...] Debauchery has made the very houses *prematurely old*. See how the *rotten* beams are tumbling down, and how the patched and broken windows seem to scowl dimly, like eyes that have been hurt in drunken frays. [...]

What place is this, to which the *squalid* street conducts us? [...] A miserable room, lighted by one dim candle, and destitute of all comfort, save that which may be hidden in a wretched bed. Beside it, sits a man: his elbows on his knees: his forehead hidden in his hands. "What ails that man?" asks the foremost officer.

⁶³ Charles Dickens, « New York », *American Notes for General Circulation*, Vol. 1 (London: Chapman & Hall, 1842), 206-7.

“Fever,” he sullenly replies, without looking up. Conceive the fancies of a feverish brain, in such a place as this!⁶⁴

Nous soulignons l’emploi du verbe « plonge » qui atteste du mouvement descendant présent dans *The Hairy Ape* mais également mis en évidence par Jack London, « The Descent » étant le titre du premier chapitre du *People of the Abyss*. De plus, des termes tels que « squalid » ou encore « rotten », ici employés par Dickens pour qualifier l’état de délabrement des bâtiments, se retrouvent fréquemment dans les pièces de notre corpus pour décrire certains lieux ou même les personnages qui y vivent. Nous reviendrons sur la polysémie de « squalid » au sujet de *The Web*⁶⁵. De même, la notion de vieillesse prématurée (« made [...] prematurely old ») est exploitée dans quatre pièces de notre corpus, comme nous le verrons tout particulièrement dans le chapitre consacré à la dégénérescence du corps humain.

La mention de la maladie est ici centrale. En effet, le quartier des Five Points était originellement situé à proximité d’un point d’eau, alors désigné comme *Collect Pond*. Ce nom est en réalité une déformation du toponyme originel « kalkhoek », donné par les colons néerlandais à cause du monticule de coquilles d’huîtres qui y avait été formé avant leur arrivée par les indiens Lenapes⁶⁶. Au XVIII^e siècle, de nombreuses entreprises se sont installées à proximité afin de profiter de cette source directe, y rejetant alors leurs eaux usées. C’est ainsi que les déchets mêlés d’un abattoir, d’une brasserie et de tanneries notamment ont pollué le point d’eau⁶⁷. Celui-ci, au lieu d’être nettoyé (comme le proposait l’architecte et ingénieur Pierre Charles L’Enfant), a été négligemment comblé en 1811, cette solution apparaissant urgente pour la salubrité de la ville et la terre étant encore disponible en quantité suffisante pour l’opération :

Concern about the soggy ground around the Collect and the Lisenard Meadows to the west had intensified in the wake of the yellow-fever epidemics. [...] “There is no doubt,” Browne wrote about the Collect, “the health of the City, in [a] few Years will require it to be filled up with pure earth, it probably ought to be done immediately while there are high Ground enough to be got in its neighborhood.”⁶⁸

⁶⁴ Charles Dickens, 211-13 (nous soulignons).

⁶⁵ Voir 8.3.

⁶⁶ Ted Steinberg, *Gotham Unbound: The Ecological History of Greater New York* (New York: Simon & Schuster, 2014), 43.

⁶⁷ Rebecca Yamin and Joseph Schuldenrein, « Landscape Archeology in Lower Manhattan: The Collect Pond as an Evolving Cultural Landmark in Early New York City » in Dan Hicks, Laura McAtackney and Graham Fairclough, eds., *Envisioning Landscape: Situations and Standpoints in Archeology and Heritage* (Walnut Creek: Left Coast Press, 2007), 93 : « The entire expanse between Catimuts Hill and Kalkhoek Promontory was part of the tannery infrastructure. Both the Eastern Outlet and the Collect Pond served distinctive functions in the tanning process. [...] Extensive debris, animal carcasses and tanyard waste were probably discarded everywhere along the swamp margins. »

⁶⁸ Ted Steinberg, 49.

Joseph Browne, en sa qualité de médecin, avait en effet alerté les pouvoirs publics dès 1798 et suggéré de puiser l'eau de consommation à partir d'une source située en dehors de l'île⁶⁹. Dès 1812⁷⁰, des logements ont été bâtis sur le marais fraîchement comblé : la pollution n'était certes plus exposée aux yeux des habitants mais les effets de la décomposition et des eaux stagnantes les ont rapidement fait fuir, laissant le quartier vide et donc prêt à accueillir les pauvres immigrants qui arrivaient en masse dans les années 1820, les exposant à des maladies graves comme le choléra, la fièvre jaune, le typhus ou encore la tuberculose. En 1831, une pétition a même été lancée pour que la ville de New York prenne ses responsabilités concernant cette zone délaissée bien qu'au cœur de la ville :

the nursery where every species of vice is conceived and matured; [...] this hot-bed of infamy, this modern Sodom, is situated in the very heart of your city, and near the centre of business and of respectable population...⁷¹.

« Sodom », « the Abyss »... Les références bibliques ne manquent pas pour qualifier l'enfer décrit par ces témoins décidés à ne pas rester inactifs (mais à demeurer « population respectable »). Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, le constat était toujours le même. Ainsi, le docteur Stephen Smith, après avoir remarqué que nombre de ses patients gravement atteints vivaient dans le même immeuble, s'est livré à une intense bataille pour l'amélioration des conditions sanitaires. Malgré la corruption, incarnée par William Tweed, le *Metropolitan Board of Health* a pu voir le jour en 1866. L'homme politique, souvent caricaturé par Thomas Nast (Annexe 6), confiait en effet les contrats à ses soutiens tout en les incitant à gonfler artificiellement les coûts de ces travaux publics, lui permettant de détourner des centaines de milliers de dollars.

Jacob Riis, la figure emblématique du journalisme, a vécu dans ce quartier de Five Points, y trouvant un sujet de choix pour ses articles. Immigré danois arrivé aux États-Unis en 1870, il est notamment l'auteur de l'ouvrage précédemment évoqué *How the Other Half Lives*. En effet, après être devenu éditeur de différents magazines, Riis s'est vu proposer un poste de journaliste en affaires criminelles pour le *New York Tribune*. Il était alors basé à Mulberry Street et, face à tant d'injustice et d'horreurs,

⁶⁹ Ted Steinberg, 48.

⁷⁰ Ted Steinberg, 68.

⁷¹ « Petition to Have the Five Points Opened » (October 24, 1831), Municipal Archives, City of New York. En ligne. <http://caho-test.cc.columbia.edu/ps/10049.html> (consulté le 18 février 2015).

décida qu'il devait réformer cela. Puis l'avènement du flash lui donna l'idée d'ajouter l'image à ses dénonciations (Annexe 7).

Lorsque le magazine *Harper's New Monthly* a voulu utiliser ses photos mais faire appel à d'autres rédacteurs, Riis a refusé et décidé de mener son combat seul. Cependant, il se trouva confronté à la difficulté d'aller à la rencontre de son public, les églises ne voulant pas le laisser prendre la parole entre leurs murs, de peur que son récit ne choque les fidèles. Il put toutefois faire quelques conférences et un article vit le jour en 1889, rapidement transformé en l'ouvrage plus imposant précédemment cité. Malgré quelques critiques reprochant à l'auteur une certaine tendance à l'exagération, *How the Other Half Lives* fut un succès et devint rapidement une référence sur le sujet ce qui laisse supposer qu'O'Neill n'a pas pu échapper à l'engouement suscité par un tel travail.

Dès l'introduction, le ton est donné et l'explication du titre de l'ouvrage est particulièrement cruelle :

Long ago it was said that "one half of the world does not know how the other half lives." That was true then. It did not know because it did not care. The half that was on top cared little for the struggles, and less for the fate of those who were underneath, so long as it was able to hold them there and keep its own seat⁷².

Nous retrouvons donc ici la verticalité exploitée par O'Neill dans *The Hairy Ape*. Ces quartiers étaient alors délaissés, devant parfois ironiquement compter sur l'attention portée par les « slummers » afin de bénéficier d'améliorations. C'est par exemple dans les années 1890 qu'une troupe de nettoyeurs a fait son apparition : les « White Wings » ont libéré New York des immondices qui la jonchaient.

Si la seconde moitié du XVIII^e siècle a, selon Alain Corbin, marqué la fin de la tolérance pour « l'intensité olfactive de l'environnement excrémental⁷³ », certains quartiers étaient maintenus dans des conditions indignes d'une nation en pleine modernisation. Une telle quantité de boue et de déchets mêlés renvoie en effet à l'état des rues au Moyen Âge, encombrées des ordures des habitants qui faisaient fi des premières grandes règles d'hygiène pourtant fixées dès le XIII^e siècle. La contiguïté est par exemple soulignée à deux reprises par Tim, dans *The Web* : « I got the room next to yuh. I heard every word the both of you said – tonight and every other night since I come here a week ago » (CP1, 21) et « Sssshhh! Yuh never c'n tell who's got an ear

⁷² Jacob A. Riis, *How the Other Half Lives: Studies among the Tenements of New York* (New York: Sagamore Press, 1957), 1.

⁷³ Alain Corbin, *Le Miasme et La Jonquille : L'odorat et l'imaginaire Social XVIII^e-XIX^e Siècles* (Paris : Éditions Aubier Montaigne, 1982).

glued to the wall in a dump like this » (CP1, 23). Le paradoxe qui parcourt cette pièce est évident : le foyer n'est ici qu'un taudis n'accordant ni abri ni intimité.

Le phénomène de *slumming* est lui attesté par l'*Oxford English Dictionary* dès 1884 : l'ambiguïté est entière dans la définition puisque les notions de « curiosité » et de « charité » coexistent, soulignant que le phénomène mêlait philanthropie sincère et voyeurisme malsain. S'y ajoutait même parfois une certaine phobie sociale confinant parfois à la paranoïa. Si les intentions de Charles Dickens étaient louables, celui-ci dépeignant les conditions de vie atroces sans toutefois dégoûter le public, afin de ne pas perdre son empathie, d'autres considéraient ces quartiers comme un spectacle, de la même manière qu'ils ont – à la même période – fait de Joseph Merrick, le célèbre « Elephant Man », une bête de foire...à Whitechapel.

Chura a longuement étudié ce phénomène, dans une perspective sociologique et littéraire, en corrélation avec son concept de « vital contact ». Selon lui, les hommes renonçaient – temporairement – à leur confort pour vivre une expérience nouvelle, ce qui avait notamment pour effet de « restaurer » leur « identité masculine » :

For male seekers of “vital contact,” class descent ideally resulted in a restored masculine identity through the exchange of the softening conditions of privileged life for the rugged hardships of a labor environment.⁷⁴

Si les femmes ne sont pas exclues de ce phénomène, leurs intentions semblent généralement différentes :

Female vital contact often differed from the male model, producing for its devotees a different kind of sociological authority. [...] If the typical Progressive-era male downclasser practiced what might be described as self-renewing investigative sociology, women typically performed a more complicated task of self-renewing ameliorative social work. This female paradigm of the proletarian journey in the Progressive era has been termed “legitimacy through redemption” [...] because it involved not simply passing through and embodying the lower class but reforming it – actively inculcating bourgeois moral, spiritual and aesthetic standards among working class subjects.⁷⁵

Le *downclassing* féminin semblait plus relever du travail social que de l'aventure virile, même si la notion de régénérescence est tout aussi présente. Chura fait allusion à cette spécificité féminine dans son analyse du personnage de Mildred Douglas. Selon lui, les femmes se retrouvaient dans une position ambiguë car, bien qu'indépendantes, elles répondaient alors parfaitement au stéréotype de la figure maternelle. Une telle démarche

⁷⁴ Patrick J. Chura, « “Vital Contact” », 522.

⁷⁵ Patrick J. Chura, *Downclassing Journeys in American Literature*, 5.

pourrait surtout être rapprochée de celle qui peut être constatée aujourd'hui avec le phénomène du « white saviorism » ou les personnes faisant du bénévolat ou partant en mission humanitaire afin de se sentir utile ou de redorer leur image.

Les études sur la quête d'appartenance ou la quête identitaire dans l'œuvre d'O'Neill sont nombreuses⁷⁶. Certains auteurs ont choisi de se pencher plus particulièrement sur la question de la masculinité. Ainsi, Carla J. McDonough analyse-t-elle rapidement *The Hairy Ape*, qu'elle considère être particulièrement représentative du traitement o'neillien d'un tel thème⁷⁷. Elle y établit qu'avant de s'orienter avec succès vers un théâtre de l'effritement de la famille, O'Neill avait décrit la déshumanisation qui découlait du système de classes sous-tendu par le capitalisme : « As an early example of this theme, *The Hairy Ape* treats both class and gender relations outside of the family relationships that pervade so many of O'Neill's other plays »⁷⁸. La question du genre n'est en effet jamais très éloignée de celle des différences de classe dans les pièces d'O'Neill. McDonough souligne notamment le pouvoir paradoxal que représente Mildred face à Yank, pourtant fier d'être à l'origine du mouvement du paquebot. La jeune femme ne tient son pouvoir que de sa classe, donc de son père. Elle apparaît ainsi doublement usurpatrice puisque l'autorisation de descendre dans les soutes ne lui est accordée que grâce à un mensonge. Cependant, cette quête d'identité était déjà sensible dans les pièces antérieures, fortement teintées d'autobiographie, ce qui nous amène à l'utilisation de cette notion de « vital contact » dans notre corpus.

1.3.2. La quête d'appartenance : *Fog* et *The Web*

Les personnages o'neilliens créés avant 1921 sont eux aussi à la recherche de cette identité qui les façonne. Des deux pièces sur lesquelles nous allons nous attarder, *Fog* a été l'objet de diverses études mais J. Chris Westgate a récemment délivré une analyse passionnante de *Web* dans un ouvrage collectif visant à réhabiliter les pièces en un acte⁷⁹. Ainsi, Michael D'Alessandro considère *Fog* comme l'une des pièces marines

⁷⁶ Nous renvoyons tout particulièrement à la thèse de Gwenola Le Bastard, parue sous le titre *Eugene O'Neill : Le Génie illégitime de Broadway* (Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2014).

⁷⁷ Carla J. McDonough, *Staging Masculinity: Male Identity in Contemporary American Drama* (Jefferson: McFarland, 1997), 19-24.

⁷⁸ Carla J. McDonough, 21.

⁷⁹ J. Chris Westgate, « Rethinking O'Neill's Beginnings: Slumming, Sociology, and Sensationalism in *The Web* », *Eugene O'Neill's One-Act Plays*, eds. Michael Y. Bennett et Benjamin D. Carson, 35-50.

les plus abouties d'O'Neill, alors que c'est habituellement le cycle *Glencairn* qui se taille la part du lion⁸⁰. Enfin, Louis Sheaffer souligne l'aspect novateur – voire « rebelle » – de *Thirst*, *The Web* et *Fog*. En effet, malgré des intrigues jugées artificielles, ces pièces abordaient des sujets inédits dans le théâtre américain, tels que le cannibalisme, la prostitution enlisée dans la pauvreté ou, enfin, le socialisme⁸¹. Une telle quête s'exprime de manière totalement opposée dans les deux pièces sur lesquelles va désormais porter notre analyse, à savoir *Fog* et *The Web*.

Alors que, dans *The Hairy Ape*, le paquebot permettait de symboliser la hiérarchie de la société, la situation est plus ambiguë dans *Fog*. En effet, le canot de sauvetage apparaît comme un agent unificateur puisque, malgré les péripéties, les représentants des trois classes de passagers se retrouvent à partager la même embarcation. Cet agent unificateur laisse toutefois rapidement place au débat entre l'homme d'affaires, emblème de la première classe, et le poète, digne représentant de la classe moyenne. D'une manière hautement significative, la paysanne qui représente la troisième classe ne prend jamais la parole dans la pièce, trop occupée à étreindre son fils mort. Ainsi, alors que les deux personnages principaux ne sont pas encore tous les deux totalement identifiés, l'homme d'affaires déclare savoir que certains de ses pairs ont exploré l'entrepont mais avoue ne pas avoir été aussi « curieux » qu'eux :

I was in the smoking room playing bridge most of the time [...]. But you asked me if I had seen the woman. I don't think so because I never went down into the steerage. I know some of the first class passengers did but I wasn't curious. It's a filthy sort of hole, isn't it? (CP1, 101-2)

L'adjectif « filthy » souligne même l'aversion du personnage. Cette distance maintenue par l'homme d'affaires renvoie à ce que Henry W. Nevinson appelait « *the attraction of repulsion* »⁸². Comme nous l'avons déjà rappelé, les notions de curiosité et de charité s'entremêlent afin de former ce besoin d'explorer les couches dites « inférieures » de la

⁸⁰ Michael D'Alessandro, « Shifting Perceptions, Precarious Perspectives in Two of O'Neill's Early Sea Plays », *The Eugene O'Neill Review* 29 (2007) : 22 : « *Fog* (1914) and *Where the Cross is Made* (1918), two of the more obscure but finally more accomplished sea plays ».

⁸¹ Louis Sheaffer, *O'Neill, Son and Playwright* (Boston: Little, Brown, 1968), 273 : « unheard-of things in the American theater as cannibalism (*Thirst*), as radical-minded poets (*Fog*), as prostitutes ground down by poverty (*The Web*) ».

⁸² Henry W. Nevinson, *Changes and Chances* (London: Nisbet & Co, 1923), 121 : « To myself, on the contrary, though I naturally belonged to the comfortable classes, the attraction of repulsion, as I have called it, was very strong, and during those years my shamed sympathy with working people became an irresistible torment, so that I could hardly endure to live in the ordinary comfort of my surroundings. Many of us felt the same. To me, probably the increasing sympathy came from increasing knowledge, for there is truth in the old song, "He's a good 'un when you know him, but you've got to know him first." »

société. Dans son récent ouvrage *Staging the Slums, Slumming the Stage: Class, Poverty, Ethnicity, and Sexuality in American Theatre, 1890-1916*, Westgate recense les critiques de la célèbre pièce *Salvation Nell* : si son réalisme a été salué, cette pièce risquait, selon certains critiques, d'aiguiser encore plus la « curiosité vulgaire et morbide » des spectateurs – une « populace en quête de sensation » – au lieu de leur faire prendre conscience de la nécessité de s'attaquer aux inégalités⁸³. Chez Nevinson, la « sympathie » éprouvée pour les pauvres est chargée de « honte » lorsque le « *downclasser* » retrouve son environnement naturel : « during those years my shamed sympathy with working people became an irresistible torment, so that I could hardly endure to live in the ordinary comfort of my surroundings »⁸⁴. Puis il poursuit : « To me, probably the increasing sympathy came from increasing knowledge, for there is truth in the old song, “He’s a good ’un when you know him, but you’ve got to know him first” »⁸⁵. C’est ce point de vue qu’O’Neill exploite dans *Fog* à travers le regard du poète :

THE DARK MAN. It’s not so bad. I spent quite a good deal of my time down there.
 THE BUSINESS MAN. [...] In your role of reformer?
 THE DARK MAN. No. Simply because I found the people in the steerage more interesting to talk to than the second class passengers. I am not a reformer – at least not in the professional sense. (CP1, 102)

Le poète ne s’est pas rendu dans l’entrepont pour l’« explorer » tel un colonialiste, pour reprendre l’image utilisée par Plunka au sujet de Mildred Douglas. Il y trouvait seulement une compagnie plus appréciable et intéressante que celle qu’il pouvait trouver avec les passagers de sa propre classe. Toutefois, une nuance subsiste : voyageant dans la classe intermédiaire, à savoir la deuxième, le poète peut être protégé d’un éventuel sentiment de supériorité, ce qui n’est pas le cas de l’homme d’affaires, qui profitait du salon fumoir juste avant le naufrage du bateau. Si cela n’est pas exprimé, il est fort probable que la compagnie des passagers de première classe

⁸³ J. Chris Westgate, *Staging the Slums, Slumming the Stage : Class, Poverty, Ethnicity, and Sexuality in American Theatre, 1890-1916* (Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan, 2014), 189 : « Rejecting arguments aligning *Salvation Nell* with progressivism, the review aligned the play with the sensationalism from the previous century: “like [the] accounts of crime served up hot and piping for the edification of sensation-hunting populace, its general effect will be chiefly the satisfaction of a morbid vulgar curiosity.” In this conclusion, the *New York Times* was not alone. Although every review acknowledged the realism of *Salvation Nell*, many worried about the purpose such detailed representation served considering the public’s “vulgar curiosity” with the slums. This skepticism and apprehension correspond with the defining contradiction in ethical engagement in slum plays. »

⁸⁴ Henry W. Nevinson, 121.

⁸⁵ Henry W. Nevinson, 121.

aurait été encore moins supportable pour le poète, eût-il été accepté dans leur espace. Voici peut-être l'une des principales distinctions entre *slumming* et *downclassing* : l'homme d'affaires parle de « curiosité » pour ce « trou répugnant » (« filthy sort of hole ») alors que le poète apprécie cette compagnie. Nous ne nous attarderons pas sur le fait que, dans cette pièce, le poète emprunte certains traits du dramaturge lui-même⁸⁶. La dernière phrase de l'extrait que nous avons choisi est également intéressante car le poète, bien qu'il ne se considère pas comme un « réformateur », ne rejette pas non plus la possibilité de contribuer à ce que Christine Stansell considère comme la conséquence du contact entre les classes populaires et leurs « mentors instruits » : « Working people would provide their privileged friends with an animating experience of simple charm and human drama; in turn, the educated mentors would teach the working poor good citizenship and civic organization »⁸⁷. Cependant, l'opposition entre le « charme simple » et le verbe « enseigner » laisse affleurer l'ambiguïté. Le contact semble bien moins « vital » pour les classes qui sont scrutées qu'il n'est gratifiant pour les privilégiés volontaires.

Si O'Neill se fait le témoin de son époque en décrivant une pratique aussi courante, il n'hésite pas à endosser le costume du critique social et à dénoncer la morale hypocrite du début du XX^e siècle. Dans *The Web*, qu'il considère comme sa première pièce digne de ce nom⁸⁸, le dramaturge dénonce directement ce phénomène de *slumming* qui retient Rose dans sa vie de prostituée. En effet, alors qu'elle tâchait de s'en sortir et avait trouvé un emploi « respectable », elle a été reconnue par un homme, ce qui eut immédiatement pour effet de la renvoyer à sa misérable condition, malgré ses efforts :

But what was the use? One night they have a guy to dinner who's seen me some place when I was on the town. He tells the lady – his duty he said it was – and she

⁸⁶ Travis Bogard, 28 : « The poet who first emerges here is to reappear frequently in O'Neill's dramas, and it is well to look at his face. It is an oval face, "with big dark eyes and a black mustache and black hair pushed back from his high forehead." Photographs from this period make that these features, especially the dark eyes, the mustache and high forehead were the notable attributes of O'Neill's own face. »

⁸⁷ Christine Stansell, *American Moderns: Bohemian New York and the Creation of a New Century* (New York: Henry Holt, 2000), 61.

⁸⁸ Dans une lettre à Mark Van Doren, datée du 12 mai 1944, O'Neill se veut « scrupuleusement exact » quant à ce que constituent, selon lui, *A Wife for a Life* et *The Web* :

To be scrupulously exact, for the record, "The Web" is *not* the first thing I wrote for the stage. I had some time before dashed of in one night a ten minute vaudeville skit, afterwards destroyed. But this was not a play. In fact my friends in vaudeville crudely insisted it was not a vaudeville skit, either! It was nothing. And "The Web" is the first *play* I ever wrote.

Cité dans Travis Bogard, 8.

fires me right off the reel. I tried the same thing a lot of times. But there was always some one who'd drag me back. And then I quit tryin'. There didn't seem to be no use. (CP1, 21-22)

Pour reconnaître Rose, il a bien fallu que ce représentant des « bonnes personnes » (« They – all the good people – », CP1, 22) fréquente lui aussi ces lieux peu recommandables or la délation s'éloigne de la notion de « contact vital » et semble plutôt nous orienter vers le sensationnalisme le plus sordide, les prostituées étant alors considérées comme les bêtes d'un zoo. La didascalie initiale se pare d'une profonde ironie puisque la fenêtre ouverte donnant sur l'escalier de secours (« *There is an open window in back looking out on a fire escape* », CP1, 15) ne lui est d'aucune aide et marquera au contraire sa condamnation suite au meurtre de Tim. Dans l'étude que nous avons précédemment citée, J. Chris Westgate s'attache à réhabiliter cette pièce longtemps considérée comme un échec cuisant, tant sur le plan artistique que sociologique. Pour ce faire, il analyse notamment l'emploi de l'adjectif « squalid » dans une perspective victorienne de culpabilisation de Rose, puis dans une perspective « progressiste » qui la considère cette fois comme une victime⁸⁹. Une telle analyse incarne parfaitement le tournant représenté par ces années 1910, par exemple en ce qui concerne la manière dont la société perçoit la prostitution mais également la maladie (et plus particulièrement la tuberculose), deux thèmes que nous développerons plus loin.

Les pièces de jeunesse en un acte d'O'Neill nous présentent donc divers employés et nous laissent ressentir les conditions difficiles qui étaient les leurs. Lorsqu'O'Neill nous fait partager la vie des marins du *S.S. Glencairn*, il nous entraîne avec lui dans un monde qui n'est pas le nôtre et qui n'a même pas toujours été le sien mais dans lequel il s'est senti à sa place⁹⁰. À ce *downclassing* « simple » s'ajoute une mise en abyme lorsque le dramaturge dépeint des personnages quittant leur milieu afin de se mêler aux rebus de la société, que ce soit en allant au contact de la troisième classe ou des ouvriers dans l'entrepont ou les soutes, ou en fréquentant le quartier des prostituées. Dans son article, Chura s'intéresse aux liens que le dramaturge a pu établir

⁸⁹ J. Chris Westgate, « Rethinking O'Neill's Beginnings: Slumming, Sociology, and Sensationalism in *The Web* », *Eugene O'Neill's One-Act Plays*, eds. Michael Y. Bennett et Benjamin D. Carson, 39.

⁹⁰ Gwenola Le Bastard, 10 : « 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. »

avec la classe ouvrière et à ce nouveau réalisme qu'il a développé, aussi bien sur la page que sur scène : « What the spectators saw was [...] a new type of drama with a focus on the working-class subject as its crucial element »⁹¹. Plus qu'une expérience, il pouvait même s'agir d'une véritable « aventure », voire d'un « jeu » ou d'un « rôle », pour reprendre l'objection énoncée par James Tyrone dans *Long Day's Journey into Night* :

Oh, I know you had a fling of hard work with your back and hands, a bit of being homeless and penniless in a foreign land, and I respect you for it. But it was a game of romance and adventure to you. It was play. (CP3, 806-7)

Une telle objection rejoint les reproches lancés à Mildred Douglas par sa tante. Compte tenu de tout ce qui a déjà pu être écrit sur la symbolique des personnages de la pièce autobiographique *Long Day's Journey into Night*, la critique énoncée par Tyrone semble évidemment marquer une prise de recul du dramaturge avec ce concept ambigu⁹² : la noblesse des sentiments aurait-elle complètement disparu, engloutie par la volonté d'en tirer une satisfaction sur le plan individuel ? Rien n'est moins sûr. Même s'il est nécessaire de tenir compte des défauts de ces pièces de jeunesse, le dramaturge y mêle naïveté et critique virulente. Le choix des mots est tel que ces œuvres acquièrent un profil didactique insoupçonné.

Après ses diverses expériences professionnelles de jeunesse, O'Neill s'est installé à New York où il devint rapidement une figure emblématique de Greenwich Village. C'est sur cette période particulière de la jeunesse new-yorkaise d'O'Neill que nous souhaitons désormais nous attarder, tant celle-ci a contribué au style o'neillien si reconnaissable, à ce renouveau décrit par Chura.

⁹¹ Patrick J. Chura, « "Vital Contact" », 526.

⁹² Patrick J. Chura, « "Vital Contact" », 537 : « By the time O'Neill began writing *Long Day's Journey into Night* in 1939, he seems to have understood not only the ineluctable harm of cross-class interventions like Mildred's but also a potentially injurious oversimplification underlying his own youthful and adventure-driven "vital contact." In acts 3 and 4 of this play, Edmund Tyrone clearly espouses the social theories of the young Eugene O'Neill, while Edmund's father James Tyrone just as persuasively expresses the social conclusions reached by the mature playwright. »

Chapitre 2 | La bohème new-yorkaise, le réalisme social et l'engagement politique

*La peinture est une poésie qui se voit au lieu de se sentir
et la poésie est une peinture qui se sent au lieu de se voir.*

Léonard de Vinci, Traité de la peinture

Le séjour passé par Eugene O'Neill au Gaylord Farm Sanatorium est traditionnellement considéré comme le point de départ de sa carrière de dramaturge car c'est lors de cet « internement » qu'il a pris conscience de son désir d'être « un artiste ou rien ». Cependant, les biographes présentent le jeune O'Neill comme un enfant sensible et solitaire, trouvant refuge « dans un royaume imaginaire où il ne pourrait pas être blessé par une mère souvent distante ou un père écrasant »¹. Ses années passées à la Betts Academy puis à St. Aloysius lui ont tout particulièrement permis de s'adonner à ce loisir, laissant l'image d'un enfant aux résultats « médiocres » et délaissant les activités de groupe² pour dévorer les œuvres de Rudyard Kipling et Anatole France ou les contes d'Alfred Henry Lewis de la série « Wolfville ». Si les représentations du mélodrame *Monte Cristo* auxquelles il a pu assister dans le cadre de sorties scolaires lui ont laissé un goût amer, bien loin de l'admiration que ses camarades avaient pour son père, il chérissait la bibliothèque de ce père encombrant : la journaliste et biographe Elizabeth Shepley Sergeant rapporte notamment l'amour du jeune O'Neill pour

¹ Arthur et Barbara Gelb, *O'Neill: Life with Monte Cristo* (New York: Applause Books, 2000), 128 : « Eugene [...] found early and pleasurable release in solitary reading. Even as a child he felt alienated, preferring to escape into an imaginary realm where he could not be hurt by an often remote mother or an overwhelming father. »

² Arthur et Barbara Gelb, 137 et 139 : « He was remembered by the Sisters as a "refined and quiet boy," who preferred to spend his free time with books, rather than in play with his companions » et « "He was mediocre in his studies, and not really interested in anything except his reading," Mc Carthy said. »

Alexandre Dumas, Victor Hugo, Charles Lever, Walter Scott et Lord Byron, sans oublier son intérêt pour l'Histoire irlandaise³.

Le dramaturge place donc la lecture au centre de certaines de ses pièces, ne serait-ce que d'un point de vue autobiographique. Ainsi, la scène d'ouverture de *Long Day's Journey into Night* illustre parfaitement la charnière entre romantisme et réalisme : le dramaturge y décrit longuement les deux bibliothèques qui meublent la salle de séjour des Tyrone. Notre attention est tout d'abord portée sur la « petite bibliothèque » qui se situe au fond à droite de la pièce. Celle-ci regorge de ces ouvrages qui ont été des inspirations directes pour O'Neill :

a small bookcase, with a picture of Shakespeare above it, containing novels by Balzac, Zola, Stendhal, philosophical and sociological works by Schopenhauer, Nietzsche, Marx, Engels, Kropotkin, Max Stirner, plays by Ibsen, Shaw, Strindberg, poetry by Swinburne, Rossetti, Wilde, Ernest Dowson, Kipling, etc. (CP3, 717)

En effet, ces auteurs sont ceux que le futur dramaturge a lus lors de sa scolarité à Stamford, de 1902 à 1906⁴. En revanche, le dramaturge attire ensuite notre regard vers une bibliothèque plus imposante mais fermée, située sur la gauche :

a large, glassed-in bookcase with sets of Dumas, Victor Hugo, Charles Lever, three sets of Shakespeare, The World's Best Literature in fifty large volumes, Hume's History of England, Thiers' History of the Consulate and Empire, Smollett's History of England, Gibbon's Roman Empire and miscellaneous volumes of old plays, poetry and several histories of Ireland. (CP3, 717)

Nous retrouvons ici les auteurs qu'O'Neill a plutôt dévorés lorsqu'il était interne à St. Aloysius. Si les ouvrages présentés en second sont parfois presque contemporains de certains rangés dans la première bibliothèque, on observe une certaine distanciation. Pour commencer, la bibliothèque est fermée : les objets qu'elle contient sont peut-être plus précieux – on imagine en effet de gros et beaux volumes (« sets ») – et bénéficient alors d'une vitrine plus que d'un simple outil de rangement. Toutefois, il est évident qu'ils sont par conséquent moins aisément accessibles (même si nous apprenons immédiatement qu'ils semblent *étonnamment* avoir été « lus et relus » : « *The astonishing thing about these sets is that all the volumes have the look of having been*

³ Arthur et Barbara Gelb, 139 et 142.

⁴ Doris Alexander, *Eugene O'Neill's Creative Struggle: The Decisive Decade, 1924-1933* (University Park: The Pennsylvania State University Press, 1992), 14-15 : « Just before his fourteenth birthday, Eugene O'Neill enters Betts Academy at Stamford, Connecticut, where he remains until graduation in 1906, with summers in New London. During these years he reads Shaw, Ibsen, and Carlyle voraciously and is led to a passion for poetry – especially Wilde, Swinburne, Rossetti, Dowson, Kipling, and Omar Khayyám – by his brother Jamie. »

read and reread », CP3, 717). De plus, s'achevant sur l'évocation assez vague de « *miscellaneous volumes of old plays, poetry, and several histories of Ireland* » (nous soulignons), cette seconde liste est moins exhaustive que la première. Notons enfin la présence de l'adjectif « old ». En réalité, les romans de Balzac, Zola, Stendhal mentionnés au début de la première énumération semblent constituer le point de pivot concret entre ces deux listes. En effet, Stendhal et Balzac sont considérés comme des chantres du réalisme mais on a reproché l'aspect réducteur de cette « étiquette » pour Balzac car celle-ci a pour effet de négliger son profil visionnaire. Les romans de Zola, quant à eux, sont souvent exploités en tant que véritables documents historiques – sans cependant occulter leur valeur artistique – et annoncent donc les philosophes et sociologues qui suivent. Par l'intermédiaire de ces deux bibliothèques, Eugene O'Neill matérialise donc le tournant que représente la fin du XIX^e siècle⁵.

Après la banqueroute de l'entreprise qui l'employait jusqu'en 1908, Eugene O'Neill (alors financièrement soutenu par son père) s'est adonné à l'écriture, partageant un studio avec trois artistes : Ed Keefe – son vieil ami de New London – et George Bellows, tous deux peintres, mais également Edward Ireland, illustrateur⁶. De ces trois acolytes, le plus célèbre est George Bellows, membre illustre de l'Ashcan School, ce qui nous amène à l'influence du réalisme social pictural sur l'œuvre d'O'Neill. En effet, la dimension visuelle de l'œuvre o'neillienne n'est pas inexistante, bien au contraire. Si O'Neill a envisagé d'interdire la reproduction de ses pièces, c'est parce qu'il refusait que sa vision fût dénaturée :

As it is I think I will wind up writing plays to be published with “No Productions Allowed” in red letters on the first page [...]! The ideas for the plays I am writing

⁵ Cet héritage littéraire a été extrêmement documenté, voire moqué, notamment par le dramaturge suédois Lars Norén, qui fait dire à sa Carlotta fictive qu'elle n'a jamais vu son époux terminer la moindre lecture. Lars Norén, *Embrasser les ombres* in *Embrasser les ombres, Bobby Fischer vit à Pasadena, Acte* (Paris : L'Arche, 2003), 29 :

CARLOTTA. Je vais te dire, j'ai lu beaucoup plus que toi... et de meilleurs livres, des livres sérieux, les classiques ! Toi, tu ne lis que des policiers.

EUGENE. À la maison nous avons une grande bibliothèque ! La littérature mondiale en cinquante volumes ! Shakespeare et Joseph Conrad et Oscar Wilde, Swinburne, Baudelaire...

CARLOTTA. Mais tu ne les lisais jamais !

EUGENE. Ah bon ?

CARLOTTA. Comment ça se fait que pendant toutes ces années je ne t'ai jamais vu terminer un livre que tu avais commencé ? Tu soulignes partout mais seulement les premiers chapitres. Après les pages ne sont pas coupées, pas lues ! Eugene O'Neill, tu ne peux quand même pas lire les livres pas coupés... tu soulignais et volais.

⁶ Doris Alexander, *Eugene O'Neill's Creative Struggle: The Decisive Decade, 1924-1933*, 16. Frederick A. Sweet, « George Wesley Bellows », *George Bellows: Paintings, Drawings and Prints* (Chicago: The Art Institute of Chicago, 1946), 13.

and going to write are too dear to me, too much travail of blood and spirit will go into their writing, for me to expose them to what I know is an unfair test. I would rather place them directly from my imagination to the imagination of the reader⁷.

Ses nombreux croquis témoignent en effet de la recherche d'une précision de l'ordre de la composition picturale quant aux décors ou à la mise en scène. Tel le peintre qui applique ses couches de couleur minutieusement et selon un rituel précis, O'Neill déploie tous les effets poétiques possibles et use des répétitions et autres jeux phoniques pour insuffler à ses pièces le rythme recherché.

2.1. Le sens de la composition picturale et l'influence de l'Ashcan School

Dans le numéro de la *Revue de Littérature Comparée* consacré aux « parallèles » pouvant être établis entre les différents arts, Nella Arambasin déclare que « [l]a peinture fait écrire et [que] c'est en retour cette écriture qui devient la condition de lisibilité de la peinture »⁸. Dans certains cas, littérature et peinture semblent en effet se nourrir et se répondre mutuellement. Dans la même veine que la littérature prolétarienne, le réalisme social consistait à attirer l'attention sur la vie quotidienne des classes ouvrières et des pauvres ainsi qu'à critiquer les structures sociales qui perpétuaient de telles conditions de vie. En réaction contre l'impressionnisme national et le réalisme académique, ce « *downclassing* » artistique trouvait son inspiration chez les maîtres du réalisme européen tels qu'Honoré Daumier (1808-1879) ou Gustave Courbet (1819-1877, éminemment célèbre pour son impressionnant tableau *Un enterrement à Ornans*). Nous évoquions en introduction George Bellows, notamment connu pour ses scènes de combats de boxe, mais le chef de file de l'Ashcan School était en réalité Robert Henri. Professeur d'art à Philadelphie, celui-ci fut rapidement entouré d'un petit groupe composé de William Glackens, George Luks, Everett Shinn et John Sloan (les membres

⁷ Travis Bogard, Jackson R. Bryer, eds., 339.

⁸ Nella Arambasin, « Le parallèle arts et littérature », *Revue de Littérature Comparée*, 298 (2001) : 307 : Les éditions Muntaner à Marseille ont lancé une collection en 1992, « Iconotexte », où convergent autour d'une œuvre d'art contemporaine, des textes d'écrivains, mais aussi d'historien, psychanalystes, philosophes, chorégraphes, compositeurs, anthropologues, etc. Puisque le mot d'ordre est « pas lu, pas vu », ce sont les auteurs qui « font » les tableaux (et non plus seulement les spectateurs comme disait Duchamp). La peinture fait écrire et c'est en retour cette écriture qui devient la condition de lisibilité de la peinture. L'intérêt est que des auteurs non-spécialistes de l'art soient conviés à écrire, si bien que la peinture échappe aux discours dominants d'un savoir autorisé, et devient médiatrice entre différentes pratiques discursives et disciplinaires.

du très éphémère « Charcoal Club »⁹). Si nous soulignons l'influence d'Honoré Daumier, c'est parce que ses lithographies furent une révélation pour John Sloan et tout particulièrement *Le Wagon de troisième classe* (Annexe 8) :

it was Henri who introduced him to the lithographs of Daumier, Forain's drawings and and Goya's aquatints. For Henri [...] sent Sloan pictures from Paris or brought them with him when he returned to Philadelphia, saying of Daumier that he was great as a painter as well as a draughtsman and speaking of his picture, the "Third-Class Railway Carriage."¹⁰

Ces œuvres ont même été un véritable « tonifiant¹¹ » pour ce jeune artiste qui nous intéresse tout particulièrement tant son œuvre et celle d'O'Neill semblent se répondre.

2.1.1. La fracture entre romantisme et réalisme portée à la scène : A Wife for a Life, The Web et Recklessness

Dans sa pièce *Bread and Butter*, O'Neill met en scène John Brown, un jeune homme qui aspire à devenir peintre tandis que son père commerçant veut l'envoyer faire des études de droit :

JOHN. (*his large eyes glowing with enthusiasm*) Art! I am an artist in soul I know. My brain values are Art values. I want to learn how to express in terms of color the dreams in my head which demand expression. (*Harry gives a comic gasp and winks at Mary who is regarding John as if he were a lunatic. In fact, it is plain there is a suspicion in the minds of all of them except Bessie that perhaps John has been drinking.*)

BROWN. (*stupefied*) Do I understand you to say you wish to make painting pictures the serious aim of your life?

JOHN. (*his fiery ardor smothered under this wet blanket*) I wish to become an artist, yes, if that's what you mean. I want to go to art school instead of law school, if you will permit me to choose my own career. (*CP1, 126*)

Ici, la profession d'artiste – pourtant considérée par Henri comme une « vocation d'homme¹² » – est assimilée par l'entourage du jeune homme à une folie ou à un délire d'alcoolique et n'est nullement prise au sérieux. De même, cette absence de virilité est

⁹ Van Wyck Brooks, *John Sloan: A Painter's Life* (New York: E. P. Dutton & Co., 1955), 21 :

There was a brief interval when Sloan and his friends had borrowed a photographer's studio and started what they called the Charcoal Club, a sketch class, rival of the Academy's classes, at which for the first time Sloan worked from a model. Henri had dropped in and criticized the work there. But this had broken up at the end of four months, and the Academy had been happy to acquire the lamps and the studio accessories which the class had used. »

¹⁰ Van Wyck Brooks, 31.

¹¹ Van Wyck Brooks, 31 : « The Daumier lithographs gave Sloan the feeling of a "tonic." »

¹² Van Wyck Brooks, 43 : « a man's vocation, not for the tender-minded or the half-hearted ».

reprise dans *Before Breakfast* : « It's been nothing but pawn, pawn, pawn, with you – anything to put off getting a job, anything to get out of going to work like a man » (CP1, 393). Dans la section consacrée à *Bread and Butter* dans son exhaustif *Critical Companion to Eugene O'Neill*, Robert M. Dowling développe les liens existant entre le dramaturge et les peintres de l'Ashcan School. Il y explique notamment que les personnages d'Eugene Grammont et Steve Harrington sont respectivement inspirés de Robert Henri et George Bellows¹³. Nous évoquons en effet plus haut la colocation new-yorkaise d'O'Neill avec ce dernier, en 1908-1909 :

[Eugene O'Neill] had lost the job his father had found him at the New York-Chicago Supply Company when the firm went bankrupt. His father had kept urging him to find another “bread and butter” job, and he had fled the family pressure by moving in with two young artists, Ed Keefe and George Bellows, who shared a large studio in the Lincoln Arcade Building at 65th Street and Broadway in New York City and were glad to divide the rent¹⁴.

Si le personnage de Grammont est plus âgé que ne l'était Robert Henri, Steve Harrington a environ vingt-huit ans (CP1, 134, « of about twenty-eight ») soit l'âge approximatif de George Bellows (1882-1925) au moment de leur cohabitation. De plus, la description de son costume sombre accompagné d'un nœud papillon correspond à l'image que les différents portraits réalisés à l'époque donnent de lui : « *He is dressed in a black suit and wears a white shirt with a soft collar and a bow tie* » (CP1, 134). Cependant, ces références ne sont pas les plus directes : ce sont les pièces de notre corpus qui sont riches en références plus explicites.

Nous allons en effet particulièrement nous intéresser aux pièces en un acte *A Wife for a Life*, *The Web* et *Recklessness*, toutes trois composées en 1913. Nous laissons volontairement de côté *Thirst*, écrite entre *The Web* et *Recklessness*, dont les parallèles avec la *Scène d'un naufrage* de Géricault, plus connue sous le nom du *Radeau de la Méduse* ont déjà été assez longuement développés¹⁵.

Ainsi, dans *A Wife for a Life*, Jack porte en réalité le nom de John Sloan. Célèbre pour ses scènes urbaines, Sloan (1871-1951) a peint avec ardeur « l'énergie et la vie

¹³ Robert M. Dowling, *Critical Companion to Eugene O'Neill: A Literary Reference to His Life and Work*, 87.

Nous renvoyons également à l'article de Janet M. Roberts, « The Pen and the Brush: Eugene O'Neill, Visual Artists and Women Muses », *The Eugene O'Neill Review* 38.1-2 (2017) : 47-73.

¹⁴ Doris Alexander, *The Tempering of Eugene O'Neill*, 59.

¹⁵ Sur ce point, voir notamment Thierry Dubost, « “We shall eat. We shall drink.” *Thirst* or Eugene O'Neill's Raft of the Medusa », *Hunger on the Stage*, éd. Elisabeth Angel-Perez, Alexandra Poulain (Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2008), 212-26.

infatigables de New York »¹⁶ et a su jeter une « lumière positive » sur cette époque pourtant marquée par « la confiance et le doute, l'enthousiasme et l'appréhension »¹⁷. Il n'est donc pas anodin que ce soit Jack qui semble taillé pour la vie en ville, contrairement à son compagnon de mission : « THE OLDER MAN. [...] Anyway I never could get along with civilization and (*laughing*) civilization never cared overmuch for me » (CP1, 5). Indirectement, cette conclusion signifie également que c'est Jack qui a sa place aux côtés d'Yvette, qui vit désormais à New York (CP1, 9). De plus, le nom de ce personnage est tout sauf anecdotique puisque c'est le dénouement de la pièce qui nous apprend que ce « Jack » avec qui The Older Man s'est lié d'amitié n'est autre que le John Sloan qu'il recherche depuis tant d'années.

En revanche, *The Web* nous présente Tim Moran, un voleur romantique qui semble tout droit inspiré de Thomas « Tom » Moran (1837-1926), un des représentants de la Hudson River School. Celui-ci est célèbre pour ses tableaux de paysages montagneux (Annexe 9) or Tim encourage précisément Rose à aller se soigner à la montagne. Ce point vital apparaît à trois reprises à la fin de la pièce : inquiet pour Rose, Tim l'implore de s'éloigner de la ville pour soigner sa tuberculose (« Go some place out in the mountains and git rid of that cough », CP1, 25) puis réitère ce souhait alors qu'il est mourant : « Good Kid – mountains – git rid of that cough. (*He dies.*) » (CP1, 26). Enfin, lorsque la police intervient pour l'arrêter – à tort – pour le meurtre de Tim, Rose supplie : « Tell 'em yuh gave that money to me. Yuh know what yuh said – “Take the kid into the mountains and git rid of that cough” » (CP1, 27). Nous soulignons dans le chapitre précédent l'ironie de la didascalie initiale (« *There is an open window in back looking out on a fire escape* », CP1, 15). En effet, le contraste entre l'évocation de l'air des montagnes et la description de cette pièce dans laquelle sont censées vivre deux ou trois personnes ne fait que renforcer le caractère oppressant de la situation dans laquelle Rose est prise au piège. Cet enfermement est évidemment lié à la situation financière de la jeune femme, qui n'a « jamais assez d'argent » pour s'octroyer une véritable « pause » à l'écart de la ville : « I never have enough coin to make a good break and git out of town » (CP1, 21). Enfin, la scène se déroule de nuit, il pleut : « *The time is in the*

¹⁶ Grant Holcomb, « John Sloan and “McSorley’s Wonderful Saloon” », *American Art Journal* 15.2 (Spring, 1983) : 5 : « the premier artist of the Ashcan School who painted the inexhaustible energy and life of New York City during the first decades of the twentieth century ».

¹⁷ H. Barbara Weinberg, « The Ashcan School », *Heilbrunn Timeline of Art History* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000) : « an unsettling, transitional time that was marked by confidence and doubt, excitement and trepidation. Ignoring or registering only gently harsh new realities such as the problems of immigration and urban poverty, they shone a positive light on their era ». En ligne. http://www.metmuseum.org/toah/hd/ashc/hd_ashc.htm (consulté le 20 juin 2015).

early hours of a rainy summer night. The monotonous sound of the rain falling on the flags of the court below is heard » (CP1, 15). Les couleurs chaudes des montagnes inondées de soleil représentées par Thomas Moran dans ses paysages tels que *The Grand Canyon of the Yellowstone* sont ici totalement absentes. Tim semble donc représenter des valeurs romantiques perdues à jamais dans cette New York insalubre de 1912¹⁸.

Si Thomas Moran a surtout peint les Montagnes Rocheuses, les peintres de la Hudson River School avaient une prédilection pour les montagnes Catskill, où se situe notamment la résidence secondaire des Baldwin dans *Recklessness*. De plus, si le nom du chauffeur épris de Mildred Baldwin semble faire référence à l'ingénieur et chimiste Charles Frederick Burgess (1873-1945), il est intéressant de noter que Frederick Burgess se trouve également être le nom d'un peintre paysagiste britannique du début du XIX^e siècle dont les traces sont aujourd'hui très limitées¹⁹. Nous ne pouvons donc que nous demander si O'Neill avait vu un tableau de celui-ci et retenu son nom, faisant de Fred un personnage romantique et naïf comparable à Tim dans *The Web*.

2.1.2. Le sens de la composition picturale

Comme l'écrivait Nella Arambasin, les différents arts effectuent des va-et-vient ayant pour conséquence d'élargir leur pouvoir d'évocation. Un tel pouvoir est également soutenu par le recours à un « style » reconnaissable. O'Neill a par exemple d'abord été critiqué pour son style brut avant que cela ne soit considéré comme la marque du « génie » dramatique attendu aux États-Unis. Sa retranscription de l'américain vernaculaire a été étudiée mais c'est surtout son usage des didascalies et des répétitions qui participe de ce style brut. Ainsi, dans *Ile*, Mrs. Keeney est présentée sous deux facettes distinctes accentuant sa folie. En effet, elle oscille entre mollesse et

¹⁸ Il est intéressant de noter que Van Wyck Brooks souligne le changement de style opéré par Sloan une fois installé à Santa Fé et mentionne l'influence de Thomas Moran sur ces œuvres tardives : « There, in painting landscapes, Sloan often thought of Thomas Moran, who had such a complete knowledge of the subject that he was called photographic but who, if he had distorted his trees, might have been called surrealist » (Van Wyck Brooks, 156)

¹⁹ Nous n'avons trouvé mention de cet artiste que sur des sites d'enchères. En ligne. http://www.arcadja.com/auctions/en/burgess_frederick/artist/89164/ et <http://www.invaluable.com/artist/burgess-frederick-4xz6bzxcvb> (consultés le 1^{er} septembre 2019). Dans son encyclopédie, Mallalieu fait lui aussi référence à un Frederick Burgess dont les dates ne correspondent cependant pas à la date du tableau indiquée sur Arcadja. Huon Lancelot Mallalieu, *British Watercolour Artists Up to 1920, Volume I, A-L* (New York: Antique Collectors' Club, 2002), 130-31.

hystérie comme le prouvent les occurrences des adverbes « *dully* » (CP1, 495 – deux fois –, CP1, 496 et 502), « *hysterically* » (CP1, 500 et 501) et « *wildly* » (CP1, 501, 504, 505 et 506). De même, ce qui pourrait sembler n'être qu'un détail, à savoir l'électricité, est extrêmement important aux yeux d'O'Neill. Pour nous limiter à la question de l'éclairage, les précisions concernant le type de lampe employé sont fréquentes dans les didascalies initiales, avec parfois des expressions reprises mot pour mot. Ainsi cette présence moderne se retrouve notamment dans la bibliothèque des Baldwin (« *an electric reading lamp wired from the chandelier above* », *Recklessness*, CP 1, 55) mais également, en observant un corpus plus large, dans le salon des Brown (« *an electric reading lamp wired from the chandelier above* », *Bread and Butter*, CP1, 115) puis le séjour de leur fils John (« *an electric reading-lamp wired from the chandelier* », CP1, 166) ou encore dans le bureau du dramaturge David Royston (« *an electric reading lamp with a green shade* », *Servitude*, CP1, 237). Fidèle à sa technique, O'Neill ne lâche pas ces détails sans raison mais a pour ambition de recréer la société moderne et les bouleversements qui l'accompagnaient. La technique de George Bellows est visuellement similaire : ainsi, nous notons que le lampadaire est central dans la composition de *Summer Night, Riverside Drive* (Annexe 10). Cependant, la rupture avec l'impressionnisme n'a pas été aussi nette pour tous les représentants de l'Ashcan School. En effet, avant d'enseigner à Philadelphie, Robert Henri avait suivi une formation en France, à l'Académie Julian, et y avait développé un certain goût pour le réalisme académique, se passionnant tout particulièrement pour Jean-François Millet (célèbre pour ses *Glaneuses*, emblématiques de l'École de Barbizon). Ainsi, à l'occasion d'une exposition consacrée à George Bellows à la Royal Academy of Arts à Londres, Charles Darwent a rédigé un article dans lequel il expose l'apprentissage impressionniste reçu par le peintre en 1904. Son professeur, Robert Henri, bien que remettant en question depuis quelques années son intérêt pour l'impressionnisme, continuait paradoxalement à enseigner selon les préceptes français de la décennie précédente :

When he went to study under Henri at the New York School of Art in 1904, Manet and Lautrec had already been supplanted in the French taste by Gauguin and Van Gogh. No one had told Henri, though, who preached the Baudelairean ideals of the painting of modern life as though Post-Impressionism had never happened.

Thus the subtitle to the Royal Academy's Bellows exhibition, *Modern American Life*. The irony is that painting life wasn't modern in Paris any more by the time

Bellows got around to painting it in New York. Or at least, not Manet's version of life.

For Manet, modernity had meant depicting his own milieu – you can see it downstairs, in *Manet: Portraying Life*. This involved such things as picnics, black silk hats, asparagus and ladies in big frocks. Bellows was a devoted follower of Manet, as a quick wander through his show suggests. Pictures such as *Summer Night*, *Riverside Drive* aren't just Manet-like in subject but in handling²⁰.

La technique est en effet clairement proche de celle des impressionnistes : la couleur est appliquée par touches et l'artiste joue avec la lumière et les reflets. Cependant, il ne s'agit pas ici du sempiternel soleil couchant mais bien d'une lumière artificielle et *Summer Night*, *Riverside Drive* revêt un aspect plus sombre, laissant apparaître sous le « charme de surface » (« the surface charm »²¹) la triste routine d'une partie de la population. Si le lampadaire est le point de rencontre sur cette toile, une autre lueur – tout aussi artificielle mais plus discrète – laisse deviner à l'arrière-plan les usines qui se dressent sur les rives de l'Hudson. Parfois, ce « charme de surface » est même presque absent. Ainsi, bien que l'utilisation du matériau reste proche de celle des impressionnistes (et de Manet en particulier), des sujets tels que celui du tableau *New York* sont devenus emblématiques de cette Ashcan School.

²⁰ Charles Darwent, « George Bellows was knock-out – but he was always playing catch-up », *The Independent*, March 23, 2013. En ligne.
<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/reviews/charles-darwent-on-art-george-bellows-was-knockout-but-he-was-always-playing-catchup-8547073.html> (consulté le 11 octobre 2019).

²¹ Charles Darwent.



Figure 1. George Bellows, *New York* (1911)

Dans ce tableau, réalisé en 1911, les passants fourmillent au pied des gratte-ciel. Au milieu de cette foule, on peut distinguer un agent de police chargé de régler la circulation afin que tramways électriques, tramways hippomobiles et même charrettes puissent cohabiter. Le regard est en effet irrémédiablement attiré par les bottes de paille situées en plein cœur de la toile, rare touche de couleur dans ce monde aux tons froids oscillant entre le bleu et le gris. L'ouverture béante entre les bâtiments qui occupent le fond de la toile semble créer un puits de lumière venu inonder l'homme assis sur ce chargement surprenant²² mais également, paradoxalement, souligner le caractère infini de cette « ville tentaculaire » (pour reprendre l'expression du poète belge Émile Verhaeren) s'enfonçant dans le brouillard. Quelques touches de couleur soulignent la présence de femmes parmi cette foule : vêtues de vert ou de bleu pâle, voire de rouge, celles-ci se détachent de la masse noire et marron de costumes masculins. Dans le coin inférieur gauche, on aperçoit également un agent de nettoyage membre des « White

²² Sur la nature de ce chargement, les interprétations diffèrent : s'agit-il de pierre ou de paille ? Michael Glover se pose la question (« a load of what looks like blocks of stone (or is it hay?) ») puis développe la théorie des pierres, élément brut constituant la base de cette ville moderne : « Here perhaps is some of the very stuff, quarried and shaped [...] from which this city has been fashioned ». Le critique conclut sur la possible présence de la nature, chère à Bellows, et qu'il rappelait en introduction : « he often seemed to enjoy inserting a hint of the natural into the urban scene. [...] And if this proves it to be hay after all, nature may be in with a chance ». Michael Glover, « Great Works: *New York* (1911) by George Bellows », *The Independent* (May 3, 2013).

Wings », occupé à déblayer la neige. Cependant, *New York* n'est pas le tableau le plus représentatif de l'œuvre de George Bellows mais est au contraire l'une des rares représentations que le peintre ait faites du cœur de la ville, lui qui s'est surtout intéressé aux marges, des combats de boxe clandestins aux pauvres immigrés du Lower East Side. De la même manière, *The Hairy Ape* est l'une des seules pièces dans lesquelles O'Neill fait le choix de montrer la ville grouillante, les pièces de notre corpus se caractérisant en effet plutôt par leur caractère marginal ou intime, comme c'est le cas de *Before Breakfast*, déjà mentionnée.

2.1.3. *L'influence de John Sloan : Before Breakfast*

Après leur colocation, O'Neill et George Bellows ont gardé contact, comme le prouve cette lettre dans laquelle le dramaturge écrit que le peintre lui a proposé de peindre son portrait :

He wrote asking me if he could paint my portrait when I returned to New York. Although I've always hated posing, I would have been tickled to death to have him paint me, but before I had a chance to answer his letter I read in the paper where he had died suddenly, from a burst appendix, as I remember²³.

Nous nous étonnons que Bellows soit le seul peintre de l'Ashcan School mentionné par O'Neill dans ses lettres tant l'influence de cette école est manifeste. Dans son ouvrage *George Bellows and Urban America*, Marianna Doezema oppose le regard porté par Bellows sur les « couches inférieures » à celui porté par John Sloan. En effet, elle souligne la distance critique installée par le premier²⁴, bien éloignée du traitement que Sloan proposait des mêmes sujets :

In fact, a review of Sloan's urban subjects from 1905 to 1909 would indicate that he depicted the working-class and the inhabitants of nether New York without patronizing them, sentimentalizing their situation, or relying on stereotypical figure types. In his stunning *Haymarket* [...] – the painting that slipped past a particularly liberal academy jury only to be hung well above eye level – Sloan presented three chicly dressed prostitutes stepping into one of the most notorious night-spots in New York City. Far from judging the prostitutes, Sloan seems to poke fun at the

²³ Travis Bogard et Jackson R. Bryer, édés., 500.

²⁴ Marianne Doezema, *George Bellows and Urban America* (New Haven and London: Yale University Press, 1992), 159 : « by subtle references to mass-media imagery and an approach to his subject that emphasized its otherness, Bellows established a critical distance between himself and the slum kids he painted. »

dour-faced mother at the left who scolds her daughter for stealing a glance (an impulse with which Sloan surely sympathized)²⁵.

S'il est vrai que les premiers personnages o'neilliens répondent aux stéréotypes théâtraux de l'époque (la prostituée naïve, le voleur au grand cœur, le domestique amoureux de la maîtresse de maison...) et voient leurs vies sentimentalises à outrance, le regard que porte le dramaturge sur ceux-ci semble plus proche de celui de Sloan. O'Neill ne dresse pas de barrière entre ses personnages et lui et, surtout, ne porte pas de jugement moral. Au contraire, c'est la société qu'il critique à travers les conditions qui sont imposées à de tels personnages, d'autant plus qu'il a lui aussi vécu dans ces milieux peu fréquentables.

En réalité, si les critiques ont souligné le parallèle existant entre les personnages de *Bread and Butter* et certaines figures centrales de l'Ashcan School, *Before Breakfast* – qui, nous le rappelons, est une réécriture condensée de *Bread and Butter* – nous semble également prendre pour modèle la vie de l'artiste John Sloan, auquel O'Neill avait déjà fait directement allusion dans son mélodrame *A Wife for a Life*.²⁶

D'abord installé à Philadelphie, Sloan arrive à New York en 1904 puis, en 1912, son épouse et lui s'installent au 240 *West Fourth Street*. Un bar emblématique, ayant aujourd'hui laissé sa place à un parc, se situait à l'intersection de cette *West Fourth Street* et de *Sixth Avenue*, à savoir le « Golden Swan²⁷ », qui n'est autre que le « *Hell Hole* » représenté par Sloan en 1917 (Annexe 11). Preuve supplémentaire des itinéraires croisés qui semblent être ceux de Sloan et O'Neill, l'artiste a sciemment représenté ce dernier en haut à droite de cette eau-forte²⁸, vraisemblablement accompagné de Dorothy

²⁵ Marianne Doezema, 173.

²⁶ Pour les autres inspirations, nous renvoyons à l'excellent article de Vivian Casper, « Githa Sowerby's *Before Breakfast*: A New Source for O'Neill's Play », *Eugene O'Neill Review* 36.1 (2015) : 48-60. L'autrice établit que la pièce est déjà reconnue comme étant inspirée de la pièce d'August Strindberg *The Stronger* mais également de la relation tumultueuse qu'avait entretenue O'Neill avec Kathleen Jenkins. Elle y ajoute une nouvelle source, à savoir une pièce en un acte parue en 1912 et restée plutôt confidentielle. Selon Casper, O'Neill a pu être amené à découvrir son autrice et donc cette pièce à six occasions entre 1912 et 1915.

²⁷ Sur l'histoire du Golden Swan, nous renvoyons à la partie consacrée au parc sur le site officiel de la ville de New York. En ligne.
<http://www.nycgovparks.org/parks/west-4th-street-courts/highlights/10766> (consulté le 7 octobre 2019).

²⁸ Une telle affirmation est confirmée par Sloan lui-même. Helen Farr Sloan, éd., *John Sloan: New York Etchings (1905-1949), 67 Works* (New York: Dover, 1978), no. 36 :

“The back room of Wallace's at Sixth Avenue and West Fourth Street was a gathering place for artists, writers, and bohemians of Greenwich Village. The character in the upper right-hand corner of the plate is Eugene O'Neill. Strongly etched lines are reinforced by aquatint tones.”

En 1944, à la demande d'un éditeur, Sloan avait préparé des commentaires sur ses œuvres : à cause de la guerre, la publication ne vit pas le jour mais les commentaires furent utilisés à l'occasion d'une rétrospective organisée en février 1945 (Helen Farr Sloan, i).

Day ou Agnes Boulton. Doris Alexander souligne le rôle indirectement joué par cet établissement pour la carrière d'O'Neill : il y fit la rencontre de Terry Carlin, un émigré irlandais arrivé aux États-Unis à l'âge de cinq ans. Déçu par le système capitaliste et témoin des violences policières contre la manifestation de soutien aux grévistes de Haymarket Square à Chicago en 1886, Carlin était rapidement devenu une figure centrale de l'anarchisme à Greenwich Village²⁹. O'Neill trouva en cet ami un interlocuteur attentif qui lui permit de magnifier ses nombreuses idées et donc d'accéder – enfin – à la reconnaissance³⁰.

Dans le même quartier, un autre établissement bien connu des artistes du Village ayant vu les trajectoires des deux artistes se croiser a retenu l'attention de Sloan. Sur cette lithographie réalisée en 1936 et intitulée *Romany Marye's in Christopher Street, 1922* (Annexe 12) l'artiste s'est représenté au premier plan, reconnaissable grâce à ses lunettes et sa pipe, en compagnie de son épouse et de Marie Marchand, la tenancière de ce refuge pour artistes souvent sans le sou :

All Greenwich Villagers know Romany Marye, who has acted the part of hostess, philosopher, and friend in her series of quiet little restaurants for the past thirty-five years. The etching shows her chatting in her deep comfortable voice to Dolly and myself... She only sold liquor in the last few years and then under pressure from a partner... Dolly Sloan spent a lot of time there, but I never went in for tea-table conversations [...]³¹.

Les Sloan n'ont pas été les seuls à profiter de la compagnie plaisante de « Marie la Roumaine ». En effet, dans la biographie de l'ethnologue canadien Vilhjalmur Stefansson, Gísli Pálsson rapporte une anecdote troublante : cette Marie Marchand aurait sauvé O'Neill quand, alors membre des Provincetown Players, celui-ci avait de nouveau sombré dans l'alcoolisme³².

Si nous soulignons cette anecdote, c'est parce que le « Romany Marie's » était situé sur Christopher Street, où se situe l'appartement dans lequel se déroule *Before*

²⁹ Doris Alexander, *The Tempering of Eugene O'Neill*, 211-12.

³⁰ Doris Alexander, *The Tempering of Eugene O'Neill*, 207 : « In Terry Carlin he found the catalyst that would bring the chaotic whirl of ideas in his mind to a focus and found also, in this penniless bum, a leader who would carry him beyond the "blank wall" into the sunshine of recognition. »

³¹ Helen Farr Sloan, no. 64.

³² Gísli Pálsson, « Back to Civilization », *Travelling Passions: The Hidden Life of Vilhjalmur Stefansson* (Lebanon, New Hampshire: University Press of New England, 2005), 187 : « In the Village there was a popular restaurant called Romany Marie's. The owner, Romany Marie, was born in Romania and claimed to be a gypsy. She was an attractive and unusual figure, lively and generous, and she soon became one of the Village legends. [...] On its stage, many artists made their debut. Romany Marie is said to have kept the playwright Eugene O'Neill alive during 1916 to 1917 by feeding him in her kitchen regularly when he was an alcoholic. »

Breakfast (CP1, 391). En revanche, Alfred Rowland n'est pas présenté comme un peintre mais seulement comme un poète paresseux qui « rève » avec des artistes « bons à rien » : « that good-for-nothing lot of artists from the Square » (CP1, 393), « All you do is moon around all day writing silly poetry and stories that no one will buy » (CP1, 393), « the Harvard graduate, the poet » (CP1, 395). En cela, le personnage d'Alfred s'éloigne de John Sloan.

Les « saloons » bénéficiaient à l'époque d'une mauvaise réputation car ils étaient jugés responsables de détourner les ouvriers du droit chemin et donc de les rendre moins fiables³³. Pour les ouvriers, ils constituaient surtout un refuge : ils y étaient seuls maîtres de leur temps, à l'abri de leur employeur ou de leur famille³⁴. Un établissement a particulièrement inspiré Sloan : le peintre a utilisé la taverne de John McSorley comme décor pour plusieurs de ses œuvres, et ce, à différentes époques de sa carrière. L'atmosphère dépeinte dans ces scènes imprègne les pièces d'O'Neill. Ainsi, l'homme représenté sur la toile *McSorley's Back Room* (Annexe 13), assis seul dans l'arrière-salle du bar, dubitatif, pourrait très bien être Alfred, noyant ses problèmes dans cette chope payée avec l'argent obtenu en mettant en gage sa montre.

En réalité, nous pensons que *Before Breakfast* est inspirée de la vie conjugale agitée des Sloan. Ainsi, dans son article « McSorley's: John Sloan's Visual Commentary on Male Bonding, Prohibition, and the Working Class », Mariea Caudill Dennison souligne le lien particulier qu'entretenait Sloan avec cet établissement :

In 1912, Sloan departed from his usual subject matter when he painted men in McSorley's saloon [...]. No women were allowed in McSorley's, not even in the back room, where some New York saloons served females. Although painting the scene at McSorley's deprived the artist of a favorite subject, the saloon's ban on women may have attracted Sloan to the establishment³⁵.

Dennison décrit l'épouse de Sloan, une femme en proie à l'alcoolisme et à la dépression. Elle conclut : « For Sloan, a visit to McSorley's all-male environment may have provided a respite from a turbulent home life »³⁶. Un établissement comme ceux

³³ Mariea Caudill Dennison, « McSorley's: John Sloan's Visual Commentary on Male Bonding, Prohibition, and the Working Class », *American Studies* 47.2 (Summer 2006) : 26 : « Saloons, places of working-class leisure, were not conducive to sobriety, productivity, or great aspirations. The drinking establishments promised self-indulgence and subverted work discipline. Industrialists often saw saloons as direct threats to reliable work habits and tried to prevent bars from operating near factory gates. »

³⁴ Mariea Caudill Dennison, 27 : « At the saloon, the working man exercised autonomy over his life ; he was beyond the reach of his employer and family. »

³⁵ Mariea Caudill Dennison, 24.

³⁶ Mariea Caudill Dennison, 24.

successivement gérés par Marie Marchand constituait une exception puisque la lithographie de Sloan nous montre deux autres femmes attablées au second plan avec, probablement, leurs époux respectifs. Dolly était en réalité extrêmement instable. John Loughery explique par exemple que le journal tenu par Sloan était un « subterfuge » élaboré avec un psychanalyste et destiné à aider cette dernière : Sloan y consignait soigneusement des compliments à l'égard de son épouse, se doutant (et espérant) qu'elle le lirait en son absence, souhaitant ainsi l'extraire de l'alcoolisme et de la dépression qui la rongeaient³⁷. Dolly était en effet terrifiée à l'idée que son époux puisse la quitter. Cette jalousie confinant à la paranoïa apparaît nettement dans *Before Breakfast*, lorsque Mrs. Rowland, sous l'emprise de l'alcool, s'exclame : « I know you'd be glad to have me dead and out of your way; then you'd be free to run after all these silly girls » (CP1, 396). Alfred semble trouver au bar un refuge, tout comme Sloan qui profitait de ces instants de « répit » loin de son épouse alcoolique, cette créature surnommée « wikefrund » dans son journal³⁸. Enfin, c'est à l'extérieur du domicile qu'Alfred a pu faire la rencontre d'Helen, la femme dont il est tombé amoureux et qui est désormais enceinte. En effet, elle semble faire partie de ce groupe d'artistes qui entourent Alfred et que Mrs. Rowland méprise tant : « Who is this Helen, anyway? One of those artists? Or does she write poetry, too? Her letter sounds that way » (CP1, 397). Ironiquement, Mrs. Rowland qualifie Helen de prostituée alors que cette profession semble avoir été celle de Dolly :

To distract Sloan, one of the senior artists at the newspaper, Ed Davis, took him to a brothel and introduced him to twenty-one-year-old Anna Wall, nicknamed “Dolly” because of her diminutive size. Sloan’s biographers are not clear about the extent of her participation as a prostitute, except to note that, in addition to regular time spent at the brothel, she worked as a bookkeeper in the afternoons. Prostitution, however, was a distinct possibility, given Dolly’s rough, brutal life³⁹.

Sur ce point, Mrs. Rowland n'a en effet rien à voir avec Dolly puisqu'elle est la fille d'un « honnête » commerçant (CP1, 395). Certes, l'épouse compare la romance naissante d'Alfred à celle qui avait été la leur grâce à un parallélisme évident : « Is she

³⁷ John Loughery, *John Sloan: Painter and Rebel* (New York: Henry Holt & Co., 1995), 95 :

Dr. Bower suggested that the distraught husband begin a diary and record some of his warmer, more appreciative thoughts about his wife, knowing – *expecting* – that she would look at it when he was out. their hope was that Dolly would see that her worst fear – the one that sent her back to drinking, the fear that Sloan would leave her – was groundless. Sloan agreed to the ploy.

³⁸ Van Wyck Brooks, 35 : « Often he was to write in his diary, with various cryptic comments, the word “wikefrund,” an anagram for “wife drunk,” when she came home without hat, purse or key ».

³⁹ Janice M. Coco, *John Sloan's Women: A Psychoanalysis of Vision* (Cranbury, NJ : Associated University Press, 2004).

young and pretty? I was young and pretty, too » (CP1, 397). Cependant, elle dresse une distance entre Helen et elle en concluant son monologue par cette insulte. Le terme « street-walker » (CP1, 398) est très intéressant ici puisqu'il semble employé dans son acception exacte, afin de hiérarchiser les différentes sortes de prostituées : les péripatéticiennes – au sens originel – étant considérées inférieures aux prostituées officiant dans les bordels, comme Dolly, bien moins sujettes à la violence⁴⁰. De plus, il est accompagné de l'adjectif « common », rabaissant une fois de plus Helen, ce qui est renforcé par la répétition de « I think » employé à trois reprises dans la phrase. Sloan n'ayant rencontré Helen Farr qu'en 1927, le fait que « l'autre femme » s'appelle Helen n'est en revanche qu'une drôle de coïncidence.

Si O'Neill avait composé cette pièce avant que Sloan n'obtienne (grâce à Gertrude Vanderbilt Whitney et Juliana Force) l'organisation d'une exposition consacrée à son œuvre, en janvier 1916, il est peu concevable que les deux artistes ne se soient pas connus dès le début des années 1910, ce sur quoi nous reviendrons dans notre partie consacrée à l'entourage radical d'O'Neill.

2.2. La formation new-yorkaise : l'ombre de John Sloan

2.2.1. Douze nuances de gris : New York

O'Neill était extrêmement méthodique pour ce qui était des lieux où se déroulaient ses pièces. Ainsi, ses didascalies initiales ne manquent pas de nous renseigner sur ce qui peut apparaître comme un détail, voire un caprice. Ce n'est qu'une fois cette indication donnée que les informations supplémentaires, et notamment temporelles, sont apportées. Toutes ces indications permettent au lecteur de se représenter assez précisément l'espace o'neillien. Les pièces maritimes ont ainsi la particularité d'être celles qui ne se situent pas aux États-Unis et pour lesquelles les indications sont évasives : « *tropic sea* » (*Thirst*, CP1, 31), « *off the Grand Banks of*

⁴⁰ Dana L. Radatz, « Prostitution », *Encyclopedia of White-Collar and Corporate Crime*, éd. Lawrence M. Salinger (Thousand Oaks, CA: Sage, 2013), 753 :

The upper echelon of the hierarchy includes escorts and call girls, where monetary compensation is the highest and the potential for victimization is low. The middle tier of the hierarchy consists of women who work as prostitutes in bars, massage parlors, and brothels, with moderate pay and very low levels of potential victimization.

La question de la prostitution est traitée en détail dans notre troisième chapitre.

Newfoundland » (*Fog*, CP1, 97), « *the London water front* » (*The Long Voyage Home*, CP1, 509) et « *off an island in the West Indies* » (*The Moon of the Caribbees*, CP1, 527). Deux autres pièces maritimes, *In the Zone* et *Ile*, s'éloignent de ce schéma et voient leur situation géographique révélée plus tard par les personnages. En revanche, la moitié des pièces urbaines se déroule précisément à New York, cette inépuisable source d'inspiration pour l'Ashcan School et notamment pour Sloan qui s'est surtout intéressé à ce qui l'entourait une fois arrivé à New York⁴¹, à savoir « the “great life-full city” »⁴².

À travers les exemples d'Howard Phillips Lovecraft (1890-1937) et de John Dos Passos (1896-1970), Florent Montclair résume parfaitement le traitement accordé à la ville dans la littérature :

Avec Lovecraft, [...] la cité devient aberrante par sa forme. Rappelons que l'écrivain avait pour les villes des aversions assez semblables à celles qu'exprimaient ses contemporains de *La Génération perdue* dans le genre réaliste. La ville démesurée, gigantesque, inhumaine, destructrice qui se décrit sous la plume de John Dos Passos dans *Manhattan transfert* [sic] est semblable aux villes lovecraftiennes qui, si elles sont généralement petites, n'en sont pas moins des lieux d'expression du mal (Red Hook), de la déshumanisation (Innsmouth), de l'irrationnel (Paris)...⁴³

D'autres auteurs n'ont pas manqué de souligner les liens existant entre John Dos Passos et « la gauche littéraire » du début du XX^e siècle, ces « auteurs révoltés » qui, « chacun à sa façon », méritent l'appellation d'écrivains engagés⁴⁴. Nous allons donc ici étudier le terrain représenté par la ville de New York pour l'étude de la dérive capitaliste dépeinte dans *The Web*, *Warnings*, *Before Breakfast*, *Exorcism* et *The Dreamy Kid*.

L'urbanisation a été, à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e, intimement liée à l'industrialisation. En effet, pour avoir une chance de trouver un emploi, il fallait se rapprocher des entreprises qui en proposaient : on assista donc à un fort exode rural, doublé d'une immigration massive d'Européens entre 1880 et 1914. Désormais, si « [l]a

⁴¹ Van Wyck Brooks, 37 : « “I emerged into real interest in the life around me, with paint in my hand, after I came to New York,” Sloan said once. “When I had city life work to do while drawing for the paper, it was just a ‘job.’ ” »

⁴² Van Wyck Brooks, 40.

⁴³ Florent Montclair, « Modélisations géométriques opposées de la cité », *Sceptiques et détracteurs face à la cité idéale (XVIII^e-XX^e siècles)*, éd. Gérard Brey et Marita Gilli (Besançon : Presses Universitaires de Franche-Comté, 2009), 236.

⁴⁴ Pierre Saint-Arnaud, *Park – Dos Passos*, *Metropolis : Regards croisés sur la modernité urbaine aux États-Unis* (Laval, Canada : Les Presses de l'Université Laval, en collaboration avec les Presses Universitaires du Mirail, 1997), 195. L'auteur souligne notamment la pression exercée par Michael Gold, ouvertement communiste, sur Dos Passos pour que ce dernier « se voue sans équivoque à la cause prolétarienne », ce à quoi Dos Passos répondra qu'il est nécessaire pour l'artiste de résister à l'endoctrinement. Nous nous permettons de souligner que l'illustration choisie pour orner la couverture de l'ouvrage est un détail d'un tableau de John Sloan, à savoir *The City from Greenwich Village*, réalisé en 1922 (Annexe 14).

ville n'apparaît plus [...] comme une île urbaine dans un océan campagnard »⁴⁵, elle représente le phare ou la bouée que tentent d'atteindre ceux qui veulent améliorer leur vie. Les travaux du Professeur Jacques Bonnet, géographe spécialiste des villes et du développement économique des territoires, sont essentiels pour comprendre comment urbanisation et industrialisation sont indissociables :

En 1913, on comptait huit villes de plus de 2 millions d'habitants : Berlin, Chicago, Londres, New York, Paris, Saint-Petersbourg, Tokyo, Vienne. On suit ainsi l'influence de la croissance industrielle et urbaine qui s'est déplacée progressivement, à partir de l'Angleterre, en Allemagne et en France, en Europe centrale et en Russie, aux États-Unis, jusqu'au Japon⁴⁶.

De nombreux travaux consacrés à la sociologie de la ville ont émergé dès le début du XX^e siècle. Patrick Geddes (1854-1932) – qui a forgé le terme « conurbation » dès 1915 dans *Cities in Evolution* – et Ernest Burgess (1886-1966) furent deux des précurseurs de ce tourbillon d'études. Par ailleurs, Burgess ayant publié des recensions dès 1913 dans la revue *American Journal of Sociology* créée en 1895, il n'est pas impossible qu'O'Neill ait remarqué son nom et l'ait employé pour nommer son personnage de Fred dans *Recklessness*, même si l'homonymie avec le peintre du XIX^e siècle que nous avons évoquée plus tôt est séduisante. À la fin du XIX^e siècle, Émile Durkheim (1858-1917) définit le concept d'anomie (du grec *ἀνομία*, « absence de structure »), à savoir l'état d'une société dont les normes permettant de régler la conduite de l'humain et d'assurer l'ordre social sont inefficaces. D'abord introduit dans *De la division du travail social* en 1893, le concept a surtout été employé quatre ans plus tard par le philosophe dans *Le Suicide*. Certains travaux ultérieurs de sociologie urbaine mais également d'histoire ont vu l'anomie comme une conséquence du capitalisme plus que de la ville en soi :

There are, of course, many studies of particular cities and many of these are of very great interest from a sociological point of view. For example, Powell has studied Buffalo during the period 1810-1910, concerning himself with industrial capitalism and the development of anomie. "The spatial order of the American City," he argues, "is rational only in serving the ends of profit for the property owners" [...]. It is not the city but capitalism which creates anomie⁴⁷.

La thématique du suicide n'est pas anodine ici. En effet, *Warnings, Before Breakfast* et *Exorcism* se réfèrent sur un tel drame, même si nous ne pouvons évidemment pas

⁴⁵ Henri Lefebvre, *La Révolution urbaine* (Paris : Gallimard, 1970), 20.

⁴⁶ Jacques Bonnet, « Globalisation, Métropolisation. L'effet de la taille sur les activités des grandes villes du monde », *Les très grandes villes du monde*, éd. Élisabeth Dorier-Apprill (Paris : Éditions du temps, 2000), 73.

⁴⁷ Raymond Edward Pahl, « A Perspective on Urban Sociology », *Readings in Urban Sociology*, éd. Raymond Edward Pahl (Oxford: Pergamon Press, 1978 [1968]), 36.

nous permettre d'exclure le caractère autobiographique de l'acte, en particulier dans *Exorcism*. Selon Durkheim, le suicide peut dans certains cas découler de ce qu'il appelle le « mal de l'infini »⁴⁸, une notion que nous pouvons facilement rapprocher de la chrématistique aristotélicienne et sur laquelle nous reviendrons dans notre ultime chapitre⁴⁹. Cette notion, notamment décrite dans l'*Éthique à Nicomaque*, dénonce la propension à accumuler les moyens d'acquisition et donc la monnaie pour elle-même. Ainsi, l'argent devient une *fin* en soi au lieu de n'être qu'un *moyen* permettant d'acquérir des biens. Pour Aristote, cette chrématistique commerciale (et donc non nécessaire) s'oppose à l'économie, c'est-à-dire à la norme acceptable pour le bien-être de la communauté. Aristote poursuit en expliquant que cette course à la possession est contre-nature et déshumanisante. Cette théorie sera plus tard reprise au Moyen Âge par Thomas d'Aquin dans sa *Somme théologique* avant d'être finalement observée par Karl Marx. Celui-ci, en reprenant la célèbre expression employée par Virgile, analyse la « maudite faim [ou plutôt *soif*, pour nous] de l'or » (« *auri sacra fames* », *Énéide*, III, 57). Il dénonce ainsi la perversité du capitalisme qui permet de faire de l'argent pour de l'argent et transforme donc la marchandise qui, au lieu d'être une fin en soi, devient un moyen d'accroître le capital. Plus tard, c'est John Maynard Keynes qui utilisera les études de Freud pour expliquer ce besoin irrépressible d'accumuler les richesses, notamment avec la théorie anale.

Ce n'est qu'en 1898 que la ville de New York telle que nous la connaissons aujourd'hui est dessinée, composée de ses cinq grands quartiers, à savoir les « *boroughs* » de Manhattan, de Brooklyn, du Bronx, de Harlem et de Staten Island. Parmi ces cinq pièces, seule *Warnings* se déroule dans le quartier du Bronx (« *The dining room of James Knapp's flat in the Bronx, N. Y. City* », CP1, 77). Les quatre autres ont lieu dans celui de Manhattan, et plus particulièrement dans la partie sud de ce quartier new-yorkais. *Exorcism*, la plus autobiographique de ces pièces, est placée sur le front de mer (*Exorcism*, 3 : « *the downtown waterfront, New York City* ») tandis que *The Web* se déroule dans le Lower East Side (CP1, 15), quartier délimité par Bowery Street à l'ouest et l'East River à l'est. En revanche, *Before Breakfast* et *The Dreamy Kid* se déroulent toutes deux dans la zone de Greenwich Village, près de l'Hudson River : « *on*

⁴⁸ Émile Durkheim, *L'Éducation morale* (Paris : Presses Universitaires de France, 1963), 37 : « le mal de l'infini qui travaille notre temps ».

⁴⁹ Voir 9.

Christopher Street, New York City » (CP1, 391) et « *just off of Carmine Street, New York City* » (CP1, 675).

Comme nous l'avons vu grâce au tableau *New York* de George Bellows, la ville de New York se caractérise par ses nombreux gratte-ciel. De même que Sloan discernait dans la ville « au moins douze » nuances de gris⁵⁰, O'Neill a souligné cette monotonie. Dans *The Web*, le « bruit de la pluie » est tout aussi « monotone » (CP1, 15) et renforce la noirceur de la nuit tombée, la chambre n'étant éclairée que par une seule lampe (« *A gas jet near the mirror furnishes the only light* », 15). De plus, à l'exception de *Before Breakfast*, dont la scène se déroule par une matinée ensoleillée (« *It is about eight-thirty in the morning of a fine, sunshiny day in the early fall* », CP1, 391), les autres pièces new-yorkaises d'O'Neill se caractérisent par leur décor sombre : « *It is about half-past eight of an October evening* » (*Warnings*, CP1, 77) ; « *It is soon after nightfall of a day in early winter* » (*The Dreamy Kid*, CP1, 675) et « *It is just after dark of a miserable foggy day in the middle of March* » (*E*, 4). Les nombreuses fenêtres ne font alors que renforcer l'enfermement symbolique qui est celui des personnages puisque la lumière ne pénètre même pas leur univers. La seule source de lumière présente dans *The Dreamy Kid* est faible et provient du lampadaire situé dans la rue :

The room is in shadowy half darkness, the only light being a pale glow that seeps through the window from the arc lamp on the nearby corner, and by which the objects in the room can be dimly discerned. (CP1, 675)

Ne se contentant pas de souligner la grisaille de la ville, O'Neill a également mis en évidence dans son poème « 'Tis of Thee », composé en 1917 au « Hell Hole », l'aspect phallique des bâtiments qui s'y élevaient grâce à la double allitération en /f/ et /z/ (ou /s/), les fricatives « effleurantes » et sifflantes semblant imiter les courants d'air irréguliers créés par ces constructions modernes :

These buildings scrape the sky
With a relentless itch against color
Frozen grey phalluses
In a world that chatters belief
In monkey glands⁵¹.

⁵⁰ Van Wyck Brooks, 70 : « For him grey was the city's prevailing tone; he found at least twelve distinct greys in it. »

⁵¹ Eugene O'Neill, « 'Tis of Thee », *Poems, 1912-1944*, éd. Donald Gallup (London: Jonathan Cape, 1980), 90 (nous soulignons).

Ces bâtiments constituent d'évidents symboles de pouvoir : fiers de maîtriser de nouveaux matériaux permettant d'ériger des bâtiments toujours plus hauts, les puissants souhaitaient non seulement rentabiliser l'espace au sol mais également être vus. Amanda Johnson explique notamment ce phénomène dans son ouvrage consacré à l'architecture new-yorkaise :

Lorsque Frank Woolworth prit contact avec Cass Gilbert [...] en 1910, afin qu'il conçoive le siège social new-yorkais de sa chaîne de grands magasins F. W. Woolworth & Co., des tours commerciales avaient déjà remplacé les clochers d'églises dominant le paysage du Lower Manhattan, dont elles surplombaient la ligne d'horizon ; l'idée même de paysage urbain commençait juste à prendre forme. Les immeubles commerciaux de haute taille, dont la construction avait été rendue possible par l'apparition de l'ossature en acier et de l'ascenseur n'avaient pas uniquement des avantages pratiques, permettant une utilisation optimale du terrain et une grande luminosité naturelle ; il s'agissait aussi d'édifices visibles de loin, jouant un rôle de vitrine⁵².

L'allusion aux clochers d'églises est pertinente ici tant la ville apparaît comme le « meilleur symptôme pour percevoir les valeurs dominantes d'une société »⁵³.

Cependant, cette folie des hauteurs fut freinée dans les années 1910 lorsqu'on constata que les logements situés à l'ombre de ces géants se louaient difficilement à cause du manque de lumière. De plus, on craignait également que ces obstacles monumentaux n'empêchent l'air de passer. C'est ainsi qu'une loi visant à encadrer ces constructions fut votée en 1916, la « Zoning Resolution » : celle-ci prévoyait des retraits successifs en façade afin que seul un quart de la superficie de la parcelle au sol ne puisse s'élever autant que la technique le permettait. C'est donc cette loi qui est à l'origine de la forme emblématique des gratte-ciel construits dans la première moitié du XX^e siècle, à savoir l'architecture en « ziggourat », en référence aux pyramides mésopotamiennes. Rentabilité et vanité : deux composantes majeures du capitalisme qui voit la ville comme son champ d'exercice. D'ailleurs, c'est cette même obsession de la rentabilité qui était responsable de l'insalubrité des logements dans lesquels s'entassaient les ouvriers puisque les bâtiments étaient construits sur l'intégralité de la parcelle qui leur était allouée, ne laissant pas d'espace suffisant pour permettre à l'air de circuler.

⁵² Amanda Johnson, *Architecture de New York*, tr. Cécile Giroldi et Stéphanie Alglave (Paris : Flammarion, 2003), 65.

⁵³ François Dosse, « Vive la ville » (Recension de Thierry Paquot, *Homo urbanus*), *Espace Temps, Les Cahiers* 45-46 (1991) : 104.

De même que Sloan ne peignait pas de scène urbaine déserte⁵⁴, les descriptions minutieuses d'O'Neill renforcent son intérêt pour les personnages qui peuplent la New York qu'il choisit de représenter. Pour ces personnages, les désillusions étaient à la hauteur de l'espoir suscité par la ville. Ainsi, l'habitat insalubre de Rose nous pousse à partager l'avis de Tim concernant la fuite de Rose. De même, la devise « Home Sweet Home » encadrée au-dessus de la cheminée des Knapp est tristement ironique, tout comme le « formidable étalage de photos de famille » qui orne cette même cheminée (« *a formidable display of family photographs* », CP1, 77). La géographie o'neillienne participe de cette ambiance caractéristique : les personnages que le dramaturge nous présente sont englués dans leur milieu, prisonniers de leur environnement et d'une ville qui semble incarner le capitalisme. Ils ne sont donc pas totalement responsables de leur déchéance, celle-ci étant en partie déterminée dès leur naissance ou leur arrivée, alors chargés d'espoir, dans cette ville. C'est notamment le cas de Rose, cette prostituée contrainte de vivre dans un appartement insalubre et arrêtée pour un crime qu'elle n'a pas commis, l'empêchant pour toujours de se sauver – et de sauver sa vie – dans les montagnes. Dans ces cinq pièces, New York constitue le symbole parfait de la ville capitaliste qui crée l'anomie et broie les habitant·e·s qui ne lui sont d'aucune utilité, « qui ne sont rien ».

2.2.2. La figure de l'artiste écrasé par le mercantilisme

Tel le village « peuplé d'irréductibles Gaulois résist[ant] encore et toujours à l'envahisseur », Greenwich Village était le bastion intellectuel tâchant de lutter contre la corruption engendrée par l'urbanisation.

La situation new-yorkaise de ces pièces de jeunesse permet d'introduire une thématique importante pour O'Neill, à savoir celle du conflit entre l'art et le mercantilisme. Ce qui apparaît comme une quête de « *vital contact* » était peut-être également une manière de « se racheter » pour une situation plus enviable bien que non

⁵⁴ Van Wyck Brooks, 64 :

The lower East Side delighted him, even the doorways, greasy, and begrimed, that looked as if hogs, covered with filth, had worn the paint away, going in and out. [...] Sloan strolled through the New York streets several miles every day, alert for sights and incidents that would make good pictures, for it was always some human incident that made him see the picture and he never painted places without people in them.

méritée. C'est cette injustice qui est au cœur des préoccupations de la littérature prolétarienne dont O'Neill semble l'un des précurseurs.

De même que nous ne pouvons occulter l'aspect autobiographique de la situation new-yorkaise des pièces, une telle opposition entre l'art et l'argent semble teintée par le traumatisme familial. bercé par le milieu théâtral, O'Neill a été ballotté d'hôtel en hôtel pendant que son père, James O'Neill, idole théâtrale, était en tournée. Les biographies d'O'Neill sont fort utiles pour comprendre que le dramaturge, bien que – puisque ? – fils d'un célèbre acteur de théâtre, a souhaité se démarquer de cet univers en empruntant, lui, la voie de l'écriture. En effet, le principal rôle de son père aura été celui du Comte de Monte-Cristo, usé plus de cinq mille fois sur les planches à la fin du XIX^e siècle, à tel point que James O'Neill lui-même finit par détester son personnage et même son art, délaissé pour le profit financier, estimé à environ huit-cent-mille dollars. Même le succès finit par s'estomper car le succès public eut l'effet néfaste d'empêcher James O'Neill d'investir avec réussite un nouveau rôle, comme l'explique Willa Cather :

Last night Mr. James O'Neill played the "Count of Monte Cristo" to a half filled house. Doubtless the weather was largely responsible for the aching void in the dress circle, for Mr. O'Neill has always been very popular among Lincoln play goers. Of Mr. O'Neill in the title role little need be said. *He is Edmond Dantes so perfectly that the public won't have him in any other role any more than they will have any other man play Edmond Dantes.* Last year Mr. O'Neill wanted a change, and he tried to wean his audience to some new play by playing the "Count of Monte Cristo" the first night and his other play the second, but though Mr. O'Neill may grow tired of playing Edmond Dantes, the public is never tired of seeing him play it, so this year he has gone back to his first love⁵⁵.

L'affiche de la pièce (Annexe 15) elle-même laisse supposer un tel investissement du rôle par l'acteur puisque le nom de celui-ci s'étale en lettres presque aussi grandes que celles composant le titre de la pièce. De plus, le nom de James O'Neill occupe une position privilégiée, en plein centre de l'affiche, alors que le nom de l'auteur est presque invisible. En y regardant de plus près, l'affiche dit clairement que c'est ce « Monsieur James O'Neill » qui « présente » la pièce de Dumas. De même, dans son ouvrage *Actors and American Culture, 1880-1920*, Benjamin McArthur écrit : « The most famous example of character entrapment was James O'Neill's portrayal [...] in *The Count of Monte Cristo* [...] He grew to loathe the play and despise himself for selling out his

⁵⁵ Willa Cather, « Amusements », *Nebraska State Journal*, January 26, 1894 : 6 (nous soulignons).

genius »⁵⁶. Nous insistons déjà sur l'idée de vente, de plus-value, exprimée ici par l'expression « selling out his genius ». Ce portrait peu flatteur d'une *matinee idol* est déployé dans *Long Day's Journey Into Night*. En effet, James Tyrone y est très clairement la (re)présentation de James O'Neill :

TYRONE. [...] 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 in 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! [...] (CP3, 809)

Même prénom, même métier, mêmes relations tendues avec ses enfants. Si le nom Tyrone est une référence à un O'Neill célèbre⁵⁷, il apparaît également comme une transcription phonétique de « tyran ». Dans son drame autobiographique, Eugene O'Neill nous présente un père tentant de pousser son fils dans la même voie que lui :

TYRONE. (*with indignant appeal now*) If you'd get ambition in your head instead of folly! You're young yet. You could still make your mark. You had the talent to become a fine actor! You have it still. You're my son –. (CP3, 731)

Eugene O'Neill a bien choisi de s'engager dans l'art du théâtre également, mais a, lui, emprunté la voie de l'écriture. De plus, il refusait de composer du théâtre semblable à celui pour lequel son père jouait, théâtre qu'il qualifiait d'« irréel »⁵⁸. Eugene O'Neill rejetait le caractère commercial de ce théâtre, raison pour laquelle il choisit de rejoindre en 1916 le groupe des Provincetown Players, formé en 1915, entre autres, par Robert Edmond Jones, George Cram « Jig » Cook et Susan Glaspell. Le groupe amateur s'est ensuite installé à New York tout en conservant le même nom et s'avéra une base solide

⁵⁶ Benjamin McArthur, *Actors and American Culture, 1880-1920* (Iowa City: University of Iowa Press, 2000), 47.

⁵⁷ Doris Alexander, *The Tempering of Eugene O'Neill*, 62 :

When Eugene was five, his father put on a play written especially for him by William Greer Harrison, *The O'Neill, or the Prince of Ulster*, telling how Shane O'Neill, "Shane the Proud," Earl of Tyrone and King of Ireland, had escaped British captivity, pleaded the case of his persecuted country before Queen Elizabeth, and triumphantly brought home rule to Ireland. Remembering Shane O'Neill, the Earl of Tyrone, Eugene would call his son "Shane" and later would substitute "Tyrone" for his family's name "O'Neill" when he wrote the autobiographical plays *Moon for the Misbegotten* and *Long Day's Journey into Night*.

⁵⁸ Travis Bogard, 119 : « Your *Salvation Nell*, along with the work of the Irish Players on their first trip over here, was what first opened my eyes to the existence of a real theatre as opposed to the unreal – and to me then, hateful – theatre of my father, in whose atmosphere I had been brought up ».

pour une écriture théâtrale d'avant-garde non-lucrative⁵⁹. Gwenola Le Bastard affirme même que « la communauté préexiste au théâtre qui naît de la synthèse des arts »⁶⁰. Cependant, elle poursuit :

Hormis *Bread and Butter* et *Now I Ask You*, aucune des pièces de la période de jeunesse ne présente en arrière-plan et/ou n'a pour sujet Greenwich Village. L'importance du milieu bohème dans *Before Breakfast* demeure cependant marginale puisque l'action reste confinée à la cuisine de la famille Rowland. [...] 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 : le milieu d'origine (bourgeois) et le milieu d'adoption (bohème)⁶¹.

Cette thématique nous apparaît, au contraire, centrale dans *Before Breakfast*. En effet, comme nous l'avons déjà souligné, la situation géographique de l'appartement des Rowland ne laisse aucun doute quant à l'environnement dans lequel évolue Alfred dès qu'il sort : « on Christopher Street, New York City » (CP1, 391). De plus, nous avons expliqué en quoi cette pièce nous semblait inspirée de la vie de l'artiste John Sloan. Dans la pièce, Mrs. Rowland reproche à son époux de « traîner » dans les bars, flanqué d'un groupe d'artistes « bons à rien » du « Square ». La référence à Washington Square semble ici évidente. De même, et bien que ce mouvement de protestation ait eu lieu dans le contexte de la Première Guerre mondiale, la « *Declaration of Independence of the Republic of Greenwich* » (Annexe 16) indique une volonté tangible de se détacher de ce symbole du capitalisme.

2.2.3. La création d'un type : Fog et Before Breakfast

La question de la légitimité d'O'Neill est compliquée : sa vie et son œuvre se caractérisent en réalité par une grande ambivalence. Ainsi, un thème particulièrement exploité par le dramaturge est celui de l'opposition entre l'artiste et l'homme d'affaires :

In *Servitude* O'Neill hints at future shadings of the male figure into related types; the playwright and stockbroker in that play become, in later plays, the artist and the businessman, or, less specifically, the introvert and extrovert. In the little one-act play, *Fog* (also 1913-14), this contrast is explicit. The story is slight, and is

⁵⁹ J.L. Styan, *Modern drama in theory and practice*, Vol. 3: *Expressionism and Epic Theatre* (Cambridge: Cambridge UP, 2009 [1981]), 98 : « the seed-bed for non-commercial, avant-garde, homegrown playwrighting and production. »

⁶⁰ Gwenola Le Bastard, *Eugene O'Neill, le génie illégitime de Broadway* (Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2014), 26.

⁶¹ Gwenola Le Bastard, 29.

concerned chiefly with a conflict between two characters, unnamed but labeled “the poet” and “the businessman.” The poet is sensitive, idealistic, capable of suffering and sacrifice; the businessman is selfish, narrow, complacent, superficial. With variations, these two are destined to struggle on O’Neill’s stage and in his mind throughout his career. They embody the theme of *Beyond the Horizon*, reach full development in *Marco Millions* and *The Great God Brown*, reappear again in *Dynamo* and *Days Without End*. The protagonist is always essentially the poet; the antagonist, the materialist, whether the conflict is between two men, two forces – art and society – or two struggling selves within the same man⁶².

Comment ne pas y voir une résurgence de cette figure du père qui a sacrifié son art sur l’autel de la célébrité et de la richesse rapide ? En effet, bien avant *Long Day’s Journey into Night*, O’Neill a incorporé cette thématique dans les pièces de notre corpus, notamment *Fog* mais également *Before Breakfast*, composée en 1916 mais réécriture condensée de *Bread and Butter*, datée elle aussi de 1913-14. Ces deux pièces en un acte opposent très nettement l’artiste au mercantilisme rampant.

Ainsi, dans *Fog*, nous sommes en présence d’un canot de rescapés d’origines et de milieux divers, comme nous l’avons déjà vu. Les deux personnages principaux y sont deux hommes d’abord identifiés par leur seule voix (« A Man’s Voice » et « Another Man’s Voice »). Alors que la pièce avance, les didascalies annonçant les répliques se font plus précises : le brouillard est toujours présent mais la luminosité permet désormais de distinguer « vaguement » les visages des deux hommes, la seconde voix devenant alors un « homme sombre », The Dark Man. Le premier homme dont le métier est révélé est l’homme d’affaires. Celui-ci dévoile son activité lui-même sans qu’aucune question ne lui soit posée et fait même preuve d’une certaine prétention. Au même titre que *Thirst*, une autre pièce de naufrage qui, elle, était, de plus, clairement teintée du racisme ambiant à l’époque, *Fog* constitue une véritable allégorie de la lutte des classes, l’homme d’affaires se considérant éminemment supérieur au poète :

THE BUSINESS MAN. Do you mind my asking what particular line you are in?
 The dark man. I am a writer.
 THE BUSINESS MAN. I thought it was something of the kind. I knew you weren’t in business when I heard those Socialistic ideas of yours. (*condescendingly*) Beautiful idea – Socialism – but too impractical – never come about – just a dream.
 THE DARK MAN. I’m not a Socialist – especially – just a humanist, that is all.
 THE BUSINESS MAN. What particular kind of writing do you do?
 THE DARK MAN. I write poetry.
 THE BUSINESS MAN. (in a tone indicating that in his mind poets and harmless lunatics have more than one point in common) Oh I see. Well there’s not much money in that, is there?
 THE POET. No. (CP1, 102)

⁶² Doris V. Falk, *Eugene O’Neill’s Tragic Tension: An Interpretive Study of the Plays* (New Brunswick: Rutgers University Press, 1958), 19.

Grâce aux deux didascalies, la condescendance de l'homme d'affaires est évidente mais il est surtout intéressant de noter que c'est à l'évocation de sa situation financière que « The Dark Man » est clairement identifié et devient « The Poet ». Là réside toute la complexité de cette époque au cours de laquelle *avoir* semble plus important qu'*être*.

La situation présentée dans *Before Breakfast* est plus complexe et moins explicitement didactique : les personnages ne sont ainsi plus uniquement désignés par un nom commun se rapportant à leur occupation. À l'opposition de l'art et du commerce s'ajoute ici le thème de l'épouse réprobatrice : « Another dominant theme in O'Neill's work at this time is the masculine idealist, or artist destroyed by the predatory philistinism of woman or wife »⁶³. De par son « philistinisme », sa fermeture d'esprit, l'épouse perpétue les schémas ancrés dans l'esprit des *autres*, de ceux qui cesseraient d'envier sa « prise » s'ils savaient à quel point Alfred est un « raté » :

I've a good notion to go home, if I wasn't too proud to let them know what a failure you've been – you, the millionaire Rowland's only son, the Harvard graduate, the poet, the catch of the town – Huh! (*with bitterness*) There wouldn't be many of them now envy my catch if they knew the truth. (CP1, 395)

Elle qui reproche à Alfred d'avoir eu honte de ses origines modestes (« You were ashamed of me with your fine friends because my father's only a grocer, that's what you were », CP1, 395) perpétue ce règne des apparences. Cependant, l'opposition avec le mercantilisme est, comme dans *Fog*, explicite puisque Mrs. Rowland mentionne la profession de son père après s'être moquée d'Alfred : « what a failure you've been – you, the millionaire Rowland's only son, the Harvard graduate, the poet » (CP1, 395). L'opposition est même encore plus violente puisque la provenance de la richesse du père d'Alfred est floue. En effet, non seulement, il devait de l'argent à tout le monde, mais Mrs. Rowland met fortement en doute son honnêteté : « your *millionaire* father died owing every one in the world money » et « At least [my father]'s honest, which is more than any one could say about yours » (CP1, 395). Il est nécessaire, pour bien saisir tous les enjeux de cette pièce extrêmement brève, de ne pas perdre de vue *Bread and Butter*, la pièce en quatre actes rédigée en 1913-1914. John ne semblant pas taillé pour une carrière d'avocat, pourtant souhaitée par le père de Maud, un ami de la famille évoque le caractère potentiellement lucratif de l'activité choisie par John :

⁶³ Margaret Loftus Ranald, « From trial to triumph (1913-1924): the early plays »; in Michael Manheim, éd., 57.

STEELE. [...] And look at those posters he did for the Fair last month – finest things of the kind I ever looked at. John’s bound to succeed. I’m sure of it.
 BROWN. (*dubiously*) But where does the money end of it come in?
 STEELE. Money? Why, Ed, there’s loads of money in it. Look at advertising. I know of a young fellow in New York who paints those high-toned fashion plates. He makes between ten and twelve thousand dollars a year; has his own business and everything. He’s only been at it a few years, too. (*Brown is evidently impressed but shakes his head doubtfully.*) (CP1, 130)

Paradoxalement, Steele se révèle moins froid que son patronyme ne le laisse supposer. S’il est parfaitement conscient du potentiel aspect commercial de l’activité choisie par John (« He’ll come gradually to see the commercial aspects of the case », CP1, 131), il encourage le père de Maud à ne pas brider son futur gendre : « Biggest mistake in the world to force a boy into something he’s not interested in » (CP1, 131-32). De plus, la référence à la publicité renforce notre interprétation selon laquelle *Before Breakfast* serait basée en partie sur la vie de John Sloan. Steele fait-il référence à l’*International Mercantile Exposition* lorsqu’il évoque la « foire » pour laquelle John aurait réalisé des affiches ? Celle-ci ayant eu lieu en 1911-1912 et la pièce se déroulant « à l’époque présente », le doute reste permis. En effet, Sloan a déclaré être un « amateur », ne pouvant vivre de son seul art qu’après soixante-dix ans :

“I knew I had to teach and do illustrations to pay the rent until I was over seventy – and I don’t regret a day of it. I regard myself as an amateur, and, if making a living at art is the criterion of the professional, Rembrandt was an amateur in his later years when he did his best work.”⁶⁴

Calligraphe et illustrateur, Sloan semble même servir de modèle au personnage de John Brown, dont le nom complet n’est pas non plus sans rappeler celui de l’artiste.

2.3. Le rêve socialiste

2.3.1. L’entourage radical

Figures emblématiques de Greenwich Village, Eugene O’Neill et John Sloan partageaient un entourage radical, comprenant notamment John Reed, le fondateur du *Communist Labor Party of America*. En effet, l’admiration d’O’Neill pour Reed n’est plus à démontrer. En revanche, un débat persiste quant à la date de début de leur amitié. Selon les Gelb, la rencontre entre ces deux figures aurait eu lieu en 1914 à Greenwich

⁶⁴ Van Wyck Brooks, 171-72.

Village. Reed y aurait même proposé à O'Neill de l'accompagner au Mexique, où il était envoyé par le *Metropolitan Magazine* pour couvrir la révolution qui s'y déroulait et qu'O'Neill mettra ensuite en scène dans *The Movie Man*. Cependant, en 1983 et 1984, Louis Sheaffer dressa deux listes d'erreurs biographiques. Celles-ci ne gênaient pas O'Neill, qui y voyait une forme de protection de son intimité : « Nonsense, what do I care what they say – the further from the truth they have it, the more privacy I have! It's like a mask! »⁶⁵. Certaines de ces imprécisions semblaient avoir été fabriquées par O'Neill lui-même :

O'Neill did more than take comfort from his “mask”; he helped to create it. From years of researching his life to write a comprehensive biography, I found a good many errors in print, chiefly about the years before he became famous, and it turned out that some of them could be traced to O'Neill himself. He gave misleading impressions or accounts, for instance, of his seagoing career, of his suicide attempt at Jimmy the Priest's [...] and of his brief fling at acting with his father in vaudeville⁶⁶.

Parmi les erreurs relevées par le biographe, nous notons tout particulièrement celle concernant la rencontre avec John Reed :

Unaware, apparently, of the Pancho Villa episode, with its close resemblance to O'Neill's playlet, *Gelb* [...] never mentions it but instead declares that “The Movie Man” was “inspired” by the dispatches of John Reed [...]. Although Reed rode for a time with Villa's men, he had no connection with the movie negotiations or contract, nor, for that matter, did he ever write about the movie deal. *Gelb* further says that Reed befriended O'Neill shortly before he left for Mexico and wanted the other to accompany him south of the Border. According to the best available evidence, though, the two men first met in Provincetown several years later⁶⁷.

Cette erreur semble être le fait de Sonya Hovey (née Levien), l'épouse de l'éditeur du *Metropolitan Magazine*, Carl Hovey. Quelle que soit la date de cette rencontre⁶⁸,

⁶⁵ Louis Sheaffer, « Correcting some errors in annals of Eugene O'Neill (Part I) », *The Eugene O'Neill Newsletter* VII.3 (Winter, 1983). En ligne. http://www.eoneill.com/library/newsletter/vii_3/vii-3c.htm (consulté le 11 octobre 2019).

⁶⁶ Louis Sheaffer, « Correcting some errors in annals of Eugene O'Neill (Part I) »,

⁶⁷ Louis Sheaffer, « Correcting some errors in annals of Eugene O'Neill (Part II) », *The Eugene O'Neill Newsletter* VIII.1 (Spring, 1984). En ligne. http://www.eoneill.com/library/newsletter/viii_1/viii-1d.htm (consulté le 11 octobre 2019).

⁶⁸ Un autre débat concerne la date d'écriture de *The Movie Man*. Doris Alexander reproche à John Bak d'avoir vu cette possible rencontre en 1913 comme un moyen de faire naître la complicité d'O'Neill et Reed avec la révolution mexicaine et donc l'écriture de *The Movie Man*, datée pour – entre autres – Bak et les Gelb de 1914. Selon Alexander, qui s'appuie sur une chronologie fournie par O'Neill lui-même, cette pièce aurait été rédigée en 1916. (Doris Alexander, *Eugene O'Neill's Last Plays: Separating Art from Autobiography* [Athens: University of Georgia Press, 2005], 188 :

One of the reasons Bak [...] was eager to accept the Gelbs' assertion about the 1913 meeting was his conviction that an “important literary exchange took place” between Reed and O'Neill beginning with the writing of O'Neill's *The Movie Man*, which Bak thought was written in

l'influence du milieu radical sur O'Neill ne peut en aucun cas être négligée. Il a déjà été établi que les jeunes années new-yorkaises d'O'Neill ont été décisives pour la formation de son esprit rebelle (même si Robert A. Richter souligne à juste titre l'importance de l'expérience maritime⁶⁹). Ainsi, John S. Bak souligne les liens entre les deux hommes :

O'Neill and Reed shared much more than Louise Bryant's idealistic free love so popular at the time with the Village bohemians. [...] No two men could appear more different in their ideologies and methodologies: John Reed, the ardent socialist reporter who had stirred up controversy with his role as scripter of the June 1913 Paterson Pageant, a Mabel Dodge-sponsored and Bobby Jones-staged I.W.W. extravaganza at Madison Square Garden to benefit the striking silk workers; and Eugene O'Neill, the sea-wary romantic whose work, at first glance, smacks more of Melville than it does of Eugene Debs or Big Bill Haywood. Yet both had, in reality, ties with the I.W.W. (though O'Neill, introduced to the Wobblies through patrons at the Hell Hole, was certainly less proactive), and this brought out the social critic in them⁷⁰.

1914, as do the Gelbs. But in a list of his plays up to 1921 that O'Neill made for Kenneth MacGowan, O'Neill declared that he wrote that play in 1916.

Mais si O'Neill se plaisait à voir sa vie entourée de mystère, rien n'exclut que cette chronologie soit inexacte elle aussi. O'Neill peut également tout simplement avoir été influencé par la date à laquelle il aurait présenté la pièce aux Provincetown Players. En effet, Gary Jay Williams fait état d'un témoignage d'Harry Kemp, considéré comme peu fiable à son époque mais justifié par d'autres éléments :

Apparently, then, the first work O'Neill showed the group was the 1914 volume of one-acts that his father had paid to have published. Kemp remembered that O'Neill then offered another play to the group, one that he read to them at a meeting. (This meeting would have taken place earlier than the one Glaspell describes – probably sometime in late June.) Kemp did not name this play but remembered it as being “frightfully bad, trite, and full of the most preposterous hokum,” and he says it won O'Neill even less favor. He described the play as being “something about an American movie man who financed a Mexican revolution for the sake of filming its battles.”

Gary Jay Williams, « Turned down in Provincetown: O'Neill's Debut Re-Examined », *Theatre Journal* 37.2 [May, 1985]: 159.

Williams se réfère lui aussi à 1914, date de copyright de *The Movie Man* selon Virginia Floyd. (Virginia Floyd, *The Plays of Eugene O'Neill: A New Assessment* [New York Ungar, 1987], 76 : « The copyright date is July 1, 1914. O'Neill mistakenly included the play among those he wrote in 1916 while in Provincetown. Clark also believed that it was written in 1916, listing it as one of four destroyed dramas. »

S'appuyant lui aussi sur le témoignage de Kemp, Robert M. Dowling voit dans cette chronologie une confusion entre la pièce *The Movie Man* et sa réécriture sous forme de nouvelle « The Screenews of War ». Robert M. Dowling, *Critical Companion to Eugene O'Neill: A Literary Reference to His Life and Work* (New York: Facts on File, Inc., 2009), 412 :

Since Kemp's article specifies that it was a play, O'Neill most probably revised his 1914 script using the plot we find in “Screenews,” then wrote the short story version. This would explain why O'Neill notes *The Movie Man* in his Work Diary as written at the “Fisherman's Shack” in Provincetown in 1916, rather than in New London in 1914, as the copyright date would have us believe.

⁶⁹ Robert A. Richter, « The Maritime Roots of O'Neill's Radicalism », *Eugene O'Neill and His Early Contemporaries: Bohemians, Radicals, Progressives and the Avant-garde*, eds. Eileen J. Herrmann and Robert M. Dowling, 31-49.

⁷⁰ John S. Bak, « Eugene O'Neill and John Reed: Recording the Body Politic, 1913-1922 », *The Eugene O'Neill Review* 20.1/2 (Spring/Fall 1996) : 31-32.

La référence à cette reconstitution dramatique de la grève des ouvriers de Paterson nous intéresse tout particulièrement car elle nous permet en effet de renvoyer à la notion de « *vital contact* » déjà abordée. Sponsorisée par des banquiers, tenue à Madison Square Garden ou encore poussant des grévistes à jouer le rôle de policiers ou de briseurs de grèves⁷¹, cette représentation ne pouvait être cohérente par rapport à ce qu'elle souhaitait défendre. Patrick Chura explique en effet quel fiasco a été cette reconstitution de la grève, le succès artistique s'étant notamment réalisé au détriment de la solidarité des grévistes. De plus, il rapporte que la liaison de John Reed et Mabel Dodge l'a emporté sur toute forme de respect dû aux grévistes-acteurs, les amants ayant quitté Paterson – alors que le mouvement gréviste commençait à s'effriter – pour partir en voyage en Europe⁷². Chura résume cette posture : « John Reed [...] claimed that he “belonged” among workers but had ultimately returned to comforts of the leisure class »⁷³. John Reed avait pourtant été arrêté avec les grévistes, plus tôt. C'est là que réside toute l'ambiguïté de l'art prolétarien. Ce reproche a également été adressé à Sloan. Ainsi, Patricia Hills se demande s'il ne « romanticisait » pas la pauvreté⁷⁴. Sloan lui-même reconnaissait ne pas être un réformateur et se demander parfois si ses sujets n'étaient aussi intéressants justement parce qu'ils étaient misérables :

For, thinking socialism “right in the main,” Sloan said he was “rather more interested” in human beings than in schemes for betterment, and he even asked himself at times if they would be so interesting when they were all comfortable and happy⁷⁵.

Si cette reconstitution nous intéresse tant, c'est parce qu'elle a été mise en scène par Robert Edmond Jones, avec qui O'Neill travaillera par la suite⁷⁶, et, surtout, parce que ses décors ont été réalisés par John Sloan⁷⁷.

⁷¹ Patrick J. Chura, *Vital Contact*, 67 :

And for all the class solidarity that it expressed, the pageant itself, as a microcosm of strike history and a working example of vital contact, reflected a confusing plurality of ideological determinants. It was, after all, a labor pageant held in the [...] Madison Square Garden, “one of the palaces of the ruling” [...] which rented for \$1,000 per night and “emblemized [...] America in its finance capitalist phase” [...]; a stage play whose realism was actually undermined when the strikers themselves reluctantly played policemen and strikebreakers [...]; a radical socialist labor pageant the “event program” for which featured advertisements for Upton Sinclair's latest novels contiguous to conspicuous markers of bourgeois consumer culture – slogans and ads for everything from bankers to wine sellers [...].

⁷² Patrick J. Chura, *Vital Contact*, 65.

⁷³ Patrick J. Chura, *Vital Contact*, 123.

⁷⁴ Marianne Doezema et Elizabeth Milroy, *Reading American Art* (New Haven: Yale University Press, 1998), 316.

⁷⁵ Van Wyck Brooks, 92.

⁷⁶ Jones a notamment mis en scène *Anna Christie* (1921), *Desire Under the Elms* (1924), *The Fountain* (1925), *The Great God Brown* (1926), *Mourning Becomes Electra* (1931), *Ah*,

2.3.2. La tension entre esthétique et politique

Alors que Reed était critiqué pour ne pas séparer art et rébellion, O'Neill avait laissé le souvenir d'un reporter accordant plus d'importance à l'art qu'à la vérité :

In the summer of 1912, at Eugene's request, James O'Neill went to his friend Frederick P. Latimer, a former judge and now the *Telegraph's* part-owner and Editor-in-Chief, and asked him to hire his son as a cub reporter. [...] Latimer told the actor that the newspaper's tight annual budget had been fully allocated. So O'Neill's salary of \$10 a week was initially paid by his father. In later years, O'Neill characterized himself as a "bum" reporter. His stories were inventive and detailed, *yet he frequently neglected the basic who, what, when, where, and why questions required for accurate reporting*⁷⁸.

Paradoxalement, O'Neill prête plus d'attention aux précisions spatiales, temporelles, etc. dans ses pièces qu'il ne le faisait dans ses articles. Sloan, lui, présentait deux facettes distinctes, établissant une distinction entre ses tableaux et ses gravures :

On the whole, when finding incidents that provided ideas for paintings, I was selecting bits of joy in human life. I did not have any didactic purpose; I was not interested in being socially conscious about the life of the people. In my etchings, there was sometimes a more satirical element⁷⁹.

Plus intrigant, membre du *Socialist Party* de 1910 à 1917, Sloan a reconnu avoir été content de perdre l'élection pour laquelle il s'était présenté car l'artiste en lui n'aurait pu que souffrir d'une telle situation⁸⁰. Avant cela, en 1909, il avait pendant quelques temps proposé ses dessins les plus virulents mais les avait signés d'un pseudonyme. Nous renvoyons ici à l'excellent article de Gail Gelburd, « John Sloan's Veiled Politics

Wilderness! (1933) et *The Iceman Cometh* (1946). En effet, si les deux hommes se sont connus dans les années 1910, à Greenwich Village et au sein des Provincetown Players, ils ont cherché à s'éloigner du réalisme et ont exploité certains aspects propres à l'expressionnisme. Nous renvoyons à Dana S. McDermott, « Robert Edmond Jones and Eugene O'Neill: Two American Visionaries », *The Eugene O'Neill Newsletter* VIII.1 (Spring, 1984). En ligne. http://www.eoneill.com/library/newsletter/viii_1/viii-1b.htm (consulté le 11 octobre 2019).

⁷⁷ John Loughery, *John Sloan: Painter and Rebel*, 195 :

Reed was ably assisted by a range of Village friends, among them Rose Pastor Strokes, Hutchins Hapgood, Alexander Berkman, William English Walling, and John Sloan, who threw himself into the painting of the scenery, including a two-hundred-foot backdrop of a mill. Mabel Dodge, the most determined romantic of the group, was an equally vital source of logistical and financial support.

⁷⁸ Robert A. Richter, « The New London Telegraph », *Touring Eugene O'Neill's New London* (New London: Connecticut College, 2001). En ligne. <http://www.eoneill.com/library/touring/6.htm> (consulté le 9 octobre 2019, nous soulignons).

⁷⁹ Helen Farr, éd., viii.

⁸⁰ Van Wyck Brooks, 86.

and Art ». L'auteur y résume la contradiction de l'artiste ainsi : « Although "John Sloan" had no intention of using his art for political purposes, Josh Nolan did »⁸¹. Membre du comité éditorial de la revue radicale *The Masses* au même titre que John Reed⁸², l'artiste avait auparavant réalisé quelques dessins profondément anticapitalistes dans le *New York Call* en 1909 sous ce nom d'emprunt. Nous pensons notamment à « Puzzle – Find a way to vote without helping the Dough Dough class », publié à l'occasion de l'élection municipale à New York (Annexe 17). Très explicite, le dessin représente la machine électorale. Alors que le journal (présenté sans détour comme) capitaliste, simple pantin manipulé par la créature Dough Dough, tente de rassurer le votant en lui disant d'accorder sa voix au parti qu'il préfère, la légende implacable est là pour souligner la cruauté de la manœuvre : « It's an easy one, but the Workers seem to find it difficult ». En effet, tous les votes filent directement dans la poche de Dough Dough, à l'exception du vote socialiste, le seul destiné aux travailleurs, comme l'indique le minuscule réceptacle sur lequel figure la mention « FOR THE WORKERS ». En représentant le capitalisme au moyen de la personnification d'un sac d'argent, Sloan prend la suite de Thomas Nast et de sa célèbre représentation de William « Boss » Tweed (Annexe 6). Cependant, comme le souligne Michael Lobel, Sloan ne choisit pas de représenter une personne en particulier mais bien une classe d'individus⁸³.

Trois jours plus tard, « Josh Nolan » a de nouveau fait appel à sa monstrueuse créature Dough Dough, l'associant à une autre trouvaille de Thomas Nast, et datant de 1871, à savoir le tigre symbolisant Tammany Hall (Annexe 18). Comme l'analyse Gail Gelburd, ce dessin représente les candidats à la mairie de New York mais Sloan souligne que le vainqueur sera à la botte de Dough Dough malgré tout⁸⁴. Dans cette

⁸¹ Gail Gelburd, « John Sloan's Veiled Politics and Art », *The Journal of the Gilded Age and Progressive Era* 7.1 (Jan. 2008) : 74.

⁸² Les deux hommes sont représentés par Susan Glaspell dans sa pièce *The People*, respectivement sous les traits de l'Artiste et du Poète. Nous renvoyons ici à Barbara Ozieblo, *Susan Glaspell: A Critical Biography* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2000), 111 :

A number of contributors and well-wishers arrive on the scene, allegorical embodiments of different approaches to the publication. The Artist believes that not enough space is given to art, the Poet argues for more poetry (insiders would have recognized that these figures represented John Sloan and John Reed at *The Masses*) [...].

⁸³ Michael Lobel, *John Sloan: Drawing on Illustration* (New Haven: Yale University Press, 2014), 124 : The figure of Dough Dough is a knowing riff on a well-known image by one of America's most influential political cartoonists, Thomas Nast, who in 1871 had drawn Boss Tweed, "The Brains" of Tammany Hall, as a rotund figure with a moneybag for a head [...]. Sloan's Dough Dough puts a Socialist twist on Nast's model in symbolizing a whole class of moneyed interests, rather than just a particular individual. This is expressed by the fact that the moneybag comprises not just the head but rather the entirety of the figure, save for its two arms.

⁸⁴ Gail Gelburd, « John Sloan's Veiled Politics and Art » : 79-80.

même veine, O'Neill a composé en 1916 un poème d'abord intitulé « Tiger » avant de devenir « Revolution ». Winifred Frazer s'étonne d'un tel titre : « No connection with revolution is discoverable »⁸⁵. Nous y voyons au contraire une allusion à ce tigre qui se veut flamboyant mais qui demeure « l'esclave » de Dough Dough :

Tiger, tiger!
How beautiful you look!
How strong you seem!
How somnolent you are!

Have you tested the bars of your cage,
Have you found them too strong,
Is that why you doze?

[...]

Tiger, tiger!
You are proud of your stripes
But are you a tiger
Or merely an overgrown
Alley cat?⁸⁶

L'emploi des verbes « look », « seem » et enfin « are » en fin de vers met à mal les apparences et insiste sur l'absence de pouvoir réel du tigre. O'Neill poursuit avec l'évocation des « barreaux » puis conclut son poème par l'assimilation du tigre à un simple « chat de gouttière ». En effet, en 1916, la situation de Tammany était délicate. La Première Guerre mondiale compliquait ses affaires car la sympathie de Wilson pour les Alliés faisait perdre à Tammany le soutien des communautés allemande et irlandaise⁸⁷. Si ce poème n'a pas été publié à l'époque, John Reed a été d'une grande aide pour faire connaître certains poèmes et œuvres de fiction d'O'Neill. Ainsi, « Fratricide » a pu être publié en 1914 dans le *New York Call*⁸⁸. Le proposant d'abord à Carl Hovey, l'éditeur du *Metropolitan Magazine* – qui avait envoyé Reed au Mexique –,

⁸⁵ Winifred Frazer, « Eugene O'Neill, *Poems, 1912-1944: A Review* », *The Eugene O'Neill Newsletter* IV.3 (Winter, 1980).

Nous renvoyons ici également à l'article de Shyamal Bagchee, « On Blake and O'Neill », *The Eugene O'Neill Review* 14,1/2 (1990) : 25–38. L'auteur y déplore l'absence de reconnaissance de l'influence de Blake dans la composition de ce poème :

In the case of "Revolution," for example, no real sense can be made of the poem unless the reader is able to link it to Blake's "The Tyger." [...] "Revolution" has been read too casually much too often: the Gelbs, for example, describe it as, of all things, a "ballad" [...]. Davenport [...] recognizes the echo, but is content to think that the poem merely "begins Blake-ishly." (31-32)

⁸⁶ Eugene O'Neill, « Revolution » in Donald Gallup, éd., 85.

⁸⁷ Herbet Mitgang, *The Man Who Rode the Tiger: The Life and Times of Judge Samuel Seabury* (New York: Fordham University Press, 1966), 120.

⁸⁸ Eugene O'Neill, « Fratricide » in Donald Gallup, éd., 43-46.

Reed parvint également à faire publier « Submarine » en 1917 dans *The Masses*. Ce poème anticapitaliste fut en revanche publié de manière anonyme⁸⁹.

Si les biographies de Reed ne manquent pas de souligner ce caractère révolutionnaire (notamment Granville Hicks, avec l'ouvrage intitulé *John Reed: The Makings of a Revolutionary* en 1936 ou Robert A. Rosenstone avec *A Romantic Revolutionary: A Biography of John Reed*, en 1975), Doris Alexander souligne l'anti-capitalisme d'O'Neill tout en insistant sur son caractère assez peu révolutionnaire :

[Eugene] talked with Reed, too, of the conflict between capital and labor. He was more savage than Reed in condemning the greed of the capitalists, but he did not share Reed's belief that the workers would rise and create a new social order. Eugene thought the workers were "cowards," and their leaders "asses," who would never do anything but talk⁹⁰.

Pessimiste, O'Neill ne peut qu'assister à la « lâche » et « stupide » foire humaine, qui actionne sans cesse « le carrousel de l'avidité aveugle » dépeinte plus tard dans *Days Without End* (« I listen to people talking about this universal breakdown we are in and I marvel at their stupid cowardice. [...] All they want is to start the merry-go-round of blind greed all over again », *Days Without End*, CP3, 157-58).

Louise Bryant a souligné l'importance de l'année 1916 : « It was a strange year. Never were so many people in America who wrote or painted or acted ever thrown together in one place »⁹¹. Si O'Neill, Reed et Sloan n'ont pas assumé leur caractère politique de la même manière, le regard qu'ils portaient sur la société dans laquelle ils vivaient est teinté de la rébellion qui caractérisait Greenwich Village et le cercle des Provincetown Players au début du XX^e siècle, entre divertissement et acte social, entre esthétisation et provocation.

2.3.3. La représentation des patrons

Ce mépris pour l'avidité est exprimé par O'Neill à travers la représentation qu'il fait des patrons. Nous avons déjà évoqué les pièces *Recklessness* et *Fog*. Nous allons ici nous concentrer sur ces deux pièces, composées à quelques mois d'intervalle (*Recklessness* est datée du 25 novembre 1913 tandis que *Fog* a été publiée en mars 1914), mais également sur *Ile*, rédigée au cours de l'hiver 1917. Nous avons choisi de

⁸⁹ Eugene O'Neill, « Submarine » in Donald Gallup, éd., 88.

⁹⁰ Doris Alexander, *The Tempering of Eugene O'Neill*, 230.

⁹¹ Louise Bryant, citée dans Mary V. Dearborn, *Queen of Bohemia: The Life of Louise Bryant* (Boston: Houghton Mifflin Company, 1996), 48.

respecter l'ordre chronologique de rédaction des pièces afin d'observer l'évolution du style o'neillien :

A play which resolves itself into an argument against capitalism or against anything else loses its value as art even though sympathy for the author's point of view may be quite universal. The opposite is likewise true. A work of art which is divorced from man's struggle with an unfriendly and an unmoral universe loses the most abiding appeal that art can have for man. O'Neill's tremendous success as a dramatist depends to a great extent upon the fact that he has had something to say about the modern social order that has been worth saying. His technique and his form have been admirable vehicles for an interpretation of the conflict which arises out of the circumstances of the world in which we live⁹².

En effet, comme nous l'avons vu dans la partie précédente, concilier art et convictions peut se révéler complexe mais une œuvre d'art ne pourrait exister sans sujet. Ignorer les bouleversements du début du XX^e siècle eût donc été une erreur.

La première de ces trois pièces, *Recklessness*, nous présente un couple illégitime puisque Mildred Baldwin entretient une relation avec Fred Burgess, qui n'est autre que le chauffeur de son époux, Arthur. Lorsque ce dernier entre en scène, au tiers de la pièce, sa description ne fait que compléter le portrait déjà amorcé par Fred en son absence. En véritable allégorie du capitalisme, sa bouche « perpétuellement retroussée en un sourire de dédain cynique » laisse éclater le mépris qui habite cet homme de pouvoir (« *perpetually curled in a smile of cynical scorn* », CP1, 59). Fred ne se laisse pas impressionner par la stature de l'homme d'affaires et a enquêté sur son passé afin de pouvoir le faire chanter s'il refuse de divorcer :

FRED. [...] If he tries to be nasty about it I know something that'll bring him around. (*Mrs. Baldwin looks at him in astonishment.*) Oh, I haven't been idle. His past is none too spotless.

MRS. BALDWIN. What have you found out?

FRED. I can't tell you now. It's got nothing to do with you anyway. It was a business deal.

MRS. BALDWIN. A business deal?

FRED. Yes. It happened a long time ago. (*abruptly changing the subject*) (CP1, 58)

Le lecteur a vite fait de soupçonner un scandale comme se plaisaient à les déterrer les *muckrakers* au début du XX^e siècle, ces journalistes d'investigation qui utilisaient les magazines populaires pour diffuser les enquêtes dans lesquelles ils s'attaquaient à des thèmes allant de la question du travail des enfants aux conditions de travail dangereuses

⁹² Sophus Keith Winther, « Social implications », *Eugene O'Neill: A Critical Study* (New York: Random House, 1934). En ligne. <http://www.eoneill.com/library/winther/VII.htm> (consulté le 11 octobre 2019).

en passant, évidemment, par la corruption. Fred souligne l'importance de la réputation pour un homme de cette stature :

FRED. When the time comes I shall go to him frankly and tell him we love each other. I shall offer to go *quietly* away with you without any *fuss* or *scandal*. If he's the man you think him – and I don't agree with you on that point – he'll get a divorce so *secretly* it will never even get into the papers. He'll save his own name and yours. (CP1, 58, nous soulignons)

Étouffer l'affaire, ne pas être dans les journaux, telle est l'attitude que Fred attend de cet homme qui aurait délaissé son épouse pour la réussite. Lincoln Steffens est l'un des représentants majeurs des *muckrakers*, grâce à *The Shame of the Cities*, paru en 1904. Deux ans plus tard, c'est le roman *The Jungle* d'Upton Sinclair qui accède au rang de référence, entraînant le lecteur dans le quotidien d'un Lituanien employé dans un abattoir de Chicago. Le scandale est tel qu'une commission d'enquête a ensuite été ordonnée par Theodore Roosevelt : non seulement celle-ci a abouti à une réforme du droit du travail mais elle a également amené une réglementation plus sévère de la production alimentaire (*Pure Food and Drug Act*, 1906). Roosevelt a jugé ces réformateurs nécessaires, à condition qu'ils soient capables de se fixer des limites, comme il l'énonçait quelques mois avant l'entrée en vigueur de cette loi :

There is filth on the floor, and it must be scraped up with the muck-rake; and there are times and places where this service is the most needed of all the services that can be performed. [...] The men with the muck-rakes are often indispensable to the well-being of society; but only if they know when to stop raking the muck, and to look upward to the celestial crown above them, to the crown of worthy endeavor. There are beautiful things above and round about them; and if they gradually grow to feel that the whole world is nothing but muck, their power of usefulness is gone⁹³.

Comme l'explique le Président dans son discours, le terme est une référence à un personnage du *Pilgrim's Progress* de John Bunyan, le regard fixé vers le sol, un râteau à fumier à la main :

a man that could look no way but downwards, with a muck-rake in his hand [...] the man did neither look up nor regard, but raked to himself the straws, the small sticks and dust of the floor⁹⁴.

⁹³ En ligne. University of Maryland, Pennsylvania State University.
<http://voicesofdemocracy.umd.edu/theodore-roosevelt-the-man-with-the-muck-rake-speech-text/>
(consulté le 1^{er} septembre 2019).

⁹⁴ John Bunyan, *The Pilgrim's Progress from this World to that which is to come Delivered under the Similitude of a Dream* (Cincinnati: J. W. Browne and Co., 1818), Part II, 188.

« I don't want to *touch* any of his money » (CP1, 57, nous soulignons) peut être analysé comme un sursaut d'orgueil de la part de ce chauffeur – qui ne veut plus être le domestique de quiconque – mais nous pouvons également supposer, en accord avec la formule « none too spotless » ensuite employée pour désigner le passé de l'homme d'affaires (CP1, 58), que Fred refuse de toucher de l'argent sale. Ceci conforte notre analyse de Fred en tant que personnage romantique dont les valeurs ne sont pas encore corrompues par le système. L'échange entre Gene et Baldwin fait de nous les témoins directs de l'attitude condescendante de ce dernier :

BALDWIN. You understand, don't you, that what you have said requires more proof than the mere statement of a jealous servant. (*He pronounces the "servant" with a sneer of contempt.*) (CP1, 63)

Baldwin ne se gêne absolument pas pour mettre en doute la parole de la bonne. Néanmoins, c'est grâce à la preuve que celle-ci apporte – plus par esprit de vengeance que par loyauté envers son patron (« I want to get even with her », CP1, 64) – qu'il est en mesure d'accuser son épouse et de la rabaisser, la mettant en concurrence avec Gene :

BALDWIN. You are better at affirming than denying. It takes courage to proclaim oneself the mistress of one's chauffeur – to play second-fiddle to one's maid!
MRS. BALDWIN. (*in a fury*) You lie! He is a man and not the beast you are.
BALDWIN. (*softly*) Be calm! You will awaken your rival and she will listen and gloat! (CP1, 69-70)

Le vocabulaire employé par Baldwin pour parler de son épouse est extrêmement violent, les nombreuses exclamations accentuant cette sensation de moquerie et de mépris contenue dans l'expression « être la doublure de sa bonne ». En véritable incarnation du capitalisme sournois, Arthur Baldwin promet à son épouse de lui accorder le divorce mais a un autre plan en tête : s'il ne peut avoir Mildred, Fred ne l'aura pas non plus. La soumission de Fred à Arthur Baldwin est achevée lorsque ce dernier mène sournoisement son chauffeur à la mort, ce qui n'est pas sans évoquer les châtements infligés aux esclaves en cas de désobéissance.

Dans *Fog*, la mécanique est différente puisque le patron se décrit lui-même, dressant un auto-portrait du « *self-made man* » qu'il est :

I'm a *business* man pure and simple and the farther I get away from that *business*, the more dissatisfied I am. I've built that *business* up from nothing and it's sort of like a child of mine. It gives me pleasure to watch over it and when I'm away I'm

uneasy. I don't like to leave it in strange hands. As for travelling, little old New York in the U. S. A. is good enough for me. (CP1, 101-2, nous soulignons)

Parti de rien (« up from nothing »), ce patron est très possessif et ne veut pas confier son « enfant » à des « mains étrangères ». Le XIX^e siècle a vu se développer le mythe du *self-made man*, notamment incarné par Andrew Carnegie⁹⁵, le célèbre homme d'affaires auquel Gene Plunka fait référence dans son article consacré au *Hairy Ape*⁹⁶. Dans son autobiographie, parue en 1908, Carnegie définit cette notion présente à trois reprises dans la présentation de l'homme d'affaires :

Business is a large word, and in its primary meaning covers the whole range of man's efforts. It is the business of the preacher to preach, of the physician to practise, of the poet to write [...]. I am not to speak of "business" in this wide sense, but specifically as defined in the Century Dictionary:

"Mercantile and manufacturing pursuits collectively; employment requiring knowledge of accounts and financial methods; the occupation of conducting trade; or monetary transactions of any kind."

[...]

But we must go one step further, more strictly to define business, as I am to consider it. [...] a man, to be in business, must be at least part owner of the enterprise which he manages and to which he gives his attention, and chiefly dependent for his revenues not upon salary but upon its profits⁹⁷.

En réalité, ce mythe du *self-made man* découlait de l'idée selon laquelle les États-Unis seraient épargnés par la société de classes telle qu'elle existait en Grande-Bretagne : on laissait croire que toute personne travaillant suffisamment pourrait accéder à la richesse et cela quels qu'eussent été ses croyances, sa couleur de peau, son origine ou son sexe. D'une telle justice découlerait également un système politique désintéressé et seulement orienté vers le bien commun. Récompense du travail, la richesse était vue comme une vertu tandis que la pauvreté, inversement, était perçue comme une punition. Cette punition est ici, de plus, assimilée à une maladie : « The child was diseased at birth, stricken with a hereditary ill [...] I mean poverty – the most deadly and prevalent of all diseases » (CP1, 99). Le caractère progressiste du poète – alors encore une simple voix – nous fait comprendre qu'il emploie les éléments de langage de l'époque dans leur sens

⁹⁵ Sur le mythe du « self-made man », nous renvoyons tout particulièrement à James V. Catano, *Ragged Dicks: Masculinity, Steel, and the Rhetoric of the Self-Made Man* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 2001).

⁹⁶ Gene A. Plunka, « Eugene O'Neill's *The Hairy Ape* and the Legacy of Andrew Carnegie », *The Eugene O'Neill Review* 23.1-2 (Spring/Fall 1999) : 31-48.

⁹⁷ Andrew Carnegie, *The Empire of Business* (New York: Doubleday, Page & Co., 1917), 127-28.

propre, faisant notamment allusion aux conditions de vie déplorables des immigrés. Face à cet homme d'affaires imbu de sa personne, « flatté » que son interlocuteur devine son succès, le poète tente de mettre à mal ce mythe du *self-made man* :

FIRST VOICE. (*flattered*) Yes, you might call me so, I guess. I've made my little pile but it was no easy time getting it, let me tell you.

SECOND VOICE. You had some advantages, did you not? [...]

FIRST VOICE. [...] My people were not exactly what you would call poor but they were certainly not rich. Why do you ask?

SECOND VOICE. Do you think you would be as successful and satisfied with life if you had started with handicaps like those which that poor dead child would have had to content with if he had lived? (CP1, 100)

L'homme d'affaires semble également ignorer les préconisations philanthropiques présentées en 1889 par Carnegie dans *The Gospel of Wealth*. Celui-ci avait pour ambition non pas de sombrer dans l'écueil de l'aide qui maintient les individus dans leur pauvreté mais bien de réformer la société. Ainsi, il participa notamment à la construction de bibliothèques entre 1883 et 1929. Au contraire, l'homme d'affaires o'neillien balaie le sujet « impatientement » :

FIRST VOICE. (*impatiently*) Oh, I don't know! What's the use of talking about what might have happened? I'm not responsible for the way the world is run.

[...]

SECOND VOICE. [...] We see misery all around us and we do not care. We do nothing to prevent it. Are we not then, in part at least, responsible for it? Have you ever thought of that?

FIRST VOICE. (*in tones of annoyance*) No, and I'm not going to start in thinking about it now. (CP1, 100, nous soulignons)

Le contraste est saisissant, le poète usant du pronom « we » alors que l'homme d'affaires assène « I'm not responsible » ou « I'm not going to start in thinking about it now ». Cet égoïsme est souligné par le reproche du poète : « I see. It's a case of what is Hecuba to you that you should weep for her. » Suite à cet échange, les visages des personnages commencent à apparaître et leurs identités seront, comme nous l'avons déjà souligné, totalement dévoilées une fois la question de l'argent évoquée.

Si la pièce *Ile*, plus tardive, se déroule elle aussi en mer, elle se démarque de par son cadre temporel. En effet, elle met en scène l'équipage d'un baleinier et ne se déroule pas à l'époque contemporaine du moment de son écriture mais en 1895 comme l'indique la didascalie assez tardive (CP1, 491) – dans *Fog* l'indication temporelle est donnée dès la *dramatis personæ*. Jusqu'à la moitié du XIX^e siècle, l'huile de baleine était largement utilisée pour fournir la lumière aux habitants. De nouvelles sources d'énergie,

plus efficaces et moins onéreuses⁹⁸, lui ont ensuite été préférées, d'autant plus que la chasse excessive des baleines avait conduit à une quasi-pénurie⁹⁹. Grâce à la menace faite au marin qui a cassé un plat, nous apprenons que la scène se déroule dans la mer de Béring : « The next dish you break, Mr. Steward, you take a bath in the Bering Sea at the end of a rope » (CP1, 494). En effet, tout au long de la pièce, le capitaine s'impose grâce à la violence (« No man kin say I ain't a good master, if I be a hard one », CP1, 497) et sacrifie son épouse dans sa quête de réussite. Ainsi, non seulement il réprime une mutinerie (annoncée, CP1, 493 ; puis mise à exécution, CP1, 499) alors que les revendications des employés sont légitimes (CP1, 492, 495, 497 et surtout 499) mais, surtout, il fait usage de la violence en braquant une arme sur les marins (CP1, 499). Cependant, la dérive du capitalisme ne réside pas ici dans la soif d'argent mais de pouvoir et de reconnaissance : le capitaine refuse de rentrer au port sans avoir rempli un objectif suffisant, à savoir une collecte suffisante d'huile de baleine pour ne pas nuire à sa « réputation »¹⁰⁰. Les marins, eux, ne sont pas si intéressés par l'argent qu'on pourrait le supposer :

KEENEY. What do the fools want to go home fur now? Their share o' the four hundred barrel wouldn't keep 'em in chewin' terbacco.
 MATE. (*slowly*) They wants to git back to their folks an' things, I s'pose. (CP1, 497)

Toujours dans cette volonté de réhumanisation des ouvriers, l'accent est mis sur les familles des marins tandis que le couple Keeney se déchire sous nos yeux. En situant sa

⁹⁸ Daniel Yergin, *The Prize: The Epic Quest for Oil, Money & Power* (New York: The Free Press, 2006), 34 :

As early as 1864, a New York chemist described the impact of this new illuminating oil. "Kerosene has, in one sense, increased the length of life among the agricultural population," he wrote. "Those who, on account of the dearness or inefficiency of whale oil, were accustomed to go to bed soon after the sunset and spend almost half their time in sleep, now occupy a portion of the night in reading and other amusement; and this is more particularly true of the winter seasons."

⁹⁹ Leonardo Maugeri, *The Age of Oil: Mythology, History, and Future of the World's Most Controversial Resource* (Westport: Praeger Publishers, 2006), 3-4 :

After a long plunge into obscurity, oil partially reemerged in the mid-1850s, when parallel experiments by amateur and professional chemists were undertaken in Europe and the United States to refine oil to obtain an illuminating fuel. Among the many claiming to be the modern inventor of oil distillation, a Candian scientist is due a special note of praise: Abraham Gesner, who first patented in the United States in 1854 a new oil product, Kerosene, to be used for "illuminating or other purposes." Since it was cheaper, safer, and better than any existing illuminant, its use spread in Western Pennsylvania and New York City, partly because of a favorable circumstance. Whale oil, until then the illuminating fuel preferred by the wealthy (the only ones who could afford artificial light), was running out as a result of intensive overfishing of whales in the Atlantic Ocean. Procuring additional supplies involved traveling to faraway seas, like South Africa's, which brought an immediate jump in the product's price.

¹⁰⁰ Doris V. Falk, 23 : « He has a reputation – a self-conception – that he must live up to. He explains that it is not just what the other skippers will think, but *his own self-respect* which is his chief motivation. »

pièce dans le Pacifique en 1895, O'Neill fait référence à l'histoire d'un couple de Provincetown, qui lui avait été racontée par Mary Heaton Vorse¹⁰¹ : alors que les conditions étaient effroyables pour les équipages, souvent prisonniers des glaces et contraints de passer plusieurs hivers en mer, certains capitaines faisaient le choix d'emmener leur femme avec eux. Ce fut le cas de John Atkins Cook, qui convia son épouse Viola à prendre part à l'expédition du *Navarch* en 1893. Le *Navarch* ne fut pas de retour avant la fin de l'année 1896. Viola Cook continua de suivre son époux et lorsqu'elle craqua, déclarant ne plus vouloir l'accompagner, son mari fit construire un brick auquel il donna le nom *Viola*. Sa femme céda alors mais ce fut son dernier voyage : ayant été de nouveau souffrante, elle tint parole une fois de retour sur la terre ferme. Le commandement du *Viola* fut alors confié à un autre capitaine, qui entraîna son épouse et leur fille avec lui. Le bateau quitta Provincetown en 1918, avant de disparaître, probablement coulé par un sous-marin allemand¹⁰². Ayant rédigé sa pièce en 1917 (au printemps ou à l'hiver, selon les sources), O'Neill n'a pu « profiter » de ce dénouement. Si Viola Cook revendiqua la pratique de la couture lors du voyage de 1901, activité également pratiquée par Annie Keeney (« She does nothin' all day long now but sit and sew », CP1, 493), O'Neill semble plus particulièrement s'inspirer de l'attitude de Cook en 1903 : refusant de rentrer au port sans être « à plein », le capitaine avait essuyé une mutinerie et notamment réagi en fouettant l'un des mutins¹⁰³. En revanche, si le capitaine est présenté comme un homme tyrannique, il se décrit également comme soucieux du bien-être de son épouse et dit avoir tenté de la décourager de l'accompagner, ce qui ne concorde pas avec les récits de l'époque selon lesquels l'épouse aurait été quelque peu contrainte de suivre son mari. L'obsession n'en apparaît que plus cruelle puisque le capitaine Keeney, prêt à céder aux supplications de

¹⁰¹ Mary Heaton Vorse, *Time and the Town : A Provincetown Chronicle* (New Brunswick: Rutgers University Press, 1991 [New York, 1942]), 21-22 ; Robert M. Dowling, *Critical Companion to Eugene O'Neill: A Literary Reference to His Life and Work*, 249.

¹⁰² Joan Druett, Ron Druett, *Petticoat Whalers: Whaling Wives at Sea, 1820-1920* (Hanover: University Press of New England, 2001), 170-171.

¹⁰³ Mary Heaton Vorse, 22 :

In 1901 she spent a fifty-eight-day spell of unbroken night in the Arctic, the thermometer fifty-seven below zero. She was quoted as saying at that time, "Sewing will help to destroy the monotony which will manifest to assert itself at times.

In 1903 she made her last voyage with her husband. After the first year the vessel was not yet "full," and the crew which had signed on for a year offered to wear the vessel down to San Francisco.

"San Francisco!" said the Captain. "We'll p'int her north till she's full."

The crew mutinied. The mate and Captain Cook stood off the crew, and the story is that one of the mutineers was whipped, in spite of Mrs. Cook's protest, and another kept in the brig for a year's time.

sa femme, reprend immédiatement le contrôle lorsque la voie s'ouvre, dégagant l'horizon de la réussite.

Grâce à ces trois figures de pouvoir, O'Neill pointe du doigt l'illusion d'un système égalitaire et l'obsession de la réussite et de la possession. Ainsi, à travers ces quelques pièces semble se tramer l'impossibilité de l'idéalisme. Bien que conscient des dangers du capitalisme (plus que John Reed), O'Neill ne croyait pas spécialement au socialisme et n'avait guère de solution à apporter pour réformer le système. Si Reed pensait que les ouvriers se soulèveraient pour créer un nouvel ordre social, O'Neill les pensait trop lâches¹⁰⁴. En ce sens, O'Neill semble donner raison à l'homme d'affaires qui déclare : « (*condescendingly*) Beautiful idea – Socialism – but too impractical – never come about – just a dream » (CP1, 102).

Ce deuxième chapitre nous a permis d'analyser l'héritage complexe d'O'Neill, tiraillé entre la tradition théâtrale familiale du XIX^e siècle et les expérimentations permises par le XX^e siècle. Les références évidentes aux études sociologiques de Jacob Riis ou même Oscar Wilde cohabitent avec des allusions plus implicites au réalisme pictural de l'époque, notamment incarné par les artistes de l'Ashcan School, d'autant plus que ce mouvement renvoie à la notion de « contact vital » longuement analysée dans notre premier chapitre. Ainsi, nous avons exploré la voie d'une influence considérable de John Sloan. Si celle-ci n'est nullement attestée, les indices – tant biographiques qu'onomastiques – sont suffisamment nombreux pour asseoir cette hypothèse. Chez les deux artistes, la ville – New York en particulier – apparaît comme le symbole de la dérive capitaliste. Nous nous sommes également penchés sur l'entourage radical d'O'Neill afin d'observer comment opinions politiques et message s'équilibrent dans les œuvres respectives d'O'Neill et Sloan. Enfin, la figure du patron tient une place importante dans notre corpus et a permis de convoquer le phénomène de « muckraking » mais aussi la thématique du « self-made man ».

Ces deux dernières notions sont au cœur de notre analyse des délinquant·e·s o'neillien·ne·s. Alors que les *muckrakers* observent le monde afin de le réformer, les délinquant·e·s semblent plutôt en exploiter les moindres failles.

¹⁰⁴ Doris Alexander, *The Tempering of Eugene O'Neill*, 230.

Chapitre 3 | Voyous mais victimes : portraits des délinquant·e·s o’neillien·ne·s de Tim à Dreamy

Nos deux premiers chapitres ont permis de mettre en lumière la formation chaotique du dramaturge. Andrew Graham-Yooll pointe par exemple l’importance de l’expérience vécue par O’Neill à Buenos Aires, expérience que nous avons déjà évoquée au sujet de la pièce *A Wife for a Life*. Il se trouve que c’est justement à cette époque que, las de sa vie de vagabond, O’Neill faillit accepter la proposition qui lui avait été faite de participer à un braquage. En effet, O’Neill n’a pas refusé pour des raisons morales mais plutôt pragmatiques, pressentant que le projet échouerait...à juste titre puisque son remplaçant fut arrêté et mourut en prison¹. Les mois passés au Honduras ou en Argentine étaient pour O’Neill un moyen de fuir ses responsabilités conjugales puis paternelles : il a en effet quitté New York en octobre 1909², peu de temps après son premier mariage, pour le Honduras avant de ressurgir en mars 1910³. Le 4 mai, Kathleen Jenkins met au monde Eugene Jr. sans même savoir que le père de celui-ci n’est plus à l’étranger. O’Neill fuit de nouveau un mois plus tard, prenant la route de Boston le 6 juin et atteignant l’Argentine le 4 août 1910 (il y reste jusqu’au 21 mars 1911)⁴.

Si O’Neill repose le pied à New York le 15 avril, ce contact avec les déracinés ne va pas cesser de ponctuer sa vie. L’influence du Hell Hole est de nouveau évidente. Non seulement O’Neill y a-t-il fait la rencontre d’Agnes Boulton mais il y a surtout fréquenté ceux qui ont forgé son esprit radical, notamment Terry Carlin qui se plaisait à fréquenter ceux qui étaient considérés comme « indésirables » par la société :

Having rejected organized society, Terry gathered to himself its outcasts. To him the most despised became the most beautiful; he turned to the bums, the criminals, the prostitutes, the broken ones. “It is only in the gutter that life is truly worshipped,” he would say⁵.

¹ Andrew Graham-Yooll, « Eugene O’Neill in Buenos Aires », *The Antioch Review* 60.1 (Winter 2002) : 97-8 ; Hamilton Basso, « Profiles: The Tragic Sense », *Conversations with Eugene O’Neill*, éd. Mark W. Estrin (Jackson and London: University Press of Mississippi, 1990), 226-7.

² Andrew Graham-Yooll, 96.

³ Doris Alexander, *Eugene O’Neill’s Creative Struggle: The Decisive Decade, 1924-1933* (University Park: The Pennsylvania State University Press, 1992), 16.

⁴ Andrew Graham-Yooll, 95-6. Au cours de cette même période, O’Neill tenta – au moins à trois reprises – de rejoindre l’Afrique du Sud mais ne possédait pas de quoi s’acquitter du droit d’entrée sur ce territoire.

⁵ Doris Alexander, *The Tempering of Eugene O’Neill* (New York: Harcourt, Brace & World, 1962), 212.

Parmi les habitués du Hell Hole, côtoyant les clochards et les prostituées, se trouvaient les membres du gang des Hudson Dusters. Proches de l'activiste Dorothy Day, une autre habituée déjà évoquée, ces voyous irlando-américains prirent O'Neill en pitié, lui offrant parfois à manger. L'un des membres lui proposa même de voler un pardessus pour lui, ce qu'O'Neill refusa mais vit fièrement comme une preuve de son acceptation :

Gene had been drinking with them since 1915, when he first lived in the Village. The Dusters pitied him, sometimes fed him when he was starving, and one of them offered to steal him an overcoat when he was shivering with cold. "Tell you what, Gene," said an amiable shoplifter. "You make a trip up Sixth Avenue right away. Go to any store, pick out any coat you like, and tell me where it hangs on the rack. I bring you the coat tomorrow."

Gene hadn't accepted the offer, but he liked to tell about it, and anyone could see that he was proud to be accepted by the Dusters as one of the crowd. [...] He felt – and perhaps the Dusters felt – that he was leagued with them in a sullen rebellion against property and propriety⁶.

Cette anecdote a logiquement été maintes fois reprise mais nous trouvons particulièrement dommageable que Ross Wetzsteon, dans son analyse, emploie le terme « attraction » qui nous semble davantage connoter le voyeurisme qu'O'Neill a justement à cœur de dénoncer dans notre corpus⁷. Cependant, cette analyse nous apprend également qu'O'Neill était bien plus qu'accepté : il était en réalité protégé et surnommé « the Kid » par le gang⁸. Une telle attitude de la part des bandits est d'autant plus étrange qu'ils ne cherchaient pas à être respectés mais plutôt craints : c'est en effet suite à l'invasion de Greenwich Village par tous ces artistes qui les trouvaient « charmants »⁹ que le groupe s'est dissous. Si la fierté d'O'Neill peut paraître

⁶ Malcolm Cowley, « A Weekend with Eugene O'Neill », *O'Neill and his Plays: Four Decades of Criticism*, eds. Oscar Cargill, N. Bryllion Fagin, William J. Fisher (New York: New York University Press, 1961), 42-3. L'auteur retranscrit ici l'entretien accordé au *New Yorker* 24 (March 13, 1948) : 37-40, 42, 44 et 47.

⁷ Ross Wetzsteon, *Republic of Dreams: Greenwich Village: The American Bohemia, 1910-1960* (New York: Simon and Schuster, 2007), 116 : « Among the attractions of the Hell Hole, in Gene's eyes, were Kid Yorke, Circular Jack, Goo Goo Knox, Rubber Shaw, Honey Stewart, and Ding Dong, members of a Greenwich Village gang called the Hudson Dusters. »

⁸ Ross Wetzsteon, 116 : « The Dusters adopted Gene as a kind of honorary member, calling him "the Kid" and crying out "Get the Kid out of the way!" whenever a beer bottle was about to be broken over someone's head. »

⁹ Robert M. Dowling, *Eugene O'Neill: A Life in Four Acts* (New Haven and London: Yale University Press, 2014), 119-20 :

"One remembers the Hudson Dusters," wrote the New York writer Harry Golden in a satiric sketch of the organization's rise and fall, as "a gang of toughs who hung out in Greenwich Village. The Dusters terrified the Bronx. They were the scourge of the Palisades. The police precincts always had their eye out for the appearance of the Dusters. What happened to the Dusters was that the Bohemians began to move into Greenwich Village. These poets and artists and writers thought the Dusters were charming fellows. The Bohemians used to recite their poetry aloud at Duster meetings whether the Dusters wanted to hear or not. Eugene O'Neill found their conversation stimulating.... When the Dusters realized none of these painters and

paradoxe, il semblerait qu'il ait, à cette époque, joui d'un sentiment d'appartenance rarement égalé.

Nous avons déjà observé le bouleversement représenté par l'électricité. En effet, la nouvelle organisation du travail a poussé la société à s'adapter de plus en plus vite. Dans son ouvrage consacré à une figure emblématique de la littérature du XIX^e et du XX^e siècle, à savoir le vampire, Sabine Jarrot analyse la création d'une nouvelle vie nocturne :

Notre société moderne occidentale est totalement diversifiée, avec la production industrielle l'homme moderne travaille en équipe sur des machines, ainsi des postes nocturnes sont créés, toute une vie nocturne existe qu'elle soit licite (usine, gardiennage...) ou illicite (prostitution, deal...) ¹⁰.

Ainsi la modernité crée de nouvelles formes de crime : à la fin des années 1870, c'est par exemple le bandit de grand chemin qui naît de la généralisation du chemin de fer :

If the depression of the 1870s produced a figure of a nation divided into tramps and millionaires, the year of the national railroad strike, 1877, saw the appearance of another figure of class conflict, a figure that was to cause more controversy than any other dime novel character: the road agent, the outlaw ¹¹.

Entre fantasme et sympathie, les délinquant·e·s ne sont pas oublié·e·s par O'Neill, bien au contraire, même si cette figure du bandit de grand chemin est par exemple complètement absente de ses pièces. Évoluant dans la pénombre plus qu'en pleine nuit, les délinquants et les criminels occupent parfois une place centrale dans les pièces de notre corpus. S'il semble aisé de les considérer comme étant « hors du système », on pourrait avancer qu'en tâchant de gagner leur vie par tous les moyens ceux-ci s'inscrivent plutôt pleinement dans la société capitaliste. Ellen Andrews Knodt va par exemple jusqu'à qualifier le criminel de « quintessence du self-made man » ¹². À l'opposé de cette image se situe la figure romantique du « brigand au grand cœur » :

Le brigand au grand cœur, symbolisé par Robin des Bois, est le type de bandit le plus célèbre et le plus universellement populaire, celui qui revient le plus dans les ballades et les chansons, bien qu'en réalité il fût loin d'être le plus répandu ¹³.

writers and poets were afraid of them, sullenly the gang broke up and the Dusters all found gainful employment."

¹⁰ Sabine Jarrot, *Le Vampire dans la littérature du XIX^e au XX^e siècle : De l'Autre à un autre soi-même* (Paris : L'Harmattan, 1999), 119.

¹¹ Michael Denning, *Mechanic Accents: Dime Novels and Working-Class Culture in America* (London, New York: Verso, 1987), 157.

¹² Ellen Andrews Knodt, « The American Criminal: The Quintessential Self-Made Man », *Journal of American Culture* 2.1 (Spring, 1979) : 30-41.

¹³ Eric J. Hobsbawm, *Les Bandits*, trad. J.-P. Rospars (Paris : François Maspero, 1972), 35.

Les délinquants présentés dans notre corpus sont extrêmement différents. De Tim (le brigand sympathique dans *The Web*) aux crapules que sont Steve (toujours dans *The Web*) ou encore Nick et Joe (les escrocs du *Long Voyage Home*) en passant par le personnage plus complexe du *Dreamy Kid*, les intentions ne sont pas les mêmes et les confrontations sont parfois violentes. De plus, ce chapitre nous amènera à traiter la question de la prostitution. En effet, nous avons choisi de ne pas inclure les prostituées parmi les travailleurs en raison du jugement qu'elles devaient affronter : souvent considérées comme des « pécheresses » coupables de leur sort, elles étaient donc rejetées et fréquentaient les mêmes lieux que les criminels, tel que le Hell Hole dont les habitués n'ont pas inspiré que les personnages de *The Iceman Cometh*.

3.1. La mauvaise influence des gangs

La figure du criminel a longtemps fasciné et interrogé. Mariant psychologie, droit, sociologie ou encore économie, la criminologie a fortement évolué depuis ses origines, vers la fin du XVIII^e siècle, et a évidemment pénétré la littérature qui reflète plus que jamais les croyances de l'époque. Au XIX^e siècle, la phrénologie semblait avoir de beaux jours devant elle : le neurologue allemand Franz Joseph Gall (1758-1828), l'un de ses plus célèbres représentants, tentait en effet de cartographier le cerveau humain. Cela s'avéra en partie pertinent puisque nous savons aujourd'hui que les différentes fonctions cognitives sont reliées à des zones spécifiques du cerveau. Cependant, ces « palpeurs de crâne » rencontrèrent une opposition de la part de chercheurs réfutant l'idée – notamment menée par Cesare Lombroso (1855-1927) – de « criminel né » qui découlait des observations précédentes.¹⁴ Obtenues à partir d'expériences réalisées *a posteriori*, ces théories sont remises en question à cause du risque évident d'interprétation biaisée dans le but de pouvoir répondre aux hypothèses de départ, d'où l'utilisation par Ducros de l'expression « vérification expérimentale » menée afin de « retrouver sur le crâne les signes extérieurs » des facultés correspondants aux types étudiés¹⁵.

¹⁴ Albert Ducros, « Phrénologie, Criminologie, Anthropologie : une interrogation continue sur anatomie et comportement », *Bulletins et Mémoires de la Société d'anthropologie de Paris* 10.3-4 (1998) : 471 et 474.

¹⁵ Albert Ducros, 471 : « Attachés à retrouver sur le crâne les signes extérieurs de ces facultés, les phrénologistes se sont employés à une sorte de vérification expérimentale à rebours en étudiant la configuration de la tête de sujets divers, qu'ils fussent des savants ou des criminels. »

À la charnière entre XIX^e et XX^e siècles, les théories se confrontent et la littérature est témoin de ce chamboulement. Alors que des auteurs tels qu'Honoré de Balzac (1799-1850) ou Émile Zola (1840-1902) ont été fortement influencés par la *Physiognomonie* de Lavater (ouvrage paru en 1778 et soutenu par les travaux de Gall), O'Neill est, dès ses premières pièces, réceptif aux « causes environnementales dans la genèse du crime »¹⁶ soulignées par Léonce Manouvrier (auparavant défenseur des thèses de Lombroso) en 1893.

3.1.1. *The Web : Tim, le voleur au grand cœur*

Dans *How the Other Half Lives*, son étude fondatrice précédemment citée, Jacob Riis détaille les conditions de vie des habitants des *tenements* new-yorkais, ces logements réservés aux familles pauvres et immigrées. Fidèle à son ton emphatique, il se penche principalement sur les conséquences sanitaires et sociales d'une telle concentration humaine, qualifiant ces logements de « foyers des épidémies qui apportent la mort » mais également de « pépinières de la pauvreté et de la criminalité »¹⁷. Les niveaux de lecture d'une telle étude sont multiples, comme le détaille notamment Keith Gandal dans *The Virtues of the Vicious: Jacob Riis, Stephen Crane, and the Spectacle of the Slum*. En effet, pratiques semblables à celles des policiers¹⁸ et regard bienveillant se côtoient, transformant les New-Yorkais observés en phénomènes divertissants et romanticisés¹⁹ :

¹⁶ Albert Ducros, 473.

¹⁷ Jacob A. Riis, *How the Other Half Lives: Studies among the Tenements of New York* (New York: Sagamore Press, 1957), 2-3 : « in the tenements all the influences make for evil; because they are the hotbeds of the epidemics that carry death to rich and poor alike; the nurseries of pauperism and crime ».

¹⁸ Keith Gandal, *The Virtues of the Vicious: Jacob Riis, Stephen Crane, and the Spectacle of the Slum* (New York: Oxford University Press, 1997), 18-19 :

Crane's slum tales and Riis's *How the Other Half Lives* might [...] be construed as model panoptic texts. After all, it might be asked, doesn't Crane, in "An Experiment in Misery," infiltrate the pauper population in disguise, gain the trust of his subjects, and thereby discover undercover methods of surveillance? And aren't his character sketches of Bowery toughs, gang members, and beggars similar to police accounts of the same? Likewise, it might be asked, doesn't Riis engage in a virtual around-the-clock oversight of the immigrant population (sometimes taking to the streets with his flash camera in the middle of the night to catch people off guard)? Isn't his camera the equivalent of a mobile observation tower, and aren't his photographs – of toughs, of illicit beer dives, of tenement sweatshops – somewhat akin to police mug shots? Is it any coincidence that Riis called his first flash photography excursion a "raiding party," that his initial team of assistants included a Health Department Bureau official, that he was occasionally accompanied on his later photographic outings by a policeman, and that a couple of the photographs in *How the Other Half Lives* are from a "Rogues' Gallery"?

¹⁹ Keith Gandal, 19 :

The slum is both a danger zone that provides opportunities for adventure and heroism, like the West and the battlefield, and a separate culture, like the Orient or medieval France, whose unrefined or more “primitive” virtues offer a tonic for a tired middle-class society²⁰.

Ainsi, la notion de « contact vital » développée dans notre premier chapitre ressurgit ici, tout comme le terme « tonic », employé par la mère de Mildred Douglas dans *The Hairy Ape* afin de qualifier les bas instincts de sa fille (« Well, I hope Whitechapel will provide the needed nerve tonic », CP2, 131).

Avant de s’en éloigner afin de teinter ses pièces d’un réalisme plus puissant encore, O’Neill apparaît dans *The Web* très dépendant de ce qui semble avoir été une lecture de jeunesse. Tout d’abord, la pièce s’inscrit pleinement dans cette thématique, son action se déroulant dans une ancienne pension du Lower East Side : « *A squalid bedroom on the top floor of a rooming house on the lower East Side, New York* » (CP1, 15). De plus, le logement étant situé au dernier étage, la situation économique de Rose est évidente puisque les logements les moins chers étaient généralement ceux occupant les étages les plus élevés. Enfin, tout semble réuni dans une seule et même pièce puisque les didascalies nous décrivent aussi bien l’espace réservé à la toilette que la table ou le lit dans lequel dort le bébé.

C’est dans cet univers privé de toute intimité que surgit Tim, le braqueur de banque que nous avons déjà brièvement analysé à travers le prisme de l’art pictural. En effet, référence subtile au peintre Thomas Moran, le personnage apparaît comme un héritier des romantiques du XIX^e siècle. Si l’ensemble de la pièce laisse affleurer la sympathie d’O’Neill pour Tim (mais également pour Rose), la didascalie indiquant l’irruption de Tim renvoie aux théories physiognomoniques rappelées plus haut : « *Although distinctly a criminal type his face is in part redeemed by its look of manliness* » (19). Bien que la proposition subordonnée nominale qui ouvre la phrase minimise cet aspect, Tim a « clairement » une tête de criminel. Cette première impression n’est qu’ensuite « compensée » par son air viril. Fascinant Rose lorsqu’il lui révèle son identité, Tim se pose à mille lieues des préoccupations de l’époque en lui

Crane and Riis do not stop deviants; on the contrary, their reporting and storytelling is quite likely to encourage them. As Riis himself admits, “[T]he newspapers tickle [the vanity of the toughs] by recording the exploits of his gang with embellishments that fall in exactly with his tastes.” And if Riis is able to photograph toughs and to get them to confess their tricks, it is not because he threatens them with police force but because he offers them the possibility of a notoriety – and a confirmation – they seek. [...] This gaze does not supervise; it flatters.

²⁰ Keith Gandall, 21.

remettant l'argent obtenu délictueusement : « Take it. It ain't much but it's all I got with me. I don't need it » (CP1, 25). La richesse ne semble donc pas son objectif principal. Tim apparaît alors comme une résurgence de la figure de Robin des Bois, ce « paradigme international du banditisme social »²¹. Cependant, la générosité de Tim est immédiatement nuancée : « There's plenty more waitin' fur me outside » (CP1, 25).

Tim compare sa situation à celle de Rose, incapable de sortir de la prostitution à cause de la société. Le brigand explique quant à lui vouloir « être bon » mais ne pas y arriver :

TIM. Listen! Yuh talk about tryin' to be good and not bein' able to – Well, I been up against the same thing. When I was a kid I was sent to the Reform school fur stealin'; and it wasn't my fault. I was mixed up with a gang older than me and wasn't wise to what I was doin'. They made me the goat; and in the Reform school they made a crook outa me. When I come out I tried to be straight and hold down a job, but as soon as any one got wise I'd been in a Reform school they canned me the same as they did you. Then I stole again – to keep from starvin'. (CP1, 23)

Considéré comme un hors-la-loi à cause de ses fréquentations, Tim a ensuite été « viré » (« canned »), rejeté comme l'a été Rose lorsqu'elle a tenté de sortir de la prostitution. Tim a alors persévéré dans cette voie illégale, non par plaisir mais par nécessité, pour ne pas mourir de faim : « They made a yegg outa me » (CP1, 23). Le verbe « make » se pare ici de son sens le plus fort, Tim devenant une véritable fabrication de cette société qui l'exclut. Toutefois, le « cambrioleur » achève sa tirade en se déclarant « désormais libre » : « I've spent most of my life in jail but I'm free now » (CP1, 23). Cela peut en revanche sembler paradoxal puisque Tim est en fuite et vit dans la crainte permanente d'être repéré par un policier :

TIM. [...] when I come in tonight I seen a guy on the corner give me a long look. He looked bad to me and I wanta git out of here before they git wise.
ROSE. Yuh think he was a cop?
TIM. Yes, I got a hunch. He looked bad to me.
ROSE. (*wonderingly*) And yuh come in here tonight knowin' he was liable to spot yuh! Yuh took that chance fur me when yuh didn't even know me! (*impulsively going over to him and taking his hand which he tries to hold back*) Gee, yuh're a regular guy, all right. (CP1, 24)

Tim apparaît d'autant plus sympathique qu'il vole au secours de Rose au péril de sa propre vie : tâchant d'abord de se faire discret et ne souhaitant pas se « mêler des affaires des autres », Tim n'avait pas quitté sa chambre lors des premières altercations entre Rose et Steve (« I'd'a butted in sooner only I didn't want to mix in other people's

²¹ Eric J. Hobsbawm, 9.

business », CP1, 21). La didascalie « *wonderingly* » indique l'admiration que Rose porte à son sauveur, ce « mec régulier ». En tentant de sauver Rose, Tim s'est condamné à mort mais a également entraîné Rose dans les affres de la délinquance. Pour reprendre la terminologie de Cedric Watts, l'argent semble ici chargé – pendant un court instant – d'une « mystification positive » en ce qu'il représente la « providence »²², le secours inespéré tant Rose est dépitée par sa situation. Ensuite, Steve assassine Tim et maquille la scène :

Steve stretches his hand around the side of the window and fires, the muzzle of the gun almost on Tim's chest. There is a loud report and a little smoke. Tim staggers back and falls on the floor. Steve throws the gun into the room, then quietly pulls down the window and disappears. (CP1, 26)

La mystification devient aussitôt « négative » puisque l'argent sur le sol condamne injustement Rose aux yeux des policiers²³. À travers le personnage de Tim, O'Neill suggère également que seule une personne elle-même en marge de la société était susceptible de porter secours à la prostituée²⁴. Malgré son attitude chevaleresque, Tim n'en est pas moins un simple « criminel » et non un véritable « révolutionnaire », selon la distinction soulignée par Hobsbawm :

[...] le bandit doit choisir entre l'état de criminel et l'état de révolutionnaire. [...] Le banditisme social [...] a des affinités avec la révolution, car c'est un phénomène de protestation sociale, sinon un signe avant-coureur ou un germe éventuel de révolte. En ce sens, il diffère radicalement du monde criminel des bas-fonds [...]. Les bas-fonds constituent une antisociété, dont l'existence passe par le renversement des valeurs du monde « respectable », qu'elle qualifie de « pourri », mais dont elle est un parasite²⁵.

En effet, même s'il a cambriolé une banque, symbole ultime du capitalisme, il profite de cet argent déposé par d'honnêtes travailleurs mais surtout par de riches hommes d'affaires ou encore par un de ces clients qui maintiennent Rose dans sa condition.

Devenu délinquant à cause de ses fréquentations, Tim n'en est pas moins un personnage sympathique malgré la caricature qu'il représente et qui a valu à la pièce *The Web* d'être autant négligée par les critiques, jugée trop mélodramatique. Même

²² Cedric Watts, *Literature and Money: Financial Myth and Literary Truth* (Worcester: Billing and Sons Limited, 1990), 4 : « A second type may be called 'positive mystification': here money is either lauded for its magical potency or is associated with a benigne providence. »

²³ Cedric Watts, 4 : « 'negative mystification: here money is denounced as a general corrupter and disrupter »

²⁴ Nous signalons, de plus, que le nom de famille de Rose n'est autre que Thomas, c'est-à-dire le véritable prénom de l'artiste auquel semble faire référence Tim.

²⁵ Eric J. Hobsbawm, 96.

J. Chris Westgate, qui a pourtant réhabilité cette pièce de jeunesse, n'a pu que souligner le caractère archétypal des trois personnages principaux :

Though O'Neill probably meant for Tim to be more complex (he has a speech that describes his start in crime in ways that parallel Rose's descent into prostitution), he becomes just a noble mirroring of Steve, the criminal with a good heart who tries to stake Rose for a new future. [...] Certainly this flatness owes something to the brevity of the one-act play, which makes it difficult though certainly not impossible to create complexity²⁶.

Quand elle est utilisée dans le théâtre, la caricature – « procédé universel dans la littérature » – est souvent associée à la comédie mais « contorsion »²⁷, et non création, selon Henri Bergson, elle s'intègre parfaitement au drame plus sombre proposé par O'Neill. Didascalies et onomastique participent en effet de la dénonciation, d'autant plus quand ces stéréotypes sont utilisés pour être déconstruits. Toutefois, dans *The Dreamy Kid*, O'Neill fait moins appel à ce type d'artifices, s'éloignant de la démonstration pour atteindre un réalisme plus puissant.

3.1.2. *The Dreamy Kid* : *Dreamy*, le voyou devenu criminel par accident

Parieur également décrit comme le patron de « Cocaine Alley », Joe Smith était admiré par les résidents de Greenwich Village²⁸. Originellement destinée à devenir une nouvelle, la pièce *The Dreamy Kid* est inspirée d'une histoire vraie que Smith a racontée à O'Neill lors de l'une de leurs habituelles soirées au fond du Hell Hole :

Now he wanted to write the story of a young Negro gangster, and as he talked to me about the boy who sneaked back to see his old grandmother on her deathbed Gene felt sure that he could better emphasize in short-story form the psychological split in the young Negro.
[...]

²⁶ J. Chris Westgate, « Rethinking O'Neill's Beginning: Slumming, Sociology, and Sensationalism in *The Web* », *Eugene O'Neill's One-Act Plays: New Critical Perspectives*, eds. Michael Y. Bennett et Benjamin D. Carson (New York: Palgrave Macmillan, 2012), 43.

²⁷ Henri Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique* (Paris: Félix Alcan, 1900), 27 :

Sans doute c'est un art qui exagère et pourtant on le définit très mal quand on lui assigne pour but une exagération, car il y a des caricatures plus ressemblantes que des portraits, des caricatures où l'exagération est à peine sensible, et inversement on peut exagérer à outrance sans obtenir un véritable effet de caricature. Pour que l'exagération soit comique, il faut qu'elle n'apparaisse pas comme le but, mais comme un simple moyen dont le dessinateur se sert pour rendre manifestes à nos yeux les contorsions qu'il voit se préparer dans la nature. C'est cette contorsion qui importe, c'est elle qui intéresse.

²⁸ Robert M. Dowling, *Eugene O'Neill: A Life in Four Acts*, 118-9.

He got the idea for *The Dreamy Kid* during a conversation with dark, pock-marked Joe Smith, his old friend at the Hell Hole. I think that was it – as unimportant a thing as Joe merely mentioning someone of that name. *Dreamy!* I remember Gene speaking that name almost lovingly and then laughing. Negro gangster named Dreamy – so Joe had spoken of him. *Why Dreamy?*

He did a page or so of the short story, then put it aside – decided it should be a one-act play – and then he began writing the words: CHARACTERS: *Mammy Saunders; Abe, her grandson, “The Dreamy Kid...”*²⁹

Finalement achevée, sous la forme dramatique, en 1919, cette pièce tente d’éviter les écueils présents dans *The Web* malgré les similitudes que nous pouvons déceler entre Tim et Dreamy. De même que Tim n’était pas coupable avant d’être envoyé en centre de redressement, le récit de Dreamy laisse supposer qu’il n’était qu’un vulgaire voyou devenu criminel « par accident », ce qui rejoint l’analyse d’Hobsbawm :

La majorité des bandits sociaux dont l’histoire nous est connue commence leur carrière par une querelle de caractère non-criminel, par une affaire d’honneur, ou parce qu’ils sont victimes de ce qu’eux-mêmes et leurs voisins ressentent comme une injustice³⁰.

Réclamé par sa grand-mère puis par Irene, le jeune homme suscite l’inquiétude de par son absence et ne fait que renforcer ce que les didascalies « *suspiciously* » et « *equally suspicious* » sous-entendent déjà clairement :

IRENE. [...] He’d be sure to come here ’count of Mammy dyin’, dey said.
CEELY. (*pointing to Mammy – apprehensively*) Sssh! (*then lowering her voice to a whisper – suspiciously*) Dey said? Who said?
IRENE. (*equally suspicious*) None o’ your business who said. (CP1, 677-678)

De plus, en refusant de répondre aux questions de Ceely Ann, Irene ne fait que renforcer les soupçons : si Ceely est au courant qu’il est à la tête d’une bande de jeunes noirs (« wid dat passel er tough young niggers – him so uppity ’cause he’s de boss er de gang », CP1, 678) et se bat contre des blancs, sans jamais se séparer de son arme (« fightin’ wid white folks, an’ totin’ a pistol in his pocket », CP1, 678), c’est Dreamy lui-même qui avoue son forfait. Irene ayant dévoilé à Ceely que Dreamy a des ennuis, celui-ci ne fait que confirmer la vérité tant redoutée :

DREAMY. [...] Don’ you know dey’re after me for what I done last night?
CEELY. (*fearfully*) I heerd somep’n – but – what you done, Dreamy?
DREAMY. (*with an attempt at a careless bravado*) I croaked a guy, dat’s what! A white man.
CEELY. (*in a frightened whisper*) What you mean – croaked?
DREAMY. (*boastfully*) I shot him dead, dat’s what! (CP1, 680)

²⁹ Agnes Boulton, *Part of a Long Story* (New York: Doubleday & Company, 1958), 176.

³⁰ Eric J. Hobsbawm, 37.

Malgré l'attitude qu'essaie d'adopter Dreamy, martelant « dat's what » comme si les craintes de Ceely étaient exagérées, la didascalie « *an attempt at a careless bravado* » ne laisse aucun doute quant à ce qui n'est en réalité qu'une façade. De plus, le voyou tente de reporter la responsabilité sur l'autre personne : à l'en croire, c'est sa victime qui l'a mené à commettre l'irréparable. Cependant, la didascalie « *with cruel satisfaction* » entretient la confusion : Dreamy semble désormais fier de son acte et l'assène avec conviction en clamant « I got him right, you b'lieve me! » (CP1, 681).

La situation ici présentée n'est pas sans rappeler *Bound East for Cardiff*. Cependant, ce qui cause la tension palpable dans *The Dreamy Kid* ne constitue qu'un détail dans *Bound East for Cardiff*. En effet, alors que Yank est sur le point de mourir, Driscoll et lui évoquent les moments qu'ils ont vécus ensemble autour du monde. C'est alors que Yank fait mention d'une bagarre survenue au Cap, à l'époque capitale de la colonie britannique célèbre pour ses mines de diamants et d'or³¹. Alors que « sa voix trahit un grand trouble intérieur » (CP1, 197, « *His voice betrays great inward perturbation* »), son ami Driscoll l'implore de ne plus penser à cet événement « passé et révolu » (197, « *past and gone* »). Toutefois, Yank poursuit, demandant si Dieu lui tiendra rigueur de ses actes :

YANK. God. They say He sees everything. He must know it was done in fair fight, in self-defense, don't yuh think?

DRISCOLL. Av course. Ye stabbed him, and be damned to him, for the skulkin' swine he was, afther him tryin' to stick you in the back, and you not suspectin'. Let your conscience be aisy. (197)

Nous apprenons donc que, tout comme Dreamy, Yank a tué un homme au cours d'une bagarre, en situation de légitime défense. Soucieux du jugement divin qui lui sera accordé, Yank est bien plus agité que Dreamy à ce sujet mais se trouve réconforté par son ami : « *Yank seems comforted by this assurance* » (197). Il est intéressant de noter

³¹ C'est dans la ville d'Hopetown, à proximité de la rivière Orange qu'ont été découverts, respectivement en 1867 et 1869, deux diamants de plus de 21 et 83 carats. De même, d'énormes gisements d'or ont été mis à jour dans la république du Transvaal dans les années 1880. Les mineurs étrangers, nommés « *Uitlanders* » (« étrangers » en afrikaans) allaient arriver en masse, ce qui était prophétiquement déploré par Piet Joubert, alors commandant-général de la république du Transvaal : « *This gold will cause our country to be soaked in blood* » (Frank Martin Freck, *The Uitlander Question* [Berkeley: University of California Press, 1939]). En effet, afin de résister face à ces arrivées de travailleurs majoritairement britanniques, face à cette « invasion » qui risquait de mettre en péril l'indépendance de la république du Transvaal, le gouvernement de cette dernière a fait voter des lois limitant considérablement les droits des *Uitlanders*, ce qui constitua l'un des facteurs de la seconde guerre des Boers (1899-1902), qui a vu l'État libre d'Orange et la république du Transvaal perdre leur indépendance et être intégrés aux colonies britanniques préexistantes (les colonies du Cap et du Natal). Ces quatre colonies ont ensuite donné naissance à un dominion en 1910, l'Union d'Afrique du Sud.

que dans le cas de Yank – et ce, malgré la mauvaise réputation qu’avaient les marins, perçus comme des délinquants, ce que nous développons ci-après –, le crime semble n’être qu’un détail ayant principalement pour fonction de souligner la foi de Yank. Ainsi, dans son *Eugene O’Neill Companion*, Ranald ne mentionne même pas le crime dans sa note consacrée à Yank³². La tendresse d’O’Neill pour les marins semble l’avoir poussé à minimiser le crime, une position abandonnée dans sa pièce plus tardive, *The Dreamy Kid* où le dramaturge nous présente un personnage aux liens ambigus dans la société. En cela, les accusations de racisme auxquelles O’Neill a été confronté sont compréhensibles même si – nous y revenons – la démarche était inverse.

Surtout, proposer une pièce dont tous les personnages sont noirs était à l’époque extrêmement audacieux, malgré l’émergence de la *Harlem Renaissance* (ensuite renommée, après 1925, *New Negro Movement*). Margaret Loftus Ranald souligne le caractère incendiaire de cette pièce qui présente des « être humains, victimes de la société ». La critique sociale est donc réelle malgré l’utilisation de personnages caricaturaux. De plus, le dramaturge voulait que le personnage d’Irene, la prostituée amie de Dreamy, fût blanche.³³ Il abandonna cependant cette idée de peur de voir le public détourné du réel sujet de la pièce³⁴. La femme de Smith étant blanche (ce qui inspira la pièce *All God’s Chillun Got Wings*, centrée autour d’une union interracial), il est possible qu’O’Neill se soit seulement remémoré la « grâce » de ce couple mixte au moment de la composition de la pièce³⁵ dans son esprit sans particulièrement viser cette « approche pionnière » mentionnée par Sheaffer. Fidèle à une certaine technique symboliste, O’Neill accentue tout de même l’opposition entre noir et blanc tout au long de la pièce. Ainsi la description de Mammy Saunders n’est pas anodine puisqu’on la discerne à peine mais le contraste entre son visage et ses oreillers est évident : « *her black face stands out in sharp contrast from the pillows that support her head* » (CP1,

³² Margaret Loftus Ranald, *The Eugene O’Neill Companion* (Westport, CT: Greenwood Press, 1984), 727.

³³ Margaret Loftus Ranald, « From trial to triumph (1913-1924): the early plays », 61 :

Though this small suspense drama engages in stereotypes, particularly the figure of Dreamy and the matriarchal Mammy, it treats black people sympathetically as human beings, victims of society, with emotions and family ties. O’Neill was playing with fire here, and perhaps that is why he did not make the character of Irene a white prostitute, as he had once considered. But even more important he broke new grounds by seeing that the Provincetown Players engaged black actors for the roles, rather than having whites perform in blackface.

³⁴ Louis Sheaffer, *O’Neill: Son and Playwright* (New York: Copper Square, 2002), 430 : « In another aspect of his pioneering approach, O’Neill originally thought of having a white prostitute as the Dreamy Kid’s girl friend; but since this would have added a distracting element to the story, he changed her to a Negress. »

³⁵ Robert M. Dowling, *Eugene O’Neill: A Life in Four Acts*, 119 : « Smith’s white spouse would often be seated next to him, and the pair were gracious to outsiders. »

675). C'est finalement ce compromis concernant le personnage d'Irene qui a permis à cette pièce de marquer le public et les critiques puisque *The Dreamy Kid* a la particularité d'avoir été la première pièce montée par une compagnie blanche mais n'employant que des acteurs afro-américains, Ida Rauh refusant de voir ces rôles joués par des acteurs blancs maquillés³⁶ – comme c'était notamment le cas dans *Thirst*, dont la représentation faite par les Provincetown Players plaça O'Neill lui-même dans les vêtements du marin mulâtre.

3.1.3. Un engagement pour la communauté noire entaché par des accusations de racisme

Situées aux deux extrémités du cadre temporel que nous avons fixé pour notre étude, *The Web* et *The Dreamy Kid* se ressemblent donc bien plus qu'il n'y paraît. Toutes deux se déroulent dans des quartiers pauvres emblématiques de New York et nous présentent des personnages poussés vers le crime par les circonstances : « Then I stole again – to keep from starvin' » (CP1, 23) et « I had ter git him ter pfect my own life » (CP1, 681).³⁷ L'ambiance est dans les deux cas tendue, une tension renforcée par le confinement des personnages, coincés dans la « chambre insalubre » de Rose d'un côté, dans la chambre sombre de Mammy Saunders de l'autre. La grisaille new-yorkaise et la nuit participent également de cette ambiance, une unique lampe éclairant la chambre de Rose (« *A gas jet near the mirror furnishes the only light* », CP1, 15) tandis que Mammy Saunders doit demander à deux reprises à Ceely Ann d'allumer la lampe, la lumière du lampadaire situé dans la rue étant insuffisante :

The room is in shadowy half darkness, the only light being a pale glow that seeps through the window from the arc lamp on the nearby corner [...]

MAMMY SAUNDERS. (*weakly*) Ceely Ann! (*with faint querulousness*) Light de lamp, will you? Hits mighty dark in yere. [...]

MAMMY SAUNDERS. Dat you, Ceely Ann?

³⁶ Margaret Loftus Ranald, « From trial to triumph (1913-1924): the early plays », 61 ; Jeff Kennedy, « The Playwright's Theatre: O'Neill's Use of the Provincetown Players as a One-Act Laboratory », *Eugene O'Neill's One-Act Plays: New Critical Perspectives*, éd. Michael Y. Bennett et Benjamin D. Carson (New York: Palgrave Macmillan, 2012), 27.

³⁷ Du 6 au 30 décembre 2013, Ruth Wilson – récompensée en 2012 d'un Laurence Olivier Award de la meilleure actrice pour sa performance dans *Anna Christie* – et Sam Yates ont créé l'événement en montant à Londres « The El. Train », regroupant *The Web*, *Before Breakfast* et *The Dreamy Kid* dans un décor intimiste où étaient par la suite servis des cocktails inspirés de ces trois pièces dans le bar du Hoxton Hall, devenu le Hell Hole pour l'occasion (Annexe 2).
En ligne. <http://www.theeltrain.com/> (consulté le 20 janvier 2018, inaccessible depuis)

CEELY. (*huskily*) Hit ain't no yuther, Mammy.
MAMMY SAUNDERS. Light de lamp, den. I can't see no whars. (CP1, 675).

De la même manière, *Bound East for Cardiff* a pour cadre la cabine exiguë d'un bateau plongé dans le brouillard.

Cependant, les deux pièces sur lesquelles nous avons choisi de nous concentrer ici, *The Web* et *The Dreamy Kid*, nous permettent surtout d'observer l'évolution du dramaturge. Ainsi, *The Dreamy Kid*, malgré ses personnages caricaturaux, est moins mélodramatique et plus ambiguë. Alexander Woollcott conclut qu'il est « intéressant » de voir comment O'Neill nous fait éprouver de la « sympathie » et de la « pitié » pour un « personnage conventionnellement abject »³⁸. En effet, si le crime de Dreamy a déjà eu lieu quand la pièce s'ouvre, le jeune homme est particulièrement violent envers Irene :

DREAMY. (*shutting the door and locking it – aggressively*) Shut yo' big mouth, gal, or I'll bang it shut for you! You wante let de whole block know where I is?
IRENE. (*hysterical with joy – trying to put her arms around him*) Bless God, I foun' you at last!
DREAMY. (*pushing her away roughly*) Leggo o' me! Why you come here follerin' me? Ain't yo' got 'nuff sense in yo' fool head ter know de bulls is liable ter shadow you when dey knows you's my gal? Is you pinin' ter git me kotched an' sent to de chair?
IRENE. (*terrified*) No, no!
DREAMY. (*savagely*) I gotter mind ter hand you one you won't ferget! (*He draws back his fist.*)
IRENE. (*shrinking away*) Don' you hit me, Dreamy! Don' you beat me up now! Just lemme 'xplain, dat's all. (CP1, 685)

Les adverbess employés dans les didascalies ne laissent aucun doute quant à la fureur qui s'est emparée de Dreamy : « *aggressively* », « *roughly* » et « *savagely* ». La violence est réelle : Dreamy veut asséner à Irene un coup « qu[']elle n'oublier[a] pas ». Cette menace physique se double d'une violence psychologique puisque Dreamy rabaisse Irene, la qualifiant de stupide (« Ain't yo' got 'nuff sense in yo' fool head ») et allant même jusqu'à l'accuser à demi-mot d'être complice de la police (« Is you pinin' ter git me kotched an' sent to de chair? »). Ces phrases sont d'autant plus cruelles que cette réplique est la plus longue de l'échange, Dreamy cherchant surtout à faire taire non seulement Irene mais également Mammy Saunders.

Deborah Wood Holton souligne la complexité d'un tel sujet pour le dramaturge :

³⁸ Alexander Woollcott, « Second Thoughts on First Night », *New York Times*, 9 November 1912 : XX2. Cité dans Jeff Kennedy, 27-28 : « Critic Woollcott writes that it's a "good" play by the "oncoming" O'Neill, and that "it is interesting too how [...] the author [...] induces your complete sympathy and pity for a conventionally abhorrent character." »

Eugene O'Neill's attempts at interpreting black life between 1918 and 1923 were both blind stereotypic reflections of then prevailing superior attitudes towards black people in general, and also subtle, complex investigations that revealed a possibility for deeper cultural understanding³⁹.

Malgré ses lacunes, le dramaturge observe d'un œil avisé la société de l'époque, responsables des nombreux troubles qui ont entaché cette année 1919⁴⁰ :

we can see O'Neill's limitations, his "blind spot" as a playwright who attempts to interpret a culture he does not understand; and we can simultaneously see O'Neill reporting with journalistic clarity what he has observed in ways that reveal an insight into the complexities of American society at the time⁴¹.

Nous évoquons plus haut le fait que la différence de traitement entre le crime de Yank et le crime de Dreamy puisse connoter un certain racisme de la part de l'auteur. Loin d'être raciste, O'Neill semble en réalité vouloir dénoncer le racisme ambiant aux États-Unis au début du XX^e siècle, certains critiques analysant par exemple le personnage de Brutus Jones – dans *The Emperor Jones* – comme une représentation symbolique d'O'Neill, les Irlandais étant alors considérés comme les « white niggers » des États-Unis⁴². De la même manière, le recours à la superstition n'est pas une manière de ridiculiser les personnages noirs tant celle-ci se rapproche de la superstition chrétienne dépeinte dans *Thirst*, *The Rope* ou encore *Where the Cross Is Made*⁴³. Comment rendre justice à une communauté sinon en lui offrant un traitement comparable à celui de toutes les autres ? *The Dreamy Kid* nous présente donc simplement un personnage victime de son environnement, au même titre que Rose qui, elle, n'est pas insidieusement coupable d'avoir commis le crime d'être noire. Renvoyant notamment aux *Notes of a Native Son* de James Baldwin (1924-1987), John Patrick Diggins souligne l'importance de créer de vrais personnages noirs :

³⁹ Deborah Wood Holton, « Revealing Blindness, Revealing Vision: Interpreting O'Neill's Black Female Characters in *Moon of the Caribbees*, *The Dreamy Kid* and *All God's Chillun Got Wings* », *The Eugene O'Neill Review* 19.1/2 (Spring/Fall 1995) : 29.

⁴⁰ Deborah Wood Holton, 30 : « O'Neill turned his attention, in 1919, from West Indians on the sea to the urban setting of New York City with the production of the one-act, *The Dreamy Kid*. The year witnessed proud Black regiments returning from fighting in World War One. Also known as "Red Summer," it was a tragic period during which over twenty-five race riots raged across the country from June to the end of December. »

⁴¹ Deborah Wood Holton, 33.

⁴² Shannon Steen, « Melancholy Bodies: Racial Subjectivity and Whiteness in O'Neill's *The Emperor Jones* », *Theatre Journal* 52.3 (2000) : 356 : « In order to dramatize the problem of whiteness, or at least of Irishness, O'Neill turned to blackness to represent his own crisis of psychic and social alienation. »

⁴³ Nous renvoyons à la thèse de Donald P. Gagnon, *Pipe Dreams and Primitivism: Eugene O'Neill and the Rhetoric of Ethnicity* (University of South Florida, 2003). En ligne. <http://scholarcommons.usf.edu/etd/1367> (consulté le 11 octobre 2019).

In recent years contemporary historians [...] have criticized previous generations of academics for neglecting to include in the study of American history and society the story of African Americans. No doubt guilt over the institution of slavery played a large role in repressing the story of a subjected people. Only in the world of literature [...] did blacks emerge to make their presence felt. Yet writers as different as Harriet Beecher Stowe and Mark Twain wrote of their black characters, Uncle Tom and Nigger Jim, as too good to be true, so innocent of sin and sex, so purified and exempt of the foibles of the rest of the human race as to be devoid of humanity in all its deeper complexities⁴⁴.

En ce sens, *The Dreamy Kid* s'éloigne de la tradition perpétuée dans *Thirst* et annonce l'écriture de différentes pièces dans les années 1920, à savoir *The Emperor Jones* et *All God's Chillun Got Wings* mais également « Bantu Boy » – « Negro play of the Negro's experience in modern times » – ébauchée en 1927 mais malheureusement abandonnée⁴⁵. Malgré son extrême brutalité, le personnage de Dreamy nous apparaît relativement sympathique puisque c'est la société moderne qui a fait de lui un délinquant :

Written in the year of the 1919 riots, *The Dreamy Kid* can also be viewed as a window into the future of Black American urban youth. The values of the home, black core values among them, no longer function in a world where material gain rather than moral fortitude prevails⁴⁶.

Les valeurs incarnées par Mammy Saunders ne sont plus compatibles dans ce monde capitaliste, symbolisé par ce cadre new-yorkais – renforcé par les décors réalisés par Glenn Coleman, l'un des artistes de l'Ashcan School⁴⁷. De plus, alors que le personnage de Dreamy semble froid et détaché, le jeune homme mesure en réalité pleinement la portée de la promesse faite à sa grand-mère. De même, sa vantardise laisse place à la crainte lorsqu'il envoie Irene chercher les autres membres du gang (690, « You run roun' and tell de gang what's up. Maybe dey git me outa dis, you hear? »).

Si le crime de Dreamy est central, O'Neill le minimise tout de même en ouvrant sa pièce une fois que celui-ci est commis, insistant alors plutôt sur le dénouement certain, à savoir la mort de Dreamy sous les balles des policiers blancs, dont le racisme est sous-entendu, triste écho à la situation actuelle aux États-Unis. Depuis l'époque à laquelle ces pièces ont été écrites, le politiquement correct est né et les metteurs en scène craignent probablement que les spectateurs ne saisissent pas les différents degrés

⁴⁴ John Patrick Diggins, *Eugene O'Neill's America: Desire under Democracy* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 2007), 137.

⁴⁵ Virginia Floyd, éd., *Eugene O'Neill at Work: Newly Released Ideas for Plays* (New York: Ungar, 1981), 175-9.

⁴⁶ Deborah Wood Holton, 37.

⁴⁷ Edna Kenton, *The Provincetown Players and the Playwright's Theatre, 1915-1922*, éd. Travis Bogard et Jackson R. Bryer (Jefferson, NC: McFarland, 2004), 105.

de « lecture » des pièces, d'où le peu de représentations aujourd'hui, quand celles-ci ne sont pas accompagnées d'un torrent de critiques⁴⁸. En effet, l'utilisation de stéréotypes implique *deux* risques : voir le public opérer des généralisations, considérant alors – par exemple – que tous les noirs sont cruels et fourbes comme Brutus Jones (ce personnage étant le plus concerné par de telles attaques) ; voir son œuvre attaquée par la communauté *dont un membre est représenté*, par crainte que cette représentation d'un individu ne soit récupérée et utilisée contre la communauté entière.

De nombreuses voix se sont donc élevées contre les pièces o'neilliennes présentant des personnages noirs, notamment dans les années 1920. Ainsi, Louis Sheaffer dénonce le peu d'attention prêté par O'Neill aux sentiments du public noir face à ses pièces :

In his single-minded approach to his art and his determination to tell “the truth” as he saw it – “let the splinters fly where they may” – O'Neill never took into account how Negroes might feel about *All God's Chillun*. By and large they were against it »⁴⁹

Sheaffer poursuit toutefois en présentant le soutien de poids obtenu par le dramaturge en 1924. En effet, W. E. B. Du Bois a rédigé un article intitulé « The Negro and the American Stage » afin de défendre celui dont le rôle est aujourd'hui jugé important malgré la controverse⁵⁰. Il y rappelle que la figure du noir a longtemps été un ressort comique (« a lay figure whose business it was usually to be funny and sometimes pathetic »⁵¹) puis déplore surtout le refus des concerné·e·s à se voir représenté·e·s de manière réaliste, réaction directe au racisme ambiant :

Any mention of Negro blood or Negro life in America for a century has been occasion for an ugly picture, a dirty allusion, a nasty comment or a pessimistic forecast. The result is that the Negro today fears any attempt of the artist to paint Negroes. He is not satisfied unless everything is perfect and proper and beautiful and joyful and hopeful. He is afraid to be painted as he is lest his human foibles

⁴⁸ Nous renvoyons par exemple à l'article assassin de Nia Reynolds, « *The Emperor Jones* is a racist relic », *The Guardian* (September 4, 2007).

En ligne. <http://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2007/sep/04/theemperorjonesisaracist> (consulté le 12 octobre 2015).

⁴⁹ Louis Sheaffer, *O'Neill: Son and Artist* (Lanham: Rowman & Littlefield, 2002), 138.

⁵⁰ Cary D. Wintz, Paul Finkelman, eds., *Encyclopedia of the Harlem Renaissance* (Taylor & Francis, 2004), 927 : « Eugene O'Neill, considered one of America's great modern playwrights, played an important though controversial role in the development of African American theater by introducing black actors and new black themes to American theater during the Harlem Renaissance. »

⁵¹ W. E. B. (William Edward Burghardt) Du Bois, « The Negro and the American Stage », ca. June 1924. W. E. B. Du Bois Papers (MS 312). Special Collections and University Archives, University of Massachusetts Amherst Libraries. En ligne. <http://credo.library.umass.edu/view/full/mums312-b210-i077> (consulté le 21 janvier 2018)

and shortcomings be seized by his enemies for the purposes of the ancient and hateful propaganda⁵².

Il prend ensuite directement la défense d'O'Neill :

Happy is the artist that breaks through any of these shells, for his is the kingdom of eternal beauty. He will come through scarred and perhaps a little embittered, certainly astonished at the almost universal misinterpretation of his motives and aims. Eugene O'Neill is bursting through. He has my sympathy for his soul must be lame with the enthusiasm of the blows rained upon him. But it is work that must be done⁵³.

En pointant du doigt « le contresens presque universel », Du Bois entendait répondre aux critiques énoncées par des intellectuels ou des religieux (Sheaffer donne les exemples des révérends A. Clayton Powell et J. W. Brown⁵⁴). La situation était d'autant plus paradoxale qu'O'Neill et ses proches ont reçu des lettres de menace de la part de membres du Ku Klux Klan à cause d'une scène d'*All God's Chillun Got Wings* dans laquelle la comédienne blanche devait embrasser la main de son partenaire noir. Quant à l'admiration d'O'Neill pour Du Bois, elle n'est plus à démontrer, comme l'attestent les diverses traces de correspondance entre les deux hommes ou les études consacrées à ce dernier. Ainsi, Du Bois a par exemple fait appel à O'Neill en 1924 afin que celui-ci l'aide à sélectionner les vainqueurs d'un concours d'écriture organisé par sa revue, *The Crisis*⁵⁵. O'Neill prit cette mission à cœur et se chargea de lire les œuvres pré-sélectionnées avant de répondre à Du Bois que la pièce *The Broken Banjo*, composée par Willis Richardson, était selon lui la meilleure⁵⁶. Il s'est par la suite publiquement

⁵² W. E. B. Du Bois, « The Negro and the American Stage ».

⁵³ W. E. B. Du Bois, « The Negro and the American Stage ».

⁵⁴ Louis Sheaffer, 138 :

For every Du Bois there were ten Powells and Browns. Calling the play "intensely harmful," the Reverend A. Clayton Powell, pastor of the Abyssinian Baptist Church [...], said it [*All God's Chillun Got Wings*] was "harmful because it intimates that we are desirous of marrying white women." The Reverend J. W. Brown of Mother African M. E. Zion Church felt that the O'Neill drama could do his people "only harm," while the Chicago *Defender*, a leading Negro paper, assailed the play for having "an educated, high-minded Negro, whose sister is a school teacher, take into his home a wife who has come from the streets."

⁵⁵ Cette revue a été créée en 1910 par W. E. B. Du Bois, Oswald Garrison Villard, J. Max Barber, Charles Edward Russell, Kelly Miller, W. S. Braithwaite et Mary Dunlop Maclean. Elle a brièvement eu comme sous-titre « A record of the darker races » et existe encore aujourd'hui.

⁵⁶ Nous nous permettons de noter que si son dénouement est explicite et moins sombre, l'intrigue du *Broken Banjo* est également celle d'un homicide involontaire : alors qu'il piétinait un champ de pommes de terre, Matt, a été attaqué par le propriétaire de la parcelle et a tué le fermier à coups de pierre quand son précieux banjo s'est retrouvé brisé dans la bagarre. S'il se croyait seul, Matt était en réalité observé par Sam. Ce dernier vient l'accuser chez lui, sous les yeux de l'épouse de Matt, qui n'est autre que sa sœur, en compagnie d'Adam. Matt enferme Sam et Adam jusqu'à ce qu'ils jurent sur la bible de ne rien révéler. Cependant, la pièce se clôt avec l'arrivée du policier amené par Sam : si Matt résiste d'abord, son épouse le somme d'obéir afin de ne pas aggraver son cas, n'étant coupable

réjoui à l'annonce de la victoire de celle-ci : « I am glad to hear the judges all agreed on *The Broken Banjo* and that the play was so successfully staged. Willis Richardson should certainly continue working in his field »⁵⁷. En 1931, O'Neill fut même convié à devenir un membre du conseil chargé de décerner le *Du Bois Literary Prize* : « knowing your interest in the advancement of coloured people generally, and in literature, we all sincerely hope that you will accept the invitation »⁵⁸. O'Neill accepta l'invitation, qualifiant la récompense offerte à ces jeunes talents délaissés par la société raciste de « damn good thing »⁵⁹.

Si les critiques se sont concentrées sur les pièces *The Emperor Jones* et *All God's Chillun Got Wings*, les différences évidentes relevées entre le traitement des homicides involontaires commis, d'une part, par Yank dans *Bound East for Cardiff* et, d'autre part, par Dreamy dans *The Dreamy Kid* méritaient que nous nous attardions sur cette question épineuse.

3.2. Les raclures

3.2.1. The Long Voyage Home : Nick et Joe, les escrocs « en bande organisée »

Conséquence paradoxale de la modernisation, la vie de marin était de plus en plus compliquée, celui-ci ne constituant plus qu'un maillon de la chaîne, au lieu de se sentir en réelle communion avec l'embarcation, d'autant plus que le *tramping* s'est fortement développé à la fin du XIX^e siècle. Non affectées à une ligne particulière, les embarcations répondent à la demande : ainsi, itinéraires et ports d'arrêt ne sont pas connus à l'avance. De la même manière, toute nouvelle cargaison est soumise à la négociation. Plus petits et d'aménagement sommaire, dans une perspective d'économie,

« que » d'un homicide *involontaire*. Lauréate en 1925 du premier prix, la pièce a été publiée dans *The Crisis* 31.5 (March 1926) : 11-14.

⁵⁷ « Krigwa », *The Crisis* 30 (October 1925), 278.

⁵⁸ Du Bois Literary Prize. Nominating Committee. Letter from Du Bois Literary Prize to Eugene O'Neill, May 25, 1931. W. E. B. Du Bois Papers (MS 312). Special Collections and University Archives, University of Massachusetts Amherst Libraries.

En ligne. <http://credo.library.umass.edu/view/full/mums312-b060-i216> (consulté le 21 janvier 2018).

⁵⁹ O'Neill, Eugene, 1888-1953. Letter from Eugene O'Neill to W. E. B. Du Bois, ca. 1931. W. E. B. Du Bois Papers (MS 312). Special Collections and University Archives, University of Massachusetts Amherst Libraries.

En ligne. <http://credo.library.umass.edu/view/full/mums312-b060-i215> (consulté le 11 octobre 2019).

ces moyens de transport sont également moins rapides.⁶⁰ C'est ce statut qui explique que les marins du cycle *Glencairn* ne soient attendus par personne et puissent donc disparaître, comme nous allons le voir à travers l'analyse du phénomène de shangaïage.

Ainsi, non seulement le métier était difficile et mal payé mais les marins pouvaient rarement savoir, au moment du départ, combien de temps durerait leur mission à bord. La fin des années 1890 a toutefois marqué le début des améliorations de leurs conditions de travail : en effet, grâce au *Maguire Act* (1895) et au *White Act* (1898), les marins fuyant un équipage avant la fin de la mission ne pouvaient plus être emprisonnés pour désertion. Ainsi, *Ile*, qui se déroule en 1895 (soit à l'époque de la promulgation du *Maguire Act*) voit se mettre en place une mutinerie. Arrivés au terme du contrat pour lequel ils s'étaient engagés, les marins tentent de faire valoir leurs droits et menacent même d'en appeler à la justice :

JOE. [...] The time we signed up for is done to-day.

KEENEY. (*icily*) You're tellin' me nothin' I don't know.

[...]

JOE. [...] We ain't agoin' to work no more less you puts back for home.

KEENEY. (*fiercely*) You ain't, ain't you?

JOE. No; and the law courts'll say we was right.

KEENEY. To hell with your law courts! We're at sea now and I'm the law on this ship. (CP1, 499)

Plus tard, le *Seamen's Act*, souhaité dès 1913 (en réaction à la catastrophe du *Titanic*) mais repoussé à 1915 à cause des événements de la Première guerre mondiale, étend la protection des marins à de nombreux autres champs en régulant notamment leur temps de travail ou encore le versement de leur salaire.

Rédigée vers avril 1917, lors d'une pause à Provincetown, loin de l'effervescence de Greenwich Village, *The Long Voyage Home* met en scène le phénomène de « shangaïage » (« *shanghaiing* ») répandu aux XIX^e et XX^e siècles. Ce phénomène existait auparavant en Grande-Bretagne, sous le nom d'« *impressment* » : lors des guerres napoléoniennes opposant la France au Royaume-Uni (1793-1815), la *Royal Navy* fit face à de nombreuses désertions et réagit avec zèle, allant chercher les déserteurs jusque sur les navires étrangers et même dans les ports américains, les fuyards ayant souvent acquis la nationalité américaine depuis. La *Royal Navy*, considérant que cette naturalisation ne suffisait pas pour échapper à la conscription, s'arrogea le droit de « récupérer » ses marins : « *once a British subject*

⁶⁰ Roy Fenton, *Tramp Ships: An Illustrated History* (Barnsley: Seaforth Publishing, 2013).

always a British subject ». À partir de 1805, cette vague d'embarquements forcés s'intensifia (certains Américains étant même pris pour des déserteurs britanniques) et fut doublée d'un blocus mettant à mal les échanges commerciaux : ces tensions menèrent à la Guerre anglo-américaine de 1812 (appelée aux États-Unis *Second War of American Independence*). Cette pratique fut ensuite supprimée en Grande-Bretagne après la défaite de Napoléon, en 1814 (même si la loi ne fut signée qu'en 1835)⁶¹.

En traversant l'océan Atlantique, la pratique s'est singulièrement modifiée et a été employée par les capitaines américains qui ne parvenaient pas à recruter suffisamment de marins pour former leur équipage. Ils faisaient alors appel aux shangaïeurs, des voyous qui employaient des moyens plus ou moins criminels pour enrôler des marins de force, s'appropriant au passage une avance sur le salaire de leurs victimes, ce que Lance S. Davidson décrit dans un article paru en 1985 :

The shanghaied victim is always either enticed on board under some mental delusion not to be realized, or else driven on board by some physical force not to be resisted. A dead body was once carried on board an outward-bound ship at the port of New York and deposited in a bunk in the forecabin under the pretense that it was a drunken sailor, and three months' advance was collected for the "stiff".⁶²

De telles magouilles n'étaient pas rares. Dans son roman *Redburn*, publié en 1849 et en partie inspiré de sa propre expérience de marin – dix ans plus tôt –, Herman Melville relate en effet la découverte d'un corps à bord de l'*Highlander* :

But what most astonished me, and seemed most incredible, was the infernal opinion of Jackson, that the man had been actually dead when brought on board the ship, and that knowingly, and merely for the sake of the month's advance, paid into his hand upon the strength of the bill he presented, the body-snatching crimp had knowingly shipped a corpse on board of the *Highlander*, under the pretense of its being a live body in a drunken trance⁶³.

⁶¹ Nous renvoyons à Kate Caffrey, *The Twilight's Last Gleaming: Britain vs. America, 1812-1815* (New York: Stein and Day, 1977) et Anthony Steel, « Anthony Merry and the Anglo-American Dispute about Impressment, 1803-6 », *Cambridge Historical Journal* 9.3 (1949) : 331-51. Sur les causes de la désertion, nous renvoyons tout particulièrement à Roland G. Usher, Jr., « Royal Navy Impressment During the American Revolution », *The Mississippi Valley Historical Review* 37.4 (March, 1951) : 685-7 notamment.

⁶² Lance S. Davidson, « Shanghaied! The Systematic Kidnapping of Sailors in Early San Francisco », *California History* 64.1 (Winter, 1985) : 11.

⁶³ Herman Melville, *Redburn, His First Voyage* (Evanston: Northwestern University Press, 1969), 245. Une telle thématique se retrouve dans *Billy Budd, A Sailor* (ou *Billy Budd, Foretopman*), une novella composée par l'auteur lors des dernières années de sa vie et restée inachevée mais publiée de manière posthume en 1924. Le jeune matelot, une fois sa mission sur *The Rights of Man* achevée est embarqué de force sur *The Bellipotent*, un navire de guerre sur lequel il occupe le poste peu gratifiant de gabier de misaine (matelot chargé de l'entretien et ne se mêlant pas au reste de l'équipage).

Les « crimps », ces voyous chargés de recruter des marins, n'ont aucun scrupule à mettre en danger la vie d'innocents. *The Long Voyage Home* nous offre une vue globale du phénomène puisque le système entier se déploie sous nos yeux. En effet, la pièce s'ouvre sur une discussion entre Nick – qualifié de « crimp » dès la *dramatis personæ* – et Joe, le propriétaire du bar. Nous apprenons en effet que l'arrivée du *Glencairn* au port a été remarquée par les deux hommes mais également que Joe paie Nick afin que celui-ci lui amène des clients. Nick, pour justifier ce traitement accordé par Joe, fait ensuite part de ses craintes concernant l'illégalité de son activité :

NICK. [...] Wot wiv the peelers li'ble to put me away in the bloody jail fur crimpin', an' all?
 JOE. (*indignantly*) We down't do no crimpin'.
 NICK. (*sarcastically*) Ho, now! Not arf!
 JOE. (*a bit embarrassed*) Well, on'y a bit now an' agen when there ain't no reg'lar trade. (*To hide his confusion he turns to the barmaid angrily. [...]*). (CP1, 510)

Si Joe semble réellement mal à l'aise avec cette manière de maintenir son activité à flot, Nick apparaît moins gêné et même enclin à profiter de chaque occasion. Ainsi, il a conclu un accord avec l'équipage de l'*Amindra* dont il qualifie pourtant les membres de « maudits esclavagistes » (CP1, 511). Nick a donc l'intention de shangaïer l'un des marins du *Glencairn* appâtés plus tôt (« I 'opped on board of 'er an' seen 'em. 'Anded 'em some o' yer cards, I did », CP1, 509). La naïveté de Joe confirme la sincérité de son trouble :

NICK. (*impatiently*) [...] 'Ave yer got the drops? We might wanter use 'em.
 JOE. (*taking a small bottle brom behind the bar*) Yus; 'ere it is.
 NICK. (*with satisfaction*) Righto! [...] Reason I arst yer about the drops was 'cause I seen the capt'n of the Amindra this arternoon.
 JOE. The Amindra? Wot ship is that?
 NICK. Bloody windjammer – skys'l yarder – full rigged – painted white – been layin' at the dock above 'ere fur a month. You knows 'er.
 JOE. Ho, yus. I knows now.
 NICK. The capt'n says as 'e wants a man special bad – ter-night. They sails at daybreak ter-morrer.
 JOE. There's plenty o' 'ands lyin' abaht waitin' fur ships, I should fink.
 NICK. Not fur this ship, ole buck. (CP1, 511)

Connaître la réputation des embarcations est en effet le signe de l'implication du shangaïeur. Ayant promis au capitaine de l'*Amindra* qu'il lui fournirait le marin manquant le soir même (CP1, 511), Nick vérifie immédiatement que ses « gouttes » sont bien à portée de main. En effet, droguer les marins faisait partie des méthodes employés par les shangaïeurs pour contrôler leurs victimes. Non contents de

s'approprier une partie du salaire des pauvres marins enrôlés de force, les shangaïeurs n'hésitaient pas à être parfois encore plus malhonnêtes :

In the 1890s two months' wages constituted the maximum legal advance. Alfred Clark, shanghaiied from a riverboat party onto a square rigger in 1891, later recalled exactly how the crimps exploited this law. A Portland crimp signed him on as an able-bodied seaman, or A.B. (experienced), and took sixty dollars, the two-month advance. When it became apparent that Clark had never been to sea before, his employment status changed to ordinary seaman, or O.S., at half the salary: four months at fifteen dollars per month, all of which had gone to the crimp on shore⁶⁴.

Cet argent était surnommé « blood money »⁶⁵, une expression renvoyant à une manière non éthique de gagner de l'argent, et employée à deux reprises dans notre corpus, sans rapport avec cette pratique du shangaïage : par Joe Murray dans *Abortion* (« He offered me money, lots of it, to keep my mouth shut, and I took it – the money he'd got from you – blood money! », CP1, 217-18) et par Sue Bartlett dans *Where the Cross Is Made* (« Blood money! Do you think I could touch it? », CP1, 704). Dans le cas de Murray, il s'agit de refuser l'argent qui lui est proposé pour garder le silence, ce même argent qui a servi à payer le médecin ayant pratiqué l'avortement qui a tué sa sœur ; Sue Bartlett, elle, s'oppose à son frère quant à la décision de vendre la maison familiale, décision qui impliquerait de faire interner leur père. Si l'utilisation de l'expression est plutôt littérale dans *Abortion*, elle est totalement figurée dans *Where the Cross Is Made*. En utilisant cette expression fatement connotée, O'Neill souligne l'opposition entre les personnages concernant l'acquisition de la richesse.

Même si *The Long Voyage Home* se déroule à Londres, l'emploi des termes d'argot « Britishers » et « square-head » (CP1, 509) semble indiquer que les shangaïeurs sont américains. Employées au XIX^e siècle, ces deux expressions péjoratives désignaient respectivement les Britanniques et les immigrés scandinaves ou allemands qui arrivaient aux États-Unis. Les marins du *Glencairn* sont donc les victimes parfaites pour ces escrocs. De plus, l'*Amindra* est une représentation du *Timandra* sur lequel s'est brièvement engagé O'Neill lors de son exil en Argentine⁶⁶ : il paraît alors évident qu'il

⁶⁴ Denise M. Alborn, « Crimping and Shanghaiing on the Columbia River », *Oregon Historical Quarterly* 93.3 (Fall, 1992) : 264.

⁶⁵ Lance S. Davidson, 15 :

Because seamen were usually in scarce supply, however, only through the crimps could a shipping master obtain a crew for his ship, and then only after paying them the sailors' advance pay. This practice – known as “blood money” because men were frequently beaten senseless when shanghaiied – was self-perpetuating. Instead of raising wages to seamen when they were in demand, blood money and shanghaiings, often of nonseaworthy landsmen, increased.

⁶⁶ Robert M. Dowling, *Eugene O'Neill: A Life in Four Acts*, 61.

s'agit d'un bateau américain. La collusion entre son capitaine et Nick est donc d'autant plus compréhensible.

Nous devons reconnaître que, malgré son efficacité, l'intrigue est peu crédible : les marins ont passé leur soirée dans ce bar malgré les révélations de Driscoll qui reconnaît l'endroit et raconte avoir été lui-même victime des deux escrocs « cinq ou six ans avant ». Furieux (« *with sudden fury* »), il se contente de menacer Joe : « God stiffen ye, come none av your dog's thricks on me this trip or I'll – (*He shakes his fist at Joe.*) » avant d'annoncer que cet événement est « passé » et « oublié » (CP1, 512). Plus incongru encore, Driscoll offre une bière à Joe, en le qualifiant toutefois de « crimpin' son av a crimp » (CP1, 512). Enfin, à leur retour, Driscoll et Cocky croient à l'histoire, inventée par Joe, selon laquelle Olson, séduit par Freda, se serait éclipsé avec elle :

DRISCOLL. (*with a grin*) Oho, so that's ut, is ut? Who'd think Ollie'd be sich a divil wid the wimin? 'Tis lucky he's sober or she'd have him stripped to his last ha'penny. (*turning to Cocky, who is blinking sleepily*) What'll ye have, ye little scut? (*to Joe*) Give me whiskey, *Irish* whiskey! (CP1, 523)

La conclusion est donc tristement ironique puisque Driscoll évoque le véritable destin d'Olson puis commande la même chose qu'au début de la pièce, soulignant l'éternel recommencement de la vie de marin. Si la mort d'Olson est ici seulement sous-entendue, le dénouement de l'adaptation cinématographique réalisée par John Ford est différent et ne fait aucun doute : Driscoll trouve la mort sur l'*Amindra*. Ainsi, même si nous ne pouvons légitimement parler de dénouement heureux, nous nous devons de souligner qu'un des marins parvient à s'extirper de cette existence dont il ne veut plus. Richard Compson Sater souligne les infidélités du réalisateur envers le texte original :

Though it can't be said that the film has a happy ending, Nichols shifted the emphasis so that – at least for one of the *Glencairn* sailors – the “long voyage home” isn't necessarily the life journey ending with burial at sea. In the play, Olson is targeted as the sailor to be shanghaied. The film conforms to this plot element but adds a twist. Once his shipmates discover Olson's fate, they go after him and manage to retrieve him from the *Amindra*. The catastrophe instead falls to Driscoll, who ultimately offers himself in place of his shipmate so that Olson can return to his home and his mother (something O'Neill would never have permitted to happen)⁶⁷.

Ce choix n'est que l'un des points soulignés par le critique. Néanmoins, bien que peu friand de cinéma et intransigeant avec les adaptations de ses pièces, O'Neill a rencontré

⁶⁷ Richard Compson Sater, « Eugene O'Neill and John Ford: Their *Long Voyage Home* », *Laconics* 1 (2006). En ligne. <http://www.eoneill.com/library/laconics/1/1m.htm>.

John Ford (qu'il appréciait de par ses origines et son passé de marin⁶⁸) et Dudley Nichols au cours du projet⁶⁹ et a grandement apprécié le film, envoyant même un télégramme au réalisateur afin de le féliciter :

MY CONGRATULATIONS ON A GRAND DEEPLY MOVING AND BEAUTIFUL PIECE OF WORK. IT IS A GREAT PICTURE AND I HOPE YOU ARE AS PROUD OF IT AS I AM. CARLOTTA IS EQUALLY ENTHUSIASTIC. OUR ONLY DISAPPOINTMENT TONIGHT WAS THAT WE MISSED SEEING YOU AGAIN. ALL CHEERS TO YOU AND MUCH GRATITUDE GENE⁷⁰

Envoyé le 6 juillet 1940, ce télégramme nous indique qu'O'Neill a eu le privilège de voir le film avant sa sortie (en novembre de la même année). En réalité, fort de ses expériences en mer mais également d'origine irlandaise tout comme O'Neill, John Ford semblait le réalisateur idéal pour un tel projet, comme le souligne John Orlandello⁷¹.

Cette fraternité entre marins imprègne les pièces du cycle. Assimilés par une majorité de la société à des criminels de par leur activité les contraignant à vivre en nomades, les marins étaient plutôt craints et ne suscitaient guère la sympathie en dehors de leur propre cercle :

Thus crimping generated a number of different responses – moral, legal, social, and economic – depending on the perspective of the observer. Perhaps one of the strongest barriers to the emancipation of sea men was a societal attitude – a fear of this transient male population – as voiced by one man-on-the-street when asked about crimps stealing advanced wages : “I do not care how much they take away from [the sailor], as he is only a beast, anyway.”⁷²

Ce témoignage paru le 11 novembre 1909 laisse supposer les efforts nécessaires pour combattre ce phénomène de shanghaïage. Alborn souligne le peu de cas qui était fait des marins :

⁶⁸ John Orlandello, « The Long Voyage Home », *O'Neill on Film* (Rutherford, Madison, Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press, 1982).

⁶⁹ Richard Compson Sater.

⁷⁰ Travis Bogard and Jackson R. Bryer, eds., *Selected Letters of Eugene O'Neill* (New Haven: Yale University Press, 1988), 508. Dans une lettre adressée à Theresa Helburn en 1944, O'Neill confirme l'effet que cette adaptation a eu sur lui :

I've never liked having distorted pictures made of my plays, and the picture medium has never interested me. I thought long ago when I saw [*The Cabinet of Dr. Caligari*] that there could be a genuine, original art form developed along that line. Talking pictures seem to me a bastard which has inherited the lowest traits of both parents. It was the talkless parts of *The Long Voyage Home* – the best picture ever made from my stuff – that impressed me the most. (Bogard and Bryer, 557)

⁷¹ John Orlandello, 89 : « John Ford was certainly the perfect director to bring O'Neill's early one-act sea plays to the screen. Ford, like O'Neill, had had experience on the sea, and his Irish-American background was similar to O'Neill's »

⁷² Denise M. Alborn, 267.

At best, crimps were opportunists parasitically feeding off the poorly regulated system of seamen's employment, turning maritime wage conventions and desertion laws to their advantage; at worst, they were cutthroat shanghaiers, supplying kidnapped landsmen in lieu of skilled sailors when labor was in short supply⁷³.

Ceux-ci ne seraient que des « opportunistes » lorsqu'ils s'attaquent aux marins mais deviendraient de vrais criminels dès lors qu'ils s'en prennent à des « marins d'eau douce ». Ainsi, la hiérarchie insidieuse de la société est rendue évidente et s'ajoute à ce que nous soulignons au début de cette partie, à savoir la séparation du transport maritime en différents modèles, le « tramping » étant le plus instable.

Nous parlions plus tôt de véritable « système » : Joe paie Nick pour qu'il lui amène des clients et Nick enlève des marins pour remplir les équipages des bateaux qui s'appêtent à quitter le port. De plus, les deux hommes bénéficient de la complicité de Freda, chargée de distraire les hommes et de les inciter à boire. Si les femmes étaient habituellement tenues à l'écart des bars, certains propriétaires faisaient le choix d'en engager certaines, pensant qu'elles permettaient d'augmenter les ventes :

Prostitutes were tolerated by some saloon-keepers for the added business they were expected to attract. Sometimes the proprietor contracted with the girls to pay them a commission on drinks bought for them – a commission the saloon could well afford since it charged twenty-five cents for a beer in the rear stalls, and often served the girls soft drinks when they ordered distilled liquor⁷⁴.

Partie intégrante de l'escroquerie, la jeune femme n'hésite par exemple pas à mentir à Olson quand ses charmes ne suffisent pas, en témoigne son hésitation avant d'évoquer la ville de Stockholm, à deux reprises : « I was born there, too – in Stockholm » et « Are yer goin' up to – to Stockholm b'fore yer ships away agen? » (CP1, 517). Si c'est surtout la forme « Frida » qui est répandue dans les pays nordiques, il est possible que Freda soit réellement originaire de l'un de ces pays. De plus, la description qui est faite d'elle est succincte mais correspond au stéréotype scandinave : « *Freda is a little [...] blonde* » (CP1, 514). Une origine norvégienne est plus probable puisque la Norvège est le premier pays qu'elle mentionne alors qu'elle interroge Olson (CP1, 516).

Malgré son implication, Freda est manipulée et maltraitée. Lorsqu'Olson perd connaissance, Freda lui vide les poches et en profite pour subtiliser discrètement un des billets qu'elle contient : « *She strips off a note furtively and shoves it into her bosom,*

⁷³ Denise M. Alborn, 263.

⁷⁴ Jon M. Kingsdale, « The 'Poor Man's Club': Social Functions of the Urban Working-Class Saloon », *American Quarterly* 25 (October 1973) : 481.

trying to conceal her action » (CP1, 522). Alors que cette didascalie s’achève sur un lapidaire « *but Joe sees her* », la réaction de celui-ci n’est pas immédiate. Nous pouvons alors penser pendant quelques secondes qu’il va fermer les yeux et se contenter d’empocher ce qu’elle lui tend. Au contraire, une fois seul avec la jeune femme, Joe lui ordonne de lui remettre ce qu’elle a volé. D’abord « menaçant », Joe devient « furieux » et violent. Il la saisit par le bras puis la frappe « vicieusement » au visage : « *He grabs her by the arm* », « *hits her viciously on the side of the jaw* » (CP1, 522). Il ponctue cet acte de violence d’un « ça t’apprendra » et pénètre même son intimité en « fouill[ant] dans son corsage » pour récupérer le billet qu’elle y avait caché : « *That’ll learn yer! (He stoops down and fumbles in her bosom and pulls out the banknote, which he stuffs into his pocket with a grunt of satisfaction. [...])* » (CP1, 523). L’accumulation des fricatives (/f/ et /ð/) et des sifflantes (/s/ et /z/) dans la didascalie, grâce aux verbes « fumbles » et « stuffs » puis à « satisfaction », intensifie ici la violence et la précipitation dont fait preuve Joe. L’irruption de Kate nous apprend, si nous en doutions encore, que ce traitement n’est pas exceptionnel et que Joe a pour habitude de brutaliser Freda : « *Been ’ittin’ ’er agen, ’ave yer, yer cowardly bloody swine!* » (CP1, 523). Avant *The Long Voyage Home*, O’Neill fait d’une prostituée le personnage central de l’une de ses pièces, à savoir *The Web*. Si nous nous proposons d’étudier le personnage de Rose Thomas dans la dernière partie de ce chapitre, il va de soi que le personnage du proxénète y est éminemment lié.

3.2.2. The Web : Steve, le proxénète

De même que Joe empêche Freda de garder pour elle le moindre billet de la liasse d’Olson, Steve prive Rose des ressources nécessaires. En revanche, Steve est clairement qualifié de proxénète, et ce, dès la *dramatis personæ*. O’Neill emploie le nom « cadet », un terme argotique du début du XX^e siècle défini par Jonathan Green :

Of the less immediately obvious terms was the early 20th-century use of *cadet* to mean a pimp, or more specifically a man who abducted young women and forced (or otherwise persuaded) them into turning tricks. The term came from French *cadet*, a younger son of the nobility: to be a cadet implies inexperience and a

suggestion that such young gentlemen spent much of their time in mischievous idleness⁷⁵.

Si les termes « pimp » et « cadet » étaient généralement interchangeables, « cadet » était surtout réservé aux jeunes hommes et faisait allusion à un nouveau type de délinquant, décrit en 1902 par le *Committee of Fifteen* :

The “cadet” is a young man, averaging from eighteen to twenty-five years of age, who [...] secures a staff of girls and lives upon their earnings. He dresses better than the ordinary neighborhood boy, wears an abundance of cheap jewelry, and has usually cultivated a limited amount of gentlemanly demeanor. His occupation is professional seduction⁷⁶.

De par son apparence, « *flashily dressed* », Steve correspond à l’archétype du cadet, ce qui est confirmé par l’emploi de l’adjectif « *typical* » dans la didascalie (CP1, 16). En 1909, George Kibbe Turner publie un article intitulé « The Daughters of the Poor » dans le magazine *McClure’s*, réputé pour avoir grandement contribué à l’essor des « *muckrakers* ». Le sous-titre de l’article, « A Plain Story of the Development of New York City as a Leading Center of the White Slave of the World, under Tammany Hall », nous donne déjà de nombreuses informations concernant son contenu et expliquant le scandale qui a résulté de sa sortie. La cohabitation de l’expression « white slave » et de la mention de Tammany Hall sous-entend le lien causal existant entre la gestion de la ville et la prostitution, la formation politique Tammany Hall traînant notamment avec elle de nombreuses scandales de corruption. Particulièrement employée à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle pour désigner la prostitution, l’expression « white slavery »⁷⁷ a été plusieurs fois reprise par Turner au début du XX^e siècle⁷⁸. Si le *Bureau*

⁷⁵ Jonathan Green, *Crooked Talk: Five Hundred Years of the Language of Crime* (New York: Random House, 2011), 225.

⁷⁶ *The Social Evil in Chicago: A Study of Existing Conditions with Recommendations by the Vice Commission of Chicago, a Municipal Body Appointed by the Mayor and the City Council of the City of Chicago, and Submitted as Its Report to the Mayor and City Council of Chicago* (Chicago : Vice Commission of Chicago, 1912), 189.

⁷⁷ Nous ne pouvons faire abstraction des implications racistes de cette expression, notamment soulevées par Donna J. Guy, ancienne éditrice du *Journal of Women’s History*. Donna J. Guy, « Medical Imperialism Gone Awry: The Campaign against Legalized Prostitution in Latin America » in *White Slavery and Mothers Alive and Dead: The Troubled Meeting of Sex, Gender, Public Health, and Progress in Latin America* (Lincoln : University of Nebraska Press, 2000), 21-22 :

In 1870 Victor Hugo coined the term “white slavery” to denote the international traffic in women and children for the purposes of sexual exploitation. He specifically intended to link experiences of reputedly innocent young white women, and the generations of Africans who had been sold into slavery by Europeans, in order to enlist those who were active in the anti-slavery campaign. This strategy also relied on the view that European society was superior to that encountered in Latin America. For these reasons Hugo’s description of legalized prostitution did more to promote racism than to eliminate it. The word choice was not a casual one. The inclusion of the word “white” was calculated to rally as much support as possible

of *Social Hygiene* a été créé en 1910 suite à son article, ses accusations selon lesquelles certains politiciens aideraient les proxénètes à prospérer⁷⁹ ont amené Turner à être entendu par un grand jury réuni la même année et chargé de juger du caractère organisé de la prostitution à New York. Bien que l’auteur ait retiré ses précédentes allégations, le grand jury conclut que la prostitution indépendante avait presque disparu et que les proxénètes avaient majoritairement remplacé les tenancières de bordels et contrôlaient les prostituées. De plus, le grand jury reconnut que ces dernières étaient « pratiquement vendues pour quelques centaines de dollars » et maintenues dans une sorte d’« esclavage »⁸⁰.

C’est donc dans un contexte de prise de conscience de cette situation que *The Web* a été rédigée. La domination de la prostituée est ici nette : Rose est l’esclave de Steve, celle qui doit permettre à ce dernier de s’enrichir, non en travaillant dans les champs ou dans la demeure du propriétaire mais en vendant ses charmes. Dans son analyse de la pièce, J. Chris Westgate souligne « l’interaction entre la violence, le pouvoir et l’argent » qui y est en jeu⁸¹ : Rose est en effet contrainte de donner tout l’argent qu’elle gagne à Steve. Celui-ci s’empresse de le dépenser au jeu mais également pour boire et se droguer, comme l’indiquent la didascalie « *he is [...] showing on his face the effects of drink and drugs* » (CP1, 16) et les reproches de Rose « *Yuh’re half drunk now. And yuh been hittin’ the pipe too* » (CP1, 17) lorsque Steve se

from Europeans who cringed at the thought of their women being forced to have sex with men of foreign nationalities and mixed races. Thus the campaign to promote the purity of poor white women had a distinctive racist and nationalist component that was to affect the European perception of women in Latin America.

⁷⁸ George Kibbe Turner, « The City of Chicago: A Study of the Great Immoralities », *McClure’s Magazine* 28 (April 1907) : 575-92 ; « The Daughters of the Poor: A Plain Story of the Development of New York City as a Leading Center of the White Slave Trade of the World, under Tammany Hall », *McClure’s Magazine* 34 (November 1909) : 45-61.

⁷⁹ Brian Donovan, *White Slave Crusades: Race, Gender, and Anti-vice Activism, 1887-1917* (Champaign: University of Illinois Press, 2005), 90 :

George Kibbe Turner published several accounts of white slavery that stirred public debate in New York City and Chicago. Turner’s 1909 article in *McClure’s*, “The Daughters of the Poor, A Plain Story of the Development of New York City as a Leading Center of the White Slave Trade of the World, under Tammany Hall,” accused immigrant “slum politicians” of aiding “cadets” or “pimps” in their nefarious business. [...] Turner explicitly blamed eastern European Jewish immigrants for developing white slavery in New York. [...] Turner also claimed that Italian immigrants were procuring white slaves in the city’s dance halls.

⁸⁰ Brian Donovan, 92 :

The grand jury report acknowledged that in the early twentieth century, prostitutes increasingly came under the control of men, and the “pimp,” “pander,” or “cadet” emerged to supplant female brothel owners and freelance prostitutes. Immigration Commissioner Jeremiah Jenks stated that under the pimping system, the “girls were practically sold for some hundreds of dollars and they practically come into a condition of slavery under the charge of the keepers of the houses or under the charge of some man who has control of them.”

⁸¹ J. Chris Westgate, 40 : « the interplay of violence, power, and money ».

justifie de ne plus avoir d'argent : « I got into a game at Tony's place and they cleaned me. I ain't got a nick » (17). Dans son ouvrage *Commercialized Prostitution in New York City*, George J. Kneeland relate l'anecdote – datant de 1912 – d'une prostituée pointant du doigt son proxénète qui dilapide l'argent qu'elle a rapporté :

On June 26, 1912, five pimps were playing cards in a restaurant on Seventh Avenue. The day was very hot. During the afternoon the girl who is "hustling" for one of them came into the restaurant wearing a heavy velvet suit. The wife of the proprietor asked: "What are you doing, wearing a suit like that in this kind of weather?" She replied that though she was bringing home eight, ten, and twelve dollars every night, she could not afford a new dress. "He needs it for gambling," she said, pointing to her pimp. Leaving the table in anger he deliberately slapped her in the face: "Didn't you pay \$32 for that suit?" he said. "What more do you want?"⁸²

La situation est toutefois moins « futile » pour Rose puisque Steve, s'il en possédait encore, refuserait de lui donner de l'argent pour qu'elle aille chez le médecin :

STEVE. (*in indignant amazement*) A couple of beans! What'd'yuh think I am – the mint? ROSE. But yuh had lots of coin this mornin'. Didn't I give yuh all I had? STEVE. [...] I ain't got a nick. (*with sudden anger*) And I wouldn't give it to yuh if I had it. D'yuh think I'm a simp to be gittin' yuh protection and keepin' the bulls from runnin' yuh in when all yuh do is to stick at home and play dead? If yuh want any coin git out and make it. That's all I got to say. (CP1, 17)

L'indignation de Steve, qui demande à Rose si elle l'a pris pour « l'hôtel des monnaies » (« the mint »), puis sa colère à l'idée d'être pris pour « un nigaud » – « a simp » étant, au début du XX^e siècle, l'abréviation populaire de « simpleton » – le rendent d'autant plus cruel.

La relation existant entre Steve et Rose est cependant extrêmement ambiguë. Si la prostituée est « à demi effrayée » (CP1, 16) lorsque Steve fait irruption dans la pièce, une certaine proximité se ressent dans les répliques suivantes :

ROSE. [...] Look, Steve! Ain't that better?
STEVE. Better? Naw, but it'll do. (*seeing empty beer bottle*) Gimme a drink!
ROSE. Yuh know there ain't any. That's the bottle yuh brought up last night. (CP1, 16)

Plus loin, alors que Rose évoque la relation entre un ami de Steve, Jack, et Bessie, la didascalie indique même que Steve s'adoucit : « *flattered – in a conciliating tone* ». Nous comprenons que Bessie est une autre prostituée qui a déjà suffisamment souffert : « She's got enough salted to leave him any time she wants to » (CP1, 16).

⁸² George J. Kneeland, *Commercialized Prostitution in New York City* (New York: The Century Company, 1913), 90.

Conscient de cela, Jack, pour s'assurer sa loyauté, ne se sépare pas d'elle et ne se comporte pas tel un coureur de jupons. L'emphase portée sur le « you » de « while you don't care » confirme que Rose opposait implicitement la situation de Bessie à la sienne. Rose va même jusqu'à remettre en question sa capacité à défendre Steve s'il est toujours ivre : « D'yuh think I'm goin' to stand for a guy that's always full of booze and hop? » (CP1, 17). Pourquoi défendrait-elle le monstre qui l'exploite ? Kneeland s'est également attaqué à cette question :

The psychology of the relation of prostitute to pimp is a complicated one, difficult to understand [...]. A spark of affection lives at the heart of this ghastly relation. [...]

In her relation to the pimp, as well as to the house madame, the prostitute is not infrequently to all intents and purposes a white slave. [...] Uneducated, with little or no comprehension of her legal rights or of the powers which could be invoked to aid her, often an immigrant or at least a stranger, she is soon cowed by the brute to whom she has mistakenly attached herself⁸³.

L'auteur va même plus loin en affirmant que la prostituée devient elle-même « le plus grand obstacle à sa propre liberté »⁸⁴. La relation entre Rose et Steve est tellement ambiguë que cette pièce peut être considérée comme un drame domestique⁸⁵ : Steve semble être l'amant de Rose. Toutefois, il apparaît peu probable qu'il soit le père de l'enfant, qu'il désigne avec l'adjectif démonstratif « that », connoté négativement, puis le pronom it : « Yuh'll have to take that kid out of the bed », « Wha'd I care where yuh put it » (CP1, 18). Kneeland précise en effet qu'un proxénète débutait assez régulièrement en devenant l'amant d'une prostituée déjà dans le métier⁸⁶.

S'éloignant du drame domestique, O'Neill traite – dans une « perspective anarchiste »⁸⁷ – un sujet social, à savoir l'absence de liberté individuelle dans la société

⁸³ George J. Kneeland, 88-9.

⁸⁴ George J. Kneeland, 89-90 : « As a rule, however, pimps are skilful enough to play for and to obtain the sentimental loyalty of their women; so that the prostitute herself becomes the greatest obstacle to her own freedom and rehabilitation ».

⁸⁵ Paul D. Voelker, « O'Neill's First Families: Warnings through *The Personal Equation* », *The Eugene O'Neill Newsletter* XI.2 (Summer-Fall, 1987) :

The Web almost qualifies as domestic drama, for the first part of the play concerns a sort of analogue of the nuclear family. The first scene presents the protagonist, Rose Thomas, interacting with her infant child; subsequently, Rose's "live-in" boyfriend Steve enters, and shortly we have a scene of domestic violence as Steve becomes furious with Rose and "hits her in the face with his fist, knocking her down" [...] In the slums of *The Web*, the family is virtually in disintegration; Rose and Steve are not married, he may not be the father of her child, and he beats her up.

⁸⁶ George J. Kneeland, 87 : « The pimp enters the business when he either ruins a young girl for his future profit or becomes the lover and protector of a prostitute already in the business. »

⁸⁷ Paul D. Voelker, « O'Neill's First Families » : « *The Web* is first and foremost a "social-problem play" on the then-topical matter of prostitution, a problem which O'Neill addresses from a rather anarchistic

capitaliste. Le dramaturge dénonce également la complicité existant entre la police et les proxénètes, un thème cher aux réformateurs de l'époque. En effet, les proxénètes soudoyaient souvent les policiers chargés de maintenir l'ordre dans les rues. Ainsi, pour s'assurer la loyauté et l'obéissance de Rose, Steve menace de la faire « pincer » et de la faire enfermer : « I'll have yuh pinched and sent to the Island » (CP1, 19). Nous sommes bien loin des « Blessed Isles » évoquées dans *Mourning Becomes Electra* et symboles de liberté puisqu'O'Neill fait ici référence à Blackwell's Island⁸⁸ (aujourd'hui Roosevelt Island), une île située dans l'East River et tristement célèbre pour son pénitencier et son asile pour femmes⁸⁹. La menace est si terrible que Rose ne veut pas y croire mais Steve réitère son avertissement, à travers le terme argotique « cooler » (CP1, 19). Cette menace est même double puisqu'elle implique le retrait de l'enfant : « The kid'll be took away from yuh then » (CP1, 19). Ainsi, nous mentionnions en introduction le triste constat fait par Jacob Riis dans *How the Other Half Lives*. Les habitant·e·s des *tenements* sont tellement défavorisé·e·s par leur milieu qu'ils et elles ne semblent pouvoir échapper à leur destin, à savoir « rempli[r] les prisons » ou être envoyé·e·s dans « les asiles et ateliers insulaires »⁹⁰.

Proche de Greenwich Village et des Provincetown Players, Emma Goldman a prononcé de nombreux discours engagés suite à la Panique de 1893, appelant notamment à l'action les ouvriers sans emploi : celui du 21 août la mena à être arrêtée

perspective in terms of society's destruction of individual freedom – in this case, Rose Thomas's lack of freedom to choose *not* to be a whore. »

⁸⁸ Virginia Floyd, *The Plays of Eugene O'Neill: A New Assessment* (New York: Ungar, 1985), 27.

⁸⁹ Ouverte en 1839, cette institution était impressionnante de par sa taille et sa tour de forme octogonale. Charles Dickens raconte avoir visité ce *New York Lunatic Asylum* lors de sa venue en 1842. *American Notes for General Circulation*, Vol. 1 (London: Chapman & Hall, 1842), 221-22 : « I cannot say that I derived much comfort from the inspection of this charity. [...] The terrible crowd with which these halls and galleries were filled, so shocked me, that I abridged my stay within the shortest limits. » Cette expérience a été plutôt traumatisante pour Dickens : « a sad refuge of afflicted and degraded humanity » (223).

En 1887, la journaliste Elizabeth Cochrane Seaman, pionnière des enquêtes réalisées en étant infiltrée, se fait déclarer folle afin d'être internée à Blackwell's Island. Son reportage provoque le scandale à sa sortie. Signé de son pseudonyme Nellie Bly et intitulé « Ten Days in a Mad-house », l'article (d'abord paru dans le *New York World* puis édité sous forme de livre) dénonce les conditions épouvantables dans lesquelles étaient traitées les patientes. Nellie Bly, « Inside the madhouse », *Around the World in Seventy-Two Days: And Other Writings* (New York: Penguin, 2014), 65 :

What, excepting torture, would produce insanity quicker than this treatment? Here is a class of women sent to be cured. I would like the expert physicians who are condemning me for my action, which has proven their ability, to take a perfectly sane and healthy woman, shut her up and make her sit from 6 A.M. until 8 P.M. on straight-back benches, do not allow her to talk or move during these hours, give her no reading and let her know nothing of the world or its doings, give her bad food and harsh treatment, and see how long it will take to make her insane. Two months would make her a mental and physical wreck.

⁹⁰ Jacob A. Riis, 3 : « the nurseries of pauperism and crime that fill our jails and police courts; that throw off a scum of forty thousand human wrecks to the island asylums and workhouses year by year »

pour « incitation à l'émeute » et condamnée à un an d'emprisonnement à Blackwell's Island⁹¹. De cette expérience, Goldman a tiré un article, publié dans le *New York World* en 1894⁹². L'anarchiste y dénonce son procès injuste et les conditions de détention qu'elle a pu constater (elle reconnaît en effet avoir été mieux traitée que les autres détenues⁹³). En 1910, dans *The Traffic in Women*, elle décrit les proxénètes comme des victimes de la société capitaliste, au même titre que les prostituées :

Why is the cadet more criminal, or a greater menace to society, than the owners of department stores and factories, who grow fat on the sweat of their victims, only to drive them to the streets? I make no plea for the cadet, but I fail to see why he should be mercilessly hounded, while the real perpetrators of all social iniquity enjoy immunity and respect. Then, too, it is well to remember that it is not the cadet who makes the prostitute. It is our sham and hypocrisy that create both the prostitute and the cadet⁹⁴.

Si l'hypocrisie de la société est évidente, O'Neill ne prend pas Steve en pitié et le présente comme le véritable méchant de l'histoire, en cédant à la caricature, comme l'a souligné Zander Brietzke⁹⁵. Le comportement de Steve est comparable à celui de Dreamy, puisqu'il est extrêmement menaçant envers Rose : « *his voice becomes loud and threatening* », « *raises his hand as if to strike her* » (CP1, 18). Toutefois, il est également détestable avec l'enfant puisqu'il veut que Rose l'installe par terre pour que lui puisse dormir dans le lit (CP1, 18). Ainsi, lorsque Tim appelle Rose « Kid », il souligne la cruauté de Steve, ce monstre qui exerce son autorité sur plus faible que lui. De même que les vêtements tape-à-l'œil de Steve s'opposent aux vêtements sombres de Tim, la description de Steve comme le « cadet typique » (CP1, 16) n'est pas nuancée

⁹¹ Avant son procès, Emma Goldman a été approchée par Nellie Bly. « Nelly Bly Again: She Interviews Emma Goldman and Other Anarchists », *New York World* (Sept. 17, 1893).

⁹² « My Year in Stripes », *New York World* (August 18, 1894) : 1-2.

⁹³ Emma Goldman et éd. Candace Falk, Barry Pateman et Jessica M. Moran, *Emma Goldman: A Documentary History of the American Years*, Vol. 1, *Made for America, 1890-1901* (Berkeley: University of California Press, 2003), 195 et 197 :

I was convicted, not because of the lecture delivered on Aug. 21, but because it was an Anarchist that stood before them. It was not Emma Goldman that was tried in the Court of General Sessions, but the ideas she expressed. It was the red ghost of Anarchy that made the courageous "protectors of law and order" tremble – it was the fear of the future, their guilty conscience which told them that it was not wise to have Emma Goldman among the people.

et

Personally I cannot complain of my own treatment. From the time I entered I received much better treatment than the others. I was never punished. I had lighter work and was always treated with a certain amount of respect. It is not, therefore, any special spite I wish to vent that prompts me to place my experience before the public, but an earnest desire to call the attention of thinking people to the miserable conditions of the inmates there.

⁹⁴ Emma Goldman, *The Traffic in Women in The Traffic in Women, and Other Essays on Feminism* (Sebastopol, CA: Times Change Press, 1971), 31.

⁹⁵ Zander Brietzke, *The Aesthetics of Failure: Dynamic Structure in the Plays of Eugene O'Neill* (Jefferson: McFarland, 2001), 208 : « a cartoonish villain who fulfills necessary plot function ».

comme l'est celle de Tim (« *although distinctly a criminal type his face is in part redeemed by its look of manliness* », CP1, 19). Le personnage est toutefois légèrement ambigu car, derrière ses « rictus » (« *looking her up and down with a sneer* », CP1, 16 ; « *who has been watching her with a malignant smile* » et « *with a sneer* », CP1, 18), Steve est présenté comme un lâche, intimidé par Tim puis trop effrayé pour l'abattre (« *a bit shaken in his coward soul* », CP1, 18 ; « *Steve is cowed and obeys* », CP1, 20 ; « *He holds a revolver which he tries to aim at Tim but he is afraid to fire* », CP1, 25), avant que la haine ne reprenne le dessus. Fourbe, Steve se déplace sans bruit avant de s'évaporer dans la nature : « *Steve noiselessly disappears from the window* » (CP1, 25) et « *Steve [...] quietly pulls down the window and disappears* » (CP1, 26). Enfin, il est manipulateur puisqu'il maquille la scène de crime afin que Rose soit accusée d'un crime qu'elle n'a point commis (CP1, 26).

Si Steve et Dreamy ont des comportements similaires envers Rose et Irene, toutes deux prostituées, leur relation n'est évidemment pas la même et le personnage de Steve est plus caricatural. Le proxénète raté et jaloux assassine volontairement le sauveur de Rose. De plus, nous assistons au crime, alors que celui de Dreamy, en plus d'être involontaire, a déjà eu lieu lorsque la pièce s'ouvre.

The Long Voyage Home et *The Web* nous présentent des archétypes de criminels aux liens troubles avec la police. Alors que Nick et Joe forment une bande extrêmement organisée, Steve est inexpérimenté et plutôt seul (malgré l'évocation de son ami Jack, qui exerce certainement le même métier).

3.3. Les prostituées

Si les conceptions sociologiques déterminent que les diverses déviances sont en partie la conséquence du milieu dans lequel évoluent les personnes atteintes, d'autres auteurs, tels que Cesare Lombroso, croient plutôt en un caractère inné de certains comportements anormaux. Ainsi, en 1878, il publie *L'Uomo delinquente*, ouvrage dans lequel il défend la thèse selon laquelle la délinquance serait nettement plus fréquente chez certaines personnes porteuses de caractéristiques physiques. Poursuivant en 1893 avec *La Donna delinquente, la prostituta e la donna normale*, Lombroso voit la prostitution comme l'équivalent féminin de la criminalité⁹⁶. Se fondant sur des

⁹⁶ Nous renvoyons à l'excellente critique d'Olrik Hilde, « Le sang impur. Notes sur le concept de prostituée-née chez Lombroso », *Romantisme* 31 (1981) : 167-78.

raccourcis absurdes ou des contradictions scientifiques, Lombroso lie normalité et appartenance à la bourgeoisie, décadence et milieu populaire. De plus, ses présupposés sexistes lui font voir les femmes – ou plutôt les « femelles » – comme naturellement inférieures aux hommes. Le corps féminin, notamment symbolisé par ses menstrues⁹⁷, est alors vu comme un terrain propice à la criminalité :

Mais si une excitation morbide des centres psychiques vient à éveiller ses mauvaises qualités [...] il est évident que de la demi-criminoloïde inoffensive qu'est la femme normale surgira une criminelle-née plus terrible que n'importe quel homme criminel⁹⁸.

En 1893-94, George Bernard Shaw écrit sa pièce *Mrs Warren's Profession* et donne en 1905 des instructions claires à Arnold Daly, un acteur ayant décidé de produire la pièce devant le public américain :

“The play is simply a study of prostitution; and its aim is to show that prostitution is not the prostitute's fault but the fault of a society which pays for a poor and pretty woman's prostitution in solid gold and pays for her honesty with starvation, drudgery and pious twaddle.” The audience Shaw sought was the audience predisposed to agree with that formulation and already intent on rescuing women from prostitution. The audience he thought “wrong” for the performance consisted of patrons of prostitutes and others likely to profit from exploitation⁹⁹.

Assassinée par la critique pour son immoralité, la pièce est interdite après sa première représentation et Daly arrêté (même s'il sera par la suite acquitté).

En 1896, une nouvelle législation new-yorkaise a pour effet indésirable de favoriser la prostitution. En effet, afin de lutter contre l'alcoolisation préoccupante dans les milieux populaires, la *Raines Law* durcit les conditions imposées aux établissements fréquentés par la classe ouvrière : ceux-ci doivent désormais disposer de chambres pour les clients ivres. Comme Dowling le souligne, cette loi n'a eu pour effet que de

⁹⁷ Nous renvoyons ici à l'article fondateur de Katharina Dalton qui lie troubles psychologiques temporaires et différentes phases du cycle menstruel. Katharina Dalton, « Menstruation and acute psychiatric illnesses », *British Medical Journal* 1 (1959) : 148–9.

L'utilisation du célèbre « *PMS Syndrom* », le syndrome de stress pré-menstruel, pour innocenter des accusées a nui à l'image des femmes, qui se sont une nouvelle fois retrouvées confrontées à des discriminations basées sur leur supposée hystérie. Si la Grande-Bretagne a permis les défenses basées sur ce syndrome depuis les années 1980, les États-Unis n'ont pas reconnu ce désordre afin que celui-ci ne soit pas brandi lors de jugements.

⁹⁸ Cesare Lombroso, *La femme criminelle et la prostituée*, trad. Louise Meille (Paris : Félix Alcan, 1896), 428.

⁹⁹ John P. Harrington, *The Irish Play on the New York Stage, 1874-1966* (Lexington: University Press of Kentucky, 2015), 42.

favoriser le phénomène de « binge-drinking », la consommation excessive et rapide d'alcool, mais également la prostitution¹⁰⁰.

Dans son article consacré aux personnages féminins dans l'œuvre d'O'Neill, Doris Nelson souligne un point central : la prostitution est la première profession féminine représentée dans les pièces d'O'Neill¹⁰¹. La prostituée o'neillienne la plus célèbre est évidemment celle qui donne son nom à la pièce *Anna Christie*¹⁰², qui a valu au dramaturge son premier prix Pulitzer et à Greta Garbo son premier rôle parlant¹⁰³. Toutefois, O'Neill n'a pas attendu 1921 pour mettre en scène des personnages de prostituées. Celles-ci sont en effet nombreuses dans les pièces de notre corpus. À travers ces différentes représentations, O'Neill souligne cette exploitation dénoncée par Shaw.

Avant cela, il serait inconcevable de ne pas mentionner le traumatisme personnel d'O'Neill. En effet, le 29 décembre 1912¹⁰⁴, alors marié à Kathleen Jenkins, le dramaturge se fait volontairement surprendre à la sortie d'une « maison de tolérance », sur les conseils de son avocat, le flagrant délit d'adultère étant à l'époque le seul motif valable pour qu'une épouse puisse obtenir le divorce. Cet événement et la tentative de suicide qui a suivi sont relatés dans la pièce *Exorcism*, jouée en 1919 puis « détruite » avant d'être retrouvée et publiée en 2012. Le portrait de la prostituée y est sans concession :

She was pretty, but she looked – there were all the weak sins of the world in her face – she looked like a painted clown with the black on her eyes and the greasy rouge on her lips – like a clown, you understand, a pitiable clown – and yet loathsome – oh, unutterably! [...] And all of a sudden she turned over on her back and began to snore – more gross than a pig! (*Exorcism*, 31-2)

Incarnation de la pécheresse, la prostituée ressemble ici à un « clown ». À travers ces termes, O'Neill ne juge pas l'ensemble des prostituées mais uniquement celle qui se retrouve liée à cette fuite, immédiatement regrettée : « And it seemed to me that suddenly everything I had ever done, my whole life – all life – had become too rotten! » (*Exorcism*, 32) Jamais représentée sur scène, cette prostituée ne nous est présentée qu'à

¹⁰⁰ Robert M. Dowling, *Eugene O'Neill: A Life in Four Acts*, 65.

¹⁰¹ Doris Nelson, « O'Neill's Women », *The Eugene O'Neill Newsletter* vi.2 (Summer-Fall 1982). En ligne. http://www.eoneill.com/library/newsletter/vi_2/vi-2b.htm (consulté le 29 juillet 2015)

¹⁰² Montée par Jean-Louis Martinelli en 2015, une nouvelle mise en scène laissait supposer un regain d'intérêt pour O'Neill. Malheureusement, malgré la présence de Mélanie Thierry dans le rôle d'Anna, la pièce – prévue pour être jouée au Théâtre de l'Atelier, à Paris, du 20 janvier au 26 avril – n'a pas trouvé son public et a été annulée dès le 14 mars.

¹⁰³ *Anna Christie*, dir. Clarence Brown (adaptation : Frances Marion). Metro-Goldwyn-Mayer, 1931. Warner Bros, 2005.

¹⁰⁴ Doris Alexander, *Eugene O'Neill's Creative Struggle: The Decisive Decade, 1924-1933* (University Park, PA: The Pennsylvania State University Press, 1992), 16.

travers le regard du client honteux. Cette pièce fait donc figure d'exception dans notre corpus, les autres prostituées o'neilliennes participant de l'aspect social des pièces et faisant partie intégrante des rouages de l'économie capitaliste des bas-fonds qui nous intéresse plus particulièrement dans ce chapitre.

3.3.1. *Le brigand et la putain*

Des personnages comme Rose (*The Web*) et Irene (*The Dreamy Kid*) suscitent la sympathie. Pour commencer, la notion de pourriture présente dans *Exorcism* se retrouve justement dans *The Web* mais y est, à l'inverse, balayée par Tim. Rose se déprécie en effet elle-même, employant les termes mis en avant par les réformateurs de la fin du XIX^e siècle puis repris par le mouvement anti-prostitution qui s'est développé dans les années 1900 et 1910 :

ROSE. (*sobbing*) I can't take it. Yuh been too good to me already. Yuh don't know how rotten I am.

STEVE. (*suddenly taking her in his arms and kissing her roughly*) That's how rotten I think yuh are. Yuh're the whitest kid I've ever met, see? (CP1, 25)

En opposant la bonté de Tim – pourtant un criminel avéré – à sa propre « pourriture », Rose semble avoir intériorisé les discours moralistes de l'époque. La construction quasi-chiasmatisque – les deux occurrences de « rotten » étant encadrées par les adjectifs « good » puis « whitest » – soulignent le désaccord et la compassion de Tim. De plus, la description de Rose est similaire à celle de la prostituée dépeinte dans *Exorcism* mais également à celle d'Irene, dans *The Dreamy Kid*. Rose et Irene sont en effet toutes deux vêtues et maquillées de manière outrancière : « *Her hat, a gaudy, cheap affair [...] is also on the table. Rose is dressed in the tawdry extreme of fashion.* » (*The Web*, CP1, 15) et « *Her blackened eyes look enormous and the dabs of rouge on each cheek serve to heighten her aspect of feverish illness* » (CP1, 15-6) ; « *highly rouged and powdered, dressed in gaudy, cheap finery* » (*The Dreamy Kid*, CP1, 677). L'emploi de l'adjectif « tawdry » (de mauvais goût) ainsi que la répétition des adjectifs « gaudy » (tapageur) et « cheap » (bas de gamme) renvoient au topos de la prostituée, dénoncé par William Acton :

It is a little too absurd to tell us that “the dirty, intoxicated slattern, in tawdry finery and an inch thick in paint” – long a conventional symbol of prostitution – is a correct figure in the middle of the nineteenth century¹⁰⁵.

À travers ces termes, O’Neill cherche à renforcer non seulement la vulgarité apparente des deux jeunes femmes mais surtout leur détresse économique.

Le fait que le maquillage de Rose semble renforcer son aspect malade (CP1, 16, « *serve to heighten her aspect of feverish illness* ») participe du cercle vicieux en place dans la pièce : pour se soigner, Rose a besoin d’argent et, par conséquent, de sortir, mettant sa santé en péril ; de même, pour exercer son métier, elle se maquille ce qui accentue son teint blâfard, risquant de rebuter les clients, au même titre que sa toux : « *they’re all afraid of me on account of this cough* » (CP1, 17). Enfin, en dépeignant une prostituée atteinte de tuberculose, O’Neill joue avec les stéréotypes de l’époque : pour la société, Rose n’est pas vue comme une victime devant être soignée mais uniquement comme une source de contagion, ce qui est résumé par Alain Corbin, en 1977¹⁰⁶.

Si Rose est clairement le personnage central, Irene n’est quant à elle qu’un personnage secondaire. Celle-ci occupe la fonction très nette d’adjuvante de Dreamy (CP1, 686), même si celui-ci ne s’en rend pas compte, ce qui a pour effet d’accroître la tension. Aux yeux de Ceely Ann, Irene représente le milieu délinquant auquel Dreamy semble avoir fait le choix d’appartenir : « (*with a glance of angry resentment at Irene*) – *an’ as fo’ de udder company he’s been keepin’* – » (CP1, 678). De plus, Irene ne fait pas preuve de la même tendresse que Rose : si cette dernière tient plus que tout à son enfant, Irene ne comprend pas que Dreamy refuse de prendre la fuite. Irene proteste même sèchement quand Dreamy décide de rester auprès de sa grand-mère : « *What good’s you gittin’ pinched and sent to de chair gwine do her?* » (CP1, 687).

Rose est triplement condamnée : moralement, de par sa profession ; physiquement, de par sa maladie sur laquelle flotte une odeur de mort ; et enfin, juridiquement. L’étude onomastique nous permet également d’affirmer que Rose est une représentation caricaturale de prostituée puisque son nom – probablement un

¹⁰⁵ William Acton, *Prostitution, Considered in its Moral, Social, and Sanitary Aspects, in London and Other Large Cities and Garrison Towns : With Proposals for the Control and Prevention of its Attendant Evils* (London: John Churchill and Sons, 1870 [1851]), 27.

¹⁰⁶ Alain Corbin, « Le Péril vénérien au début du siècle : prophylaxie sanitaire et prophylaxie morale », *Recherches* 29 « L’Haleine des faubourgs : ville, habitat et santé au XIX^e siècle » (décembre 1977) : 245-283.

Ce topos de la tuberculose est discuté plus loin, dans le chapitre consacré à la dégénérescence du corps humain.

pseudonyme – renvoie à la métaphore florale liée à la sexualité féminine. De la même manière, dans *The Moon of the Caribbees*, l'une des « tentatrices » se prénomme Violet – tout comme la prostituée « aidée » par Jamie dans *Long Day's Journey into Night* (CP3, 816) – or, dans la culture grecque, l'huile de violette a été très tôt considérée comme un véritable aphrodisiaque¹⁰⁷. Cependant, sa candeur est soulignée par Tim : « Yuh're the whitest kid I've ever met » (CP1, 25). Enfin, Irene bénéficie d'un prénom plus doux que Rose, Eiréné étant, dans la mythologie grecque, la personnification de la Paix.

Même si Rose correspond à une représentation stéréotypée des prostituées, les deux jeunes femmes sont des victimes : au sens propre, puisqu'elles subissent des violences de la part de criminels de leur entourage ; au sens figuré car elles semblent condamnées à demeurer des prostituées.

3.3.2. *La compagnie féminine comme loisir pour les marins*

Le lien entre les marins et les prostituées a longtemps été considéré comme évident. Les années 1860 voient émerger trois différentes lois destinées à protéger les soldats britanniques des maladies sexuellement transmissibles : les *Contagious Diseases Acts* de 1864, 1866 et 1869. En effet, non autorisés à se marier, les conscrits font souvent appel aux prostituées. Confrontées à des forces armées frappées par les maladies vénériennes dont les prostituées étaient tenues pour responsables, les institutions envisagent de mettre en place des inspections médicales des soldats et des marins puis de réguler les bordels. Ces solutions sont pourtant rejetées (démoralisantes pour les hommes ou immorales selon les principes victoriens) : il paraît plus acceptable de contrôler les femmes dans la rue. Celles qui sont soupçonnées d'être porteuses de maladies vénériennes sont arrêtées, qu'elles soient ou non des prostituées, et enfermées dans des « Lock Hospitals ». Cet ensemble de lois fut abandonné par le Parlement en 1886, notamment grâce aux actions de la *Ladies Association for the Repeal of the Contagious Diseases Act*, une association féministe créée en 1869 par Josephine Butler

¹⁰⁷ Rufus C. Camphausen, *The Encyclopedia of Erotic Wisdom: A Reference Guide to the Symbolism, Techniques, Rituals, Sacred Texts, Psychology, Anatomy, and History of Sexuality* (Rochester, VT: Inner Traditions International, Ltd., 1991), 205.

et Elizabeth Wolstenholme et visant à démontrer que les prostituées étaient des « victimes de l'injustice sociale » et non de « criminelles scélérates »¹⁰⁸.

Alors que Rose – mais également Bessie – et Irene sont engagées sentimentalement avec des criminels, Freda (*The Long Voyage Home*), Bella, Susie, Violet et Pearl (*The Moon of the Caribbees*) sont chargées de divertir les marins et sont étroitement liées à la consommation d'alcool, ce qui sera l'un des objets de notre septième chapitre. Dans *The Long Voyage Home*, comme nous l'avons déjà vu, Freda n'est qu'un pion dans l'organisation criminelle de Nick, le shangaïeur, et Joe, le tenancier du bar. Le cas de la danseuse dépeinte dans *Thirst* est différent. En effet, celle-ci n'est pas une prostituée mais une artiste (une « danseuse érotique » selon les termes de Robert M. Dowling¹⁰⁹) : qualifiée de danseuse, elle semble plutôt être une chanteuse, comme l'indique le souvenir du gentleman (« You were singing – a Cockney song I think », 38). Cependant, sa description rejoint celle des trois jeunes femmes précédemment évoquées : « *Continuous weeping has made a blurred smudge of her rouge and the black make-up of her eyes* » (CP1, 31-32). De plus, les références à ses épaules dénudées ainsi qu'à ses bas (« *her bare, unprotected shoulders* » et « *silk stockings* », CP1, 31) renvoient à l'image victorienne de la femme impure. Ensuite, l'anecdote concernant le collier offert par un homme riche qu'elle n'aimait pas mais qui aurait fini par l'épouser (CP1, 45) connote de manière péjorative la prostitution, de même que son numéro de charme auprès du marin pour obtenir de l'eau (CP1, 47). Le gentleman se moque alors d'elle et la surnomme « Salome » (CP1, 47), une référence au *Nouveau Testament*. Salomé, la fille d'Hérodiade, y obtient, grâce à sa danse ensorcelante, la tête de Jean-Baptiste. Cette figure de la femme fatale a énormément inspiré les artistes aux XIX^e et XX^e siècles, notamment Oscar Wilde ou Robert Henri, qui

¹⁰⁸ Judith R. Walkowitz (Cambridge: Cambridge University Press, 1982), 140 :

In 1870, Wilson wrote his sister Gertrude, who had just joined the newly formed Leeds LNA [Ladies National Association], of his impressions of the C.D. [Contagious Diseases] acts and their critics. He discounted her fears that modest women like herself could be falsely accused by the police. Furthermore, he did not object to the arbitrary power given police over women's lives; rather he opposed the acts because they sanctioned rather than suppressed vice. [...]

In contrast, libertarians in the LNA and National Association steadfastly defended prostitutes as victims of social injustice rather than as criminal miscreants. They opposed police repression of solicitation on two grounds: it would constitute a dangerous extension of state power, and it was directed solely at women rather than at male profligates. Male and female feminists did, however, support certain legal measures that would restrict the "trade in vice," such as raising the age of consent and punishing seducers and third parties. But even while allowing for limited state intervention, Butler and others warned that the repression of brothels might render prostitutes homeless and further accentuate their outcast status.

¹⁰⁹ Robert M. Dowling, *Eugene O'Neill: A Life in Four Acts*, 145.

lui consacrerent respectivement une pièce (écrite, d'abord en français, en 1891) et un tableau (en 1909).

La notion de « white slavery », malgré son caractère polémique, souligne l'exploitation qui est celle de ces femmes déchues et pointées du doigt. Ainsi, O'Neill souligne l'hypocrisie liée à la prostitution, comme l'ont fait, à la même époque, d'autres artistes, tels que John Sloan avec une lithographie représentant le procès d'une prostituée et intitulée *The Women's Night Court* et dont le sous-titre est on ne peut plus éloquent : « Before Her Makers and Her Judge » (Annexe 19)¹¹⁰. Comme le soulignent Dvora Groman et Claude Faugeron, « [l]a déification – et réification – de la femme/mère a accentué l'image de la femme déviante comme un être immature et symbole du vice »¹¹¹. Ainsi, Rose est condamnée pour un crime qu'elle n'a pas commis : il semblerait qu'elle soit aux yeux de la société coupable d'être une mauvaise mère, ce que nous développerons dans notre sixième chapitre.

Déraciné·e·s, les délinquant·e·s emploient des moyens différents pour acquérir de quoi (sur)vivre. Hobsbawm évoque ainsi l'existence d'une « antisociété de “truands”, qui fait écho à celle des “honnêtes gens” »¹¹². C'est cette antisociété qu'O'Neill fait le choix de nous présenter dans ses pièces de jeunesse. Présentée comme maintenue dans les bas-fonds par les « honnêtes gens » (« They – all the good people – », *The Web, CP1*, 22), cette antisociété permet notamment au dramaturge de dénoncer une nouvelle fois les effets pervers du « downclassing ». En effet, malgré la pitié qu'une prostituée malade et devant s'occuper de son enfant pourrait susciter auprès des « touristes des bas-fonds » ou des travailleuses sociales (dont Chura analysait la position paradoxale), Rose semble ne pouvoir être sauvée que par un malfrat.

Cependant, l'issue tragique des pièces, comme dans *The Dreamy Kid* ou *The Long Voyage Home*, mène à la conclusion implacable que cette antisociété n'est pas viable. Le pessimisme d'O'Neill, qui rejetait le capitalisme sans pour autant croire à la

¹¹⁰ Rachel Schreiber s'est judicieusement inspirée de ce sous-titre pour son article consacré au traitement de la question de la prostitution dans les dessins parus dans *The Masses*. Rachel Schreiber, « Before Their Makers and Their Judges: Prostitutes and White Slaves in the Political Cartoons of the “Masses” (New York, 1911-1917) », *Feminist Studies* 35.1 (Spring 2009) : 161-93.

¹¹¹ Dvora Groman et Claude Faugeron, « La criminalité féminine libérée : de quoi ? », *Déviance et Société* 3.4 (1979) : 363.

¹¹² Hobsbawm, 30-31 :

Dans les sociétés traditionnelles, les criminels sont presque par définition des corps étrangers qui constituent une société distincte, voire même une antisociété de « truands », qui fait écho à celle des « honnêtes gens ». Ils s'expriment en général dans une langue qui leur est propre [...] et n'entretiennent de relations qu'avec des gens qui, de par leurs occupations ou la communauté à laquelle ils appartiennent, sont également exclus [...].

possibilité d'un autre système, est parfaitement perceptible. Les délinquant·e·s o'neillien·ne·s sont donc à la fois des parasites et des victimes de la société capitaliste.

À travers cette première partie, nous avons vu comment O'Neill utilise sa propre expérience de jeunesse pour recréer la condition ouvrière. Le dramaturge place un peu de ses diverses expériences professionnelles dans ses personnages, tantôt avec tendresse, tantôt avec amertume. Ainsi, les marins du cycle *Glencairn* sont-ils à la fois bourrus et unis par un lien qui dépasse la simple camaraderie due à la cohabitation forcée. Sensible très tôt aux propositions du socialisme, O'Neill apparaît toutefois suspicieux quant à l'efficacité de ce système. En posant un regard critique sur le sensationnalisme alors souvent recherché par un public avide de scandale, il laisse affleurer une réelle conscience des inégalités engendrées par la modernité, ce que ses références à l'étude *How the Other Half Lives* de Jacob Riis ainsi que ses allusions (moins assumées) aux illustrations politiques de Josh Nolan (alias John Sloan) semblent confirmer.

Dans son introduction, Riis insiste sur la marginalité des auteurs de crimes :

[...] By far the largest part – eighty per cent at least – of crimes against property and against the person are perpetrated by individuals who have either lost connection with home life, or never had any, or whose *homes had ceased to be sufficiently separate, decent, and desirable to afford what are regarded as ordinary wholesome influences of home and family...*¹¹³

L'importance de la famille semble donc attestée, ce qui constitue le deuxième axe de notre étude. En effet, notre corpus est traversé par des histoires troubles de familles en proie à des difficultés financières. Ces drames quotidiens permettent de souligner l'omniprésence de l'échec dans cette société moderne qui vante pourtant constamment la réussite : incommunicabilité et violence symbolique apparaissent ainsi comme autant de résultantes du patriarcat dénoncé par le dramaturge.

¹¹³ Jacob A. Riis, 1-2.

**DEUXIÈME PARTIE : HISTOIRE(S) DE FAMILLE, DE
L'AUTOBIOGRAPHIE À LA REPRÉSENTATION D'UNE SOCIÉTÉ
MODERNE ET PATRIARCALE**

*On appelle famille un groupe d'individus unis par le sang et
brouillés par des questions d'argent.*

Édouard Rey (1836-1901), Maximes morales et immorales

Nous ne discutons pas la famille. [...]

Quand la famille se défait, la maison tombe en ruine.

António de Oliveira Salazar (1889-1970), Principes d'action¹

Les morts ont de la chance :

ils ne voient leur famille qu'une fois par an, à la Toussaint.

Pierre Doris (1919-2009)

Fatalistes ou profondément cyniques, ces aphorismes donnent le ton : au XIX^e siècle comme aujourd'hui, il est bien difficile de vivre ensemble, encore plus quand les questions d'argent s'en mêlent. Si Pierre Doris est un humoriste, Édouard Rey et António de Oliveira Salazar sont, quant à eux, des hommes politiques (respectivement français et portugais) : leur constat ancre le phénomène dans une réalité qui n'est que plus cruelle.

Dans son étude *Family, Drama, and American Dreams*, Tom Scanlan analyse la prédominance du thème de la famille dans le théâtre américain du XX^e siècle. Le critique souligne que les « meilleurs dramaturges » américains ont marqué la postérité grâce à leurs pièces familiales :

Note that our best playwrights are best remembered for their family-centered plays: O'Neill, Arthur Miller, and Tennessee Williams head my list; and I have added Thornton Wilder, Clifford Odets, Lillian Hellman, Edward Albee, and Lorraine Hansberry².

¹ António de Oliveira Salazar, Discours « As grandes certezas da Revolução Nacional » (26 mai 1936), *Discursos e Notas Políticas*, Vol. II – 1935-37, 133-135 : « Não discutimos a família. [...] Quando a família se desfaz, desfaz-se a casa ».

² Tom Scanlan, *Family, Drama, and American Dreams* (Westport, CT: Greenwood Press, 1978), 5.

Largement considéré comme le premier véritable dramaturge américain, « messie du théâtre »³ ayant fait son apparition « après un siècle et demi de pièces de second ordre et peu originales »⁴, Eugene O’Neill est évidemment le premier de la liste dressée par Scanlan. En effet, du salon de la famille Miller (*Ah, Wilderness!*) au séjour de la famille Tyrone (*Long Day’s Journey into Night*) en passant par la taverne des Melody (l’intégralité d’*A Touch of the Poet* ou la scène d’ouverture de *More Stately Mansions*), les familles sont au cœur des pièces de fin de carrière qui ont assis à tout jamais la renommée d’O’Neill, déjà auréolé de trois prix Pulitzer au cours de la décennie 1920 (1920, 1922 et 1928 – prix auxquels s’est ajouté en 1957 celui reçu à titre posthume pour *Long Day’s Journey into Night*) sans oublier, évidemment, le prix Nobel de littérature en 1936. Ainsi, à l’époque du décès du dramaturge, ce commentaire sur la pièce alors encore dissimulée *Long Day’s Journey Into Night* a dû être des plus intrigants et susciter l’attente – écourtée grâce à la désobéissance de son épouse Carlotta Monterey :

After “The Iceman Cometh,” Mr. O’Neill wrote a play called “Long Day’s Journey Into Night,” which will not be produced until twenty-five years after his death. He refused to talk about it but he had shown the manuscript to a few friends, and it was reported that the play deals with his own family life⁵.

Après avoir semé des éléments autobiographiques dans les histoires de ses familles fictives, O’Neill a pris pour cadre sa propre famille afin de composer ce qui est aujourd’hui considéré comme son plus grand chef-d’œuvre, en témoigne son quatrième prix Pulitzer en guise d’ultime reconnaissance.

Un relevé lexical précis dans toutes les pièces de notre corpus nous permet de noter que les occurrences des termes choisis (Annexe 20) sont au nombre de 465, ce qui est particulièrement révélateur étant donné sa brièveté. Alors que *Thirst* et *The Moon of the Caribbees* en sont totalement dépourvues, d’autres pièces sont constellées de telles occurrences. Celles-ci sont par exemple au nombre de cinquante-neuf dans *Warnings*, dont treize pour le seul terme « father » et seize pour les termes employés par les enfants pour interpeller leur mère (tels que « Ma », « Mom » ou « Mama-a »). Les quarante-et-une occurrences décelées dans *Abortion* se partagent entre les références à

³ Barrett Clark, *Eugene O’Neill: The Man and His Plays* (New York: Robert M. Mc Bride & Company, 1929), 98 : « dramatic Messiah ».

⁴ Tom Scanlan, *Family, Drama, and American Dreams* (Westport, CT: Greenwood Press, 1978), 181 : « O’Neill burst on the scene after a century and a half of derivative and second-rate plays. »

⁵ « Eugene O’Neill Dies of Pneumonia; Playwright, 65, Won Nobel Prize ». En ligne. <http://www.nytimes.com/learning/general/onthisday/bday/1016.html> (consulté le 11 octobre 2019).

la parentalité (« mother » est employé à quinze reprises ; « father » à sept reprises) et le rappel des liens unissant Murray et Nellie (avec deux occurrences de « brother(s) » et six de « Sis » ou « Sister(s) »). *Ile* insiste plutôt sur les liens conjugaux puisque les termes « wife » et « husband » sont employés à huit reprises (respectivement six et deux) sur un total de treize termes relevés. *The Dreamy Kid* est ponctué de « Mammy » (soixante-six occurrences) qui désignent Mammy Saunders ou – lorsque c’est cette dernière qui l’emploie – sa fille décédée, à savoir la mère de Dreamy. L’inquiétude concernant le père dans *Where the Cross Is Made* est telle que « father »/« Father » est employé à quarante-et-une reprises. Enfin, *The Rope* laisse la part belle aux surnoms parentaux puisque « mother » est employé cinq fois et « Maw » sept fois, tout comme « father » apparaît à onze reprises et « Paw » dix fois. Venons-en à présent au décryptage de cette thématique largement représentée dans notre corpus.

Chapitre 4 | L'autobiographie au service de la critique

La structure familiale désagrégée est un des piliers de l'œuvre o'neillienne. Omniprésent voire obsédant, ce thème laisse surtout place à une question majeure : comme de multiples variations autour d'un même thème, O'Neill n'aurait-il pas en quelque sorte préparé dès le début de sa carrière *Long Day's Journey into Night* ? N'aurait-il pas longuement ébauché la même pièce, englué dans le traumatisme de sa propre vie ? Si *Exorcism* ne laisse aucun doute quant à son caractère de « brouillon » de *Long Day's Journey into Night*, les autres pièces de notre corpus ne s'inscrivent-elles pas également dans cette lecture génétique qui semble particulièrement irrésistible pour le public contemporain abreuvé d'œuvres autobiographiques à visée cathartique ? Les différents portraits que le dramaturge dépeint de ses parents permettent de noter l'évolution de ses (res)sentiments.

Les relations troubles sont tellement emblématiques de la famille O'Neill que Crosswell Bowen a délaissé son emploi de journaliste chargé des affaires criminelles pour écrire, avec l'aide de Shane O'Neill, *The Curse of the Misbegotten: A Tale of the House of O'Neill*, par ailleurs dédié aux dix petits-enfants d'O'Neill. Le seul titre de l'ouvrage, comme un clin d'œil à la nouvelle *The Fall of the House of Usher* d'Edgar Allan Poe, est évocateur de la dimension prise par la « lignée maudite »⁶ même si la notion de *conte* prend alors le pas sur la *chute*. Le psychiatre George Vaillant reprend ce terme de malédiction (« curse ») dans son étude *The Wisdom and the Ego* :

The life of Eugene O'Neill illustrates both the contagious nature of immature defenses – their transmission through close family interaction – and their evolution into mature defenses. The curse of immature defenses is that they make neglected children neglect *their* children. The blessing of immature defenses is that with a little love they can evolve into something beautiful. Thus, O'Neill's story begins as the case history of a neglected child turned alcoholic derelict and ends the saga of

⁶ Crosswell Bowen (with the assistance of Shane O'Neill), *The Curse of the Misbegotten: A Tale of the House of O'Neill* (New York, Toronto and London: McGraw-Hill, 1959), v : « This book is dedicated to Cathy Givens O'Neill and Oona O'Neill Chaplin and to Eugene O'Neill's ten grandchildren Maura, Sheila, Ted, and Kathleen O'Neill; Geraldine, Michael John, Josephine, Victoria, Eugene, and Jane Cecile Chaplin, with the sure knowledge they have all escaped the curse of the misbegotten ».

L'histoire de la famille de procréation de Shane est tout aussi dramatique. Son fils, Eugene O'Neill III, est mort à l'âge de deux mois des suites d'une « mort subite du nourrisson » probablement due à la négligence de ses parents, négligence qui a même laissé place à des soupçons de maltraitance. Eugene O'Neill n'a plus vu Shane – ou les enfants qu'il a eus par la suite – après cet événement. En proie à une violente addiction à la drogue, Shane était incapable de s'occuper de sa famille et fut même arrêté et condamné pour possession de drogue. Sa famille survivait grâce aux 60 000 dollars dont avait hérité son épouse Cathy suite à la mort de sa mère, assassinée par son compagnon. Voir Margaret Loftus Ranald, *The Eugene O'Neill Companion* (Westport, CT: Greenwood, 1984).

an artist who was honored by a Nobel Prize and yet neglected all of his own children⁷.

Ces relations compliquées ont même été exploitées dans d'autres œuvres, telles que la pièce *Embrasser les ombres* du dramaturge suédois Lars Norén⁸. Carlotta y résume en effet assez tristement la situation : « Parlons de quelque chose de plus agréable que la famille O'Neill. Il n'y a que de la drogue, de l'alcool, de la folie, pour ne pas parler de l'impuissance »⁹.

Le romancier français Frédéric Beigbeder, lui, a consacré en 2014 son roman (ou plutôt sa « faction »¹⁰ comme il préfère l'appeler) *Oona & Salinger* à l'amourette que la fille d'O'Neill a entretenue avec J. D. Salinger avant son célèbre mariage avec Charles Chaplin. Après un premier chapitre consacré à la rencontre entre ses deux jeunes héros, Beigbeder s'attarde sur le père de son héroïne, dans son chapitre « Fille de Nobel » :

Le plaisir de disparaître, ce n'est pas J. D. Salinger qui l'a inventé, mais peut-être bien Eugene O'Neill, à la suite d'Emily Dickinson. Il est l'un des premiers auteurs au monde à décrire la famille décomposée, devenue la norme occidentale au siècle suivant. Il a vu arriver la fin de cette structure que la société chrétienne pensait immuable. L'angoisse, l'alcool, la solitude, les traumatismes sont d'immenses atouts pour forger un écrivain mais constituent les plus graves handicaps pour être un père de famille. On devrait peut-être interdire aux écrivains dépressifs de faire des enfants¹¹.

Ce chapitre, très court, brosse donc les thèmes développés par Eugene O'Neill, ce dramaturge « particulièrement peu doué pour le bonheur »¹², et aborde cette notion de « structure » familiale désagrégée, tout aussi centrale pour saisir l'œuvre du père qu'elle l'est pour comprendre la vie choisie par la fille. La dernière phrase de l'extrait d'*Oona & Salinger* que nous avons choisi nous pousse également à évoquer le cliché selon lequel les écrivains auraient souvent pour point commun leurs vies troublées. S'il est

⁷ George E. Vaillant, « Eugene O'Neill: The Maturation of Defenses », *The Wisdom of the Ego* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995), 267.

⁸ Le titre français est quelque peu surtraduit depuis l'original *Och ge oss skuggorna*, signifiant littéralement « Et nous donner les ombres ». La traduction littérale a pu être conservée dans la version anglophone : *And Give Us the Shadows*.

⁹ Lars Norén, *Embrasser les ombres* (tr. Louis-Charles Sirjacq et Per Nygren) in *Embrasser les ombres, Bobby Fischer vit à Pasadena, Acte* (Paris : L'Arche, 2003), 69.

¹⁰ Frédéric Beigbeder, *Oona & Salinger* (Paris : Grasset, 2014), 11-12 : « Quand on demandait à Diana Vreeland si ses souvenirs les plus extravagants étaient factuels ou fictifs, elle répondait : « It's faction. » Ceci est un livre de pure faction. [...] Je préfère dire « faction » car ce mot existe dans notre langue. Il insinue l'idée – émoustillante en temps de paix – que l'auteur de ce récit serait une sorte de soldat effectuant un tour de garde, ou le chef d'une dangereuse sédition. »

¹¹ Frédéric Beigbeder, 65.

¹² Frédéric Beigbeder, 64-5.

impossible d'occulter ce mythe de l'artiste maudit¹³, notre analyse de l'œuvre o'neillienne ne peut cependant se passer d'une étude biographique particulièrement éclairante dans le cas d'O'Neill : distortions ou encore passages sous silence sont autant de témoins de la posture adoptée par le dramaturge.

Quand il reçoit les multiples récompenses évoquées dans notre introduction, Eugene O'Neill est déjà confronté à une vie familiale complexe, ponctuée de drames. Tout d'abord, en 1920, son père James est emporté par un cancer intestinal ; ensuite, en 1922, après avoir survécu à sa longue addiction à la morphine puis à une mastectomie, c'est sa mère Ella qui décède, des suites d'une tumeur au cerveau. Enfin, en 1923, Eugene – qui avait déjà le sentiment d'avoir pris la place de son frère Edmund, mort en 1885, à l'âge de deux ans – perd son frère Jamie, l'aîné de la famille.

Le sort semble s'acharner puisque les bases sur lesquelles le jeune dramaturge tentait de bâtir sa propre famille – sa « famille de procréation » pour employer l'expression sociologique consacrée¹⁴ – étaient tout aussi instables et se retrouvent exploitées dans *Exorcism*, *Abortion* et *Before Breakfast*, notamment.

4.1. Le « jeu de devinettes »

¹³ Nous renvoyons ici tout particulièrement à Pascal Brissette, « Poète malheureux, poète maudit, malédiction littéraire », *CONTEXTES* (mai 2008). En ligne. <http://contextes.revues.org/1392> (consulté le 25 avril 2016). L'auteur s'éloigne ici volontairement de travaux antérieurs tels que ceux de Jean-Luc Steinmetz (« Du poète malheureux au poète maudit », *Œuvres & Critiques*, VII, 1 [Paris : Éditions Jean-Michel Place, 1982], 75-86) ou de Diana Festa-McCormick (« The Myth of the *Poètes Maudits* », *Pre-text/Text/Context: Essays on Nineteenth-Century French Literature*, dir. Robert L. Michell [Columbus: Ohio State University Press, 1980], 199-215), à qui il reproche notamment une conception « spontanéiste » du phénomène. Brissette renvoie également judicieusement à une étude liant tuberculose et littérature qui tente de répondre à la question du besoin de la création du mythe (Clark Lawlor, *Consumption and Literature: The Making of the Romantic Disease* [Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan, 2006]).

¹⁴ Talcott Parsons, « Family Structure and the Socialization of the Child », *Family, Socialization and Interaction Process*, Talcott Parsons, Robert F. Bales et al. (Glencoe: The Free Press, 1955), 124 : « By saying family of procreation instead of just "family" it is meant to emphasize that whereas the oedipal child was being socialized into the role of "latency child" in his family of orientation the adolescent is being socialized "out of" his family of orientation into a different concrete family, a family of procreation, in which he is to play the dual role, not of child but of spouse and parent. »

4.1.1. Un homme à femmes

Mariés d'octobre 1909 à juillet 1912 mais sincèrement unis bien moins longtemps, Kathleen Jenkins¹⁵ et Eugene O'Neill ont tout de même donné naissance à un fils en mai 1910 : Eugene, Jr. Le garçon n'a rencontré son père que tardivement puis s'est suicidé en 1950 après avoir sombré dans l'alcoolisme.

À partir de l'été 1912, O'Neill fréquente Maibelle Scott, la fille d'un marchand voisin, ce qui est vu d'un mauvais œil par les deux familles suite au scandale Kathleen Jenkins. James O'Neill a tenté de séparer le couple en persuadant le père de Maibelle que cette dernière méritait mieux qu'Eugene, avec des termes durs qu'O'Neill emploiera à la fin de sa pièce *Bread and Butter* : Maud insulte son époux, déclarant le haïr, lui, ce « soûlard bon à rien » puis, alors que son époux l'implore de cesser ses reproches, poursuit en le qualifiant de « flemmard » (« you drunken good-for-nothing » et « You loafer you! ») (CP1, 182). Ces termes sont notamment repris dans *Before Breakfast* : « you play the gentleman and loaf around bar rooms with that good-for-nothing lot of artists from the Square » (CP1, 393)¹⁶. En réalité, de tels propos ont ravivé les sentiments de Maibelle pour Eugene, de même lorsqu'Ella O'Neill s'en est mêlée¹⁷. James tenta également de se faire entendre auprès de Mrs. Scott, la mettant en garde contre le fait qu'O'Neill multiplie les conquêtes¹⁸. La situation financière d'O'Neill a probablement refroidi les ardeurs de la jeune fille, son salaire étant trop faible pour leur permettre de se marier, comme il le souhaitait. Maibelle Scott a par la suite reconnu qu'elle était surtout « fascinée » et que la dépression du jeune dramaturge

¹⁵ Margaret Loftus Ranald, « JENKINS, Kathleen », *The Eugene O'Neill Companion* (London: Greenwood Press, 1984), 333-34.

¹⁶ Stephen A. Black, *Eugene O'Neill: Beyond Mourning and Tragedy* (New Haven and London: Yale University Press, 1999), 126.

¹⁷ Robert M. Dowling, *Eugene O'Neill: A Life in Four Acts* (New Haven and London: Yale University Press, 2014), 90 : « For her part, Ella warned another local girl on the phone, wrongly assuming it was Scott, "You'd better stay away from him. He isn't a good influence for you or any other girl." » Quelques lignes plus haut, Dowling nous fait part des menaces proférées par la mère de Maibelle Scott à l'encontre de celui qu'elle voyait en cachette : « Scott's mother informed her that she would "shoot him" if he ever showed his face there again ».

¹⁸ Arthur et Barbara Gelb, *O'Neill: Life with Monte Cristo* (New York: Applause Books, 2000), 357 : « Even when James tried to enlist the help of her mother in breaking up the romance, cautioning Mrs. Scott that Eugene "fell for every pretty face he saw," Maibelle refused to believe anything bad of him. »

l'avait empêchée de développer de réels sentiments amoureux à son égard¹⁹. La maladie d'Eugene a enfin asséné le coup fatal puisque les Scott, par crainte de la contagion – mais peut-être également désormais convaincus que le jeune homme n'était pas convenable pour leur fille – avaient envoyé Maibelle en Floride²⁰. Les deux jeunes gens ont gardé contact après le séjour à Gaylord mais de manière moins soutenue, se lassant tous deux de cette liaison²¹.

Ainsi, en mai 1914, alors que cette relation achève de s'étioler et que, comme le souligne John Patrick Diggins²², les pièces d'O'Neill se font de plus en plus acides au sujet du mariage, c'est le coup de foudre entre le dramaturge et Beatrice Ashe, rapidement suivi de fiançailles. L'aimée repousse ensuite sans cesse le mariage jusqu'à ce qu'O'Neill la supplie d'enfin l'épouser, en 1916, et qu'elle mette fin à leur relation.

Après une liaison mouvementée avec celle qui l'a sauvé de l'alcoolisme au moment de sa rupture mais qui n'était autre que la compagne (puis épouse) de son ami John Reed, Louise Bryant, O'Neill rencontre Agnes Boulton en 1917 puis l'épouse un an plus tard. Leur mariage dure onze ans et voit naître Shane, en 1919, puis Oona, en 1925. Les relations avec ces derniers sont conflictuelles, le dramaturge n'acceptant pas leurs choix de vie et allant jusqu'à les renier tous les deux, dans les années 1940 – Oona à cause de sa vie hollywoodienne puis, surtout, de son mariage avec Charles Chaplin ; Shane à cause de son héroïnomanie.

En 1929, O'Neill rencontre l'actrice Carlotta Monterey, qui incarnait Mildred dans *The Hairy Ape*, se rend avec elle en Europe alors qu'il est toujours marié puis l'épouse à peine un mois après que son divorce avec Agnes a été prononcé. S'ils restent

¹⁹ Louis Sheaffer, *O'Neill: Son and Playwright* (London: J. M. Dent & Sons, Ltd., 1968), 235 : « When I met my husband, I realized the feeling was different. I knew then that I had never loved Eugene but had only been fascinated. »

²⁰ Si la mention de la Floride apparaît bien à la page 392 de l'édition définitive, lorsque les Gelb mentionnent les lettres envoyées par Eugene à Maibelle alors que celle-ci est en Floride, un passage présent dans une version non-définitive semble avoir disparu : « Early in December, Eugene received a further blow when Maibelle's parents, undoubtedly fearing contagion and more than ever opposed to the relationship, whisked her away for a vacation in Florida. » Arthur et Barbara Gelb, O'Neill: *Life with Monte Cristo* (Advance Uncorrected Readers Proof from Applause Books), 391.

²¹ Arthur et Barbara Gelb, 395 : « During June, July and August, Eugene [...] was seeing Maibelle again, but less often than before his illness. "I had matured," Maibelle recalled, "and was less impressed with Gene's worldliness. Some of the glamour had worn off for me." Eugene did not importune Maibelle for he, too, was beginning to weary of the romance. »

²² John Patrick Diggins, *Eugene O'Neill's America: Desire Under Democracy* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 2007), 161-62 :

[O'Neill] enrolled in English 47, the famous drama course at Harvard University taught by Professor George Pierce Baker. During this period O'Neill wrote several one-act plays dealing mainly with marriage and shipwrecks – in one a character quotes Nietzsche on marriage: "Ah, the poverty of the soul in the twain." Yet it was at the very time that O'Neill was writing cynically about marriage that he tumbled head over heels in love with Beatrice Ashe.

mariés jusqu'à la mort du dramaturge, la stabilité de leur union n'est qu'apparente car leur mariage s'est rapidement détérioré, à l'image de Carlotta, qui a elle aussi été en proie à une addiction comparable à celle de la mère d'O'Neill (non pas à la morphine mais au bromure de potassium). Ces déboires et rebondissements connus dans sa propre vie, bien que n'étant pas les seuls ressorts de ses pièces, ont fortement marqué l'œuvre d'O'Neill.

4.1.2. *Un inévitable « jeu de devinettes »*

Dès le premier chapitre de son étude *Staging Depth*, Pfister mentionne une anecdote extrêmement éclairante :

When I told friends I was writing a book on Eugene O'Neill, they frequently responded: you're writing a biography? Their assumption isn't surprising. A review of publications on O'Neill – popular and scholarly – will quickly give one the idea that O'Neill's function within American literary and cultural history is to be stripped bare as the subject of biographies. Warren Beatty's film *Reds* (1984), featuring Jack Nicholson as the O'Neill-who-was-obsessed-with-Louise Bryant, both reinforces and builds on this popular impression²³.

Bien que le caractère autobiographique de l'œuvre o'neillienne soit non négligeable, y compris dans ses pièces en un acte de début de carrière, notre étude vise surtout à montrer comment l'omniprésence de ce thème dans ces dernières dépasse le simple exorcisme mais est emblématique de l'époque dans laquelle s'inscrit pleinement le dramaturge dès le début de sa carrière.

Ceci étant, nous ne pouvons éluder, dans un premier temps, cet aspect indéniable qui nous oblige à nous prêter nous aussi à ce « jeu de devinettes » dénoncé par Pfister : « guessing games whose object is to identify the four O'Neills who have been recast in various disguises as O'Neill's characters »²⁴. Pfister cite alors partiellement Bogard, occultant une partie dérangeante de son propos :

O'Neill was an artist, not a do-it-yourself psychoanalyst. [...] After 1922, the year of his mother's death, with the single exception of his adaptation of *The Ancient Mariner*, all the extant plays reveal some direct autobiography. Far from inventing dramatic fictions to please and move his audiences, O'Neill's imagination turned to

²³ Joel Pfister, *Staging Depth: Eugene O'Neill and the Politics of Psychological Discourse* (Chapel Hill and London: The University of North Carolina Press, 1995), 16.

²⁴ Joel Pfister, 17.

the creation of narrative masks for a central situation among four people he obsessively sought to understand²⁵.

Si le critique fait bien mention de « trente-cinq pièces » contenant certains aspects de cette préoccupation centrale, sa formulation laisse entendre qu'O'Neill a attendu 1922, et donc le décès de sa mère, pour s'attacher avec obsession à la représentation de sa famille. En outre, les exemples choisis sont une nouvelle fois tous issus des pièces de fin de carrière.

En réalité, dès ses premières pièces, O'Neill incorpore des éléments de sa vie dans son œuvre : ainsi *A Wife for a Life* est fortement inspirée de sa mission au Honduras. Louis Sheaffer va plus loin et y voit même l'aveu des sentiments d'O'Neill envers l'épouse de son compagnon de mission²⁶. Si le dramaturge a attendu 1917, et la composition d'*Ile*, pour s'attacher à la représentation de sa mère²⁷, les personnages directement inspirés de James O'Neill apparaissent plus tôt dans les pièces de notre corpus, ce qui a déjà été analysé notamment par Louis Sheaffer²⁸ et Virginia Floyd²⁹. Avant d'étudier la question du huis clos, il nous semblait donc nécessaire de nous concentrer non pas sur les *quatre* O'Neill que Pfister évoque plus haut mais sur les représentations du couple parental et nous avons pour cela détaché trois pièces, à savoir – par ordre de traitement – *Abortion*, *The Rope* et *Ile*. En effet, ces trois pièces s'attachent à la description d'un moment crucial de la vie de famille, à savoir la mort du couple – tragiquement symbolisée par l'avortement fatal –, le retour suspect du fils prodigue et, enfin, la dislocation du couple face au désir individuel de réalisation de soi. Unies par une certaine prégnance de la morale chrétienne, les deux premières nous permettent en réalité d'observer l'apaisement des relations entre le dramaturge et son père tandis qu'*Ile* n'est autre, comme nous venons de l'indiquer, que le premier véritable portrait d'Ella.

²⁵ Travis Bogard, *Contour in Time: The Plays of Eugene O'Neill* (New York: Oxford University Press, 1988), 449.

²⁶ Louis Sheaffer, *O'Neill: Son and Playwright* (London: J. M. Dent & Sons, Ltd., 1968), 151 : « He liked both Stevenses; the engineer was quiet, hard-working, his wife uncomplaining and pleasant under the hardships, and their steadfast personalities helped pull him out of his depressions. (Judging by the first play he wrote, *A Wife for a Life* [...], the future playwright had some romantic thoughts about Ann Stevens.) ».

²⁷ Floyd souligne toutefois la ressemblance entre le couple Baldwin de *Recklessness* et les « figures maternelle et paternelle autobiographiques de pièces plus tardives ». Virginia Floyd, *The Plays of Eugene O'Neill: A New Assessment* (New York: The Ungar Publishing Company, 1987), 44 : « In Mildred and Arthur Baldwin there are early traces of the autobiographical mother and father figures of later plays, couples who are trapped in bad marriages that are frequently called "a mistake." ».

²⁸ Louis Sheaffer, *O'Neill: Son and Artist* (New York: Paragon House, 1990).

²⁹ Virginia Floyd, *Eugene O'Neill at Work: Newly Released Ideas for Plays* (New York: Ungar, 1981).

4.2. Fils de

Le choix du titre « Fille de Nobel » pour le chapitre dans lequel Frédéric Beigbeder présente Oona n'est pas anodin tant Eugene O'Neill a longtemps été un « fils de ». Sa jeunesse a en effet consisté à se démarquer de ce père trop célèbre, à devenir autre chose qu'une « espèce d'appendice », pour reprendre l'expression employée par Eugene Jr. dans *Embrasser les ombres* de Lars Norén³⁰.

4.2.1. Ce père si encombrant

L'ombre de James O'Neill plane sur l'œuvre du jeune dramaturge. Cette figure du patriarche était si pesante qu'O'Neill déclare en 1912 que le rapport finira par être inversé, ce qui est rapporté par plusieurs témoins en plus d'être confirmé par O'Neill lui-même. Parmi ces témoins figure notamment Frederick P. Latimer, l'éditeur du *New London Telegraph* qui lui a permis de rejoindre sa rédaction au cours de l'été 1912. Dans une lettre de 1942 dans laquelle O'Neill fait part à Harry Weinberger de ses problèmes familiaux, il écrit :

Once in New London when I worked on the newspaper there, I said before some people (who still remember it) "Someday, I won't be known as his son. He will be known as my father." Only a boast, then, of course, but it had the right spirit behind it, and it came true³¹.

Il est par ailleurs intéressant que Latimer fasse partie des témoins de cette vantardise puisque l'emploi occupé par O'Neill au sein de ce journal est emblématique des rapports ambigus existant entre le dramaturge et son père. En effet, c'est James O'Neill qui a demandé à son ami Latimer d'exaucer le vœu de son fils en l'embauchant. En outre, le journal n'ayant pas de tels moyens financiers, l'acteur aurait également payé les dix dollars hebdomadaires de son fils lui-même, sans que ce dernier ne fût au courant d'un tel arrangement³². Doris Alexander, elle, mentionne un salaire de vingt

³⁰ Lars Norén, *Embrasser les ombres*, 59 : « EUGENE JR. Oui... mais... d'un autre côté on est toujours considéré comme une espèce d'appendice. Quand on dit qui on est, on nous regarde... comme si on était un chapitre d'une longue histoire... »

³¹ Travis Bogard et Jackson R. Bryer, éd., *Selected Letters of Eugene O'Neill* (New Haven: Yale University Press, 1988), 533.

³² Stephen A. Black, 124.

dollars mais n'insiste pas sur sa provenance³³. Arthur et Barbara Gelb, eux, semblent rejeter l'idée selon laquelle James aurait payé lui-même les émoluments de son fils mais font tout de même part d'une anecdote cocasse :

It was rumored in the newsroom that, until Eugene proved himself, James was to provide his son's weekly salary of ten dollars. Not long after Eugene began work, he arrived in the newsroom late and slightly tipsy and was summarily fired by the city editor, Malcolm Mollan.

"Hell, you can't fire him," the Telegraph's business manager, Charles Hamilton Thompson, was reported to have said. "His father pays his salary." Whether this was fact or whether Mollan relented out of kindness, Eugene stayed on³⁴.

Une telle anecdote, si elle est vraie, ce que nous croyons tant les difficultés financières du *Telegraph* étaient importantes, souligne la dépendance du fils envers son père et peut teinter ses velléités d'indépendance d'une certaine ingratitude.

Lorsque les relations entre James et Eugene s'améliorent, la rivalité manifestée par le fils laisse place à une réelle admiration pour son père. Ainsi, dès 1920, O'Neill évoque dans une lettre à George C. Tyler son dégoût pour le mélodrame qui a artistiquement et psychologiquement ruiné son père :

My direst grudge against *Monte Cristo* is that, in my opinion, it wrecked my father's chance to become one of our greatest actors. Since he did not mince this matter himself but confessed it to me during our very close "palship" last winter, I feel free to state it. *Monte Cristo*, he often said with great bitterness as he lived over his past out loud to me, had been his curse. He had fallen for the lure of easy popularity and easy money – and he suffered as a retribution in his old age the humiliation of supporting such actor-yokels (by comparison) as Tynan, Allen, Fredericks, Elliott, etc.³⁵

Évoquant les balbutiements du dramaturge, Black souligne – comme tant d'autres avant et après lui – la place prépondérante occupée par James dans l'acte de création de son fils, malgré les relations tendues entre les deux hommes :

In years to come, the motive of writing parts for his father to play often seems to figure prominently in the background of Eugene's creative drive. James seems to have recognized the gift as such; he offered to perform the role of the older miner in *A Wife for a Life* if a backer could be found, and for a later play he helped his

³³ Doris Alexander, *The Tempering of Eugene O'Neill* (New York: Harcourt, Brace & World, Inc., 1962), 163 : « By the end of July, Eugene thought he knew what to do with himself. He liked writing. [...] He couldn't earn a living writing poetry, but he could write for a newspaper as Art McGinley was doing. Art thought they had room for another reporter on the *Telegraph*.

So James O'Neill had a talk with his good friend Judge Latimer, publisher of the *Telegraph*. [...] Judge Latimer was glad to give a son of James O'Neill a chance. So, in August, Eugene started work as cub reporter on the New London *Telegraph* at a salary of \$20 a week. »

³⁴ Arthur et Barbara Gelb, 340.

³⁵ Bogard et Bryer, *Selected Letters of Eugene O'Neill*, 143.

son rehearsal a cast. He was increasingly impressed as Eugene gained skill, though he was still troubled by his son's modern ideas and pessimism. A few years later, when Eugene had his first major success, James was observed to leave the theater with tears of pride in the eyes³⁶.

Ce vaudeville composé avec « un œil sur le box-office » avait en effet tout pour plaire à James O'Neill, comme le souligne notamment Paul D. Voelker dans son article « Biography, Autobiography and Artistry in *A Wife for a Life* » :

Thus, late in 1912, when Eugene O'Neill was first suffering the serious effects of his illness, he began making notes for plays; and upon nearing the end of his cure at the sanatorium, he began to write *A Wife for a Life*, a play calculated primarily to please his father, a further token of the peace Eugene had made and an effort to secure his father's approbation. In this effort he succeeded. James was pleased to announce, "my youngest son has written a sketch which it is quite likely I may use in the near future..."³⁷

James devant incarner un personnage directement inspiré de la fuite de son fils (fuite orchestrée par James lui-même), les deux hommes semblent alors réunis à la ville comme sur la page – et non à la scène, la pièce ne suscitant pas l'intérêt et n'étant finalement jamais montée. En effet, et Voelker le souligne encore très bien, les conditions du divorce d'Yvette et son époux ne sont pas sans rappeler le scandale de l'union de Kathleen et Eugene puis le divorce prononcé alors que ce dernier avait quitté le pays.

Paradoxalement, cette réconciliation – cœur de l'acte IV de *Long Day's Journey into Night* – a mené à une séparation puisque, fier de son fils, James O'Neill s'est arrangé pour qu'il ne le suive pas sur sa tournée mais se repose et se concentre sur son écriture en logeant chez les Rippin, une famille du quartier³⁸.

Sheaffer a brillamment résumé l'évolution des portraits réalisés par O'Neill de ses parents en déclarant que la différence de traitement entre James et Ella provenait du fait que le dramaturge avait fini par pardonner son père mais jamais sa mère³⁹, ce sur quoi nous allons évidemment revenir. Ainsi, John Townsend, dans *Abortion*, et Abraham Bentley, dans *The Rope*, nous apparaissent comme d'évidents témoins de l'apaisement des relations entre James et Eugene, un élément souvent laissé de côté par les critiques plus prompts à analyser le succès o'neillien sous l'angle du rejet du père.

³⁶ Stephen A. Black, 148.

³⁷ Paul D. Voelker, « Biography, Autobiography and Artistry in *A Wife for a Life* », *The Eugene O'Neill Newsletter* XII.1 (Spring 1988).

³⁸ Doris Alexander, *The Tempering of Eugene O'Neill*, 182.

³⁹ Louis Sheaffer, *O'Neill: Son and Artist* (New York: Paragon House, 1990), 515 : « The difference between the parents' images develops from the fact that O'Neill eventually "forgave" his father but never, no matter how hard he tried or what he may have thought, his mother. »

4.2.2. Abortion et la répétition des erreurs paternelles

Nous avons choisi de débiter notre analyse du portrait paternel par celui réalisé dans la pièce *Abortion*, rédigée en 1914. Dès sa première apparition, le personnage de John Townsend est en effet présenté comme une figure imposante : « *He is a tall, kindly old man of sixty or so with a quantity of white hair. He is erect, well-preserved, energetic, dressed immaculately but soberly* » (CP1, 209). La succession d'adjectifs juxtaposés participe de cette impression de stature massive. Si Lesley Broder recense les opinions concernant le caractère autobiographique certain de la pièce⁴⁰, elle se concentre sur le personnage de Jack Townsend et néglige celui du père dont la ressemblance avec James O'Neill est pourtant évidente, et ce, dès cette didascalie l'introduisant : dans les années 1910, James O'Neill était en effet âgé d'une soixantaine d'années et bien préservé malgré ses cheveux blancs. Le costume blanc porté par John Townsend renvoie évidemment à la pureté affichée du père, une pureté qui sera remise en question par son propre fils.

De plus, la vision de cet homme à la tenue immaculée peut aujourd'hui évoquer la magistrale scène d'ouverture du *Long Voyage du jour à la nuit*, tel qu'il a été mis en scène par Célie Pauthe en 2011⁴¹. James y apparaît ivre, presque soutenu par le bureau sur lequel il s'appuie, à l'extrême gauche de cette chambre d'hôtel choisie pour souligner le déracinement o'neillien.

⁴⁰ Lesley Broder, « Eugene O'Neill's Abortion and Standard Family Roles: The Economics of Terminating a Romance and a Pregnancy », *Eugene O'Neill's One-Act Plays: New Critical Perspectives*, eds. Michael Y. Bennett et Benjamin D. Carson (New York : Palgrave Macmillan, 2012), 53 :

The playwright's relationship with Jenkins is often a starting point for critical considerations of the text, though these interpretations vary widely. Louis Sheaffer calls Nellie's death "unconscious wish-fulfillment" only atoned for by Jack's Townsend's suicide. Travis Bogard says even though the play "possibly reflects some of his concern" over his first wife's pregnancy, "it is not, however, an autobiographical play." In contrast, Virginia Floyd, goes so far as to call Jack Townsend a "self-portrait." Though it is impossible to know whether O'Neill's thought of abortion as a possibility in his personal life, it is clear that the topic, used as a plot device, served him well as a dramatic element.

⁴¹ « Long Voyage du jour à la nuit », mise en scène de Célie Pauthe. Paris : Théâtre de la Colline, du 9 mars au 9 avril 2011 ; Reims : La Comédie, du 13 au 16 avril 2011 ; Marseille : La Criée, du 4 au 12 mai 2011.



Figure 2. *Le Long Voyage du jour à la nuit*. Mise en scène de Cécile Pauthe. Théâtre de la Colline, Paris. (*L'Officiel des spectacles*⁴²).

Le choix le plus osé était évidemment celui de transcrire ce huis clos dans une chambre d'hôtel et non dans la résidence familiale mais Cécile Pauthe a également fait le choix de s'éloigner de la description originelle de James Tyrone (« *His clothes, assuredly, do not costume any romantic part. He wears a threadbare, ready-made, grey sack suit and shineless black shoes* », CP3, 719) et de le vêtir de ce costume beige mémorable, en faisant alors une figure quasi-spectrale, tout comme Mary et Jamie.

Abortion offre une transcription fidèle des sentiments opposés qui liaient père et fils. En effet, le père est venu en aide à son fils et éprouve même des scrupules à évoquer ce sujet tabou en ce jour de fête et de « triomphe » : « what I ought to speak about is such a deuced painful subject for both of us that I hardly dare speak of it – especially on your day of triumph when I should be the last one to bring up any unpleasantness » (CP1, 211). Toutefois, lorsque les deux hommes éloignent leur entourage (féminin), la situation se tend et Jack redoute la conversation qui l'attend : « *Jack watches him uneasily as he foresees what his father is going to say and dreads it* » (CP1, 210).

La ressemblance entre John Townsend et James O'Neill, implicite de par le caractère éminemment autobiographique du personnage de Jack, n'est pas seulement

⁴² En ligne. <http://files.offi.fr/evenement/38042/images/600/1299579766481.jpg> (consulté le 3 octobre 2019).

physique. Ainsi, l'aide financière apportée pour l'avortement de Nellie semble renvoyer à l'organisation de la fuite d'Eugene au Honduras après le mariage avec Kathleen. Lorsque les propos du père se font plus critiques concernant les choix de son fils, ce dernier ne peut s'empêcher de le renvoyer brusquement face à ses actions passées :

Be frank, Dad! Judging from several anecdotes which your friend Professor Simmons has let slip about your four years here, you were no St. Anthony. Turn your mind back to those days and then answer your own question: "Why, in the first place?" (CP1, 212)

La mention de « St. Anthony » renforce l'aspect moqueur de la remarque du fils et constitue également une critique voilée du matérialisme paternel. En effet, selon la Bible, Saint Anthony, fils de parents aisés et jeune héritier de toute leur fortune, a entendu des voix lui disant que la perfection ne s'atteignait qu'en se délestant de tous ses biens : « If thou wilt be perfect, go and sell all thou hast »⁴³.

Robert M. Dowling ne manque pas de souligner la quasi-homophonie entre les prénoms de Nellie Murray, la victime de l'avortement, et de Nettie Walsh, la femme ayant clamé avoir donné naissance à un enfant illégitime de James et ayant longuement poursuivi en justice ce dernier à ce sujet⁴⁴. En considérant que Jack est né, comme Eugene O'Neill, en 1888 et en situant la pièce en 1914, Jack serait âgé de 25 ou 26 ans, soit l'âge qu'avait James O'Neill lorsque Nettie Walsh est tombée enceinte. La question de la paternité est donc chargée de sens : « are you sure, absolutely sure, you were the father of this child which would have been born to her? » (CP1, 212). La reprise quasi-anadiploïque de l'attribut du sujet « sure » auquel se greffe l'adverbe « absolutely » souligne ici l'aspect solennel de cette question d'un père qui craint de voir son fils mêlé au même type de scandale que lui. De même, la relative mansuétude du père semble renvoyer à la conviction qu'avait James O'Neill au sujet de Kathleen Jenkins, en qui il ne voyait rien de plus qu'une nouvelle Nettie Walsh, comme l'explique Alexander :

Kathleen's parents got wind of the whole thing and marched up to face Mama and Papa in their hotel rooms and demand that something be done. In a way, this brought Papa around almost to Eugene's side, for he got the idea that Kathleen Jenkins and her parents were simply out to hook a rich man's son, and much as he

⁴³ Matthew 19:21.

⁴⁴ Robert M. Dowling, *Critical Companion to Eugene O'Neill: A Literary Reference to His Life and Work* (New York: Infobase publishing, « Facts on File », 2009), 27 : « James O'Neill had conducted an affair that resulted in his possible child (though he was relieved of obligation in court) by Nettie Walsh – whose name strikes a close resemblance to Nellie Murray, the fatally jilted woman in *Abortion*. » Peter L. Hays va plus loin en analysant le prénom Nellie comme un possible croisement entre les prénoms Nettie et Ella. Peter L. Hays, « Child Murder and Incest in American Drama », *Twentieth Century Literature* 36.4 (Winter 1990), 435: « perhaps a blend of Nettie and Ella? »

thought Eugene to blame, he thought maybe the girl was more than a bit to blame too, was simply a woman like Nettie Walsh, out for money⁴⁵.

Dowling ajoute que, tout comme James Tyrone dans *Long Day's Journey into Night*, Jack Townsend coupe, avec plus ou moins de tendresse, les envolées radicales de son fils (« You're delving too deep, for me, my boy. Save your radical arguments for the younger generation », CP1, 213 ; « Keep your damned Socialist anarchist sentiments out of my affairs! », CP3, 726).

Comme dans le reste de notre corpus, l'argent occupe ici évidemment une place centrale puisque l'aide paternelle a été financière. Ainsi, dès la première apparition de Joe Murray, la question de l'argent est évoquée lorsqu'Herron suppose que Joe n'est qu'un « "gars de la ville" qui pense que Jack lui est redevable [...] et [qui] veut lui soutirer un dollar ou deux » (« probably some fresh "townie" who thinks Jack's indebted to him [...] and wants to put the acid on him for a dollar or two », CP1, 205). L'utilisation du terme familier « townie » mais également de l'expression « to put the acid on » installent rapidement un certain mépris de classe.

Alors que Joe Murray, le frère de la victime, emploie l'expression « faire payer » au sens figuré (« I'll make yuh pay », CP1, 216), Jack ne cesse de mentionner le *coût* – au sens propre – de son « erreur » (CP1, 214) : « Two hundred dollars is quite a sum for a college student to raise at a moment's notice » (CP1, 214). Ces mêmes deux-cents dollars qui sont également devenus l'argent du chantage du médecin sur Joe (« He offered me money, lots of it, to keep my mouth shut, and I took it – the money he'd got from you – blood money! », CP1, 218-19) avant d'exercer une nouvelle pression sur Jack (« And I'll keep my mouth shut – *maybe!* », CP1, 219).

En répondant que « le salaire du péché est plutôt exorbitant » (CP1, 214 : « The wages of sin are rather exorbitant »), Townsend renvoie au sort cruel réservé à Nellie mais surtout à la mort imminente de Jack, le salaire du péché étant, selon la Bible, la mort⁴⁶. Une formulation symbolique se teinte alors ici d'une cruauté palpable. De la même manière, l'oscillation entre sens propre et figuré qui parcourt les échanges entre Jack et Joe renforce la violence de l'expression « blood money » employée par ce dernier.

Tenant d'exploiter le pouvoir de son père pour calmer Murray, Jack fait ressurgir une dernière fois cet « argent » fatal : « You say the doctor gave you money?

⁴⁵ Doris Alexander, *The Tempering of Eugene O'Neill*, 131.

⁴⁶ Romains 6:23 : « For the wages of sin is death; but the gift of God is eternal life through Jesus Christ our Lord. »

I'll give you ten times as much as he did. [...] My father is rich. We'll get you a good position, do everything you wish » (CP1, 218-19). La réponse cinglante de Joe Murray marque le retour du verbe « payer », cette fois-ci au sens littéral, dans cette pièce ambiguë : « You want – to pay me – for Nellie! » (CP1, 219). Si Murray renonce à exécuter Jack, préférant le voir puni par la justice (« It's too good for yuh. [...] I'm goin' to the p'lice station », CP1, 219), le dénouement peut laisser supposer que ce dernier préfère la mort à la honte (pour sa famille et lui) et met fin à ses jours avec l'arme que Murray a refusé d'utiliser contre lui quelques instants plus tôt⁴⁷.

Expression de la culpabilité du dramaturge vis-à-vis de sa première épouse, Kathleen Jenkins, cette pièce met également en scène le père, en faisant un personnage central dans cette histoire d'un échec sentimental. La générosité du père peut toutefois sembler n'être qu'un moyen pour lui de protéger sa réputation ou de ne pas voir son fils répéter ses propres erreurs. Quatre ans plus tard, O'Neill rédige *The Rope*, laissant cette fois transparaître ses réels remords d'avoir traité son père si durement.

4.2.3. *The Rope et l'apaisement*

Rédigée en 1918, *The Rope* se fait donc le témoin de l'apaisement des relations entre le père et le fils⁴⁸. En effet, Sheaffer analyse très justement les portraits qui sont faits des parents O'Neill, ce sur quoi nous reviendrons au moment d'aborder le portrait d'Ella :

The parents' portraits are still richer, more complex, but in spite of the playwright son's objective of depicting them both with understanding and compassion, he was not equally successful. Tyrone, though shown full measure in his faults and weaknesses, finally appears sympathetic [...].

His approach to James Tyrone repeats a pattern discernible in other of his dramas – that is, a father, after appearing in an unfavorable light, is endowed with redeeming features or displayed from an angle that arouses our respect, if not our liking. As the most striking instance in O'Neill's early works, the miserly old gnome of *The*

⁴⁷ Ambigu, le dénouement est également interprété comme un acte de « rédemption ». En effet, selon Louis Sheaffer, l'avortement symbolise le désir inconscient du dramaturge de mettre fin à son mariage et de ne pas devenir père. Ainsi, le suicide du géniteur est une tentative de réparation. Sheaffer, *O'Neill: Son and Playwright*, 149 : « If the fate of the girl in the play—she dies from an abortion—represents unconscious wish-fulfillment on the author's part, he made commensurate atonement by killing off his counterpart; the college boy commits suicide. Action and consequences, O'Neill's plays would always follow a moral pattern; for all his efforts to recast himself in a Nietzschean mold, to take up a position beyond good and evil, he could never escape the influence of his ethical upbringing, of his Catholic-bred conscience. »

⁴⁸ Louis Sheaffer, *O'Neill: Son and Artist*, 515.

Rope proves, in an O. Henry kind of twist, to be lovingly disposed toward his prodigal son⁴⁹.

Alors qu'*Abortion* fait implicitement référence au « salaire du péché » qu'est la mort, *The Rope* est une réécriture évidente de la parabole biblique du « Fils prodigue ». Cette réécriture – Dowling parle d'une « inversion cynique » de celle-ci⁵⁰ – est d'autant plus assumée que le fils en question se prénomme Luke, tout comme l'auteur du Troisième Évangile de Jésus-Christ dont est extraite cette parabole. De plus, en 1917, James O'Neill avait tenu le rôle du père aimant dans la pièce *The Wanderer*, montée par David Belasco et adaptée elle aussi de cette parabole biblique⁵¹. Mieux qu'une scène « jouée dans le théâtre de son esprit » (pour reprendre le titre du chapitre d'Herbert Grabes consacré aux didascalies⁵²), O'Neill a donc pu visualiser la puissance de son personnage paternel en observant James O'Neill prononcer « For this my son was dead, and is alive again »⁵³.

D'autres inspirations sont évoquées pour cette pièce. Ainsi, Travis Bogard voit dans *The Rope* une reprise du thème du fils prodigue « ironiquement déshérité » employé par Joseph Conrad dans sa nouvelle *Tomorrow*⁵⁴. Louis Sheaffer, lui, mentionne *A Christmas Carol*, de Dickens, dont une adaptation cinématographique aurait dû permettre à James O'Neill d'incarner Scrooge et donc de s'éloigner de son éternel rôle d'Edmond Dantès⁵⁵. Sheaffer souligne cependant l'aspect profondément

⁴⁹ Louis Sheaffer, *O'Neill: Son and Artist*, 514-15.

⁵⁰ Robert M. Dowling, *Eugene O'Neill: A Life in Four Acts* (New Haven and London: Yale University Press, 2014), 171 : « *The Rope* is a cynical inversion of the biblical tale of the prodigal or “lost” son (Luke 15:11-32) ».

⁵¹ James O'Neill y joue aux côtés de Nance O'Neil. Nous revenons longuement sur l'obscur célébrité de cette actrice dans notre cinquième chapitre (voir note 12).

⁵² Herbert Grabes, « Staging plays in the theatre of the mind », *Reading Plays: Interpretation and Reception*, Hanna Scolnicov et Peter Holland, éd. (Cambridge: Cambridge University Press, 1991), 94-109.

⁵³ Doris Alexander, *Eugene O'Neill's Creative Struggle: The Decisive Decade, 1924-1933* (University Park, PA: The Pennsylvania State University Press, 1992), 26. Alexander poursuit avec une analyse très pertinente du personnage de Mary comme un moyen d'incorporer la figure de la mère, pourtant décédée, dans la pièce, avec tout le ressentiment que pouvait éprouver le dramaturge à son égard.

⁵⁴ Travis Bogard, *Contour in Time: The Plays of Eugene O'Neill*, 106 :

The view that hope, however futile, can keep a man alive was one that O'Neill had explored a year earlier in his short story, *Tomorrow*. *The Rope*, like the short story, borrows from Conrad's tale, *Tomorrow*. Both the play and Conrad's narrative are based on the parable of the prodigal son, and each centers on an obsessed, nearly insane father who longs for his son to return from the sea so that he may receive his inheritance. In both, father and son are finally estranged, and both endings stress the tricks that hope can generate in the mind. Interestingly, all three of O'Neill's plays [*The Rope*, *The Dreamy Kid*, and *Where the Cross Is Made*] convey something of Conrad's image of a prodigal ironically disinherited.

⁵⁵ Louis Sheaffer, *O'Neill: Son and Playwright* (London: J. M. Dent & Sons, Ltd., 1968), 375.

o'neillien de *The Rope*, et notamment son caractère précurseur de *Desire Under the Elms* :

Regardless of its models, though, *The Rope* is entirely O'Neill's; raw, bitter, an unvarnished account of some vengeful humans. In addition to being his most powerful short work, it foreshadowed *Desire Under the Elms*. Both plays tell of harsh lives rooted in the stony land, of embattled families in which children are pitted against the father for ownership of the farm, as well as in conflict with one another; and, in both, the father, after overworking one wife into an early grave, married another who proves unfaithful to him. Further, old Bentley, who constantly quotes the Bible in abusing his family, prefigures one of the playwright's most vital creations – Ephraim Cabot, the hickory-tough old farmer of *Desire* who likewise invokes the Scriptures in justifying himself. "God's hard," he says repeatedly, "an' lonesome!"⁵⁶

Pièce familiale par excellence de par ses influences, *The Rope* va jusqu'à rappeler un thème déjà présent dans *Abortion*. Annie émet effectivement des réserves quant au fait que son père soit réellement le géniteur de Luke :

ANNIE. [...] Your wife, indeed, with a child she *claimed* was yours, and her goin' with this farmer and that, and even men off the ships in the port, and you blind to it! And then when she got sick of you and ran away – only to meet her end at the hands of God a year after – she leaves you alone with that – *your* son, Luke, *she* called him – and him only five years old! (CP1, 550)

Les italiques cinglants insistent sur les doutes d'Annie et sur le dégoût qu'elle éprouve face au traitement favorable qui lui semble injustement réservé à son demi-frère dont le retour est attendu avec impatience. De plus, les cent dollars volés par Luke avant de fuir la ferme familiale (« pinchin' the hundred », CP1, 561) semblent faire écho aux deux-cents dollars déboursés par Townsend afin de payer l'avortement de Nellie. Ainsi, la dépendance du fils envers son père est claire dans ces deux pièces unies par d'évidentes références à la Bible.

Extirpant des informations légales et confidentielles concernant le testament de son beau-père, Pat Sweeney découvre avec stupeur qu'il n'y est nullement fait mention de liquidités (CP1, 554-55). Ce passage, ponctué d'occurrences du champ lexical de l'argent (notamment « money » et « cash » – respectivement huit et trois mentions), bouscule les rôles jusque-là clairement établis. Désormais, Annie et Pat semblent tout aussi malhonnêtes et vénaux qu'ils n'accusent Luke de l'être :

⁵⁶ Louis Sheaffer, *O'Neill: Son and Playwright*, 375-76.

But I tell you agen that Luke of yours ain't comin' back; and if he does he ain't the kind to hang himself, more's the pity. He's like her. He'd *hang* you more likely if he s'pected you had any money. (CP1, 550)

Cette insistance sur la pendaison est d'autant plus ironique que la corde qui donne son titre à la pièce permet de mesurer l'attente du retour du fils prodigue puis de dévoiler la surprenante générosité paternelle.

Une différence importante existe entre la parabole originelle et la pièce o'neillienne puisque le frère aîné y est remplacé par une sœur, ce qui permet à O'Neill de créer un rôle « neutre », ne représentant ni lui ni son frère, confirmant la théorie de Bogard selon laquelle le personnage de Luke serait à la fois un portrait de Jamie et un autoportrait du dramaturge :

Luke's face corresponds to the physical type of the Poet in *Fog* and of John Brown, having dark hair, large brown eyes and a weak mouth. In action, however, he shows none of the sensitivity of the earlier self-portraits. There, he is depicted as a swaggering ne'er-do-well, a man "wised up" in the ways of the world. In this respect, he is not unlike some details of the portrait O'Neill was ultimately to draw of his brother Jamie in the Tyrone plays and *Hughie*. It is as if, in creating Luke, O'Neill had subconsciously compressed the figures of both himself and his brother into a single "prodigal," asking but not finding a reconciliation with the father⁵⁷.

Plus récemment, cette interprétation est reprise par Dowling, qui souligne notamment la distance placée entre le personnage de Luke, vagabond désormais citadin, et les gens « de la campagne » :

He's an unrepentant wastrel who unmistakably resembles Jim O'Neill, with his "good-natured, half-foolish grin, his hearty laugh, his curly dark hair, a certain devil-may-care recklessness and irresponsible youth in voice and gesture" (CP1, 556). (In 1909, Jim had played the title character in the popular play *The Prodigal Son*.) Luke is also a stand-in for O'Neill himself: "You country jays oughter wake up and see what's goin' on," Luke tells his brother-in-law. "Look at me. I was green as grass when I left here, but bummin' round the world, and bein' in cities, and meetin' all kinds, and keepin' your two eyes open – that's what'll learn yuh a cute trick or two" (CP[1], 561-62)⁵⁸.

Si c'est une réelle pendaison – double, même – qui clôt une autre pièce, plus tardive, à savoir *Diff'rent* (CP2, 54), elle est ratée dans *The Rope* et laisse apparaître, malgré l'absence de scène de réconciliation, la générosité du père. Toutefois, le dénouement cynique empêche Luke de s'en rendre compte : les pièces d'or sont découvertes par la petite Mary, qui les jette à la mer afin de faire des ricochets comme son oncle le lui a

⁵⁷ Travis Bogard, *Contour in Time: The Plays of Eugene O'Neill* (New York: Oxford University Press, 1988), 107.

⁵⁸ Robert M. Dowling, *Eugene O'Neill: A Life in Four Acts*, 171.

appris quelques instants plus tôt. L'immense didascalie – seulement interrompue par le chant « Skip – skip – skip », devenant, dans l'ultime réplique, « Skip! Skip! Skip! » pour symboliser la frénésie de la fillette – crée une connivence entre le dramaturge et son public. Si Luke ne se rend pas compte de l'amour que lui porte son père, O'Neill semble avoir désormais le recul nécessaire pour en prendre la pleine mesure.

Cette chute – au sens propre comme au sens figuré – résume l'analyse faite par Sheaffer : O'Neill a fini par pardonner à son père son attitude alors qu'il n'a jamais réussi à accepter la froideur et la culpabilisation permanente de sa mère⁵⁹. En revanche, si le choix d'appeler la petite fille Mary semble indiquer – comme le souligne judicieusement Doris Alexander⁶⁰ – que le dramaturge a tenu à incorporer un portrait de sa mère dans la pièce, avec tout le ressentiment qu'il pouvait éprouver à son égard, nous devons de noter l'ironie finale : Luke est lui-même responsable de ce gâchis, ayant montré à Mary comment réaliser des ricochets et l'ayant laissée jeter une pièce (en argent, celle-ci).

4.3. *Ile* et la création de Mary Tyrone

4.3.1. La réécriture d'un fait divers

Si *Ile* est fortement imprégnée de l'œuvre d'Herman Melville, comme l'ont notamment observé Sheaffer et Manheim⁶¹, elle est principalement basée sur l'histoire de John A. et Viola Cook⁶². Le nom Keeney, quant à lui, est emprunté à un couple de voisins de l'avenue Pequot⁶³ : le capitaine Nathaniel S. Keeney (1848-1926) et son épouse Abbie W. Lester (1849-1929). Les journaux de l'époque sont autant de témoins de la relative célébrité du pêcheur dans la ville de New London : ainsi, nous savons que le capitaine a pêché en 1909 un tarpon dont la rareté est soulignée⁶⁴, que leur fille Abigail est décédée en 1913⁶⁵ ou encore que Mme Keeney a été « confinée » en janvier

⁵⁹ Louis Sheaffer, *O'Neill: Son and Artist*, 515.

⁶⁰ Doris Alexander, *Eugene O'Neill's Creative Struggle: The Decisive Decade, 1924-1933*, 26-27.

⁶¹ Voir notamment Louis Sheaffer, *O'Neill: Son and Playwright*, 384-85.

⁶² Voir chapitre 2, 76-77.

⁶³ Arthur et Barbara Gelb, 211 et Robert M. Dowling, *Critical Companion to Eugene O'Neill: A Literary Reference to His Life and Work* (New York: Infobase Publishing, 2009), 246.

⁶⁴ « Caught a Tarpon: Rare Fish Taken off Bartlett Reef Lightship », *The Day*, 21 août 1909 : 6.

⁶⁵ « Mrs. Abbie N. (Keeney) Baldwin Expires at Meriden », *The Day*, 13 août 1913 : 4.

1916 chez elle à cause de la grippe⁶⁶. Si O'Neill a complètement changé le prénom de l'époux, lui préférant un « David » plus passe-partout mais également à l'importante connotation biblique⁶⁷, le prénom de l'épouse, « Abbie », n'a subi qu'une légère modification, devenant « Annie »⁶⁸.

En revanche, la part autobiographique n'est pas négligeable tant Annie Keeney semble être – quelques mois avant la représentation plus cruelle et subtile qui en est faite dans *The Rope* – le premier grand portrait de sa mère Ella incorporé par O'Neill dans une de ses pièces, comme l'a par exemple analysé Joel Pfister en 1982⁶⁹. En effet, Annie accompagne son époux en mission, à la manière d'Ella, qui n'a cessé de suivre James lors de ses tournées, délaissant alors leurs enfants. Le personnage d'Annie annonce donc clairement celui de Mary Tyrone : perdant toutes deux la raison, l'une à cause de l'isolement, l'autre à cause de la morphine, les deux femmes présentent des similitudes ne laissant aucun doute quant à leur modèle commun.

4.3.2. *Un personnage ambigu*

Au début de la pièce *Ile* et alors qu'elle est toujours hors de vue, Annie Keeney suscite la sympathie à travers le portrait qui est fait d'elle par les membres de l'équipage – les subordonnés de son époux, donc – qui soulignent sa gentillesse et sa fragilité, par la suite sous-entendus dans sa description (« *a slight, sweet-faced little woman* », CP1, 495). Selon eux, il est évident que le capitaine est le seul à blâmer pour la folie qui s'empare de son épouse. Lorsqu'Annie apparaît pour la première fois sur

⁶⁶ « Personals », *The Day*, 11 janvier 1916 : 4.

⁶⁷ Rupendra Guha Majumdar, « “Deep in my silent sea”: Eugene O'Neill's Extended Adaptation of Coleridge's *The Ancient Mariner* », *Intertextuality in American Drama: Critical Essays on Eugene O'Neill, Susan Glaspell, Thornton Wilder, Arthur Miller and Other Playwrights*, eds. Drew Eisenhauer et Brenda Murphy (Jefferson, NC: McFarland, 2012), 27 : « Many of O'Neill's protagonists bear this combination of Biblical name and maritime or pioneering appearance – Captain Isaiah Bartlett, Captain David Keeney, Ephraim Cabot and of course, Lazarus. »

⁶⁸ Malgré cette proximité avec le véritable prénom de Mrs. Keeney, nous ne pouvons nous permettre de ne pas considérer la piste d'un éventuel lien (paradoxal) avec la suffragette britannique Annie Kenney (1879-1953), emprisonnée en 1905 avec Christabel Pankhurst pour obstruction et agression d'agent après avoir déployé une banderole en faveur du droit de vote pour les femmes lors d'un meeting politique en présence de Winston Churchill et Edward Grey. Kenney devient en 1912 directrice-adjointe de la *Women's Social and Political Union*.

En revanche, l'article consacré à l'extraordinaire pêche du capitaine Keeney, avec sa référence au « Bartlett Reef Lightship » semble une piste sérieuse quant à la formation du nom de Nat Bartlett, dans *Where the Cross Is Made*.

⁶⁹ Joel Pfister, « The Cultural Web in O'Neill's Journey », *Staging Depth: Eugene O'Neill and the Politics of Psychological Discourse* (Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 1995), 203-15 (210-11, en particulier).

scène, ses yeux sont rougis par ses pleurs : « *Her eyes are red from weeping and her face drawn and pale* » (CP1, 495).

Si le personnage d'Annie suscite tout d'abord la pitié, Bogard souligne qu'une autre lecture se profile : « although she becomes an object of pity, Mrs. Keeney can be blamed for her failure to understand [...] her husband »⁷⁰. Bogard explique que le capitaine n'est pas un personnage typique de « méchant de mélodrame »⁷¹. Toutefois, Keeney est un des personnages les plus ouvertement violents des pièces de notre corpus⁷² :

KEENEY. (*comes toward the Steward – with a stern look on his face. The Steward is visibly frightened and the stack of dishes rattles in his trembling hands. Keeney draws back his fist and the Steward shrinks away. The fist is gradually lowered and Keeney speaks slowly.*) 'Twould be like hitting a worm. It is nigh on two bells, Mr. Steward, and this truck not cleared yet. (CP1, 494)

Violence physique et verbale se mêlent ici, d'autant plus que Keeney poursuit avec une menace explicite de mort : « The next dish you break, Mr. Steward, you take a bath in the Bering Sea at the end of a rope » (CP1, 494). Et ici, pas de fortune au bout de la corde.

Les didascalies relatives aux interactions entre les époux sont aussi cruelles : « *a touch of resentment in his voice* » (CP1, 495) puis, successivement, « *frowning* », « *desperately* », « *a tone of command in his voice* » et « *sharply* » (CP1, 496). Cependant, il est vrai que Keeney se fait plus doux avec son épouse : « *putting an arm around her shoulder – with gruff tenderness* » et « *gently* » (CP1, 500). Dès lors, le rapport s'inverse et c'est Mrs. Keeney qui fait preuve de mépris et d'incompréhension avant de se perdre dans ses souvenirs de jardin fleuri et sa folie : « It's June now. The lilacs will be all in bloom in the front yard – and the climbing roses on the trellis to the side of the house – they're budding » (CP1, 503).

Le personnage de David Keeney, débarrassé de sa monstruosité apparente, peut alors être interprété comme une sorte de figure de l'artiste incompris, surtout face à une épouse au bord de l'hallucination. Ainsi, Ranald conclut : « Captain Keeney should not be read as a man of wounded vanity but rather as a paradigm of the artist, to whom

⁷⁰ Travis Bogard, *Contour in Time: The Plays of Eugene O'Neill*, 92.

⁷¹ Travis Bogard, *Contour in Time*, 92 : « He is not presented as the villain of the melodrama. »

⁷² Ulrich Halfmann, « "With clenched fist...": Observations on a Recurrent Motif in the Drama of Eugene O'Neill », *Eugene O'Neill and the Emergence of American Drama*, éd. Marc Maufort (Amsterdam et Atlanta: Rodopi, 1989), 107-22.

dedication to his calling is all-important »⁷³. Keeney se moque de l'argent et il le répète, reprenant les mêmes termes, comme une réponse à la critique implicite : « I don't give a damn 'bout the money. I've got to git the ile! » et « It ain't the *damned money* what's keepin' me up in the Northern seas » (CP1, 497, nous soulignons). Plus loin, la critique devient directe :

MRS. KEENEY. It'd be different if you needed the money, but you don't. You've got more than plenty.

KEENEY. (*impatiently*) It ain't the money I'm thinking of. D'you think I'm as mean as that? (CP1, 502)

En réalité, sa quête de l'huile est tout aussi importante à ses yeux que le serait la plus parfaite des rimes pour un poète ou la couleur tant recherchée par un peintre. Au lieu d'expliquer le comportement du capitaine par une quête effrénée de pouvoir, O'Neill choisit d'animer son personnage d'aspirations plus élevées, renvoyant l'attention sur Annie qui apparaît alors responsable du drame conjugal et donc de sa propre folie.

Un élément particulièrement intrigant de cette pièce est le regret murmuré par Annie à son époux peu avant le revirement tragique de ce dernier : « I sometimes think if we could only have had a child » (CP1, 503). En liant la maternité et le fait de suivre son époux, O'Neill a forcément à l'esprit le drame vécu par Ella, à savoir la mort du petit Edmund en mars 1885. Incapable de supporter la séparation avec James⁷⁴, Ella avait fini par confier ses deux fils, James Jr. et Edmund, respectivement âgés d'un an et six ans, à sa mère. Dépassée par la tâche, Bridget Quinlan avait laissé Jamie, pourtant atteint de la rougeole, approcher son petit frère. Celui-ci n'a pas survécu à l'infection et, comme le rappellent les nombreuses biographies du dramaturge, Ella a longtemps tenu son époux pour responsable du décès du petit Edmund. Prénommé Edmund Burke en hommage à un homme politique irlandais, Edmund porte néanmoins également le nom de ce personnage qui l'aurait mené à sa perte, à savoir le comte de Monte Cristo, joué

⁷³ Margaret Loftus Ranald, *The Eugene O'Neill Companion* (Westport, CT, London: Greenwood Press, 1984), 325.

⁷⁴ Stephen A. Black, *Eugene O'Neill: Beyond Mourning and Tragedy* (New Haven and London: Yale University Press, 1999), 37-38 :

By the end of the summer [1884] James and Ella were brought to the point of agreeing that for the first time in their seven years of marriage they would somehow endure a prolonged separation. Ella, her mother, and the boys moved to the Richfield, a Manhattan residential hotel. James went alone to begin his second season in *The Count of Monte Cristo*, traveling through New York State and New England. [...] For people who had suffered losses as painful as James's and Ella's, separation was intolerable. Early in January when James headed west, Ella went with him.

par James depuis le début de l'année 1883 (après une première incarnation, dans une autre mise en scène, en 1875).

Nous pouvons évidemment nous demander si Ella suscitait le même type de sentiments. Se considérant ensuite elle-même responsable de la mort du petit Edmund, il est possible qu'elle ait été vue comme telle par la société, en conformité avec le rôle traditionnel et socialement acceptable des femmes, alors réduites à leur fonction reproductrice et chargées d'élever les enfants. Le changement de ton du capitaine à la fin de la pièce est d'autant plus percutant : abandonnant le prénom Annie, il lance à son épouse « *Woman, you ain't adoin' right when you meddle in men's business and weaken 'em* » (CP1, 505, nous soulignons), la réduisant ainsi à son genre, comme l'a judicieusement relevé Egil Törnqvist⁷⁵. Ainsi, cette pièce s'achève comme elle s'est ouverte, en opposant la cabine et les quartiers de celui qui est immédiatement désigné comme le capitaine Keeney au « panier de couture d'une femme » (« *a woman's sewing basket* », CP1, 491).

4.3.3. *La préfiguration de Mary Tyrone*

Le dramaturge porte surtout notre regard sur les mains de sa protagoniste : « *clasping and unclasping her hands nervously* » (CP1, 495). Un tel détail est repris dans la description de Mary Tyrone au début de *Long Day's Journey into Night* :

What strikes one immediately is her extreme nervousness. Her hands are never still. They were once beautiful hands, with long, tapering fingers, but rheumatism has knotted the joints and warped the fingers, so that now they have an ugly crippled look. One avoids looking at them, the more so because one is conscious she is sensitive about their appearance and humiliated by her inability to control the nervousness which draws attention to them. (*Long Day's Journey into Night*, CP3, 718)

En faisant des mains des deux femmes le témoin de leur nervosité, O'Neill souligne leur ressemblance, d'autant plus que les mains sont essentielles à la pratique des passe-temps des deux femmes, à savoir celle de l'orgue pour l'une et du piano pour l'autre. De plus, la main frêle de Mrs. Keeney vient ici se placer en total contraste avec le poing brandi par son époux au début de la pièce. Alors que celui-ci tente de l'envoyer dans sa cabine

⁷⁵ Egil Törnqvist, *Eugene O'Neill: A Playwright's Theatre* (Jefferson, NC, and London: McFarland, 2004), 126.

en lui disant qu'elle peut jouer de l'orgue afin d'oublier sa situation, Annie Keeney refuse, déclarant que l'instrument lui rappelle la maison : « I hate the organ. It puts me in mind for home » (CP1, 495).

Cette déclaration est ensuite renforcée par les répétitions de « home » et « house » qui ponctuent les supplications finales de Mrs. Keeney : « I want to get home. [...] They want to get home » (CP1, 501) ; « Oh, I want to be home in the old house » et « How long would it take us to reach home – if we started now? » (CP1, 502) ; « the climbing roses on the trellis to the side of the house » (CP1, 503). Ces supplications s'intensifient ensuite, introduisant la folie imminente de Mrs. Keeney :

Then do this this once for my sake, for God's sake – *take me home!* It's killing me, this life [...]. I'm going mad. I can feel the threat in the air. I can hear the silence threatening me [...] I'll go mad, I know I will. *Take me home*, David, if you love me as you say. I'm afraid. For the love of God, *take me home!* (CP1, 504, nous soulignons)

La récurrence de l'injonction « take me home » ainsi que la répétition chiasmatique de « threat » (sous forme nominale puis verbale) et du syntagme verbal « go mad » accentuent le désespoir à venir de Mrs. Keeney. Après cette tirade, le capitaine accepte en effet de céder aux exigences de son épouse mais se ravise immédiatement lorsque son second surgit « avec excitation » pour l'avertir de l'ouverture d'un passage dans la glace. Mrs. Keeney ne peut alors plus qu'« implorer » et « supplier » son époux (« *supplicatingly*) David! Aren't you going home? », CP1, 505) pendant que celui-ci se vautre dans la réplique agressive et profondément genrée que nous avons partiellement abordée plus haut :

Woman, you ain't adoin' right when you meddle in men's business and weaken 'em. You can't know my feelin's. I got to prove a man to be a good husband for ye to take pride in. I got to git the ile, I tell ye. (CP1, 505)

Ayant pleinement repris les commandes des opérations, Keeney « ignor[e] cette question » et envoie son épouse dans ses quartiers, où elle se dirige vers l'orgue qu'elle refusait d'approcher plus tôt (CP1, 505).

En posant ses mains « raidies » sur les touches, Mary, elle, caresse son (second) rêve de jeunesse, à savoir devenir pianiste, rêve qu'elle a abandonné en rencontrant James Tyrone. Toutefois, de même que ce dernier estime qu'elle n'était pas faite pour être nonne (le premier rêve auquel elle avait renoncé), James déclare à son fils Jamie qu'elle n'a jamais eu les compétences nécessaires pour transcender sa médaille

scolaire⁷⁶ et devenir une pianiste de renom : « Not that your mother didn't play well for a schoolgirl, but that's no reason to take it for granted she could have – » (CP3, 801).

La musique est intimement liée à la folie dans le cas des deux femmes :

Her whole attention seems centered in the organ. She sits with half-closed eyes, her body swaying a little from side to side to the rhythm of the hymn. Her fingers move faster and faster and she is playing wildly and discordantly as

The Curtain Falls (Ile, CP1, 506)

Ici, la didascalie qui clôt la pièce résume parfaitement la folie qui s'est progressivement emparée de Mrs. Keeney sous les yeux de son époux, notamment grâce à cette dernière utilisation de l'adverbe « *wildly* », doublée de « *discordantly* » (506) et amplifiée par l'usage de la synecdoque « *Her fingers move faster and faster* » permettant de renverser l'hésitation des mains dépeinte au début de la pièce. Dans *Long Day's Journey into Night*, la famille entend Mary jouer une valse de Chopin (peut-être la *Polonaise* jouée par Ella à sa cérémonie de fin d'études) :

Suddenly all five bulbs of the chandelier in the front parlor are turned on from a wall switch, and a moment later someone starts playing the piano in there – the opening of one of Chopin's simpler waltzes, done with a forgetful, stiff-fingered groping, as if an awkward schoolgirl were practicing it for the first time. (Long Day's Journey into Night, CP3, 823)

Le manque de talent criant de Mary renvoie donc ici à l'adverbe « *discordantly* » employé pour décrire la manière de jouer d'Annie. Ensuite, lorsque Mary rejoint ses enfants, Jamie va jusqu'à annoncer « la scène de la folle » et l'entrée de l'Ophelia de Shakespeare : « The Mad Scene. Enter Ophelia! » (*Long Day's Journey into Night*, CP3, 824)⁷⁷.

Suscitant certes la pitié, le personnage d'Annie Keeney se teinte en revanche d'une facette plus sombre de par sa préfiguration de Mary Tyrone, définie par Kenneth Tynan comme un « vampire émotionnel » qui, sous ses apparences de « victime pitoyable », se complaît en quelque sorte dans sa douleur⁷⁸. Ainsi, alors qu'elle se tenait éloignée de l'orgue car l'instrument lui rappelait la maison, Annie Keeney décide d'en jouer lorsque le retour tant demandé lui est officiellement refusé.

⁷⁶ Margaret Loftus Ranald, *The Eugene O'Neill Companion*, 528-29.

⁷⁷ Sur la comparaison entre *Long Day's Journey into Night* (mais également *A Moon for the Misbegotten*) et *Hamlet*, voir Normand Berlin, « Ghosts of the Past: O'Neill and "Hamlet" », *The Massachusetts Review* 20.2 (Summer 1979): 312-23.

⁷⁸ Kenneth Tynan, « Massive Masterpiece », *The London Observer* (Sept. 29, 1958) cité dans Louis Sheaffer, *O'Neill: Son and Artist*, 515.

À l'inverse de *Long Day's Journey into Night*, qu'O'Neill voulait garder secrète vingt-cinq ans après sa propre mort, il a choisi de publier dès 1952 *A Moon for the Misbegotten*, pièce au sujet pourtant presque aussi intime dans l'hommage qui y est rendu à Jamie, jusqu'à l'ultime réplique de Josie : « May you have your wish and die in your sleep soon, Jim, darling. May you rest forever in forgiveness and peace » (CP3, 946). En revanche, le récit qui est fait des derniers jours d'Ella puis du rapatriement, en train, de son corps (CP3, 929-32) ne suscite la pitié qu'envers son fils Jamie, le frère de Eugene. Réconcilié avec ce dernier et son père, O'Neill ne pardonna jamais à sa mère ses addictions et son attitude culpabilisante tout au long de sa vie. Ainsi, les portraits d'Ella composés après sa mort sont-ils moins nuancés et laissent-ils transparaître toute l'amertume du dramaturge.

Comme nous venons de le voir à travers l'étude comparative d'*Abortion* et *The Rope*, puis l'analyse de la pièce *Ile*, les pièces o'neilliennes sont hantées par le couple parental même lorsque la pièce semble avant tout inspirée d'une parabole biblique (*The Rope*) ou d'un fait divers local (*Ile*).

4.4. L'incommunicabilité

Par le biais de cette représentation obsessionnelle du couple parental, c'est surtout l'incommunicabilité ambiante que le dramaturge déplore. Tout comme l'*Atlantic Queen* était séparé entre quartiers du capitaine et espace féminin, les logements auxquels O'Neill accorde une telle importance (comme nous le verrons en détail dans le chapitre suivant) sont – d'une manière évidemment significative de la situation juridique des femmes à l'époque mais également hautement symbolique – la propriété de l'époux et sont décrits comme tels. Ainsi, nous nous trouvons dans l'appartement de James Knapp ou dans la résidence d'été d'Arthur Baldwin, et non *chez les Knapp* ou *les Baldwin* (« Arthur Baldwin's summer home », *Recklessness*, CP1, 55 ; « James Knapp's flat », *Warnings*, CP1, 77).

4.4.1. L'absence de communication

Dans un ouvrage intitulé *O'Neill's Shakespeare*, Normand Berlin revient sur l'analyse développée quelques années plus tôt dans son article « The Beckettian O'Neill »⁷⁹. Il y explique en quoi O'Neill peut apparaître comme un précurseur du théâtre tragicomique et nihiliste si emblématique de Samuel Beckett :

Still, in the blending of the comic and the tragic, in tone and atmosphere, in the idea of happiness as a habitual irony of life linked to man's "hopeless hope," as well as in the hermetic quality of its closed situation, in the waiting, in the nihilism, and in the bond between people in the face of that nihilism, *Iceman* and *Godot* offer similar views of a modern existence that has lost its significance⁸⁰

Marc Maufort ajoute à cela l'importante dimension « statique » des pièces tardives *Long Day's Journey into Night*, *The Iceman Cometh* et *Hughie* retrouvée plus tard dans le théâtre beckettien⁸¹. Si l'exemple pris par Berlin est encore une fois tiré des pièces de fin de carrière d'O'Neill, Steven F. Bloom propose, dans « Waiting for O'Neill: The Makings of an Existentialist », une étude du cycle *Glencairn* à la lumière d'*En attendant Godot* et de l'ouvrage de référence de Martin Esslin *The Theatre of the Absurd*, paru en 1961⁸².

Tout comme la surdité imminente du capitaine Knapp dans *Warnings* peut être interprétée comme un signe physique de cette incommunicabilité qui ronge les relations sociales (et plus particulièrement conjugales), *A Wife for a Life*, *Recklessness* et *Before Breakfast* nous présentent trois autres couples disloqués par cet individualisme.

Dans ces trois pièces, la communication est en effet extrêmement limitée. Les personnages ne se parlent presque plus ou ponctuent leurs répliques par un insupportable mépris. Nous nous concentrerons surtout sur *Recklessness* et *Before Breakfast* car, bien qu'au centre des pensées des deux hommes dépeints dans *A Wife for a Life*, Yvette est absente.

Dans *Recklessness*, le malaise et le mépris sont immédiatement palpables. Tout d'abord, Mildred ne peut réprimer « un frisson de dégoût » lorsque son époux l'embrasse en rentrant : « *A moment later Arthur Baldwin enters from the hall. He*

⁷⁹ Normand Berlin, « The Beckettian O'Neill », *Modern Drama* 31.1 (Spring 1988) : 28-34.

⁸⁰ Normand Berlin, *O'Neill's Shakespeare* (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1993).

⁸¹ Marc Maufort, *Labyrinth of Hybridities: Avatars of O'Neillian Realism in Multi-Ethnic American Drama (1972-2003)* (Berne: Peter Lang, 2010), 66-7 : « O'Neill, whose late dramas, *Long Day's Journey into Night*, *The Iceman Cometh*, and *Hughie* have been described as forerunners of Beckett's postmodern stance. Indeed, these plays establish the absence of any action; i.e. stasis, as a metaphor for life. »

⁸² Steven F. Bloom, « Waiting for O'Neill: The Makings of an Existentialist », *Eugene O'Neill's One-Act Plays: New Critical Perspectives*, éd. Michael Y. Bennett et Benjamin D. Carson (New York: Palgrave Macmillan, 2012), 163-73.

comes quickly over to her, takes both of her hands and kisses her. A shudder of disgust runs over her whole body » (CP1, 59). Ce frisson introduit parfaitement l'échange qui s'ensuit :

BALDWIN. (*holding his wife at arm's length and throwing an ardent glance at her bare neck and shoulders*) As beautiful as ever I see. Why you're all togged out! (*with a half-sneer*) Is it to welcome the prodigal bridegroom?
MRS. BALDWIN. (*forcing a smile*) Of course!
BALDWIN. And how has the fairest of the fair been while her lord has been on the broad highway? (CP1, 59)

À l'inverse des regards « ardents » jetés par Arthur en direction de la tenue décolletée de sa jeune épouse, tout est froid et forcé chez Mildred comme en témoignent les didascalies « *forcing a smile* » (59) et « *with a cold smile* » (61). De la même manière, si la didascalie nous décrit le « semi-rictus » d'Arthur, sa réplique grandiloquente – de par l'utilisation ironique de l'expression allitérative « the fairest of the fair » – ne fait qu'accentuer le mépris qu'il éprouve à l'égard de sa jeune épouse dont il semble suspecter l'infidélité. Juste avant que Mildred ne s'éclipse, la distance entre les deux membres du couple apparaît dans toute sa trivialité économique : Mildred a ouvert le courrier mais a laissé les factures pour son époux (61).

De même qu'Yvette donne indirectement son titre à *A Wife for a Life* bien qu'absente de la pièce, la révélation de l'adultère commis par Mildred a lieu alors que celle-ci n'est plus sur scène, comme c'est également le cas en 1916 concernant Alfred, dont la présence n'est que suggérée par la didascalie initiale de *Before Breakfast* : « *different articles of a man's and a woman's clothing are hung on pegs* » (CP1, 389). Si l'époux est présent dans la pièce voisine, comme le prouvent la réplique lancée par Mrs. Baldwin après qu'elle y a jeté un œil et la brève – et partielle – apparition des mains d'Alfred (CP1, 394-95), les tournures impersonnelles « *There is no answer* » et « *There is no reply* » qui suivent les vocatifs « Alfred! Alfred! » (392) ne font que renforcer le silence pesant du début de la pièce, entièrement consacré à un immense passage didascalique.

Ainsi, tout n'est que dissimulation, de la bouteille de gin soigneusement cachée dans le vaisselier jusqu'auquel Mrs. Baldwin marche sur la pointe des pieds (« *tiptoes cautiously to the dish closet* », 392), à la lettre accablante qu'Alfred a glissée dans la poche intérieure de sa veste, obligeant son épouse à faire preuve de rapidité afin de fouiller intégralement le vêtement (« *She sits down and takes the various articles out of each pocket but quickly puts them back again. At last, in the inside pocket of the vest,*

she finds a letter », 392). Les multiples adverbes et compléments circonstanciels de manière qui ponctuent les didascalies ne font que renforcer la précaution et la hâte de Mrs. Baldwin : « *suspiciously* », « *cautiously* », « *slowly* », « *taking great care* », « *with sulky defiance* », « *hastily* », « *with the same care* » (392).

4.4.2. L'interception

Dans *In the Zone*, la lettre de rupture précieusement conservée par Smitty fait de lui un suspect aux yeux des autres occupants du bateau. Si le secret est ici chargé d'un poids tout particulier en raison du contexte historique, O'Neill n'a pas attendu 1917 pour exploiter le thème de la correspondance interceptée. Ainsi, *A Wife for a Life*, *Recklessness* et *Before Breakfast* sont des pièces hantées par le secret. Ces trois pièces nous font entrer dans l'intimité de couples au bord de la crise et nous présentent trois personnes trompées qui découvrent par le truchement d'un télégramme ou de lettres qui ne leur étaient pas destinés l'adultère dont elles ont été victimes.

Ainsi, dans *A Wife for a Life*, la signification du télégramme se fait progressivement évidente. Distribué dès l'ouverture de la pièce au vieil homme pour qu'il le remette à son jeune acolyte, le télégramme, non signé, semble à première vue une erreur : « Must be that fool operator got mixed up in his names. [...] I guess this wire is all a mistake anyway » (CP1, 4). Il est même immédiatement oublié lorsque Jack fait son entrée (« *forgetting all about the telegram* », 4), laissant les deux hommes à leur quête d'or. C'est alors qu'ils baptisent leur mine et que le nom d'Yvette est choisi par Jack, provoquant la stupeur du vieil homme : « The Older Man. (*who has been laughing turns suddenly grim. His hand trembles as he clinks cups and he almost spills some of the whiskey. He speaks in harsh jerky tones.*) » (6). L'exclamation « Here's to the Yvette mine » (6, nous soulignons) pourrait même être vue comme un jeu de mots entre la mine et le pronom possessif « mine », seule marque d'un duel qui n'aura finalement pas lieu.

Si le vieil homme a toujours en sa possession le télégramme adressé à Jack, c'est ce dernier qui apporte à « Mr. Doubting Thomas » la « preuve » de l'innocence de la femme aimée (8) ainsi que la clef permettant de comprendre l'énigmatique « I am waiting. Come » du télégramme (4).

Alors que Jack a quasiment perdu tout espoir d'avoir des nouvelles d'Yvette, comme convenu en cas de disparition de son époux, le vieil homme se souvient

subitement du télégramme qu'il détient mais, conscient de sa « pleine signification », hésite à le remettre à Jack :

JACK. [...] The year is up today but (hopelessly) I have received no word. (*walks back and looks into the darkness as if hoping to see someone coming*)
THE OLDER MAN. (*suddenly remembers the telegram he has. He takes it from his pocket as if to give it to Jack; then hesitates and says in agony*) My God I cannot! (as he realizes the full significance of what the telegram says. Mastered by a contrary impulse he goes to burn it in the camp fire but again hesitates. Finally as Jack returns slowly to the camp fire he turns quickly and hands the telegram to him.) (CP1, 9)

O'Neill exploite alors astucieusement la couleur jaune habituelle des enveloppes des télégrammes de la fin du XIX^e siècle. Symbole de révélation de la vérité, le jaune se pare également de la connotation d'adultère qu'on lui attribue particulièrement aujourd'hui⁸³.

De la même manière, dans *Recklessness*, les soupçons de l'époux sont confirmés par une lettre brandie par Gene afin de couper court aux réserves d'Arthur Baldwin concernant ses révélations au sujet de Fred :

GENE. [...] Do you recognize her writing when you see it?
[...]
BALDWIN. (*He reads the letter slowly and a terrible expression comes over his pale, twitching features. Gene watches him with a smile of triumph. [...]*) (CP1, 64)

Si le nom de la femme constitue dans *A Wife for a Life* le véritable pivot de la pièce, c'est ici celui de la bonne qui nous intéresse. Si l'on comprend que Gene agit plus par jalousie que par loyauté envers son employeur (et le clame), son nom renvoie à celui que le dramaturge employait généralement pour signer ses propres lettres. Un tel choix est paradoxal puisqu'O'Neill était plutôt mal placé pour dénoncer l'adultère.

Tout comme Gene a trouvé la lettre de Mildred dans la « poche intérieure » des vêtements de ville de Fred pendant que celui-ci s'était rendu au village afin de chercher une pièce pour la voiture (64-5), Mrs. Rowland profite de la toilette de son époux pour fouiller sa veste (*Before Breakfast*, CP1, 392). Encore une fois, c'est la vue de l'écriture féminine qui confirme les soupçons : « (*Looking at the handwriting – slowly to herself*) Hmm! I knew it » (392).

⁸³ George Ferguson, *Signs and Significations in Christian Art* (London: Oxford University Press, 1961 [1954]), 153 : « The color yellow may have either of two opposed symbolic meanings, depending on the way in which it is used. [...] St. Peter wears a yellow mantle because yellow is the symbol of revealed truth. On the other hand, yellow is sometimes used to suggest infernal light, degradation, jealousy, treason, and deceit. »

Alors que dans *A Wife for a Life*, le texte entier du télégramme ainsi que quelques passages de la lettre d'Yvette nous sont directement rapportés, ce qui a pour effet d'intensifier le caractère mélodramatique de la pièce, les deux autres pièces n'exploitent la lettre que dans sa fonction de catalyseur dans le processus de révélation de la vérité. Les personnages n'y font que de brèves références : Arthur Baldwin pose une question afin de dater les événements (« What night was this she speaks of? », *Recklessness*, CP1, 64) tandis que Mrs. Rowland tâche d'en déduire la profession d'Helen (« does she write poetry too? Her letter sounds that way », *Before Breakfast*, CP1, 397) ainsi que son degré d'éducation (« She isn't any schoolgirl, like I was, from the looks of her letter », 397) et culpabilise directement son époux en questionnant Alfred au sujet de la famille d'Helen et en faisant allusion à la grossesse mentionnée dans la lettre (« What will her family say? I see she mentions them in her letter. What is she going to do – have the child – or go to one of those doctors?, 397). Ce sont surtout les didascalies qui nous donnent à voir les réactions des époux trompés, y compris dans *A Wife for a Life*. Toutefois, dans cette dernière, la réaction est diffuse puisque le personnage réagit d'abord au nom « Yvette » – recrachant presque son whisky (6) – avant de voir sa photo puis, enfin, de lire la lettre qui lui explique le télégramme.

Si ces trois pièces sont unies par la thématique du triangle amoureux dévoilé par la correspondance interceptée, les trois situations sont différentes puisque dans un cas, seuls les deux hommes sont présents ; dans un autre, les trois pôles sont présents ; enfin, dans *Before Breakfast*, seule l'épouse trompée est visible.

A Wife for a Life présente un couple dont la séparation est matérialisée par un éloignement réel. En effet, l'époux se trouve dans le désert d'Arizona pendant que son épouse vit auprès de ses parents à New York en attendant que les « conditions chang[ent] » et qu'elle devienne « légalement libre » de mettre un terme à cette union (9). En revanche, les couples Baldwin et Rowland nous sont montrés dans leur foyer, nous amenant à des thématiques prégnantes dans le théâtre o'neillien, à savoir le huis clos et la symbolique de la maison.

Chapitre 5 | Des familles disloquées par la société moderne

5.1. La propriété en tant que symbole de (future) richesse

Dans son chapitre consacré à la famille dans les romans de Mann et Galsworthy, Robert Smadja ajoute à l'idée bachelardienne de « lieu d'intimité »¹ une autre fonction cruciale de la maison, à savoir celle de « concrétisation de la réussite sociale ». Si la notion de confinement est éminemment symbolique, il est évident que les descriptions minutieuses d'O'Neill donnent de précieux indices relatifs à la situation socio-économique des personnages.

5.1.1. La résidence d'été : *Recklessness*

Ainsi, l'exemple le plus net de demeure incarnant la réussite sociale de son propriétaire est celui du décor de *Recklessness*, posé dès la didascalie initiale. Les personnages évoluent dans la résidence d'été des Baldwin, qui plus est située dans les montagnes Catskill, devenues à la fin du XIX^e siècle un haut lieu de villégiature des familles new-yorkaises aisées², les pensions bon marché laissant place aux demeures imposantes de familles y séjournant pour des périodes de plus en plus longues. Couplée aux huit occurrences du terme « money » qui ponctuent la pièce et notamment les échanges entre les amants, cette indication ne fait que renforcer l'impact de la situation économique sur ce couple – illégitime – qui explose sous nos yeux, d'autant plus que la

¹ Robert Smadja, *Famille et Littérature : Thomas Mann et Galsworthy, Faulkner et Zola, O'Neill et Ionesco, Musil et Tournier* (Paris: Honoré Champion, 2005), 66 : « Le roman de la famille, c'est peut-être d'abord et avant tout celui de la maison. Mais curieusement point tant celui de la maison en tant que lieu d'intimité, objet d'une poétique de type bachelardien, que celui de la maison en tant que concrétisation de la réussite sociale. ».

² Voir Bryon Borgelt, *Flies Only: Early Sport Fishing Conservation on Michigan's Au Sable River*, dir. Diane F. Britton (University of Toledo, 2009. UMI Dissertation Publishing, ProQuest, 2011), 9 :

The close proximity of the Catskill Mountains to New York urbanites made the Catskill Mountains one of America's premier sites of rest and relaxation for upper class urbanites during the mid and late 1800s. There fishing clubs originated as camps for wealthy businessmen, their families and their friends. [...] Most of these early clubs fulfilled the same functions that urban social clubs did, they reinforced socioeconomic elitism and preserved urban social networks. Although these clubs provided elements of fishing and nature, their main purpose was the social functions they performed.

pièce est d'entrée décrite comme « typique d'un homme relativement riche » (« *The room is a typical sitting-room of a moderately wealthy man* », CP1, 55).

Les descriptions des différentes pièces de la maison, et en particulier les nombreuses mentions de l'« espace » disponible participent de l'impression de magnificence de la résidence des Baldwin : « *A bookcase covers the space of wall between the two windows* » et « *Several pictures of a sporting nature [...] are hung on the walls in the spaces between windows and bookcases* » (CP1, 55). Une telle impression de grandeur est également soulignée par les adjectifs qualifiant les dites fenêtres et bibliothèque (« *large French windows* », « *long bookcase* », 55)³. Nous sommes bien loin de la situation des Knapp, contraints de pousser la table contre le mur afin de libérer le passage dans le salon. Le dramaturge nous emmène de la bibliothèque à la terrasse couverte (« veranda »), élément architectural emblématique des hôtels et des résidences privées de la région. Ainsi, au sujet des rénovations apportées à une résidence de la vallée de l'Hudson en 1836, à savoir une terrasse couverte montée sur treillis et bordant trois côtés de la demeure, l'architecte Harry Francis Mallgrave souligne l'importance d'un « lieu abrité pour apprécier le paysage »⁴, ce que les nombreuses photos d'O'Neill accoudé à sa balustrade semblent confirmer (Annexe 21).

Alors que nous clôturons notre chapitre précédent par une étude de la représentation de l'incommunicabilité dans les couples o'neilliens, David Stradling insiste dans son ouvrage *Making Mountains: New York City and the Catskills* sur le partage de la vie de famille entre la ville et la campagne et sur la féminisation des montagnes Catskill :

Although some families traveled together, especially for short visits, with better connections between city and mountains it became more common for men to come up on weekends, taking a Friday evening train and returning either on a Sunday

³ La description de la demeure n'est pas sans faire penser à « Olana », la demeure du peintre paysagiste Frederic Church dont l'élaboration a été confiée aux architectes Richard Morris Hunt puis Calvert Vaux.

Voir Francis R. Kowsky, *Country, Park & City: The Architecture and Life of Calvert Vaux* (Oxford: Oxford University Press, 2003), 209 : « From the vestibule, one axis runs east and west through the court and library [...], where in the west wall, tall French doors extend one's line of vision to the Catskills. (This doorway originally opened onto a veranda; it now gives access to the spacious hall that Church added in 1888 to connect the house to a new studio.) »

⁴ Harry Francis Mallgrave, *Modern Architectural Theory: A Historical Survey, 1673-1968* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009), 156 : « The simple change that Davis proposed was to wrap a veranda around three sides of the house, supported on trellises. Davis's famous rendering of the veranda displays not the house but a view through the porch, underscoring the scenic beauty of the Hudson River. [...] This was the lesson of Blithewood's veranda: a sheltered place to enjoy the scenic landscape ».

Plus loin, l'auteur évoque les « vérandas omniprésentes » (« the omnipresent veranda », 158).

night or early Monday morning train. Women and children, then, could stay for weeks at a time at their favorite retreats while husbands continued to work in the city, a trend that was particularly strong among the wealthier classes. [...] In addition, the removal of so many men back to the city during the week meant that the resort culture primarily centered on women and children, and so by the late 1800s, at least in the summer, the Catskills resort region had become a predominantly feminine world. Not surprisingly, then, the mountains became particularly liberating space for women, a place where strict Victorian gender norms were somewhat relaxed⁵.

Nous reviendrons plus loin sur cette caractéristique mais nous pouvons d'ores et déjà souligner que la séparation du couple n'est que plus manifeste, Arthur ne rentrant que pour payer les factures et découvrir l'adultère de son épouse.

Jean-Pierre Sarrazac ouvre son étude du « roman dramatique familial d'Eugene O'Neill » par ces mots : « L'œuvre dramatique d'Eugene O'Neill est celle d'un héritier »⁶ or, si le dramaturge refuse – de manière ambiguë – de marcher dans les pas de son père, cette thématique de l'héritage (financier) imprègne son œuvre de jeunesse, comme nous allons désormais le voir.

5.1.2. La propriété en tant que futur héritage : *The Rope et Where the Cross Is Made*

À mille lieues de la valeur sentimentale qu'O'Neill semble attacher à la maison de Pequot Avenue (ce que nous développons plus loin), la propriété n'est dans *The Rope* et *Where the Cross Is Made* considérée qu'en tant que futur héritage : ces deux pièces nous présentent en effet deux personnages de fils qui semblent se répondre par leur vénalité. Y joignant *The Dreamy Kid*, Travis Bogard a déjà souligné les similarités entre ces pièces :

Although the three one-acts are very different in setting and tone, their central narratives are remarkably similar. Each centers on an aged, dying parent-figure and a child who is worthless. A homecoming is the central event in each of the plays, and upon that event, the older protagonist has developed a fixation that amount to madness⁷.

Comme nous le soulignons plus haut, ces deux pièces sont liées par la fonction des personnages de Dick Waller et « old Smith ». Ces deux personnages incarnant la valeur

⁵ David Stradling, *Making Mountains: New York City and the Catskills* (Seattle: University of Washington Press, 2009), 96.

⁶ Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres Intimes*, 47.

⁷ Travis Bogard, *Contour in Time: The Plays of Eugene O'Neill*, 104.

pécuniaire de la résidence, nous en venons à un autre point commun de ces deux pièces, à savoir que les habitations sont toutes deux hypothéquées : « the money he'd got on the mortgage she'd signed with him » (*The Rope*, CP1, 555) et « the schooner my father had mortgaged this house to fit out » (*Where the Cross Is Made*, 700).

La ferme et la maison ont servi de monnaie d'échange pour permettre des actions condamnées par les enfants, car considérées comme frivoles et irrespectueuses envers les épouses de Bentley et Bartlett, respectivement récemment décédée et mourante à ce moment. Ainsi, Bentley a accepté d'hypothéquer sa ferme pour entretenir la femme qui devient sa seconde épouse rapidement (trop, pour sa fille) après la mort de la première :

Maw wasn't cold in the earth b'fore you was down in the port courtin' agen – courtin' that harlot that was the talk o' the whole town. And then you disgraces yourself and me by marryin' her – *her* – and bringin' her back home with you; and me still goin' every day to put flowers on Maw's grave that you'd fergotten. (CP1, 549)

L'emphase du pronom « her » ainsi que l'emploi du verbe « disgrace » laissent éclater le mépris éprouvé par Annie et permettent de déceler une accusation d'avoir souillé le foyer en y faisant entrer cette « traînée » – avant même d'avoir consenti à hypothéquer la ferme. Les sous-entendus sont d'autant plus violents qu'Annie vient d'attribuer explicitement la mort de sa mère à la radinerie paternelle : « you that druv Maw to her death with your naggin', and pinchin', and miser stinginess » (549).

De la même manière, l'hypothèque de la maison de Bartlett a servi à acquérir une goélette destinée à partir à la chasse d'un trésor découvert quelques années plus tôt. Ici, l'opposition entre Sue et Nat, en plus de symboliser la tension entre la valeur sentimentale de la maison familiale et sa valeur pécuniaire, permet de faire apparaître la condamnation par le fils de l'acquisition faite grâce à l'hypothèque. En effet, lorsque Sue implore son frère de penser à leur mère, celui-ci semble accuser son père :

NAT. (*staring at her – in a hard voice*) If I have *him* sent–where he'll no longer harm himself – nor others.

SUE. (*with horrified dread*) No–no, Nat! For our dead mother's sake.

NAT. (*struggling*) Did I say I had? Why do you look at me – like that?

SUE. Nat! Nat! For our mother's sake!

NAT. (*in terror*) Stop! Stop! She's dead – and at peace. Would you bring her tired soul back to him again to be bruised and wounded? (CP1, 704)

Si les accusations ne sont pas aussi franches que celle d'Annie dans *The Rope*, le champ lexical de la blessure est ici parfaitement exploité pour laisser entendre que le capitaine

a maltraité son épouse : « harm », « bruised and wounded ». De même, l'anecdote concernant le naufrage implique que l'épouse de Bartlett a été longtemps délaissée lorsque celui-ci était baleinier – quatre ans pour *une* mission (« He expected to be gone two years. It was four before we saw him again », 698) – puisqu'elle ne l'accompagnait pas, contrairement à Mrs. Keeney dans *Ile*. Ainsi, appeler le bateau le *Mary Allen* alors que son épouse était mourante peut être interprété à la fois comme un hommage mais aussi comme une ultime manière de la mener à sa perte en allant jusqu'à la déposséder de son nom. D'une manière plus égoïste, Nat refuse de défendre son père face aux craintes des voisins et lui en veut notamment de l'avoir emmené de force sur ce bateau :

NAT. [...] I've been afraid myself—at times.

SUE. Oh, Nat! Of what?

NAT. (*violently*) Oh, him and the sea he calls to! Of the damned sea he forced me on as a boy—the sea that robbed me of my arm and made me the broken thing I am!

SUE. (*pleadingly*) You can't blame Father—for your misfortune.

NAT. He took me from school and forced me on this ship, didn't he? [...] No. It's the sea I should not blame, that foiled him by taking my arm and then throwing me ashore – another one of *his* wrecks! (CP1, 703)

L'emploi du verbe « dérober » est ici intéressant et vient s'opposer au rejet par Sue du « prix du sang » : « (*horrified*) Blood money! Do you think I could touch it »? (CP1, 704). L'expression est ensuite renforcée par le triste constat, énoncé à deux reprises : « You've sold him » (CP1, 705).

Surtout, dans ces deux pièces, la question de la propriété se voit nuancée et les personnages tentent d'user de stratagèmes pour tirer une fortune non méritée de la ferme et la maison.

Ainsi, Luke est non seulement au centre de la conversation qui anime le début de *The Rope* mais surtout immédiatement présenté comme une incarnation du fils prodigue. De plus, la véritable filiation de Luke est remise en question par sa sœur, Annie :

Your wife, indeed, with a child she *claimed* was yours, and her goin' with this farmer and that, and even men off the ships in the port, and you blind to it! And then when she got sick of you and ran away – only to meet her end at the hands of God a year after – she leaves you alone with that – *your* son, Luke, *she* called him – and him only five years old! (CP1, 550)

L'emphase, typographiquement figurée par les italiques, placée sur le verbe « claim » est ensuite reprise sur l'adjectif possessif « your » et le pronom « she », et renforcée par

l'emploi péjoratif du démonstratif « that » qui annonce l'incise. Un tel mépris constitue comme une première tentative de délégitimer Luke et de l'écarter de l'héritage.

C'est ensuite Pat Sweeney, l'époux d'Annie, qui révèle qu'il a tenté d'obtenir des renseignements confidentiels au sujet de la fortune de son beau-père (554). Sweeney évoque même une combine permettant de contourner le testament par lequel Bentley lègue sa ferme à Luke :

SWEENEY. [...] we should put notices in the papers for Luke, an' if he didn't come back by sivin years from when he'd left – two years from now, that'd be – the courts would say he was dead an' give us the farm. (CP1, 555)

De même qu'il a lancé au notaire – puis répété devant son épouse – « “To hell with the farm [...] It's mortgaged to the teeth; but how about the money? » (CP1, 554), la magouille n'est que peu envisagée car la ferme paraît inutile sans argent pour la réparer : « Divil a lot of use it is to us now with no money to fix it up » (CP1, 555). Nous sommes bien loin d'une noble tentative d'arracher un héritage immérité des mains de ce « voleur » (« thief », CP1, 555) moralement condamné par sa famille.

Soupçonnant Luke d'en savoir plus qu'il ne l'admet, Sweeney décide de feindre une réconciliation : « I'll pritind to make friends with him » (CP1, 559). En effet, l'horloge tourne : si Bentley perd la raison ou meurt, la ferme échappera à jamais au couple, avant d'avoir pu mettre la main sur la fortune qui y est très probablement cachée (« ANNIE. He's got it hid some place in the house most likely », CP1, 555). Tendant à Luke le même piège qu'au notaire, Sweeney sort une bouteille d'alcool. Cependant, les deux hommes sont sur leurs gardes : « *There is a pause, during which each measures the other with his eyes* » (CP1, 560). Les adverbes employés dans les didascalies suivantes (« *cautiously* », « *insinuatingly* », « *inquisitively* » et « *aggravatingly* », CP1, 560 ; « *slyly* », CP1, 561) rendent palpable la méfiance mutuelle entre les deux hommes. Celle-ci atteint son paroxysme avec le « clin d'œil fourbe » lancé par Luke (561) alors que les deux hommes viennent de lever leur verre à la corde qui est censée les avoir unis dans leur haine envers Bentley.

Si dans *The Rope*, Annie et Pat rêvent de tuer le patriarche, le couple est pourtant contraint de le ménager afin que la ferme ne revienne pas à Luke. De même, dans *Where the Cross Is Made*, la folie de Bartlett est une aubaine pour Nat. En effet, le propriétaire de la maison a proposé un marché au fils. Celui-ci doit donc faire interner le père, en échange d'un droit de résidence (gratuit), ou bien régler immédiatement l'intégralité des échéances de crédit restantes :

NAT. (*bitterly*) And you know old Smith will foreclose the mortgage. Is that nothing? We cannot pay. [...] He talked as if we were merely his tenants, curse him! And he swore he'd foreclose immediately unless –
 SUE. (*eagerly*) What?
 NAT. (*in a hard voice*) Unless we have – Father – taken away.
 SUE. (*in anguish*) Oh! But why? What is Father to him?
 NAT. The value of the property – our home which is his, Smith's. (CP1, 701-2)

Les hésitations, typographiquement marquées par les tirets, laissent supposer que Nat n'assume pas complètement sa décision d'accepter une telle proposition de Smith et d'envoyer le capitaine Bartlett à l'asile. Surtout, Nat apparaît profondément vexé d'avoir été traité comme un simple « locataire ». Toute l'ambiguïté de la situation est résumée par les possessifs « his, Smith's » subordonnés à « our home » et venant s'y opposer.

Si la fascination pour la mer était déjà présente dans le scénario originel, abandonné par Agnes Boulton⁸, O'Neill l'a par la suite adapté en l'imprégnant de ses thèmes de prédilection, à savoir le matérialisme des personnages⁹ – obsédés par l'or et l'argent (la polysémie française est ici à l'origine d'un jeu de mots involontaire) – en faisant alors un formidable écho à la pièce mélodramatique *The Rope* qui se referme sur l'image de la petite Mary jetant les pièces d'or à la mer à l'insu des personnages qui ont tant manigancé dans le but de les trouver.

⁸ Agnes Boulton, *Part of a Long Story: Eugene O'Neill as a Young Man in Love* (Jefferson, NC: McFarland, 2011), 136 :

I was thinking of the sea; in that room in Provincetown there was silence and peace, and I was aware of that sea near which I had lived so long—the sea that was so much a part of my life that I never thought of it when I was away, never longed for it, because it seemed to be always there...

Boulton alterne ensuite entre idées jetées sur le papier et analyses de celles-ci, nous offrant un formidable aperçu des méandres de l'imagination :

I pick up a pencil and words come from somewhere and are put down on the white paper of the copybook; there is joy in doing it.

Old Captain Curtis...? (No, it's not him, it's another sea captain.) He cannot let go, in spite of his age, his uselessness. The sight and sound of the sea awake in him a passionate longing for something more tangible. His lost ship on which his thoughts dwell becomes the symbol of all this...

I go on, and then nothing more comes to put down on the paper. Three fishing boats are going out of the harbor, silhouetted against the pale background of water and sky. His boat would have been a whaler, like those that used to sail out of here. Not a coastwise schooner like my old captain's boat. His boat—what will I call her?—has been missing for over a year.

He's so used to his watch that he wakes up every morning at four o'clock and can't sleep. After prowling for a while through the silent house he always winds up by going up to the walk and keeping watch there for the boat that does not return. The lookout room on top of so many of the old houses here in Provincetown that gave me the idea last winter when I saw them. "The Captain's Walk." That's what I'd call my story...

⁹ Peter Egri, « O'Neill's Genres: Early Performance and Late Achievement », *The Eugene O'Neill Newsletter* VIII.2 (Spring/Fall 1984) : « In the summer of 1918, O'Neill modified and elaborated on Agnes Boulton's narrative *The Captain's Walk*, adding the idea of treasure, gold, and a map showing where the treasure was hidden. »

5.2. Le huis clos

5.2.1. Création d'une tradition américaine : le théâtre des espaces clos

Dans son étude consacrée à la filiation entre Eugene O'Neill et le dramaturge contemporain Lars Norén, Anna Airoidi – faisant notamment référence à l'étude de Scanlan précédemment citée¹⁰ – évoque d'abord la tradition américaine du théâtre obsédé par les espaces clos tels que la salle de séjour ou la cuisine¹¹.

L'influence des Provincetown Players sur O'Neill a évidemment été indéniable, ce sur quoi nous reviendrons dans notre chapitre suivant. Ainsi, le rapport que Susan Glaspell entretenait avec l'espace était essentiel, ce qui est raconté par Linda Ben-Zvi dans sa biographie de l'écrivaine :

Whenever she would recount a particular memory, it was invariably associated with a concrete image of place. For example, in letters to both Sherwood Anderson and Arthur Davison Ficke, she could recall exactly where a sofa they sat on was placed and where a lamp stood in a room in which they had a conversation twenty or more years ago¹².

Un tel sens du détail se retrouve tout particulièrement dans les didascalies o'neilliennes et est même revendiqué par le dramaturge, qui regrette qu'un aspect aussi important de son écriture soit négligé :

Shortly after finishing *Lazarus* O'Neill told Clark "I've worked out every detail of the setting and action, even the lighting. Incidentally, I've done the same thing with all my plays, only ... I didn't get credit for it."¹³

Les espaces o'neilliens sont en effet clairement définis dès la didascalie initiale et même dès la toute première phrase, grâce à une utilisation méthodique de la phrase nominale¹⁴,

¹⁰ Tom Scanlan, *Family, Drama, and American Dreams* (Westport, CT: Greenwood Press, 1978).

¹¹ Anna Airoidi, « Da O'Neill a Shepard. Un secolo di drammi di famiglia », *Eugene O'Neill e Lars Norén: "A Swedish-American Kinship"* (Milan : Université de Milan, 2000). En ligne. <http://www.eoneill.com/library/kinship/I.1.htm> (consulté le 1^{er} septembre 2019) : « la stanza di soggiorno (ma anche la cucina) della casa familiare, preferibilmente suburbana e irrimediabilmente claustrofobica, costituisce il set obbligato di una drammaturgia che è "in a fundamental way domestic drama" ».

¹² Linda Ben-Zvi, *Susan Glaspell: Her Life and Times* (New York: Oxford University Press, 2005), 146.

¹³ Egil Törnqvist, *A Drama of Souls: Studies in O'Neill's Super-naturalistic Technique* (New Haven and London: Yale University Press, 1968), 47.

¹⁴ Cette construction est abandonnée dans *Fog* : la didascalie initiale se compose en effet d'une phrase verbale (CP1, 97). De même, le manuscrit de la pièce *A Moon for the Misbegotten* était accompagné

rare vestige de la conception téléologique que nous avons généralement des didascalies, alors rédigées dans un style télégraphique. Ainsi, nous ne partageons pas totalement ce que Gwenola Le Bastard développe dans sa thèse, fascinante au demeurant. Suivant son découpage de l'œuvre d'O'Neill en trois parties, elle y oppose la partie médiane à celle qui l'a précédée en s'appuyant sur « un changement topographique » qu'elle qualifie de « caractéristique » :

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. [...] 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 présente dans la période précédente¹⁵.

Si la mer peut évidemment constituer un symbole d'ouverture infinie, les descriptions minutieuses des espaces clos dans lesquels évoluent les marins viennent introduire le paradoxe de l'enfermement que nous développerons plus loin pour ces pièces mais qui est tout aussi sensible dans les autres pièces de notre corpus.

Ainsi, *The Web* se déroule dans une chambre sordide du dernier étage d'une pension (« *A squalid bedroom on the top floor of a rooming house* », CP1, 15) tandis que *Recklessness* nous mène dans la bibliothèque de la résidence d'été des Baldwin (« *The library of Arthur Baldwin's summer home* », CP1, 55). De la même manière, *Warnings* s'ouvre sur la description de la salle à manger de l'appartement des Knapp (« *The dining room of James Knapp's flat* », CP1, 77), *The Sniper* sur la pièce principale d'un cottage en ruine (« *The main room of a ruined cottage* », CP1, 295). *Before Breakfast* se tient dans une petite pièce faisant à la fois office de cuisine et de salle à manger (« *A small room serving both as kitchen and dining room in a flat* », CP1, 391) alors que *The Dreamy Kid* introduit la menace jusque dans la chambre de la grand-mère agonisante (« *Mammy Saunders' bedroom* », CP1, 675). *Where the Cross is Made* se tient dans la « cabine » que le capitaine Bartlett a reconstituée dans sa chambre (« *Captain Bartlett's "cabin" – a room erected as a lookout post at the top of his house* », CP1, 695). Enfin, tout comme *The Web*, *Exorcism* se déroule dans une chambre au dernier étage d'une pension (« *A small bedroom on the top story of a*

d'une note décrivant en détail le décor de la pièce. La didascalie initiale – à proprement parler – se limite alors à « *As described* » (CP3, 857).

¹⁵ Gwenola Le Bastard, *Eugene O'Neill, Le génie illégitime de Broadway* (Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2014), 153-4.

squalid rooming house », *E*, 3). Parmi les pièces familiales de notre corpus, *The Rope* se distingue car elle ne se déroule pas dans la maison familiale mais seulement dans la grange (« *The interior of an old barn* », *CP1*, 547). De même, *Ile*, que nous avons évoquée longuement, se déroule à bord d'un bateau mais, à l'inverse de la chambre du capitaine Bartlett, accommodée pour ressembler à une cabine de bateau, c'est ici la cabine qui rappelle le foyer des Keeney.

Si ces précisions nous donnent parfois de précieuses indications sur le niveau de vie des personnages, c'est la notion de confinement qui nous intéresse tout particulièrement ici.

Nous avons par exemple déjà évoqué, dans notre première partie, la salle à manger des Knapp, dont la table a été poussée contre le mur afin de bénéficier d'un espace supplémentaire dont cette famille se retrouve sinon privée : « *The dining table with its flowered cover is pushed back against the middle wall to allow of more free passage between the kitchen and the front part of the flat* » (*CP1*, 77). Portant une attention toute particulière aux décors, O'Neill amène par exemple, par ses didascalies minutieuses, notre regard à se poser sur les murs qui ceignent les personnages : le papier peint est sale et déchiré dans *The Web* (« *The wall paper is dirty and torn in places showing the plaster beneath* », *CP1*, 15), les murs sont lambrissés dans *Recklessness* (« *The walls are of light wainscoting* », *CP1*, 55) et recouverts d'un papier d'un « vert impossible » dans *Warnings* (« *The walls of the room are papered an impossible green* », *CP1*, 77). De la même manière, dans *The Rope*, les personnages semblent pris au piège dans cette grange, coincés entre le bois empilé au fond à gauche et la falaise surplombant l'océan, sur la droite (« *In the rear, to the left, a stall in which lumber is stacked up. To the right of it, an open double doorway looking out over the ocean. [...] Beyond the road, the edge of a cliff which rises sheer from the sea below* », *CP1*, 547).

Une telle impression de confinement est renforcée par l'utilisation répétée de l'adjectif « small » dans *Warnings*, *Before Breakfast*, *Ile* (*CP1*, 77, 389 et 491) ou *Exorcism* (*E*, 3) mais également dans une pièce aujourd'hui disparue. En effet, Floyd nous présente une pièce rédigée en 1918 et – finalement – intitulée « Honor Among The Bradleys ». Achevée puis détruite, car considérée mauvaise par George Jean Nathan et O'Neill lui-même¹⁶, cette pièce est une preuve supplémentaire de l'idée précise que se

¹⁶ Travis Bogard et Jackson R. Bryer, *Selected Letters of Eugene O'Neill*, 131 : « And, by the way, it was not *Where the Cross Is Made* that you advised me to tear up for reputation's sake. You must have

faisait O'Neill de la scène comme le prouvent le croquis réalisé dans son carnet de notes et sa didascalie initiale, semblable à celle de nombreuses autres pièces de notre corpus : « The dining room of a small apartment in West 10th Street, New York City. On the left, front, a couch with cushions. Farther back, a doorway screened by dark portieres leading to the sitting room »¹⁷. Nous y retrouvons notamment cette idée d'obstacle faisant « écran », présente dans *Warnings* (« a heavy green curtain which screens off an alcove probably used as a bedroom », CP1, 77). Bien que la scène se déroule dans le cadre familial, l'accès à la véritable intimité nous est en effet subtilement refusé, soit par l'utilisation de tels obstacles, soit par une porte close, telle celle menant aux quartiers du capitaine Keeney (CP1, 77).

Si Anna Airoidi soulignait l'obsession du théâtre américain pour l'espace domestique, Martin Esslin va plus loin, qualifiant celle-ci de révélatrice d'une « pénurie de thèmes »¹⁸ et évoquant ses appréhensions face au théâtre américain :

That there is a lot of talent here goes without saying. Yet, the sight of scripts by young and new American playwrights does fill me with a certain amount of apprehension each time I read the cast list and find that I shall have to eat myself through another play about family problems: sons who have failed to live up their fathers' expectations, fathers who have failed to live up to their sons' expectations, Oedipal traumas of over-protective moms, or sons with incestual yearnings – they come in seemingly endless procession¹⁹.

Au-delà de l'« apparente procession sans fin » des thèmes et des situations, nous souhaitons également aborder la question des répétitions stylistiques. Loin d'être des scories, celles-ci sont partie prenante du style d'un écrivain. Timo Tiusanen revient par exemple sur cette critique souvent adressée à O'Neill :

Statements of O'Neill's famous repetitiousness are to be taken with reservation. It is a well-known fact that what looks like unnecessary tautology on a written page may in spoken word prove to be surprisingly effective; as it brings important themes back to our memory. [...] All repetitions cannot be motivated, to be sure, but some of them can. [...] It may be perfectly clear for a reader that a passage in Act i, Scene ii is to be connected with a line in Act v, Scene iii, because the same verbal image occurs in these two contexts – and yet this association can very well remain unseen on the stage²⁰.

confused it with another I submitted to you –“Honor Among the Bradleys” – a very false and feeble piece of work which you “bawled me out” for writing – now in limbo. »

¹⁷ Virginia Floyd, *Eugene O'Neill at Work: Newly Released Ideas for Plays* (New York: Ungar, 1981), 2-3.

¹⁸ Martin Esslin, « A Shortage of Themes », *West Coast Plays* 10 (Fall, 1981) : 77-78.

¹⁹ Martin Esslin, « A Shortage of Themes », 77.

²⁰ Timo Tiusanen, *O'Neill's Scenic Images* (Princeton: Princeton University Press, 1968), 21-22.

De même, revenant sur son expérience de traduction de Nerval, Umberto Eco écrit, avec recul :

[...] il serait juste que le mot reste le même pour souligner la récurrence du motif [...] Je me consolais en pensant que, si je perdais le mot, je ne perdais pas l'image [...], et je gardais la récurrence du thème. Toutefois, je suis conscient d'avoir trahi le style de Nerval, qui est style jusque dans les répétitions²¹.

Chez O'Neill, les nombreuses répétitions participent elles aussi tout particulièrement de l'aspect clos de notre corpus. Ainsi, les différentes occurrences de la didascalie « *dully* » (*Ile*, CP1, 495 – trois fois, 496 et 502 – deux fois) parent Mrs. Keeney d'une langueur angoissante. De la même manière, les nombreux rictus de Steve dans *The Web* soulignent le mépris du proxénète envers « sa » prostituée (« *looking her up and down with a sneer* », CP1, 16 ; « *who has been watching her with a malignant sneer* », 18 et « *with a sneer* », 18 également).

Nous avons vu dans la partie précédente comment propriété et valeur marchande sont liées. Symboliquement, notre corpus se caractérise également par une surexploitation immanquable du champ lexical de l'argent, qui n'est ni plus ni moins qu'à l'origine de ce travail, comme nous le développons en filigrane à travers ce chapitre. Ainsi, dans *Recklessness*, le terme « money » est martelé et apparaît par exemple à quatre reprises en dix-neuf mots (vingt-trois en comptant les indications didascaliques) :

[...] I haven't any **money**. We can't go away together yet.
MRS. BALDWIN. But I can get **money**—all the **money** we need.
FRED. (*scornfully*) His **money**! (CP1, 57, nous soulignons)

À cette insistance (ici évidente mais parfois plus puissante tant les occurrences ponctuent subtilement l'intégralité du texte, comme dans *The Rope*) s'ajoutent les jeux phoniques du dramaturge. En effet, en véritable poète, O'Neill multiplie les allitérations, ponctuant la plainte de Mildred des sons /m/ et /n/ de « money » mais également d'une autre consonne douce, /l/ :

MRS. BALDWIN. (*pleading tearfully*) Fred, dearest, please take **me** away **now**—**tonight**—before he **comes**. What difference does **money** **make** as **long** as I have you? (CP1, 57, nous soulignons)

²¹ Umberto Eco, « Pertes et compensations », *Dire presque la même chose: Expériences de traduction*, tr. M. Bouzaher (Paris : Grasset, 2006), 120-21.

Tiusanen soulignait à juste titre les différentes potentialités offertes par le texte de théâtre selon qu'il est étalé sur la page – qu'on peut lire à son propre rythme, éventuellement plusieurs fois – ou oralisé, déclamé. En mêlant répétitions lexicales et jeux phoniques, O'Neill semble faire montre d'une volonté farouche d'être maître de son œuvre face à tous les publics, à défaut d'avoir été maître de sa propre vie.

5.2.2. « *Born in a hotel room, and goddammit! Died in one!* »

Nous évoquions dans notre précédent chapitre l'audacieux choix fait par Cécile Pauthé concernant la mise en scène de son *Long Voyage du jour à la nuit*²² : elle a en effet choisi de faire évoluer les membres de la famille Tyrone dans une chambre d'hôtel et non à leur domicile, accentuant alors le thème de la quête d'appartenance cher à O'Neill. En choisissant la chambre 401, Cécile Pauthé fait écho à la chambre du Shelton Hotel, à Boston, dans laquelle le dramaturge meurt le 27 novembre 1953 des suites d'une pneumonie²³.

Aucune biographie d'O'Neill ne manque de souligner l'itinérance qui a caractérisé une grande partie de la vie de ses parents mais également sa propre jeunesse. En effet, après son arrivée en 1850²⁴, James O'Neill a souvent arpenté les États-Unis au gré des propositions professionnelles qui lui ont été faites. À Cleveland (de 1870 à 1872) ont succédé Chicago (1872-75), San Francisco (1875-76) puis New York (1876-78). Désormais marié, James O'Neill retourne à San Francisco au printemps 1878 et s'installe dans un hôtel résidentiel avec son épouse, alors enceinte. Après la naissance de James Jr., la famille semble croire à la possibilité d'une vie plus stable, grâce à deux années sans déplacements intempestifs. L'idée de l'accession à la propriété germe alors :

²² « Long Voyage du jour à la nuit », mise en scène de Cécile Pauthé. Paris : Théâtre de la Colline, du 9 mars au 9 avril 2011 ; Reims : La Comédie, du 13 au 16 avril 2011 ; Marseille : La Criée, du 4 au 12 mai 2011.

²³ Il est souvent fait référence au Sheraton Hotel (qui a donné son nom à la chaîne hôtelière éponyme) mais, racheté par la famille Sonnebend, celui-ci a changé de nom en 1950. Le bâtiment arbore aujourd'hui un tout autre nom, à savoir le Kilachand Hall, et n'est autre qu'un des dortoirs de l'université de Boston. Nous renvoyons ici à l'article « One Address, Many Stories: Shelton Hall's stately, swinging past », rédigé par Patrick L. Kennedy pour le site de l'université. En ligne. <http://www.bu.edu/today/2012/one-address-many-stories/> (consulté le 3 octobre 2019)

²⁴ Stephen A. Black, *Eugene O'Neill: Beyond Mourning and Tragedy*, 1-2.

Dans les pages qui suivent, nous nous reposons tout particulièrement sur les trois premiers chapitres de cet ouvrage, à savoir « James and Ella: 1845-1877 » (1-17), « The Marriage: 1877-1884 » (18-36) et « The Sons of Monte Cristo: 1884-1895 » (37-58).

On some of their drives about the countryside, the famous actor looked at land investments. Might the city hope that its favorite actor would settle permanently in California? The eye James turned toward land assured the public that beneath the good looks and actor's talent lay something more substantial, the instincts of a man of enterprise. [...]

Knowing little of land values, James had to depend on his judgment of the acquaintances and salesmen who urged this or that investment on him. He soon began acquiring high-risk mining mortgages; he hoped that if some did not pay off, one or two successful mineral finds would put him ahead of the game. [...] Ella was also interested in property, but of a different kind. She wanted then, as she would all her life, a fine house on a fashionable street in New York²⁵.

La famille ne s'installe pourtant pas à San Francisco mais repart à New York pour la saison 1880-81. Là, vieillissant mais également probablement affaibli par les deux scandales l'ayant touché à la fin de la décennie précédente – les accusations de Nettie Walsh en 1877 puis sa condamnation pour blasphème suite à son rôle du Christ dans la *Passion* montée par David Belasco –, l'attitude de James O'Neill vis-à-vis de son art est bouleversée. Celui-ci revoit ses ambitions à la baisse et cherche désormais avant tout à s'assurer des revenus confortables :

A decline, a loss of professional idealism, a lowering of goals began to appear in the life of James O'Neill. James, now thirty-five, wanted to secure his income and consolidate his reputation as a major theatrical star, and he was losing interest in developing his exceptional gifts as an actor²⁶.

En 1882, l'acteur achète les droits de la pièce *An American King* mais celle-ci n'est pas aimée du public. Il regagne alors les rangs de la compagnie du Booth's Theater pour laquelle il était revenu à New York et se voit offrir un second rôle, pour lequel il est remarqué, dans *The Corsican Brothers*. Déjà probablement aidé par le remplacement de la vedette, Charles Thorne, James O'Neill voit sa fortune tristement confirmée lorsque ce dernier meurt et lui permet alors d'obtenir le rôle principal dans *The Count of Monte Cristo*. La famille se doit désormais d'oublier la stabilité tant rêvée : « with his success in *Monte Cristo*, travel became an almost daily event. [...] In the spring of 1883, James, Ella, and the five-year-old Jamie began to live out of trunks »²⁷. Le deuxième fils, Edmund, naît à l'été 1883, ce qui n'empêche pas la famille de poursuivre son « errance », pour reprendre le terme judicieusement choisi par Black²⁸. Ce n'est qu'en juin 1884 que la famille se retire dans le Connecticut, à New London, auprès de la mère

²⁵ Stephen A. Black, 23-24.

²⁶ Stephen A. Black, 26.

²⁷ Stephen A. Black, 27.

²⁸ Stephen A. Black, 27 : « The family wandered until the following June ».

d'Ella, et que James achète deux parcelles de terrain à l'occasion du 27^e anniversaire de son épouse :

He set about looking for the home she kept saying she wanted. For her twenty-seventh birthday, on August 14, he made her a gift of the deed to two large, sloping lots on Pequot Avenue in New London, with good southerly views of Long Island Sound and the island. [...]

The lots were on the edge of a fashionable part of a good street, but the street was not in New York and the house would never be fine in the way that Ella wanted²⁹.

Cependant, la famille repart sur les routes mais, à la fin de l'été 1884, Ella décide de ne pas suivre James lors de sa tournée dans les États de New York et de Nouvelle-Angleterre. Elle ne s'installe toutefois pas à New London mais dans un hôtel résidentiel de Manhattan, le Richfield, avec ses deux fils mais également sa mère Bridget.

Ne supportant guère la séparation, Ella choisit en fin de compte de suivre James en janvier 1885, après une visite. C'est alors qu'elle reçoit deux télégrammes : le premier l'informe que Jamie a la rougeole ; le second, parti quelques jours plus tard, à la fin du mois de février, lui apprend que Jamie a transmis sa rougeole à son petit frère. Ella retourne immédiatement à New York mais arrive trop tard, Edmund étant mort le 4 mars. Avec sa mère, Ella emmène alors le corps du petit afin qu'il soit enterré à New London, conférant au lieu une signification morbide : « Even before the O'Neills ever spent a night in their new home, Monte Cristo Cottage and New London represented to them a loss that compounded older losses still not accepted »³⁰.

Si la maison est effectivement immédiatement associée au deuil familial, elle est dès le départ rejetée par Ella, révélant tout le paradoxe de cette femme. Ainsi, Black explique qu'elle aurait tout aussi bien pu acquérir la maison de ses rêves (dans une jolie rue de New York, donc) elle-même, grâce aux héritages touchés en 1887 puis en 1911 :

Ella never tired of complaining about Monte Cristo Cottage and never ceased reminding her husband that he didn't know what a real home was and had hurt her irreparably by refusing to get her a proper home. Yet she apparently had the means on two occasions to buy for herself (or for her family) the home she said they needed: in 1887, when she inherited a substantial estate from her mother, and again about 1911, when she inherited her brother's estate. Perhaps she could neither cope with the difficulties of making such a purchase nor stand to turn the problem over to James. Perhaps her concept of a "real home" required that the house be provided for her by her husband, as her first real home, the Woodland Avenue home in Cleveland, had been provided by her father³¹.

²⁹ Stephen A. Black, 28.

³⁰ Stephen A. Black, 38.

³¹ Stephen A. Black, 30.

La famille ne vit d'ailleurs à New London que brièvement après la mort d'Edmund. Jamie est envoyé en internat à Notre Dame, dans l'Indiana, et ne voit ses parents que lors des étés à New London (à l'exception de l'été 1887) ou quand les tournées de James les amènent dans la région, à savoir en avril et mai 1886 puis en mai 1887.

À la fin des années 1920, Eugene O'Neill produit un document dans lequel il semble faire mention de sa connaissance des multiples avortements subis par sa mère entre 1885 et 1887³². Ainsi, en 1887, James emmène Ella à Lourdes et Oberammergau. Ce n'est que lors de leur retour à New York qu'ils apprennent le décès de Bridget Quinlan. La famille passe alors l'été à New London mais retourne rapidement sur les routes et Eugene naît dans une chambre d'hôtel new-yorkaise.

Doris Alexander emploie très justement l'expression de « monde kaléidoscopique » pour évoquer l'univers dans lequel O'Neill grandit :

It was a strange, kaleidoscopic world that Eugene O'Neill grew up in, for he traveled with his father's company. Ellen had learned that she and James could not bear separation. She had also learned what might happen to an infant left in the care of others. So Eugene grew up in a bewildering world that was always sliding past the windows of trains, a world where even the four walls of the room in which he went to sleep and awakened were always changing color and pattern. Only in the summer, the world would suddenly compose itself into a house, a long green lawn, stretches of pinkish-beige sand, and the sparkling blue of water: New London³³.

Nous insistions dans notre précédente partie sur la description obsessionnelle qu'O'Neill fait des murs qui ceignent les pièces dans lesquelles ses personnages évoluent, comme traumatisés par les murs aux « couleurs et motifs sans cesse changeants » de son enfance. En ne voulant plus abandonner l'un de ses enfants pendant qu'elle suivait son mari en tournée, Ella n'a fait qu'imposer à ses fils un mode de vie non adapté à des enfants en pleine croissance. Ainsi, Eugene O'Neill a par exemple été atteint de fièvre typhoïde à l'âge de deux ans puis a également souffert de rachitisme, une condition plutôt inhabituelle compte tenu de la classe sociale à laquelle appartenait cette famille³⁴.

³² Sur ce point, les critiques sont en léger désaccord. Le document était-il, comme le pense Louis Sheaffer, une production suscitée par le psychiatre Gilbert V. Hamilton consulté par O'Neill en 1926 (Louis Sheaffer, *O'Neill: Son and Artist* [New York: Paragon House, 1973], 190-91 et 509-12) ou un travail préparatoire réalisé en mars 1927 en vue de la composition d'une série de pièces regroupées sous le titre « The Sea-Mother's Son » ?, *Electronic Eugene O'Neill Archive*. En ligne. <http://www.eoneill.com/manuscripts/27200.htm> (consulté le 3 octobre 2019).

³³ Doris Alexander, *The Tempering of Eugene O'Neill* (New York: Harcourt, Brace & World, Inc., 1962), 16.

³⁴ Stephen A. Black, 44 : « Besides enduring the more ordinary childhood diseases, he nearly died of typhoid fever when he was two. He developed rickets, a disease of malnutrition that left his rib-cage marked with a permanent rachitic "flare." ».

Si, comme l'écrit Gaston Bachelard dans *La Poétique de l'espace*, « La vie commence bien, elle commence enfermée, protégée, toute tiède dans le giron de la maison »³⁵, alors la vie commençait plutôt mal pour O'Neill.

À l'occasion du centenaire de la naissance d'O'Neill, David McCracken s'attarde, dans son article « O'Neill's Haunted House », sur la signification de cette maison avenue Pequot dans la formation du dramaturge. Il ne manque évidemment pas de citer lui aussi Bachelard avant de faire état de la tristesse de l'artiste confronté au délabrement de cette maison d'enfance qu'il n'a occupée que par intermittence³⁶.

Bien que le caractère autobiographique de l'œuvre o'neillienne soit évident, y compris dans les années 1910, celui-ci n'a pas toujours été pleinement assumé par l'auteur. Ainsi, dans sa formidable étude des carnets du dramaturge, Floyd fait mention d'un projet de pièce, datant de 1919 ou 1920, consacré à l'influence d'un aîné sur son jeune frère : « Long play – Jim & self – showing influence of elder on younger brother ». Cependant, la note ne laisse aucun doute sur la tentative de faire disparaître cet aspect : « O'Neill made an effort to obliterate "Jim & self," drawing numerous lines through these words »³⁷. La démarche semble ici la même que celle menant à « détruire » *Exorcism*. Comme l'a résumé Diggins, la pensée o'neillienne était trop ample pour que le dramaturge se limite à sa propre expérience³⁸ et son œuvre se pare d'une symbolique puissante permettant de dénoncer la corruption des relations familiales par la société capitaliste.

5.2.3. *Le retour utopique à la ferme*

Dans notre deuxième chapitre, nous avons analysé la ville à travers l'observation des liens étroits existant entre urbanisation et industrialisation. La ville, structurée par la

³⁵ Gaston Bachelard, *La Poétique de L'espace* (Paris: Presses Universitaires de France, « Quadrige », 2012 [1957]), 26.

³⁶ David McCracken, « O'Neill's Haunted House », *Chicago Tribune* (16 octobre 1988) :

The cottage lingered in O'Neill's mind all his life. After his father's death in 1920, the house was transferred to a real estate holding company as the family was unable to sell it. The furniture was put up at auction. The cottage fell into disrepair. Driving by a few years later, O'Neill was dismayed and wrote in his diary: "Decay & ruin-sad."

En ligne. http://articles.chicagotribune.com/1988-10-16/entertainment/8802080100_1_long-island-sound-play-father (consulté le 1^{er} juin 2016).

³⁷ Virginia Floyd, *Eugene O'Neill at Work: Newly Released Ideas for Plays* (New York: Ungar, 1981), 32n.

³⁸ John Patrick Diggins, *Eugene O'Neill's America: Desire Under Democracy* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 2007), 19 : « O'Neill was too wide ranging a thinker to have his thoughts reduced to childhood determinants. »

rentabilité (horizontalement) et la vanité (verticalement), apparaissait alors comme le véritable champ d'exercice du capitalisme. Après en avoir étudié les pièces new-yorkaises, il nous semblait donc nécessaire de nous pencher sur l'image de la ferme dans notre corpus³⁹.

Dès l'ouverture de son ouvrage fondateur *The Country and the City*, Raymond Williams revient sur la double signification du terme « country », désignant à la fois « la société entière » ou seulement « sa partie rurale » :

“Country” and “city” are very powerful words, and this is not surprising when we remember how much they seem to stand for in the experience of human communities. In English, “country” is both a nation and a part of a “land”; “the country” can be the whole society or its rural area⁴⁰.

Il poursuit en développant l'idée répandue de la campagne comme « mode de vie naturel » puis détaille les aspects négatifs associés à la ville (« lieu de bruit, de mondanités et d'ambition ») sans pour autant occulter ceux qui sont précisément liés à cette campagne qui nous intéresse (« lieu de retard intellectuel, d'ignorance et de handicap »)⁴¹.

La ferme étant en quelque sorte perçue comme le symbole de la vie en famille et de l'autosuffisance, il est tout naturel que certains personnages o'neilliens, déboussolés face à la modernisation rampante de la société, se rappellent parfois avec mélancolie ces havres de paix, à l'image – notamment – de Yank (dans *Bound East for Cardiff*) et Olson (dans *The Long Voyage Home*). L'intrigue entière de *Bound East for Cardiff* est centrée sur les derniers instants de Yank, mourant suite à une violente chute. Son ami Driscoll lui tient compagnie et déplore l'« enfer » que constitue la vie en mer, provoquant la rêverie de Yank :

³⁹ Les États-Unis sont longtemps restés une terre majoritairement rurale. Ainsi, le recensement de 1790 fait état d'une population rurale représentant 95 % de la population totale du pays. De plus, parmi les 5 % restants, nombreux étaient les Américains vivant seulement dans de petits villages. En effet, seules Philadelphie, New York et Boston comptaient plus de 15 000 habitants. Ce n'est qu'après 1830 que la croissance des zones urbaines devient plus rapide que celle des zones rurales. Néanmoins, pendant encore tout le XIX^e siècle, les familles vivaient à la ferme. En 1890, la population urbaine est de l'ordre de 35 %, le déséquilibre entre le Nord et le Sud étant toujours net, le Sud étant rural à l'exception de la Nouvelle-Orléans et de quelques autres villes mineures.

⁴⁰ Raymond Williams, *The Country and the City* (Oxford: Oxford University Press, 1975), 1.

⁴¹ Raymond Williams, 1 :

On the actual settlements, which in the real history have been astonishingly varied, powerful feelings have gathered and have been generalised. On the country has gathered the idea of a natural way of life: of peace, innocence, and simple virtue. On the city has gathered the idea of an achieved centre: of learning, communication, light. Powerful hostile associations have also developed: on the city as a place of noise, worldliness and ambition; on the country as a place of backwardness, ignorance, limitation.

DRISCOLL. (*gloomily*) It's a hell av a life, the sea.

YANK. (*musingly*) It must be great to stay on dry land all your life and have a farm with a house of your own with cows and pigs and chickens, 'way in the middle of the land where yud'd never smell the sea or see a ship. It must be great to have a wife, and kids to play with at night after supper when your work was done. It must be great to have a home of your own, Drisc. (CP1, 195)

La ferme apparaît alors comme le lieu de la vie en harmonie avec la famille et la nature. Selon Robert Baker-White, qui s'est attaché à une étude intéressante de la place de la nature dans les pièces d'O'Neill, le jeune dramaturge ne pouvait résister à cette vision romantique de la campagne⁴². De la même manière, Leo Marx évoque la paisibilité « conventionnellement pastorale » de la ferme⁴³. Ainsi, dans *The Jungle* d'Upton Sinclair, Jurgis Rudkus recouvre la santé lors d'une escapade à la campagne qui le rapproche de ses racines et lui procure une sensation de liberté oubliée à l'usine : « I felt like a bird lifted up and borne away upon a gale »⁴⁴.

Ce thème se retrouve par exemple dans *The Long Voyage Home*. Olson touche du doigt le rêve évoqué par Yank et Driscoll : il a mis son salaire de côté – en témoigne la liasse de billets qu'il a le malheur de sortir imprudemment (« *He takes out a roll of notes from his inside pocket and lays one on the table. Joe, Nick, and the women look at the money with greedy eyes* », CP1, 515) – et se prépare à quitter sa vie de marin pour retourner à ce qu'il aime, à savoir la vie à la ferme, malgré les moqueries de l'un de ses camarades :

COCKY. (*mockingly*) A-saivin' of 'is money, 'e is! Goin' back to 'ome an' mother. Goin' to buy a bloomin' farm an' punch the blarsted dirt, that's wot 'e is! (*spitting disgustedly*) There's a funny bird of a sailor man for ever, Gawd blimey!

OLSON. (*wearing the same good-natured grin*) Yust what I like, Cocky. I wus on farm long time when I wus kid. (CP1, 513)

Si Cocky soulève ici la contradiction entre l'aspect idyllique de la ferme et la dureté du travail agricole (« punch the blarsted dirt »), Driscoll choisit de venir au secours d'Olson, applaudissant son initiative et soulignant la dimension familiale du rêve :

DRISCOLL. Lave him alone, ye bloody insect! 'Tis a foine sight to see a man wid some sense in his head instead av a damn fool the loike av us. I only wisht I'd a mother alive to call me own. I'd not be dhrunk in this divil's hole this minute, maybe. (CP1, 513)

⁴² Robert Baker-White, *The Ecological Eugene O'Neill: Nature's Veiled Purpose in the Plays* (Jefferson, NC: McFarland, 2015), 68.

⁴³ Leo Marx, *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America: Technology and the Pastoral Ideal in America* (New York: Oxford University Press, 2000), 211 : « the conventionally pastoral "peace and repose" of the farm ».

⁴⁴ Upton Sinclair, *The Jungle* (New York: Signet, 1960), 211.

Mais les plans d'Olson sont contrariés quand celui-ci est piégé par la serveuse Freda et finit saoul (une fois de plus – de trop ?) et détroussé, devant encore remettre ses plans à plus tard, à supposer que l'issue ne soit pas trop tragique, la vie en mer étant dangereuse et donc incertaine⁴⁵.

En réalité, la mer et la ferme semblent se répondre. Deux lieux de vie et de travail mêlés, s'étendant à perte de vue, et dont les protagonistes cherchent à s'échapper pour justement rejoindre *l'autre* « espace de liberté » – illusoire, quand il n'est pas, en plus, dangereux :

Similarly to the SS *Glencairn* on the open sea, the farm is on the wild open land, yet it is still as suffocating as being confined to the ship. Yank's desire for a family and Olson's desire for returning to his family is replaced by family itself (in the form of the father, Ephraim), being the very cause of their misery. What should be home is more like prison⁴⁶.

Sorte de réincarnation de Cocky, Luke, dans *The Rope*, rejette la possibilité de la vie à la ferme :

I don't want no truck with this rotten farm. You kin have my share of that. I ain't made to be no damn dirt puncher – not me! And I ain't goin' to loaf round here more'n I got to, and when I goes this time, I ain't never comin' back. Not me! Not to punch dirt and milk cows. You can have the rotten farm for all of me. What I wants is cash – regular coin yuh kin spend – not dirt. I want to show the gang a real time, and then ship away to sea agen or go bummin' agen. (CP1, 567)

Pour Luke, la ferme n'est associée à la famille que dans la mesure où elle est synonyme d'héritage à venir, ce que nous développerons plus loin.

Revenant sur la création du personnage de Robert Mayo, O'Neill déclare en 1920 qu'il s'est rappelé son amitié avec un marin norvégien rencontré à Buenos Aires en 1910, et inspiration pour le personnage d'Olson dans *The Long Voyage Home* :

“What if he had stayed on the farm, with his instincts. What would have happened?” But I realized at once he never would have stayed.... It amused him to pretend he craved the farm. He was too harmonious a creature of the God of Things as They Are.... I started to think of a more intellectual, civilized type from the standpoint of the above-mentioned God – a man who would have my Norwegian's inborn craving for the sea's unrest, only in him it would be conscious, too

⁴⁵ Alors que la pièce se veut ambiguë, le film *Les Hommes de la mer* se clôt sur le gros titre « AMINDRA TORPEDOED ». En revanche, si l'épisode du bar est fidèlement transposé, ce n'est pas Olson qui est embarqué contre son gré mais Driscoll, assommé dans la bagarre en sauvant son ami. *The Long Voyage Home*, dir. John Ford, adap. Dudley Nichols, Argosy Pictures & Walter Wanger Productions, 1940.

⁴⁶ Michael Y. Bennett, « Epistemological Crises in O'Neill's SS *Glencairn* Plays », *Eugene O'Neill's One-Act Plays: New Critical Perspectives*, eds. Michael Y. Bennett et Benjamin D. Carson, 108.

conscious, intellectually diluted into a vague, intangible wanderlust. His powers of resistance, both moral and physical, would also probably be correspondingly watered. He would throw away his instinctive dream and then accept the thralldom of the farm for – why, for almost any nice little poetical craving – the romance of sex, say. And so Robert Mayo was born....⁴⁷

Robert Mayo apparaît donc comme une représentation d’Olson, une fois son but atteint, déçu par la vie à la ferme et désormais désireux de retrouver la mer.

Si O’Neill semble attiré par la paisibilité conventionnelle de la ferme, il n’en demeure pas moins conscient du caractère illusoire de ce qui n’est qu’une fuite. Ainsi, les pièces s’achèvent sur une incertitude : Yank meurt avant d’atteindre la terre ferme et Olson se retrouve privé de son rêve lorsqu’il est détroussé. Mais ces deux hommes auraient-ils été heureux loin de la mer qui semble être leur destin ? O’Neill semble répondre à cette question dans *Desire Under the Elms*. Par la négative.

5.3. Géopathologie o’neillienne

Dans sa précieuse analyse du théâtre américain, Bigsby souligne le thème du confinement particulièrement présent dans le théâtre d’O’Neill :

For O’Neill, the space available for character to form, for language to coalesce, and for social visions to expand, is minimal. The dominant image is one of constriction. In *The Emperor Jones* the forest closes around the protagonist, driving him back to meet the terrors of his own mind. In *The Hairy Ape* character is reduced to type and compacted into a political, moral and physical space which allows no scope for manoeuvre. “The ceiling crushes down upon the men’s heads. They can’t stand upright.” In *Desire Under the Elms* the action takes place under two huge elms which embrace the house and stand as a symbol of the natural world subduing and crushing the spirit of those within⁴⁸.

Si les exemples ne sont certes pas tirés des chefs-d’œuvre attestés de la fin de la carrière d’O’Neill, à savoir *The Iceman Cometh* ou *Long Day’s Journey into Night*, nous ne pouvons nous empêcher de noter qu’ils sont tout de même tirés de pièces plutôt tardives. De la même manière, nous nous opposons plus tôt à l’analyse de Gwenola Le Bastard selon laquelle les pièces des années 1920 se distingueraient de celles des années 1910 par cette thématique du confinement. Elle écrit :

⁴⁷ New York Times, Apr. 11, 1920. Cité dans John Patrick Diggins, *Eugene O’Neill’s America: Desire Under Democracy* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 2007), 171-72.

⁴⁸ C. W. E. Bigsby, *A Critical Introduction to Twentieth-century American Drama*, vol. 1. 1900-1940, 3 vol. (Cambridge: Cambridge University Press, 1982), 63.

Dans l'œuvre de jeunesse d'O'Neill, l'espace est traditionnellement lié à une idée d'évasion, de conquête assimilable à la figure du pionnier dans le mythe de l'ouest exploré chez des auteurs comme Twain ou encore Whitman⁴⁹.

Il est vrai que nous avons observé, dans notre premier chapitre, l'inspiration que semble avoir constitué la série « Wolfville » d'Alfred Henry Lewis sur l'écriture d'*A Wife for a Life*. En revanche, dans les autres pièces de notre corpus – celles qu'O'Neill n'a pas rejetées donc – l'ouverture sur l'horizon est surtout ironique : les descriptions méticuleuses des portes et fenêtres sont à double tranchant puisque les personnages ont vue sur l'extérieur mais semblent surtout pris au piège.

Un tel sentiment de confinement renvoie évidemment au séjour au sanatorium en 1912 mais permet également de symboliser le piège – physique mais aussi métaphorique – dans lequel sont enfermés les différents personnages.

5.3.1. L'épiscisation au service de l'indiscrétion o'neillienne

Si les didascalies apparaissent déjà importantes dans les œuvres de ses prédécesseurs, O'Neill en a fait une véritable spécificité dès ses pièces de début de carrière. Ainsi, ce qui n'était défini que comme un « texte autographe plus ou moins long, de un mot à la pièce dans son entier, non oralisé par l'acteur-personnage »⁵⁰ a fini par se « taill[er] une place de choix chez des dramaturges tels que Shaw ou Feydeau, am[enant] le texte théâtral à voisiner avec le roman, et parfois même avec la poésie »⁵¹.

O'Neill donne à ses didascalies une ampleur considérable, venant même à inverser la proportion à laquelle le public est habitué : elles apparaissent donc comme un moyen de déborder, de transgresser les limites entre les genres. Martin Lamm a qualifié cette particularité d'Eugene O'Neill de *gift for narrative* :

[although O'Neill] has written practically nothing but plays, his gift is for narrative. The one-act plays of his youth are evocative short stories, and his mammoth dramas are half-novels.⁵²

⁴⁹ Gwenola Le Bastard, 154.

⁵⁰ Simone Dompeyre, « Etude des fonctions et du fonctionnement des didascalies », *Pratiques* 74, juin 1992, 77.

⁵¹ Karine Bénac, « Édito », *Coulisses* 39, David Ball et Karine Bénac, éd. (Automne 2009) : 9.

⁵² Martin Lamm, *Modern Drama* (New York: Philosophical Library, 1953), 325.

Rejetant la visée purement « utilitaire » des didascalies, à savoir un simple « texte d'appui pour les dialogues »⁵³, O'Neill préfère celles que l'on pourrait qualifier d'expressives, dont la particularité est, par exemple, de nous permettre de clairement percevoir le caractère d'un personnage ou son état d'esprit grâce à des répétitions ou à un réseau lexical particulier, plus facilement perceptibles à la lecture. Les didascalies permettent donc de « tricher », d'atteindre la complexité qui semblait jusque-là l'apanage du roman, d'autant plus que le style télégraphique est abandonné – à l'exception, dans notre corpus, de la description des lieux, comme nous l'avons vu – pour laisser place à de longues phrases, complexes, avec de nombreux connecteurs, comme nous l'avons déjà observé. Ainsi, le théâtre ne se caractérise plus seulement par un fort pouvoir d'immédiateté, de « littérature marchant et parlant sous nos yeux »⁵⁴ mais offre une médiation, une « voix commentante »⁵⁵ aux destinataires privilégiés du texte dans sa totalité, à savoir les lecteurs et lectrices. Même en se cachant derrière une apparente neutralité, l'auteur ficelle son œuvre comme bon lui semble et arrange la fable pour en exploiter tous les ressorts dramatiques et romanesques. Si Émile Zola réserve le rôle de créateur tout-puissant au « romancier »⁵⁶, le théâtre d'Eugène O'Neill semble le faire mentir. En effet, certaines descriptions d'O'Neill devraient – si elles étaient respectées sur scène – forcer les personnages à rester muets pour que le public ait le loisir d'observer l'agencement de la pièce, comme par exemple la salle à manger des Knapp (*Warnings*, CP1, 77) ou la « petite pièce servant à la fois de cuisine et de salle à manger » des Rowland (*Before Breakfast*, CP1, 391). Comment déceler ces multiples détails sans qu'ils nous soient exposés ? L'auteur projette donc sur nous ses observations afin de nous mener là où il le souhaite, afin de nous donner *à ce moment précis* des clefs de lecture essentielles.

⁵³ Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre* (Paris : Armand Colin, 2002), 173.

⁵⁴ Marjorie Boulton, *The Anatomy of Drama* (London: Routledge & K. Paul, 1960), 3 : « literature that walks and talks before our eyes ».

⁵⁵ Patrice Pavis, 117.

⁵⁶ Émile Zola, *Le Roman expérimental* (Paris: G. Charpentier, 1902), 144 :

Il est évident que chaque genre a ses conditions propres d'existence. Un roman qu'on lit seul chez soi, les pieds nus sur les chenets, n'est pas une pièce qui se joue devant deux mille spectateurs. Le romancier a le temps et l'espace devant lui ; toutes les écoles buissonnières lui sont permises, il emploiera cent pages, si cela lui plaît, pour analyser à son aise un personnage ; il décrira les milieux aussi longuement qu'il voudra, coupera son récit, reviendra sur ses pas, changera vingt fois les lieux, sera en un mot la maître absolu de sa matière. L'auteur dramatique, au contraire, est enfermé dans un cadre rigide ; il obéit à des nécessités de toutes sortes, il ne se ment qu'au milieu des obstacles. Enfin, il y a la question du lecteur isolé et des spectateurs pris en masse ; le lecteur isolé tolère tout, va où l'on veut le mener, même lorsqu'il se fâche, tandis que les spectateurs pris en masse ont des pudeurs, des effarements, des sensibilités dont il faut tenir compte, sous peine de chute certaine.

L'épiscisation du drame devient alors un puissant outil au service de l'art de l'« indiscretion », pour reprendre l'expression employée par Jean-Pierre Sarrazac⁵⁷. Le spécialiste de la crise du drame contemporain établit une distinction nette entre « théâtre intime » et « théâtre intimiste », déclarant que ce dernier n'est que « resserrement, clôture, forclusion de l'action dramatique à la sphère ou à la barrière fantasmatique de la "vie privée" » et donc « art de la "discretion" » tandis que le théâtre intime « implique une aspiration de l'extérieur [...] par l'intérieur, par l'espace du dedans »⁵⁸. Bien loin du « confort feutré » qui est associé, selon le metteur en scène belge Michaël Delaunoy, au théâtre intimiste⁵⁹, la violence du monde pénètre l'espace de la maison. Selon Sarrazac, « [l]a maison maeterlinckienne, comme la strindbergienne, est la cible d'un cyclone cosmique dont l'œil tranquille serait la mort et qui, aux derniers instants de la pièce, va la faire voler en éclats »⁶⁰. Si Sarrazac désigne *Huis clos* de Sartre comme la pièce incarnant le paroxysme de la « dégradation de l'espace domestique »⁶¹, il répète que chez Ibsen, Strindberg et O'Neill « la maison pouvait aussi ressembler à un sépulcre et saisir d'un froid mortel ceux qu'elle était censée abriter »⁶². De fait, la mort n'est que trop souvent le dénouement du drame de ces couples qui se déchirent sous nos yeux.

5.3.2. *La prison symbolique*

C'est ce « douloureux sentiment de limitation physique »⁶³ qui est partie intégrante de ce qu'Una Chaudhuri qualifie de « géopathologie » dans son étude fondatrice *Staging Place: The Geography of Modern Drama*. Chaudhuri y analyse notamment l'« incessant dialogue entre l'appartenance et l'exil »⁶⁴ et ne manque pas de souligner l'« ironie révélatrice » que constitue la présence du nom « journey » (« voyage ») dans le titre de l'un des classiques les plus statiques, les plus confinés » de la littérature dramatique moderne.⁶⁵ Nous pourrions ajouter à cette analyse deux titres de

⁵⁷ Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres Intimes* (Arles : Actes Sud, 1989), 68.

⁵⁸ Jean-Pierre Sarrazac, 68.

⁵⁹ Michaël Delaunoy, « Aïda vaincue de René Kalisky ». En ligne. www.theatre-contemporain.net/spectacles/Aida-vaincue/ensavoirlplus (consulté le 1^{er} septembre 2019).

⁶⁰ Jean-Pierre Sarrazac, 69.

⁶¹ Jean-Pierre Sarrazac, 73.

⁶² Jean-Pierre Sarrazac, 73.

⁶³ Una Chaudhuri, *Staging Place: The Geography of Modern Drama* (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2000), 126.

⁶⁴ Una Chaudhuri, 15.

⁶⁵ Una Chaudhuri, 56 : « It is a revealing irony of modern drama that one of its most static, most claustrophobic classics has the word *journey* in its title. O'Neill's *Long Day's Journey into Night* (1940)

pièces de notre corpus, à savoir *Bound East for Cardiff* et – surtout – *The Long Voyage Home* puisque ces deux pièces sont centrées sur des personnages qui n’atteignent pas leur destination.

Alors que nous rappelions en introduction de ce chapitre l’influence des Provincetown Players, ce concept de géopathologie est repris par Noelia Hernando-Real dans son analyse de l’œuvre de Susan Glaspell⁶⁶ et semble également pouvoir être appliqué à notre corpus, et non seulement à *Long Day’s Journey into Night*, tant cette sensation de ne pas être à sa place parcourt l’intégralité de l’œuvre d’O’Neill.⁶⁷

Nous soulignons dans notre deuxième chapitre l’ironie de la didascalie initiale dans *The Web*, l’escalier de secours sur lequel donne la fenêtre n’étant d’aucune aide pour Rose, coincée dans l’inextricable toile qui donne son titre (final) à la pièce. De la même manière, chez les Rowland, cet escalier n’est que le lieu où se meurent des plantes : « *On the left, two windows looking out on a fire escape where several potted plants are dying of neglect* » (CP1, 391).

Nous pouvons aller plus loin et affirmer que ces nombreuses fenêtres deviennent le symbole du caractère illusoire de la fuite. Ainsi, l’alternance entre les bibliothèques et les fenêtres (« *in the spaces between windows and bookcases* », CP1, 55) semble, dans *Recklessness*, figurer les barreaux de cette cage invisible qu’est le mariage de Mildred. Quant aux « deux larges portes-fenêtres » (55), si elles donnent sur la terrasse couverte, offrant alors les montagnes Catskill à perte de vue, elles constituent surtout l’ouverture par où arrive la dépouille de Fred à la fin de la pièce (72).

Dans *Warnings*, le symbole est d’autant plus clair, les portes ne cessant d’être verrouillées et déverrouillées dans la première scène (CP1 79, 80, 83) mais, surtout, la cage du canari trônant juste devant la fenêtre (« *in front of the window is a gilt cage in which a canary chirps sleepily* », CP1, 77). La devise « Home Sweet Home » étalée sur le mur des Knapp n’en est que plus ironique (CP1, 77).⁶⁸

exemplifies an enduring and deep-seated conflict in modern drama between a kind of “poetry of progress” [...] and the magnetic power of place. »

⁶⁶ Noelia Hernando-Real, *Self and Space in the Theater of Susan Glaspell* (Jefferson, NC: McFarland & Company, 2011).

⁶⁷ Depuis la rédaction de ce chapitre, Noelia Hernando-Real a publié un article complet sur cette question. Nous y renvoyons évidemment. Noelia Hernando-Real, « An *Exorcism on The Outside*, or Looking into *Trifles – Before Breakfast*: Geopathic Crises in the Plays of Eugene O’Neill and Susan Glaspell », *The Eugene O’Neill Review* 38.1-2 (2017) : 74–92.

Pour notre part, nous revenons à l’influence de Susan Glaspell sur l’œuvre d’O’Neill dans notre chapitre 6.

⁶⁸ Sur l’imagerie o’neillienne, nous renvoyons à la précieuse thèse d’Abdus Salam Mallik bien que celui-ci considère *Recklessness* privée d’une telle symbolique, à l’inverse de *Warnings*.

Dans son étude intitulée *La Fenêtre : Sémiologie et histoire de la représentation littéraire*, Andrea Del Lungo détaille les quatre « fonctions de la fenêtre dans la représentation littéraire »⁶⁹ dont les deux premières semblent « constantes dans l'image littéraire de la fenêtre à toute époque »⁷⁰ tandis que les deux dernières sont plutôt caractéristiques du XIX^e siècle : les fonctions de cadrage visuel et d'investissement libidinal ; celles de connaissance indiciaire et de séparation symbolique⁷¹.

Cette dernière fonction (étudiée par Del Lungo sous le titre « Monde intime et monde social : l'opacification des fenêtres »⁷²), centrale dans la littérature gothique par exemple, est exploitée avec force par O'Neill, ce qui n'a rien d'étonnant compte tenu de la fascination exercée sur lui par sa nourrice (cornouaillaise) Sarah Sandy⁷³. Malgré le

Abdus Salam Mallik, dir. Mohit K. Ray, *Imagery in Eugene O'Neill's Early Plays (1913-1922). A Study* (Bardhaman, The University of Burdwan, 1995), 180-81 et 185-86 :

Everytime the members of the [Knapp] family enter the room, the door is locked behind them which symbolically means that they are caged beyond escape. This is far more explicitly conveyed through the very cage image. [...] The gilt cage like the "cheap gilt frames" that hold the "gaudy Sunday-supplement pictures" ([CP1] 77) is a mocking ironical commentary on the penny-pinching existence of the Knapps while maintaining a false middle-class show of well-being » ; « O'Neill virtually makes no use of image and symbol in what is popularly considered as his first domestic tragedy. He only makes use of the two status symbols—bell and telephone—to psychological ends.

Sur ce dernier point, nous renvoyons à la récente étude de Kurt Eisen, *The Theatre of Eugene O'Neill: American Modernism on the World Stage* (London: Bloomsbury, 2017), 29-30 :

O'Neill musters little of Strindberg's naturalistic power, relying instead on a mix of conventional revenge plotting and deploying some modern gadgets in the staging. Mildred's husband, Arthur, a car enthusiast, discovers the affair from a note sent by his wife to her lover when the telephone by which they usually communicate malfunctions. On the false pretense that Mildred is in mortal peril from a hemorrhage, Arthur sends Fred to fetch a doctor, directing him to use a car that he secretly knows to have faulty steering.

⁶⁹ Andrea Del Lungo, *La Fenêtre : Sémiologie et histoire de la représentation littéraire* (Paris : Seuil, 2014), 25.

⁷⁰ Andrea Del Lungo, 25.

⁷¹ Andrea Del Lungo, 25-29.

⁷² Andrea Del Lungo, 397.

⁷³ Stephen A. Black, *Eugene O'Neill: Beyond Mourning and Tragedy* (New Haven and London: Yale University Press, 1999), 44-45 : « [James] hired Sarah Jane Bucknell Sandy, a formidable Cornishwoman, to be governess to Eugene and companion to Ella; she would be the boy's substitute mother until he was seven. [...] She loved waxworks exhibits that depicted grisly murders and freaks of nature and missed no chance to see them, with her young charge in tow, and she routinely read to him of the latest ax murderers or poisoners. »

Plusieurs meurtres à la hache ont fait la une des journaux aux XIX^e et XX^e siècles. Toutefois, Sarah Sandy ayant été au service des O'Neill de 1889 à 1895, la mention des meurtres à la hache semble renvoyer clairement à l'affaire Lizzie Borden. Accusée du meurtre de sa belle-mère et de son père en août 1892, la jeune fille a pourtant été acquittée au terme d'un procès extrêmement médiatisé et cette affaire suscite encore aujourd'hui le mystère.

En 1904, Lizzie Borden rencontre l'actrice Nance O'Neil (Gertrude Lamson de son vrai nom). Celle-ci est à l'époque extrêmement célèbre et fascine Lizzie Borden, amatrice de théâtre. Ainsi, Nance O'Neil interprète le rôle de Mercedes, dans une adaptation cinématographique du *Comte de Monte Cristo* (1913. Réal. Edwin S. Porter et Joseph A. Golden ; prod. Adolph Zukor), aux côtés de...James O'Neill qu'elle retrouve par la suite en 1917 dans la pièce *The Wanderer*, où elle interprète son épouse, à savoir la mère du fils prodigue (Gerald Bordman, *American Theatre: A Chronicle of Comedy and Drama 1914-1930* [New York, Oxford: Oxford University Press, 1995], 58). Bien que surnommée

jeune âge d'Eugene, celle-ci n'a pas eu peur de lui transmettre sa passion pour Dickens et Edgar Allan Poe :

Sarah had a passion for Dickens and Edgar Allan Poe and, in blithe disregard of their impropriety as nourishment for an infant mind, read both authors aloud to the mesmerized Eugene, often supplementing them with horror tales of her own invention⁷⁴.

Les études de Shoko Itoh⁷⁵ et Dorothy Van Ghent⁷⁶ ont ainsi contribué à analyser le caractère symbolique de la présence des fenêtres dans les œuvres du XIX^e siècle. Itoh ouvre son article en établissant le lien entre le confinement et cette symbolique des fenêtres, soulignant le peu de traitement réservé à ce dernier aspect :

Until now, however, even in extensive studies on Poe's fictional houses and the "haunted house" formula [...] the significance of the many windows one finds in Poe's works has not been examined in detail, while the closed or sealed rooms have been variously discussed⁷⁷.

Publiée en 1911 dans *The Westminster Gazette* puis incluse dans une anthologie intitulée *Beasts and Super Beasts* en 1914, la nouvelle *The Open Window* de l'auteur britannique Saki nous intéresse ici particulièrement.

Framton Nuttel, un jeune homme venu se ressourcer à la campagne pour apaiser sa nervosité, profite de son séjour pour rendre visite à Mrs. Sappleton, une ancienne amie de la famille. Il est reçu par la nièce de cette dernière, Vera. Celle-ci perçoit la fébrilité de Nuttel et invente une histoire morbide afin d'expliquer pourquoi Mrs. Sappleton garde sa porte-fenêtre ouverte. Selon la jeune fille, Mr. Sappleton et les deux frères de son épouse auraient disparu trois ans plus tôt, jamais rentrés d'une partie de

« the American Bernhardt » à l'époque, Nance O'Neil n'est aujourd'hui célèbre que pour sa relation ambiguë avec la scandaleuse Borden. Ainsi, cette relation aurait même été à l'origine de la brouille entre les deux sœurs Borden (« Sisters Estranged Over Nance O'Neill [sic] », *San Francisco Call*, June 7, 1905: 4).

Ross Wetzsteon laisse affleurer l'inspiration qu'a pu constituer Lizzie Borden pour l'œuvre d'O'Neill. Ross Wetzsteon, *Republic of Dreams. Greenwich Village: The American Bohemia, 1910-1960* (New York: Simon & Schuster, 2007), 151. En effet, le surnom « Vinnie » qu'arbore Lavinia semble calqué sur le « Lizzie » dont était affublée Elizabeth. De même, dans la deuxième pièce de la trilogie, *The Hunted*, un couple de personnages porte le nom Borden. De plus, l'épouse s'appelle Emma, tout comme la sœur de Lizzie Borden. Enfin, nous ne pouvons pas omettre de rappeler que, dans le mythe originel, Agamemnon est tué à l'aide d'une hache, amenant Victoria Lincoln à ouvrir son ouvrage *A Private Disgrace: Lizzie Borden by Daylight* par « The Greeks had Clytemnestra; we have Lizzie » (Cape Cod, MA: Seraphim Press, 1967).

⁷⁴ Arthur et Barbara Gelb, *O'Neill: Life with Monte Cristo*, 126.

⁷⁵ Shoko Itoh, « Gothic Windows in Poe's Narrative Space », *Poe's Pervasive Influence*, éd. Barbara Cantalupo (Bethlehem, PA: Lehigh University Press, 2012), 127-38.

⁷⁶ Dorothy Van Ghent, « The Window Figure and the Two-Children Figure in *Wuthering Heights* », *Nineteenth Century Fiction* 7.3 (décembre 1952) : 189-97.

⁷⁷ Shoko Itoh, 127.

chasse. Mrs. Sappleton semble alors atteinte de folie, s'excusant auprès de son invité pour la fenêtre ouverte et expliquant qu'elle attend le retour des trois hommes à tout moment. Lorsque Nuttel voit apparaître trois silhouettes dans le jardin, il s'enfuit, terrorisé. Ce n'est qu'à ce moment que le public comprend la manipulation dont Nuttel a été victime, d'autant plus que Vera invente une nouvelle histoire lugubre pour expliquer la fuite de l'invité, amenant alors la conclusion de cette nouvelle : « Romance at short notice was her speciality »⁷⁸.

Cette nouvelle de Saki reprend les codes fantastiques en les renversant. Ainsi, Slavoj Žižek écrit : « a few words providing the proper symbolic context suffice to transform the window into a fantasy frame and to transubstantiate miraculously the muddy tenants into frightful apparitions »⁷⁹. Sans preuve qu'O'Neill ait lu cette nouvelle, nous ne pouvons que souligner que son domestique Mataichiro Narazaki était surnommé « Saki »⁸⁰.

Le traitement de cette nouvelle n'est évidemment pas sans évoquer la technique employée par O'Neill dans *Where the Cross Is Made*. Le dramaturge y joue avec le public : « an amusing experiment in treating the audience as insane »⁸¹. En effet, comme l'analyse Törnqvist, à la fin de la pièce, lorsque la lumière verte envahit la scène, le public ne peut plus faire confiance à ses yeux⁸². De plus, O'Neill a pu s'identifier au personnage de Framton Nuttel, ayant été admis au sanatorium pour soigner sa tuberculose mais également une dépression nerveuse imminente.

Pfister souligne l'obsession de l'intimité pour le dramaturge, résultat d'un changement de mœurs au milieu du XIX^e siècle mais, surtout, d'une enfance elle-même confinée :

By the mid-nineteenth century, the cult of domesticity erected conceptual boundaries between home and world. This was radically different from the colonial idea of the household as a "little commonwealth" that was inextricably part of the community. [...] An intensification of emotional dependencies and a

⁷⁸ Saki (Hector Hugh Munro), « The Open Window », *The Short Stories of Saki*, éd. Ethel M. Munro (New York: Halcyon House, 1939), 288-91.

⁷⁹ Slavoj Žižek, *The Abyss of Freedom*, in *The Abyss of Freedom*, followed by F. W. J. Von Schelling's *Ages of the World*, tr. Judith Norman (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1997), 58.

⁸⁰ Louis Sheaffer, *O'Neill: Son and Artist*, 624.

⁸¹ Travis Bogard et Jackson R. Bryer, *Selected Letters of Eugene O'Neill*, 131.

⁸² Egil Törnqvist, *A Drama of Souls: Studies in O'Neill's Super-naturalistic Technique* (New Haven: Yale University Press, 1969), 88 : « Before this scene we trust the judgement of the rational characters (Dr. Higgins, Sue); the light change forces us to a sudden shift of ground and we now ally ourselves with those characters we have so far considered insane or at least mentally disturbed – or we cannot give credence to the testimony of our own eyes. ».

sentimentalization of expectations on the part of parents and children gave rise to what historian John Demos calls the nineteenth-century “hothouse family.”⁸³

C’est cette notion de *hothouse family* (« famille-serre ») qui nous intéresse ici, bien qu’elle implique une structure triangulaire généralement absente des pièces de notre corpus : les enfants sont en réalité peu présents, leur non-existence étant même parfois un sujet crucial de discorde.

Nous soulignons la relative intimité des scènes o’neilliennes. En effet, des pièces comme la salle à manger ou la cuisine sont le lieu de rassemblements familiaux mais demeurent ouvertes aux éventuels visiteurs, contrairement à des pièces à l’intimité plus évidente comme la chambre (*The Dreamy Kid* fait ici figure d’exception dans ce corpus, plus que *The Web* et *Exorcism*) ou la salle de bain. Ainsi, *Before Breakfast* nous ouvre la cuisine du couple Rowland tandis qu’Alfred est hors de vue, dans la chambre.

Pourtant, les liens avec l’extérieur sont ténus voire inexistantes : les drames se nouent en petit comité et seules des figures officielles telles que les policiers (*The Web* et, de manière imminente, *The Dreamy Kid*) ou le médecin (*Where the Cross Is Made*) sont mêlées aux règlements de compte sordides. Nous pouvons ajouter à ces personnages présents sur scène deux hommes dont la fonction est évidemment d’insister sur le volet financier des pièces : Dick Waller, le notaire auquel Sweeney arrache des renseignements concernant la fortune du vieux Bentley (*The Rope*) et « old Smith », le propriétaire de la maison des Bartlett (*Where the Cross Is Made*).

5.3.3. Le foyer devient danger : l’influence des dramaturges européens

Nous avons ouvert notre chapitre en évoquant l’obsession du théâtre états-unien pour la clôture du drame, une obsession notamment critiquée – comme nous l’avons vu – par Martin Esslin.

Si l’ambition dans les années 1910 était à une réforme singulièrement états-unienne du théâtre, l’influence européenne ne peut être négligée, comme le résume Robert Károly Sarlós :

The contention that American cultural and artistic trends depended upon and were imitative of European examples, that the United States was a cultural wasteland

⁸³ Joel Pfister, *Staging Depth: Eugene O’Neill and the Politics of Psychological Discourse*, 23.

except for oases created by immigrants is nearer the truth in theatre than in any other field⁸⁴.

Une telle influence européenne est clairement exposée par Travis Bogard en ouverture de *Contour in Time* : « At the sanatorium, he read Strindberg, Yeats, Lady Gregory, Brieux, Hauptmann. Then, slowly, unskillfully and with great dependence on his reading, he began to write⁸⁵ ». Bogard se fait ici particulièrement critique concernant la qualité des pièces qui font partie de notre corpus ainsi que l'originalité de celui qui est considéré comme le premier grand dramaturge américain.

En effet, la ressemblance avec certaines pièces de dramaturges européen·ne·s est parfois extrêmement troublante, ce que nous allons étudier à travers les exemples de pièces du début du XX^e siècle de trois dramaturges, que sont *Before Breakfast* et *Rutherford and Son* de la Britannique Githa Sowerby (1876-1970), *Vor Sonnenaufgang* de l'Allemand Gerhart Hauptmann (1862-1946) et *Intérieur* – composée en 1894 mais revenue sur le devant de la scène à cette période qui nous intéresse – du Belge Maurice Maeterlinck (1862-1949)⁸⁶.

5.3.3.1. *Before Breakfast et Rutherford and Son de Githa Sowerby*

En 2015, Vivian Casper publie « Githa Sowerby's *Before Breakfast*: A New Source for O'Neill's Play »⁸⁷. Elle y revient sur les sources attestées pour la composition de la pièce *Before Breakfast*, écrite par O'Neill en 1916, à savoir une influence autobiographique évidente et la pièce de Strindberg *The Stronger*, pour son utilisation du « monologue ». Cependant, Casper y ajoute une troisième source, encore jamais observée : une pièce en un acte, intitulée elle aussi *Before Breakfast*, composée par l'auteure britannique Githa Sowerby en 1912, année éminemment importante dans la formation du dramaturge. Casper évoque également brièvement l'influence notable de *Rutherford and Son* (1912 aussi) sur les autres pièces de début de carrière et exploite surtout le succès de cette dernière pièce pour justifier la connaissance qu'O'Neill aurait

⁸⁴ Robert Károly Sarlós, *Jig Cook and the Provincetown Players: Theatre in Ferment* (Amherst: The University of Massachusetts Press, 1982), 2.

⁸⁵ Travis Bogard, *Contour in Time: The Plays of Eugene O'Neill*, 6.

⁸⁶ Ces observations ont donné lieu à une communication intitulée « European Influences on O'Neill », présentée à Nancy en 2018 (5th International Conference on American Drama and Theater, « Migrations in American Drama and Theater », 4-6 June).

⁸⁷ Vivian Casper, « Githa Sowerby's *Before Breakfast*: A New Source for O'Neill's Play », *The Eugene O'Neill Review* 36.1 (2015): 48–60.

eue de Githa Sowerby : « O'Neill may have discovered Sowerby's *Before Breakfast* after learning of *Rutherford and Son*, which apparently also had a significant influence on his early playwriting career »⁸⁸. C'est l'influence de ces deux pièces de 1912 sur *Before Breakfast* et *Recklessness* qui nous intéresse ici.

En effet, la question de l'indépendance financière est au cœur des discussions du couple formé par Mary et John (le fils), faisant écho à la volonté affirmée par Fred dans *Recklessness* :

FRED. [...] I promise you it won't be long. I worked my way this far and I don't intend to stop here. As soon as I've passed those engineering examinations—and I will pass them—we'll go away together. I won't be anybody's servant then. (*Recklessness*, CP1, 57)

JOHN. [...] Things are going to change, so don't you worry little woman.

MARY. What are we going to do?

JOHN. Do? What should we do?

MARY. Anything. To get some money of our own. To make some sort of life for ourselves, away from here.

JOHN. You will till I get this invention of mine set going⁸⁹.

Les projets de John et Fred semblent en effet tout particulièrement se répondre, de par leur caractère scientifique.

De plus, le mépris de classe s'insinue dans les deux « diptyques », constitués de *Rutherford and Son* et *Before Breakfast* pour Sowerby, et de *Recklessness* et *Before Breakfast* pour O'Neill. Ainsi, le patriarche John Rutherford ne mâche pas ses mots lorsqu'il s'agit d'évoquer la honte causée par la relation que sa fille Janet entretient avec son contremaître : « It's me that's to be the laughing stock—the Master whose daughter goes wi' a working-man like any Jenny in the place— »⁹⁰. Ce thème est également présent dans les deux *Before Breakfast*, comme le souligne Casper :

As an American counterpart to the baronet's son, Alfred is "the millionaire Rowland's only son, the Harvard graduate" (395). His wife resents that Alfred is ashamed of her because her father is only a grocer, as George would be ashamed to marry the real Cissy, daughter of a greengrocer⁹¹.

C'est surtout dans *Recklessness* que les propos se font extrêmement violents : « It takes courage to proclaim oneself the mistress of one's chauffeur—to play second-fiddle to

⁸⁸ Vivian Casper, 50.

⁸⁹ Githa Sowerby, *Rutherford and Son* (New York: George H. Duran Company, 1912), 16-17.

⁹⁰ Githa Sowerby, 88.

⁹¹ Vivian Casper, 56.

one's maid! » (CP1, 69). De la même manière, dans *Rutherford and Son*, Susan est expressément exclue des membres de la famille par Ann :

JANET. [...] We're all disagreeable if it comes to that. All except Susan.

ANN. Susan's not one of the family! A common servant lass.

JANET. Like me.

ANN. (*using the family threat*) Just you let your father hear you.

JANET. We do the same things.

ANN. Susan's paid for it⁹².

L'utilisation o'neillienne de l'expression « to play second-fiddle » et de l'exclamation semble répondre à l'accumulation d'une brève phrase exclamative puis de l'adjectif « common » retranscrivant le mépris qui est celui de la famille Rutherford.

Sur cette analyse de la critique du capitalisme présente dans *Rutherford and Son*, nous renvoyons tout particulièrement à l'étude de Sos Eltis dans *Acts of Desire: Women and Sex on Stage, 1800-1930*:

The powerful centre of Sowerby's *Rutherford and Son*, exercising a godlike power over his household, is John Rutherford, a domineering northern industrialist whose life is devoted to social advancement and the perpetuation of the family firm. [...] Sowerby's play thus echoes Dickens's novel *Dombey and Son* (1847-8) in more than title. Dickens's patriarch is obsessed with the family firm and the male line of inheritance, neglecting and abusing his daughter, until her self-sacrificing love redeems him, bringing him to accept a more humane set of values.⁹³

Toutefois, la comparaison s'arrête là puisque, comme le souligne Eltis, une telle réconciliation n'existe pas dans *Rutherford and Son*. En revanche, cette notion d'héritage et de transmission nous amène à une autre influence majeure selon nous, à savoir celle du dramaturge allemand Gerhart Hauptmann.

5.3.3.2. *Vor Sonnenaufgang de Gerhart Hauptmann*

Si l'influence de Githa Sowerby sur la pièce *Before Breakfast* paraît incontestable, une analyse de celle de Gerhart Hauptmann nous semble encore plus pertinente. Pour commencer, O'Neill et Hauptmann n'ont jamais caché l'admiration qu'ils se vouaient mutuellement⁹⁴. Ainsi, dans une lettre de 1921 à Louis Kantor,

⁹² Githa Sowerby, 32.

⁹³ Sos Eltis, *Acts of Desire: Women and Sex on Stage, 1800-1930* (Oxford: Oxford University Press, 2013), 190.

⁹⁴ Nous renvoyons notamment à l'article de Ward B. Lewis, « O'Neill and Hauptmann: A Study in Mutual Admiration », *Comparative Literature Studies* 22.2 (Summer, 1985) : 234-43.

O'Neill place Hauptmann aux côtés d'Ibsen, Strindberg et Andreyev parmi les « meilleurs »⁹⁵ puis, dans une lettre adressée en 1924 à Kenneth Macgowan, fait part de son étonnement face à la programmation des Provincetown Players :

[...] the shameless fact remains that there isn't a play on either of our lists to represent any of the "Big Men" we recognize as the Masters of Modern Drama [...]. Two plays by Stark and two by Wilson, and two by me and none by Strindberg, none by Wedekind, none by Hauptmann, none by Ibsen, none by Andreyev, etc. doesn't seem right to me⁹⁶.

De plus, nous ne pouvons omettre de souligner qu'Hauptmann a obtenu le prix Nobel de littérature en 1912, l'année de « seconde naissance⁹⁷ » d'O'Neill.

Traduite sous les titres *Before Dawn*, *Before Sunrise* ou encore *Before Daybreak* selon les éditions, la pièce *Vor Sonnenaufgang* (1889) nous présente un personnage dénommé Alfred qui tombe amoureux d'une femme prénommée Helene (devenue Helen dans la traduction). Si ces éléments sont déjà en soi troublants, l'analyse comparée que nous allons désormais développer ne tient pas uniquement du titre de l'œuvre et des prénoms des personnages.

Le personnage o'neillien de Mrs. Rowland est une femme alcoolique or la pièce hauptmanienne est fortement inspirée des travaux du physiologiste Gustav von Bunge sur l'alcoolisme (*Die Alkoholfrage: Ein Vortrag*) parus en 1887. La pièce exploite également les théories eugénistes en vogue au tournant entre XIX^e et XX^e siècles, ce sur quoi nous reviendrons dans notre chapitre suivant. Victime de « l'unique métaphore évidente »⁹⁸ de la pièce, Martha, la sœur d'Helen(e) semble dans l'impossibilité de perpétuer la lignée : alors que son premier enfant est décédé à l'âge de trois ans, elle donne naissance à un enfant mort-né à la fin de la pièce. Helen(e) est chargée d'annoncer cette triste nouvelle (*Vor Sonnenaufgang*, « HELENE. Mach Dich gefaßt: todtgeboren! »⁹⁹ ; *Before Dawn*, « Be brave: still-born! »¹⁰⁰) avant de découvrir la fuite

⁹⁵ Travis Bogard et Jackson R. Bryer, éd., *Selected Letters of Eugene O'Neill* (New Haven: Yale University Press, 1988), 146 : « The accusation of always seeing things in black has been hurled against the best of them in all countries – Ibsen, Strindberg, Hauptmann, Andreyev, who not – so I am in good company. »

⁹⁶ Travis Bogard et Jackson R. Bryer, éd., *Selected Letters of Eugene O'Neill*, 190.

⁹⁷ Travis Bogard et Jackson R. Bryer, éd., *Selected Letters of Eugene O'Neill*, 25 : « If, as they say, it is sweet to visit the place one was born in, then it will be doubly sweet for me to visit the place I was reborn in—for my second birth was the only one which had my full approval. »

⁹⁸ Kirk Williams, « Anti-Theatricality and the Limits of Naturalism », *Against Theatre: Creative Destructions on the Modernist Stage*, éd. Alan Ackerman et Martin Puchner (Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan, 2007), 100 : « a figural reminder that these characters have no future, no hope of transcending the material circumstances in which they find themselves. »

⁹⁹ Gerhart Hauptmann, *Vor Sonnenaufgang, Soziales Drama* (Berlin : S. Fischer, Verlag, 1902), 134. Nous abrègerons désormais VS, suivi du numéro de page.

d'Alfred et de se suicider hors scène tandis que Krause entre ivre sur scène et conclut la pièce par une célébration dramatiquement ironique de sa famille : « Dohie hä! Hoa iich nee a poar hibsche Tächter? » (VS, 136) ; « Hag-hee! Ain't I got a couple o' han'some gals? » (BD, 193).

Dans *Before Breakfast*, O'Neill exploite lui aussi la naissance d'un enfant mort-né. Cependant, si Mrs. Rowland exprime – du moins en apparence – un certain soulagement face à ce drame, elle affirme que cela a surtout été bénéfique en raison de l'incompétence du père : « It's lucky the poor thing was born dead, after all. What a father you'd have been! » (CP1, 396).

De plus, les deux dramaturges ont recours au même catalyseur, à savoir la lettre découverte à la fin de la pièce : chez Hauptmann, celle d'Alfred à Helen(e) (BD, 192) lui annonçant qu'il ne peut l'épouser, provoquant alors le suicide de la jeune femme ; chez O'Neill, la lettre d'Helen (CP1, 392) confirmant les soupçons de Mrs. Rowland au sujet de l'infidélité d'Alfred et menant au suicide de ce dernier.

Enfin, une lecture attentive des didascalies ne laisse aucun doute quant à l'influence évidente du texte hauptmannien sur O'Neill¹⁰¹. Ainsi, les appels d'Helen(e) à la fin de *Before Dawn* sont repris presque mot pour mot par O'Neill en entrée de *Before Breakfast* :

HELEN alone.

She looks about her and calls softly: Alfred! Alfred! As she receives no answer, she calls out again more quickly: Alfred! Alfred! [...] Her disquiet increases. She peers out of the window. Alfred! (BD, 191)

MRS. ROWLAND. (in a low voice) Alfred! Alfred! (There is no answer from the next room and she continues suspiciously in a louder tone) You needn't pretend you're asleep. (There is no reply to this from the bedroom, and, reassured, she gets up from her chair and tiptoes cautiously to the dish closet. [...])
(Her voice trembling) Alfred! (CP1, 392)

Si l'objectif recherché n'est pas le même pour les deux femmes, au contraire (l'une se demandant où se trouve son aimé tandis que l'autre s'assure de l'absence de son mari

¹⁰⁰ Gerhart Hauptmann, *Before Dawn, The Dramatic Works of Gerhart Hauptmann (Authorized Edition). Volume One: Social Dramas* éd. et tr. Ludwig Lewisohn (New York: B. W. Huebsch, 1923 [1912]), 191. Sur le même modèle, les références seront désormais indiquées dans le développement, précédées par la mention *BD*.

¹⁰¹ O'Neill a passé un examen d'allemand pour son entrée à Princeton, en 1906 (Travis Bogard et Jackson R. Bryer, éd. *Selected Letters of Eugene O'Neill*, 489), puis indique, dans une lettre écrite en 1914 avoir repris son apprentissage (*Selected Letters*, 41) afin de pouvoir lire les pièces sans avoir recours à une traduction – parfois même inexistante. Toutefois, les correspondances et la date de parution de *Before Dawn* aux États-Unis, à savoir en 1912, laissent fortement supposer qu'O'Neill s'est contenté de cette traduction de Ludwig Lewisohn, probablement disponible lors de son séjour au sanatorium.

pour pouvoir sortir sa bouteille de gin de sa cachette), les répétitions vocatives et la tournure impersonnelle des didascalies ne laissent aucun doute quant à l'effet de cette scène sur O'Neill. Les dénouements présentent eux aussi des similitudes troublantes. En effet, les deux suicides ne sont que suggérés puis les portes s'ouvrent brutalement dans un concert de cris empreints du mélange de folie et de terreur qui caractérise les personnes ayant découvert les corps et prenant la fuite :

Without further hesitation MIELE has disappeared into HOFFMAN's room, the **door** of which she leaves open. In the next moment, she **rushes out** with every sign of **insane terror**. **Screaming** she spins around twice–thrice–**screaming** she **flies** through the middle **door**. Her uninterrupted **screaming**, softening as it recedes, is audible for several seconds. Last there is heard the opening and resonant slamming of the heavy house **door** (...) (BD, 193, nous soulignons)

(She stands in the doorway looking down at the floor of the inner room, transfixed with **horror**. Then she **shrieks wildly** and **runs** to the the other **door**, unlocks it and frenziedly pulls it open, and **runs shrieking madly** into the outhter hallway.) (CP1, 398, nous soulignons)

Ainsi, les emplois o'neilliens du verbe « shriek » semblent répondre aux occurrences de « scream » chez Hauptmann, tandis que la fuite – symbolisée par les verbes « rush out », « fly » et « run » – souligne le danger représenté par la chambre (et le coin réservé à la toilette puisqu'Alfred Rowland s'y rase hors de notre vue), pièce de la maison dans laquelle on aurait tendance à se sentir paradoxalement le plus en sécurité¹⁰².

5.3.3.3. Intérieur de Maurice Maeterlinck

Ce thème du danger menaçant l'abri espéré du foyer se retrouve par exemple également chez le dramaturge belge Maurice Maeterlinck. En effet, sa pièce *Intérieur*, écrite en 1894 et insérée dans les *Trois petits drames pour marionnettes*, avant de

¹⁰² Nous renvoyons ici, par exemple, à Jacques Pezeu-Massabuau, *La Maison : Espace Régulé, Espace Rêvé* (Montpellier: GIP Reclus, « Géographiques », 1993), 14 :

Mais on pourrait poursuivre plus en avant cette quête du dedans et trouver, parmi les pièces ou les meubles qui nous sont familiers, ceux dont les valeurs d'intériorité sont le plus affirmées. Et n'est-ce pas notre chambre à coucher, qui nous reçoit le soir venu et où nous nous laissons aller aux douceurs de la détente ? Et, dans celle-ci, notre lit où, ayant déposé la symbolique armure du vêtement, nous relâchons enfin toute inquiétude, toute vigilance pour nous abandonner aux abîmes du sommeil ? Fonction que la salle de bains pourrait revendiquer avec plus de force encore puisque, entièrement nu, désarmé et passif, nous y laissons flotter corps et esprit dans la douceur de l'eau... C'est ainsi paradoxalement ces deux enveloppes tièdes et molles, nos draps et l'eau de la baignoire, qui constituent en définitive l'ultime « intérieur », dedans absolu au-delà desquels il paraît impossible d'entrer plus avant.

connaître un relatif succès en Irlande dès 1907 (cette pièce étant, le 16 mars, la première pièce étrangère jouée par le célèbre *Abbey Theatre*¹⁰³) puis aux États-Unis dès 1909 grâce notamment au directeur artistique Winthrop Ames¹⁰⁴ ou à Philip Moeller et Edward Goodman, qui mettent le dramaturge à l'honneur à travers des mises en scène ou des lectures de pièces¹⁰⁵. Enfin, le 19 février 1915, quatre ans après que Maeterlinck a obtenu le prix Nobel de littérature, les Washington Square Players montent également la pièce avec succès¹⁰⁶.

Cette courte pièce en un acte nous place dans un « vieux jardin planté de saules »¹⁰⁷. Depuis ce jardin, deux hommes observent à travers la fenêtre d'une maison la famille qui s'y trouve rassemblée (« une famille qui fait la veillée », *Intérieur*, 101), l'idée de rassemblement étant même renforcée dans la traduction de William Archer : « a family [...] gathered for the evening »¹⁰⁸. Observée à son insu, la famille est au cœur de la discussion entre le Vieillard et l'Étranger. En effet, ces derniers sont chargés d'annoncer la nouvelle tragique du décès de l'une des filles de la famille, dont le corps a été retrouvé dans un fleuve voisin, laissant par ailleurs planer la suspicion du suicide, pudiquement suggérée par des points de suspension : « Il se peut que sa mort... » (*Intérieur*, 109) et « It is possible that her death... » (*Interior*, 70).

¹⁰³ Michael McAteer, *Yeats and European Drama* (Cambridge: Cambridge University Press, 2010), 43.

¹⁰⁴ Daniel J. Watermeier, « O'Neill and the Theatre of His Time » in *The Cambridge Companion to Eugene O'Neill*, Michael Manheim éd. (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), 36 :

In 1909, a consortium of wealthy businessmen established what they hoped would be an American equivalent of Europe's great national theatres [...]. Not only did they build the architecturally splendid New Theatre, but they endowed or subsidized its operation, presumably freeing its management and repertoire from commercial interests. Winthrop Ames, a young director from Boston, with a Harvard education, a private income, and first-hand knowledge of contemporary European theatre, was installed as the New Theatre's artistic director. For two seasons, Ames mounted an ambitious repertoire, alternating revivals of classics with productions of new, modern European and American plays, including, for example, Shakespeare's *Antony and Cleopatra*, John Galsworthy's *Strife*, Maeterlinck's *The Blue Bird*, and Edward Sheldon's provocative *The Nigger*.

¹⁰⁵ Louis Sheaffer, *O'Neill: Son and Playwright*, 320-21 :

Around 1912 a group headed by Philip Moeller, who was undecided between a literary and a musical career, and Edward Goodman, a schoolteacher and free-lance journalist, began to meet on Sunday evenings at the Ethical Culture Society on Central Park West to give readings of plays – Barrie, Maeterlinck, original works by themselves, nothing advanced or racy; and occasionally they gave a public performance.

¹⁰⁶ Louis Sheaffer, *O'Neill: Son and Playwright*, 323. et Arthur Gelb and Barbara Gelb, *O'Neill: Life with Monte Cristo*), (New York: Applause Books, 2000), 490.

¹⁰⁷ Maurice Maeterlinck, *Intérieur* in *Alladine et Palomides ; Intérieur ; et La Mort de Tintagiles : Trois Petits Drames Pour Marionnettes* (Bruxelles: Edmond Deman, 1894), 101. Nous abrègerons désormais *Intérieur*, suivi du numéro de page, dans le texte.

¹⁰⁸ Maurice Maeterlinck, *Interior* in *Three Little Dramas: Alladine and Palomides, Interior, The Death of Tintagiles*, tr. William Archer (New York: Brentanos, 1915), 65. La pièce sera désormais abrégée *Interior*, suivi du numéro de page.

Le rôle protecteur du foyer est évoqué lorsque les deux hommes songent à « laisser tout ceci dans la nuit » (*Intérieur*, 123) et repoussent le moment de briser l'harmonie de cette famille qui se pense à l'abri : « Ils se croient à l'abri... Ils ont fermé les portes ; et les fenêtres ont des barreaux de fer... » (*Intérieur*, 113 ; *Interior*, 73 : « They think themselves beyond the reach of danger. They have closed the doors, and the windows are barred with iron. »). L'insistance sur la fermeture et l'ouverture du verrou lorsque le Vieillard finit par aller annoncer la nouvelle, sous les yeux de ses petites-filles, n'est donc pas anodine :

(La plus grande des deux sœurs se lève et va pousser les verrou[s] de la porte...)
MARTHE. Elle l'ouvre ?
L'ÉTRANGER. Au contraire, elle la ferme
(Un silence) (*Intérieur*, 129)

L'ÉTRANGER. Le père est à la porte... Il tire les verrous... Il ouvre prudemment...
(*Intérieur*, 131)

Cette insistance est même reprise dans *Warnings*, comme nous l'avons déjà montré brièvement, mais également dans *Where the Cross Is Made* :

([...] *Then a rattling tattoo of knocks shakes the door and a girl's voice laughingly shouts thro' the key hole, "Open up Ma!"*)
MRS. KNAPP. (*going quickly to the door and unlocking it*) [...]
(*Charles and Dolly push hurriedly into the room. Mrs. Knapp locks the door again and resumes her seat at the table. [...]*) (*Warnings*, CP1, 79-80)

NAT. [...] (*He closes the door and tiptoes carefully to the companionway. [...] The door in the rear is slowly opened. It creaks slightly and Nat jumps to his feet – in a thick voice of terror*) *Who's there? (The door swings wide open, revealing Sue Bartlett. She ascends into the room and shuts the door behind her. [...])* (*Where the Cross Is Made*, CP1, 701-2)

Intérieur se clôt avec l'Étranger, dans le jardin, et le bébé, endormi dans la maison, seuls sur scène, la nouvelle provoquant en effet la fuite de la famille avant l'arrivée de la procession qui amène le corps, dans une mise en scène qui fait penser à l'arrivée du corps sans vie de Fred à travers les portes donnant sur la terrasse couverte dans *Recklessness* (CP1, 72), punition de Mildred Baldwin orchestrée par son époux Arthur.

Par son sens du détail, marque de son désir absolu de contrôler son œuvre, O'Neill exploite la scène et dépasse son propre traumatisme personnel lié à l'itinérance qui lui a été imposée dans son enfance et à l'obsession pour l'intimité qui en a découlé. Ainsi, la maison se retrouve chargée d'une symbolique fondamentale, présente dans la

littérature européenne et déployée avec encore plus de force par O'Neill grâce à son utilisation des didascalies. Lieu de confinement mais aussi « concrétisation de la réussite sociale », la maison écrase la famille qui s'y recroqueville. Enfin, des figures officielles telles que le notaire ou le propriétaire font irruption et permettent d'incarner la menace financière qui vient anéantir tout espoir d'harmonie, en particulier dans *The Rope* et *Where the Cross Is Made*, sorte de diptyque dans lequel la résidence devient une valeur à part entière que les héritiers sont prêts à tout pour arracher.

Nous avons vu en quoi le lieu même dans lequel se déroule *Recklessness* implique une séparation physique du couple. C'est cette genrisation qui est au cœur de notre sixième chapitre, à travers des notions telles que la violence symbolique, le « family wage » ou encore la notion de « mauvaise mère ».

Chapitre 6 | « a pretty toy to be exhibited that others might envy him his ownership » : la domination patriarcale

Imaginez : voilà vingt-cinq mille ans, il existait une poignée de sociétés matrilineaires, dans lesquelles déesses, prêtresses et femmes ordinaires étaient au pire très respectées, au mieux vénérées. Pourquoi ? Parce que les hommes n'avaient pas saisi le rôle du sperme dans la procréation et voyaient les femmes comme des créatures magiques, capables de donner la vie sans assistance.

Le jour où ils ont compris, ils ont commencé à se venger. Leur vengeance continue ; elle a pour nom patriarcat.

Georges-Claude Guilbert, C'est pour un garçon ou pour une fille ? La dictature du genre

6.1. Une relecture féministe d'O'Neill ?

Si la séparation du couple est – comme nous l'indiquions en conclusion de notre chapitre précédent – physique dans *Recklessness* à travers le cadre des montagnes Catskill, O'Neill se fait, à travers ses premières pièces, critique à l'égard de la division de la société en deux sphères : d'un côté, la vie publique extérieure principalement réservée aux hommes et de l'autre, le cantonnement au foyer pour les femmes.

6.1.1. L'influence bohème

Christine Stansell rappelle la prise de conscience de cette génération au début du XX^e siècle :

Around 1900, Charlotte Perkins Gilman and a few other thinkers, inspired by the socialist ideal of cooperative labor had developed an analysis of women's

relegation to housework and child rearing as a single source of female subordination. Gilman believed that sexual equality could be achieved only when women were relieved of their labor at home, through cooperative housekeeping and public care for children (we would call it child care); then they could thrive in the world¹.

C'est dans ce contexte que Marie Jenney Howe fonde en 1912 le groupe féministe radical « Heterodoxy », profondément ancré à Greenwich Village mais dont les membres étaient issues d'autres quartiers emblématiques de New York, tels que le Bronx ou le Lower East Side, comme le souligne Judith Schwarz². Parmi elles, les plus célèbres étaient Susan Glaspell, Ida Rauh, Edna Kenton ou, justement, Charlotte Perkins Gilman, mais également Mabel Dodge Luhan et Mary Heaton Vorse. 1912 constitue également l'année pendant laquelle John Sloan et cette dernière invitent Max Eastman à succéder au démissionnaire Piet Vlag à la tête de la revue *The Masses*³. McFarland ne manque pas de souligner la liberté de propos accordée aux artistes qui ont fait la réputation de cette revue :

An open, everything-is-possible spirit prevailed. Nominally a Socialist journal, *The Masses* featured an eclectic and often contradictory mix of viewpoints: Marxist, anarchist, feminist, Freudian, labor unionist, pagan, and bohemian. The journal's artists, led initially by John Sloan, were delighted to have an outlet for artwork that commercial magazines wouldn't touch—a subject pointedly addressed in December 1912 with a two-page illustration of a magazine editor prostituting its staff to the wishes of a bloated figure representing fat-cat advertisers⁴.

L'eau forte d'Art Young à laquelle l'auteur fait allusion, publiée sous le titre ironique « The Freedom of the Press », représente la corruption de ce milieu (Annexe 22). Ainsi, l'artiste place au centre de la pièce deux incarnations du capitalisme venues soudoyer l'éditeur et propriétaire du journal. Ces deux hommes corpulents – l'un directeur commercial, l'autre représentant les grands annonceurs par le biais, notamment, de son pantalon énumérant les compagnies intéressées – se placent en opposition avec les

¹ Christine Stansell, *American Moderns: Bohemian New York and the Creation of a New Century* (New York: Henry Holt & Co., 2000), 258.

² Judith Schwarz, *Radical Feminists of Heterodoxy: Greenwich Village, 1912-1940* (Norwich, Vt.: New Victoria Publishers, 1986), 1.

³ Gerald W. McFarland, *Inside Greenwich Village. A New York City, Neighborhood, 1898-1918* (Amherst: University of Massachusetts Press, 2001), 192 :

The Seventh Village began to take shape in the fall of 1912 when *The Masses* was reorganized as a writers' and artists' collective. Founded in 1911 by Piet Vlag, an East Side Socialist and advocate of worker cooperatives, *The Masses* in its original phase had a narrow and orthodox editorial line and, except for artwork by John Sloan and Art Young, a drab appearance. The journal's poor public reception discouraged Vlag, and publication was suspended in August 1912. But John Sloan, Mary Heaton Vorse, and several other *Masses* writers and artists refused to let the magazine die altogether. They invited Max Eastman to become editor and put out a redesigned magazine starting in December.

⁴ Gerald W. McFarland, 192.

figures décharnées du dessinateur humoristique ou du reporter. Affublant l'éditeur d'une robe de chambre et le surnommant « The Madam », Young en appelle clairement à l'image de la prostitution, une image reprise avec l'éditorialiste et le directeur commercial, vêtus de robes à froufrous et arborant des bijoux clinquants. De plus, une inscription sous le passe-partout original de l'œuvre indiquait que celle-ci était supposée être intitulée « The newspaper House of Prostitution » tandis qu'une inscription de la main du dessinateur suggère la réplique « O, no, This is a newspaper office » et le titre « The kept ladies of the press »⁵.

McFarland poursuit en insistant sur l'importance des contributions féminines faisant le choix de traiter de thèmes rejetés par les « revues plus conventionnelles » :

Some of the women's submissions—Helen Hoyt's poem about menstruation and Elizabeth Grieg's [*sic*] cartoon that sympathetically depicted an unwed mother—would have been impossible to place in more conventional magazines⁶.

Ainsi, Elizabeth Greig a publié en février 1914 une eau-forte intitulée « At the City Hospital » (Annexe 23). Une mère célibataire y est représentée et la légende stipule : « Well, every baby can't have a regular father, I suppose »⁷. Ainsi, reprenant le triste constat de Pat Thayne dans son article « Women and the Poor Law in Victorian and Edwardian England », Greig dénonce la vision de la famille comme étant universellement biparentale et dépendant économiquement du père⁸.

Cette période est également marquée par la politisation des travailleurs et des femmes et notamment par le mouvement des « Suffragettes ». En rupture avec les mouvements suffragistes qui existaient déjà au XIX^e siècle, les Suffragettes optent pour la provocation afin d'obtenir le droit de vote pour les femmes. En effet, si Hubertine Auclert fonde une société appelée « Le droit des femmes » en 1876 (renommée « Le suffrage des femmes » en 1883), ce n'est qu'en 1897 que Millicent Fawcett fonde la *National Union of Women's Suffrage*, avec pour but d'obtenir le droit de vote de manière pacifique. C'est ainsi qu'elle tente d'expliquer que si les femmes doivent obéir à la loi, elles devraient avoir un droit de regard sur leur établissement. Toutefois, ce n'est qu'en 1903 que naît le terme « Suffragettes » pour désigner les membres de la

⁵ Art Young, « The Freedom of the press », *The Masses* (December 1912) : 10-11. Nous faisons ici également référence au dessin original, détenu par The Library of Congress. En ligne. <https://www.loc.gov/item/2009631229/> (consulté le 17 février 2017).

⁶ Gerald W. McFarland, 192.

⁷ Elizabeth Greig, « At the City Hospital », *The Masses* (February 1914) : 13.

⁸ Pat Thayne, « Women and the Poor Law in Victorian and Edwardian England », *History Workshop* 5 (1976) : 29.

Women's Social and Political Union, créée par Emmeline Pankhurst. Ce sont notamment les nombreuses arrestations de manifestantes en faveur de ce droit de vote qui ont permis au mouvement de s'attirer la sympathie du peuple. Ainsi, en 1905, Christabel et Annie Kenney sont arrêtées pour avoir perturbé une réunion du Parti Libéral avec leurs slogans. Toutefois, au lieu de payer l'amende, elles choisissent d'être incarcérées. Suite à cela, les suffragettes s'attaquent aux symboles de la suprématie masculine, nombreux dans la société patriarcale.

Si la pièce *Ile* fait référence à un couple réel de voisins d'O'Neill⁹, il nous apparaît cependant intéressant de souligner que son héroïne semble avoir été nommée Annie Keeney en référence à la militante sus-nommée, portée à la tête de la *Women's Social and Political Union* en 1912. Annie Keeney étant une sorte de représentation de la mère de Eugene O'Neill, on sent poindre les reproches au père puisque c'est en l'accompagnant en tournée que Mary Ellen Quinlan a « délaissé » ses deux enfants, qui ont attrapé la rougeole, fatale pour le plus jeune des deux fils. De plus, la question familiale est soulevée quand Mrs. Keeney évoque ses regrets : « I sometimes think if we could only have had a child » (503). Annie Keeney semble l'incarnation de la bonne épouse selon les standards du XIX^e siècle (« Oh, I want to be home in the old house once more and see my own kitchen again », 502 ; « And I've always been a good wife to you, haven't I, David? », 503). Même lorsqu'elle ose lancer un ultimatum à son époux, c'est le foyer qui ponctue son appel :

MRS. KEENEY. (*wildly*) Then do this this once for my sake, for God's sake—**take me home!** [...] I can't bear it. (*sobbing*) I'll go mad, I know I will. **Take me home,** David, if you love me as you say. I'm afraid. For the love of God, **take me home!** (*She throws her arms around him, weeping against his shoulder. His face betrays the tremendous struggle going on within him. He holds her out at arm's length, his expression softening. For a moment his shoulders sag, he becomes old, his iron spirit weakens as he looks at her tear-stained face.*)

KEENEY. (*dragging out the words with an effort*) I'll do it, Annie—for your sake—if you say it's needful for ye. (CP1, 504, nous soulignons)

Suite à cette demande insistante, les sentiments – féminins si l'on en croit les stéréotypes patriarcaux précédemment évoqués – envahissent l'époux, non sans difficulté (« *dragging out the words with an effort* »). Cependant, face à la possibilité de poursuivre sa quête, le capitaine ne tient plus compte des supplications de sa femme (« *not heeding her* », 504) et va jusqu'à la rabaisser, une nouvelle fois :

⁹ Voir 2.3.3.

KEENEY. (*speaking aloud to himself—derisively*) And I was agoin' home like a yaller dog!

MRS. KEENEY. (*imploringly*) David!

KEENEY. (*sternly*) Woman, you ain't adoin' right when you meddle in men's business and weaken 'em. (CP1, 505)

Évoquant à voix haute ce foyer tant désiré par son épouse, Keeney emploie l'expression « yaller dog » (« yellow dog »), méprisant alors toute forme d'obéissance à l'épouse. De plus, au début du XX^e siècle, les *yellow dog contracts* étaient signés par les futurs employés, les engageant vis-à-vis de leur patron à ne pas faire partie de syndicats. Keeney entend donc bien réaffirmer qu'il est ici le « patron ». La conduite de Keeney semble surtout lui être dictée par les attentes qui pèsent sur les hommes (« You can't know my feelin's. I got to prove a man to be a good husband for ye to take pride in », 505), ce sur quoi nous allons revenir.

6.1.2. Susan Glaspell : le modèle

Si l'influence de telles personnalités politisées et militantes semble évidente, nous souhaitons tout particulièrement nous pencher sur un aspect assez souvent occulté, à savoir l'importance de l'environnement résolument mixte des Provincetown Players.

Passée à la postérité comme co-fondatrice des Provincetown Players – et donc, à ce titre, responsable de la découverte d'O'Neill – voire complètement oubliée, Susan Glaspell était pourtant avant tout une écrivaine elle aussi, ce que les critiques tendent à omettre : « Glaspell is allowed to fade to the background, consigned to “one of” status: one of the members of the Provincetown Players, one of the prolific writers associated with the group, one of the neighbors O'Neill knew in Provincetown »¹⁰. Veronica Makowsky tente de présenter les différents obstacles qui se sont dressés devant l'autrice, l'empêchant d'être considérée comme une autrice canonique :

“Who was Susan Glaspell? Why are you working on *her*?” I am often asked. What my interlocutors really want to know is “If Susan Glaspell is so important, why haven't we heard of her? Why isn't she part of the literary canon?”¹¹

¹⁰ Linda Ben-Zvi, « Susan Glaspell and Eugene O'Neill », *The Eugene O'Neill Newsletter* VI.2 (1982) : 21.

¹¹ Veronica Makowsky, « Introduction: The Hydra Heads of Obscurity », *Susan Glaspell's Century of American Women: A Critical Interpretation of Her Work* (New York and Oxford: Oxford University Press, 1993), 3.

Elle conclut que Glaspell a souffert de la conjonction de deux handicaps, à savoir celui d'être une femme mais également celui d'écrire des pièces de théâtre, genre considéré comme « l'enfant bâtard de la littérature américaine »¹², même si ce dernier point doit être nuancé, Glaspell s'étant d'abord fait remarquer grâce à ses romans *The Glory of the Conquered* (1909), *The Visioning* (1911) et *Fidelity* (1915).

Ainsi, les influences européennes dans lesquelles O'Neill a allègrement pioché ne doivent pas être rejetées – et nous les avons en effet longuement analysées dans notre précédent chapitre – mais, comme l'explique Nicholas Radel dans son article « Provincetown Plays: Women Writers and O'Neill's American Intertext »¹³, se cantonner à cette approche « eurocentrique » est purement « sexiste » (« gender-biased »). Ajoutons que l'influence de la dramaturge Githa Sowerby n'a été que récemment admise et que le succès critique de *Rutherford and Son* doit énormément à la dissimulation du prénom de l'auteure¹⁴. De la même manière, Martha Carpentier dénonce dans son article « Susan Glaspell's Fiction: Fidelity as American Romance »¹⁵ les critiques d'Arthur Waterman à son encontre, celui-ci dénigrant ses romans – destinés à un public féminin, tout comme ses écrits journalistiques¹⁶ – et n'accordant de la valeur qu'à ses pièces « publiées entre 1916 et 1919 »¹⁷ mais aussi, tout particulièrement, à sa nouvelle « Jury of Her Peers », basée sur la pièce *Trifles* écrite pour les Provincetown Players¹⁸, donc une fois « sous la tutelle de [George Cram] Cook et [Floyd] Dell »¹⁹.

¹² Veronica Makowsky, 6 : « Glaspell's relative obscurity today is partially related to her gender, but another form of prejudice is also responsible. Drama is in many ways the bastard child of American literature, grudgingly squeezed into an occasional college syllabus or segregated in an infrequent course on drama. If there is only room for one great playwright in the canon, it is the male O'Neill. »

¹³ Nicholas F. Radel, « Provincetown Plays: Women Writers and O'Neill's American Intertext », *Essays in Theatre* 9.1 (November 1990) : 31–43.

¹⁴ Mark Brown revient sur cet aspect dans son article au sujet d'une mise en scène de la pièce par Richard Beecham en 2009 :

Deliberately, the playwright was named as KG Sowerby and the critics loved the play. It tapped into all the concerns going on during a time that has become known as the Great Unrest. "Everyone assumed it was a man and when it emerged she wasn't it became a big news story," said Beecham. "She was the talk of London."

[Biographer Pat] Riley said that if the critics had known it was written by a young woman they would not have raved about it – but they could not back down once they found out.

Mark Brown, « Githa Sowerby, the forgotten playwright, returns to the stage », *The Guardian* (14 août 2009). En ligne.

<https://www.theguardian.com/stage/2009/aug/14/githa-sowerby-playwright-rutherford-son> (consulté le 3 octobre 2019).

¹⁵ Martha C. Carpentier, « Susan Glaspell's Fiction: Fidelity as American Romance », *Twentieth Century Literature* 40.1 (Spring 1994) : 92–113.

¹⁶ Arthur E. Waterman, *Susan Glaspell* (New York: Twayne Publishers, 1966), 20.

¹⁷ Arthur E. Waterman, 24.

¹⁸ Arthur E. Waterman, 29.

¹⁹ Arthur E. Waterman, 35.

Bien loin de cette idée de « tutelle » masculine, c'est à l'inverse l'influence de Susan Glaspell sur les artistes de Greenwich Village et tout particulièrement Eugene O'Neill qui est au cœur de l'étude de Marcia Noe intitulée « Intertextuality in the Early Plays of Susan Glaspell and Eugene O'Neill »²⁰ ainsi que des travaux de Linda Ben-Zvi, notamment « O'Neill's Cape(d) Compatriot »²¹ et « Susan Glaspell and Eugene O'Neill: The Imagery of Gender »²².

Ces travaux complètent les relectures féministes se limitant aux œuvres tardives d'O'Neill, y compris dans le numéro entier de la *Eugene O'Neill Review* dédié à la question des genres. En effet, ces études se concentrent sur la pièce de 1928 *Strange Interlude*²³ ou, surtout, sur celles des années 1930, à savoir *Mourning Becomes Electra*²⁴, *The Iceman Cometh*²⁵, *More Stately Mansions*²⁶, *Long Day's Journey Into Night*²⁷ ou encore *A Moon for the Misbegotten*.

Noe et Ben-Zvi, plus que sur leurs différences, insistent sur l'amitié très forte liant les deux artistes (une amitié notamment attestée par les autobiographies de Nilla Cook – *My Road to India* – et Agnes Boulton – *Part of a Long Story: "Eugene O'Neill as a Young Man in Love"*) et ayant vraisemblablement entraîné une grande influence mutuelle :

While the friendship between Glaspell and O'Neill can be easily documented, more difficult – and more important – is the impact of this friendship on their mutual work at that time. They were meeting daily during a period when both were actively engaged in writing, and the works each produced had strikingly similar forms, tailored in part to the limits of the Provincetown Players and the Playwrights' Theatre which would produce them. An intertextual study of the plays of Glaspell and O'Neill that were written while each was in Provincetown should reveal the impact of their friendship and its possible effects on their work²⁸.

²⁰ Marcia Noe, « Intertextuality in the Early Plays of Susan Glaspell and Eugene O'Neill », *American Drama* 11, no. 1 (Winter 2002): 1-17.

²¹ Linda Ben-Zvi, « O'Neill's Cape(d) Compatriot », *The Eugene O'Neill Review* 19.1-2 (Spring/Fall 1995) : 129-38.

²² Linda Ben-Zvi, « Susan Glaspell and Eugene O'Neill: The Imagery of Gender », *The Eugene O'Neill Newsletter* X.1 (Spring 1986).

²³ Bette Mandl, « Gender as Design in Eugene O'Neill's "Strange Interlude" », *The Eugene O'Neill Review* 19.1-2 (Spring/Fall 1995): 122-28.

²⁴ Voir Glenda Frank, « The Tiger as daddy's girl: a feminist reading of Lavinia Mannon », *The Eugene O'Neill Review* 19.1-2 (Spring/Fall 1995) : 55-65 et S. Georgia Nugent, « Masking Becomes Electra: O'Neill, Freud, and the Feminine », *Comparative Drama* 22 (1988) : 37-55.

²⁵ Gayle Austin, *Feminist Theories for Dramatic Criticism* (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1990), 29-37.

²⁶ Laurin Porter, « The Banished Prince Revisited: A Feminist Reading of "More Stately Mansions" », *The Eugene O'Neill Review* 19.1-2 (Spring/Fall 1995): 7-27.

²⁷ Anne Fleche, « "A Monster of Perfection": O'Neill's "Stella" », *Feminist Rereadings of Modern American Drama*, éd. June Schlueter (Toronto and London: Associated University Press, 1989), 25-36.

²⁸ Linda Ben-Zvi, « O'Neill's Cape(d) Compatriot » : 133.

Si Ben-Zvi a raison de souligner que certaines similitudes tiennent des contraintes propres à la taille de la scène mise à leur disposition (et nous avons déjà analysé plus tôt la géopathologie si bien adaptée à ces contraintes), elle poursuit en prenant pour exemple sa propre mise en scène d'un double programme composé du chef-d'œuvre dramatique de Susan Glaspell, *Trifles*, et d'une pièce plus méconnue d'O'Neill, *Before Breakfast* :

The connections between the plays can also emerge when they are performed together. For example, when I recently directed *Trifles* in Colorado, on a double bill with *Before Breakfast*, the cast was struck with the similarities in subject matter and approach between the two works. We were even able to use the same kitchen set, dressed differently to indicate locale and time. Double bills of Glaspell and O'Neill one-acts would probably reveal other similarities that have not been noticed when each is read and performed separately.²⁹

Plus que les thèmes communs aux deux auteurs, nous notons qu'O'Neill a ajouté à son sens de la composition, hérité de ses accointances avec les peintres de l'Ashcan School (dès 1908-1909) un plus grand talent dramaturgique dans ses pièces rédigées à partir de 1916, c'est-à-dire une fois installé à Cape Cod³⁰.

Ce point est tout particulièrement visible à travers l'analyse comparée de *Bread and Butter* et *Before Breakfast*. En effet, réécriture condensée de la première pièce, la seconde – en un acte – se tient dans la cuisine, et non plus dans le séjour, en écho à *Trifles* qui exploite la symbolique de la cuisine afin de renforcer l'isolement et le mépris dont sont victimes les femmes. Ainsi, la justification apportée par Rachel Kurian quant au choix du corpus analysé dans sa thèse rend d'autant plus inexplicable le mépris des pièces de début de carrière d'O'Neill dans le cadre de telles relectures féministes³¹.

De même, l'action dans *Trifles* est ponctuée par les mouvements de Mrs. Wright, qui ne cesse de plisser son tablier (« She had her apron in her hand and was kind of –

²⁹ Linda Ben-Zvi : 137n4.

³⁰ Travis Bogard, assez loin de la perspective féministe qui est ici la nôtre établit surtout l'influence de George Cram Cook : « the Provincetown was his first *atelier*, and in considering O'Neill's development as a playwright, it is important to look at what he was before he met Cook at Provincetown in the summer of 1916, and at what, with his aid, he shortly became. » Bogard minimise ensuite l'influence des Provincetown Players – ou des Washington Square Players : « In 1916 the heat of the New York summer became increasingly oppressive, and O'Neill and Carlin came to Provincetown. Returning to the sea shook O'Neill from the creative doldrums into which he had drifted. He began to write more purposively and perhaps purgatively in an effort to rid himself of the Baker virus. »

Travis Bogard, *Contour in Time: The Plays of Eugene O'Neill*, 75 et 76.

³¹ Rachel Kurian, « Freud and Beyond: A Feminist Interpretation of Eugene O'Neill's Plays ». Thèse (Kuvempu University, 1998), 12 : « One other reason why these four plays have been chosen is because of the setting in these: all have a domestic setting. For a feminist this setting is important because the home and the family have always been centres of female oppression. »

pleating it », « and went on kind of pleating at her apron », « and she stopped pleatin' of her apron »³²), tablier par la suite moqué par les hommes de loi. Dans *Ile*, la boîte à couture de Mrs. Keeney trône dans les quartiers qui lui sont réservés sur le bateau (CP1, 491, « *on the sideboard, a woman's sewing basket* »,), tel celle de Mrs. Wright, qui permet aux deux femmes de résoudre l'enquête (*Trifles*, 23, « *They look in the sewing basket* »,). Ce détail introduit alors l'attention prêtée aux mains de Mrs. Keeney. Celle-ci commence en effet par les joindre nerveusement (CP1, 495, « *clasping and unclasping her hands nervously* ») puis, face à la violence de son époux envers son équipage, pousse un hurlement et cache son visage dans ses mains (499, « *Mrs. Keeney gives a shriek and hides her face in her hands* »). Alors que son époux n'a droit qu'à ses « bras » autour de lui, s'ensuivent de multiples didascalies dépeignant une Mrs. Keeney quasi marionnettique, aux gestes répétés, grandiloquents et pathétiques : « *pass her hand over her eyes with a gesture of pathetic weariness* » (502) ; « *passes her hand over her eyes* », « *covers her face with her hands* », « *her hands drop to her sides* », « *She passes her hand across her eyes* » (503) ; « *She passes her hand across her eyes* » (505).

O'Neill se fait encore plus minutieux lorsqu'il évoque les doigts de Mrs. Keeney, à deux reprises. Tout d'abord l'épouse compte sur ses doigts :

MRS. KEENEY. (*counts on her fingers – then murmurs with a rapt smile*) That would be August, the latter part of August, wouldn't it? It was on the twenty-fifth of August we were married, David, wasn't it? (503)

Ce faisant, elle évoque un heureux souvenir passé, avant de le balayer, accusant à demi-mot la glace : « *My memory is leaving me – up here in the ice.* » L'évocation du jardin fleuri du mois de juin introduit la menace de la folie, d'abord considérée comme un simple épisode de fatigue : « *Go in and rest, Annie* » (503). Les doigts sont de nouveau évoqués en conclusion de la pièce, Annie jouant frénétiquement de l'orgue alors que David fait le choix de repousser encore le retour à la maison (506, « *Her fingers move faster and faster and she is playing wildly and discordantly as [The Curtain Falls]* »).

Ile peut également être rapprochée de la pièce de Glaspell *The Outside*, composée au cours de l'été 1917 soit quelques mois après qu'O'Neill a terminé la

³² Susan Glaspell, *Trifles in Plays* (Boston: Small, Maynard & Company, 1920), 5, 6 et 7. Les références suivantes suivantes seront indiquées dans le texte, précédées du titre de la pièce. Il en sera de même pour les citations d'autres pièces issues de ce volume.

rédaction d'*Ile*³³. Ainsi, l'évocation tourbillonnante du printemps par Mrs. Patrick semble faire écho à la réminiscence du jardin de Mrs. Keeney :

Spring is here. This morning I *knew* it. Spring – coming through the storm – to take me – take me to hurt me. That's why I couldn't bear – [*She looks at the closed door*] things that made me know I feel. You haven't felt for so long you don't know what it means! But I tell you, Spring is here! (*The Outside*, 115)

En effet, ici, l'opposition entre le confinement à l'intérieur et la nature foisonnante renforce la folie à laquelle est en proie le personnage. De la même manière, Allie Mayo – qui donnera par la suite son nom aux frères de *Beyond the Horizon* – explique avoir perdu son époux, parti en mission sur un baleinier comme l'*Atlantic Queen* dans *Ile*. La glace, si prégnante dans *Ile* se voit ici coupable d'avoir plongé Allie dans le quasi-mutisme qui lui a valu d'être embauchée par Mrs. Patrick : « [...] from that time till this I've not said a word I didn't have to say. [...] The ice that caught Jim – caught me » (*The Outside*, 110). Si l'influence de Synge sur la « plus lyrique des pièces en un acte »³⁴ de Glaspell a été soulignée, les critiques ont surtout insisté sur l'influence de *The Outside* sur *The Emperor Jones*. Ainsi, Ann E. Larrabee s'interroge sur le bien-fondé du succès de la pièce expressionniste d'O'Neill : « a play that clearly borrowed from her own metaphysical meditation on the transcendental *Outside* »³⁵.

Une autre particularité partagée par Glaspell et O'Neill réside en l'irreprésentabilité de certaines de leurs didascalies, ce qui peut sembler paradoxal pour deux artistes ayant contribué à l'éclosion d'un groupe théâtral, y compris en montant eux-mêmes sur scène pour défendre leurs œuvres. En effet, nombreuses sont les didascalies glaspelliennes et o'neilliennes qui présentent un point de vue omniscient. Ainsi, la description de Mrs. Hale nous précise que son apparence est modifiée par la situation : « MRS. HALE *is larger and would ordinarily be called more comfortable looking, but she is disturbed now* » (*Trifles*, 3). La didascalie initiale de la pièce *The People* nous donne des indices sur l'implication de Tom (« *a printer who loves the cause – or the crowd – almost enough to print for it* », *The People*, 33) tandis que la

³³ Selon Travis Bogard, *Ile* n'a été jouée pour la première fois que le 30 novembre 1917 mais était terminée en avril 1917, quelques semaines après qu'O'Neill fut rentré de New York où il était resté d'octobre 1916 à février 1917.

Travis Bogard, *Contour in Time: The Plays of Eugene O'Neill*, 74n et 80.

³⁴ Linda Ben-Zvi, *Susan Glaspell: Her Life and Times* (Oxford: Oxford University Press, 2005), 192 : « It is the shortest and most lyrical of her one-acts, its idiomatic rhythms, sparseness and subject matter showing, even more than *Trifles*, the influence of Synge ».

³⁵ Ann E. Larrabee, « 'Meeting the Outside Face to Face': Susan Glaspell, Djuna Barnes and O'Neill's *Emperor Jones* », *Modern American Drama*, éd. June Schlueter (Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press, 1990) : 78.

volonté de Sara est faite évidente (« SARA *has the appearance of a young business woman and the simple direct manner of a woman who is ready to work for a thing she believes in* », *The People*, 34 et 38). Quant à l'ouverture de *Close the Book*, elle donne le ton : « MRS. ROOT *is just going into the hall. She seems perturbed. JHANSI is dressed as a non-conformist, but attractively. PEYTON is a rather helpless young man, with a sense of humor that is itself rather helpless* » (*Close the Book*, 63). Enfin, le décalage incarné par Mrs. Patrick est résumé dans la didascalie la décrivant : « *She is a "city woman," a sophisticated person who has been caught into something as unlike the old life as the dunes are unlike the meadow* » (*The Outside*, 103). Une telle irréprésentabilité se retrouve chez O'Neill, généralement liée à l'âge des personnages : « *She is a pale, thin, peevish-looking woman of about forty, made prematurely old by the thousand worries of a penny-pinching existence* » (*Warnings*, 77) et « *She is in her early twenties but looks much older* » (*Before Breakfast*, 391).

Dès 1922, Isaac Goldberg place en Susan Glaspell et Eugene O'Neill tous ses espoirs pour l'avenir du théâtre aux États-Unis : « And with him and Susan Glaspell, it may be, begins the entrance of the United States drama into the deeper currents of continental waters »³⁶. La date de publication de l'ouvrage présente évidemment un avantage pour notre étude d'un corpus produit dans les années 1910. En revanche, elle comporte l'inconvénient d'une analyse limitée, certaines pièces étant à l'époque pensées « détruites ». Ainsi, des vingt pièces de notre corpus, six ont été découvertes par la suite – *A Wife for a Life*, *Abortion*, *The Sniper*, *The Movie Man*, *Shell Shock* et, enfin, *Exorcism*. Comparant les deux artistes, Goldberg ouvre son chapitre ainsi :

Between Susan Glaspell and Eugene O'Neill there lies a fundamental artistic difference that may be rooted in the difference of sex as well as of temperament. Allowing for the fact that clear-cut contrasts are more or less illusory, we may yet assert that where O'Neill is at bottom the man of feeling, Glaspell is the woman of thought. From this distinction may be derived a list of antitheses. With O'Neill's overflow of feeling comes a straining toward violence and melodrama [...]³⁷.

Nous avons en effet rappelé l'omniprésence de la violence dans notre corpus. Quant au mélodrame, il semble évident que la volonté affichée par O'Neill de s'en démarquer n'a pas suffi tant ce genre est présent dans son œuvre de début de carrière³⁸. Toutefois,

³⁶ Isaac Goldberg, *The Drama of Transition: Native and Exotic Playcraft* (Cincinnati: Stewart Kidd, 1922), 471.

³⁷ Isaac Goldberg, 472.

³⁸ Isaac Goldberg prend notamment les exemples de *The Web*, qu'il qualifie de « melodrama at its worst » (459) et *Recklessness*, qui en arbore toutes les caractéristiques (« all the earmarks of melodrama: the

l'ironie caractéristique des pièces en un acte d'O'Neill tend à effacer ce lourd héritage et à conférer à ces pièces délaissées un pouvoir supplémentaire. Ainsi, nous ne partageons pas le constat apporté plus loin par Goldberg³⁹ et résumé ainsi par Elaine Aston : « [O'Neill] supports the interests of patriarchy, [Glaspell] opposes it »⁴⁰. En effet, si les actes de rébellion féminine sont majoritairement vains dans notre corpus, ils ont le mérite d'exister. En revanche, O'Neill exploite les stéréotypes patriarcaux, nous présentant des hommes « ratés » selon ces critères.

6.1.3. L'exploitation des stéréotypes : l'échec de l'époux dans sa fonction de breadwinner

Alors que les personnages d'hommes d'affaires se caractérisent par ce qu'Aristote appelait la chrématistique, une étude des couples mis en scène – notamment dans le diptyque composé des pièces *Warnings* et *Before Breakfast* – nous permet d'observer la figure de l'époux qui faillit à la mission qui le définit – au même titre que les femmes apparaissent définies par leur rôle d'épouses et de mères de famille :

[...] a form of family organisation in which the husband was expected to be the main, preferably the sole, breadwinner and his wife was to assume responsibility for running the household, preferably on a full-time basis⁴¹.

Ainsi, cette domination et cette séparation semblent clairement intégrées par les femmes, qui ne peuvent que remettre en doute les capacités de leurs époux à se conformer à leur rôle établi de « *breadwinner* » : la domination « intériorisée » apparaît « légitime » pour reprendre les notions évoquées par Pierre Bourdieu dans sa définition de la « violence symbolique »⁴².

Les personnages de Mrs. Knapp (*Warnings*) et de Mrs. Rowland (*Before Breakfast*) se ressemblent : toutes deux sont bloquées dans un mariage malheureux et occupent un emploi « d'appoint » pour assurer la sécurité économique de leur couple.

spying maid, the lying mistress, the threacherous chauffeur, the purloined letter proving the wife's guilt, the husband's cruel and sardonic revenge » (460).

³⁹ Isaac Goldberg, 472 : « As O'Neill inclines toward the masterful man, so she leans toward the rebellious woman. Where the author of *The Hairy Ape* spurts out words like the gushing of a geyser, Glaspell is reticent, laconic; O'Neill is expression, where Glaspell is repression ».

⁴⁰ Elaine Aston, « The 'Prisonhouse of Criticism': Susan Glaspell », *An Introduction to Feminism and Theatre* (London and New York: Routledge, 1995), 103–14.

⁴¹ Colin Creighton, « The Rise of the Male Breadwinner Family: A Reappraisal », *Comparative Studies in Society and History* 38.2 (April 1996): 310.

⁴² Pierre Bourdieu and Jean-Claude Passeron, *La Reproduction : Éléments Pour Une Théorie Du Système D'enseignement* (Paris: Minuit, 1970)

Mrs. Rowland ne cesse de répéter que sans son salaire, le couple n'aurait pas de quoi acheter du « pain » pour le petit-déjeuner :

Hurry up! It don't take long to get breakfast these days, thanks to you. All we got this morning is bread and butter and coffee; and you wouldn't even have that if it wasn't for me sewing my fingers off. (*She slams the loaf of bread on the table with a bang.*) The bread's stale. I hope you'll like it. *You* don't deserve any better, but I don't see why *I* should suffer. (CP1, 394)

La polysyndète a ici pour but de mettre en valeur l'évocation des vivres disponibles, « bread and butter and coffee »⁴³. Quant à la didascalie sonore « *slams [...] with a bang* », elle pare l'attitude de Mrs. Rowland de grandiloquence lorsque celle-ci annonce que son époux va devoir se contenter de pain « rassis ». C'est donc au sens littéral qu'Alfred faillit à sa mission.

De même, Mrs. Knapp ridiculise à deux reprises le salaire de son époux, en des termes similaires, d'abord devant les enfants, puis devant James en personne :

Goodness knows his salary is small enough. If it wasn't for your brother Jim sendin' us a few dollars every month, and Charlie earnin' five a week, and me washin', we'd never be able to get along even *with* your father's salary. But heaven knows what we'd do without it. **We'd be put out in the streets.** (CP1, 82, nous soulignons)

And I suppose you think it's right to loaf around here **until we all get put out in the streets? God knows your salary is small enough** but without it we'd starve to death. Can't you think of others besides yourself? How about me and the children? What's goin' to buy them clothes and food? I can't earn enough and what Charlie gets wouldn't keep *hima live* for a week. Jim sends us a few dollars a month but he don't get much and he ain't workin' regular. We owe the grocer and the butcher now. If they found out you wasn't workin' they wouldn't give us any more credit. And the landlord? How long would he let us stay here? You'll get other work? Remember the last time you tried. We had to pawn everything we had then and we was half-starved when you did land this job. (CP1, 87-8, nous soulignons)

Les énumérations se font pragmatiques. Mary Knapp va jusqu'à sous-entendre que son époux dépense l'argent du couple à tort et à travers :

MRS. KNAPP. Your father has a bad cold and his head is all stopped up. *He* says he hasn't got a cold but I know better. I've been that way myself. But he won't believe me. So he's gone to pay five dollars to an ear specialist whn all he needs is a dose

⁴³ Nous notons également que cette polysyndète permet de faire apparaître le titre de la pièce d'origine *Bread and Butter*. Inversement, dans cette dernière, c'est le titre de *Before Breakfast* qui apparaît clairement :

JOHN. Don't take everything with such deadly seriousness. Plenty of men take a cocktail **before breakfast.** (*Bread and Butter*, CP1, 174, nous soulignons)

of quinine – says a wireless operator can't afford to take chances. I told him a wireless operator couldn't afford to pay five dollars for nothin' – specially when he's got a wife and five children. (...) (CP1, 82)

Enfin, le thème de la mise au clou est présent dans les deux pièces mais ce qui ne constitue qu'un ultime recours pour James Knapp est une solution exploitée par Alfred Rowland pour éviter de devoir trouver du travail :

Goodness knows what time it is. We haven't even got any way of telling the time since you pawned your watch like a fool. The last valuable thing we had, and you knew it. It's been nothing but pawn, pawn, pawn, with you – anything to put off getting a job, anything to get out of going to work like a man. (CP1, 393)

Mrs. Rowland va plus loin en remettant en question la virilité – au sens littéral – de son époux⁴⁴. L'anaphore de « anything to », couplée à l'emploi des verbes à particule « put off » et « get out », permet de matérialiser sémantiquement le décalage d'Alfred par rapport aux attentes sociales. En cela, les personnages ont parfaitement intériorisé les rôles qui sont attendus d'eux. Wally Seccombe souligne le paradoxe de l'homme dont la virilité est plus grandement atteinte si son épouse doit travailler que si ce sont ses enfants qui y sont contraints :

The employment of one's children, male or female, did not seem to undermine the breadwinner pride of a man nearly to the same extent as the employment of his spouse. A wife's place was in the home; her husband was something of a disgrace if she had to go out to work⁴⁵.

Hormis l'évocation de son salaire, l'emploi du fils Knapp ne fait l'objet d'aucun commentaire (« If it wasn't for [...] Charlie earnin' five a week, and me washin', we'd never be able to get along even *with* your father's salary », CP1, 82). Nous notons surtout que les emplois occupés par Mrs. Knapp et Mrs. Rowland se situent dans la continuité du travail domestique : l'une est laveuse (« and me washin' », 82) ; l'autre couturière (« going out to sew every day », 393). Une telle continuité vaut à Mrs. Knapp d'être qualifiée de « puritaine rigide » par Virginia Floyd (« The rigid Puritanical mother », 48).

⁴⁴ De tels reproches se retrouvent dans des pièces plus tardives, comme *Anna Christie* (« If you'd even acted like a man – if you'd even been a regular father and had me with you – maybe things would be different! », CP1, 1009) ou *The First Man* (« Face this situation like a man! Be reconciled to your child » et « And I put it to you once and for all: Are you or are you not willing to act like a man of honor to protect your own good name, the family name, the name of this child, and your wife's memory? », CP2, 106 et 112).

⁴⁵ Wally Seccombe, « Patriarchy Stabilized: The Construction of the Male Breadwinner Wage Norm in Nineteenth-Century Britain », *Social History* 11 (1986): 54.

À la fin du XIX^e siècle, la lecture n'était pas une occupation convenable pour les femmes mais certains ouvrages didactiques leur étaient tout particulièrement destinés, notamment des manuels de gestion domestique. Ainsi, dans *Mrs Beeton's Book of Household Management*, publié en 1861, Isabella Beeton décrit la maîtresse de maison en des termes habituellement réservés à la gente masculine, la comparant à un chef d'entreprise ou à un « général ». Néanmoins, de telles responsabilités doivent être exploitées afin d'avoir une maison respectable et, par exemple, d'organiser des réceptions dans le but de permettre à son époux d'être reconnu socialement et de se faire des relations, c'est pourquoi Mrs. Knapp est furieuse en voyant ses enfants se comporter « comme s[']ils avaient] été élevés dans la rue », ce sur quoi nous reviendrons plus longuement :

Neither of you said “thank you” [...] I declare I don't know what I'll do with you children. You never seem to learn manners. It's just as if you were brought up on the streets – the way you act. (CP1, 79)

Nous constatons donc toujours cette position de la femme comme faire-valoir de son époux : dans *Recklessness*, Mrs. Baldwin – même si elle l'accepte – est consciente qu'elle n'est pour son époux qu'un « jouet » qu'il « expose » aux yeux des autres : « a pretty toy to be exhibited » (CP1, 58).

L'attitude de Mrs. Knapp à cet égard est ambiguë. Alors qu'elle évoque son état de fatigue en demandant à son fils d'aller ouvrir la porte pour elle (« Charlie, go open that door. My feet are worn out from standin' up all day », CP1, 83), elle redevient l'épouse exemplaire que la société patriarcale lui impose d'incarner lorsque James rentre – (« *pulling out the arm chair from the other end of the table for him*) Come! Sit down! You look all worn out. You shouldn't walk so much » (CP1, 83) – ce qu'O'Neill souligne par la répétition de l'expression « worn out ». Rejetant subitement cette situation, Mrs. Knapp lance un ultimatum à son époux en comparant son mariage à de l'esclavage : « And this is all the thanks I get for slavin' and workin' my fingers off! What a father for my poor children! Oh, why did I marry such a man? It's been nothin' but worryin' and sufferin' ever since » (CP1, 88).

Alors que Mrs. Knapp critique le père et l'époux, Mrs. Rowland méprise le choix de carrière de son époux, qui n'est même pas un « demi-homme » selon elle, ce qui indique clairement que les attentes sont lourdes : « It's a shame I've got to go to work in a stuffy room all day in my condition. And I wouldn't if you were half a man » (396). Mrs. Rowland poursuit même en parlant de « droits » (« rights ») et donc, par

conséquent, de devoirs non remplis par son époux : « By rights I ought to be lying on my back instead of you » (396). Ainsi, elle souligne sa « part », dans une immense tirade seulement entrecoupée de pauses laissant poindre son impatience face au silence d'Alfred :

Heaven knows I do my part – and more – going out to sew every day [...]

(A short pause during which she plays nervously with a cup and saucer on the table.)

[...] I notice I can always get a position, such as it is; and it's only that which keeps us from starving to death.

(Gets up and goes over to the stove – looks into the coffee pot to see if the water is boiling; then comes back and sits down again.)

You'll have to get money to-day some place. I can't do it all, and I won't do it all. You've got to come to your senses. You've got to beg, borrow, or steal it somwheres. *(with a contemptuous laugh)* But where, I'd like to know? You're too proud to beg, and you've borrowed the limit, and you haven't the nerve to steal.

(After a pause – getting up angrily) [...] (CP1, 393)

Ce nouveau recours à la polysyndète permet cette fois-ci de souligner l'épuisement des solutions et d'humilier, encore une fois, Alfred.

La critique de Mrs. Rowland est dure. En effet, selon elle, en plus de ne pas répondre à l'idéal de virilité en vigueur, elle dédaigne complètement l'artiste (raté donc pauvre) : « you play the gentleman and loaf around bar rooms with that good-for-nothing lot of artists from the Square » (CP1, 393). Résumant Alfred à une simple posture, elle poursuit en critiquant ouvertement ses écrits : « All you do is moon around all day writing silly poetry and stories that no one will buy – and no wonder they won't » (CP1, 393).

En effet, l'art n'échappe pas à la marchandisation intensive et nombreuses sont les pièces d'O'Neill représentant un artiste écrasé par le mercantilisme. Ainsi, dans *Bread and Butter*, Maud – fille de marchand – n'encourage son époux, lui aussi fils de marchand, dans sa démarche artistique que par intérêt pour la fortune que pourraient lui apporter ses œuvres :

JOHN. [...] All I'm afraid of is father won't let me go to art school. He can't understand. None of them can but you and Bessie.

MAUD. *(stamping her foot)* He must; I won't have you a horrid old lawyer. *(with a confident smile)* Papa'll persuade him. I'm sure of it. He thinks you'll just make oodles and oodles of money in New York when you get started.

JOHN. *(frowning)* The money part will take a long time, I'm afraid. *(turning to her with deep emotion)* But you'll wait for me, won't you, dear? (CP1, 133)

Une telle récurrence amène également la question de l'autobiographie (ici théâtrale). En effet, les personnages masculins développés par O'Neill semblent par certains aspects

de véritables autoportraits de l'artiste, notamment en ce qui concerne les rapports avec les femmes, mais dès qu'il s'agit du rapport à l'argent, c'est le fantôme du père, James, qui ressurgit, atteignant son paroxysme sous les traits du tyran Tyrone, dans *Long Day's Journey Into Night*. En effet, James avait fait le choix de sacrifier une carrière théâtrale encore prometteuse pour jouer le même rôle pendant de nombreuses années, à savoir celui d'Edmond Dantès dans *Le Comte de Monte-Cristo*, et donc de se corrompre, voire se prostituer artistiquement.

6.2. La violence symbolique

6.2.1. La lugubrité

Sinistre, lugubre... le théâtre d'Eugene O'Neill a assurément la réputation de l'être. Nous ne comptons plus les critiques qualifiant O'Neill de « gloomy dramatist ». Ainsi, lorsque le dramaturge et cinéaste John Patrick Shanley s'apprête à recevoir un *Eugene O'Neill Lifetime Achievement Award* – une récompense attribuée chaque année depuis 2009 à un artiste irlando-américain –, l'écrivain-journaliste et musicien Larry Kirwan résume son admiration pour ce dernier en le comparant à trois figures canoniques du théâtre américain : « Less preachy than Miller, less gloomy than O'Neill, he's definitely less fragile than Williams »⁴⁶. Lugubre, « gloomy » : voilà comment O'Neill est passé à la postérité. Helen Shaw avance même que quiconque pense au théâtre de Eugene O'Neill voit apparaître dans son esprit de « sinistres femmes sifflant la morphine à même la bouteille » et risque d'avoir envie d'une ou deux gorgées⁴⁷. Enfin, plus récemment, Robert Dowling ouvre sa biographie consacrée à O'Neill ainsi :

Tragic. Bitter. Pessimistic. Fatalistic. Gloomy. Take your pick from the run of adjectives trotted out to describe Eugene Gladstone O'Neill, the Irish American

⁴⁶ Irish American Writers & Artists, 20 octobre 2013. En ligne.

<http://iamwa.wordpress.com/2013/10/20/less-preachy-than-miller-less-gloomy-than-oneill-hes-definitely-less-fragile-than-williams-larry-kirwan-on-john-patrick-shanley/> (consulté le 30 juillet 2019)

⁴⁷ Helen Shaw, « From Gloomy Women to Ditzzy Dames », *The New York Sun* (August 14, 2006) : « When most people think of Eugene O'Neill, they think of gloomy women swigging morphine straight from the bottle. And, unless you are in a very specific mood, the plays can make you want to take a pull or two yourself ».

“master of the misbegotten,” “dean of dysfunction,” “black magician,” “apostle of woe,” “poet laureate of gloom.”⁴⁸

Face à l'apparente unanimité de ce constat⁴⁹, il est fort compréhensible que les occurrences du champ lexical de la « lugubrité »⁵⁰ (Annexe 24) ponctuent les longues didascalies de notre corpus sous la forme de nombreux adjectifs ou adverbes. Plus précisément, elles sont au nombre de trente-huit : « sinister » apparaît à deux reprises et « somber » ou « somberly » à cinq reprises ; bien évidemment, « gloomy » ou « gloomily » apparaissent également régulièrement – dix fois – tandis que « grim » ou « grimly » remportent la palme avec vingt occurrences. Enfin, dans *The Rope*, le dramaturge emploie même le substantif « lugubriousness » (CP1, 566). James O'Neill lui-même ne s'y est pas trompé et, bien que fier de son fils pour la pièce *Beyond the Horizon*, n'a pu s'empêcher de le mettre en garde : « It's all right, if that's what you want to do, but people come to the theater to forget their troubles, not to be reminded of them. What are you trying to do – send them home to commit suicide? »⁵¹.

Nombreuses sont en effet les occasions qu'ont les lecteurs ou les spectateurs de trembler pour les personnages, même si certaines menaces ne sont jamais mises à exécution. Ainsi, dans le mélodrame *A Wife for a Life*, lorsque The Older Man comprend que son ami Jack n'est autre que l'homme dont est éprise son épouse, ce « John Sloan » qu'il cherche depuis des années, il tâte son revolver mais ne peut se résoudre à presser la gâchette : « my hand left my gun and the old hatred died out forever » (10). De même, dans *Abortion*, Joe Murray brandit son arme pour tuer celui qu'il considère comme le « meurtrier » de sa sœur mais se ravise, préférant dénoncer Jack Townsend à la police plutôt que de l'exécuter : « It's too good for yuh [...] I'm

⁴⁸ Robert M. Dowling, *Eugene O'Neill: A Life in Four Acts* (New Haven and London: Yale University Press, 2014), 9. Les expressions entre guillemets sont empruntées, dans l'ordre, à Thomas Flanagan, Rohan Preston et Alan Dale (voir *nbp* 492).

⁴⁹ Cette vision est en effet quelque peu réductrice et les ouvrages permettant de la dépasser sont extrêmement bien accueillis, comme le laissent entendre les critiques des *Selected Letters of Eugene O'Neill* qui saluent l'originalité de la démarche (« [Bogard and Bryer] rightly claim to have documented a personality that was far more varied – more cheerful and involved with the world – than has been shown in biographies emphasizing his gloomy, tragic view of life », Carl Rollyson, *Choice*) et parlent même de « rectificatif salutaire » (« a salutary corrective to the gloomy O'Neill of legend », *Publisher's Weekly*). En ligne. <http://www.eoneill.com/references/88990.htm> (consulté le 30 juillet 2015)

⁵⁰ Nous empruntons à Victor Lefloch son néologisme fort utile. Victor Lefloch, *Pauvre fille : roman fataliste* (Paris : Hippolyte Souverain, 1834), XII : « Par exemple, j'ai employé le mot *lugubrité*. L'adjectif *lugubre* (*lugubris*) dont je l'ai fait dériver, est tout dans ce mot, et il faudrait une bien mauvaise volonté pour ne point comprendre cette expression hasardée, excusable d'autant plus, selon moi, qu'il n'existe vraiment pas, dans notre langue, de mot (substantif) qui rende aussi bien l'idée d'une sombre description. »

⁵¹ Louis Sheaffer, *O'Neill: Son and Playwright* (Boston : Little, Brown, 1968), 477.

goin' to the p'lice station » (219). Si ces deux pièces exploitent d'une certaine façon le thème de la fin du couple, l'issue est donc déjà bien moins heureuse pour le second Jack que pour le premier.

Par-dessus tout, c'est le nombre de cadavres qui interpelle, aussi bien les morts naturelles ou accidentelles (La danseuse dans *Thirst*, l'enfant dans *Fog*, Yank dans *Bound East for Cardiff*, Mammy Saunders dans *The Dreamy Kid*, le capitaine Isaiah Bartlett dans *Where the Cross Is Made*) que les homicides – ou assimilés – (Tim Moran dans *The Web*, le gentleman et le marin dans *Thirst*, Fred Burgess dans *Recklessness*, Nellie dans *Abortion*, la famille de Rougon dans *The Sniper*). Enfin, si James O'Neill évoquait le suicide potentiel des spectateurs, celui-ci constitue surtout le destin de nombreux personnages o'neilliens (Mildred Baldwin dans *Recklessness*, James Knapp dans *Warnings*, Jack Townsend dans *Abortion*, Alfred Rowland dans *Before Breakfast*) même si leurs motivations sont différentes – en plus d'être envisagé puis abandonné (Le Poète dans *Fog*), raté (Ned dans *Exorcism*) ou encore une invitation morbide répétée masquant l'inattendue générosité d'un père (*The Rope*).

Les pièces longues de la première décennie laissent parfois la part belle aux bons sentiments et aux dénouements heureux. Nous pensons notamment à *Servitude* qui se clôt sur la renaissance du sentiment amoureux chez le couple Roylston, après la crise suscitée par la jalousie éprouvée par l'épouse :

ROYLSTON. [...] (*kneeling down beside her and putting his arms around her*) Ah, my dear, my dear, how deeply you make me feel my unworthiness! I am the one who must plead for pardon, pardon for a lifetime of selfish neglect, of vain posing, of stupid conceit –

MRS. ROYLSTON. (*kissing him*) Ssshhh!

ROYLSTON. (*his voice vibrating with tenderness*) Dear, the future will be all that the past has not been, I swear it. We start on our honeymoon today – a lifelong honeymoon. (*jumping to his feet, with mock severity*) But haven't you read your husband's books, you wonderful, foolish woman? Don't you know it was your duty to claim your right as an individual, to shake off the shackles my insufferable egotism had forced upon you? Don't you understand that you have stifled your own longings, given up your own happiness that I might feel self-satisfied –

MRS. ROYLSTON. (*interrupting him – softly and tenderly*) That was my happiness. (*He bends down and kisses her reverently as*

The Curtain Falls) (CP1, 291)

Ici, l'anadiplose de « pardon » et la répétition hyperbatique de « honeymoon » renforcent cette déclaration d'amour ouverte par une puissante allitération en /d/ et en

/m/ (« **my dear, my dear, how deeply you make me feel my unworthiness** »). Après les heurts, la douceur.

Au contraire, comme nous venons de le voir, les pièces de notre corpus se caractérisent plutôt par l'ironie grinçante de leur dénouement. Par exemple, dans *Thirst*, les ruptures de rythme permettent à O'Neill de lancer des constats abrupts. Ainsi, la folie et la mort de la danseuse suivent un modèle prosodique bien précis, étant toutes deux annoncées par une phrase trisyllabique :

*She mutters incoherently to herself. The last string has snapped. **She is mad.*** (CP1, 49, nous soulignons en gras, ici et dans les extraits suivants)

*A little crimson foam appears on her lips. Her eyes glaze. The wild stare leaves them. **She is dead.*** (CP1, 50)

Ici, phrases longues puis très courtes se succèdent. Ainsi, alors que les « symptômes » s'étendent sur un hendécasyllabe, le point de pivot est exprimé dans un pentasyllabe puis, enfin, le diagnostic est asséné grâce au trisyllabe final. Une nuance est à noter : la description du regard annonce la mort grâce à un premier trisyllabe venu rompre le rythme. Enfin, critique évidente du matérialisme des deux personnages blancs, le collier de diamants de la Danseuse est le seul « rescapé » sur le radeau :

The sun glares down like a great angry eye of God. The eerie heat waves float upward in the still air like the souls of the drowned. On the raft a diamond necklace lies glittering in the blazing sunshine. (CP1, 51)

Nous pouvons dans un premier temps noter que le collier est le sujet de la phrase, même s'il « gît ». De plus, un évident parallélisme se détache de ce passage : ainsi, « *sun* » et « *sunshine* » se répondent, encadrant l'opposition entre « *float upward* » et « *the drowned* ». Cette construction semble donc assimiler le collier de la danseuse à la condamnation divine. À cela s'ajoute un balancement allitératif net entre consonnes continues, plutôt douces, telles que la consonne « liquide » /l/ et les nasales /m/ et /n/, mimant le mouvement des flots, et consonnes occlusives, telles que les gutturales /g/ et /k/ ou les dentales /d/ et /t/, incarnant la violence des vagues évoquée par l'adjectif « inquiétantes » (« *erie* »).

Afin d'intensifier la torpeur qui s'installe sur le radeau, O'Neill abandonne les phrases complexes, employées pour décrire les personnages, au profit de phrases brèves. Nous avons donc presque affaire à un procédé cinématographique, l'agonie du marin étant présentée au ralenti et avec force détails tandis que l'accumulation de

phrases courtes se veut tranchante. Enfin, l'utilisation massive des fricatives (/ʃ/, /f/ et /ð/) et des sifflantes (/s/ et /z/) dans le passage entier fait écho à la menace de la lame sibilante du couteau et au bruit des « ailerons » qui fendent l'océan :

*The Sailor, who has jumped forward to save **the** body, gives a **harsh** cry of disappointed rage and, knife in hand, springs on **the** Gentleman and drives **the** knife in his breast. **The** Gentleman rises to his feet with a **shriek** of agony. As he falls backwards into **the** sea, one of his clutching hands fastens itself on **the** neck of **the** Sailor's jersey. **The** Sailor tries to force **the** hand away, stumbles, loses his balance, and plunges headlong after him. **There** is a great splash. **The** waiting fins rush in. **The** water is lashed into foam. **The** Sailor's black head appears for a moment, his features distorted with terror, his lips torn with a howl of despair. **Then** he is drawn under.*

***The** black stain on **the** water widens. **The** fins circle no longer. **The** raft floats in **the** midst of a vast silence. **The** sun glares down like a great angry eye of God. **The** eerie heat waves float upward in **the** still air like **the** souls of the drowned. On **the** raft a diamond necklace lies glittering in the blazing sunshine. (CP1, 51)*

Particulièrement puissantes dans la didascalie, ces fricatives et sifflantes sont également employées par O'Neill dans le dialogue.

Ainsi, dans *A Wife for a Life*, Jack souligne la violence du mariage arrangé d'Yvette et The Older Man : « **that atmosphere of sordid sin and suffering** » (CP1, 7). De même, dans *Recklessness*, Mildred Baldwin se rebelle par le biais d'une réplique tout aussi sifflante – « I have my **jewels**. I can **sell those** » (CP1, 57) – puis, face à l'incompréhension de Fred, devient plus mielleuse grâce à une succession de consonnes douces (/l/, /m/ et /n/), déjà observée dans notre chapitre précédent : « Fred, dearest, please take **me** away **now** – tonight – before he **comes**. What **difference** does the **money** make as long as I have you? » (CP1, 57). Enfin, dans *Before Breakfast*, par exemple, Mrs. Rowland assomme son époux de négations et de questions rhétoriques, emplies des consonnes occlusives dentales /t/ et /d/. De plus, l'épouse s'arrête sur un détail bien particulier, à savoir la mise au clou des objets de valeur par son époux oisif, multipliant alors les occlusives apicales – bilabiales – /b/ et /p/ et dorsales /g/ et /k/ :

*We haven't even **got** any way of **telling** the **time** since you **pawned** your watch like a fool. The last **valuable** thing we **had**, and you knew **it**. It's been nothing **but** **pawn**, **pawn**, **pawn**, with you – anything to **put** off **getting** a **job**, anything to **get** out of **going** to **work** like a man. (CP1, 393)*

Les multiples jeux sur le rythme et les sonorités, mis en évidence dans ces quelques passages, participent de la violence évidente du corpus, de sa « lugubrité ».

Le dénouement d'*Abortion* est tout aussi ironique, les camarades de Jack Townsend chantant à sa gloire sous ses fenêtres sans savoir qu'il vient de se donner la mort : « THE STUDENTS. (*their voices growing gradually fainter*) For he's a jolly good fellow, which nobody can deny » (CP1, 220).

6.2.2. La violence symbolique

Qualifiée de « sauvage et choquante » par Margaret Loftus Ranald⁵², cette violence réelle déployée dans l'œuvre d'O'Neill se double de ce que Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron ont qualifié de « violence symbolique » :

*Tout pouvoir de violence symbolique, i.e. tout pouvoir qui parvient à imposer des significations et à les imposer comme légitimes en dissimulant les rapports de force qui sont au fondement de sa force, ajoute sa force propre, i.e. proprement symbolique, à ces rapports de force*⁵³.

Comme l'explique Gisèle Shapiro, le fonctionnement de ce concept de violence symbolique « repose sur trois éléments simultanés : la reconnaissance de la légitimité de la domination entraîne la méconnaissance de son arbitraire et l'intériorisation de la relation de domination par les dominés. »⁵⁴ Ainsi, il est intéressant – et inquiétant – de noter que les « dominés » participent souvent à leur propre soumission et cela spontanément, leurs structures cognitives ayant été façonnées en amont. La « genrisation » de la société est une des manifestations de cette hiérarchie intériorisée.

Cependant, peut-on encore dire que cette violence « extorque des soumissions qui ne sont même pas perçues comme telles en s'appuyant sur des “attentes collectives”, des croyances socialement inculquées »⁵⁵ lorsque ces soumissions sont justement remises en question, comme c'est parfois le cas dans notre corpus ? En effet, aujourd'hui, combien de témoignages déplorent l'impunité des puissants ? Les « faibles gens » ne peuvent rien faire face à ce qui semble injuste et injustifié (nous rejoignons la notion d'« arbitraire », si importante dans la définition de la violence symbolique) mais

⁵² Margaret Loftus Ranald, « From Trial to Triumph (1913-1924): The Early Plays », *Eugene O'Neill*, Harold Bloom éd. (New York : Infobase Publishing, 2007), 86 : « With the exception of *A Wife for a Life* (191[3]), all O'Neill's plays up to and including the “Thirst” volume conclude with sometimes savage and shocking violence. »

⁵³ Pierre Bourdieu and Jean-Claude Passeron, *La Reproduction : Éléments Pour Une Théorie Du Système D'enseignement*, 18.

⁵⁴ Gisèle Sapiro, « Pour une approche sociologique des relations entre littérature et idéologie », *CONTEXTES*, 2, 2007. En ligne. <http://contextes.revues.org/165> (consulté le 30 juillet 2019)

⁵⁵ Pierre Bourdieu, *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action* (Paris : Seuil, 1994), 188.

le ressentent et le mentionnent. C'est ce recul par rapport à une situation qui semble pourtant figée qui permet de la renverser. En effet, admettre qu'une situation n'est pas « normale » est un premier pas. Ainsi, dans les toutes premières pièces d'Eugene O'Neill, les actes de rébellion face aux hiérarchies établies semblent parfois bien vains mais ont le mérite d'exister.

Notre travail nous mènera surtout à nous attarder sur les rébellions féminines (féministes ?) mais un autre exemple profond de cette hiérarchisation se trouve dans *Abortion*, le personnage de Murray jetant au visage de Jack tout son dégoût pour le comportement des classes supérieures :

Yuh come here to school and yuh think yuh c'n do as yuh please with us town people. Yuh treat us like servants, an' what are you, I'd like to know? – a lot of lazy no-good dudes spongin' on your old men; and the goils, our goils, think yuh're grand! (CP1, 217)

Toute l'ironie est là : Jack n'est rien sans l'argent de son père et, même s'il tente se présenter comme puissant lui aussi en employant le pronom « we », il ne serait capable de rien seul : « You say the doctor gave you money? I'll give you ten times as much as he did. [...] My father is rich. We'll get you a good position, do everything you wish » (CP1, 218-219). Il ne pourrait que supplier son père de lui rendre à nouveau service, comme il a déjà dû le faire afin de se procurer les deux-cents dollars nécessaires pour l'avortement de Nellie.

Comme l'a exposé la sociologue Danièle Kergoat dans son étude *Les Ouvrières*, « les deux consciences [de classe et de sexe] sont constitutives l'une de l'autre, tout comme les deux structures, capitalisme et patriarcat, se reproduisent l'une l'autre »⁵⁶.

Dans *Genre et rapports sociaux de sexe*, Roland Pfefferkorn énumère certaines grandes figures du féminisme et ne manque pas de souligner le faible nombre d'hommes « à écrire et agir contre l'oppression des femmes » :

Nombreuses ont été les femmes à contribuer à développer une réflexion et une action féministes, d'Olympe de Gouges, décapitée sous la Révolution, à Flora Tristan ou Louise Michel, de Mary Wollstonecraft à Madeleine Pelletier, d'Alexandra Kollontaï à Betty Friedan, de Simone de Beauvoir à Germaine Greer. Par contre, bien rares sont les hommes à écrire et agir contre l'oppression des femmes. Certes Montaigne affirmait en 1588 que « les femmes n'ont pas tort du tout quand elles refusent les règles de vie qui sont introduites au monde, d'autant que ce sont les hommes qui les ont faites sans elles ». Le philosophe Poulain de la Barre, en 1673 dans *De l'égalité des deux sexes*, réitérait le constat : « Et dans ce qui concerne la condition présente des femmes, on aurait reconnu qu'elles n'ont été

⁵⁶ Danièle Kergoat, *Les Ouvrières* (Paris: Le Sycomore, 1982), 137.

assujetties que par la Loi du plus fort. » Condorcet plaidait dès 1790 en faveur de « l'admission des femmes au droit de cité ». Et au XIX^e siècle quelques auteurs comme John Stuart Mill, Charles Fourier, August Bebel, Georg Simmel ou Friedrich Engels ont choisi par conviction la cause des femmes.⁵⁷

Ces deux derniers noms nous interpellent tout particulièrement. En effet, Georg Simmel et Friedrich Engels sont particulièrement célèbres pour leurs travaux consacrés à l'argent et au capitalisme – Simmel avec sa *Philosophie de l'argent (Philosophie des Geldes)* en 1900 ou son article « Les Pauvres » (« Der Arme ») en 1907 ; Engels avec son étude *L'Origine de la famille, de la propriété privée et de l'État. À propos des recherches de L. H. Morgan (Der Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staats. Im Anschluss an Lewis H. Morgan's Forschungen)* en 1884, pour ne citer que ceux-ci. De là à y voir un lien avec leur engagement pour la « cause des femmes », il n'y a qu'un pas que cette étude du mariage dans notre corpus va nous permettre de franchir. En effet, « les sexes ne sont pas de simples catégories biosociales, mais des classes (au sens marxien) constituées par et dans le rapport de pouvoir des hommes sur les femmes »⁵⁸ et ces classes s'opposent, se déchirent autour de questions pécuniaires, ce qui ne fait qu'amplifier la dénonciation d'une domination qui n'est naturelle qu'en apparence.

6.2.3. La mise en scène de la contractualisation du mariage

*Marriage is a wonderful institution.
But who wants to live in an institution?*
Groucho Marx

Dans *The Father* (parue en 1887), Strindberg décrit, à travers son personnage du capitaine, le mariage comme étant un contrat, une « transaction » :

CAPTAIN. Even if all that is true, how can it help me? And who is to blame? Maybe the whole idea of marriage. There was a time a man married a wife. Now he either enters into a spiritual partnership with a business woman or moves in with a friend! Then he fornicates with the partner or violates the friend! And what happens to love—healthy, sensual love? It dies in the process. And what about the offspring of

⁵⁷ Roland Pfefferkorn, *Genre et rapports sociaux de sexe* (Lausanne : Éditions Page deux, « Empreintes », 2012), 11.

⁵⁸ Nicole-Claude Mathieu, « Sexe et genre » in Helena Hirata, Françoise Laborie, Hélène Le Droaré, Danièle Senotier (coord.), *Dictionnaire critique du féminisme* (Paris : Presses Universitaires de France, 2000), 195.

this business transaction—the interest on this joint bank account where there’s no joint responsibility? (...)»⁵⁹

Plus tôt, il expliquait que la femme cède ses droits lorsqu’elle se marie – pire, qu’elle les vend :

CAPTAIN. According to the law, children will be raised in the father’s faith.

LAURA. And the mother has nothing to say about it?

CAPTAIN. Nothing at all. She sells her rights when she marries. In return her husband supports her and her children.

LAURA. So she has no rights over her own child?

CAPTAIN. None whatever. Once you’ve sold your goods, you can’t get them back and still keep the money⁶⁰.

Ainsi, dans l’œuvre d’O’Neill, le mariage apparaît comme un véritable contrat, avec les contreparties qu’il implique. Au début du XX^e siècle, le statut juridique des femmes est en effet encore flou, aussi bien aux États-Unis qu’en Europe. Celles-ci sont définies biologiquement et quittent principalement le rang de « filles de » pour devenir des « femmes de », ce que Doris Nelson explique fort bien dans son article « O’Neill’s Women » :

The female characters, with few exceptions, are defined only by their biological roles—in other words, by their relationships to the men in their lives. Other than being daughters, wives, mothers, or lovers, the women have no significant careers, except for Eleanor Cape, an actress in *Welded*. Even then, she is her husband’s creation, acting in plays he writes for her. The prostitutes, of whom there are many, obviously have a profession, but one which depends exclusively on the favors of men.⁶¹

Cet exemple d’Eleanor Cape est par ailleurs extrêmement intéressant de par son ironie, Eleanor étant en quelque sorte la créature de son époux puisqu’il est l’auteur des pièces dans lesquelles elle joue.

Toutefois, si les critiques s’attachent justement à l’analyse des femmes peuplant les pièces de fin de carrière d’O’Neill, notre corpus contient également de nombreux couples empoisonnés par l’argent, à commencer par *A Wife for a Life* qui nous présente un intéressant triangle amoureux. La notion de contractualisation que nous développons ici rejoint l’omniprésence de termes légaux dans les pages de notre corpus. Ainsi, dès le début de la pièce *The Movie Man*, il est fait référence au contrat signé entre les

⁵⁹ August Strindberg, *The Father in The Ghost Sonata in Five Plays (The Father, Miss Julie, The Dance of Death, A Dream Play, The Ghost Sonata)* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1983), 60.

⁶⁰ August Strindberg, *The Father*, 26.

⁶¹ Doris Nelson, « O’Neill’s Women », *The Eugene O’Neill Newsletter* v1.2 (Summer-Fall 1986).

représentants d'*Earth Motion Picture Company* et l'armée constitutionnaliste (« when he signed our contract » et « about that contract », CP1, 225), contrat qui est par la suite rompu tout en négociant en contrepartie la libération d'Ernesto Fernandez, le père d'Anita, la femme dont s'est entiché Rogers. Les termes légaux sont également légion dans les pièces maritimes. Le commandement du baleinier *Atlantic Queen* craint une mutinerie des employés au terme de leur contrat : « the two years they signed up fur is up to-day. They might make trouble for you in the courts when we git home » (*Ile*, CP1, 496-97).

Inspirées selon Black du mariage des parents d'O'Neill⁶², *A Wife for a Life* et *Recklessness*, rédigées en 1913 nous présentent deux triangles amoureux aux conséquences plus ou moins tragiques.

Dans *A Wife for a Life*, Jack et *The Older Man* sont deux chercheurs d'or en mission en Arizona. *The Older Man* et Yvette sont mariés mais celle-ci est amoureuse de Jack et doit le contacter quand son mariage sera officiellement caduc :

THE OLDER MAN. (*His hands tremble.*) (*aside*) Her writing. (*reading aloud*) "I must keep my oath. He needs me and I must stay. To be true to myself I must be true to him. (*aside "My God I was wrong after all"*) Sometime I may send for you. Good-bye" signed Yvette. (*He folds the letter up slowly, puts it back in the envelope and hands it to Jack. Suddenly he turns to him with quick suspicion.*) What does she mean by that last sentence?

JACK. When I left I gave her my address in the States and she promised to let me know if she changed her mind or if conditions changed.

THE OLDER MAN. (*with grim irony*) You mean if the drunken husband died.

JACK. (*his face growing hard*) Yes. That's what I mean. (CP1, 8-9)

La pièce nous apporte une description peu flatteuse de l'époux d'Yvette qui n'est donc autre que *The Older Man*. Celui-ci est présenté comme une brute, une bête alcoolique et financièrement irresponsable :

She was the wife of a broken-down mining engineer from the States, over twenty years her senior. [...] According to all accounts he was a drunken brute who left her alone most of the time and only lived from one drunk to another. [...] I longed to take her away from her beast of a husband who was steadily ruining that beautiful young life and driving her to desperation. (CP1, 6-7)

À la fin de la pièce, *The Older Man* comprend que ce « Jack » n'est autre que le « John Sloan » qu'il s'était juré de retrouver et de tuer. Dans une longue réplique, il explique

⁶² Stephen Black, *Eugene O'Neill: Beyond Mourning and Tragedy*. Black voit également dans *Recklessness* l'influence d'*Othello* (147).

que lorsque sa main s'est approchée de son arme, il s'est souvenu que Jack lui avait sauvé la vie :

THE OLDER MAN. [...] As I listened to his story this evening until no doubt remained that he was the John Sloan I had sworn to kill, my hand reached for my gun and all the old hate flared up in my heart. And then I remembered his face as he looked that day in the Transvaal when he bent over me after saving my life at the risk of his own. I could almost hear his words as he spoke that day when death was so near: "All right, old pal, you're all right." Then my hand left my gun and the old hatred died out forever. I could not do it. (CP1, 10)

C'est ce balancement entre « the old hate flared up » et « the old hatred died out » qui incarne ce retournement de situation, cette fin heureuse si déroutante par rapport au reste de l'œuvre de Eugene O'Neill même s'il ne faut pas oublier que, de manière ironique, c'est l'adultère qui gagne.

Il a déjà été clairement établi que l'épouse n'avait pas de statut et était nettement soumise à son mari. Cette absence de personnalité juridique pour la femme mariée est au cœur de l'affaire de divorce qui oppose, à partir de 1836, Caroline Norton à son mari, ivrogne et brutal, tout comme l'époux de Yvette, décrit comme « a drunken brute who left her alone most of the time and only lived from one drunk to another » (6-7). Le contrat que Caroline Norton avait signé avec son mari pour préciser les conditions financières de leur séparation est en effet reconnu frappé de nullité, puisque Caroline Norton n'avait aucune existence juridique propre⁶³. Ce vaudeville, bien que faible, témoignait donc déjà de l'importance de la critique de la société dans l'œuvre o'neillienne.

Même si la brutalité de *The Older Man* envers Yvette est également en cause, l'homme nous est présenté comme étant pressé de devenir riche : lorsque *The Older Man* lit le télégramme adressé à Jack, il craint que celui-ci ne quitte la mission alors que la richesse approche (« I'd hate to see him leave just when we've struck it rich », CP1, 4).

JACK. Yvette is only twenty-five. Her parents were poor French people. In a fit of mistaken zeal for her welfare they forced her to marry this man when she was too young to know her own mind. They thought they were making an excellent match. (...) (CP1, 8)

Il est clair ici qu'Yvette a été mariée non par amour mais forcée par ses parents, pour son « bien » (« for her welfare », 8) – pensaient-ils. Afin de souligner l'incongruité

⁶³ Sur l'affaire Norton, voir Barbara Caine, *English Feminism, 1780-1980* (New York: Oxford University Press, 1997), 66-70.

de cette situation, le choix des parents est qualifié de zèle maladroit (« mistaken zeal », 8) et la fortune du *Older Man* est minimisée : il ne possède que la « moitié » d'une « petite mine » (« he was half owner of a small mine », 8).

L'adultère et la question du divorce sont également au centre de la pièce *Recklessness*, une pièce également composée en 1913 mais à l'issue beaucoup plus tragique. En effet, Mildred Baldwin, lasse d'être la possession de son mari, entretient une liaison avec Fred Burgess, le chauffeur de ce dernier, et veut fuir. Elle est certaine d'obtenir le divorce, estimant son mari bon même si elle ne l'a pas choisi :

Besides, how do you know he'll get a divorce? He might keep you bound to him in name for years – just for spite.

MRS. BALDWIN. No. I'm sure he isn't as mean as all that. To do him justice he's been kind to me – in his way. He has looked upon me as his plaything, the slave of his pleasure, a pretty toy to be exhibited that others might envy him his ownership. But he's given me everything I've ever asked for without a word – more than I ever asked for. He hasn't ever known what the word "husband" ought to mean but he's been a very considerate "owner." Let us give him credit for that. I don't think – (*She hesitates.*)

FRED. Go on! Go on! I expect to hear you love him next.

MRS. BALDWIN. (*smiling*) Don't misunderstand me. I simply can't think him the devil in human form you would make him out to be. (*grimly*) I love him? It was my kind parents who loved his money. He is so much older than I am and we have nothing in common. (...) (CP1, 58)

Cette pièce amène évidemment la question du divorce et de l'indépendance (ici de la *dépendance*) financière de la femme par rapport à son époux. Les occurrences du terme « money » se multiplient au cours de l'échange entre Mrs. Baldwin et Fred :

FRED. (*releasing her and walking nervously up and down the room*) You know, Mildred, I'd like to do something. But how can I help matters? I haven't any **money**. We can't go away together yet.

MRS. BALDWIN. But I can get **money** – all the **money** we need.

FRED. (*scornfully*) His **money**!

MRS. BALDWIN. I have my jewels. I can sell those.

FRED. He gave you those jewels.

MRS. BALDWIN. Oh, why are you so hard on me? (*She sinks down in one of the Morris-chairs. He comes over and stands before her.*) Why won't you let me help a little?

FRED. I don't want to touch any of his **money**. [...]

MRS. BALDWIN. (*pleading tearfully*) Fred, dearest, please take me away now – tonight – before he comes. What difference does the **money** make as long as I have you? (CP1, 57, nous soulignons en gras)

Un tel rejet de la part de Fred s'explique de par le caractère interclasse de cette relation, caractère souligné par Fred lui-même : « As soon as I've passed those engineering examinations—and I will pass them—we'll go away together. I won't be anybody's

servant then. (*He glances down at his livery in disgust.*) » (57). Fred souffre d'un complexe d'infériorité, refusant d'être de nouveau soumis à Arthur. En effet, si Mildred vend ses bijoux, c'est Arthur Baldwin qui permettra – de manière indirecte – au couple illégitime de fuir. Il est intéressant de noter que suite à cela, Mildred propose de fuir même sans argent, ce qui donne lieu à une réplique hautement cynique de son amant.

MRS. BALDWIN. You don't realize how much I love you or you wouldn't talk like that. I'd rather die of starvation with you than live the way I'm living now.
FRED. (*shaking his head skeptically*) You don't know what starvation means. (...) (CP1, 57-58)

Le caractère cynique de cette réponse de Fred est d'autant plus évident que le thème de la privation de nourriture est assez récurrent chez Eugene O'Neill, dans les pièces maritimes, tout particulièrement dans *Thirst* – ne serait-ce que pour le titre. Ce thème est également évoqué dans *Where the Cross is Made* : « Of the six who reached the island with my father only three were alive when a fleet of Malay canoes picked them up, mad from thirst and starvation, the four of them » (CP1, 698).

En 1928, dans une lettre à son avocat Harry Weinberger, fait part de son divorce litigieux avec Agnes Boulton et de ses « petits préjugés puritains » concernant le mariage et la parenté⁶⁴, un thème qu'il ne manque pourtant pas d'aborder sous de multiples angles, loin des tabous de son époque.

6.3. La parentalité

La pièce *Warnings* s'ouvre sur une cacophonie enfantine inhabituelle chez O'Neill : Lizzie et Sue, les deux plus jeunes filles du couple Knapp se disputent longuement et sont finalement interrompues par l'échange houleux entre leur grande sœur Dolly et le frère aîné Charlie. Cette famille constitue ici une exception et les trois

⁶⁴ Travis Bogard, Jackson R. Bryer, eds., *Selected Letters of Eugene O'Neill*, 292-3 :

she [...] tries to foist the parenthood of this affair on to me. As I said, I'm a mild man but there is a limit and being blamed for other men's children is that limit. I don't give a damn how many lovers she may have. That's her privilege, naturally. But I don't want them bringing O'Neills into being. I have my little Puritan prejudices! » O'Neill poursuit, au sujet de la maternité d'Agnes Boulton : « a child alleged to be born in wedlock (but no shred of proof of her having ever been married before was ever brought forward).

filles sont d'ailleurs gommées dans les explications de James Knapp à la fin de la seconde scène.

En effet, si les relations filiales hantent de nombreuses pièces o'neilliennes, la place accordée aux (jeunes) enfants est généralement minime. Ceux-ci sont plus souvent absents – et parfois regrettés – ou simples accessoires pour le déroulement. Ainsi, Annie Keeney évoque son désir inassouvi d'enfant dans *Ile* alors qu'*Abortion* et *Before Breakfast* font respectivement mention d'un avortement et d'un enfant mort-né. L'enfant mort dans *Fog*, bien qu'essentiel car ayant – de manière surréelle – guidé les sauveteurs vers le canot, est surtout un prétexte pour la discussion opposant le poète et l'homme d'affaires. Dans *The Rope*, la petite Mary constitue le ressort ironique de la pièce alors que, dans *Warnings*, le fils Charlie est surtout un moyen supplémentaire d'humilier James. Quant à Rose dans *The Web*, elle est violemment privée de son statut de mère à la fin de la pièce.

Il semblerait que le capitalisme et le patriarcat s'associent, s'adaptant mutuellement l'un à l'autre. En effet, à la séparation en deux « sphères » s'ajoute le concept de « salaire familial » instauré au XIX^e siècle afin de permettre la « survie » des ouvriers et de leur famille comme le résume l'historienne Martha May dans son article « The Historical Problem of the Family Wage: The Ford Motor Company and the Five Follar Day »⁶⁵. Déjà abordé dans la première partie, ce « salaire familial » utilisait et renforçait les distinctions déjà existantes. Ainsi, les faibles salaires des femmes étaient justifiés et leur place dans le foyer plutôt que dans le monde du travail réaffirmée.

6.3.1. Le family wage ou le renforcement des stéréotypes

La complexité de cette notion nous pousse à nous attarder assez longuement sur cet article extrêmement riche de Martha May afin de comprendre comment s'y mêlent contrôle du travail et immixtion dans la vie de famille. Il est nécessaire d'admettre que la création de ce « salaire familial » a notamment eu pour effet de garantir aux patrons une certaine sérénité dans leurs entreprises. En effet, les ouvriers « toléraient » plus facilement des conditions pénibles et la syndicalisation était évitée :

⁶⁵ Martha May, « The Historical Problem of the Family Wage: The Ford Motor Company and the Five Dollar Day », *Feminist Studies* 8.2 (Summer 1982) : 400 : « The first premise of demands for a family wage was survival ».

By instituting a wage twice the amount available to unskilled workers in Detroit, Ford provided a strong stimulus for workers to tolerate the most stressful conditions in the factory. [...] [T]he high wages encouraged Ford workers to remain at their jobs and stifled overt demands for unionization. The Five Dollar Day reduced labor turnover dramatically.⁶⁶

Nous reviendrons sur cet aspect plus tard. Ici, c'est surtout l'évident cercle vicieux qui nous intéresse. En effet, ce qui devait être un progrès social, à savoir la régulation du travail des femmes et des enfants⁶⁷, se fonde sur des prédispositions supposées « naturelles » qui se trouvent, par conséquent, renforcées :

Thus the underlying premises of the family wage made a dependent family essential to a preferred standard *and* to the notion of “normal manhood.” The ideology had special implications for women; the family “living wage” for male workers assumed that all women would, sooner or later, become wives, and thus it was legitimate to argue for the exclusion of women from the labor force.⁶⁸

De plus, Martha May pointe une contradiction dans son article, empêchant toute réfutation d'une domination des hommes sur les femmes :

Ironically, poverty studies completed in the same period revealed that an overwhelming proportion of destitute families were headed by women. The response to this seeming inequality was to propose charitable aid for women and children, not higher wages, thus perpetuating female dependence and poverty.⁶⁹

La seule solution proposée pour les familles pauvres dont le « chef de famille » est une femme est donc le recours aux aides ponctuelles, une solution pourtant rejetée par les ouvriers, un homme « normal » étant supposé pouvoir subvenir aux besoins de ceux qui « dépendent » de lui :

The *Shoe Workers' Journal* proposed in 1905 that a living wage should be “sufficient to maintain life for the worker and those dependent upon him....Everything necessary to the life of a *normal man* must be included in the living wage: the right to marriage, the right to have children, and to educate them.”⁷⁰

Cette notion d'homme digne de ce nom est tout particulièrement exploitée dans *Before Breakfast*, comme nous l'avons vu précédemment (CP1, 393 : « anything to put off

⁶⁶ Martha May, 413.

⁶⁷ Nous tenons toutefois à souligner que la demande ne concernait dans les années 1830 que le travail féminin. Ce n'est que dans la deuxième moitié du XIX^e siècle que la question du travail des enfants a intégré les débats. Martha May, 401 : « Early demands for the family wage suggested that only women, and not children, be withdrawn from the labor force. [...] In the latter half of the century, demands for a family wage began to include support for children. »

⁶⁸ Martha May, 402-3.

⁶⁹ Martha May, 405.

⁷⁰ Martha May, 406. L'auteur renvoie ici à la thèse d'Anne Schofield, « The Rise of the Pig-Headed Girl: An Analysis of the American Labor Press for their Attitudes toward Women, 1877-1920 » (State University of New York, Binghamton, 1980), 150.

getting a job, anything to get out of going to work like a man. »), mais également dans *Warnings* (« Oh, why did I ever marry such a man? », CP1, 88). Dans ces deux cas, le reproche est formulé par l'épouse, signe que cette genrisation est dramatiquement intériorisée dans ces familles, ce qui rejoint la notion de violence symbolique que nous évoquions en introduction. De même, selon la militante féministe bell hooks, l'une des caractéristiques du patriarcat est d'inciter les hommes à chercher à être « craints » plutôt qu'« aimés »⁷¹.

Si nous avançons que le capitalisme s'adapte au patriarcat, c'est parce que le « travail domestique » enseigné dans les manuels précédemment cités constitue une aide précieuse pour le capitalisme. Nul besoin d'expliquer qu'un travailleur bien « entretenu » par son épouse (nourri, dispensé de « travail domestique »...) sera considéré comme potentiellement plus efficace et, par conséquent, plus productif qu'un travailleur qui consacrerait encore plusieurs heures à son foyer après ses heures de labeur. De même, le patriarcat s'adapte au capitalisme en considérant les enfants comme des freins, et non des atouts économiques (malgré la possibilité du travail des enfants), et donc en les confiant à la mère lors des séparations. L'économiste Heidi Hartmann place le genre « au cœur de l'idéologie du salaire familial »⁷² et définit le patriarcat comme un « ensemble de relations sociales » qui implique à la fois « hiérarchie » et « solidarité » entre les hommes, leur permettant de « contrôler les femmes » :

I define patriarchy as a set of social relations which has a material base and in which there are hierarchical relations between men, and solidarity among them, which enable them to control women. Patriarchy is thus the system of male oppression of women.⁷³

⁷¹ bell hooks, *The Will To Change: Men, Masculinity and Love* (New York : Washington Square Press, 2004), 120 : « The power of patriarchy has been to make maleness feared and to make men feel that is better to be feared than to be loved. »

⁷² Martha May, 406 :

Hartmann claimed this wage form represented the patriarchal control of “men as men and men as capitalists” over women’s paid labor, insuring women’s secondary role in the family’s economy and lower wages in the work force. This conclusions places gender at the heart of the family wage ideology, determining the struggle for subsistence through female subordination and linking patriarchal forces in the creation of the family wage with existing conditions of capitalist social relations.

⁷³ Heidi Hartmann, « Capitalism, Patriarchy, and Job Segregation by Sex », *Signs*, Vol. 1, No. 3 [*Women and the Workplace: The Implications of Occupational Segregation*] (Spring 1976), 138 (note). Elle poursuit en citant Viana Muller, « The Formation of the State and the Oppression of Women: A Case Study in England and Wales », 4 (note 2)/*Review of Radical Political Economics*, Vol. 9, No. 3 (Octobre 1977) : « patriarchy “as a social system in which the status of women is defined primarily as wards of their husbands, fathers, and brothers,” where wardship has economic and political dimensions »

Si Heidi Hartmann rappelle à juste titre que certaines sociétés non-capitalistes étaient tout de même basées sur une hiérarchie patriarcale, force est de constater que les critiques faites aux femmes pour les dénigrer ne sont alors pas les mêmes. Lorsque l'« irrationalité » et la « dépendance » des femmes sont soulignées, on fait clairement allusion au système de valeurs qui sous-tend le capitalisme. En effet, à la fin du XVIII^e et au XIX^e siècle, Adam Smith et David Ricardo, notamment, ont posé les bases du capitalisme en tant que système individualiste, où rationalité et ambition priment sur l'interaction, oubliant que c'est via l'interaction que les individus deviennent ce qu'ils sont, pour reprendre le titre de l'ouvrage de Talcott Parsons et Robert F. Bales :

If, as some psychologists seem to assume, the essentials of human personality were determined biologically, independently of involvement in social systems, there would be no need for families, since reproduction as such does not require family organization. It is because the *human* personality is not “born” but must be “made” through the socialization process that in the first instance families are necessary. They are “factories” which produce human personalities.⁷⁴

L'emploi du terme « factories » est fort pertinent en ce contexte capitaliste. De même, dans *Ile*, le capitaine Keeney est extrêmement condescendant envers son épouse, lui dictant ce qui est mieux pour elle (« Best not to-day, Annie », CP1, 496 ; « Best go to bed », 501) et estimant qu'il l'avait prévenue (« I warned you what it'd be [...] But you was so set on it », 500) puis, enfin, qu'une femme n'est pas capable de comprendre les raisons de son acharnement : « A woman couldn't rightly understand my reason » (501). Et que dire de Nellie, dans *Abortion*, dont le sort s'est retrouvé entre les mains des hommes de la famille Townsend – Jack lui-même et son père ?

Ainsi, si cette domination est « intériorisée », elle n'en est pas moins une construction sociale, donc acquise. L'attitude adoptée par certaines de ces femmes, remettant en question la supériorité de leur époux nous amène donc à la question féministe.

Le XIX^e siècle a vu la notion aristotélicienne de chrématistique refaire surface en prenant tout son sens. Cette notion, notamment décrite dans *l'Éthique à Nicomaque*, dénonce la propension à accumuler les moyens d'acquisition et donc la monnaie pour elle-même. Ainsi, l'argent devient une *fin* en soi au lieu de n'être qu'un *moyen* permettant d'acquérir des biens. Pour Aristote, cette chrématistique commerciale (et

⁷⁴ Talcott Parsons, « The American Family: Its Relations to Personality and to the Social Structure » in Talcott Parsons, Robert F. Bales (in collaboration with James Olds, Morris Zelditch, Jr., and Philip E. Slater), *Family, Socialization and Interaction Process* (Glencoe : The Free Press, 1955), 16.

donc non nécessaire) s'oppose à l'économie, c'est-à-dire à la norme acceptable pour le bien-être de la communauté. Aristote poursuit en expliquant que cette course à la possession est contre-nature et déshumanisante. Cette théorie sera plus tard reprise au Moyen Âge par Thomas d'Aquin dans sa *Somme théologique* avant d'être finalement observée par Karl Marx. Celui-ci, en reprenant la célèbre expression employée par Virgile, analyse la « maudite faim de l'or » (« *auri sacra fames* », *Énéide*, III, 57), usant d'une analogie avec la nourriture que nous retrouvons même si nous parlons plutôt de « soif », ne serait-ce qu'O'Neill à travers *Thirst*. Marx dénonce ainsi la perversité du capitalisme qui permet de faire de l'argent pour de l'argent et transforme donc la marchandise qui, au lieu d'être une fin en soi, devient un moyen d'accroître le capital. Plus tard, c'est John Maynard Keynes qui utilisera les études de Freud pour expliquer ce besoin d'accumuler les richesses, avec notamment la théorie anale.

Cet aspect du capitalisme, désormais évident au XX^e siècle, au cours duquel O'Neill a commencé à écrire, entraîne généralement une opposition nette entre hommes et femmes, sensible dans notre corpus. Ainsi, à la manière de Mrs. Knapp dans la première scène de la pièce *Warnings*, les femmes sont plutôt amenées à exposer les raisons concrètes pour lesquelles l'argent est nécessaire au sein du couple :

MRS. KNAPP. (*furiously*) [...] God knows your salary is small enough but without it we'd starve to death. Can't you think of others besides yourself? How about me and the children? What's goin' to buy them clothes and food? I can't earn enough and what Charlie gets wouldn't keep *him* alive for a week. Jim sends us a few dollars a month but he don't get much and he ain't workin' regular. We owe the grocer and the butcher now. If they found out you wasn't workin' they wouldn't give us any more credit. And the landlord? How long would he let us stay here? You'll get other work? Remember the last time you tried. We had to pawn everything we had then and we was half-starved when you did land this job. [...] (CPI, 87-88)

Au contraire, la tendance observée chez les hommes qui « réussissent » est celle de l'accumulation d'argent pour lui-même ou par peur d'en manquer. Pour certains personnages masculins tels que l'homme d'affaires opposé au poète dans *Fog*, l'argent constitue une fin en soi alors que pour les femmes, celui-ci est le moyen grâce auquel elles pourront s'affranchir de la domination qu'elles subissent, notamment vis-à-vis de leur époux⁷⁵, d'où l'ironie de la situation exposée dans *Recklessness* : pour obtenir des

⁷⁵ Sur ce point, voir Jerry Bergman, « Darwin's Teaching of Women's Inferiority » in *Acts & Facts* 23.3 (1994). En ligne. <http://www.icr.org/article/378/> (consulté le 3 octobre 2019) : « Women's inferiority – a fact taken for granted by most scientists in the 1800s – was a major proof of evolution by natural selection. Gould claims that there were actually “few egalitarian scientists” at this time. Almost all believed that “Negroes and women” were intellectually inferior. »

liquidités et pouvoir s'enfuir avec Fred, son amant, Mildred pense vendre les bijoux que lui a offerts Arthur, son époux.

6.3.2. *La figure de la « mauvaise mère »*

Nous avons déjà évoqué en ouverture de cette partie l'abondance des termes relatifs aux rôles conjugaux et familiaux. Ici, ce sont ces derniers qui nous intéressent tout particulièrement, tant ils semblent placer la parentalité au centre des préoccupations : « mother » et « father » (ainsi que leurs formes dérivées telles que « fathair ») sont respectivement employés à quarante-neuf et cent-trois reprises, bien moins cependant que les termes enfantins qui, eux, se retrouvent à quatre-vingt-douze et vingt-huit occasions (Annexe 20). Les situations de Mrs. Knapp et Mrs. Rowland se répondent, jusque dans la répétition du cri du cœur « What a father [...]! » (CP1, 88 et 396) – constat amer pour l'une, soulagement pour l'autre. Pourtant, indiscutablement lié à l'apport d'argent dans le foyer, l'échec de l'homme est donc autant celui d'époux que celui de père. En effet, la réaction – compréhensive – de l'enfant n'est mentionnée qu'à un seul moment pour James Knapp, incapable de donner à son fils de quoi remplacer ses vieux vêtements (CP1, 84-5), ce qu'il évoque pour se justifier alors que le bateau sombre (« She said I wanted them to starve—and Charlie asked me for a suit. », CP1, 91).

Comme nous venons de le montrer à travers les paradoxes induits par le « *family wage* », la parentalité semble inexorablement accrochée à la féminité, avec le lot de jugements qui l'accompagne.

Molly Ladd-Taylor et Lauri Umansky reviennent longuement sur la notion de « mauvaise mère » au XX^e siècle :

Some mothers are not good mothers. No one can deny that. There are women who neglect their children, abuse them, or fail to provide them with proper psychological nurturance. But throughout the twentieth century, the label of “bad” mother has been applied to far more women than those whose actions would warrant the name. By virtue of race, class, age, marital status, sexual orientation, and numerous other factors, millions of American mothers have been deemed substandards.

[...]

The long list of stereotypes and dizzying array of mother-blaming accusations tempt one to conclude that mothers get blamed for everything, pure and simple. Why? Is it just that mothers are *there* at the center of the nuclear family? Is it that

no one can live up to the sentimentalized good-mother ideal? Or is mother-blaming merely a symptom of our society's misogyny?⁷⁶

Les deux auteures évoquent les trois catégories parmi lesquelles se divisent les femmes considérées comme de « mauvaises mères » : à savoir les femmes ne s'inscrivant pas dans un schéma familial « traditionnel », celles qui ne protègent pas leurs enfants (volontairement ou non) et, enfin, celles dont les enfants tournent mal⁷⁷.

Ainsi, sont montrées du doigt les mères dont les enfants ont mal tourné. Mrs. Knapp est en effet particulièrement énervée face au comportement de ses enfants, à commencer par ses deux filles :

MRS. KNAPP. [...] Neither one of you said "thank you." (*Lizzie dutifully mumbles "thanks" but Sue is beyond speech.*) I declare I don't know what I'll do with you children. You never seem to learn manners. It's just as if you were brought up on the streets, the way you act. (CP1, 79)

L'emphase placée sur la proposition indépendante « the way you act » réapparaît à l'arrivée du fils, Charlie :

MRS. KNAPP. [...] Take off your hat when you're in the house! Whatever is the matter with you? Can't you remember anything? I'm really ashamed of you – **the way you act.**

CHARLIE. (*taking off his cap*) Aw, what's the matter, Mom? Gee, you're got an awful grouch on tonight.

MRS. KNAPP. Never mind talkin' back to your mother, young man. (CP1, 80, nous soulignons en gras)

Alors que Mrs. Knapp justifie son humeur grincheuse (« Why shouldn't I be cranky [...]? », 80), c'est toute la pression sociale qu'elle subit qui transparait de ces deux échanges. L'emploi quelque peu grandiloquent du verbe « declare » témoigne du sentiment d'abandon qu'elle éprouve et qui lui fait concevoir le déclin de ses enfants comme inéluctable, ce que résume l'échange avec son époux :

MRS. KNAPP. [...] I don't know what will become of him I'm sure. [...] What do you think of that? [...] What do you think of that?

KNAPP. (*mildly*) Where's the hurt? They're only kids and they've got to have some fun.

MRS. KNAPP. Fun? I'm glad you call it fun. I think it disgraceful.

KNAPP. Com, come, you exaggerate everything so. I see no harm in it. God knows I have enough to worry about without being bothered with children's pranks.

Mrs. Knapp. (*scornfully*) You have worries? And what are they, I'd like to know? [...] (CP1, 85-6)

⁷⁶ Molly Ladd-Taylor et Lauri Umansky, « Introduction », *“Bad” Mothers: The Politics of Blame in Twentieth-Century America* (New York and London: New York University Press, 1998), 1-2.

⁷⁷ Molly Ladd-Taylor et Lauri Umansky, 3.

À la répétition de la question « What do you think of that? », la seule réponse de l'époux est de confirmer que l'intégralité de la pression concernant l'éducation des enfants repose sur les épaules de la mère, qui se fait dédaigneuse lorsqu'il fait allusion à ses propres ennuis. Alors que le discours de Mrs. Knapp est déclamatoire – donc exagéré aux yeux de la famille – James lui, répond par des termes familiers, à savoir « fun » et « pranks ». Même si Mrs. Knapp s'exclame « What a father for my poor children! », c'est surtout elle qui a « internalisé l'étiquette de mauvaise mère »⁷⁸ :

De la même manière, nous pourrions étudier la pièce *The Dreamy Kid* à travers le personnage de Mammy Saunders, mère de substitution de Dreamy. Après la mort de sa fille Sal, la mère de Dreamy, Mammy Saunders s'est chargée de l'éducation du jeune garçon : « I raised yo' fum a baby » (CP1, 684). Or, Mammy Saunders décède – de vieillesse – le jour où son délinquant de petit-fils est coupable d'homicide (involontaire).

Surtout, Ladd-Taylor et Umansky ne manquent pas de souligner l'injustice criante de la première de leurs trois catégories :

The first is the most remarked upon, and the most clearly unjust. Women who did not fit the middle-class family ideal of breadwinning father and stay-at-home mother have borne the brunt of mother-blaming throughout most of American history⁷⁹.

Si Mrs. Knapp exerce en effet un emploi, celui-ci a surtout pour but de compléter les revenus insuffisants de l'époux et constitue un emploi respectable, dans la lignée du travail domestique. Nous souhaitons ici nous concentrer sur le personnage de Rose Thomas.

Nous avons déjà souligné dans notre troisième chapitre la critique sociale à l'œuvre dans *The Web*. Ici, c'est la maternité de Rose Thomas qui nous intéresse tout particulièrement : moralement condamnée par la société, la jeune femme est punie à la fin de la pièce pour un crime qu'elle n'a pas commis. Rose appartient en effet doublement à cette catégorie présentée comme la « plus injuste » par Ladd-Taylor et Umansky, en tant que travailleuse et mère célibataire : même s'il est probable que Rose et Steve aient été amants, nous avons déjà souligné que le comportement de ce dernier permet plutôt de supposer qu'il n'est pas le père de l'enfant, désignée par « that » et

⁷⁸ Molly Ladd-Taylor et Lauri Umansky, 2 : « It can be found in the glares of disapproval mothers get when their children act out in public. It can be found as well in the guilt feelings of working women who have internalized the “bad” mother label. »

⁷⁹ Molly Ladd-Taylor et Lauri Umansky, 3.

« it » (« Yuh'll have to take that kid out of the bed », « Wha'd I care where yuh put it », CP1, 18).

Enfin, la description même du logement éloigne encore plus ce « couple » atypique de l'image du foyer traditionnel. En effet, alors que les logements sont généralement liés au nom de leur propriétaire – le « chef de famille », masculin, évidemment – dès la didascalie initiale, comme dans *Recklessness* ou *Warnings* (« Arthur Baldwin's summer home », *Recklessness*, CP1, 55 ; « James Knapp's flat », *Warnings*, CP1, 77), Rose et Steve ne font qu'occuper une chambre dans une pension, un logement inadapté pour une famille, ses occupants se voyant renvoyés aux « marges de la respectabilité », pour reprendre l'expression de Paul Groth⁸⁰.

Dans cette pièce, l'arrestation de la prostituée par la police apparaît comme un prétexte pour la priver de son enfant. Injustement privée de sa liberté, déjà toute relative, la prostituée se voit dépossédée de sa maternité, ce qui est rendu encore plus déchirant par la clôture de la pièce :

(...) *The child wakes up and cries fitfully. The First Plain Clothes Man goes over to the bed and cuddles her on his lap with elephantine playfulness.*

THE CHILD. (*feebly*) Maamaaaa!

THE FIRST PLAIN CLOTHES MAN. Mama's gone. I'm your Mama now. (CP1, 28)

Silencieuse pendant toute la pièce, l'enfant est réveillée par la toux de sa mère alors que cette dernière est emmenée par la police. Son « abandon » semble alors malheureusement coïncider avec ses premiers mots. De plus, le « Mama's gone » du policier apparaît alors comme un semi-mensonge puisque Rose n'est aucunement le sujet actif de la situation.

Nous parlons de liberté relative en nous appuyant notamment sur l'analyse de Voelker, qui voit dans *The Web* le portrait d'une jeune femme qui ne peut pas *ne pas* être une prostituée : « a rather anarchistic perspective in terms of society's destruction of individual freedom – in this case, Rose Thomas's *lack* of freedom to choose *not* to be a whore »⁸¹.

Suivant un principe de précaution comparable à celui qui dictait l'emprisonnement des prostituées en vertu du « *contagious diseases act* », le début du XX^e siècle a vu les premières stérilisations forcées avoir lieu, notamment dans l'Indiana

⁸⁰ Paul Groth, « Rooming Houses and the Margins of Respectability », *Living Downtown: The History of Residential Hotels in the United States* (Berkeley and Los Angeles, London: University of California Press, 1999), 90-130.

⁸¹ Paul D. Voelker, « O'Neill's First Families: *Warnings* through *The Personal Equation* », *The Eugene O'Neill Newsletter* XI.2 (Summer-Fall, 1987).

et en Californie. Étaient visé·e·s les criminel·le·s et les délinquant·e·s, prouvant à quel point la frontière entre protection et contrôle à outrance est mince. Ainsi, notre chapitre se clôt sur une étude de la représentation de l'avortement et des théories eugénistes dans notre corpus.

6.3.3. *L'enfant éliminé*

Rédigée au printemps 1914⁸², *Abortion* – comme son titre l'indique – aborde un phénomène tabou pour l'époque bien que répandu. En effet, dans *Abortion and the Politics of Motherhood*, Kristin Luker rappelle que la pratique n'est pas apparue au XX^e siècle :

With respect to abortion, as with respect to physicians, modern-day stereotypes about the nineteenth-century can easily lead us astray. Contrary to our assumptions about “Victorian morality,” the available evidence suggests that abortions were frequent. To be sure, some of these abortions may have been disguised (or rationalized) by those who sought them⁸³.

Analysée comme l'expression de la propre culpabilité de l'auteur après avoir délaissé Kathleen et Eugene Jr., cette pièce est généralement considérée comme ratée :

[T]he play shows a potential that goes unrealized. *Children of the Sea* works because Eugene lets himself feel from moment to moment what Driscoll and Yank are feeling. But he cannot get close enough to Jack's feelings to find out what they mean. Whatever Eugene has learned from his brush with death, whatever he may know about his guilt concerning Kathleen Jenkins and his abandoned son, he allows nothing of it to develop in *Abortion*⁸⁴.

⁸² Travis Bogard, 15.

⁸³ Kristin Luker, *Abortion and the Politics of Motherhood* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1985), 18. Luker poursuit :

Early in the century, a dominant therapeutic model saw the human body as an “intake-outflow” system and disease as the result of some disturbance in the regular production of secretions. Prominent among medical concerns, therefore, was “blocked” or “obstructed” menstruation, and the nineteenth-century pharmacopoeia contained numerous emmenagogues designed to “bring down the courses,” that is, to reestablish menstruation. However, since the primary cause of “menstrual obstruction” in an healthy and sexually active woman was probably pregnancy, at least some of these emmenagogues must have been used with the intent to cause an abortion. Especially in the absence of accurate pregnancy tests, these drugs could be used in good faith by physicians and women alike, but the frequent warnings that these same drugs should not be used by “married ladies” because they would cause miscarriage made their alternative uses quite clear.

⁸⁴ Stephen Black, *Eugene O'Neill: Beyond Mourning and Tragedy*, 161-62.

Dans cette pièce qui privilégie la culpabilité individuelle et cantonne la question sociale au rang d'anecdote⁸⁵, Jack Townsend se retrouve confronté aux conséquences de l'avortement subi par Nellie, la jeune femme avec laquelle il a trompé sa fiancée Evelyn. Nellie Murray est en effet décédée des suites de l'opération. Le rapport à l'argent ici est donc double. Tout d'abord, il souligne l'importance des apparences car c'est John Townsend, le père de Jack, qui aide ce dernier à réunir l'argent nécessaire pour l'opération de Nellie, somme plus loin désignée par l'expression « *blood money* » (218). Surtout, comme le décrit très justement Lesley Broder, la femme est totalement soumise à l'homme qui l'a quittée et n'a absolument pas son mot à dire quant au choix du docteur responsable de son avortement : « Economic powerlessness eradicates her voice; for Nellie, this choice turns out to be no choice at all »⁸⁶.

En évoquant dans le chapitre précédent les influences européennes d'O'Neill, nous avons fait mention de l'utilisation de certaines thèses eugénistes dans la pièce *Vor Sonnenaufgang*. Dans son article « "Eugenic O'Neill" and the Secrets of "Strange Interlude" », Tamsen Wolff revient sur la popularité de ce mouvement aux États-Unis, au cours des premières décennies du XX^e siècle⁸⁷ puis explique l'intérêt de telles thèses pour la dramaturgie o'neillienne :

For O'Neill, who was interested in developing complex relationships between the past and present on stage, eugenic insistence on the visibility and force of the past in the embodied present offered a ready resource. O'Neill also shared with eugenicists an abiding concern with visibility and spectatorship. In eugenic theory, there is a vital tension between hidden truth (for eugenicists, usually ominous, recessive genetic secrets) and visible truth, or dominant genetic history displayed on the body⁸⁸.

De la même manière que la géopathologie rend palpable le mal-être des personnages, l'eugénisme permet ici de nourrir le réalisme o'neillien, psychologique et teinté de symbolisme.

Cette incursion de la science dans le théâtre mène à l'importance des personnages de médecins ce que nous développerons plus loin⁸⁹. Ainsi, dans *Vor Sonnenaufgang*, c'est le docteur Shimmelpfennig qui informe Alfred – sociologue venu

⁸⁵ Travis Bogard, 26 : « the latent social conflict is forgotten, obliterated by private guilt ».

⁸⁶ Lesley Broder, « Eugene O'Neill's Abortion and Standard Family Roles: The Economics of Terminating a Romance and a Pregnancy » in Bennett et Carson, 56.

⁸⁷ Tamsen Wolff, « "Eugenic O'Neill" and the Secrets of "Strange Interlude" », *Theatre Journal* 55.2 (May 2003), 217n : « Between 1900-1935, approximately 500 books about eugenics were written for a general audience, and a 1924 bibliography of eugenics' literature listed more than 4000 publications, about 1600 of which were popular texts published in the United States between 1900-1924. »

⁸⁸ Tamsen Wolff, « "Eugenic O'Neill" and the Secrets of "Strange Interlude" »: 218.

⁸⁹ Voir 8.1.

étudier les conditions de vie et de travail des mineurs silésiens – de l’alcoolisme présent dans la famille d’Helene et donc de la « dégénérescence » certaine « de toute la lignée » (« Degenerationen auf der ganze Linie » [VS, 121] ; « degeneration along the whole line » [BD, 171]), le conduisant par conséquent à renoncer à épouser la jeune femme malgré ses sentiments à son égard. Cette thématique est par ailleurs détournée dans la pièce ouvertement eugéniste *The Blood of the Fathers: A Play in Four Acts Dealing with the Heredity and Crime Problem*, du Docteur George Frank Lydston et parue en 1912. Le Docteur Allyn y fait en effet le choix d’épouser Kathryn Duplessis malgré sa dégénérescence mais se félicite dans sa dernière réplique du suicide de cette dernière, empêchant la reproduction de ses tares :

The blood of the fathers! Poor Kathryn! You were wiser than you knew. You set things right – and you did it in the only way – The blood of the fathers! And our children yet unborn – and our children’s children – they, too, thank God! Are saved – and in the only way⁹⁰.

Cette « seule manière » possible évoque le discours tenu à bord du canot dans *Fog*. En effet l’enfant pauvre serait condamné dès sa naissance : « The child was diseased at birth, stricken with a hereditary ill » (CP1, 99).

De même que Martha ne peut perpétuer la lignée dans *Vor Sonnenaufgang*, O’Neill exploite la naissance d’un enfant mort-né dans *Before Breakfast*, tout en blâmant l’époux : « It’s lucky the poor thing was born dead, after all. What a father you’d have been! » (CP1, 396). De plus, Mrs. Rowland rappelle que leur mariage n’a pas été spontané puisque c’est sa grossesse qui a forcé Alfred à l’épouser alors qu’elle ne correspondait pas aux attentes de sa famille :

I suppose you thought I’d ought to be glad you were *honorable* enough to marry me—after getting me into trouble. You were ashamed of me with your fine friends because my father’s only a grocer, that’s what you were. At least he’s honest, which is more than any one could say about yours. (*She is sweeping steadily toward the door. Leans on her broom for a moment.*)

You hoped every one’d think you’d been forced to marry me, and pity you, didn’t you? You didn’t hesitate much about telling me you loved me, and making me believe your lies, before it happened, did you? You made me think you didn’t want your father to buy me off as he tried to do. (...) (CP1, 395-396)

⁹⁰ George Frank Lydston, *The Blood of the Fathers* (Chicago: The Riverton Press, 1912), 241.

Nous renvoyons ici à l’analyse de Tamsen Wolff, *Mendel’s Theatre: Heredity, Eugenics, and Early Twentieth-Century Drama* (New York: Springer, 2009), 69-71.

Aurait-on tenté de faire avorter cette femme, dont l'enfant est finalement mort-né ? Le parallèle avec *Abortion* est plutôt évident : romance et grossesse sont liées, et s'achèvent ensemble, pour reprendre le sous-titre de l'étude de Lesley Broder.

Nous avons déjà souligné que l'objectif recherché par les deux dramaturges n'était pas le même : alors qu'Hauptmann était réellement tenté par certaines des théories qu'il emploie, O'Neill – sans les rejeter à la manière de Susan Glaspell – les exploite afin de servir son propos⁹¹. Si la figure de Margaret Sanger est aujourd'hui profondément liée aux motivations eugénistes de son engagement pour la contraception, ce sont en réalité de nombreuses associations féministes qui entretenaient des relations plus ou moins assumées avec les mouvements eugénistes de l'époque.

De la même manière que Mildred Baldwin se définit comme la propriété de son époux, le corps féminin semble soumis à la puissance – économique, notamment – du géniteur et de son entourage, ce qui est exprimé à travers l'expression « blood money », désignant les deux-cents dollars que Jack a dû demander à son père pour faire avorter Nellie, ou encore à travers l'expression « buy me off » employée par Mrs. Rowland pour rappeler à Alfred que son père avait cherché à se débarrasser du problème représenté par la grossesse non désirée (« You made me think you didn't want your father to buy me off as he tried to do », *Before Breakfast*, CP1, 396).

Après un passage – obligé – consacré au caractère autobiographique indéniable du théâtre o'neillien, cette deuxième partie nous a permis d'observer la pression exercée sur les familles et les couples ainsi que la destruction des liens qui en découle. En effet, l'incommunicabilité et la violence symbolique transparaissent dans ce corpus. Surtout, les œuvres fictionnelles de Lars Norén et de Frédéric Beigbeder pointent du doigt l'attention portée par l'auteur à son image et sa posture, ce que William Davies King a par exemple récemment qualifié de « personal branding » mené « spontanément »⁹² dans « O'Neill: Biography, Autobiography, and Standing in for Eugene (G.) O'Neill ». Un tel degré de contrôle et d'insatisfaction apparaît chez les personnages dépeints par le

⁹¹ Tamsen Wolff, *Mendel's Theatre: Heredity, Eugenics, and Early Twentieth-Century Drama*, 12 : « Where Glaspell confronts questions of eugenics, O'Neill adopts some aspects of eugenic thinking and subtly reconfigures others. »

⁹² William Davies King, « Critical Perspectives: O'Neill: Biography, Autobiography, and Standing in for Eugene (G.) O'Neill », *The Theatre of Eugene O'Neill: American Modernism on the World Stage*, éd. Kurt Eisen (London and New York: Bloomsbury, 2018) : 148. Sur cette obsession du contrôle, nous renvoyons également dans le même ouvrage à la section d'Alexander Pettit. Alexander Pettit, « Critical Perspectives: The Literary O'Neill » : 163-72.

dramaturge, en proie à des obsessions incontrôlables, jusqu'à la dépossession de leurs propres corps.

TROISIÈME PARTIE : INCOMPLÉTION ET DÉRIVES

[L]a propriété est odieuse dans son principe

et meurtrière dans ses effets.

François Noël Babeuf (1760-1797), *Le Tribun du peuple*¹

À l'importante question de la possession, donc de l'*avoir*, s'ajoute celle de l'*être*. Ainsi, en évoquant la soumission du corps des femmes au pouvoir – notamment économique – masculin, nous avons pointé du doigt la question de la possession de son propre corps. De même que l'hérédité est exploitée par le dramaturge afin de matérialiser le destin et de dépasser les « limites de la visibilité »², l'obsession laisse souvent son empreinte sur les esprits et les corps. À travers ce chapitre, nous allons donc étudier le caractère obsessionnel du théâtre o'neillien, véritable transcription formelle d'un sentiment qui imprégnait toutes les couches de la société face aux changements soudains.

L'empreinte de cette obsession sur les corps sera quant à elle plus particulièrement l'objet de notre huitième chapitre, consacré à la dégénérescence, un thème particulièrement cher à O'Neill d'un point de vue autobiographique mais, surtout, révélateur du tournant représenté par le début du XX^e siècle quant aux jugements moraux portés sur les malades. De plus, nous prêterons une attention toute particulière à l'assimilation explicite de la pauvreté à une maladie ravageuse. Enfin, nous clôturerons cette thèse par une analyse de représentations o'neilliennes de l'hybris. Ainsi, orgueil et démesure mènent à des dérives telles que la guerre ou le naufrage, un cas parfaitement incarné par le naufrage du *Titanic*, subtile toile de fond d'un « triptyque » composé de *Thirst*, *Warnings* et *Fog*.

¹ François Noël (dit Gracchus) Babeuf, *Le Tribun du peuple* 37 (21 décembre 1795), réimprimé dans C. Babeuf, *Journal de la liberté de la presse* (Paris : Edhis, 1966), 135.

² Tamsen Wolff, « "Eugenic O'Neill" and the Secrets of "Strange Interlude" », *Theatre Journal* 55.2 (mai 2003): 215-34.

Chapitre 7 | Un théâtre de l'obsession

Qu'il s'agisse de *Bread and Butter* et *Before Breakfast, Where the Cross Is Made* et *Gold* ou encore « Billionaire » et « It Cannot Be Mad? », les pièces d'O'Neill se caractérisent par de multiples renvois ou réécritures. Cette intratextualité – ou « intertextualité autarcique »³ – participe pleinement de la structuration⁴ si caractéristique de l'œuvre o'neillienne. Notre cinquième chapitre nous a déjà permis d'établir l'« apparente procession sans fin » des thèmes et des situations⁵ mais également de revenir sur le style répétitif d'O'Neill. Ainsi Eileen Herrmann-Miller implore les metteurs en scène de ne pas « fuir » les effets si chers à O'Neill et de respecter le rythme qu'il insuffle à ses œuvres :

I believe that directors should be committed to pursuing – not running away from – O'Neill's repetitive, slangy, overt language, as well as the ritualistic use of rhythm he employs in order to penetrate the surface and reach the timeless. Repetitions, handled correctly, are poetic, incantatory. We identify Greek drama by its poetry, its heightened delivery and rhythmic movement intended to arouse powerful emotion. One thinks, for example, of the stichomythia in the Greek choral odes which relied on the rapid exchange of line between two or more characters approximating human speech yet vastly different. Such heightened delivery distinguishes theatrical from ordinary discourse.

Those who direct O'Neill should try to find the myriad spots in O'Neill when O'Neill's rhythm is overpowering and accent that rhythm.⁶

Plus tôt, Herrmann-Miller écrivait des répétitions o'neilliennes que loin d'être lassantes, celles-ci « tissaient » plutôt « leur propre magie auditive »⁷, tandis que Clara Blackburn évoque un sens proche de celui de la composition musicale⁸, dont participent évidemment les multiples assonances et allitérations que nous avons déjà longuement relevées. En 1946, alors qu'il attendait de l'auteur que celui-ci réduisît sa pièce *The*

³ Lucien Dällenbach, « Intertexte et autotexte », *Poétique* 27 (1976) : 282-96.

⁴ Voir Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme* (Paris : Seuil, 1977), 76 : « doter l'œuvre d'une structure forte, d'en mieux assurer la signification, de la faire dialoguer avec elle-même et de la pourvoir d'un appareil d'auto-interprétation. »

⁵ Martin Esslin, « A Shortage of Themes », *West Coast Plays* 10 (Fall, 1981) : 77, « seemingly endless procession ».

⁶ Eileen Herrmann-Miller, « Staging O'Neill: Staging Greek Tragedy », *The Eugene O'Neill Review* 25.1/2 (2001) : 73.

⁷ Eileen Herrmann-Miller, *Eugene O'Neill: The Misprized Modernist* (Davis: University of California, 1998), 196 : « But O'Neill's repetitions do not bore us at all – on the contrary, they weave their own aural magic. »

⁸ Clara Blackburn, « Continental Influences on Eugene O'Neill's Expressionistic Dramas », *American Literature* 13.2 (mai 1941) : 113.

Iceman Cometh de manière conséquente afin qu'elle fût jouée, Lawrence Langner a pu être témoin de ce qui était une réelle volonté : « Gene looked at me [...] and replied in a particularly quiet voice, "I intended it to be repeated eighteen times" »⁹. S'appuyant sur l'analyse de Jose Quintero de cette même œuvre¹⁰, Normand Berlin évoque les lourdes coupes effectuées par Eric Bentley – environ une heure – et souligne, pour sa part, l'importance de la longueur de la pièce, à l'origine de son « atmosphère de stagnation »¹¹ si caractéristique.

Bien que les traces dont nous disposons en quantité renvoient principalement aux succès de fin de carrière, notre étude nous pousse à exclure l'idée qu'une telle démarche n'ait pas également imprégné les pièces de notre corpus. Dans notre chapitre précédent, nous avons par exemple évoqué l'aspect cyclique de la pièce *The Long Voyage Home*, souligné par la répétition de la commande de Driscoll. Aussi bien Timo Tiusanen qu'Albert Kalson et Lisa Schwerdt n'ont pas manqué de souligner l'influence de Strindberg, mais aussi de Nietzsche, sur la mise en place d'une structure cyclique ou circulaire, en particulier dans les pièces o'neilliennes des années 1920 mais également, bien évidemment, dans *Long Day's Journey Into Night*¹². En réalité, c'est l'intégralité de l'œuvre o'neillienne qui se caractérise par une poétique du ressassement et de la répétition (de l'« Éternel retour » nietzschéen¹³), en un mot de l'obsession – comme nous avons déjà pu le voir avec la pièce *Abortion*, ressassement des erreurs paternelles.

⁹ Lawrence Langner, *The Magic Curtain* (London: George G. Harrup Co., Ltd., 1952), 405.

¹⁰ Jose Quintero, « Postscript to a Journey », *The Iceman Cometh : A Collection of Critical Essays*, éd. John Henry Raleigh (Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1968), 31-33.

¹¹ Normand Berlin, *Eugene O'Neill* (London and Basingstoke: Macmillan, 1982), 140 :

(When Bentley directed a German-language version he cut about an hour from the play, mostly from Larry's speeches and Hugo Kalmar's.) The length is necessary not for development of character: the derelicts (except for Larry Slade) do not grow; that is the point, they remain frozen to their condition. The length helps to produce the atmosphere of stagnation and allows the repetitions to work on the audience's emotions. The play offers little physical movement, but it does 'move' its themes from one character to the next, one group to another, and this requires time and orchestration.

¹² Albert E. Kalson et Lisa M. Schwerdt, « Eternal Recurrence and the Shaping of O'Neill's Dramatic Structures », *Comparative Drama* 24.2 (1990) : 133-50 (81-82 en particulier). Timo Tiusanen, *O'Neill's Scenic Images* (Princeton: Princeton University Press, 1968), 35 : « The idea of eternal recurrence [...] not only provided the consoling solution in a few of his plays; it also gave him the prototype of plan structure, the circle. »

¹³ Joan Stambaugh propose une distinction intéressante des notions de « retour » et de « récurrence » (*Wiederkunft et Wiederkehr*) pourtant employées de manière interchangeable par le philosophe. Joan Stambaugh, *Nietzsche's Thought of Eternal Return* (Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1972), 30 : « A recurrence is something which has run through its course and occurs again. A return implies a turning about and going back to an original place or state... Return emphasizes a going back, a completion of movement. Recurrence emphasizes another occurrence or beginning of a movement. »

Richard Jennings n'a pas manqué de souligner l'intérêt de l'auteur pour la « monomanie » dès 1925 :

Mr. O'Neill [...] is a romantic with a distorting imagination. He seizes upon some primitive impulse – greed or lust or fear – carries it to the point of obsession in his central characters, heightens it by plunging them into tumultuous situations; then shows them, in their conflict with circumstances, breaking down under the weight of it. He is a student of monomania with a pictorial instinct, nourished, I imagine, by a good deal of hard staring at the films – a sort of Gauguin of the stage, splashing deep colours loosely over the tropical scene.¹⁴

Toutefois, hormis une mention rapide des capitaines Bartlett et Keeney dans, respectivement, *Gold* et *Ile*, cette étude se concentre – une nouvelle fois – sur *The Emperor Jones* et *The Hairy Ape*, « exemples extrêmes » de la « méthode » o'neillienne¹⁵.

7.1. Isolement et égotisme

Composées en 1917 et 1918, les pièces *Ile* et *Where the Cross Is Made* constituent un intéressant diptyque¹⁶ : à travers des personnages perdant toute rationalité, ces deux pièces brossent un portrait poignant d'hommes et de femmes victimes d'une obsession – qu'il s'agisse de la leur ou, dans le cas de Mrs Keeney, de celle d'un époux. Enfin, si Jennings évoque l'avarice impitoyable décrite dans *Desire Under the Elms*¹⁷, c'est une autre histoire de ferme qui retient également ici notre attention, à savoir *The Rope*. Ces trois pièces mettent en scène des personnages « égotiques », comme l'a brièvement observé Suman Kumar, dans sa thèse « Quest for Self in the Plays of Eugene O'Neill » où Abraham Bentley, David Keeney et Isaiah Bartlett sont étudiés aux côtés des habituels Ephraim Cabot et James Tyrone¹⁸. Nous

¹⁴ Richard Jennings, « A Dramatist of Monomania », *The Spectator* (Oct. 17, 1925) : 13.

¹⁵ Richard Jennings, 14 : « These two plays are indeed extreme examples of Mr. O'Neill's method. »

¹⁶ Dans sa thèse, Bhagwat S. Goyal va jusqu'à établir une sorte de filiation entre les deux personnages. Bhagwat S. Goyal, « The Strategy of Survival: Human Significance of O'Neill's Plays » (Ghaziabad: Vimal Prakashan, 1975), 50 : « The obsessed Captain Keeney of *Ile* becomes Captain Bartlett ».

¹⁷ Richard Jennings, 14 : « Greed again mercilessly propels Cabot, the New England farmer of *Desire under the Elms* ».

¹⁸ Suman Kumar, « Ego-obsessed Characters » in « Quest for Self in the Plays of Eugene O'Neill » (Himachal Pradesh University, 1994), 35-53. Sur le personnage de David Keeney, nous renvoyons également à l'étude de Kamal Almas Walee, « The Motif of Obsession in Eugene O'Neill's *Ile* », Kamal Almas Walee, « The Motif of Obsession in Eugene O'Neill's *Ile* », *Al-Fatih Journal* (□ □ □ □ □ □ □ □) 34.4 (2008) : 312-21.

notons immédiatement que les obsessions des trois personnages qui nous intéressent apparaissent à chaque fois dès le titre de la pièce puis sont accentuées par une mise en scène cyclique.

7.1.1. Une mise en scène elle-même obsessive

L'aspect cyclique de *Where the Cross Is Made* est indéniable tant le thème de la transmission – voire de la contamination – y est central. Le capitaine Bartlett, dont l'ancre est scrupuleusement décrit en ouverture de la pièce, « capitaine de baleinier comme son père avant lui » (CP1, 698 : « *a whaling captain as his father before him* »), est considéré responsable de l'amputation forcée de son fils (CP1, 703 : « *It's the sea I should not blame, that foiled him by taking my arm and then throwing me ashore—another one of his wrecks* »), perd la vie et transmet une malédiction à ce dernier sous la forme d'une carte au trésor suscitant une « fascination irrésistible » (CP1, 711, « *as if attracted by some irresistible fascination* »). Il n'est donc guère étonnant que l'expression qui donne son titre à la pièce soit employée à deux reprises par Nat : de manière sarcastique, d'abord, dans le récit fait au médecin qu'il cherche à convaincre de la nécessité de faire interner le paternel (CP1, 700), puis, tragiquement, presque en clôture de la pièce, après que Nat a arraché la fameuse carte des mains de son père décédé, bien décidé à perpétuer sa quête (CP1, 711 : « *Look! It's written here in his hand writing [sic]: "The treasure is buried where the cross is made"* »). Plus précisément, c'est la (vaine) lucidité de Sue qui domine la fin de la pièce puisque celle-ci tente d'empêcher son frère de *toucher* le corps de leur père et de lui arracher la fameuse carte. La pièce se referme alors sur une mise en garde finale: « *Oh, God! Come away, Nat! Come away!* » (CP1, 712).

C'est un élément saugrenu qui ouvre et clôt *Ile*. En effet, à bord de l'*Atlantic Queen*, et donc dans l'univers éminemment masculin de la chasse à la baleine, certaines touches à la connotation féminine telles que les coussins et les rideaux mais surtout l'orgue et le « panier de couture d'une femme » – alors non identifiée – surprennent :

De plus, Rupendra Guha Majumdar a souligné un choix onomastique o'neillien, à savoir celui du prénom biblique : « Many of O'Neill's protagonists bear [a] combination of Biblical names and maritime or pioneering appearance – Captain Isaiah Bartlett, Captain David Keeney, Ephraim Cabot and of course, Lazarus »

Rupendra Duha Majumdar, « Deep in my silent sea », *Intertextuality in American Drama: Critical Essays on Eugene O'Neill, Susan Glaspell, Thornton Wilder, Arthur Miller and Other Playwrights*, Drew Eisenhauer and Brenda Murphy, eds. (Jefferson, NC, and London: McFarland, 2013), 27.

On the left (the stern of the ship) a long bench with rough cushions is built against the wall. In front of the bench, a table. Over the bench, several curtained portholes.

In the rear, left, a door leading to the Captain's sleeping quarters. To the right of the door, a small organ, looking as if it were brand new, is placed against the wall.

On the right, to the rear, a marble-topped sideboard. On the sideboard, a woman's sewing basket. (CP1, 491)

Bien que la femme en question demeure presque effacée durant toute la pièce, ce que nous développons plus loin, l'attention est d'entrée subtilement portée sur sa présence. Enfin, c'est cette même femme, Annie Keeney, qui clôt la pièce avec son jeu frénétique de l'orgue :

([...] Her whole attention seems centered in the organ. She sits with half-closed eyes, her body swaying a little from side to side to the rhythm of the hymn. Her fingers move faster and faster and she is playing wildly and discordantly as The Curtain Falls) (CP1, 506)

Ainsi, celle qui se faisait discrète occupe désormais physiquement l'espace – une libération en demi-teinte puisque la femme semble frappée par la démence, conséquence de la maltraitance dont elle a été victime. De plus, lorsqu'elle est présente sur scène, Mrs. Keeney ne fait que multiplier les répétitions et autres polysyndètes qui elles-mêmes se répètent au fil de la pièce :

All **this** horrible brutality, **and these** brutes of men, **and this** terrible ship, **and this** prison cell of a room, **and the** ice all around, **and the** silence. (CP1, 500, nous soulignons)

It's **the** ice **and the** cold **and the** silence – they'd make any one look strange. (CP1, 501, nous soulignons en gras)

Toutes ces répétitions, de par leur aspect lancinant, incarnent parfaitement le désastre de la monotonie, à l'origine de l'effondrement de l'épouse.

Dans *The Rope*, la répétition occupe autant le fond que la forme. Bentley tourne lui aussi en rond, citant la Bible en boucle, ce qui va jusqu'à provoquer la rage de sa fille : « *enraged by the repetition of this quotation* » (CP1, 549). Il est surtout difficile de négliger le principal effet visuel. En effet, le regard du public est sans cesse tourné vers la corde qui pend sur scène – « rope » apparaît vingt-deux fois ; « noose », cinq ; et le verbe « hang » est présent vingt-et-une fois. Plus tard, dans les années 1930, Federico García Lorca emploiera une méthode similaire dans *Bodas de sangre* [*Noces de sang*] où les occurrences du poignard sont nombreuses (« puñal », deux fois ; « cuchillo », dix ; « navaja », huit) et s'ajoutent aux autres symboles qui parcourent la pièce.

Toutefois, il nous semble surtout important de souligner que, tout comme dans *Where the Cross Is Made* et *Ile*, c'est un personnage féminin dont la parole est négligée ou rejetée qui occupe ironiquement l'espace. Ainsi, la pièce s'ouvre *et se clôt* sur le même ciel cramoisi (CP1, 547, « *slowly fades into a smoky crimson* » ; 569, « *still tinted with blurred crimson* ») et au son des cris sons aigus de la petite Mary (CP1, 548 et 569 : « *shrilly* »). De plus, le dénouement fait ironiquement écho à une scène qui s'est déroulée plus tôt, lorsque Luke, le Fils prodigue, fait son grand retour et lui propose de jeter des pierres à la mer (CP1, 557-58), provoquant la joie manifeste de la petite fille (CP1, 557, « *She looks up at him with shining eyes, and claps her hands* » ; 558, « *clapping her hands and laughing* ») dont les rires et les applaudissements résonnent de nouveau en clôture de la pièce : « *she hops up and down in a sort of grotesque dance, clapping her hands and laughing shrilly [...], picking up a handful—giggling ecstatically* » (CP1, 569).

7.1.2. *Isolement existentiel, isolement imposé*

Vaine quête d'appartenance et profond isolement sont des thèmes qui traversent l'intégralité de l'œuvre o'neillienne. Ainsi, la récurrence du « brouillard » a pu être analysée comme un symbole de cet isolement¹⁹. *Long Day's Journey Into Night* a évidemment été particulièrement décortiquée en ce sens. Nous pensons notamment à « Alone in the Dark: Isolation in *Long Day's Journey into Night* » de Bryan Thiessen, « “Why do I feel so lonely?”: Literary Allusions and Gendered Space in *Long Day's Journey Into Night* » de Laurin Porter ou, surtout, au chapitre « *Long Day's Journey into Night: The Question of Blame* » dans lequel Barbara Voglino étudie l'attitude ambivalente de Mary Tyrone qui chasse son entourage ou le fuit (aussi bien physiquement, en s'isolant dans sa chambre, que psychologiquement, en s'évadant grâce à la morphine) puis regrette immédiatement sa solitude.

En réalité, nombre de personnages o'neilliens sont en proie à un isolement plus ou moins existentiel, comme l'a justement souligné Robert Combs dans sa récente analyse comparée des pièces de la mer et de *Hughie* :

¹⁹ Lee F. Werth, « Eugene O'Neill's diverse use of fog as an existential metaphor », *Analecta Husserliana* 73 (2001) : 237-46.

Although Eugene O'Neill is well known for the expansiveness of his dramatic innovations [...], a contrary, and significant, impulse in his dramatic practice is the one-act play. He began his career with *Bound East for Cardiff* and other sea plays. And at the end of his life, O'Neill was planning six one-acts to be called collectively *By Way of Obit*, of which only *Hughie* survived.

There are revealing parallels between *Hughie* and the sea plays, although on the surface they appear quite dissimilar. The sea plays present common sailors of various nationalities separated from their pasts and their families, facing not so much the dangers associated with adventurous sea stories as those of a more existential kind: confrontations with self, other, and nothingness. [...] *Hughie*, on the other hand, takes place in a run-down hotel lobby in midtown Manhattan in 1928. Isolated not in the sea, but in the lonely night of a vast city, a guest and a night clerk attempt to have a conversation²⁰.

En effet, le resserrement de l'action imposé par la forme de la pièce en un acte s'accompagne tout particulièrement chez O'Neill d'un resserrement sur soi qui confine à la véritable compulsion pour certains personnages, dont les sentiments se voient décuplés par le semi huis clos dans lequel ils évoluent.

Ainsi, qu'il s'agisse d'un baleinier pris au piège des glaces, d'une ferme presque coupée du monde (CP1, 547 : « *the faint trace of what was once a road leading to the barn* ») ou d'une demeure dont la rumeur dit qu'elle est hantée (CP1, 703 : « *They even whisper the house is haunted* »), les familles de ces hommes subissent un isolement parfois fatal. Isaiah Bartlett, qui vit dans le passé, reclus dans une pièce qu'il a aménagée comme une cabine de bateau, apparaît même comme un « excentrique » qui susciterait, selon son fils Nat, les quolibets du voisinage :

The neighbors are afraid. They pass by on the road at nights coming back to their farms from the town. They see *him* up there walking back and forth – waving his arms against the sky. They're afraid. They talk of a complaint. They say for his own good he must be taken away. (CP1, 703)

L'emploi anaphorique du pronom « they » témoigne de la distance que Nat cherche à établir avec ces propos même si ses propres motivations peuvent laisser supposer une autre tentative de manipulation de sa part.

Dans son article « *Shifting Perceptions, Precarious Perspectives in Two of O'Neill's Early Sea Plays* », Michael D'Alessandro propose une étude conjointe de *Fog* et *Where the Cross Is Made*, deux pièces dans lesquelles les personnages sont trahis par leurs sens²¹. Ainsi, « l'emphase sur les sens visuels et auditifs » permet au dramaturge

²⁰ Robert Combs, « O'Neill's *Hughie*: The Sea Plays Revisited », in *Eugene O'Neill's One-Act Plays: New Critical Perspectives*, éd. Michael Y. Bennett et Benjamin D. Carson (New York: Palgrave Macmillan, 2012), 175.

²¹ Michael D'Alessandro, « *Shifting Perceptions, Precarious Perspectives in Two of O'Neill's Early Sea Plays* », *The Eugene O'Neill Review* 29 (2007): 21-35.

de jeter le trouble aussi bien sur les personnages que sur le public²² : est-il raisonnable de leur part de faire confiance à leurs yeux et leurs oreilles ? Si l'enfant est mort depuis le début de *Fog*, comment des cris enfantins ont-ils pu mener les sauveteurs aux rescapés du *Starland* ?

THE OFFICER. [...] But the child is all right, of course?

THE POET. The child has been dead for twenty-four hours. He died at dawn yesterday. (It is the Officer's turn to be bewildered. He stares at the Poet pityingly and then turns to the Business Man.)

THE OFFICER. (*indicating the Poet with a nod of his head*) A bit out of his head, isn't he? Exposure affects a lot of them that way.

THE BUSINESS MAN. (*solemnly*) He told you the exact truth of the matter.

THE OFFICER. (*concluding he has two madmen to deal with instead of one*) Of course. (*Fog, CP1, 112*)

De la même manière, l'apparition des fantômes sur la scène à la fin de *Where the Cross Is Made* était partie intégrante de la manipulation du public, qu'O'Neill souhaitait rendre victime des mêmes hallucinations que le capitaine Bartlett :

BARTLETT. (*rushing to the door and throwing it open*) Come in, lads, come in! – and welcome home! (*The forms of Silas Horne, Cates, and Jimmy Kanak arise noiselessly into the room from the stairs. The last two carry heavy inlaid chests. [...] All are in their bare feet. Water drips from their soaked and rotten clothes. Their hair is matted, intertwined with slimy strands of seaweed. Their eyes, as they glide silently into the room, stare frightfully wide at nothing. Their flesh in the green light has the suggestion of decomposition. Their bodies sway limply, nervelessly, rhythmically as if to the pulse of long swells of the deep sea.*) (*CP1, 709-10*)

Ainsi, notre étude va désormais nous pousser à nous attarder sur les sens visuels dans les trois pièces évoquées ci-dessus – *Ile*, *The Rope* et *Where the Cross Is Made*. En effet, perdus dans leur obsession et particulièrement indifférents à la souffrance de leur entourage, David Keeney et Abraham Bentley semblent frappés de cécité symbolique – pour reprendre l'expression de Bhagwat S. Goyal²³ – mais également obsédés par la *démonstration*, ce dernier aspect étant partagé par Nat Bartlett. De plus, les *deux* hommes Bartlett sont victimes d'hallucinations préoccupantes.

²² Michael D'Alessandro, 22 : « O'Neill displays, through an emphasis on the visual and hearing senses themselves, his refusal to adhere to one viewpoint. In both plays, O'Neill establishes moods or narratives only to expunge them moments later, challenging the validity of both characters' and spectators' perception of events ».

²³ Bhagwat S. Goyal, « The Strategy of Survival: Human Significance of O'Neill's Plays » (Ghaziabad: Vimal Prakashan, 1975), 50 : « When Ben says about the Captain that "he don't see nothing" it becomes obvious that Keeney is blind to the plight of the crew. The ice at which Keeney is constantly staring indicates atmospheric coldness and indifference to the crew. »

7.1.3. *Vision(s)*

Dans son article « “Why do I feel so lonely?”: Literary Allusions and Gendered Space in *Long Day’s Journey into Night* », Laurin Porter analyse très justement l’isolement de Mary Tyrone, figure féminine paradoxalement aussi centrale qu’elle est exclue. En effet, dans les trois pièces au cœur de notre réflexion, la compulsion s’accompagne d’une attitude condamnable, à savoir la manipulation et la réduction à néant d’autrui. Cette manipulation s’exerce de différentes manières, la première étant cette obsession pour les sens visuels, brandie par les sujets compulsifs comme une preuve qu’ils se comportent de manière rationnelle.

7.1.3.1. *La cécité symbolique*

Il est intéressant de noter que, malgré la description détaillée de leurs « quartiers », la pièce *Ile* ne nous présente pas immédiatement l’un des membres du couple Keeney mais s’ouvre – après la traditionnelle didascalie o’neillienne d’une page – sur une conversation entre Ben, garçon de cabine, et le Steward. Ce dernier met Ben en garde contre la punition que pourrait lui infliger le capitaine Keeney s’il le surprenait à bavarder avec les membres de l’équipage. Toutefois, Ben ne semble pas craindre grand-chose : « Aw, he don’t see nothin’. [...] He just walks up and down like he didn’t notice nobody – and stares at the ice to the no’the’ard » (CP1, 492).

En réalité, cet échange introduit l’un des thèmes principaux de la pièce, à savoir l’obsession assumée du capitaine Keeney pour la voie située au nord, en dépit de l’ouverture de la voie au sud :

BEN. The ice is all broke up to s’uth’ard. They’s clear water ’s far ’s you can see. He’s got no excuse for not turnin’ back for home, the men says.
THE STEWARD. (*bitterly*) He won’t look nowheres but no’the’ard where they’s only the ice to see. He don’t want to see no clear water. All he thinks on is gittin’ the ile – (CP1, 493)

Cet acharnement est d’autant plus cruel que le fait que la voie au sud soit ouverte devrait permettre à l’*Atlantic Queen* de rebrousser chemin pour « retourner à la maison » et, donc, de respecter le contrat établi avec l’équipage avant le départ : « The two years they signed up for is up to-day » (CP1, 495).

Le ton péremptoire du Steward s'oppose nettement aux observations quelque peu naïves de Ben et fait écho au « always » de sa réponse énoncée plus haut : « He's always starin' at the ice ». L'emploi catégorique des négations telles que « won't look » et, surtout, « don't want to see » permet en outre de renforcer le sentiment d'impasse de l'équipage. Cette importante notion d'emprisonnement est tout particulièrement soulignée par Rupendra Guha Majumdar :

The image of imprisonment shifts from one form to another: from the icebound sea (recalling Coleridge's *The Ancient Mariner*) to the metaphorical forms of imprisonment, madness, self-delusion, and death. Unlike in Dumas's tale, there is no legacy of knowledge being passed on; actually it is the opposite – a sense of total annihilation. The only direction that attracts the captain is the icebound North Sea and not the clear waters that would facilitate the ship reaching home, the (hidden) treasure of whale oil being the only objective within a physical and mental framework of imprisonment²⁴.

Alors que la surdité subite et réelle de James Knapp apparaît comme un moyen d'atténuer sa culpabilité, la cécité de nos personnages n'est que symbolique et nous sommes bien loin de la fascination romantique pour la figure de l'aveugle à l'immense sagesse intérieure.²⁵

De la même manière, la famille Bentley semble physiquement coupée du monde, coincée entre une falaise et une route presque effacée : « *the faint trace of what was once a road leading to the barn* » (CP1, 547). C'est donc dans cet espace presque aussi clos que se noue un drame comparable. L'entourage d'Abraham Bentley utilise clairement l'adjectif « aveugle » pour qualifier l'attitude passée du patriarche, responsable de la honte familiale qui nourrit les ressentiments actuels :

ANNIE. [...] And the carryin's-on you had the six years at home after I'd left you – the shame of the whole county! Your wife, indeed, with a child she *claimed* was yourn, and her goin' with this farmer and that, and even men off the ships in the port, and you blind to it! (CP1, 550)

L'emphase que porte Annie sur le verbe « claimed » ainsi que ses nombreuses exclamations trahissent la fureur et l'incompréhension de celle qui s'estime être la véritable h eriti ere de la ferme familiale.

²⁴ Rupendra Guha Majumdar, « Desire Beyond the Château d'If: Eugene O'Neill and the Fortunes of *Monte Cristo* », *The Eugene O'Neill Review* 34.2 (2013): 167-82.

²⁵ Nous renvoyons notamment   Edward Larissy, *The Blind and Blindness in Literature of the Romantic Period* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007), vii : « For many writers of the Romantic period, the blind are necessarily associated with the idea of intense inward vision. Homer, Ossian and Milton provide obvious models. The age that became so fascinated by the bardic past was also fascinated in particular by the blind bard. »

Si Bhagwat Goyal emploie l'expression de « cécité symbolique » pour caractériser Keeney, Suman Kumar évoque quant à lui la « myopie psychique »²⁶ de Bentley, s'appuyant notamment sur la didascalie accompagnant l'entrée du vieillard dans la grange : « *His eyes peer weakly from beneath bushy, black brows* » (CP1, 548). Une telle didascalie trouve un écho significatif dans celle décrivant le regard du capitaine Bartlett dans *Where the Cross Is Made* : « *Bushy gray brows overhang the obsessed glare of his fierce dark eyes* » (CP1, 706). Cette insistance sur le regard n'est pas gratuite puisque *The Rope* foisonne en réalité de termes relatifs à la vision : les différentes formes du verbe « see » ponctuent la pièce avec leurs trente-sept occurrences (dont seulement deux dans les didascalies). Suivent « watch » et « stare », qui apparaissent respectivement à quatorze et cinq reprises. Le verbe « spy », sur lequel nous reviendrons plus loin, apparaît lui aussi cinq fois. Enfin, à l'image de la description de Bentley, les didascalies laissent la part belle à la mention des yeux, évoqués quatorze fois (dont une fois au singulier).

Alors que l'obsession de Keeney semble avoir plus trait à sa réputation qu'à des velléités capitalistes – ce que nous développerons plus loin –, la « myopie » de Bentley est due au resserrement de son attention sur ses mille dollars, dont nous apprenons rapidement qu'ils sont chèrement convoités par toute cette famille²⁷. Ainsi, le nœud coulant sur lequel est portée l'attention – des personnages et la nôtre – tout au long de la pièce attise les sentiments de toutes et tous. En effet, cette vision laisse éclater l'envie et le souhait (plus ou moins assumé) de vengeance d'Annie et son époux :

SWEENEY. [...] Did you see Luke when he first came in to us? He stood there with the noose of the rope almost touchin' his head. I was almost wishin' – (*He hesitates.*)

ANNIE. (*viciously*) I was wishin' it was round his neck chokin' him, that's what I was – hangin' him just as Paw says. (CP1, 559)

²⁶ Suman Kumar, « Ego-obsessed Characters » in « Quest for Self in the Plays of Eugene O'Neill », 36 :

His eyes, suspicious, cautious and mysterious, “*peer weakly*” (p.578), which shows his short-sightedness and suggests his psychic myopia. His materialistic attitude towards life, which has dried up his emotions of love, affection and fellow-feeling, has left its mark on his appearance: “*sunken*” “*mouth*,” “*beak-like nose*,” “*stoop-shouldered*” structure, “*A two weeks' growth of stubby patches of beard*” (p.578).

²⁷ Suman Kumar souligne très justement l'exploitation conjugale, 36 :

He always expected his wives to work for him on the farm and earn money for him. He thus sought the cultivation of his ego which relates itself to material possessions and dominance over others. His ego never allowed him to look upon his wives, his daughter, his son-in-law and his granddaughter as human beings who have their own needs and expectations. [...] Its direct consequence is emotional vacuum in his life which he seeks to fill with farm and money as compensatory devices.

À l'inverse, cette corde provoque dans un premier temps l'hilarité de Luke, dans deux scènes quasiment identiques :

[H]is eyes fix themselves on the rope.) What the hell— (He is suddenly convulsed with laughter and slaps his thigh.) Hahaha! If that don't beat the Dutch! The old nut! (CP1, 561)

BENTLEY. (*nodding*) Yes – Luke – hang.

LUKE. (*taking it as a joke – with a loud guffaw*) Hahaha! If that don't beat the Dutch! The old nanny-goat! Aw right, old sport. Anything to oblige. Hahaha! (CP1, 564)

Toutefois, cette hilarité laisse place à la fureur lorsque Luke pense comprendre que son père veut réellement le voir passer la corde autour de son cou : « *A scowl slowly replaces his good-natured grin. [...] Then his face grows white with a vicious fury* » (CP1, 564-65). Ignorant que le magot tant convoité est en réalité caché au sommet de la poutre à laquelle est suspendue la corde, Luke se fait extrêmement menaçant et s'allie avec Sweeney pour se mettre en quête de cet argent dont il était physiquement si proche quelques instants plus tôt. L'ironie est alors totale et l'histoire se répète, comme nous l'avons déjà souligné, tandis que Luke exploite le jeu de la petite Mary pour se moquer de la vénalité de sa famille (CP1, 558 : « That's all it's good for—to throw away; not buryin' it like your miser folks'd tell you! »), avant de montrer un penchant similaire (CP1, 559 : « Dollars ain't so plentiful. »).

Si la folie des marins disparus (tout comme la sauvagerie des soldats dans *Shell Shock*) était notamment due à la privation de nourriture (« mad from thirst and starvation », 698 ; « They began to go mad – hunger, thirst, and the rest – », 700), celle des hommes de la famille Bartlett a pour cause le désir de possession qui les anime, la « faim de l'or » virgilienne²⁸. Dorénavant, la folie des deux hommes est matérialisée par la carte au trésor maudite, passage de témoin entre le père et le fils. Lorsque le docteur Higgins annonce à Sue et Nat la mort de leur père, Nat, « comme en transe », veut récupérer cette carte qui a pourtant mené son père à sa perte sous ses yeux :

HIGGINS. [...] I'm sorry –

SUE. (*dully*) Dead?

HIGGINS. (*nodding*) Heart failure, I should judge. (*with an attempt at consolation*) Perhaps it's better so, if –

Nat. (*as if in a trance*) There was something Horne handed him. Did you see?

[...]

²⁸ Virgile, *Énéide*, III, 57 : « *auri sacra fames* ».

SUE. (*sobbing*) Nat! Nat! Come away! Don't touch him, Nat! Come away. (*But her brother does not heed her. His gaze is fixed on his father's right hand, which hangs downward over the side of the couch. He pounces on it and forcing the clenched fingers open with a great effort, secures a crumpled ball of paper.*)

NAT. (*flourishing it above his head with a shout of triumph*) See! (*He bends down and spreads it out in the light of the lantern.*) The map of the island! Look! It isn't lost for me after all! There's still a chance – my chance! (*with mad, solemn decision*) When the house is sold I'll go – and I'll find it! Look! It's written here in his hand writing: "The treasure is buried where the cross is made." (711)

Nat ayant été témoin du rapide délitement de son père et ayant même alerté le médecin, cette réaction est d'autant plus étrange. L'appât du gain semble trop fort. Surtout, en s'exclamant « See! » ou « Look! », Nat semble vouloir persuader sa sœur du bien-fondé de son excitation.

C'est cette obsession de la *démonstration* – au sens littéral – qui nous intéresse désormais tout particulièrement tant cette obsession pour les sens visuels semble brandie par les sujets compulsifs comme des preuves de leur rationalité.

7.1.3.2. *L'obsession de la démonstration*

David Keeney ne semble pas conscient de sa « cécité », véritable définition de la folie selon Shoshana Felman : « not simply blindness, but a blindness blind to itself »²⁹. Au contraire, celui-ci s'offusque que son second s'imagine lui apprendre la mutinerie qui se prépare : « And d'you think you're tellin' me somethin' new, Mr. Slocum? I've felt it in the air this long time past. *D'you think I've not seen* their ugly looks and the grudgin' way they worked? » (CP1, 495, nous soulignons). Plus loin, donnant pour consigne à son second de rester attentif aux comportements de l'équipage, il emploie deux expressions lexicalement intéressantes : « see to it » et « We'll have to keep an eye peeled » (CP1, 500), soigneusement rendues dans la traduction française : « Feriez mieux d'aller sur le pont, Monsieur Slocum, voir à ce qu'ils fassent pas les malins. [À] partir de maintenant, faudra ouvrir l'œil, et le bon, je les connais »³⁰.

Pour sa part, si Abraham Bentley abuse des « You'll see » ou « They'll see » incantatoires (CP1, 548, 550, 552) auxquels répondent indirectement les « You watch me! » vaniteux de Luke (CP1, 561, 562 – quatre fois –, 566 – deux fois – et 567 – trois

²⁹ Shoshana Felman, *Jacques Lacan and the Adventure of Insight: Psychoanalysis in Contemporary Culture* (Cambridge: Harvard University Press, 1987), 206.

³⁰ Eugene O'Neill, *De l'huile*, tr. Jacqueline Autrusseau et Maurice Goldring, *Théâtre complet d'Eugene O'Neill*, vol. 1 (Paris : L'Arche, 1963), 47.

fois –), il se croit surtout victime d’espionnage – « Spyin’ » étant répété quatre fois dans la même réplique et renforcé par l’allitération avec les exclamations « Spawn o’ Satan » et « Spawn o’ the Pit » qui encadrent cette répétition (CP1, 548).

La mer a un effet dévastateur sur bon nombre de personnages o’neilliens mais, contrairement aux personnages d’*Ile* – mais également de *Thirst* – qui dégénèrent et (dé)périssent en mer, l’état des Bartlett achève de se détériorer alors qu’ils sont sur la terre ferme. Tout comme le retour à la maison est ardu pour Jack Arnold dans *Shell Shock*, le capitaine Bartlett rencontre pareilles difficultés dans *Where the Cross Is Made*, rédigée la même année, en 1918. Isaiah Bartlett, un ancien marin, survivant d’un naufrage, y est obsédé par un trésor qui le rend complètement fou. En mémoire du *Mary Allen*, baptisé ainsi en hommage à son épouse décédée (et donc en référence à la mère d’O’Neill), Bartlett a reconstitué une cabine de bateau où il vit reclus :

SCENE. *Captain Bartlett’s “cabin” – a room erected as a lookout post at the top of his house situated on a high point of land on the California coast. The inside of the compartment is fitted up like the captain’s cabin of a deep-sea sailing vessel. On the left, forward, a porthole. Farther back, the stairs of the companionway.* (CP1, 695)

Contrairement à Jack Arnold, Bartlett ne recouvre à aucun moment la raison. Dorénavant « fou, complètement fou » (« Then *he* became mad, entirely mad », 700, nous soulignons), le père laisse ses deux enfants face à un choix d’autant plus compliqué que ces derniers sont en profond désaccord : son fils Nat, progressivement gagné par la folie³¹, pense qu’il faut le faire interner alors que sa fille Sue s’y oppose fermement³², considérant que son père mourrait sans la proximité de la mer (« You know he’d die if he hadn’t the sea to live with », 702). La pièce débute donc avec l’arrivée du médecin, cette figure littéraire majeure du XX^e siècle que nous évoquions brièvement plus tôt, sur qui compte Nat pour constater l’état de délitement de son père :

NAT. Can you see, Doctor?

[...]

HIGGINS. (*a bit startled – gazing around him in embarrassment*) I suppose this is all meant to be like a ship’s cabin?

NAT. Yes – as I warned you.

³¹ Nous renvoyons à l’analyse que Robert Perrin fait de l’évolution du discours de Nat. Robert Perrin, « O’Neill’s Use of Language in *Where the Cross Is Made* », *The Eugene O’Neill Newsletter* VI.3 (Winter 1982).

³² Virginia Floyd évoque une pièce abandonnée (« The Old Fisherman ») dans laquelle O’Neill souhaitait représenter un père de famille simulant la folie pour être interné afin de fuir ses enfants qui l’ignorent. Virginia Floyd, *Eugene O’Neill at Work: Newly Released Ideas for Plays*, 32.

HIGGINS. (*in surprise*) Warned me? Why, warned? I think it's very natural – and interesting – this whim of this.

NAT. (*meaningly*) Interesting, it may be. (CP1, 696)

Comme le laisse supposer ce premier échange, Nat semble avoir une idée derrière la tête et être prêt à manipuler le médecin afin que celui-ci délivre le diagnostic souhaité. Pour ce faire, Nat exploite l'opposition entre l'obscurité – chérie par le capitaine (« he doesn't want any light », CP1, 696) – et la lumière :

There's a lantern on the sideboard there, Doctor. Bring it over and sit down. We'll make a light. [...] and by seeing for yourself the mad way he lives – Understand that I want you to get all the facts – just that, facts! – and for that light is necessary. Without that – they become dreams up here – dreams, Doctor. (CP1, 696)

Bien trop décidé à présenter les *faits* au médecin, Nat insiste également sur l'indifférence du capitaine à leur égard : « He won't take any note of the light. His eyes are too busy—out there » (696). En réalité, la pièce révèle assez rapidement que l'intérêt de Nat est surtout financier. Un accord conclu avec Smith permettrait d'échapper à la saisie de l'hypothèque, mais ceci à condition de faire interner le capitaine :

NAT. (*bitterly*) And you know old Smith will foreclose the mortgage. Is that nothing? We cannot pay. He came yesterday and talked with me. He knows the place is his – to all purposes. He talked as if we were merely his tenants, curse him! And he swore he'd foreclose immediately unless –

SUE. (*eagerly*) What?

NAT. (*in a hard voice*) Unless we have – Father – taken away.

SUE. (*in anguish*) Oh! But why, why? What is Father to him?

NAT. The value of the property – our home which is his, Smith's. [...] (CP1, 703)

Comme une manière de se raccrocher à quelque chose de tangible, contrairement au bateau disparu – notons qu'à l'inverse de Mrs. Keeney, privée de voir ce qui pourrait pourtant s'offrir à ses yeux, Isaiah Bartlett passe son temps sur son poste d'observation alors qu'il y a rien à voir, son bateau étant à jamais disparu – le lexique de la propriété (« mortgage », « tenants ») est ici particulièrement violent d'où la réaction exacerbée de Sue, qui ne peut que se faire suppliante (« *pleadingly* » puis « *supplicatingly* », 703). Ainsi, avec le médecin, Sue constitue l'un des deux personnages rationnels de la pièce, une impuissance soulignée par Goyal : « Sue is the conscience of humanity whose voice nobody listens to. Doctor Higgins symbolizes those few persons who may diagnose the malady of modern man but cannot cure him »³³.

³³ Bhagwat S. Goyal, *The Strategy of Survival*, 52.

En effet, comme nous le verrons plus loin, la jeune femme refuse d'assimiler son père à une simple valeur (« value », 703). Ainsi, l'expression « blood money » (704), déjà rencontrée dans *Abortion* (218), est ici employée par Sue pour désigner l'argent promis par Smith :

NAT. [...] Smith said he would give two thousand cash if I would sell the place to him – and he would let me stay, rent free, as caretaker.
SUE. (*scornfully*) Two thousand! Why, over and above the mortgage its worth –
NAT. It's not what it's worth. It's what one can get, cash – for my book – for freedom!
SUE. So that's why he wants Father sent away, the wretch! We must know the will Father made –
[...]
NAT. (*persuasively*) If it were to be done – if it were, I say – there'd be half for you for your wedding portion. That's fair.
SUE. (*horrificed*) Blood money! Do you think I could touch it? (CP1, 704)

Le lien avec *Abortion* est d'autant plus évident que Sue poursuit : « My God, Nat, are you trying to bribe me? » (704), ce qui rejoint la réaction de Joe quand Jack propose de lui offrir une compensation financière pour la mort – le « meurtre » – de Nellie (« You want – to pay me – for Nellie! », 219). L'internement du capitaine est alors assimilé à un crime semblable à ce meurtre indirect.

7.2. « Bessie'll be in for a good beatin' » : la violence masculine

Dans *The Rope*, Annie a droit à la parole et dispose même d'un temps de parole assez conséquent. Toutefois, elle est insultée et ramenée à sa condition de femme lorsqu'on lui reproche violemment de ne pas avoir fait à manger : « Have ye no supper at all made, ye lazy slut? » (CP1, 551). La violence se fait alors encore plus directe, allant jusqu'à l'affrontement physique. Cette partie vise donc à observer les représentations de la masculinité en jeu dans ce triptyque, composé de pièces « curieusement » mises en scène par des femmes, comme l'a fort justement souligné Ronald Wainscott³⁴. Ainsi, Nina Moise a été chargée de la mise en scène des pièces *Ile* et *The Rope* tandis qu'Ida Rauh s'est vu confier celle de *Where the Cross Is Made*.

³⁴ Cela a été le cas de cinq des premières pièces d'O'Neill, Nina Moise et Ida Rauh ayant également respectivement mis en scène *The Sniper* et *The Dreamy Kid*.
Ronald H. Wainscott, « Notable American stage productions », *The Cambridge Companion to Eugene O'Neill*, éd. Michael Manheim (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), 98.

7.2.1. Ordres directs et soumission sournoise

Dans son article « Corrections in O'Neill », Brad Field analyse l'omniprésence du conflit dans les pièces o'neilliennes :

Near the beginning of *The Moon of the Caribbees* (1916), all the sailors shout at Cocky, telling him to stop talking. Near the end of *A Moon for the Misbegotten* (1943), Josie Hogan, her father and Jim Tyrone all tell each other, more than once, to stop talking. And in most if not all of the plays in between the two *Moons*, the same imperative appears.³⁵

En effet, comme nous l'avons vu, les personnages sont clairement contraints au silence voire à la soumission : ainsi, qu'elles viennent de Mrs. Keeney ou de l'équipage de l'*Atlantic Queen*, les réponses aux ordres du capitaine sont semblables : les « Yes, David » ou « Very well, David » (CP1, 496) font en effet écho aux « Yes, sir » plus ou moins assurés de l'équipage (CP1, 494). De plus, Mrs. Keeney attend la permission de son époux pour monter sur le pont : « *She stands humbly awaiting his permission.* » (CP1, 495) De la même manière, Sue Bartlett est brusquement réduite au silence à deux reprises, d'abord par son frère (CP1, 702 : « *interrupting her—hoarsely* »), puis, d'un simple geste, par son père (CP1, 707 : « *waving his hand for her to be silent* »). Dans *The Rope*, ce sont surtout des demandes directes de silence qui sont légion : « shut your loud quacking! » (CP1, 553), « Sssh! » (CP1, 559 et 562), « Hush ! » (CP1, 566) ou encore « Hist with your noise! D'you think she's no ears? » (CP1, 569).

La violence³⁶ est équivoque dans ce triptyque, en particulier dans *The Rope*, qui s'ouvre sur un Bentley qui menace son entourage de sa canne : d'abord la petite Mary (CP1, 548 : « *shakes his cane after her* ») puis Annie, sa propre fille, à deux reprises (CP1, 549 : « *comes over to her father but warily keeps out of range of his stick* » ; 551 : « *With a quick movement he hits her viciously over the arm with his stick. She gives a cry of pain and backs away from him, holding her arm.* ») et, enfin, son gendre, Sweeney (CP1, 553 : « *tries to hit him with the cane* ») qui venait par ailleurs lui-même de brutaliser Mary (CP1, 552 : « *Sweeney grabs her roughly by the arm* »). Cependant,

³⁵ Brad Field, « Corrections in O'Neill », *The Eugene O'Neill Review* 17.1/2 (1993), 93.

³⁶ Nous renvoyons évidemment à l'analyse d'Ulrich Halfmann, « "With clenched fist...": Observations on a Recurrent Motif in the Drama of Eugene O'Neill », *Eugene O'Neill and the Emergence of American Drama*, éd. Marc Maufort (Amsterdam and Atlanta: Rodopi, 1989), 107-22.

dès l'arrivée de Luke, la violence cesse d'être cantonnée aux didascalies et envahit le dialogue. En effet, Luke, le « fils prodigue », se fait extrêmement menaçant à l'encontre de son père :

I'll fix your hash, you stinkin' old murderer. [...] You damned son of a gun! [...] I'd smash your brains out for a nickel! [...] Git outa here! Git outa this b'fore I kill yuh dead. [...] Take him outa here, Pat! (*His voice rises to a threatening roar.*) Take him outa here or I'll break every bone in his body! (*He raises his clenched fists over his head in a frenzy of rage.*) (CP1, 565)

Une telle violence est tout aussi palpable dans *Ile* – ce que nous avons déjà longuement développé dans notre partie consacrée à l'influence o'neillienne sur *Kani kōsen* (蟹工船) de Takiji Kobayashi³⁷. Dès l'ouverture de la pièce, nous sentons que la capitaine Keeney suscite la peur : le steward sursaute avant d'être « soulagé » de voir entrer non pas le capitaine mais Ben (CP1, 492). En revanche, il met en garde ce dernier contre la possibilité de châtiments corporels délivrés par le capitaine en cas d'inactivité : « Let the Old Man see ye up for'ard monkeyshinin' with the hands and ye'll get a hidin' ye'll not forget in a hurry » (CP1, 492). Non content de mépriser de la loi et de prolonger la mission de ses hommes sans leur consentement, David Keeney se fait particulièrement agressif avec eux, y compris au moyen d'une arme : « *The men pull out their sheath knives and start a rush, but stop when they find themselves confronted by the revolvers of Keeney and the Mate* » (CP1, 499).

De plus, le capitaine se fait tout aussi menaçant avec son épouse. Pour commencer, celle-ci est assimilée à un animal de compagnie qu'on félicite pour son comportement (« there's a good woman ») puis représentée luttant contre l'attitude autoritaire de son époux (« *resisting his attempts to guide her to the door in rear* », CP1, 502). Plus loin, David est toujours aussi commandeur (« *commandingly* ») et se fait brutal : « *grabs her roughly by the shoulder* » (CP1, 505). De la même manière, le capitaine se fait menaçant envers son propre équipage qu'il accuse à demi-mot de vouloir s'allier avec les futurs mutins : « Don't lie, Mr. Slocum. It's writ down plain in your eyes. (*with grim sarcasm*) I hope, Mr. Slocum, you ain't agoin' to jine the men agin me » (CP1, 497).

³⁷ Voir 1.2.2.

7.2.2. Narcissisme et masculinité

Parmi les critiques adressées aux pièces o'neilliennes plus tardives se trouvait notamment un freudianisme « trop explicite ». Ce fut par exemple le cas à l'encontre de la pièce *Desire under the Elms*, comme le rappelle Travis Bogard³⁸. Bien que le dramaturge ait violemment nié avoir été influencé par « Freud, Jung ou les autres » avant de reconnaître avoir tout de même lu – « seulement » – quatre ouvrages³⁹, de nombreux concepts psychanalytiques, en particulier jungiens, se retrouvent dans les thèmes exploités par l'auteur tout au long de sa carrière. Ainsi, l'influence jungienne sur *The Emperor Jones* a notamment été étudiée par Patrick Nolan⁴⁰. Enfin, Maria Miliora exploite les travaux de Carl Jung mais aussi d'Heinz Kohut dans un ouvrage s'attelant aux questions de narcissisme et de possessivité. Miliora souligne par exemple le cas constitué par Arthur Baldwin dans *Recklessness* : « there is no more better example of chronic narcissistic rage and a character's insatiable search for revenge »⁴¹.

Pour ce qui est de la masculinité, celle-ci a surtout été étudiée à travers l'exemple de Yank, dans *The Hairy Ape*, comme en témoigne l'illustration de Miguel Covarrubias choisie en 2016 pour promouvoir une nouvelle mise en scène de la pièce dans le cadre du Provincetown Tennessee Williams Theater Festival (Annexe 25). Nous renvoyons notamment aux travaux de Carla J. McDonough et James A. Robinson⁴².

Narcissisme et masculinité se mêlent dans notre corpus tant les obsessions des personnages masculins les empêchent de se libérer d'une dangereuse volonté d'avoir l'ascendant sur autrui ou de cesser de se complaire dans une gloire passée. Ce

³⁸ Travis Bogard, *Contour in Time: The Plays of Eugene O'Neill* (New York: Oxford University Press, 1988), 345 : « O'Neill denied any obligation to Freud. He was irritated when critics saw Freudian patterns in *Desire under the Elms*, and, after Barrett Clark had objected to what he felt was the too explicit Freudianism of the trilogy, he replied in aggrieved tones ».

³⁹ Barrett H. Clark, *Eugene O'Neill: The Man and His Plays* (New York: Robert McBride & Company, 1947), 136 :

In short, I think I know enough about men and women to have written *Mourning Becomes Electra* almost exactly as it is if I had never heard of Freud, Jung or the others... I am no deep student of psychoanalysis. As far as I can remember, of all the books written by Freud, Jung, etc., I have read only four, and Jung is the only one of the lot who interests me. Some of his suggestions I find extraordinarily illuminating in the light of my own experience with hidden human motives.

⁴⁰ Patrick J. Nolan, « *The Emperor Jones* : A Jungian View of the Origin of Fear in the Black Race », *The Eugene O'Neill Newsletter* 4 (1980) : 6-9.

⁴¹ Maria T. Miliora, *Narcissism, the Family, and Madness: A Self-Psychological Study of Eugene O'Neill and His Plays* (New York: Peter Lang, 2000), 25.

⁴² Carla J. McDonough, « Canonical Forefathers », *Staging Masculinity: Male Identity in Contemporary American Drama* (Jefferson, NC, and London: McFarland, 1997), 21-24 pour la section consacrée à O'Neill. James A. Robinson, « The Masculine Primitive and *The Hairy Ape* », *The Eugene O'Neill Review* 19.1/2 (1995): 95-109.

narcissisme mène même parfois à la violence physique comme nous l'avons déjà observé.

C'est lorsqu'une mutinerie éclate que le capitaine Keeney confie ses motivations, confirmant ce que son steward déclarait plus tôt (CP1, 493) : il n'est certes pas intéressé par l'argent mais est obsédé par l'huile de baleine que pourrait rapporter son expédition – « I don't give a damn 'bout the money. I've got to git the ile » (CP1, 497). Le capitaine est catégorique, il ne retournera pas vers la terre sans cette huile :

JOE. You ain't pintin' fur home yit, far's we kin see.

KEENEY. No, and I ain't agoin' to till this ship is full of ile.

JOE. You can't go no further no'the with the ice afore ye.

KEENEY. The ice is breaking up. (CP1, 499)

Cette glace se brisant annonce le délitement de la santé mentale d'Annie Keeney, sacrifiée par son époux. Celle-ci commence donc par déclarer qu'elle ne peut plus supporter le milieu dans lequel elle est contrainte de vivre :

MRS. KEENEY. (*shrinking away from him*) Oh, I can't bear it! I can't bear it any longer!

KEENEY. (*gently*) Can't bear what, Annie?

MRS. KEENEY. (*hysterically*) All this horrible brutality, and these brutes of men, and this terrible ship, and this prison cell of a room, and the ice all around, and the silence. (*After this outburst she calms down and wipes her eyes with her handkerchief.*) (CP1, 500)

Les phrases d'Annie Keeney se font rapidement plus courtes dès que la folie s'installe :

Take me away from here, David! If I don't get away from here, out of this terrible ship, I'll go mad! Take me home, David! I can't think any more. I feel as if the cold and the silence were crushing down on my brain. I'm afraid. Take me home! (CP1, 501)

Tragiquement, alors que Keeney achève de promettre à son épouse de retourner vers la terre ferme, on vient le chercher pour lui annoncer que la voie au nord est ouverte :

MATE. (*excitedly*) The ice is breakin' up to the no'the'ard, sir. There is a clear passage through the floe, and clear water beyond, the lookout says. (*Keeney straightens himself like a man coming out of a trance. Mrs Keeney looks at the Mate with terrified eyes.*)

KEENEY. (*dazedly – trying to collect his thoughts*) A clear passage? To the no'the'ard?

MATE. Yes, sir.

KEENEY. (*his voice suddenly grim with determination*) Then get her ready and we'll drive her through.

MATE. Aye, aye, sir.

MRS. KEENEY. (*appealingly*) David!

KEENEY. (*not heeding her*) Will the men turn to willin' or must we drag 'em out?

MATE. They'll turn to willin' enough. You put the fear o' God into 'em, sir. They're meek as lambs. (CP1, 504)

Toute la cruauté du capitaine Keeney est résumée dans ce passage. En effet, sa compassion pour sa femme est subtilement ramenée à un état de « transe » tandis que Mrs. Keeney est immédiatement ignorée (« *not heeding her* »).

De plus, en ramenant les discussions entre les membres de l'équipage à des « commérages de bonne femme » (CP1, 494 : « Instead of doin' your rightful work ye've been below here gossipin' old woman's talk with that boy »), le capitaine fait preuve d'une misogynie à peine voilée. La masculinité toxique du capitaine apparaît ensuite au grand jour, lorsque celui-ci semble mortifié de voir Ben nettoyer l'orgue : « Get out o' this, you! Clean up the chart room » – un deuxième ordre visant à renvoyer le jeune homme à une tâche digne d'un homme aux yeux du capitaine.

Enfin, l'huile peut n'être qu'un prétexte : il est possible – comme nous l'avons déjà évoqué – que Keeney soit en quête de célébrité ou de la perfection. En ce sens, *Ile* rejoindrait les obsessions fantasques dépeintes dans *Thirst* et *Where the Cross Is Made*. Ainsi, ces trois pièces présentent également une amorce de réflexion sur les questions d'héroïsme et de réputation. Dans son étude consacrée aux héros o'neilliens, Judith Barlow souligne l'« exception » constituée par des personnages tels que les capitaines Keeney et Bartlett mais aussi Yank, Mat Burke ou encore Ethan Harford, avides de pouvoir⁴³. Le terme « hero » est même employé par Annie Keeney lorsqu'elle regrette la facette – peu glorieuse – de son époux qu'elle découvre : « I wanted to see you the hero they make you out to be in Homeport. And instead— » (CP1, 500). De la même manière que celle qui allait devenir la mère d'Eugene O'Neill a abandonné son souhait d'entrer dans les ordres, « hypnotisée par le glamour et la magie » qui entouraient

⁴³ Judith E. Barlow, « No He-Men Need Apply: A Look at O'Neill's Heroes », *The Eugene O'Neill Review* 19.1/2 (1995), 111-12 :

Drawing on works from the eighteenth through the twentieth century, Nina Baym expands on these definitions of the classic American male, literary variety, when she writes that the “heroes of American myth turn to nature as sweetheart and nurture, anticipating the satisfaction of all desires through her and including among these the desires for mastery and power” (75). Many of Eugene O'Neill's men do indeed turn for solace to the natural world, and it is absolutely true that, for O'Neill, nature is feminine and particularly maternal. Just as F. Scott Fitzgerald's Nick Carraway refers to the “fresh, green breast of the new world” (182), so Deborah Harford informs us in *A Touch of the Poet* that her son Simon “left home to seek self-emancipation at the breast of Nature” (81). Still, one crucial qualification is that by and large O'Neill's male characters, unlike those created by most of his peers, do not go to nature to challenge or conquer but to be accepted, to find a home. The protagonists who harbor “desires for mastery and power” – Captains Keeney and Bartlett in *Ile* and *Gold*, for example; Yank, Mat Burke, Ethan Harford in *The Calms of Capricorn* – are the exceptions rather than the rule.

James⁴⁴, Mrs. Keeney a insisté pour accompagner son époux en mer, s'imaginant un époux digne de ses lectures épiques : « I used to dream of sailing on the great, wide, glorious ocean. [...] I guess I was dreaming about the old Vikings in the story books and I thought you were one of them » (CP1, 500). C'est lorsqu'elle est encore une fois rabaissée à son statut de femme qu'Annie laisse exploser ce qui apparaît comme la véritable raison de l'obsession de son époux :

Oh, I heard you talking with the second mate. You're afraid the other captains will sneer at you because you didn't come back with a full ship. You want to live up to your silly reputation even if you do have to beat and starve men and drive me mad to do it. (CP1, 501)

Cette notion de réputation est également très présente dans *The Rope* où vertu féminine et filiation réelle sont au cœur de la dispute entre Annie Bentley et son père qui ouvre la pièce.

7. 3. Puissance et inutilité de la parole

Après l'attention portée à la vue, nous allons désormais nous pencher sur l'importance du son et tout particulièrement du silence avant d'analyser la manière avec laquelle le dialogue lui-même contraint insidieusement les interlocuteurs ou, surtout, interlocutrices au silence.

Tout en se faisant extrêmement critique envers la pièce *The Web*, Isaac Goldberg a très tôt souligné l'intérêt porté par O'Neill aux effets sonores :

The Web is melodrama at its worst, with all the outworn technique connoted by the name, but already there appears, in the sound of Rose's coughing as she is led away by the officers, O'Neill's predilection for the potency of pure sound upon the stage. Time and again this fondness for aural effects is evident; in the remaining plays of the volume, for example, there is the whining of the wireless in *Warnings*, the steamer whistles and the dripping water of the icebergs in *Fog* [...] ⁴⁵.

Pour commencer, les trois pièces que nous avons choisi d'étudier conjointement dans ce chapitre se distinguent par une récurrence du verbe « hear » (aussi bien dans les dialogues que dans les didascalies) ou du nom « voice » – respectivement 11 et 8 mentions dans *Ile*, 14 et 11 dans *The Rope* puis 15 et 9 dans *Where the Cross Is Made*.

⁴⁴ Arthur and Barbara Gelb, *O'Neill* (New York: Harper and Row, 1974), 19.

⁴⁵ Isaac Goldberg, « Eugene O'Neill », *The Drama of Transition: Native and Exotic Playcraft* (Cincinnati: Stewart Kidd Company, 1922), 459.

S'ajoute à cette accumulation l'importante présence du silence dans les trois pièces. Ainsi, *Ile* s'ouvre sur une longue didascalie décrivant la pièce puis s'attardant sur la faible luminosité et le silence qui y règnent :

[...] *the light which comes through the skylight is sickly and faint* [...]. *The silence is unbroken except for the measured tread of some one walking up and down on the poop deck overhead.* [...]
At the rise of the curtain, there is a moment of intense silence. (CP1, 491)

Le silence y apparaît en réalité éprouvant, en témoignent les multiples reproches de Mrs. Keeney « as if the cold and the silence were crushing down on my brain » (CP1, 501) ou l'oxymorique « I can hear the silence threatening me » (CP1, 504). Cette présence est en outre renforcée par le comportement de l'équipage, qui se déplace sur la pointe des pieds (« *tiptoes* », CP1, 491 et 494), ou prend garde à ne pas parler trop fort (« Sssh! He'll hear ye », CP1, 492 ; « *in a half whisper* », CP1, 493). Même les émotions sont étouffées. Aussi l'équipage est-il témoin de la détresse de Mrs. Keeney, dont les sanglots silencieux sont évoqués plus ou moins implicitement dans les didascalies (CP1, 498 : « *the sound of subdued sobbing from the door in rear* » ; 491 : « *listens with his ear pressed to the crack. What he hears makes his face darken and he mutters a furious curse* ») ou se retrouvent même au centre des discussions : « she cries to herself without makin' no noise » (CP1, 493) et « Aye, I could hear her through the door a while back » (CP1, 494). Cet auto-effacement n'est en réalité que la conséquence du comportement narcissique du capitaine Keeney.

7.3.1. Les didascalies : tout sauf un « sous-texte »

Ces indications apparaissant dans les didascalies, il nous est permis de réaffirmer que ces-dernières – ce « texte autographe plus ou moins long, d'un mot à la pièce dans son entier, non oralisé par l'acteur-personnage »⁴⁶ – ne constituent nullement un « sous-texte »⁴⁷ mais guident le dialogue plus qu'elles ne le complètent, en véritable « texte tuteur »⁴⁸. Jean-Marie Thomasseau a dressé le constat d'une hiérarchie apparente entre le respectable « texte à dire » des répliques au cœur duquel est coincé un « texte à

⁴⁶ Simone Dompeyre, « Etude des fonctions et du fonctionnement des didascalies », *Pratiques* 74 (juin 1992), 77.

⁴⁷ Nous pensons notamment à Roman Ingarden (« Les fonctions du langage au théâtre », *Poétique* 8 [1971] : 531-38) et Anne Ubersfeld (*Lire le théâtre*, Paris : Éditions Sociales, 1977).

⁴⁸ Michael Issacharoff, « Voix, autorités, didascalies », *Poétique* 93-96 (1996) : 464.

voir »⁴⁹ souvent considéré comme annexe. Il déplore le regard méprisant généralement posé sur les didascalies : « ce texte fragmentaire, de statut hybride, continuellement menacé ou modifié, souvent mutilé lors de la préparation d'un spectacle fait partie intégrante de l'œuvre théâtrale imprimée et donnée ainsi à jouer »⁵⁰.

Évidemment, les pièces longues de fin de carrière ont été analysées sous tous les angles. Ainsi, l'amplitude de *Mourning Becomes Electra* a par exemple essuyé des critiques pointant une perte d'efficacité et donc une impossibilité de prétendre au statut de réelle tragédie. Martin Lamm a délibérément souligné le « don » o'neillien pour le récit⁵¹ tandis que Joseph Wood Krutch s'est penché sur cette spécificité o'neillienne en expliquant qu'O'Neill a révolutionné le théâtre car ses intrigues exigeaient une « subtilité de traitement impossible dans la forme dramatique ordinaire »⁵². Mais nul besoin de plonger dans ses chefs-d'œuvre titanesques : ses pièces en un acte, elles aussi, présentent des traits empruntés au roman ou, évidemment, à la nouvelle.

Une telle hybridation était évoquée par Lessing dès la fin du XIX^e siècle dans sa *Dramaturgie de Hambourg* :

Que m'importe qu'une pièce d'Euripide ne soit ni tout récit ni tout drame ? Nommez-la un être hybride ; il suffit que cet hybride me plaise et m'instruise plus que les productions régulières de vos auteurs corrects, tels que Racine et autres. Le mulet n'est ni âne ni cheval : en est-il moins une des plus utiles bêtes de somme ?⁵³

Dans *Roman, théâtre, cinéma : Adaptations, hybridations et dialogue des arts*, Muriel Plana revient très justement sur la « souplesse » qui caractérisait initialement la relation entre théâtre et roman :

Récit et théâtre sont indéniablement liés dès l'origine des littératures, le théâtre prenant sa source dans les mythes fondateurs de l'Antiquité. Dans la *Poétique*, Aristote trouve chez Homère l'origine de la tragédie et de la comédie, avant même

⁴⁹ Jean-Marie Thomasseau, « Pour une analyse du paratexte théâtral », *Littérature*, 53 (février 1984) : 79-103 et « Les différents états du texte théâtral », *Pratiques*, 41 (mars 1984) : 99-121.

⁵⁰ Jean-Marie Thomasseau, « Pour une analyse du paratexte théâtral » : 83.

⁵¹ Martin Lamm, *Modern Drama* (New York: Philosophical Library, 1953), 325 : « [although O'Neill] has written practically nothing but plays, his gift is for narrative. The one-act plays of his youth are evocative short stories, and his mammoth dramas are half-novels. »

⁵² Joseph Wood Krutch, « Strange Interlude », *O'Neill and His Plays: Four Decades of Criticism*, éd. Oscar Cargill, N. Bryllion Fagin et William J. Fischer (New York University Press, 1961), 185 :

What Mr. O'Neill has done, then, is to take a story which is not only longer than the ordinary story of a play but one which invites, or rather demands, that brooding subtlety of treatment impossible in the ordinary dramatic form, and he has made out of it something which not only holds every one of our faculties employed but remains, like one of the greatest modern novels, to tease the mind with the sense that there will be, for a long time to come, new discoveries to be made in the memory of its labyrinthine passages.

⁵³ Gotthold Ephraïm Lessing, *Dramaturgie de Hambourg*, trad. Ed. De Suckau (Paris : Librairie Académique, 1873), 236.

de songer à distinguer art épique et art dramatique. [...] Les procédés – adaptation ou libre inspiration d’un genre à l’autre et imitation dans un même genre – se complètent et ne s’excluent pas. Les genres ne sont pas aussi nettement définis qu’ils le seront ensuite, lorsque des « poétiques » exigeantes influenceront la pratique des auteurs⁵⁴.

Mais la distinction s’est ensuite imposée. Pour *revenir* à cet état de fluidité littéraire, il faudrait donc *épicer le dramatique*, comme le définit Patrice Pavis (qui, lui, préfère employer le terme « épisation », afin de rester au plus proche du terme allemand *Episierung*). Ainsi, il évoque entre autres l’utilisation des récits ou des chœurs et l’intervention d’un narrateur et conclut son article en avançant les explications apportées par Péter Szondi et György « Georg » Lukács à ce phénomène :

Elles se résument dans la fin de l’individualisme héroïque et du combat singulier. À leur place, le dramaturge, s’il veut rendre les processus sociaux dans leur totalité, devra faire intervenir une voix commentante et arranger la *fable* comme un panorama général, ce qui exige plus une technique de romancier que de dramaturge⁵⁵.

Si Pavis souligne les prémices de l’épisation du drame déjà présentes chez Shakespeare ou Goethe, il est clair que cette tendance s’est fortement développée récemment. Marie-Christine Lesage résume parfaitement la position qui est aujourd’hui celle du drame :

Le théâtre est, à plus d’un titre, un art de la rencontre et de l’entre-deux. Non seulement se définit-il comme point de jonction (ou comme écart) entre le texte et la scène ensemble, et pour ajouter à sa complexité, il cultive aussi, et de plus en plus dans l’ère qui est la nôtre, le plaisir du choc entre les genres⁵⁶.

Cette définition rejoint les notions de « fascination réciproque » ou « tentation théâtrale des romanciers » (le titre d’un ouvrage de Philippe Chardin) et de « scène “sous le charme du roman” »⁵⁷. C’est en partie ce « plaisir du choc entre les genres » qui a été au cœur de la thèse de Kurt Eisen, *The Inner Strength of Opposites: O’Neill’s Novelistic Drama and the Melodramatic Imagination*. Plutôt que de rejeter purement et simplement le mélodrame (incarné par ce père qui ne transparait presque plus que derrière les traits du Comte de Monte Cristo), O’Neill avait pour ambition de le renouveler afin de pour lui rendre son efficacité, voire de la décupler :

⁵⁴ Muriel Plana, *Roman, théâtre, cinéma: Adaptations, hybridations et dialogue des arts* (Paris : Bréal, « Amphi Lettres », 2004), 10.

⁵⁵ Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre* (Paris: Armand Colin, 2002), 117.

⁵⁶ Marie-Christine Lesage, « Poétique des seuils du texte et de la scène », *L’Annuaire théâtral* 34 (2003) : 5-7.

⁵⁷ Dominique Lafon, « Fascination réciproque », *L’Annuaire théâtral* 33 (2003) : 5-6.

In a 1962 reevaluation of Eugene O'Neill's career, Eric Bentley identified a key motive in his drive to reinvent the American stage:

If Eugene O'Neill hated his father and his father's great role of Edmond Dantès, he also loved them. The proposition that he rejected Victorian melodrama will be useless to criticism unless it is accompanied by its opposite: O'Neill undertook to free melodrama from what was cheap and tawdry and ineffective, and to write a melodrama that would be truly melodramatic—a *Monte Cristo* raised to the *n*th power. (...)

[...] This book will explore an especially powerful lever that O'Neill used to displace his father's theater while retaining much of its force. Leaving Bentley's Oedipal terminology aside, I will argue that the "*n*th power" to which O'Neill tried to raise the melodrama of *Monte Cristo* is the power of the novel⁵⁸.

Le roman semble bien constituer ce « modèle » vers lequel tous les regards convergent, à la recherche d'une nouvelle force plutôt qu'une forme figée. C'est cette intervention d'une instance narrative qui nous intéresse tout particulièrement dans l'œuvre d'O'Neill, cette « voix commentante » et donc, par définition, subjective. O'Neill déploie de multiples didascalies, tantôt nominales et brèves, tantôt complexes et interminables, qui lui permettent d'offrir un récit au présent et un narrateur omniscient, capable de révéler jusqu'aux pensées des personnages comme l'a exprimé Fernando Poyatos⁵⁹. Celles-ci permettent également de multiplier les répétitions et autres effets sonores, se rapprochant alors même de la poésie.⁶⁰

Afin de bien montrer en quoi O'Neill se caractérise par son art de l'hybridation et du jeu avec les limites des genres, il est intéressant de mentionner l'insertion de l'une de ces didascalies dans le poème "To A Stolen Moment", composé en 1945 pour une jeune fille engagée pour taper ses textes et avec qui il entretenait des rapports ambigus :

We walked down the steps to the beach

(Sands unlovely mixed with the remains of joyless picnic lunches, long ago or yesterday, in shallow graves uncovered by the sea wind; beach littered with sprawled grotesque specimens of our semi-human race, like dead crabs spewed from the sea by a fastidious tide)

⁵⁸ Kurt Eisen, *The Inner Strength of Opposites: O'Neill's Novelistic Drama and the Melodramatic Imagination*, (Athens and London: The University of Georgia Press, 1994), 1.

⁵⁹ Fernando Poyatos, *Nonverbal Communication Across Disciplines, Vol. III: Narrative literature, theater, cinema, translation*, 114 : « [the stage directions] constitute something similar to the traditional text of the omniscient narrative author who, through his descriptions, reveal to us the characters' most intimate feelings and attitudes and any of the nonverbal bodily activities that can communicate something to us ».

⁶⁰ Karine Bénac, « Édito », *Coulisses* 39 (Besançon: Presses Universitaires de Franche-Comté, 2009), 9 : « La didascalie, qui s'est taillée une place de choix chez des dramaturges tels que Shaw ou Feydeau, amène le texte théâtral à voisiner avec le roman, et parfois même avec la poésie ».

We walked to the sea's edge,
You and I,
Driven in hopeless pilgrimage
To beseech the sea
For a moment's dream
Of life's forgotten mystery.

[...] ⁶¹

Dans ses pièces, O'Neill manifeste son art du récit dans de longs passages descriptifs à la représentabilité parfois extrêmement limitée d'où notre réflexion passée sur le théâtre pouvant être destiné à la lecture, réflexion appuyée par la propre conception d'O'Neill qui enviait le contrôle que possédait le romancier – ce « créateur d'êtres dont il peut révéler les vies comme bon lui semble », pour reprendre la définition de Dorrit Cohn ⁶² – sur son œuvre et qui regrettait même les « pertes » forcées lors du passage à la scène, au point d'évoquer la possibilité d'interdire la mise en scène de ses pièces afin de ne pas être déçu par une altération de ce qu'il voulait transcrire directement de son imagination à celle du lecteur :

I think I will wind up writing plays to be published with 'No Productions Allowed' in red letters on the first page [...]. The ideas for the plays I am writing and going to write are too dear to me [...]. I would rather place them directly from my imagination to the imagination of the reader... ⁶³

Ainsi, à la manière de Musset qui, après l'échec sur scène de *La Nuit vénitienne* décida de composer *Lorenzaccio*, pièce qu'il destinait à la seule lecture, comme les autres pièces qui constituent son *Spectacle dans un fauteuil*, ⁶⁴ O'Neill n'a pas caché son intérêt pour le lectorat. En effet, il n'a pas manqué de préciser que le texte publié de plusieurs de ses pièces était différent de la version employée pour les mises en scène :

The published book of this play is *not* identical with the staged version. I kept material in the book which I felt was necessary when the play was read but which was not needed when one *heard* and *saw* the play acted. This was done in the case of many of my other plays, too ⁶⁵.

⁶¹ Travis Bogard, *The Unknown O'Neill: unpublished or unfamiliar writings of Eugene O'Neill* (New Haven and London: Yale University Press, 1988), 376-77.

⁶² Dorrit Cohn, *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction* (Princeton: University Press, 1978), 4: « the novelist: creator of beings whose lives he can reveal at will »

⁶³ Kurt Eisen, *The Inner Strength of Opposites: O'Neill's Novelistic Drama and the Melodramatic Imagination* (Athens and London: The University of Georgia Press, 1994), 4.

⁶⁴ Bénédicte Louvat-Molozay, *Le théâtre* (Paris : Flammarion, « Corpus », 2007), 26-27.

⁶⁵ Egil Törnqvist, *Eugene O'Neill: A Playwright's Theatre* (Jefferson, NC, and London: McFarland, 2004), 22.

Exploitant parfois même cette notion de « voix commentante » subjective évoquée plus haut, O'Neill précise par exemple que le second baisse sa voix « inconsciemment » (*Ile*, CP1, 495 : « *unconsciously lowering his voice* »), caractérise le sourire de Luke (*The Rope*, CP1, 560 : « *Luke smiles a superior, knowing smile* ») et les clins d'œil lancés par Pat Sweeney (*The Rope*, CP1, 554 : « *winks mysteriously* » et, surtout, « *winks cunningly* ») ou encore choisit de rendre l'aspect confus des bruits perçus dans la maison des Bartlett par une comparaison : « *There is a loud, muffled cry from above, which sounds like "Sail-ho," and a stamping of feet* » (*Where the Cross Is Made*, CP1, 706). Grâce à ces choix didascaliques, O'Neill parvient à « faire surgir dans l'imagination de son lecteur des images précises et complexes qui ne sont pas inévitablement induites par ce que disent les personnages » pour reprendre la définition donnée par Milagros Ezquerro⁶⁶.

John Henry Raleigh écrit au sujet des didascalies qu'elles sont « précises, détaillées et psychologiquement convaincantes »⁶⁷. Si le réalisme du XIX^e siècle s'appuyait sur les sciences, le XX^e trouve plutôt le soutien nécessaire du côté de la psychologie mais aussi de l'intuition intime. Cette nouvelle conception du drame, via cette nouvelle combinaison de la *mimesis* et de la *diegesis* mène à l'émergence d'un nouveau style : le « supernaturalisme » ou « sur-naturalisme », afin de repousser les limites imposées par le naturalisme. Dans son article « Strindberg and Our Theatre », Eugene O'Neill expose ce nouveau concept selon lui nécessaire à l'affranchissement du théâtre :

Strindberg [...] a mené le naturalisme à son aboutissement logique avec une si poignante intensité que, si l'œuvre de quelque autre écrivain peut être qualifiée de « naturaliste », il nous faut parler pour *La Danse de mort*, de « sur-naturalisme », et la classer dans un genre unique, qui est le domaine exclusif de Strindberg puisque personne, avant ou après lui, n'a eu assez de génie pour y mériter une place. C'est pourtant une certaine forme de « sur-naturalisme » qui peut nous permettre d'exprimer, au théâtre, ce que nous percevons intuitivement de cette autodestruction, de cette auto-persécution dont nous, hommes modernes, payons notre tribut à la vie⁶⁸.

Ce sur-naturalisme est développé par Egil Törnqvist :

⁶⁶ Sanda Golopenția et Monique Martinez Thomas, *Voir les didascalies* (Paris: Ophrys, 1994), 12.

⁶⁷ John Henry Raleigh, *The Plays of Eugene O'Neill* (Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois UP, Crosscurrents Modern Critiques, 1965), 211: « his stage directions describing human beings are acute, detailed and psychologically convincing ».

⁶⁸ Eugene O'Neill, « Strindberg et notre théâtre », *Théâtre en Europe* 5 (janvier 1985), cité par Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres Intimes* (Arles : Actes Sud, 1989), 47-48.

[...] when O'Neill began writing plays in 1913, naturalism and symbolism had already had their heyday, but both were still vital forces in the theatre. [...] Rather than enroll himself in any of the current movements O'Neill very early appears to have been searching for a style of his own⁶⁹.

Toutefois, comme nous l'avons déjà évoqué, ce théâtre ne pouvait pas être révolutionné en ne renouvelant que ses thèmes et son traitement des personnages. Cette révolution s'est également manifestée au niveau de la forme prise par le texte théâtral, à la recherche d'une liberté comparable à celle du roman, et d'une ampleur lui permettant d'atteindre ses ambitions. Eugene O'Neill, comme George Bernard Shaw ou Ramón del Valle-Inclán, fait partie de ces auteurs qui ont redonné leurs lettres de noblesse aux didascalies, allant jusqu'à inverser la proportion à laquelle le public est habitué : ainsi, les didascalies apparaissent comme un moyen de tricher, de déborder, de transgresser les limites entre les genres – une particularité que Martin Lamm a qualifiée de *gift for narrative* :

[although O'Neill] has written practically nothing but plays, his gift is for narrative. The one-act plays of his youth are evocative short stories, and his mammoth dramas are half-novels⁷⁰.

Les didascalies sont donc plus que jamais prises en compte dans l'analyse théâtrale. Celles qui sont omniprésentes dans le théâtre d'O'Neill sont celles que l'on peut qualifier d'« expressives », dont la particularité est, par exemple, de nous permettre de clairement percevoir le caractère d'un personnage ou son état d'esprit grâce à des répétitions ou à un réseau lexical particulier, et souvent plus facilement perceptible à la lecture. Ainsi, dans *Before Breakfast*, Mrs. Rowland entre dans la pièce en bâillant puis bâille de nouveau un paragraphe plus loin :

Mrs. Rowland enters from the bedroom, yawning, her hands still busy putting the finishing touches on a slovenly toilet by sticking hairpins in her hair [...]. She comes to the middle of the room and yawns, stretching her arms to their full length. [...]. (CP1, 391)

De même, la répétition de « *as if* » dans les didascalies de *Shell Shock* (employé à huit reprises entre les pages 663 et 669) accentue le caractère absent de Jack Arnold, seule son enveloppe charnelle ayant résisté à la guerre. On peut en effet se demander s'il est possible de retranscrire « parfaitement » une comparaison sur scène. De même, une

⁶⁹ Egil Törnqvist, *A Drama of Souls: Studies in O'Neill's Super-naturalistic Technique* (New Haven and London: Yale University Press, 1968), 28.

⁷⁰ Martin Lamm, *Modern Drama* (New York: Philosophical Library, 1953), 325.

absence de réaction ne pourrait être observée qu'avec du recul : elle est donc pointée du doigt par O'Neill. Ainsi, Mary et Annie présentent des visages exempts de toute émotion dans *The Rope* (« [Mary's] *face is stupidly emotionless* », 548 ; « [Annie's] *face becoming dull and emotionless again* », 550).

Les didascalies apparaissent donc comme un moyen de « tricher », d'atteindre la complexité qui semblait jusque-là l'apanage du roman, d'autant plus que le style télégraphique est abandonné pour laisser place à de longues phrases, complexes, avec de nombreux connecteurs comme dans *Before Breakfast* :

(After a pause, during which she listens for any sound, she takes the glass and pours out a large drink and gulps it down; then hastily returns the bottle and glass to their hiding place. She closes the closet door with the same care as she had opened it, and, heaving a great sigh of relief, sinks down into her chair again. [...])
(CP1, 392)

On trouve ici de longues phrases, extrêmement détaillées grâce à des précisions telles que l'adjectif « *hastily* » ou le complément circonstanciel de manière « *with the same care as she had opened it* ». Ainsi, le théâtre ne se caractérise plus seulement par un fort pouvoir d'immédiateté, de « littérature marchant et parlant sous nos yeux »⁷¹ mais offre au lectorat – destinataire privilégié du texte dans sa totalité – une médiation, cette « voix commentante » définie par Patrice Pavis. Ici, il apparaît assez clairement que l'intégralité d'une pièce ne tient pas dans ses dialogues. Ce nouveau rôle des lecteurs, beaucoup plus actifs et impliqués dans la progression de l'histoire, confirme que le théâtre mérite une lecture littéraire, et non seulement une lecture opératoire et qu'on peut « trouver dans sa lecture autant de délectation que dans celle des autres formes littéraires »⁷².

7.3.2. *L'outil de la manipulation*

Si la sournoiserie des personnages est parfois révélée par O'Neill dans ses didascalies précises, la manipulation à l'œuvre apparaît également à travers la parole, véritable outil de domination.

⁷¹ Marjorie Boulton, *The Anatomy of Drama* (London: Routledge & K. Paul, 1960), 3 : « literature that walks and talks before our eyes. »

⁷² Michel Vinaver, *Qu'est-ce que le théâtre ?* (Arles : Actes Sud, 1993), 9.

En effet, que David Keeney ne *veuille* rien voir, préférant s'entêter à « obtenir l'huile » (CP1, 497, 498 – deux fois –, 502, 505 et 506), est une chose mais il dissuade son épouse d'aller sur le pont, arguant qu'il n'y a rien à y observer :

MRS. KEENEY. [...] I thought maybe – I'd go up on deck, David, to get a breath of fresh air. [...]

KEENEY. It's too cold, Annie. You'd best stay below today. There's nothing to look at on deck – but ice.

MRS. KEENEY. (*monotonously*) I know – ice, ice, ice! But there's nothing to see down here but these walls. (CP1, 495)

Et même lorsque celle-ci découvre, pour son plus grand plaisir, que la voie se dégage, son époux l'empêche encore de monter sur le pont :

Ah, water! Clear water! As far as I can see! How good it looks after all these months of ice! [...] Ah, now I must go upon deck and look at it, David.

KEENEY. (*frowning*) Best not to-day, Annie. Best wait for a day when the sun shines.

MRS. KEENEY. (*desperately*) But the sun never shines in this terrible place.

KEENEY. (*a tone of command in his voice*) Best not to-day, Annie.

[...]

KEENEY. (*sharply*) Annie! (CP1, 496)

La formulation nominale et anaphorique s'ajoute donc à l'attitude autoritaire de David Keeney exprimée dans les didascalies. De plus, David se fait de plus en plus laconique, comme s'il refusait de s'abaisser à débattre, ce qui renforce sa tyrannie.

Tout semble donc prétexte au confinement d'Annie, doublement enfermée : prise au piège des glaces (CP1, 493, « locked in by the rotten ice ») et maintenue en « cellule » (CP1, 500, « this prison cell of a room »). Enfin, c'est même l'épouse qui se voit reprocher ce qui est perçu comme de l'incompréhension, à deux reprises (CP1, 502, « Don't you see my meanin', Annie? » et « You don't see my meanin' »). Ainsi, Annie est systématiquement décrédibilisée et donc réduite au silence, ce que ne manquent pas de noter les membres de l'équipage.

Dans *The Rope*, c'est l'intégralité de la prise de parole qui est mise à mal. En effet, distorsion de la parabole du fils prodigue, la pièce présente un personnage abusant des citations de la Bible et moqué pour cette habitude jugée ironique : « *You* quotin' Scripture! » (CP1, 549). Un comble. Annie finit même par inciter son époux à ne pas tenter d'entretenir un dialogue avec le vieillard : « It's no use talkin' to him, Pat » (CP1, 552). Puis, à l'arrivée de Luke, la parole se fait mensonge et flatterie afin d'obtenir ce que ce retour compromet tandis que les paroles du vieillard sont décrédibilisées,

ramenées à des cris d'animaux de basse-cour : « that mad cackling » et « your loud quackin' » (CP1, 552 et 553).

7.3.3. *Les monologues modifiés ou l'effacement d'autrui*

Tout comme *Thirst, Ile* est emblématique du paradoxe constitué par la mer : à la fois espace de liberté infini et espace clos, « cellule » (« prison cell », CP1, 500) où les sentiments se voient décuplés autant que réprimés. C'est précisément ce mélange d'émotions que décrit Annie Keeney à travers son énumération brutalement conclue :

MRS. KEENEY. (*not appearing to hear him*) **I used to** be lonely when you were away. **I used to** think Homeport was a stupid, monotonous place. Then **I used to** go down on the beach, especially when it was windy and the breakers were rolling in, and I'd dream of the fine free life you must be leading. (*She gives a laugh with half a sob.*) **I used to** love the sea then. (*She pauses; then continues with slow intensity.*) But now – I don't ever want to see the sea again. (CP1, 502 ; nous soulignons)

Une fin heureuse semble toutefois possible lorsque celle-ci parvient à faire changer d'avis son mari et lui demande de rentrer, par amour :

MRS. KEENEY. (*shaking him again – still more fiercely*) Then you do love me. Say it!
KEENEY. (*simply*) I do, Annie.
[...]
MRS. KEENEY. And I've never asked for much from you, have I, David? Have I?
KEENEY. You know you could have all I got the power to give ye, Annie.
MRS. KEENEY. (*wildly*) Then do this this once for my sake, for God's sake – take me home! It's killing me, this life – the brutality and cold and horror of it. I'm going mad. I can feel the threat in the air. I can hear the silence threatening me – day after gray day and every day the same. I can't bear it. (*sobbing*) I'll go mad, I know I will. Take me home, David, if you love me as you say. I'm afraid. For the love of God, take me home! [...] (CP1, 504)

Malheureusement, le bonheur est de courte durée et dès lors que Keeney apprend que la voie s'ouvre au nord, il oublie sa promesse et son épouse ne peut plus que l'implorer (« *imploringly* » et « *supplicatingly* », 505) : le processus de la folie est alors encore accéléré. Mrs. Keeney s'exprime dorénavant uniquement par le biais de son jeu agressif de l'orgue – qui clôt même la pièce : « *starts to play wildly an old hymn* » (505) et « *she is playing wildly and discordantly as The Curtain Falls* » (506). Mrs. Keeney apparaît donc comme la victime directe de la cupidité de son époux et voit sa parole s'effacer

progressivement – ses trois dernières répliques se limitant à des invocations et à une question rhétorique (504-05) – jusqu’à ce qu’elle devienne qu’une bête « sauvage ».

L’utilisation des didascalies décrite plus haut semble aller de pair avec la « crise du drame » théorisée au XIX^e siècle par Péter Szondi notamment et, en particulier, avec une « mise en crise de la communication et du dialogue », pour reprendre l’expression employée par Christian Binet et Christophe Triau au sujet de Tchekhov⁷³. Ceux-ci poursuivent :

Et, entre ces personnages qui s’enferment tous dans leurs rêves et leurs mélancolies intérieures, la communication (et donc le vecteur obligé du système dramatique qu’est le dialogue, et derrière lui l’échange interhumain représenté) ne fonctionne plus normalement : les conversations ne sont alors plus que de faux (ou partiels) échanges, chacun suit sa lubie et ses pensées dans des dialogues qui pourraient, ou peu s’en faut, tout aussi bien être un entrecroisement de monologues⁷⁴.

Bien que cela nous paraisse encore plus percutant dans *Shell Shock*, nous pouvons considérer qu’O’Neill exploite dans *Ile* ce que Timo Tiusanen a défini, dans son analyse de *Bound East for Cardiff*, comme les « monologues modifiés », l’*aneinander vorbeireden* :

This is the place to make a distinction within the concept of monologue. Yank’s revealing speech is not addressed to the audience, as in the aside technique of the “well-made play.” Nor is it a fragment of ordinary dialogue, spoken only to his fellow-actors. One might call it a *modified monologue*, spoken in spite of another character, out of inner compulsion, not in reaction to a previous speech, nor aside, as an interpolation of the playwright⁷⁵.

En effet, si les époux Keeney dialoguent dans la moitié de la pièce, leurs répliques semblent ne faire que se croiser tandis que celles d’Annie tournent en rond. Ainsi, Mrs. Keeney et son époux se font face mais le dialogue semble rompu, comme le note le Steward (CP1, 493 : « She talks to him—when she does talk ») mais, surtout, comme l’exprime Mrs. Keeney elle-même, à qui la compagnie manque cruellement :

MRS. KEENEY. (*dully*) No – I don’t know – I can’t understand – (*intensely*) Oh, I want to be home in the old house once more **and** see my own kitchen again, **and** hear a woman’s voice talking to me **and** be able to talk to her. Two years! It seems so long ago – as if I’d been dead and could never go back. (CP1, 502)

⁷³ Christian Binet et Christophe Triau, *Qu’est-ce que le théâtre ?* (Paris : Gallimard, « Folio Essais », 2006), 237.

⁷⁴ Christian Binet et Christophe Triau, 240.

⁷⁵ Timo Tiusanen, *O’Neill’s Scenic Images* (Princeton: Princeton University Press, 1968), 46

Puis, la discussion semblant vaine, les tentatives de raisonnement laissent place à la persuasion et aux gestes de tristesse et de lassitude tels que, entre autres, « *passing her hand over her eyes with a gesture of pathetic weariness* » (CP1, 502) ou « *She suddenly covers her face with her hands* » (CP1, 503). Mrs. Keeney finit par implorer son époux en employant une nouvelle énumération qui rappelle celles employées plus tôt : « It's killing me, **this** life – the brutality **and** cold **and** horror of it » (CP1, 504, nous soulignons).

Jean-Pierre Sarrazac va jusqu'à évoquer une pure co-existence voire une « concurrence » des monodrames :

Et c'est ainsi que, dans le théâtre moderne et contemporain, l'expression de la solitude passe par l'invention d'une parole insularisée. Par une solitude généralisée des personnages, chacun devenant le sujet d'un monodrame entrant en concurrence avec les monodrames des autres personnages⁷⁶.

Un autre personnage féminin souffre d'un effacement comparable. En effet, Sue n'intervient qu'à partir de la moitié de la pièce *Where the Cross Is Made* (« *The door swings wide open, revealing Sue Bartlett* », CP1, 701). Ses paroles servent à introduire les raisons du comportement de Nat plus qu'elles n'ont d'incidence sur celui-ci ou son père. Nat va même jusqu'à directement remettre en question l'intérêt de la parole : « What's the use of telling – when they believe – when they're afraid? » (CP1, 703). D'une manière significative, Sue est tellement soufflée par le comportement de son frère qu'elle n'ose prononcer ce qu'elle craint, devenant un simple « écho » face à la voix, elle, forte et pleine d'assurance de Nat : « *like a whispered echo* » (CP1, 704). Enfin, sa description renforce cette notion d'effacement, avec son visage et ses lèvres pâles, ses cheveux – constituant l'unique touche de couleur chez elle – et sa voix faible (CP1, 702).

Une particularité de notre corpus est la décrépitude visiblement avancée des personnages. Ils sont en effet nombreux à paraître plus vieux qu'ils ne le sont, ce qui, de plus, est un des aspects les plus flagrants d'une certaine irréprésentabilité des pièces d'O'Neill. Ainsi, Nat Bartlett a trente ans mais en paraît beaucoup plus (CP1, 695 : « *He appears much older than his thirty years* »). De même, Virginia Floyd fait mention de deux pièces se déroulant le jour de l'anniversaire de leur personnage principal (« *Man of 45* » et « *Forty Years* »). Néanmoins, il n'est pas anodin de noter qu'O'Neill

⁷⁶ Jean-Pierre Sarrazac, « Un nouveau partage des voix », *Études théâtrales* 31-32 (2004/2) : 15.

a abandonné ces pièces considérées mauvaises⁷⁷. Il convient même de souligner que ces personnages comme flétris sont majoritairement des femmes, une décrépitude avancée qui devient le symbole de l'usure provoquée par les charges domestiques ; à l'inverse, les hommes sont plutôt – toujours dans une logique déshumanisante – à peine individualisés et parfois très succinctement décrits. Nous constatons que cette flétrissure frappe les femmes de tout âge : Rose, l'héroïne de *The Web*, « semble avoir trente ans mais n'en a en réalité que vingt-deux » (« *looking thirty but really only twenty-two* », 15) ; Mrs. Knapp, l'épouse du radiotélégraphiste de *Warnings*, a comme vieilli « prématurément » (« *She is a pale, thin, peevish-looking woman of about forty, made prematurely old by the thousand worries of a penny-pinching existence* », 77) ; enfin, Mrs. Rowland, dans *Before Breakfast* – comme nous l'avons déjà souligné – est décrite comme paraissant « beaucoup plus vieille » qu'elle ne l'est réellement (« *She is in her early twenties but looks much older* », 391). Ces personnages apparaissent donc immédiatement fragilisés, comme nous allons désormais le voir avec une analyse de la maladie dans notre corpus.

Ces indications apparaissant dans les didascalies, elles nous permettent de réaffirmer que ces dernières ne constituent nullement un « sous-texte »⁷⁸ mais qu'elles guident le dialogue plus qu'elles ne le complètent, en véritable « texte tuteur »⁷⁹. Pour reprendre Jean-Marie Roulin : « Le corps même du personnage porte les stigmates d'affects et d'angoisses et rend visible ce qui est de l'ordre de l'intime, tangible ce qui est un affect. »⁸⁰ Le matériau dramaturgique est ici exploité dans toute sa vastitude : les didascalies participent de cette révélation de l'intangible en accentuant le délabrement du corps et de l'esprit pendant que les dialogues témoignent concrètement du manque d'argent, accusent ou culpabilisent le responsable.

⁷⁷ Virginia Floyd, *Eugene O'Neill At Work*, 30 et 32 : « O'Neill draws a line through this material and labels it N[o]. G[ood]. » et « A line is drawn through this idea, indicating O'Neill discarded it. » Virginia Floyd souligne que plusieurs pièces consacrées aux problèmes maritaux ont été envisagées entre le printemps 1919 et le printemps 1920 (« *The Little Things* », « *Man of 45* », « *Man and Wife* » et « *His Master's Eyes* »), période marquée par des « sentiments ambivalents » envers Agnes et qui n'a vu aboutir que deux pièces, à savoir *Exorcism* et *Gold* (29).

⁷⁸ Nous pensons notamment à Roman Ingarden (« Les fonctions du langage au théâtre », *Poétique* 8 [1971] : 531-38) et Anne Ubersfeld (*Lire le théâtre*, Paris : Éditions Sociales, 1977).

⁷⁹ Michael Issacharoff, « Voix, autorités, didascalies », *Poétique* 93-96 (1996) : 464.

⁸⁰ Jean-Marie Roulin, « Corps, littérature, société (1789-1900) », in *Corps, littérature, société (1789-1900)*, éd. par Jean-Marie Roulin (Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2005), 7-30.

Chapitre 8 | Obsession de la maladie, maladie de l'obsession

Notre précédent chapitre nous a permis de nous attarder sur la thématique de l'obsession, extrêmement présente – envahissante, même – dans l'œuvre d'O'Neill. Comme nous l'avons vu, celle-ci se manifeste par exemple par une utilisation importante des sens et notamment un emploi de la cécité symbolique.

Toutefois, maladie et handicap se font également bien réels dans notre corpus et font l'objet d'un traitement révélateur d'une société changeante. Alors que le handicap mental de Mary n'est qu'accessoire et suggéré dans *The Rope*¹, le handicap physique se fait central dans *Warnings* avec la surdité qui menace puis frappe James Knapp. De même, la pièce – achevée mais détruite – « *The Trumpet* » mettait en effet en scène trois employé·e·s au handicap respectif *a priori* incompatible avec leur fonction, à savoir une bibliothécaire sourde, un crieur public muet et un nettoyeur de plage aveugle – d'où le titre un temps envisagé pour cette pièce, « *The Deaf, the Dumb and the Blind* »².

La maladie est en effet un thème omniprésent dans la vie d'O'Neill et se retrouve dès ses premières pièces, bien avant l'hécatombe familiale du début des années 1920³. Même si le caractère autobiographique de l'œuvre o'neillienne n'est plus à

¹ La pièce décrit une fillette de dix ans, aux traits surdimensionnés (CP1, 547 : « *over-grown girl of ten* ») et au visage « stupidement » vide (CP1, 548 : « *Her face is stupidly expressionless* »).

Voir Robert M. Dowling, éd., *Critical Companion to Eugene O'Neill: A Literary Reference to His Life and Work* (New York: Infobase Publishing, 2009), 404 : « a 10-year-old girl afflicted with a mild case of mental retardation ».

Doris Alexander, elle, établit un parallèle judicieux entre la mère d'O'Neill et la jeune fille. Doris Alexander, *Eugene O'Neill's Creative Struggle: The Decisive Decade, 1924-1933* (University Park, PA: The Pennsylvania State University Press, 1992), 26 : « She enters in the form of a "soft-minded" child whose commonplace name is actually her own: "Mary." The play opens with the child enacting a little pantomime with her doll strangely expressive of O'Neill's mother with her baby "Eugene". [...]»

² Virginia Floyd, *Eugene O'Neill at Work: Newly Released Ideas for Plays* (New York: Ungar, 1981), 5-6.

³ En effet, en 1920, le cancer de James O'Neill est diagnostiqué ; en 1922, Mary Ellen « Ella » Quinlain, la mère du dramaturge, meurt après avoir fait face à la maladie entre 1888 et 1914, étant devenue dépendante à la morphine suite à son dernier accouchement ; en 1923, c'est Jamie O'Neill qui meurt à son tour.

Dans un article consacré à la pièce *Miles to Babylon*, rédigée en 2006 par Ann Harson, Stephen A. Black souligne cet aspect bien connu de la biographie o'neillienne. Stephen A. Black, « Mrs. O'Neill's Illness » (2006) <http://www.nytheatre-wire.com/sb06093t.htm> (consulté le 20 mai 2019).

démontrer, nous ne pouvons nous limiter à considérer ces pièces comme de simples pathographies, au sens où l'entend Anne Hunsaker Hawkins⁴. Ainsi John Lantos souligne le pouvoir métaphorique de la maladie :

Doctors appear commonly in twentieth-century literature. Something about them makes them attractive protagonists. They find themselves at the center of moral tales. Medicine makes a good metaphor. Often it is not clear exactly what medicine is a metaphor for [...]. But even without precision, medicine works as a metaphor for matters of spiritual, moral, and political urgency because medicine itself has a spiritual, moral, and political urgency.⁵

Point de métaphore complexe comme chez Kafka ici. Chez O'Neill, c'est surtout l'ombre de l'argent qui plane sur les récits et nous pousse à y voir une métaphore du cancer sociétal incarné par le capitalisme – une métaphore exposée clairement dans *Fog*. L'enfant mort – et présenté comme tel dès la *dramatis personae* – se retrouve très rapidement au cœur des discussions : un débat s'instaure en effet entre le poète et l'homme d'affaires (qui ne sont encore que deux « voix ») sur la délivrance qu'a pu constituer cette mort pour un enfant qui aurait probablement été promis à un bien triste avenir. En effet, selon la deuxième voix, cet enfant souffrait dès sa naissance de la pire maladie possible, « la plus mortelle et extrêmement répandue », à savoir la pauvreté :

SECOND VOICE. [...] The child was diseased at birth, stricken with a hereditary ill that only the most vital men are able to shake off.

FIRST VOICE. You mean?

SECOND VOICE. I mean poverty – the most deadly and prevalent of all diseases. (CP1, 99)

Une maladie « nécessaire », selon l'homme d'affaires, en plus d'être pratiquement incurable : « Well, it seems to be a pretty necessary sickness and you'll hardly find a cure for it » (CP1, 99-100). Cet exemple est l'un des rares cas de lien direct entre le manque d'argent et le délabrement qui semble en être à la fois la conséquence et une métaphore.

Doris M. Alexander, *Eugene O'Neill's Creative Struggle: The Decisive Decade, 1924-1933* (University Park: The Pennsylvania State University Park, 1992), 18-19 :

February 28, 1922 Eugene O'Neill's mother dies of a brain tumor in Los Angeles. [...]

March 1, 1920 James O'Neill suffers a stroke and is revealed to have cancer. [...]

November 8, 1923 James O'Neill Jr. dies of cerebral apoplexy at Riverlawn Sanatorium in Paterson, New Jersey.

⁴ Pascale Antolin, 20 : « Anne Hunsaker Hawkins utilise le terme « *pathography* » pour désigner ces autobiographies d'un genre particulier qui, dans le contexte américain notamment, s'inscrivent dans la tradition très ancrée du *memoir*, du récit autobiographique. »

⁵ John Lantos, 38.

8.1. La mise en scène de la médecine : une nouveauté

Hormis lorsqu'elle constituait un ressort comique efficace grâce à des personnages simulateurs et ridicules tels que ceux présentés dans *La Farce de Maître Pathelin*, *Le Malade imaginaire* ou encore, plus tardivement, *Sanditon*⁶, la maladie a longtemps été réservée au discours médical avant de faire son entrée sur la scène artistique au début du XIX^e siècle, ce que Françoise Grauby rappelle dans son *Corps de l'artiste* :

C'est que les discours sur le corps se sont modifiés avec le développement des sciences médicales. Les progrès médicaux ont enclenché une série de retrouvailles avec le corps, qui donnent lieu à un style très particulier de relations. L'idée que le corps s'exprime est déjà relativement nouvelle, mais qu'il puisse, dans son langage, être déchiffré, interprété et compris, voilà de quoi va témoigner la médecine. [...] Une vision pathogène du corps en surgit, qui va marquer à jamais la littérature réaliste et naturaliste. À partir de ce corps surveillé et puni, comme l'aurait dit M. Foucault, l'existence se codifie en termes de normes et de déviations⁷.

Dorénavant, la maladie « n'est plus de l'ordre du secret ou de la sphère privée. Au contraire, les malades (ou leurs proches) prennent la parole, les écrivains la mettent en mots »⁸. Ainsi, les personnages de malades mais aussi de médecins se font nombreux, comme en atteste tout particulièrement le relevé effectué par le Professeur Solomon Posen. Ainsi, Posen cite 600 œuvres sélectionnées parmi un corpus de plus de 1000 livres ayant pour « figure centrale » un médecin⁹.

⁶ Ce roman a été commencé par Jane Austen, alors malade, en 1817, sous le titre *The Brothers*. Physiquement incapable d'en poursuivre la rédaction, l'autrice l'a abandonné seulement quatre mois avant son décès. Le texte a finalement été publié en 1925. Les critiques n'ont pas manqué de souligner l'ironie d'un roman rédigé en fin de vie et mettant en scène des personnages hypocondriaques. Nous renvoyons notamment à B. C. Southam, « *Sanditon: the Seventh Novel* », *Jane Austen's Achievement: Papers delivered at the Jane Austen Bicentennial Conference at the University of Alberta*, éd. Juliet McMaster (London and Basingstoke: Macmillan, 1976) : 1-26 (1 et 2 en particulier pour l'influence de la lecture biographique faite par E. M. Forster à la publication de *Sanditon* en 1925).

⁷ Françoise Grauby, *Le Corps de l'artiste : discours médical et représentations littéraires de l'artiste au XIX^e siècle* (Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2001), 15-16.

⁸ Pascale Antolin, « Introduction », *Dire les maux : Littérature et maladie*, dir. Pascale Antolin et Marie-Lise Paoli (Pessac : Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2016) : 18.

⁹ Dr. Solomon Posen, *The Doctor in Literature: Volume 1, Satisfaction or Resentment?* (Oxford: Radcliffe, 2005), 3.

Voir également John Lantos, « Why Doctors Make Good Protagonists? », *The Last Physician: Walker Percy and the Moral Life of Medicine*, eds. Carl Elliott et John Lantos (Durham and London: Duke University Press, 1999), 38-45.

Ainsi, la fin du XIX^e siècle a vu naître les personnages d'Allan Woodcourt (*Bleak House*) ou de Tertius Lydgate (*Middlemarch*). McLellan souligne par exemple l'importance de ce dernier :

This image of the bungling doctor as buffoon began to dissipate as medicine's scientific development accelerated in the 19th century. With George Eliot's description of Mr Tertius Lydgate in her masterly 1872 novel *Middlemarch*, the image of the physician took a definitive turn from a stock, comic character to the physician as hero¹⁰.

Honoré de Balzac va plus loin avec sa *Comédie humaine* en nous faisant suivre Horace Bianchon, d'abord étudiant dans *Le Père Goriot*, puis enfin médecin du tout-Paris et fait Officier de la Légion d'Honneur dans *La Muse du département*.

Nous pouvons également citer le docteur Howard Sommers, héros du roman de Robert Herrick *The Web of Life*, paru en 1900¹¹. Romancier emblématique de la ville de Chicago¹², finalement supplanté par Theodore Dreiser, Herrick était tout particulièrement attaché à la question du succès :

Surveying that work [*The Web of Life*] for a somewhat later perspective, Herrick observed that "the one subject always to be found in my books is the competitive system – its influences upon men and women. Whenever I look back into these books, I find the one insistent question implied in almost every chapter, 'What is success?'"¹³

Alors qu'il semble promis à un avenir radieux de par son métier mais également grâce à une potentielle union avec l'influente Louise Hitchcock, le docteur Sommers critique la vision commerciale de la médecine dont il est acteur et témoin. Il perd alors sa place dans le cabinet qui l'employait mais se retrouve également rejeté par les populations défavorisées qu'il souhaitait pourtant aider. La matérialiste ville de Chicago¹⁴ paraissant

¹⁰ M. Faith McLellan, « Images of Physicians in Literature: From Quacks to Heroes », *The Lancet* 348.9025 (août 1996): 458-60.

¹¹ Nous ne pouvons évidemment nous empêcher de noter le titre du roman, avec cette notion confluente de « toile » dans laquelle s'enchevêtrent les personnages. Au vu des nombreuses critiques contemporaines des œuvres d'Herrick par certains de ses proches, il paraît peu probable qu'O'Neill n'ait pas eu connaissance de ceux-ci dès les années 1910. En effet, nous pouvons noter l'article de Floyd Dell, « Chicago in Fiction », *Bookman* 38 (Nov. 1913) : 274-75. Granville Hicks et Joseph Wood Kruth se sont eux aussi intéressés au romancier. Granville Hicks, « Robert Herrick, Liberal », *New Republic* 67 (June 1931) : 129-30 ; Joseph Wood Krutch, « The Long Journey », *Nation* 121 (Oct. 1925) : 388-89.

¹² Voir notamment Kenny A. Jackson, « Robert Herrick's Use of Chicago », *Midcontinent American Studies Journal* 5.1 (Spring, 1964) : 24-32 et Sidney H. Bremer, « Lost Continuities: Alternative Urban Visions in Chicago Novels, 1890-1915 », *Soundings* 64 (1981) : 29-51.

¹³ George Gordon (Charles Crittenton Baldwin), *The Men Who Make Our Novels* (New York: Moffat, Yard and Co., 1919), p. 154. Cité dans Walter Fuller Taylor, « The Humanism of Robert Herrick », *American Literature* 28.3 (Nov. 1956): 291.

¹⁴ Kenny A. Jackson, 26 notamment.

responsable de ses déconvenues, Sommers trouve – avec sa maîtresse Mrs. Preston – refuge dans une ruine de temple, vestige de l'exposition universelle de 1893. Toutefois, contre l'avis de Mrs. Preston, il se résout à reprendre sa place dans la société, la fuite n'étant pas une solution viable :

Yes, it was the end! It was the end of his little personal battle with the world, the end of judging and striving, the end of revolt. He should live on, strangely enough, into many years, but not as they had tried to live in self-made isolation. He should return to that web of life from which they had striven to extricate themselves. She bade him go back to that fretwork, unsolvable world of little and great, of domineering and incompetent wills, of the powerful rich struggling blindly to dominate and the weak poor struggling blindly to keep their lives: the vast web of petty greeds and blind efforts. He should return, but humbly, with the crude dross of his self-will burnt out. They had rebelled together; they had had their wills to themselves; and that was ended. It could not have been otherwise. They could never have known each other in the world; they had to withdraw themselves apart.¹⁵

Pour le début du XX^e siècle, nous pensons tout particulièrement au docteur Colenso Ridgeon dépeint par George Bernard Shaw dans *The Doctor's Dilemma*. En effet, dans cette pièce éminemment moderne mise en scène pour la première fois en 1906, le jeune médecin est en proie à un dilemme moral au moment de déterminer qui de deux patients mérite le plus de recevoir son traitement – révolutionnaire mais rare – contre la tuberculose. Enfin, ce nouveau pouvoir des médecins nous amène évidemment à mentionner le roman *La Montagne Magique (Der Zauberberg)* de Thomas Mann, publié en 1924 mais entamé en 1912, année de la « seconde naissance » d'O'Neill, et considéré comme l'un des plus grands classiques de la littérature allemande du XX^e siècle. Des louanges que devait partager O'Neill lui-même, lui qui a fait part de son admiration pour le travail de Mann en 1929, alors qu'ils étaient tous deux en lice pour le prix Nobel : « They say Thomas Mann is sure to get the award. I hope so. He deserves it. I think his work, with a few exceptions, is great stuff¹⁶ ».

Nous avons évoqué précédemment la nouvelle de Saki *The Open Window* et la dépression nerveuse de son personnage principal, Framton Nuttel. Quelques

¹⁵ Robert Herrick, *The Web of Life* (New York: Grosset & Dunlap, 1900), 316.

¹⁶ Dans cette longue lettre à George Jean Nathan, datée du 12 novembre 1929, O'Neill souligne que les seules nominations de Sinclair Lewis, Theodore Dreiser et lui-même constituent déjà une avancée. Travis Bogard et Jackson R. Bryer, éd., *Selected Letters of Eugene O'Neill* (New Haven: Yale University Press, 1988), 355 : « I see by the Paris *Herald* that Sinclair Lewis, Dreiser and I (in the order named) have been mentioned in the current Nobel Prize consideration – which mention is at least a step forward for us Yanks! »

personnages o’neilliens sont atteints de ce même mal emblématique¹⁷ et craquent, comme Alfred dans *Before Breakfast* ou l’homme représenté dans la pièce « Silence », ébauchée en deux temps en 1919 puis abandonnée. Ce dernier y faisait appel à un médecin pour diagnostiquer sa dépression nerveuse imminente et finissait par fuir femme et enfant à cause du bruit que ces derniers provoquaient :

Silence – Man who has gone from Scotland to Africa to make fortune for girl he loves – alone in silence and wilderness for five years – comes back comparatively rich – marries girl – buys house in town – but can’t stand noise – practically gives away house to get away from city – buys house in country to get quiet – far away from everything – wears felt slippers, etc. – gradually comes to hate wife for noise she makes washing dishes, sweeping, etc. They have child – can’t endure child’s crying – goes to see Doc. – on verge of nervous breakdown – has fight with wife on account on some noise – tells her he is going back to wilderness – packs bag – she breaks down when she sees he is in earnest – implores him to stay – finally he gives in, his past love for her still strong. They kiss and are reconciled. He puts down bag. Then kid start bawling in the next room. She hustles out to it and, forgetting, slams the door with a bang behind her. Husband shudders – looks after her with reawakened hate – picks up bag, tiptoes softly to outside door, opens it quietly and goes out shutting door silently behind him.¹⁸

Si les dernières décennies du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle ont effectivement vu naître une plus grande reconnaissance du sentiment de pression exercée par le rythme de la vie moderne¹⁹, cette pièce semble surtout inspirée de la propre exaspération d’O’Neill, incapable de se concentrer dans la maison de West Point Pleasant qu’il occupait avec Agnes²⁰.

¹⁷ Nous renvoyons notamment à l’étude de David G. Schuster, *Neurasthenic Nation: America's Search for Health, Happiness, and Comfort, 1869-1920* (New Brunswick: Rutgers University Press, 2011).

¹⁸ Virginia Floyd, *Eugene O’Neill at Work: Newly Released Ideas for Plays*, 10-11.

¹⁹ Elizabeth Siegel Watkins détaille le « tourbillon » de publications dédiées à la neurasthénie et l’émergence du concept de « dépression nerveuse » :

Closely allied to the perception that businessmen were subject to undue pressures on the job was the belief that the pace of modern life could cause stress-related illness. The distinguished physician William Osler, in his 1910 address to the Royal College of Physicians of London on angina pectoris, had asked “Has the high-pressure life of modern days made the disease more common?” Readers of the *New York Times* in the 1920s came across several articles on the detrimental effects of modern living.

Elizabeth Siegel Watkins, « Stress and the American Vernacular: Popular Perceptions of Disease Causality », *Stress, Shock, and Adaptation in the Twentieth Century*, éd. David Cantor et Edmund Ramsden (Rochester / Woodbridge: University of Rochester Press / Boydell & Brewer, 2014), 54 et 56.

²⁰ Virginia Floyd, 11n :

The stated idea for the one-act play [...] was apparently written in spring 1919 when O’Neill discovered his wife was pregnant and feared a child would create additional confusion and tension in his household. “Silence” reflects the author’s frustration as he attempts to cope with the noisy environment of his wife’s West Point Pleasant house: the menagerie of cats and dogs, the stoves that had to be shaken down daily, the windmill that started with “a clank, a rattling groan, a whirring.” Agnes describes a quarrel that erupted when her husband, who was unable to work at that time, suggested that she write. She responds: “I thought this whole plan, being

Un autre aspect du traumatisme autobiographique o’neillien (central dans *Long Day’s Journey Into Night* et maintes fois étudié) ressurgit régulièrement tant la figure du médecin s’accompagne quasi systématiquement de questions pécuniaires. Ainsi, dans *Warnings*, Mrs. Knapp critique ouvertement la décision, futile selon elle, de son époux de dépenser inutilement de l’argent pour consulter un médecin spécialiste :

MRS. KNAPP. [...] You don’t have to shout. I’m not deaf.

CHARLIE. (*lower*) All right, Mom. But I’ve got into the habit of talking loud since Pop’s been home. He don’t seem to hear me when I talk low.

DOLLY. That’s right, Ma. I was talking to him this morning and when I got through he didn’t know half what I’d told him.

MRS. KNAPP. Your father has a bad cold and his head is all stopped up. *He* says he hasn’t got a cold but I know better. I’ve been that way myself. But he won’t believe me. So he’s gone to pay five dollars to an ear specialist when all he needs is a dose of quinine – says a wireless operator can’t afford to take chances. I told him a wireless operator couldn’t afford to pay five dollars for nothin’ – specially when he’s got a wife and five children. [...] (CP1, 82)

Tout cela est éminemment ironique (tout comme le « I’m not deaf » que lance la mère) puisque la suite révèle que James Knapp a bel et bien raison concernant son état de santé. Néanmoins, n’ayant le cran de s’opposer complètement à son épouse, James prendra tout de même le risque de partir une dernière fois, risque tristement mis en valeur par l’opposition entre « can’t afford to take chances » et « couldn’t afford to pay five dollars ».

Nous retrouvons dans *Long Day’s Journey into Night* la notion de « charlatan » (« quack ») présente dans le titre de l’article de McLellan cité plus haut : « Even in this hick burg he’s rated third class! He’s a cheap old quack! » (CP3, 729). O’Neill fait ici allusion à un événement un peu moins connu de sa jeunesse, à savoir son très bref séjour au *Fairfield County State Tuberculosis Sanatorium* de Shelton, avant d’être envoyé à Wallingford, toujours dans l’État du Connecticut, au *Gaylord Farm Sanatorium*²¹. Ces médecins de pacotille sont vertement critiqués par O’Neill, aussi bien par le truchement de ses personnages, comme lorsque Murray critique le choix effectué par Jack Townsend dans *Abortion* – « your dirty skunk of a doctor » et « a faker of a

alone here and everything else – your goddamn solitude – was so *you* could work!” After this outburst, O’Neill, like his hero in “Silence,” walked to the front door and left the house [...].

²¹ Sur ce point, voir notamment Louis Sheaffer, *O’Neill: Son and Playwright* (London: J. M. Dent & Sons, Ltd., 1968), 242-45 et Arthur Gelb et Barbara Gelb, *O’Neill: Life with Monte Cristo* (New York: Applause Books, 2000). Ainsi, même Barrett H. Clark, dans son remarquable ouvrage paru en 1929, ne s’embarrasse pas d’un tel détail, préférant probablement la parfaite dramaturgie d’un internement la veille de Noël – à moins qu’O’Neill lui-même n’ait précieusement gardé ce secret. Barrett H. Clark, *Eugene O’Neill: The Man and His Plays* (New York: Robert McBride & Company, 1936).

doctor » (CP1, 216) – que dans sa vie personnelle. En effet, en juillet 1929, O’Neill est dévasté par le décès de leur ancienne gouvernante, Fifine Clark, et ne mâche pas ses mots dans une lettre à Harry Weinsberger, l’un de ses avocats :

I’m afraid she [Agnes] left Gaga to the mercies of a country quack. I could have got her into the Presbyterian hospital, I think, through the people I know there – just as I got Agnes’ father, whom his loving family had left at the mercy of quacks (when he had a doctor at all!) to see the best T.B. man in New England and had him entered in New Haven hospital.²²

Dans *Where the Cross Is Made*, c’est le médecin qui a le privilège d’être le destinataire de la toute première réplique de la pièce, noyée dans la didascalie initiale (« All right, Doctor », CP1, 695), soulignant donc l’aspect salvateur du personnage aux yeux de Nat et Sue Bartlett, qui apparaissent désespérés face à la folie de leur père. Si le docteur Hardy, comme nous venons de le rappeler, est un charlatan aux yeux de Jamie dans *Long Day’s Journey into Night*, ce docteur Higgins semble, lui, bien plus sérieux (« professional-looking man », CP1, 695).

La thématique de l’institutionnalisation apparaît également dans cette pièce. Si la menace de l’internement apparaît dans *The Web*, lorsque Steve se vante de pouvoir faire envoyer Rose à Blackwell’s Island²³, elle plane ici sur un homme. Alors que les femmes étaient particulièrement victimes de ces internements forcés, soumises à la simple décision des hommes de leur entourage qui pouvaient les faire enfermer pour leurs opinions jugées dérangeantes²⁴, ce sont bien deux personnages masculins qu’O’Neill a directement confrontés à la possibilité de l’enfermement asilaire²⁵. Dans *Where the Cross Is Made*, la folie d’Isaiah Bartlett est minutieusement soulignée par son propre fils, dans l’espoir de le voir interné : l’adjectif « mad » apparaît à vingt-trois reprises et les noms « madness » et « madman » respectivement deux et une fois. De même, le nom « asylum » est prononcé à cinq reprises, par Higgins et Nat, deux fois chacun, et par Sue. Seul le capitaine Bartlett, dans un de ses derniers instants de lucidité, déclare être

²² Travis Bogard et Jackson R. Bryer, *Selected Letters of Eugene O’Neill*, 349.

²³ Voir 3.2.2. pour les liens entre proxénètes et police.

²⁴ Voir Phyllis Chesler, *Women and Madness* (Chicago: Chicago Review Press, 2018 [New York: Doubleday, 1972]).

Nous renvoyons également aux témoignages glaçants regroupés par Jeffrey L. Geller et Maxine Harris dans *Women of the Asylum: Voices from Behind the Walls, 1840-1945* (New York: Anchor Books, 1994).

²⁵ Dans son chapitre « “Madness and Masculinity”: Male Patients in London Asylums and Victorian Culture », Helen Goodman révèle que le nombre d’hommes internés était bien supérieur à ce que les archétypes victoriens pouvaient laisser supposer.

Helen Goodman, « “Madness and Masculinity”: Male Patients in London Asylums and Victorian Culture », *Insanity and the Lunatic Asylum in the Nineteenth Century*, eds. Thomas Knowles et Serena Trowbridge (London and New York: Routledge, 2015) : 149-65.

conscient que son fils veut le « mettre derrière les barreaux de la prison pour les fous » (CP1, 706 : « Aimin' to put me behind the bars o' the jail for mad folk! »). À l'inverse, le personnage principal de la pièce abandonnée « The Old Fisherman » choisit de feindre la folie, voyant en l'asile la solution à ses problèmes familiaux : « One-act play – the old fisherman who, abused and ignored by his children, pretends to be mad so as to be sent to asylum »²⁶.

Alors que les études sur les figures de médecin dans le roman ne manquent pas²⁷, Marian P. Whitney relève en 1924 le soudain intérêt du théâtre contemporain pour les personnages d'académiques et de scientifiques malgré un mépris de la société pour ces derniers, trop peu enclins aux penchants matérialistes de l'époque²⁸. De la même manière, Susan Blattès souligne la rareté du personnage de médecin au théâtre :

[...] le médecin aurait pu incarner sur scène le lien entre science et société, en représentant le savoir, la raison. Il aurait pu donner un visage humain aux progrès scientifiques et techniques. Ce rôle n'a été joué que très rarement au théâtre. [...] Il est difficile de trouver des pièces où l'un des personnages principaux est médecin avant une époque assez récente et ceux que nous trouvons sont loin de correspondre aux héros de la culture populaire.²⁹

Parmi le peu de pièces de théâtre présentes dans les œuvres sélectionnées par le Professeur Posen figure toutefois une pièce o'neillienne³⁰, à savoir *Strange Interlude*,

²⁶ Virginia Floyd, *Eugene O'Neill at Work*, 32.

²⁷ Nous pensons par exemple à Evelyn Rivers Wilbanks, *The Physician in the American Novel, 1870-1955* (Boston: F. W. Faxon, 1958) et, surtout, à la thèse d'Alex J. Cameron, « The Image of the Physician in the American Novel: 1859 to 1925 » (University of Notre Dame, 1973). Plus récemment et sur d'autres périodes temporelles, nous pouvons signaler l'ouvrage de Tabitha Sparks, *The Doctor in the Victorian Novel: Family Practices* (Farnham and Burlington: Ashgate, 2009) ou celui de Maureen Tuthill, *Health and Sickness in the Early American Novel: Social Affection and Eighteenth-century Medicine* (London: Palgrave Macmillan, 2016).

²⁸ Marian P. Whitney « The Doctor on the Stage », *The North American Review* 220.824 (Sept., 1924) : 148 :

No accusation is more generally brought against the present age than that it is bent on material things, that it has less respect for learning and for art than had the past, that it reserves all its prizes for the man who succeeds in business or politics, passing by the scholar with half concealed contempt, and granting him but a modicum of the material rewards of wealth and high position. Yet the contemporary drama accords to the man of science and to the scholar a place which he has never before occupied, giving to him, his problems, struggles, and ambitions, the center of the stage, which no other age has granted him.

²⁹ Susan Blattès, « Corps malade/société malade : Le rôle du médecin dans le théâtre britannique contemporain », *Médecines, sciences de la vie et littérature en France et en Europe de la Révolution à nos jours, vol. 1 Herméneutique et clinique*, dir. Lise Dumasy-Queffélec et Hélène Spengler (Genève : Droz, « Histoire des idées et critique littéraire », 2014) : 355-56.

³⁰ Pour ce qui est de la mise en scène de la folie, par exemple, Jacqueline O'Connor admet qu'O'Neill tient une place de précurseur dans le contexte états-unien.

Jacqueline O'Connor, *Dramatizing Dementia: Madness in the Plays of Tennessee Williams* (Bowling Green : Bowling Green State University Popular Press, 1997), 101 : « While O'Neill preceded Williams in bringing the subject to the modern American stage [...] ».

mentionnée dans trois catégories : celle des honoraires des médecins, celle des diagnostics et enfin celle de l'hostilité envers les médecins considérés inutiles³¹.

Parmi les différentes maladies présentées dans notre corpus, nous avons choisi de nous attarder sur le cas particulier de la tuberculose tant son traitement par l'auteur peut paraître étrange compte tenu de sa propre expérience et tant sa lecture anticapitaliste est stimulante.

8.2. Évidence et rejet de l'autobiographie

À peine remis de sa tentative de suicide, O'Neill apprend donc qu'il est, comme Tchekhov et tant d'autres artistes avant lui, atteint de la tuberculose³², une maladie qui trouve alors *évidemment* place dans son œuvre, après sa « seconde naissance »³³ :

O'Neill was a highly autobiographical writer, and it is no wonder that so dramatic an event as his contracting tuberculosis while a young man would find its way into his plays. Three of O'Neill's plays tell the story in one way or another – *Beyond the Horizon* (1920), *The Straw* (1919), and *Long Day's Journey into Night* (1956) –
³⁴

Il n'est guère surprenant que l'autrice semble ici ignorer les pièces écrites avant 1918 et, *a fortiori*, les pièces en un acte. Certes, *The Straw*, rédigée en 1918, est notable comme l'analyse le Docteur Markel :

O'Neill's initial diagnosis with tuberculosis was most famously recounted in his masterpiece *Long Day's Journey Into Night*. Less well known is that one of his earlier plays, *The Straw*, was drawn from his experiences as a patient in a tuberculosis sanatorium. Aptly, O'Neill used the metaphor of the children's game of drawing straws for his title: when it came to tuberculosis, like so many other aspects of life, he insisted, some seemed to randomly draw more short than long straws³⁵.

La portée autobiographique est ici évidente mais pourtant non assumée, comme l'observe très justement Virginia Floyd :

³¹ Dr. Solomon Posen, 44, 104 et 191.

³² Doris Alexander rejette l'histoire selon laquelle le grand-père d'O'Neill serait décédé de cette même maladie. Doris Alexander, *Eugene O'Neill's Last Plays: Separating Art from Autobiography* (Athens, GA: University of Georgia Press, 2005), 79-80.

³³ Travis Bogard et Jackson R. Bryer, eds., *Selected Letters of Eugene O'Neill*, 25 : « If, as they say, it is sweet to visit the place one was born in, then it will be doubly sweet for me to visit the place I was reborn in – for my second birth was the only one which had my full approval. »

³⁴ Joann P. Krieg, *Epidemics in the Modern World* (New York: Twayne Publishers, 1992), 109.

³⁵ Howard Markel, MD, « Grasping at Straws: Eugene O'Neill, Tuberculosis, and Transformation » in *The Journal of the American Medieval Association*, No. 303 (13), 2010, 1316.

O'Neill erased all the notes he made for this play on two pages of the notebook. [...] By calling the character who represents him "Eugene" in the notes, the author contradicts his statement that the autobiographical aspects of the play were unintentional³⁶.

Quelques années avant l'emblématique *The Straw*, Eugene O'Neill avait déjà créé plusieurs personnages atteints de ce mal, à savoir Rose Thomas, l'héroïne de *The Web*, et Joe Murray, le frère de Nellie, dans *Abortion*, mais également le marin abandonné par son capitaine dans « T. B. Sailor » et le personnage principal de « German Spy ». Évidemment, ces deux dernières pièces n'ayant pas été abouties (ni intitulées – les « titres » ici mentionnés n'ayant été apposés par Virginia Floyd que dans un but pratique), nous ne disposons que de très peu d'informations quant à la place accordée à la représentation de la maladie :

Long play – abandonment of the T.B. sailor by whaling captain in Marquesas – his care by natives and restoration to comparative health while the Islanders are scourged by his disease [...] (« T.B. Sailor »³⁷)

Story about German Spy who inoculates himself with T.B. in order to live unsuspected on Mexican border (Arizona) and direct German propaganda in Mexico. (« German Spy »³⁸)

Toutefois, dans ces deux exemples, la maladie semble loin d'occuper le rang de simple anecdote puisque le premier personnage « importe » sa redoutable maladie et contamine toute une population isolée tandis que le second s'inocule lui-même la maladie – dans le but de détourner l'attention ou peut-être même de se marginaliser afin d'opérer tranquillement, la marginalisation des tuberculeuses et tuberculeux étant l'un des principaux points que nous allons développer.

Nul doute que la maladie n'a pas pour unique fonction la création d'un univers crédible, tout particulièrement basé sur la vie réelle de l'auteur. En quoi les personnages de Rose et Joe sont-ils représentatifs des maux rongant la société étatsunienne au début du XX^e siècle ? Comment cette fonction est-elle exploitée ?

La littérature secondaire consacrée à la tuberculose ne manque pas. Nous renvoyons notamment aux travaux parfaitement complémentaires de Katherine Ott, Barbara Bates et Sheila Rothman³⁹, tous trois aboutis dans les années 1990, une période

³⁶ Virginia Floyd, *Eugene O'Neill at Work: Newly Released Ideas for Plays*, 9.

³⁷ Virginia Floyd, *Eugene O'Neill at Work*, 30.

³⁸ Virginia Floyd, *Eugene O'Neill at Work*, 33.

³⁹ Katherine Ott, *Fevered Lives: Tuberculosis in American Culture Since 1870* (Cambridge, MA and London: Harvard University Press, 1996) ; Barbara Bates, *Bargaining for Life: A Social History of*

cruciale alors que le nombre de cas repartait à la hausse⁴⁰. En effet, alors que l'ouvrage de Barbara Bates relève plus de l'histoire institutionnelle que de l'histoire sociale annoncée⁴¹, Sheila Rothman a choisi de s'éloigner des archives médicales pour s'appuyer sur des journaux intimes et des lettres afin d'établir un portrait poignant des personnes confrontées (plus ou moins directement) à la maladie :

I quickly came to understand that to grasp the patients' experience, I had to leave medical archives – their story was not to be found in hospital charts or physician charts – and explore general archives, collections of family papers, diaries, and memoirs. I was not disappointed. These sources, which I will refer to as “narratives of illness,” turn out to be as textured as the lives that they portray.⁴²

Ces « récits de maladie » lui ont donc permis d'ébaucher une histoire de la conception de la tuberculose, ce que Katherine Ott est tout particulièrement attachée à montrer, en soulignant la nature changeante de la définition de cette condition à travers les époques mais également selon le profil de la personne en souffrant.

Katherine Byrne, elle, a consacré un ouvrage à l'analyse de la tuberculose dans la littérature victorienne et y observe la tuberculose en tant que, *primo*, grain de sable dans les rouages du capitalisme et, *secundo*, métaphore de celui-ci : « consumption works as both a disruptor of the capitalist, commercial world, and a metaphor for it »⁴³.

Tuberculosis, 1876-1938 (Philadelphia: University of Philadelphia Press, 1992) ; Sheila M. Rothman, *Living in the Shadow of Death: Tuberculosis and the Social Experience of Illness in American History* (Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1994).

⁴⁰ Les médecins ont en effet été confrontés à une nouvelle vague de cas, favorisée par des facteurs tels que les mauvaises conditions de vie (habitats insalubres ou vie dans la rue), les addictions à l'alcool ou la drogue. De plus, la co-infection par le VIH rendait éminemment plus compliqué le diagnostic de la tuberculose chez la population atteinte. Voir notamment John Bernardo, « Tuberculosis: A disease of the 1990s », *Hospital Practice* 26.10 (October 15, 1991): 195-8, 202, 207-8 passim.

⁴¹ Ce reproche a par exemple été formulé par David McBride dans sa recension de l'ouvrage. David McBride, *The Pennsylvania Magazine of History and Biography* 118.4 (Oct., 1994), 403 :

Bates's perceptive book does much to fill the void about the tuberculosis control drama in the Philadelphia region. However, when weighed against the newer national and international scholarship on disease, poverty, race, and industrialization, *Bargaining for Life* is more biography and institutional history than social history. The broader political and economic forces (for example, unsafe occupational hierarchies, working-class housing patterns, and bitter political conflict) that produced the largest segments of tuberculosis victims, and the ways medical theories and practices reflected or reinforced these forces, are only briefly noticed in this book.

⁴² Sheila M. Rothman, *Living in the Shadow of Death*, 1.

⁴³ Katherine Byrne, *Tuberculosis and the Victorian Literary Imagination* (Cambridge: Cambridge University Press, 2011), 5. Katherine Byrne poursuit en justifiant son choix de se concentrer sur la tuberculose alors que les études liant industrialisation et pathologie(s) ne manquent pas :

This synthesis of disease and economics in the context of class issues is clearly not a new one in academic terms, and there is a huge body of work concerned with the pathologising of the industrial working class in this era. However, the majority of this criticism, from Kate Flint's *The Victorian Novelists: Social Problems and Social Change* to Anthony Wohl's *Endangered Lives*, focuses on the diseases most obviously linked to industrialisation and urbanisation –

Katherine Byrne propose l'analyse d'une société qui *se consume* au même rythme qu'elle *consomme* et définit l'« identité complexe » de la tuberculose, à la fois « une maladie de la luxure et du consumérisme et une conséquence de la privation sociale qui accompagne l'industrialisation » :

What has emerged out of this study is the existence of tuberculosis as a useful, powerful metaphor for the most all-consuming social and cultural anxieties of whatever society it manifests itself in. It has a long history of association with capitalism, and a complex identity as both a disease of luxury and consumerism and a consequence of the social deprivation that accompanies industrialisation.⁴⁴

Répondant parfaitement à cette définition, Rose et Joe sont réellement des marginaux : tandis que Rose est une prostituée vouée à ne jamais quitter les bas-fonds dans lesquels elle croupit, Joe, pauvre machiniste qu'il est, n'appartient pas au monde sur lequel s'ouvre la pièce, à savoir l'université, d'où la réaction de Jack à son arrivée : « *They are going toward the door in the rear when Joe Murray appears in the doorway. Jack cannot repress an exclamation of alarm and his face grows pale* » (CP1, 214). Joe apparaît véritablement comme un intrus, venant perturber l'harmonie des étudiants de cette grande université, comme l'indique le terme « alarm », annonceur de la situation qui se trame, au même titre que la pâleur subite de Jack, reflet de celle des malades de la tuberculose, eux aussi condamnés – mais victimes innocentes.

Il serait donc extrêmement réducteur de se limiter à une lecture pathographique de l'œuvre du dramaturge. O'Neill ne voulait pas seulement exorciser cette maladie qui le frappait mais également en proposer une lecture symbolique.

8.2.1. Hiérarchisation et mauvais traitement des malades : *The Web* ou le drame des circonstances

« I love it but I sure don't like it »⁴⁵ : les sentiments d'O'Neill face à sa propre pièce – trente ans après sa composition – résumant parfaitement ce que J. Chris Westgate expose plus tard dans son analyse « Rethinking O'Neill's Beginnings: Slumming, Sociology, and Sensationalism in *The Web* »⁴⁶ : *The Web* – rédigée en 1913 mais

cholera, typhoid and typhus. Yet consumption possessed symbolic potential as a metaphor for the consequences of capitalism in a way that these miasmatic infections could not.

⁴⁴ Katherine Byrne, 187.

⁴⁵ Arthur et Barbara Gelb et Gelb, *O'Neill: Life with Monte Cristo*, 399.

⁴⁶ J. Chris Westgate, « Rethinking O'Neill's Beginnings: Slumming, Sociology, and Sensationalism in *The Web* », *Eugene O'Neill's One-Act Plays: New Critical Perspectives*, eds. Michael Y. Bennett et Benjamin D. Carson (New York: Palgrave Macmillan, 2012), 35-50.

seulement publiée en août 1914 – apparaît en effet comme une pièce complexe et injustement négligée. Si les Gelb y voient les « premiers pas hésitants » d'un dramaturge engagé, ils ne l'accusent pas moins d'avoir surtout cherché à démontrer sa connaissance des bas-fonds new-yorkais :

It is possible to discern Eugene's first shaky steps toward exposing social injustice and hypocrisy [...] even though he seems at times more intent on showing off his familiarity with New York's seamy street life than in revealing the social inequity that caused prostitution⁴⁷.

Cette pièce nous présente donc Rose, une prostituée atteinte de la tuberculose et même au dernier stade de cette maladie : « *Her face is that of a person in an advanced stage of consumption – deathly pale with hollows in under the eyes, which are wild and feverish. Her attitude is one of the deepest dejection* » (CP1, 15). Cette description est très violente. En effet, l'ombre de la mort plane même au-dessus d'elle, l'adverbe « *deathly* » étant accolé à l'évocation de sa pâleur. Et que dire de cette notion de décrépitude induite par l'emploi du nom « *dejection* » ? Rose est profondément abattue, dans tous les sens du terme, comme le justifie l'étymologie :

dejection (n.)

early 15c. from Old French *dejection* “abjection, depravity; casting down” and directly from Latin *dejectionem* (nominative *dejectio*), noun of action from past principle stem of *deicere* “to cast down”⁴⁸.

deject (v.)

early 15c., “to throw or cast down,” from Old French *dejecter* (12c.), from Latin *deiectus* “a throwing down, felling, fall,” past principle of *deicere* “to cast down, destroy; drive out; kill, slay, defeat,” from *de-* “down” + *-icere*, comb. form of *iacere* “to throw” [...]. Originally literal; the sense of “depress in spirit” is c.1500⁴⁹.

Une telle étymologie ne laisse pas de doute quant à la décadence dont Rose semble, au premier abord, le symbole : Rose est un rebut de la société, de par sa maladie mais également de par sa profession. En effet, pour les travailleurs sociaux tels que celles et ceux de la New York Charity Organization Society, fondée en 1882, la lutte contre la tuberculose a entre autres consisté en un contrôle de la promiscuité :

Instructions about sleeping arrangements also addressed moral concerns as well as medical ones. By advising tuberculosis patients to sleep alone, nurses and charity

⁴⁷ Arthur et Barbara Gelb, 398.

⁴⁸ http://www.etymonline.com/index.php?term=dejection&allowed_in_frame=0 (consulté le 17 août 2019).

⁴⁹ http://www.etymonline.com/index.php?term=deject&allowed_in_frame=0 (consulté le 17 août 2019).

workers could seek to control not just contagion but also promiscuity, which privileged members of society associated with overcrowding⁵⁰.

De plus, le traitement en sanatorium faisait l'objet d'une véritable ségrégation, puisque les places y étaient réservées aux patient·e·s jugé·e·s suffisamment utiles à la communauté, pour reprendre les termes employés par Hermann M. Biggs, alors médecin en chef de l'organisation⁵¹ et persuadé qu'un tel traitement ne constituerait qu'un gâchis de ressources pour certains types de personnes :

he laid and enforced the rule that not merely the patient's physical condition, but also his social and economic value to the community was to be considered. There were individuals, he said, whose lives were so worthless to the community that it would be an unpardonable waste of public funds to give them the benefit of sanatorium care⁵².

Seulement considérés comme des sources d'infection et non des victimes⁵³, les cas considérés « désespérés » étaient alors isolés du reste de la société⁵⁴.

De même, l'acception médicale (« déjection ») ne peut être ignorée. Le dramaturge, qui avait un temps intitulé cette pièce *The Cough*⁵⁵, ne nous épargne pas les détails les plus concrets, donc les plus sales, de la maladie : « *From time to time she coughs – a harsh, hacking cough that shakes her whole body. After these spells she raises her handkerchief to her lips – then glances at it fearfully* » (CP1, 15). Seul le mot « sang » est comme soigneusement évité, miroir des tabous de notre société⁵⁶.

Même son maquillage excessif souligne sa maladie puisque « les touches de rouge » de ses joues contrastent fortement avec son teint pâle, en soulignant l'aspect maladif (« *the dabs of rouge on each cheek serve to heighten her aspect of feverish illness* », CP1, 15-16). De plus, l'emploi du verbe « serve » souligne le caractère

⁵⁰ Emily K. Abel, « Medicine and Morality: The Health Care Program of the New York Charity Organization Society », *Social Service Review* 71.4 (1997) : 644.

⁵¹ Hermann M. Biggs, *The Administrative Control of Tuberculosis* (New York: New York City Department of Health, 1909), 21. Cité dans Emily K. Abel, 645.

⁵² Charles-Edward Amory Winslow, *The Life of Hermann M. Biggs, M.D., D.Sc., LL.D: A Physician and Statesman of the Public Health* (Philadelphia: Lea & Febiger, 1929), 198. Cité dans Emily K. Abel, 645.

⁵³ Emily K. Abel, 646 : « Viewed only as sources of infection, they were removed from society but not treated. »

⁵⁴ New York City Charity Organization Society, *Home Treatment of Tuberculosis in New York City: Being a Report of the Relief Committee of the Committee on the Prevention of Tuberculosis of the New York City Charity Organization Society* (New York: New York City Charity Organization Society, 1908), 16 : « hopeless third stage cases, chronic alcoholics, and the persistently incorrigible ». Cité dans Emily K. Abel, 646.

⁵⁵ Virginia Floyd, 26.

⁵⁶ Voir, par exemple, Vanessa Rousseau, *Le Goût du sang. Croyances et polémiques dans la chrétienté occidentale* (Paris : Armand Colin, « L'Histoire à l'œuvre », 2005).

subjectif et « commentant » cher à O'Neill, une « artificialité » qui n'a pourtant pas manqué d'être critiquée⁵⁷. De la même manière, Rose est déshumanisée dès le début de la pièce, faisant face à un miroir fissuré donc altérant jusqu'à son reflet (« *Above the wash-stand a cracked mirror hangs from a nail in the wall* », CP1, 15), et présentée comme un pantin par le biais d'une tournure passive, allant dans ce cas presque jusqu'à lui ôter sa présence : « *Rose [...] is discovered sitting on the chair* » (CP1, 15). Rose apparaît non seulement comme privée de son humanité à cause de sa profession et sa maladie mais également comme ne venant qu'à la suite de son environnement, comme l'analyse justement J. Chris Westgate :

Rose is “discovered” after the lengthy description of the room, suggesting that O'Neill imagined how the play would be produced: initially with Rose sitting in darkness, with lights up on the rest of the stage so that audience attention begins with the environment and moves – with a change in lighting, probably – to Rose. It is not merely that Rose's bodily deterioration mirrors the environment but that it comes *after* the environment – a suggestion of causation, not just correspondence, and an intriguing way of suggesting Murphy's “character-determining milieu” of realism⁵⁸.

En effet, en plus d'être extrêmement violente, la description physique de l'héroïne est particulièrement tardive, venant après celle de son logement et même celle de ses atours bon marché. Même son pseudonyme se pare ici d'une profonde symbolique, la métaphore florale étant courante à la fois pour désigner les diverses étapes de la vie d'une femme mais également pour représenter la sexualité. Andrea Frownfelter renvoie aux représentations antiques de la déesse de l'amour et de la séduction Aphrodite/Vénus mais aussi au culte orgiaque de Flora, parfois considérée comme une prostituée déifiée :

The civilizations of ancient Greece and Rome also used such flower symbolism. The goddess of love and seduction (Greek: Aphrodite, Roman: Venus) was symbolically represented with several flowering plants, including the lily, rose, apple, pomegranate, myrtle, quince, opium poppy, and mandrake. The myrtle was also visually compared to female genitalia, even in clinical discourse. It was the labia specifically, the lips that surround the vaginal opening and make up part of the vulva, that reminded Greeks of the myrtle plant. “The first-century Greek physician Rufus of Ephesus used the names ‘lips of the myrtle’ for the outer labia majora and ‘fruit of the myrtle’ for the inner labia minora.” Perhaps even more telling of the pairing of flowers and sexuality, however, are the rituals associated with worshipping the minor goddess of flowers (Greek: Chloris, Roman: Flora). At

⁵⁷ Barrett H. Clark, *Eugene O'Neill: The Man and His Plays*, 68 : « In spite of the artificiality of the plot, the end is almost affecting. »

⁵⁸ J. Chris Westgate voit dans cette utilisation une preuve supplémentaire de la conception téléologique de cette pièce. J. Chris Westgate, « Rethinking O'Neill's Beginnings: Slumming, Sociology, and Sensationalism in *The Web* », in *Eugene O'Neill's One-Act Plays: New Critical Perspectives*, eds. Michael Y. Bennett et Benjamin D. Carson (New York: Palgrave Macmillan, 2012), 40.

first, Flora was believed to look after the flowering of cereals, vines, and fruit trees, acting more as a goddess of harvest. “Historically, the ‘flower’ seems first to have been the promise of fruit, not a thing itself.” Eventually, she became the goddess of flowers “in the full meaning of the word.” From 240 BCE to 173 BCE, the Floralia, or floral games, were annually celebrated in her honor – a festival which included an orgy of ritual promiscuity. Indeed, the worship of Flora was a very sexual affair, and “a number of sources claim that Flora was a deified prostitute.”⁵⁹

La déshumanisation de Rose se poursuit lorsque Steve emploie le terme « poupées » pour désigner la gent féminine (« Who said I was chasin’ any dolls? », CP1, 16) puis, surtout, lui ordonne de cesser d’aboyer :

ROSE. (*dejectedly*) Don’t ask me. I dunno. It’s a bum game all round. (*She has a fit of horrible coughing.*)

STEVE. (*his nerves shattered*) Damn it! Stop that barkin’. It goes right trou me. Git some medicine for it, why don’t yuh? (CP1, 17)

Non seulement l’ordre lancé par Steve n’est que le résultat d’un égoïsme certain de la part du proxénète (« It goes right trou me ») mais ce vocabulaire animal renvoie également à la notion de « ménagerie » décrite par J. Chris Westgate.

Alors qu’elle est en pleine altercation avec Steve, Rose est sauvée par Tim Moran, puis tombe – rapidement, mélodrame oblige – amoureuse de lui. Nous voilà face à un bien étrange triangle au centre duquel se trouve bien évidemment la question de l’argent. En effet, Tim est un voleur recherché par la police pour le braquage de banque qu’il a commis une semaine plus tôt :

TIM. Well, I’m Tim Moran. I jest broke out two weeks ago.

ROSE. (*staring at him with a fascinated wonder*) You! Tim Moran! The guy that robbed that bank a week ago! The guy they’re all lookin’ fur!

TIM. Sssshhh! Yuh never c’n tell who’s got an ear glued to the wall in a dump like this.

ROSE. (*lowering her voice*) I read about you in the papers. (*She looks at him as if she were half afraid.*) (CP1, 23)

Il n’est donc pas étonnant que Rose soit presque fascinée par le personnage qu’elle a en face d’elle. Sans forcément cautionner son geste, elle envie peut-être cet homme qui a osé braver les lois pour aller trouver l’argent là où il se trouve. Cette importance de l’argent est tout d’abord évidente dans les rapports entre Steve et Rose puisque celle-ci

⁵⁹ Andrea Frownfelter, « Flower Symbolism as Female Sexual Metaphor » (2010). *Senior Honors Theses*, 238.

Nous renvoyons notamment aux deux ouvrages auxquels l’auteur fait référence dans ce passage : Rufus C. Camphausen, *The Encyclopedia of Erotic Wisdom: A Reference Guide to the Symbolism, Techniques, Rituals, Sacred Texts, Psychology, Anatomy, and History of Sexuality* (Rochester, VT: Inner Traditions International, Ltd., 1991) et Jack Goody, *The Culture of Flowers* (Wiltshire, UK: Cambridge University Press, 1993).

constitue son gagne-pain, si l'on peut parler de *gagne-pain* étant donné qu'il dépense tout au jeu :

STEVE. (*in indignant amazement*) A couple of beans! What'd'yuh think I am – the mint?

ROSE. But yuh had lots of coin this mornin'. Didn't I gave yuh all I had?

STEVE. (*sullenly*) Well, I ain't got it now, see? I got into a game at Tony's place and they cleaned me. I ain't got a nick. (*with sudden anger*) And I wouldn't give it to yuh if I had it. D'yuh think I'm a simp to be gittin' yuh protection and keepin' the bulls from runnin' yuh in when all yuh do is to stick at home and play dead? If yuh want any coin git out and make it. That's all I got to say.

ROSE. (*furiously*) So that's all yuh got to say, is it? Well, I'll hand yuh a tip right here. I'm gittin' sick of givin' yuh my roll and gittin' nothin' but abuse in retoin. Yuh're half drunk now. And yuh been hittin' the pipe too; I kin tell by the way your eyes look. D'yuh think I'm goin' to stand for a guy that's always full of booze and hop? Not so yuh could notice it! There's too many others I kin get. (CP1, 17)

Ces longs échanges animés nous permettent de comprendre que les rapports traditionnels entre hommes et femmes sont ici inversés. En effet, c'est Rose qui subvient aux besoins du « foyer » alors que Steve se contente de dilapider cet argent durement gagné. L'expression « clean », utilisée par ce-dernier, était par ailleurs déjà présente dans *A Wife for a Life* :

OLD PETE. You-alls ought to get rich. You know how to keep money. Now me and my money never could get on no-way. (*pulls out pockets ruefully*) They cleaned me out in Lawson this time and I reckon they'll clean me again the next time. [...] (CP1, 4)

Une telle expression semble également connoter une certaine impureté paradoxale de l'argent, comparable à l'expression « dépouiller » utilisée aujourd'hui.

Ici, toutefois, celui qui est présenté dès la *dramatis personae* comme un braqueur (CP1, 14 : « *a Yeggman* »), donc un voyou, n'est ni cruel ni égoïste puisque Tim n'hésite pas à remettre le fruit de son larcin à Rose afin qu'elle puisse enfin fuir la misère à laquelle elle est en réalité condamnée. Là, cet argent qui était la cause des rapports brutaux entre Rose et Steve devient une sorte de clef que Rose ne peut accepter pour se libérer :

TIM. Sssshhh! Poor Kid! (*He turns to her and speaks rapidly in low tones.*) Here, Kid. (*He takes a large roll of money out of his pocket and forces it into her hand – as she starts to remonstrate*) Shut up! [...] It ain't much but it's all I got with me. I don't need it. [...] (CP1, 25)

Pour reprendre la terminologie de Cedric Watts⁶⁰, l'argent semble ici chargé – pendant un court instant – d'une « mystification positive » car il représente la « providence », le secours inespéré tant Rose est dépitée par une situation qui paraît inextricable : « But what was the use? [...] they got me where I am and they're going to keep me there. Reform? Take it from me it can't be done » (21-22). Tim se prend même d'affection pour l'enfant de Rose alors que Steve ne semblait considérer la petite fille que comme la cause première du manque d'argent du « couple » :

STEVE. (*contemptuously*) Dat's what they all say. But she's got to go. All yuh do now is fuss over dat kid, comin' home every ten minutes to see if it's hungry or somethin'. Dat's why we're broke all the time. I've stood fur it long enough. (CP1, 19)

Malheureusement, cette « mystification positive » est de courte durée : elle devient « négative »⁶¹ lorsque l'argent sur le sol condamne – injustement – Rose aux yeux des policiers intervenant suite au meurtre de Tim. La menace absurde de Steve est donc bien mise à exécution :

STEVE. I'll have yuh pinched and sent to the Island. The kid'll be took away from yuh then.

ROSE. (*in anguish*) Yuh're jest tryin' to scare me, ain't yuh Steve? They wouldn't do that, would they?

STEVE. Yuh'll soon know whether dey would or not.

ROSE. But yuh wouldn't have me pinched, would yuh, Steve? Yuh wouldn't do me dirt like that?

STEVE. I wouldn't, wouldn't I? Yuh just wait and see! (CP1, 19)

C'est cette dispute qui entraîne l'intervention de Tim. Ainsi, en voulant la sauver, ce dernier permet au contraire à Steve d'échafauder son plan. Déjà doublement condamnée, à savoir moralement, de par sa profession, et physiquement, de par sa maladie sur laquelle flotte une odeur de mort, Rose se retrouve donc, en outre, facilement accusée d'un meurtre qu'elle n'a pas commis.

Néanmoins, nous pouvons, à la suite de Katherine Byrne, avancer que la maladie de Rose est un outil permettant de l'identifier comme un personnage innocent, clairement séparé des « masses » corrompues par le capitalisme : « consumption is used in literature as a means of identifying the innocent, spiritual and worthy characters and

⁶⁰ Cedric Watts, *Literature and Money: Financial Myth and Literary Truth* (Worcester: Billing and Sons Limited, 1990), 4 : « A second type may be called "positive mystification": here money is either lauded for its magical potency or is associated with a benign providence. »

⁶¹ Cedric Watts, 4 : « "negative mystification": here money is denounced as a general corrupter and disrupter, and the writer may postulate a prior or subsequent "Golden Age" which is envisaged as moneyless. »

separating them from the squalid diseased masses »⁶². Tim lui-même définit Rose comme une femme pure, transformant sa pâleur en qualité et non plus en simple symptôme de sa maladie : « Yuh're the whitest kid I've ever met, see? » (CP1, 25). Ces différentes forces face auxquelles Rose est impuissante s'entrelacent et forment une « toile » dans laquelle elle est faite prisonnière, une thématique que le dramaturge revisite dans des pièces plus tardives :

Originally entitled "The Cough," the work seems to have had as its early focus the tubercular condition of its heroine, Rose Thomas. As the story evolved, she became ever more deeply ensnared within the inexplicably tangled design spun by indifferent forces controlling her life. In the early one-acter a web is an obvious symbol of man's hopelessly trapped condition. In later plays, the author takes a more subtle approach: the cage imagery in *The Hairy Ape*, the room that becomes increasingly smaller in *All God's Chillun Got Wings*, the stone wall crushing the Cabots in *Desire Under the Elms*⁶³.

Rose entraîne dans sa « chute » une autre victime innocente, à savoir son bébé. Durant toute la pièce, Steve veut se débarrasser de cette enfant qu'il méprise et qui constitue pour lui une gêne, tant physique (elle occupe son lit) que financière (elle perturbe le travail de Rose) :

STEVE. (*who has been watching her with a malignant sneer*) Yuh'll have to take that kid out of the bed. I gotta git some sleep.
ROSE. But, Steve, where'll I put her? There's no place else.
STEVE. On the floor – any place. Wha'd I care where you put it?
ROSE. (*supplicatingly*) Aw please, Steve! Be a good guy! She won't bother yuh none. She's fast asleep. Yuh got three-quarters of the bed to lie on. Let her stay there.
[...]
STEVE. [...] All yuh do now is fuss over dat kid, comin' home every ten minutes to see if it's hungry or somethin'! Dat's why we're broke all the time. I've stood fur it long enough. (CP1, 18-19)

Alors qu'elle s'est courageusement opposée à la décision de Steve, Rose se voit retirer sa raison de vivre lorsqu'elle est arrêtée : « She's all I got to live for. If yuh take her away I'll die. I'll kill myself » (CP1, 19). Cette scène poignante est renforcée par l'unique réplique de l'enfant (« THE CHILD. (*feebly*) Maamaaaa! », 28), comme nous l'avons vu précédemment⁶⁴.

Un an après cette pièce qui voit son héroïne privée de sa maternité, comme nous l'avons vu en détail dans notre sixième chapitre, O'Neill rédige *Abortion*, abordant

⁶² Katherine Byrne, 16.

⁶³ Virginia Floyd, 26.

⁶⁴ Voir 6.3.2.

frontalement la question épineuse de l'avortement mais présentant également le second personnage tuberculeux que nous évoquions.

8.2.2. Tabou et prix du secret : *Abortion*

Dans cette pièce, rédigée au printemps 1914 mais produite pour la première fois en 1959, Jack Townsend est célébré en héros par ses camarades (« LUCY. Hail to the hero! », CP1, 206) mais est rattrapé par une erreur de jeunesse : celui-ci avait en effet entretenu une relation amoureuse avec Nellie, une jeune fille éloignée des standards désirés par sa famille, qui était alors tombée enceinte – une situation comparable à celle racontée plus tard par Mrs. Rowland dans *Before Breakfast*. Malheureusement, la jeune fille n'a pas survécu à ce qui reste, malgré le titre, tabou tout au long de la pièce, seulement désigné par des euphémismes tels que « la chose » ou « l'opération » (CP1, 211). Jack l'apprend en ce jour de fête, en ce jour de triomphe (« your day of triumph », CP1, 211), quand Joe Murray, le frère de Nellie, vient l'accuser du meurtre de cette-dernière : « *You killed her, yuh dirty murderer!* » (CP1, 215).

Joe, l'élément perturbateur de cette pièce, est immédiatement décrit en des termes semblables à ceux utilisés dans *The Web* pour décrire Rose :

[...] *Joe Murray appears in the doorway to the rear. He is a slight, stoop-shouldered, narrow-chested young fellow of eighteen, with large, feverish, black eyes, thin lips, pasty complexion, and the sunken cheeks of a tuberculosis victim. He wears a shabby dark suit.* (CP1, 205)

Teint pâle. Regard fiévreux. Encore une victime de la tuberculose. Néanmoins, nous soulignons que la maladie est évoquée à travers une analogie (« *the sunken cheeks of a tuberculosis victim* », CP1, 205), comme c'était déjà le cas dans *The Web* (« *Her face is that of a person in an advanced stage of consumption* », CP1, 15). Ainsi le narrateur, bien présent par ailleurs, semble souhaiter prendre ses distances avec cette maladie qu'il refusait de voir romanticisée et dont il n'a cessé de craindre un retour :

While he felt free to mythologize his own brief bout with T.B., it always irritated him when others attempted to glamorize the illness, sarcastically implying that it had somehow become the affliction of choice for writers. "Keats died of it," he told an interviewer, "and people like Stevenson had it, so if you want to do the right thing in a literary way, you get it." In a letter to his older son, he added Camille to his list, quipping, "*such a romantic ailment for whores and writers.*" While he could be jocularly dismissive in public about his own case of T.B., he actually worried for years over a possible recurrence. On one occasion, ten years

after leaving Gaylord, he feared that the “little bugs” had returned to make an end of him⁶⁵.

La place de l’argent est éminemment importante dans cette pièce. Ainsi, lorsque Joe surgit, cherchant « Townsend, Jack Townsend » (205), Lucy (la sœur de Jack) et Herron (un camarade de chambrée) pensent immédiatement que Joe espère pouvoir soutirer de l’argent à Jack pour un motif futile :

LUCY. Don’t you know who it was?

HERRON. Never saw him before; probably some fresh “townie” who thinks Jack’s indebted to him because he recovered a stolen baseball bat or something, and wants to put the acid on him for a dollar or two. Jack’s such a good-natured slob – (CP1, 205)

L’habit ne fait pas le moine. Les apparences sont trompeuses puisque celui qui a eu besoin d’argent n’est pas celui que l’on croit, malgré ses oripeaux : « *He wears a shabby dark suit* » (CP1, 205). L’argent est d’abord évoqué de manière humoristique quand le camarade de Jack déclare qu’il n’est radin que lorsqu’il s’agit de ses performances sportives : « HERRON. (*with a smile*) He’s only stingy with base-hits » (205). La question pécuniaire réapparaît ensuite rapidement (et sérieusement) dans la bouche de Jack lorsque celui-ci explique à son père à quel point son soutien lui a semblé important à l’époque de l’avortement de Nellie :

TOWNSEND. [...] I want to thank you for the confidence you placed in your father by making a frank appeal to me when you got in this trouble. It shows you regard me not only as a father but as a friend; and that is the way I would have it.

JACK. You have always urged me to come to you and be frank about everything; and I always have and always will. I had to have the money and I thought I owed it to you to be open and aboveboard and not start in deceiving you at this late day. I couldn’t get it in any other way very well. Two hundred dollars is quite a sum for a college student to raise at a moment’s notice.

TOWNSEND. (*restored to good humor*) The wages of sin are rather exorbitant. (CP1, 214)

Jack a en effet eu besoin de l’aide de son père afin de rassembler la somme nécessaire pour payer l’avortement de Nellie. Toutefois, ces deux-cents dollars – « le salaire du péché » (« the wages of sin ») – vont ressurgir à l’arrivée de Joe puisque celui-ci accuse Jack d’avoir contribué au meurtre de sa sœur en payant un mauvais médecin :

JACK. (*his voice trembling—not looking at Murray*) How she died? Killed her? I don’t understand –

MURRAY. Yuh lie! She was murdered and yuh know it.

JACK. (*horror-struck*) Murdered?

⁶⁵ Arthur et Barbara Gelb, 393.

MURRAY. Yes, and you murdered her.
JACK. (*shuddering*) I? What? I murdered? – Are you crazy?
MURRAY. You and your dirty skunk of a doctor. (CP1, 216)

La répétition de « murdered » renforce la fureur de Joe, fureur à laquelle répond l'incompréhension de Jack. De plus, Murray emploie d'abord la forme passive avant d'oser la voie affirmative et d'accuser directement Jack. Enfin, la brièveté des répliques mime le caractère coup-sur-coup de la discussion. Rapprochée de la technique de la stichomythie, cette forme annonce la rupture brutale qui va survenir.

Lors de cet échange, Joe évoque l'envie de mourir de sa sœur et affirme qu'il va faire « payer » Jack pour son crime : « MURRAY. She kept sayin': "I wanta die. I don't wanta live!" (*furiously*) But I'll fix yuh! I'll make yuh pay! » (CP1, 216). Jack a-t-il pris le verbe « payer » au pied de la lettre ? En effet, Joe lui explique que le médecin lui a rendu les deux-cents dollars (réglés par Jack) afin d'acheter son silence, pratiquer des avortements étant à l'époque courant⁶⁶ mais illégal : « He offered me money, lots of it, to keep my mouth shut, and I took it – the money he'd got from you – blood money! (*with a savage grin*) An' I'll keep my mouth shut – maybe! » (CP1, 217-218). Jack prend alors peur devant les menaces de Joe et lui propose de le payer, lui aussi :

JACK. [...] I will do anything you want, I tell you! (*He goes close to Murray.*) You say the doctor gave you money? I'll give you ten times as much as he did. (*Murray's face grows livid.*) I'll see that you get so much a year for the rest of your life. My father is rich. [...]
MURRAY. (*slowly*) You want – to pay me – for Nellie! (CP1, 218-219)

Cette proposition de Jack laisse entendre qu'il espère garder un semblant de contrôle sur la situation grâce à l'argent (de son père) et au pouvoir (« We'll get you a good position, do everything you wish », CP1, 219). Cependant, cet espoir est bien illusoire et Jack se suicide avec l'arme que Joe utilisait justement pour le menacer, une façon d'échapper à

⁶⁶ Kristin Luker, *Abortion and the Politics of Motherhood* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1985), 18-19 :

With respect to abortion, as with respect to physicians, modern-day stereotypes about the nineteenth century can easily lead us astray. Contrary to our assumptions about "Victorian morality," the available evidence suggests that abortions were frequent. To be sure, some of these abortions may have been disguised (or rationalized) by those who sought them. [...] Discreet advertisements for "clinics for ladies" where menstrual irregularities "from whatever causes" could be treated (and where confidentiality and even private off-street entrances were carefully noted in the advertisement itself) were common. [...] As the noted medical historian Richard Shryock has observed: "One of the most striking and common forms of quack advertising in the United States was that of abortifacient drugs; a fact which seems hardly consistent with our notion of Victorian propriety... The common form of the 'ads' was something of this sort: 'Dr. —'s Female Pills, one dollar a box, with full directions. Married ladies should not use them. Sent by mail'".

la véritable accusation puisque ce dernier se rend au commissariat afin de dénoncer le crime commis par la famille Townsend :

MURRAY. (*malevolently*) It's too good for yuh. [...] I'm goin' to the p'lice station. D'yuh hear, yuh dirty ba – rd! To the p'lice station! (*His quick footsteps can be heard as he runs out. Jack makes a movement as if to follow him but stops and sits down heavily by the table, laying the revolver on it. He hears the band and the cheers of the paradars who have evidently just invaded that section of the campus. He hurries to the windows, closes them, and pulls down the shades. [...] The first part of the cheer booms out. He reels to the table and sees the revolver lying there. He snatches it up and presses it to his temple. The report is drowned by the cheering. He falls forward on his face, twitches, is still.*) (CP1, 219)

Ce dénouement est extrêmement ironique puisque Jack se suicide alors que ses camarades entonnent des chants à sa gloire en contrebas. Cette ironie est d'autant plus frappante que la foule « explose » dehors :

ANOTHER STUDENT. He ran away. (*All go out laughing and shouting. The band stops playing. Jack comes out from the bedroom, his face drawn with agony. The cheerleader's voice can be heard shouting "He ran away but if we give him a cheer, he'll hear us. A long cheer for Townsend, fellows! Hip! Hip!"*)
JACK. (*staggers toward the window crying brokenly*) No! No! For God's sake! (*The first part of the cheer booms out. He reels to the table and sees the revolver lying here. He snatches it up and presses it to its temple. The report is drowned by the cheering. He falls forward on his face, twitches, is still.*) (CP1, 219)

Le verbe « boom » annonce la détonation qui va suivre mais se retrouve étouffée, « noyée » par la liesse.

Liées par leur intense mise en scène de l'injustice, Rose étant condamnée pour un meurtre qu'elle n'a pas commis et Jack échappant à la justice en se suicidant, *The Web* et *Abortion* apparaissent surtout comme deux pièces dans lesquelles l'argent est connoté négativement, souillé par le sang (« blood money », CP1, 218).

8.3. Une conception arriérée de la maladie

The Web s'ouvre sur la description des symptômes de la maladie de Rose et sur ses supplications pour obtenir de l'argent afin d'aller voir un médecin (« Gimme a couple of dollars and let me go to the Doc's and git some medicine », CP1, 17). Mais derrière cette apparente prise en compte des faits, la pièce oscille entre traitement réaliste d'une maladie au sujet de laquelle de grandes avancées avaient vu le jour quelques décennies plus tôt, avec notamment la découverte du bacille de Koch en 1882,

et lecture moraliste plutôt arriérée. Comme nous l'avons déjà abordé, Chris Westgate s'attache dans son article consacré à *The Web* à une analyse extrêmement judicieuse de l'adjectif « squalid », employé par O'Neill pour qualifier le logement insalubre dans lequel évolue Rose : « In the initial stage directions for *The Web*, O'Neill underscores a central crux behind the philosophical and ideological argument in American theater »⁶⁷. En effet, Westgate souligne la polysémie de l'adjectif, selon qu'on l'applique à des personnes ou, dans une perspective plus progressiste, à des conditions :

First, "squalid" defines *those* who are "morally degraded," a definition that speaks to the notion of poverty as a reflection of differences in values between the upper and lower classes. Borrowing from Jacob Riis's famous description of the misbegotten, the "other half," under this definition, defined both material and moral difference. Second, "squalid" defines "wretched" or "miserable" *conditions*, a definition that corresponds with progressive attitudes about poverty being created by circumstances. [...] In this, he introduces the daunting ambition of *The Web*, which is to redefine the other half from threat of moral degeneracy to the victims of material circumstances⁶⁸.

Si Westgate met en doute la parfaite conscience de cette polysémie dans le cadre d'une mise en scène (ici privilégiée à la lecture), il lui semble évident que la tension était intéressante pour le dramaturge et constituait même le cœur de cette pièce, comme en témoigne son titre final, référence à ce triste entremêlement de circonstances, une autre notion qui a failli donner son titre à la pièce. En effet, Egil Törnqvist souligne le soin apporté par O'Neill au choix des titres de ses pièces⁶⁹. S'il rappelle que *The Web* s'est un temps intitulée « The Cough », c'est à Paul Duane Voelker que nous devons la mention de deux autres titres provisoires, à savoir « The Web of Doom » et, avant cela, « Circumstances »⁷⁰.

Les malades de la tuberculose étaient alternativement perçu.e.s comme « victimes »⁷¹ ou « agents » de ce mal. Si ce sont notamment les populations marginales qui ont été pointées du doigt (notamment les migrants ou les vagabonds), un groupe particulièrement exclu n'était autre que celui des femmes. En effet, une « corrélation » était observée entre « la pourriture interne causée par la maladie » et « l'immoralité

⁶⁷ J. Chris Westgate, « Rethinking O'Neill's Beginnings », 39.

⁶⁸ J. Chris Westgate, 39.

⁶⁹ Egil Törnqvist, « Play Titles », *Eugene O'Neill: A Playwright's Theatre* (Jefferson, NC, and London: McFarland, 2004) : 87-93.

⁷⁰ Paul Duane Voelker, *The Early Plays of Eugene O'Neill, 1913-1915* (University of Wisconsin-Madison, 1974), 118.

⁷¹ Katherine Byrne, 54 : « tuberculosis was a spiritual disease, traditionally considered an affliction of the pure, the innocent and the young. »

inhérente » des personnes atteintes de tuberculose⁷². Ladite immoralité concernait généralement la sexualité considérée comme « anormale » et c'est ce que présente O'Neill dans *The Web* et *Abortion*, qui condamnent respectivement une prostituée et une jeune femme avec qui le héros entretient une relation adultère, entraînant une grossesse doublement illégitime⁷³.

Bien que Joe ne soit pas la victime directe du crime, il est frappé de plein fouet par la mort – le « meurtre » – de sa sœur et refuse de céder aux sirènes de la corruption. De plus, il prend comme la place de sa sœur décédée, étant désigné dans les didascalies par son nom de famille Murray, et non par son prénom, Joe. Ainsi, s'il est en quelque sorte le messenger de Nellie, son mal peut être interprété comme une manifestation concrète de l'effacement de cette dernière. Les symptômes de sa maladie encadrent par ailleurs le cœur de la pièce, accentuant le caractère inhumain de Jack. Alors que celui-ci s'impatiente et accuse Joe de lui faire perdre son temps avec des futilités, Joe bout intérieurement mais est arrêté dans son élan par une violente quinte de toux :

JACK. (*coldly, without looking at him*) Anything I can do for you?

MURRAY. (*in strangled tones*) Anything you can do for me!

JACK. (*hurriedly*) Yes; I'm in rather a hurry and if it's nothing very important I'd be just as well pleased if you'd come some other time.

MURRAY. Important? You mayn't think so. It's not important to *you*, yuh – (*He is stopped by a fit of violent coughing which racks his thin body* (CP1, 215).

Joe est secoué par une nouvelle quinte de toux quand Jack (qui semblait pourtant désormais faire preuve de bonne foi : « You know it was an accident; that I would gladly have given my own life rather than have it happen », CP1, 218) propose de lui offrir une compensation financière pour la mort de sa sœur :

MURRAY. You want – to pay me – for Nellie! (*With a terrible cry of rage he pulls a revolver from the pocket of his coat. Before he can pull the trigger Jack seizes his wrist. There is a short struggle. Jack takes the revolver away from him and lays it on the table. Murray has a violent attack of coughing. He recovers and is slinking toward the door when Jack suddenly picks up the revolver from the table and holds it out to him.*) (CP1, 219)

⁷² Allan Ingram et Leigh Wetherall Dickson, édés., *Disease and Death in Eighteenth-Century Literature and Culture: Fashioning the Unfashionable* (London: Palgrave Macmillan, 2016), 8 : « Clark Lawlor's chapter [...] examines the correlation between the internal rottenness caused by the disease [...] and the inherent sinfulness of the sufferer of consumption ».

⁷³ Nous renvoyons à notre sous-partie consacrée à la figure de la « mauvaise mère » (6.3.2.).

Cette rupture permet à Jack de s'emparer du pistolet qui va paradoxalement constituer sa libération et peut-être permettre à ses proches – des victimes innocentes, comme il se plaît à le souligner, semblant oublier Nellie – de garder leur honneur sauf.

Si la pauvreté est la plus mortelle des maladies, elle a également un « emblème » : « le gin qui l'abreuve et l'avilit »⁷⁴. En tant qu'Américain d'origine irlandaise qui se respecte, O'Neill a bien évidemment souvent remplacé le gin par le « whiskey », passé à la postérité grâce à Greta Garbo dont le premier rôle parlant fut celui d'Anna Christie et son « Gimme a whiskey – ginger ale on the side [...] and don't be stingy, baby » (CP1, 968)⁷⁵. Le théâtre o'neillien est un théâtre du paradoxe et l'alcool s'inscrit bien dans cette perspective : recherché afin de rompre l'ennui (*Exorcism*, 9 : « JIMMY. [...] You've got the blue devils today, haven't you? – NED. I haven't had two whiskies »), il constitue également une source intarissable de problèmes. Ainsi, les personnages ivres jonchent la scène o'neillienne tels des pantins tantôt furieux, tantôt lubriques, dans une première manifestation de l'anomie qui sera au cœur de notre ultime chapitre.

⁷⁴ Société d'Études Anglo-Américaines des XVII^e & XVIII^e siècles, *Argent et valeurs dans le monde anglo-américain aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Actes du colloque tenu à Paris les 24 et 25 octobre 1980 (Université de Paris X-Nanterre, 1982), 11.

⁷⁵ *Anna Christie*, dir. Clarence Brown (adaptation : Frances Marion). Metro-Goldwyn-Mayer, 1931. Warner Bros, 2005.

Chapitre 9 | L'anomie ou le mal du siècle

De nombreuses études consacrées à l'œuvre d'Eugene O'Neill font état d'une importance de la « quête », qu'il s'agisse de celle de l'auteur – et nous pensons évidemment à l'étude de Richard Dana Skinner intitulée *Eugene O'Neill: A Poet's Quest*, parue en 1935 – ou, surtout, de l'importante quête d'appartenance qui parcourt l'œuvre du dramaturge, comme le soulignent l'article d'Edd Winfield Parks¹ ou, par exemple, la récente thèse de Gwenola Le Bastard, « “He don't belong”, la communauté impossible : les paradoxes de l'écriture dans l'œuvre théâtrale de Eugene O'Neill »². Si l'attention est souvent portée sur *The Hairy Ape* ou les pièces qui ont suivi, notre corpus n'est pas en reste. Ainsi, Kelli A. Larson s'attache à déceler cette quête dans le cycle *Glencairn*³.

Nos deux précédents chapitres étaient respectivement consacrés à l'obsession et à la maladie, deux thèmes qui semblent se rejoindre dans la notion d'anomie, déjà brièvement abordée dans notre analyse du rôle joué par la ville de New York⁴. Véritable mal moderne, ce « perpétuel état de mécontentement »⁵ apparaît causé par « l'ouverture à l'extrême de l'horizon des possibles »⁶.

L'état anémique de la société peut alors amener l'individu à s'en exclure de manière plus ou moins radicale, de l'isolement alcoolique au suicide. Enfin, notre dernier chapitre nous permettra d'aborder d'autres dérives du capitalisme mises en scène par O'Neill dans notre corpus, toujours dans cette perspective d'observation des métaphores de l'échec.

¹ Edd Winfield Parks, « Eugene O'Neill's Quest », *The Tulane Drama Review* 4.3 (1960): 99-107.

² Cette thèse, dirigée par Benoît Tadié, soutenue en 2012 à l'Université de Rennes 2, est ensuite parue sous le titre *Eugene O'Neill : Le génie illégitime de Broadway* (Paris : Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2014).

³ Kelli A. Larson, « O'Neill's Tragic Quest for Belonging: Psychological Determinism in the “S.S. Glencairn” », *The Eugene O'Neill Review* 13.2 (Fall 1989): 12-22.

⁴ Voir 2.2.1.

⁵ Émile Durkheim, *Le Suicide* (Paris : Payot, 2009), 267

⁶ Véronique Aillet, Pierre Le Quéau et Christine Olm, « De l'anomie à la déviance : Réflexions sur le sens et la mesure du désordre social », *Cahiers de recherche* 145 (octobre 2000), 20.

9.1. « the black shadow » : l'alcoolisme⁷

En continuité avec notre analyse du délabrement du corps, nous souhaitons désormais nous attacher à l'utilisation de l'alcoolisme dans l'œuvre d'O'Neill – un thème qu'il est évidemment loin d'être le seul auteur à autant exploiter :

La littérature contemporaine est imbibée. Les écrivains ne se contentent pas de boire, ils écrivent aussi sur l'alcool. On retrouve le thème dans tous les genres : aussi bien dans les œuvres poétiques – celles de Baudelaire, de Rimbaud, des décadents à qui l'absinthe donne un mode de vie et une tonalité, celle d'Apollinaire – que dans les romans où il y a foule de personnages d'alcooliques – on oubliera difficilement les héros de *L'Assommoir*, de *Sur la route*, du *Marin de Gibraltar*, d'*Au-dessous du volcan*, etc. Il n'est pas jusqu'au théâtre, où les contraintes du jeu d'acteur auraient pu imposer une retenue, qui n'ait sacrifié à ce désir de montrer des êtres perdus de boisson, tenant des discours approximatifs, se livrant à des actes fous – comme les protagonistes des pièces d'O'Neill, de Brecht ou de Tennessee Williams. Les apparitions de l'alcool sont si nombreuses, les approches si variées qu'on perdrait son temps à vouloir les recenser⁸.

L'alcool est en effet fortement associé à l'image laissée par Eugene O'Neill, par exemple représenté par John Sloan parmi les habitué·e·s du *Hell Hole* (Annexe 11) ou caricaturé par son ami Miguel Covarrubias une bouteille à la main (Annexe 26). Il a même fallu attendre près d'un demi-siècle pour que les détails de l'autopsie du dramaturge soient révélés et écartent l'alcoolisme comme cause de son décès⁹.

Ainsi, c'est une commande de « whiskey » qui constitue les premiers mots prononcés par Greta Garbo à l'écran, dans l'adaptation cinématographique de la pièce *Anna Christie* – « Gimme a whiskey – ginger ale on the side [...] and don't be stingy, baby ». En 2002, *Long Day's Journey into Night*, le chef d'œuvre de fin de carrière d'O'Neill, publié de manière posthume et récompensé par son quatrième Pulitzer, a été réédité avec une superbe couverture épurée, laissant toute la place à un verre de whisky, point névralgique de cette histoire de famille (Annexe 27). Si les exemples issus de pièces tardives et longues, voire très longues, ne manquent pas, les pièces de notre corpus sont elles aussi ponctuées de références plus ou moins directes à l'alcool.

⁷ Les bases de cette sous-partie ont fait l'objet d'une communication intitulée « Plenty of men take a cocktail before breakfast » : l'alcoolisme dans les pièces en un acte de début de carrière de Eugene O'Neill » et présentée dans le cadre de la Quatrième Convention Internationale d'Histoire et des Cultures de l'Alimentation (Tours, 7 juin 2018).

⁸ Alexandre Lacroix, *Se noyer dans l'alcool ?* (Paris : Presses Universitaires de France, 2001), 7.

⁹ Bruce H. Price and E. P. Richardson, « The Neurologic Illness of Eugene O'Neill: A Clinicopathologic Report », *New England Journal of Medicine* 342.15 (2000): 741-42.

La pièce la plus fournie est *The Long Voyage Home* où les références à l'alcool apparaissent presque à chaque page : on y boit du whiskey, de la bière et du gin. Mais on boit également du whiskey dans *A Wife for a Life*, *The Rope* et *Exorcism* ; de la bière dans *The Web* ; du gin dans *Before Breakfast* ou encore du rhum dans *The Movie Man* et *The Moon of the Caribbees*. Sans compter les multiples références plus vagues à la consommation d'alcool et, évidemment, à l'état d'ébriété. Ainsi, sur notre corpus constitué de vingt pièces, onze nous présentent des personnages ivres et une douzième ne manque pas d'évoquer les alcools servis au cours de la soirée précédant le naufrage qui constitue l'action.

La scène o'neillienne est donc jonchée de personnages plus ou moins ivres, incarnations de cette littérature contemporaine « imbibée » évoquée par Alexandre Lacroix. Au risque de nous répéter, ce thème est exploité de la même manière que celui de la maladie (et tout particulièrement de la tuberculose) car, même si le caractère autobiographique est indéniable, la répétition se teinte ici d'une critique sociale comparable à celle qui se retrouve dans *L'Assommoir* d'Émile Zola, « première tentative littéraire pour décrire l'ensemble du processus d'autodestruction par l'alcool »¹⁰. Alexandre Lacroix souligne très justement le parallèle entre le changement de statut de l'ivresse – « de joyeuse, elle devient grave et inquiétante »¹¹ – et la modernisation de la société :

L'alcoolisme, en tant qu'objet d'étude pour le sociologue, apparaît sous les effets conjugués de l'urbanisation et de l'industrialisation. Non seulement l'alcoolique contemporain n'est jamais en contact avec les plantes qui permettent de fabriquer sa boisson, mais en plus les cycles ne jouent plus sur lui leur rôle régulateur, l'alcool n'est plus consommé à des dates précises dans l'année (après les vendanges) ni à des moments précis du jour, mais à des intervalles de moins en moins espacés, jusqu'à la consommation en continu. Le grand symbole de la ville du XIX^e siècle est l'électricité : celle-ci crée des modes de vie indifférents à l'alternance du jour et de la nuit. Grâce à celle que certains ont peint sous les traits d'une fée bénéfique, on commence à organiser le travail en continu – les trois 8 –, et il devient possible de consommer de l'alcool sans jamais s'interrompre¹².

Ce qui pourrait sembler n'être qu'un détail, à savoir l'électricité, est extrêmement important aux yeux d'O'Neill, même en laissant de côté sa pièce tardive *Dynamo*¹³.

¹⁰ Alexandre Lacroix, 78.

¹¹ Alexandre Lacroix, 8-9.

¹² Alexandre Lacroix, 11-12.

¹³ Pour nous limiter à la question de l'éclairage, les précisions concernant le type de lampe employé sont plutôt fréquentes dans les didascalies initiales, avec parfois des expressions reprises mot pour mot. Ainsi cette présence moderne se retrouve notamment dans la bibliothèque des Baldwin (*Recklessness*, CP1, 55 : « an electric reading lamp wired from the chandelier above »), le salon des Brown (*Bread*

Fidèle à sa technique, O'Neill ne distille pas ces détails sans raison mais a pour ambition de rendre compte de la modernisation de la société et des bouleversements qui l'accompagnaient. Les différences entre nuit et jour pouvant être gommées, la consommation d'alcool n'accompagne donc plus un événement particulier mais est plutôt une manie comparable à l'habitude « diabolique » (« the devilish habit », *CP1*, 665) confessée par Jack dans *Shell Shock*. Néanmoins, nous nous devons de dépasser ce qui pourrait apparaître comme une vision purement anecdotique de la consommation d'alcool car celle-ci constitue également une métaphore de la société moderne en ce qu'elle altère les facultés de raisonnement des personnages qui s'y abandonnent.

9.1.1. Alcoolisme et mise en retrait

Comme dans la réalité, l'alcoolisme est bien souvent une tentative désespérée de fuir le quotidien, une mise en retrait (« retreatism ») évoquée par Robert K. Merton :

[...] strictly speaking *in* the society but not *of* it. [...] Not sharing the common frame of values, they can be included as members of the *society* [...] only in a fictional sense.

In this category fall some of the adaptive activities of psychotic, autists, pariahs, outcasts, vagrants, vagabonds, tramps, chronic drunkards and drug addicts¹⁴.

Nous évoquions plus tôt la pièce *Anna Christie* qui a peut-être marqué un public plus large que le reste de l'œuvre o'neillienne grâce à l'adaptation cinématographique dont elle a été l'objet. Dans cette pièce, comme dans l'imaginaire collectif, alcool et vie des marins semblent indissociables, l'image « noyer son chagrin » est donc doublement intéressante ici, la mer ayant pour l'héroïne une vertu purificatrice (*CP1*, 980 : « It makes me feel clean – out here – 's if I'd taken a bath »). Une telle image apparaît également très nettement dans une autre adaptation cinématographique. En effet, en 1940, le public américain retrouve celui qui tenait l'affiche un an plus tôt dans *La Chevauchée fantastique*, John Wayne, dans un tout autre registre puisqu'il joue le rôle d'Olsen dans *The Long Voyage Home* de John Ford (Annexe 28).

and Butter, *CP1*, 115 : « an electric reading lamp wired from the chandelier above ») puis le séjour de leur fils John (*CP1*, 166 : « an electric reading-lamp wired from the chandelier ») ou encore, en nous écartant de notre corpus, le bureau du dramaturge David Royston (*Servitude*, *CP1*, 237 : « an electric reading lamp with a green shade »).

¹⁴ Robert King Merton, « Social Structure and Anomie », *Social Theory and Social Structure*, enlarged edition (New York: The Free Press, 1968), 207.

Ce film, bien qu'intitulé *The Long Voyage Home*¹⁵ (*Les Hommes de la mer* en version française¹⁶), reprend plusieurs pièces du cycle *Glencairn*, adaptées par Dudley Nichols afin de former un ensemble totalement cohérent. Les intrigues de *The Moon of the Caribbees*, *Bound East for Cardiff*, *In the Zone* et, enfin, *The Long Voyage Home* se suivent donc assez fidèlement, jusqu'au dénouement, pour sa part complètement modifié. Une telle condensation augmente donc l'effet créé par la consommation d'alcool (mais également de tabac) par les marins. En outre, John Ford et Dudley Nichols ont accentué cette concentration en rendant l'alcoolisme de Smitty visible dans le segment correspondant à la pièce *In the Zone*¹⁷, et non plus seulement évoqué :

DRISCOLL. (*reads slowly – his voice becomes lower and lower as he goes on*) Ut begins wid simply the name Sidney Davidson – no dearest or sweetheart to this wan. “Ut is only from your chance meetin’ wid Harry – whin you were drunk – that I happen to know where to reach you. [...] You have shown that your drunkenness means more to you than any love or faith av mine. [...]” (CP1, 488).

Le lourd penchant de Smitty pour la bouteille est en réalité pleinement exploité par O'Neill dans *The Moon of the Caribbees* tant l'alcool est au centre des préoccupations des marins *avant* l'arrivée de la batelière (ce sur quoi nous revenons plus loin) et les occurrences des bouteilles et boissons nombreuses dans la scène qui suit immédiatement cette livraison clandestine tant attendue : « *each pulls out a pint bottle* », « *as the men sign the sheets of paper for their bottles* », « *drinkin’ in the moonlight* », « *Paddy defiantly raises his bottle and gulps down a drink* » (CP1, 536).

Une telle accumulation se poursuit, toujours majoritairement dans les didascalies :

SMITTY. (*coldly*) Yes; I want to buy a bottle, please. ([...] *Then he lifts the bottle which is in his hand to his lips and gulps a long drink. [...] Now that the closed door has shut off nearly all the noise the singing from shore comes clearly over the moonlit water.*)

SMITTY. (*listening to it for a moment*) Damn that song of theirs. (*He takes another big drink.*) What do you say, Donk?

THE DONKEYMAN. (*quietly*) Seems nice an’ sleepy-like.
[...]

¹⁵ *The Long Voyage Home*, dir. John Ford, adap. Dudley Nichols, Argosy Pictures & Walter Wanger Productions, 1940.

¹⁶ En 1914, O'Neill a achevé *Children of the Sea*, une pièce en un acte qu'il a ensuite retravaillée (et notamment raccourcie) afin d'achever *Bound East for Cardiff*. Nous voyons dans le titre *Les hommes de la mer* une référence à ce titre abandonné.

¹⁷ Dans le film, les marins soupçonnent Smitty d'être un espion allemand et le surprennent alors qu'il était allé boire de l'alcool en cachette dans la cabine du commandant : la bouteille étant dissimulée sous un livre consacré aux codes, ses compagnons sont convaincus de sa culpabilité.

SMITTY. (*with a touch of impatience*) I din't mean it was bad music. It isn't. It's the beastly memories the damn thing brings up – for some reason. (*He takes another pull at the bottle.*)

THE DONKEYMAN. Ever heard it before?

SMITTY. No; never in my life. It's just a something about the rotten thing which makes me think of – well – of, the devil! (*He forces a laugh.*) (CP1, 537)

Au cours de cet échange, Smitty insiste sur une constante o'neillienne : la communion maritime baignée par les chants mélancoliques. Si l'exemple le plus connu est le « *Shenandoah* » qui berce l'univers – baigné par la mer – des Mannon dans *Mourning Becomes Electra* (« *a song that more than any other holds in it the brooding rhythm of the sea* », CP2, 893), les marins entonnent également un chant dans *The Moon of the Caribbees*. Mieux, ils réclament une chanson à Driscoll ; s'ensuit un long échange afin de déterminer quel chant sera sélectionné :

BIG FRANK. Sing someting, Drisc. Den ve don't hear dot yelling.

DAVIS. Give us a chanty, Drisc.

PADDY. Wan all av us knows.

MAX. We all sing in on chorus.

OLSON. “Rio Grande,” Drisc.

BIG FRANK. No, ve don't know dot. Sing “Viskey Johnny.”

CHIPS. “Flyin' Cloud.”

COCKY. Now! Guv us “Maid o' Amsterdam.”

LAMPS. “Santa Anna” iss good one.

[...]

YANK. Give us “Blow The Man Down.” We all know some of that. (*A chorus of assenting voices: Yes! – Righto! – Let 'er drive! – Start 'er, Drisc! etc.*)

DRISCOLL. Come in then, all av ye. (*He sings*) As I was a-roamin' down Paradise Street –

ALL. Wa-a-ay, blow the man down!

DRISCOLL. As I was a-roamin' down Paradise Street –

ALL. Give us some time to blow the man down! (CP1, 530-531)

La communion des marins, ce « *chorus of assenting voices* » qui prend la parole en groupe (« ALL. »), attribue une certaine corporéité au chant, corporéité accentuée par la rupture typographique constituée par la présentation de celui-ci (531) : nous sommes face à un véritable bloc qui s'étale et prend corps sur la page. Plus tard, dans *The Hairy Ape*, O'Neill fait appel à la même technique : à l'unisson (« VOICES. », CP2, 121-125), les soutiers s'abreuvent puis réclament une chanson à boire :

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.
 (*They all turn to an old, wizened Irishman who is dozing, very drunk, on the benches forward. His face is extremely monkey-like with all the sad, patient pathos of that animal in his small eyes.*) (CP2, 123, nous soulignons)

Mer et alcool apparaissent donc intimement liés. L'assimilation du whisk(e)y à un « ticket » renvoie aux « paradis artificiels » de Baudelaire, décrits en ces termes par Lacroix :

Pour Baudelaire en effet, boire du vin, prendre du haschisch, c'est un essai pour « emporter le paradis d'un coup ». [...] Baudelaire envisage l'alcool comme une sorte de ticket de transport – un ticket truqué – permettant de quitter la station du quotidien pour rejoindre le ciel¹⁸.

Le thème du passage et de la transgression est donc également abordé par ce biais. Le résumé que fait Pierre Brodin de *The Moon of the Caribbees* est intéressant car il minimise le poids du thème qui nous y semble central, à savoir l'ivresse, véritable fléau qui pourrait l'âme et le corps :

The Moon of the Caribbees [sic] (*Lune des Caraïbes*) est une pièce d'escale. Le *S. S. Glencairn* est à l'ancre aux Antilles dans un site magnifique. Tout à leur joie grossière, les matelots sont incapables, à une exception près, d'apprécier le paysage. Smitty, qui pourrait le faire, préfère s'enivrer, afin d'oublier un amour malheureux¹⁹.

Pierre Brodin évoque bien l'ivresse volontaire de Smitty mais occulte les autres marins qui, dès le début de la pièce, ne peuvent attendre de voir arriver la batelière, symbole de réconfort :

DRISCOLL. I'm dyin' wid impatience to have a dhrink; an' that blarsted bumboat naygur woman took her oath she'd bring back run enough for the lot av us whin she came back on board to-night.
 BIG FRANK. (*overhearing this – in a loud eager voice*) You say the bumboat voman vill bring booze?
 DRISCOLL. (*sarcastically*) That's right – tell the Old Man about ut, an' the Mate, too. (*All of the crew have edged nearer to Driscoll and are listening to the conversation with an air of suppressed excitement. Driscoll lowers his voice impressively and adresses them all.*) She said she cud snake ut on board in the bottoms av thim baskets av fruit they're goin' to bring wid 'em to sell to us for'ard. (CP1, 529)

¹⁸ Alexandre Lacroix, 107.

¹⁹ Pierre Brodin, *Les Écrivains américains de l'Entre-deux-guerres* (Paris : Horizons de France, 1946 [Montréal, Canada : Bernard Valiquette, 1945]), 80.

Les marins ont hâte de voir leur ennui se dissiper dans les vapeurs d'alcool. Toute l'impatience de l'équipage est donc palpable dans cet échange. Driscoll y apparaît comme le messager, le porteur de la bonne nouvelle autour duquel tous s'agglutinent, ce qui est accentué par la construction chiasmatisée des deux phrases de la didascalie (nous soulignons) : « *All of the crew have edged nearer to Driscoll [...]. Driscoll [...] addresses them all* ». Quant à l'expression « *suppressed excitement* », elle semble renvoyer au titre de la pièce de Susan Glaspell et George Cram Cook *Suppressed Desires*, créée en 1915 pour les Provincetown Players, et – bien évidemment – à la notion psychanalytique de « refoulement ». L'alcool représente donc pour les marins une échappatoire : tout serait plus beau, plus léger ; une fois imbibés, le temps coulerait plus vite.

En quête de liberté, cette masse de marins ne semble pas mesurer le danger couru en consommant de l'alcool à bord, interdiction qui transparait à travers le rappel des précautions à prendre pour noter ce qui a été acheté (afin que les filles soient payées) :

DRISCOLL. It's aisy enough. Each girl'll have a slip av paper wid her an' whin you buy anythin' you write ut down and the price beside ut and sign your name. If ye can't write have some one who can do ut for ye. An' rimimber this: Whin ye buy a bottle av dhrink or (*with a wink*) somethin' else forbid, ye must write down tobaccy or fruit or somethin' the loike av that. Whin she laves the skipper'll pay what's owin' on the paper an' take ut out av your pay. Is ut clear to ye now?

ALL. Yes – Clear as day – Aw right, Drisc – Righto – Sure. etc.

DRISCOLL. An' don't forgit what I said about bein' quiet wid the dhrink, or the Mate'll be down on our necks an' spile the fun. (CP1, 534)

Cette interdiction souligne la nécessité de garder le contrôle de son corps, de ne pas plonger dans le choquant et le vulgaire. L'alcool est donc clairement perçu comme une distraction (au sens propre du terme : les marins sont dévoyés) mais également un loisir qui se monnaie (« three shillin's a bottle », CP1, 533), au même titre que les charmes de Bella, Susie, Violet et Pearl (« Four shillin's », CP1, 536). L'insouciance des marins sème le trouble sur le bateau et une bagarre éclate, ce qui conduit à l'intervention des officiers qui chassent donc les « négresses » sans rien leur payer après avoir découvert qu'elles avaient introduit de l'alcool à bord, et donc enfreint la règle énoncée avant leur arrivée :

THE MATE. [...] Go to the cabin and get your money and clear off. If I had my way, you'd never – (*His foot hits a bottle. He stoops down and picks it up and smell of it.*) Rum, by God! So that's the trouble! I thought their breaths smelled

damn queer. (*to the women, harshly*) You needn't go to the skipper for any money. You won't get any. That'll teach you to smuggle rum on a ship and start a riot.
BELLA. But, Mister –
THE MATE. (*sternly*) You know the agreement – rum – no money. (CP1, 543)

Ici, les deux « loisirs » des marins sont mis sur le même plan, fournis par une seule et même personne, la batelière : « She'll be bringin' some black women with her this time – or times has changed since I put in here last » (CP1, 529)²⁰.

Échauffés par l'alcool, les marins en viennent aux mains, ce qui témoigne d'une ultime altération de leur jugement, achevant de les déshumaniser : ils sont devenus de vulgaires bêtes même s'ils ne se gênent pas eux-mêmes pour employer des insultes animales à l'encontre de la batelière. En effet, Cocky, indigné par le tarif demandé en échange d'une bouteille, la qualifie de « bloody cow » (CP1, 533). Néanmoins, il faut bien garder à l'esprit que cette injure est surtout teintée de racisme, la « négritude » ayant été lourdement évoquée à plusieurs reprises par tous ces hommes de type européen, notamment en ouverture de *Bound East for Cardiff* où la même injure est employée par Cocky pour évoquer le viol dont il aurait été victime dix ans plus tôt :

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' – (*He is interrupted by a roar of laughter from the others.*) (CP1, 187-88)

²⁰ Cet aspect est renforcé dans l'adaptation cinématographique précédemment évoquée, *The Long Voyage Home*, car le capitaine y avoue clairement à l'un de ses seconds que les femmes sont en quelque sorte une compensation pour la situation critique qui va être imposée aux marins à leur insu, à savoir le chargement de dynamite à bord du S.S. *Glencairn* :

SECOND MATE. There's a bumboat coming along the side, Sir...

CAPTAIN. Right, let them aboard.

SECOND MATE. Pardon, Sir?

CAPTAIN. Let them aboard.

SECOND MATE. Yes, Sir.

CAPTAIN. I suppose you're wondering why I'm relaxing discipline.

SECOND MATE. Why, no, Sir. It's none of my business.

CAPTAIN. I thought the First had told you the orders.

SECOND MATE. They said the ship was being ordered to the United States, Sir, to pick up cargo.

CAPTAIN. Did they tell you what the cargo is going to be?

Second Mate. No, Sir.

CAPTAIN. It's ammunition, Mister.

SECOND MATE. Yes, Sir. (*The Long Voyage Home*, dir. John Ford, 10'20"-10'45")

Il est donc clair qu'une telle souplesse n'est pas habituelle, les femmes étant considérées comme des « agents du mal » comme le montre la critique du film parue dans le *New York Times*. Bosley Crowther, « THE SCREEN; "The Long Voyage Home," Magnificent Drama of the Sea, at the Rivoli – A Swedish Film at the 48th St. », *The New York Times*, 9 octobre 1940 : « women only appear briefly in this odyssey, and then exclusively as agents of evil ». En ligne.

<https://www.nytimes.com/1940/10/09/archives/the-screen-the-long-voyage-home-magnificent-drama-of-the-sea-at-the.html> (consulté le 20 août 2019)

Bien qu'il se tienne à l'écart de la scène dans *The Moon of the Caribbees*, Smitty trouve lui aussi du réconfort auprès de « [s]a vieille amie dans la bouteille » (« My old friend in the bottle », CP1, 538). Nous évoquons plus tôt l'importance des chants : ici, justement, Smitty ne supporte pas d'entendre le chant venu du rivage, jusqu'alors recouvert par les éructations musicales de ses camarades : « *Now that the closed door has shut off nearly all the noise the singing from shore comes clearly over the moonlit water* » (CP1, 537). Un tel chant lui rappelle de mauvais souvenirs et boire semble alors la solution pour oublier ces images qui le hantent jour et nuit :

SMITTY. But suppose you couldn't put them out of your mind? Suppose they haunted you when you were awake and when you were asleep – what then?
 THE DONKEYMAN. (*quietly*) I'd git drunk, same's you're doin'.
 SMITTY. (*with a harsh laugh*) Good advice. (He takes another drink. He is beginning to show the effects of the liquor. His face is flushed and he talks rather wildly.) (...) (CP1, 538)

Le rapport que Smitty et les autres marins entretiennent avec l'alcool n'est pas exactement le même mais en succombant à ce symbole de liberté artificielle, les marins ont détruit l'harmonie qui semblait la leur. Cette destruction est encore plus violente dans *The Long Voyage Home* car, dans cette pièce, c'est la vie tout entière d'un personnage qui se retrouve bouleversée.

9.1.2. Anéantissement et auto-destruction

The Long Voyage Home fait figure de pièce à part dans ce cycle puisqu'elle ne se déroule pas à bord du *Glencairn*, mais sur la terre ferme, dans un bar de marins sur le front londonien (« *The bar of a low dive on the London water front* », CP1, 509), entre deux missions. L'alcool est le thème central de cette pièce puisque les marins y dilapident leur paie en alcool – leur loisir habituel – mais l'un d'eux, Olson, résiste :

KATE. Gin
 FRED. Brandy.
 DRISCOLL. An' Irish whiskey for the rist av us – wid the excipshun av our timperance friend, God pity him!
 FRED. (*to Olson*) You ain't drinkin'?
 OLSON. (*half-ashamed*) No. (CP1, 515)

En effet, Olson a mis de côté deux ans de salaire et veut quitter sa vie « minable » de marin (*Bound East for Cardiff*, CP1, 195) pour un rêve déjà longuement évoqué par Yank et Driscoll dans *Bound East for Cardiff*, s'installer dans une ferme, en Suède :

OLSON. We live – my brother and mother live – my father iss dead – on farm yust a little way from Stockholm. I have plenty money, now. I go back with two years' pay and buy more land yet; work on farm. (*grinning*) No more sea, no more bum grub, no more storms – yust nice work. (CP1, 517)

Ce voyage, contrairement à celui apporté par le « ticket » évoqué dans *The Hairy Ape*, devrait être bien réel mais le shangaiage²¹ se place sur la route des marins. C'est Olson qui est la victime innocente de la machination de Nick et Joe, avec la complicité de Freda. Celle-ci incite en effet le marin à boire *un verre* :

JOE. (*hopefully*) 'Ave a man's drink.

OLSON. I would like to – but no. If I drink one I want drink one tousand. (*He laughs again.*)

FREDA. (*responding to a vicious nudge from Joe's elbow*) Ow, tike somethin'. I ain't gointer drink all be meself.

OLSON. Den give me a little yinger beer – small one. (*Joe goes back of the bar, making a sign to Nick to go to their table. Nick does so and stands so that the sailor cannot see what Joe is doing.*)

NICK. (*to make talk*) Where's yer mates popped orf ter? (*Joe pours the content of the little bottle into Olson's glass of ginger beer.*) (CP1, 519)

Évidemment, Olson consent finalement à boire un *petit verre*. En plus, sa boisson laisse planer l'ambiguïté puisqu'il commande une *ginger beer* : il peut s'agir du simple soda ou de sa version alcoolisée. Dans tous les cas, il ne s'agit pas d'une boisson forte comme celle que le tenancier le pousse à commander : « JOE. (*hopefully*) 'Ave a man's drink. » (519). Mais peu importe... Drogué, ce petit verre est donc suffisant pour nuire à Olson et l'embarquer contre son gré à bord de l'*Amindra* et lui voler, en plus de ses économies, son futur salaire :

OLSON. [...] I bane feeling sick. Tell Drisc – I go home. (*He takes a step forward and suddenly collapses over a chair, rolls to the floor, and lies there unconscious.*)

JOE. (*from behind the bar*) Quick, nawh! (*Nick darts forward with Joe following. Freda is already beside the unconscious man and has taken the roll of money from his inside pocket. She strips off a note furtively and shoves it into her bosom, trying to conceal her action, but Joe sees her. She hands the roll to Joe, who pockets it. Nick goes through all the other pockets and lays a handful of change on the table.*)

JOE. (*impatiently*) 'Urry, 'urry, can't yer? The other blokes'll be 'ere in 'arf a mo'. (*The two roughs come forward.*) 'Ere, you two, tike 'im in under the arms like 'e was drunk. (*They do so.*) Time 'im to the Amindra – yer knows that, don't yer? – two docks above. Nick'll show yer. An' you, Nock, down't yer leave the bleedin'

²¹ Voir 3.2.1.

ship till the capt'n guvs yer this bloke's advance – full month's pay – five quid, d'yer 'ear?

NICK. I knows me bizness, ole bird. [...] (CP1, 522)

L'aspect destructeur de l'alcool est donc évident ici car Olson est non seulement ruiné mais voit également ses rêves de nouvelle vie s'effondrer²².

L'avidité folle de Joe est évidente à la fin de la pièce quand il surprend Freda en train de garder l'un des billets d'Olson : alors que c'est en grande partie grâce à elle que le plan a fonctionné, il l'humilie, la traitant de vache : « I seen yer a-playin' yer sneakin' tricks, but yer can't fool Joe. I'm too old a 'and. (*furiously*) Guv it to me, yer bloody cow! » (CP1, 522). Cette animalisation, et donc déshumanisation, de la femme qui apportait en quelque sorte l'argent au foyer – ce qui était (et est même toujours) traditionnellement attendu des hommes – apparaissait déjà dans *The Web* puisque Steve comparait la toux de Rose à des « aboiements » : « Damnit! Stop that barkin' » (CP1, 17).

Toutefois, Olson est bien conscient des dangers de l'alcool et du cercle vicieux qu'il constitue : il explique à Freda qu'il ne sait pas se contrôler (« If I drink I jüst get drunk and spend all money », CP1, 517) puis poursuit, multipliant les répétitions et les polyptotes (l'utilisation de plusieurs mots de même racine) :

I write back always I come soon; and I mean all time to go back home at end of voyage. But I come ashore, I take one drink, I take many drinks, I get drunk, I spend all money, I have to ship away for other voyage. So dis time I say to myself: Don't drink one drink, Ollie, or, sure, you don't get home. And I want to go home dis time. (CP1, 520)

À l'image du titre qui souligne la quasi impossibilité de rentrer à la maison répond l'aspect cyclique de la pièce puisque Driscoll commandant la même chose lorsqu'il arrive dans le bar *puis* en y revenant et, enfin, en découvrant qu'Olson n'est plus là : « Whiskey for the three av us – *Irish whiskey* » (CP1, 512), « *Irish whiskey* » (CP1, 518) et « Give me whiskey, *Irish whiskey* » (CP1, 523). Les italiques donc les insinuations sont dans le texte original, qui se referme ainsi sur lui-même.

Ici aussi, le parallèle entre les femmes et l'alcool est clairement établi car, alors que Driscoll pense que son collègue s'est seulement laissé séduire, il clame « 'Tis lucky he's sober or she'd have him stripped to his last penny » (CP1, 523) Celui-ci n'est en effet pas au courant de la mésaventure de son camarade Olson puisque Joe, avec un clin

²² Le sous-entendu est encore plus lugubre dans le film qui se clôt sur l'annonce du naufrage du bateau mais, il y a un retournement puisque c'est Driscoll et non Ole qui est embarqué à bord de l'*Amindra* et y perd la vie.

d'œil qui en dit long (« *with a meaning wink* », CP1, 523), lui fait croire qu'il s'est tout bêtement éclipsé en galante compagnie. Driscoll n'aurait donc aucune raison de s'inquiéter pour son ami²³.

Toujours dans ce cycle *Glencairn*, un autre personnage a une histoire profondément marquée par l'alcool et amène un de nos autres axes à savoir les couples détruits par l'alcoolisme.

Il s'agit de Smitty, qui n'est pas de la partie dans *The Long Voyage Home* mais qui est assez bien décrit dans *The Moon of the Caribbees* et, surtout, *In the Zone*. Alors que les marins se laissent aller à l'ivresse et vont jusqu'à se battre dans *The Moon of the Caribbees*, Smitty reste à l'écart, ressassant ce que son penchant pour la bouteille lui a fait perdre, à savoir l'amour. C'est ce romantisme qui lui vaut d'être passé à tabac dans *In the Zone*, soupçonné par ses camarades d'être un espion alors qu'il ne se cache que pour relire les lettres de son aimée, et notamment celle où elle rompt à cause de ce qu'elle appelle une « ombre noire »²⁴.

Toujours sur cette thématique de l'influence de l'alcool sur le couple, nous nous devons d'évoquer deux pièces qui n'ont pas un cadre maritime, à savoir *A Wife for a Life* et *Before Breakfast*. Ainsi, contrairement à Smitty, qui apparaît comme une victime, le vieil homme dépeint dans *A Wife for a Life* à travers le portrait qu'en fait son épouse adultère, Yvette, est une « brute avinée » (« drunken brute »). L'alcool qui lui a en premier lieu fait perdre sa femme se retrouve donc ironiquement à lui apprendre qui l'a remplacé. En effet, lorsqu'ils découvrent une mine et s'imaginent devenir riches, son compagnon de mission décide de trinquer à la mine qu'ils viennent de découvrir, en la nommant « Yvette ».

Before Breakfast, quant à elle, apparaît fortement inspirée de la pièce eugéniste *Vor Sonnenaufgang* de Gerhart Hauptmann et se penche plus particulièrement sur

²³ Nous renvoyons ici au film de John Ford précédemment évoqué. En effet, c'est bien Olson (« Ole », dans le film) qui est la victime de Freda mais, contrairement à la situation présentée dans la pièce *The Long Voyage Home*, le tenancier du bar dit aux marins qu'Olson est parti sur son bateau pour rentrer chez lui – l'allusion coquine a donc disparu –. Toutefois, la supercherie est découverte par ses amis (grâce au perroquet, habilement introduit dès le début du film) : s'ensuit une bagarre pour tirer Olson hors de l'*Amindra*, bagarre qui voit Driscoll se faire assommer et prendre la place d'Olson sur le bateau. La fin est d'autant plus tragique que le film s'achève sur le titre du journal « AMINDRA TORPEDOED ». Driscoll s'est donc doublement sacrifié pour son ami, prenant d'abord – involontairement – sa place sur un sombre rafiote avant d'y laisser la vie.

²⁴ Dans l'adaptation de John Ford, l'alcoolisme de Smitty est encore plus flagrant. Lorsque les marins soupçonnent Smitty d'être un espion allemand, il est surpris alors qu'il était allé boire de l'alcool en cachette dans la cabine du commandant : la bouteille étant dissimulée sous un livre consacré aux codes, ce qui semble alors constituer pour ses compagnons un indice de sa culpabilité puisqu'ils pensent qu'il envoie des signaux aux ennemis depuis son hublot.

l'alcoolisme en milieu urbain en situant son action en plein quartier de Greenwich Village²⁵. Dans la pièce d'O'Neill, les deux membres du couple sont en proie à la dépendance à l'alcool. Celui-ci occupe alors deux fonctions différentes : la consommation de l'époux, fortement critiquée par Mrs. Rowland d'ailleurs, est vue comme du gaspillage de leurs faibles ressources mais également comme une pose pour se conformer à une vision du poète qui « traîne dans les bars »... En effet, à cette époque, les bars avaient mauvaise presse, accusés de dévoyer les hommes entre l'usine et la maison... Les années 1910 représentent en effet les beaux jours de l'*Anti-Saloon League*, qui a fini par mener à la Prohibition. La critique est quelque peu ironique sachant que celle que nous voyons boire est Mrs. Rowland. Elle semble plutôt boire pour dissimuler sa honte : en effet, contrairement à ce qui serait attendu de leur couple, elle est la seule à travailler alors qu'elle pensait faire un « bon mariage » en épousant un fils de millionnaire.

9.2. L'insatisfaction permanente et l'instinct de mort

De même que l'anomie mêlée à l'alcoolisme entraîne une mise en retrait de la société et une destruction des relations interpersonnelles, les conséquences individuelles peuvent même être encore plus tragiques. En effet, Émile Durkheim a observé la « marée montante des morts volontaires »²⁶ qui accompagne la modernisation. Le suicide occupe une place à part dans l'étude de l'anomie.

L'œuvre de Eugene O'Neill est marquée par un profond désir de mort. Ainsi, deux pièces nous présentent des personnages ayant tenté de mettre fin à leurs jours ; trois autres pièces se terminent par un suicide.

9.2.1. Le désir de mort

Ce désir de mort est évoqué dans *Fog*. Alors que le *Business Man* raconte que le premier canot dans lequel il avait embarqué a coulé et explique comment il est parvenu

²⁵ Nous renvoyons à notre chapitre 2 pour la potentielle influence de la vie de John Sloan.

²⁶ Émile Durkheim, *Le Suicide* (Paris : Payot, 2009), 414.

à rejoindre celui que nous avons sous les yeux, le poète avoue que la collision du navire lui était apparue comme une bénédiction :

THE POET. [...] Did you ever become so sick of disappointment and weary of life in general that death appeared to you the only way out?

THE BUSINESS MAN. hardly. But what has that to do –

THE POET. Listen and you will see. That is the way I felt – sick and weary of soul and longing for sleep. When the ship struck the derelict it seemed to me providential. Here was the solution I had been looking for. I would go down with the ship and that small part of the world which knew me would think my death an accident. (CP1, 103-104)

Néanmoins, nous notons que le poète n'emploie pas le terme « suicide » et coupe l'homme d'affaires qui s'apprête à l'utiliser :

THE BUSINESS MAN. (*forgetting to eat in his amazement*) You mean to say you were going to commit –

THE POET. I was going to die, yes. So I hid in the steerage fearing that some of the ship's officers would insist on saving my life in spite of me. (CP1, 104)

Toutefois, le poète a renoncé à son instinct de mort pour sauver la mère et son enfant :

Finally when everyone had gone I came out and walked around the main deck. I heard the sound of voices come from a dark corner and discovered that this woman and her child had been left behind. How that happened I don't know. Probably she hid because she was afraid the child would be crushed by the terror-stricken immigrants. At any rate there she was and I decided she was so happy in her love for her child that it would be wrong to let her die. I looked around and found this life-boat had been lowered down to the main deck and left hanging there. [...] I persuaded the woman to climb in and then went up to the boat deck and lowered the boat the rest of the way to the water. (CP1, 104)

Ce-dernier regrette donc sa décision car la souffrance qu'éprouve cette mère avec son fils mort dans les bras lui semble insoutenable.

Dans *Exorcism*, c'est Ned Malloy qui tente de se suicider. Cette pièce rédigée en 1919 est éminemment autobiographique : O'Neill y revient sur l'année 1912, évoquant le mal-être suscité par son divorce (et notamment par la preuve d'infidélité qu'il avait dû fournir) puis la tentative de suicide qui avait suivi.

NED. Tried first to be kind and fatherly – good advice – said my fair frau was willing to forgive and forget if I would promise to behave and settle down. It didn't take. I told him she might be willing but I was not. I wouldn't forgive or forget the fact that I despise her. (*Exorcism*, 26)

Cette réplique, avec sa puissante allitération en [f], témoigne du mépris de Ned pour sa femme. Bien décidé à divorcer, Ned est donc prêt à faire ce que conseille l'avocat, à savoir fournir une preuve d'infidélité, qui aurait pour effet de « libérer » la femme :

NED. [...] When we got down to cases the lawyer quit his fooling and gave his advice as to – (*He shudders.*) the evidence. You know the law in New York. There's only one ground that goes.

JIMMY. Yes – adultery.

NED. So we arranged a time and place.

JIMMY. But that's collusion, isn't it?

NED. Only if it's found out. It was arranged that I should go, with witnesses, to a certain – house of ill fame, as the newspapers call them. The lawyer even offered to foot the bill in case I was broke; but I still had enough money left and I waved his offer magnificently aside – my last flair of honor, Jimmy! (*Exorcism*, 29-30)

Ce passage fait bien évidemment écho à la propre vie d'O'Neill, qui avait dû faire de même pour mettre fin à son mariage avec Kathleen Jenkins :

In December [1911], in order to provide his first wife, Kathleen, with evidence of infidelity needed for a divorce, O'Neill went to a seedy hotel room with a prostitute, where, according to plan, he was “discovered” in flagrante delicto. The sordid experience depressed him; guilt for having abandoned wife and child weighed him down. In January 1912, in his room at Jimmy the Priest's, he took the supply of Veronal he had accumulated in an attempt to commit suicide²⁷.

La question de l'argent intervient une première fois quand Ned refuse l'offre que lui faisait l'avocat malgré ses problèmes financiers, évoqués dès le début de la pièce ; ce thème intervient de nouveau lorsque Jimmy, l'ami de Ned, fait appel à Edward Malloy, le père de ce-dernier, pour payer les frais médicaux suscités par sa tentative de suicide :

JIMMY. (*With pride.*) I did better.

NED. (*Furiously.*) Damn!

JIMMY. (*Alarmed.*) But, Ned, I had to – the doctor and everything. We had no money. After I knew you were all right I went to see him. I had a difficult time – breaking the news. Your poor father – he loves you, Ned!

NED. Shut up! How much did he give you?

JIMMY. He wanted you taken to the best hospital but I told him the doctor said it wasn't necessary.

NED. How much did he give you?

JIMMY. Fifty dollars. (*He chuckles cunningly.*)

NED. (*Astonished.*) What ho! He must have been stricken to the heart. [...] (*Exorcism*, 42-43)

La radinerie supposée du père, centrale dans *Long Day's Journey into Night*, était donc déjà employée dans *Exorcism* et reprenait également les faits de 1912 :

²⁷ Virginia Floyd, 11.

He was rushed to Bellevue Hospital by Byth and Adams. The two managed to get fifty dollars from James O'Neill for emergency treatment and went on a drinking binge. On hearing the story, their recovered friend demanded his cut of the money²⁸.

En effet, O'Neill se sentait coupable pour la maladie de sa mère – provoquée lorsqu'elle avait accouché de lui – mais en voulait également à son père, à qui il reprochait d'avoir été pingre pour ce qui fut du choix du médecin et donc de la qualité du traitement.

9.2.2. *Le suicide accompli*

La culpabilité est un thème extrêmement important dans l'œuvre o'neillienne – un thème logiquement couplé au thème de l'argent, si cher au dramaturge. Plusieurs pièces mènent au suicide d'un personnage principal : *Recklessness*, *Before Breakfast* et *Abortion*.

C'est dans *Abortion* que la question de la culpabilité est la plus évidente même si les dénouements o'neilliens sont reconnaissables par leur ambiguïté. Ainsi, c'est devant la peur d'être dénoncé par Joe Murray à la police que Jack Townsend prend la décision de se suicider.

MURRAY. [...] I'm goin' to the p'lice station. D'yuh hear, yuh dirty ba – rd! To the p'lice station! (*His quick footsteps can be heard as he runs out. Jack makes a movement as if to follow but stops and sits down heavily by the table, laying the revolver on it. He hears the band and the cheers of the paraders who have evidently just invaded that section of the campus. He hurries to the windows, closes them, and pulls down the shades. [...]*)

ONE STUDENT. He's not here.

ANOTHER STUDENT. He ran away. [...] *The cheerleader's voice can be heard shouting "He ran away but if we give him a cheer, he'll hear us. A long cheer for Townsend, fellows! Hip! Hip!"*)

JACK. (*staggers toward the window crying brokenly*) No! No! For God's sake! (*The first part of the cheer booms out. He reels to the table and sees the revolver lying there. He snatches it up and presses it to his temple. The report is drowned by the cheering. He falls forward on his face, twitches, is still.*) (CP1, 219)

Nous pouvons donc penser que Jack veut échapper à l'humiliation que constituerait cette nouvelle aux yeux de la foule de ses admirateurs, comme le soulignent les exclamations (« No! No! For God's sake! ») qui répondent aux acclamations de cette foule (« Hip! Hip! »). Toutefois, la raison de la culpabilité de Jack n'est pas clairement évoquée : veut-il simplement échapper à la police ou a-t-il honte de la pression qu'il a

²⁸ Virginia Floyd, 11.

exercée sur Nellie d'abord, puis sur Joe, trop sûr du pouvoir de l'argent (de son père) ? Joe l'a en effet accusé de vouloir le payer pour la mort de Nellie (« You want – to pay me – for Nellie! », *CP1*, 219).

Abortion et *Before Breakfast* sont toutes deux inspirées de la relation entretenue par Eugene O'Neill avec Kathleen Jenkins, relation dont est né un fils avec lequel il n'a eu contact que tardivement. Ainsi, la mort d'Alfred, dans *Before Breakfast*, est comparable à celle de Jack dans *Abortion* : les deux « victimes » sont des hommes qui se sont écroulés sous la pression. Les dénouements de *Recklessness* et de *Before Breakfast* peuvent, eux aussi, être rapprochés : ces deux pièces ont pour sujet l'échec du mariage et l'adultère mais aussi le suicide de l'époux adultère.

Pas de *happy ending* dans ces deux pièces. Les Baldwin et les Rowland sont au bord de la rupture : Mildred Baldwin entretient une relation avec Fred Burgess, le chauffeur de son époux ; Alfred Rowland trompe sa femme avec Helen. Si Arthur Baldwin est averti de cette liaison par la bonne, Mrs. Rowland a des soupçons et trouve une lettre de ladite Helen en fouillant les poches de son mari. Le lecteur (ou le spectateur) se prend de pitié pour Mildred et Alfred mais l'adultère ne vaine pas (contrairement à la situation présentée dans *A Wife for a Life*) puisque Fred est comme assassiné par le mari bafoué et Alfred se tranche la gorge. Ce thème du mariage malheureux se retrouve dans *Before Breakfast*. Mrs. Rowland y assène Alfred, son mari absent (y compris dans la *dramatis personae*), de reproches au sujet de son adultère et de leur situation financière :

And where are you going to get money. I'd like to know? The rent's due this week and you know what the landlord is. He won't let us stay a minute over our time. You say you can't get a job. That's a lie and you know it. You never even look for one. All you do is moon around all day writing silly poetry and stories that no one will buy – and no wonder they won't. I notice I can always get a position, such as it is; and it's only that which keeps us from starving to death. (*CP1*, 393)

Cette pression mène à la mort d'Alfred :

(*There is a stifled groan of pain from the next room.*)

Did you cut yourself again? Serves you right. (*gets up and takes off her apron*) Well, I've got to run along. (*peevishly*) This is a fine line for me to be leading! I won't stand for your loafing any longer. (*Something catches her ear and she pauses and listens intently.*) There! You've overturned the water all over everything. Don't say you haven't. I can hear it dripping on the floor. (*A vague expression of fear comes over her face.*) Alfred! Why don't you answer me?

(*She moves slowly toward the room. There is the noise of a chair being overturned and something crashes heavily to the floor. She stands, trembling with fright.*)

Alfred! Alfred! Answer me! What is it you knocked over? Are you still drunk?
(Unable to stand the tension a second longer she rushes to the door of the bedroom.)

Alfred!

(She stands in the doorway looking down at the floor of the inner room, transfixed with horror. Then she shrieks wildly and runs to the other door, unlocks it and frenziedly pulls it open, and runs shrieking madly into the outer hallway.)
(CP1, 398)

Si *Before Breakfast* est une pièce fascinante de par son intensité (notamment due à sa brièveté), *Recklessness* est peut-être encore plus efficace car les thèmes y sont plus longuement développés et donc encore plus tragiques.

9.3. Les dérives du capitalisme

9.3.1. Le meurtre (in)direct

Pour prendre la suite de ce que nous évoquons plus haut, le suicide de Mildred dans *Recklessness* fait suite à la mort de Fred, son amant. En effet, Arthur Baldwin a été averti par Gene, la bonne avec qui Fred avait entretenu une relation par le passé : il appelle donc Fred pour lui tendre un piège et l'envoie en urgence chercher un docteur pour Mildred. De cette manière, il pousse Fred à se tuer avec la voiture qui aurait dû être contrôlée, d'où l'ironie du titre. Mildred ne sachant pas que son époux a fait croire à Fred qu'elle était souffrante, celle-ci s'inquiète de savoir son amant sur la route pour contrôler l'état du véhicule, ce à quoi Arthur répond que Fred est inconscient et même, parfois, négligent :

BALDWIN. Fred is very careless – very, very careless in some things. I shall have to teach him a lesson. He is absolutely reckless. (*Mrs. Baldwin shudders in spite of herself*) especially with other people's property. (CP1, 67)

La mort de Fred peut donc être assimilée à un meurtre car Baldwin est pleinement conscient du danger et exploite les sentiments du jeune homme afin de lui faire prendre des risques :

BALDWIN. [...] Hello! Fred? You haven't touched the car yet? Good! Take it out immediately! Go to the village and get the doctor – any doctor. Mildred – Mrs. Baldwin has been taken very ill. Hemorrhage I think – blood running from her mouth. She's unconscious – it's matter of life and death. Drive like hell, do you hear? Drive like hell! Her life's in your hands. Turn the car loose! Drive like hell! (*He hangs up the receiver and stands listening intently, with one hand on the desk.*)

A minute later the purr of an engine is heard. It grows to a roar as the car rushes by on the driveway near the house – then gradually fades in the distance. Baldwin’s thick lips are narrowed taut in a cruel grin.) Drive to hell, you b – rd! (CP1, 65-66)

Cette dernière phrase, avec cette emphase sur la transformation de « Drive like hell » en « Drive to hell » est emblématique de cette pièce qui constitue une sorte de pendant tragique d’*A Wife for a Life*. Ici, le mari exécute sa sentence de mort et mène de surcroît au suicide de son épouse.

Une autre pièce nous présente – sans aucune ambiguïté – un assassinat : *The Web*. Tim Moran y est lâchement abattu par Steve, le proxénète de Rose, qu’il avait éloigné d’elle :

(There is a struggle during which the table is overturned. Finally Steve frees himself and hits her in the face with his fist, knocking her down. At the same instant the door from the hallway is forced open and Tim Moran pushes his way in. [...]) He is dressed in dark ill-fitting clothes, and has an automatic revolver in his hand which he keeps pointed at Steve.)

Tim. *(pointing to the door, speaks to Steve with cold contempt)* Git outa here, yuh lousy skunk, and stay out! *(as Steve’s hand goes to his hip)* Take yer hand away from that gat or I’ll fill yuh full of holes. *(Steve is cowed and obeys.)* Now git out and don’t come back. If yuh bother this goil again I’ll fix yuh and fix yuh right. D’yuh get me? [...] Git outa here before I croak yuh. (CP1, 19-20)

Il semblerait que *A Wife for a Life* constitue réellement une pièce à part dans l’œuvre de Eugene O’Neill. Alors que *The Older Man* s’était promis de tuer l’homme dont est éprise son épouse, il ne peut s’exécuter lorsqu’il découvre que celui-ci n’est autre que son fidèle ami Jack : « So I have found him after all these years and I cannot even hate him [...] I never for an instant harbored the idea that he could be the John Sloan I was after » (CP1, 10).²⁹

²⁹ O’Neill condamne par la suite fermement l’adultère dans ses pièces – même s’il semble le comprendre en nous présentant des personnages attachants et malheureux – notamment dans *Recklessness* : l’adultère y est révélé au mari par la bonne, prénommée *Gene*.

9.3.2. *Le naufrage : l'influence du Titanic*³⁰

9.3.2.1. *Un aspect autobiographique indéniable*

En 1909, O'Neill entretenait une liaison avec Kathleen Jenkins, que James O'Neill voyait comme une femme vénale. Ce dernier envoya donc son fils en mission au Honduras mais le mal était fait puisque les deux amants s'étaient mariés en secret³¹. De là, O'Neill se rendit en Argentine puis, même s'il n'existe pas de preuves de ce voyage, en Afrique du Sud³². Ces voyages étaient un moyen de fuir ses responsabilités, Kathleen ayant donné naissance à Eugene, Jr. en mai 1910.

O'Neill ayant été membre de cercles marins, il n'est donc pas étonnant que nombre de ses pièces de jeunesse soient imprégnées de cette atmosphère. En 1917, O'Neill voyait son poème « Submarine » publié – non signé – dans la revue *The Masses* :

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.³³

Eugene O'Neill était profondément déterminé à s'opposer au théâtre « odieux » de son père³⁴. Cette quête personnelle l'amena à exploiter des thèmes éminemment

³⁰ Plusieurs points développés dans cette sous-partie ont donné lieu à un article. Voir Chloé Lucidarme, « "They're lowering the boats! She is lost! She is lost!": Maritime Disasters and Onomastics in Eugene O'Neill's Early One-Act Plays », *The Eugene O'Neill Review* 39.2 (2018) : 270-78.

³¹ « JENKINS, Kathleen », *The Eugene O'Neill Companion*, Margaret Loftus Ranald ed. (London: Greenwood Press, 1984), 333-34.

³² Virginia Floyd, 9.

³³ Eugene O'Neill, *Eugene O'Neill, Poems, 1912-1944*, éd. Donald Gallup (Londres : Jonathan Cape, 1980), 88.

autobiographiques au début de sa carrière avant de se libérer partiellement du poids de sa vie et de ses lectures³⁵ et de s'ouvrir à un théâtre plus expérimental. Son expérience en tant que marin a ainsi été très importante pour la rédaction de ses premières pièces, qui, comme l'ont déjà établi nombre de spécialistes o'neillien·ne·s, contenaient certains thèmes qui seraient développés plus tard dans ses chefs-d'œuvre passés à la postérité³⁶. O'Neill s'étant de plus distingué par son art de l'hybridation et notamment par son utilisation massive des didascalies, nous observerons tout particulièrement les pièces en un acte de cette année 1913, le déséquilibre entre dialogue et didascalies étant plus net dans ces pièces extrêmement courtes. Joseph Wood Krutch évoque la nécessité d'une certaine « subtilité de traitement impossible dans la forme dramatique ordinaire »³⁷ ce qui rejoint la notion de « voix commentante » exposée par Patrice Pavis dans sa définition de l'épi(ci)sation du théâtre³⁸. C'est cette intervention d'une instance narrative qui nous intéresse tout particulièrement dans l'œuvre d'O'Neill – cette voix par définition subjective.

Mer purificatrice ou dévastatrice, espace de liberté ou de confinement, la mer et plus particulièrement la récurrence du naufrage constituent un thème de prédilection pour le dramaturge. Ballotté de port en port et d'hôtel en hôtel pour suivre son père, le célèbre comédien James O'Neill, lors de ses tournées, Eugene O'Neill a certainement été profondément marqué par cet océan qui constitue le lien direct entre le Royaume-Uni – tout particulièrement l'Irlande – et les États-Unis. De plus, ce poème, de par sa description peu élogieuse des navires de commerce symbolise l'opposition entre art et mercantilisme mise en lumière dans des pièces telles que *Fog* ou *Bread and Butter*.

³⁴ Edward Barnes, dans *The Man Who Lived Twice* (New York: Scribner, 1956), écrit : « the hateful theatre of my father » (cité dans Travis Bogard, *Contour in Time: The Plays of Eugene O'Neill*, Revised ed. [New York: Oxford UP, 1988], 7)

³⁵ Travis Bogard, 6 : « Then, slowly, unskillfully and with great dependence on his readings, he began to write. »

³⁶ Nous renvoyons notamment à John Henry Raleigh, *The Plays of Eugene O'Neill* (London and Amsterdam : Feffer and Simons, 1965) et Virginia Floyd, *The Plays of Eugene O'Neill: A New Assessment* (New York : Ungar, 1985).

³⁷ Joseph Wood Krutch, « Strange Interlude », *O'Neill and His Plays: Four Decades of Criticism*, eds. Oscar Cargill, N. Bryllion Fagin, William J. Fischer (New York: New York University Press, 1961), 185 :

What Mr. O'Neill has done, then, is to take a story which is not only longer than the ordinary story of a play but one which invites, or rather demands, that brooding subtlety of treatment impossible in the ordinary dramatic form, and he has made out of it something which not only holds every one of our faculties employed but remains, like one of the greatest modern novels, to tease the mind with the sense that there will be, for a long time to come, new discoveries to be made in the memory of its labyrinthine passages.

³⁸ Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre* (Paris: Armand Colin, 2002), 117 : « le dramaturge [...] devra faire intervenir une voix commentante et arranger la *fable* comme un panorama général, ce qui exige plus une technique de romancier que de dramaturge. »

Enfin, nous nous attarderons sur l'influence du naufrage du *Titanic* et sur quelques cas d'onomastique o'neillienne clairement inspirés par les naufrages s'étant produits en 1912.

De retour dans sa famille après son séjour au sanatorium, O'Neill put rapidement se consacrer à l'écriture du vaudeville *A Wife for a Life* puis de quatre pièces en un acte, *The Web*, *Thirst*, *Recklessness* et *Warnings*. L'année 1913 vit donc renaître le futur dramaturge, une « seconde naissance » évoquée par O'Neill lui-même dans une lettre au Docteur Lyman. Comme le notent Michael Y. Bennett et Benjamin D. Carson :

O'Neill was born in a hotel in New York City on October 16, 1888, but he was reborn a playwright at the Gaylord Farm Sanatorium, in Wallingford, CT, in late 1912 and early 1913. His "second birth," he wrote to Gaylord's Dr. Lyman, "was the only one which had [his] full approval"³⁹.

De nombreuses études s'attachent donc avec pertinence à observer l'aspect autobiographique des pièces d'O'Neill, mais les critiques se concentrent principalement sur les pièces composées après 1920, soit après le Prix Pulitzer obtenu pour la pièce *Beyond the Horizon*⁴⁰.

Néanmoins, certains critiques se sont récemment concentrés sur ses pièces en un acte, en particulier les pièces marines, exemples les plus frappants du caractère autobiographique de l'œuvre d'O'Neill. Toutefois, nous observons une diversification des approches choisies et notamment, dernièrement, grâce à des contributions telles que celles de Phillip Barnhart ou Steven F. Bloom qui ont, respectivement, proposé une lecture *queer* des pièces du cycle *Glencairn* et une comparaison (volontairement anachronique) entre *Bound East for Cardiff* et *En attendant Godot* de Samuel Beckett⁴¹. De même, en considérant les pièces marines dans leur acception la plus large, c'est-à-dire en observant conjointement pièces mettant en scène des marins et pièces se déroulant en mer⁴², Michael D'Alessandro s'est penché sur les liens pouvant être établis entre *Fog* et *Where the Cross is Made* en y observant l'importance des sens de la vue et

³⁹ Michael Y. Bennett et Benjamin D. Carson, éd., *Eugene O'Neill's One-Act Plays: New Critical Perspectives* (New York: Palgrave Macmillan, 2012), 1.

⁴⁰ Voir Doris Alexander, *Eugene O'Neill's Creative Struggle: The Decisive Decade, 1924-1933* (University Park: Penn State University Press, 1992).

⁴¹ Phillip Barnhart, « "God Stiffen Us": Queering O'Neill's Sea Plays » et Steven F. Bloom, « Waiting for O'Neill: The Makings of an Existentialist », *Eugene O'Neill's One-Act Plays*, eds. Michael Y. Bennett et Benjamin D. Carson, 81-95 et 163-73, respectivement.

⁴² Nous renvoyons à R. Viswanathan, *O'Neill and the Sea* (Calicut: Poorna Publications, 2000). Dans son chapitre « O'Neill and the Sea Play », il pose la question du caractère identifiable du genre des *sea plays* et établit une distinction entre « pure sea plays » – qui ne se déroulent pas forcément en mer mais traitent de la vie de marins – et « pseudo sea plays » dont font partie *Fog* et *Thirst*. En effet, ces deux pièces se déroulent en mer mais leurs personnages ne sont pas des marins.

de l'ouïe⁴³. Un an plus tôt, Stephen A. Black avait analysé le tragique dans les pièces de début de carrière d'O'Neill et souligné l'existence d'une littérature du « naufrage » et du « désastre » maritime suite à la catastrophe du *Titanic*⁴⁴.

9.3.2.2. *Un microcosme de la société : Thirst, Warnings et Fog*

Il faut rappeler que dans l'imaginaire collectif, les mers constituent une menace constante et un lieu hostile⁴⁵. La pièce la plus représentative de cette littérature de naufrage semble être *Thirst*, à laquelle John S. Bak et Thierry Dubost ont chacun consacré une étude dans l'ouvrage collectif *Hunger on the Stage*⁴⁶. Si Thierry Dubost décrit ce thème du naufrage comme étant une métaphore de la famille O'Neill⁴⁷, John S. Bak souligne la critique du capitalisme en jeu dans l'œuvre o'neillienne (tout comme dans celle de Tennessee Williams)⁴⁸. *Thirst* nous met en présence de trois naufragés sur un canot de sauvetage : un marin noir (« West Indian Mulatto Sailor », CP1, 30), un gentleman et une danseuse. Victimes de la faim et de la soif, ces-derniers délirent et imaginent que le marin cache une réserve d'eau qu'il boit pendant leur sommeil : alors que leur situation est critique, le Gentleman et la Danseuse s'unissent contre le Marin. Ainsi, cette pièce – qui peut apparaître comme une pièce mineure dans le corpus o'neillien – constitue un véritable tournant car elle est révélatrice de ce qu'était le théâtre américain à la fin du siècle précédent, conséquence du racisme omniprésent dans une société qui a connu une importante vague d'immigration au milieu du XIX^e siècle.

Après l'indépendance, les États-Unis n'ont pas été une grande terre d'immigration, du moins jusqu'aux années 1830. C'est alors que la vague prend de l'ampleur ; elle atteint sa plus grande intensité relative par rapport à la population dans la décennie qui va de 1845 à 1855. Entre 1851 et 1854, ce sont plus de 400 000 personnes qui

⁴³ Michael D'Alessandro, « Shifting Perceptions, Precarious Perspectives in Two of O'Neill's Early Sea Plays », *The Eugene O'Neill Review* 29 (2007), 20-35.

⁴⁴ Stephen A. Black, dans « Hints of the Tragic in *Fog* and Other Early O'Neill Plays », *The Eugene O'Neill Review* 28 (2006): 7-12, écrit, « *Warnings*, like *Thirst*, written in early 1914, comes in the wake of the shipwreck and lifeboat disaster fiction that followed the *Titanic's* sinking » (10).

⁴⁵ Voir les actes du colloque tenu à l'Institut Catholique de Paris, les 28-30 janvier 1998. Christian Buchet et Claude Thomasset, éd., *Le Naufrage* (Paris : Champion, 1999).

⁴⁶ Thierry Dubost, « "We shall eat. We shall drink." *Thirst* or Eugene O'Neill's Raft of the Medusa » et John S. Bak, « *E Pluribus Edimus: Cannibalism on the American Stage* », *Hunger on the Stage*, éd. Alexandra Poulain et Elisabeth Angel-Perez (Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2008), 212-226 et 178-211, respectivement.

⁴⁷ Thierry Dubost écrit : « *Thirst* can be read simultaneously as a maritime tragedy and as the coded representation of the O'Neill family drama, with his mother and father acting out their parts. [...] This is hardly surprising, for the sea-faring community, like that of social outcasts, is a primary source of inspirations in his writings; the second mainstay, the cornerstone of all his works, is the family » (214).

⁴⁸ John S. Bak, 193 : « O'Neill's criticism is targeted against the capitalist interests of the Gentleman and of the Dancer. »

entrent chaque année dans ce qui leur apparaît alors comme une terre promise. Les gros contingents sont fournis par l'Irlande et l'Allemagne⁴⁹.

C'est au cours de cette vague que les grands-parents paternels d'Eugene O'Neill ont quitté l'Irlande pour s'installer à Buffalo, dans l'État de New York, alors que leur fils James n'était âgé que de neuf ans⁵⁰.

L'esclavagisme faisait également partie intégrante de la société de l'époque même si la situation était plus ou moins nuancée selon les États. Ce maintien de l'esclavage (pourtant aboli aux États-Unis en décembre 1865 et constituant « un scandale » dans « un pays qui se voulait une démocratie libérale »⁵¹) semble la conséquence directe du racisme ambiant, notamment dans le Sud du pays :

[...] les non-proprétaires, qui constituaient la majorité de la population blanche du Sud, ne voyaient pas comment les deux races pourraient coexister pacifiquement, en cas d'affranchissement général. Les préjugés racistes interdisaient de concevoir une société égalitaire, sans barrière de couleur. L'esclavage lui-même était perçu comme une garantie des valeurs de liberté et d'égalité pour les Blancs⁵².

Ainsi, dans *Thirst*, le marin noir est, aux yeux de la Danseuse et du Gentleman, tout juste bon à ramer pour les sauver. De plus, le Gentleman, renonçant à l'attitude courtoise qu'il préconisait au tout début de la pièce (« He is only a poor negro sailor – our companion in misfortune. God knows we are all in the same pitiful plight. We should not grow suspicious of one another », CP1, 35), accuse donc le marin d'avoir dissimulé une réserve d'eau et d'avoir profité de la nuit pour boire, sans partager son trésor avec ses deux passagers :

THE GENTLEMAN. (*furiously*) We have no water, fool! It is your fault we have none. Why did you drink all that was left in the cask when you thought we were asleep? I would not give you any even if we had some. You deserve to suffer, you pig! If anyone of the three of us has any water it is you who have hidden some out of what you stole. (with a laugh of mad cunning) But you will get no chance to drink it, I promise you that. I am watching you. (CP1, 43)

Comme Thierry Dubost l'a souligné, cette pièce peut faire penser à la *Scène d'un naufrage* – peinture à l'huile autrement plus connue sous le nom de *Radeau de La Méduse*, réalisée entre 1818 et 1819 par le peintre français Théodore Géricault, soit

⁴⁹ Jean Heffer, « L'union en péril : la démocratie et l'esclavage (1829-1865) », *Histoire des États-Unis*, Bernard Vincent, dir. (Paris : Flammarion, 2012) : 133.

⁵⁰ *The Eugene O'Neill Documentary* : « Born in Ireland on October 14, 1845, James emigrated with his family to Buffalo, New York, at age 9 ». En ligne.
www.pbs.org/wgbh/amex/oneill/peopleevents/p_j_oneill.html (consulté le 3 octobre 2019).

⁵¹ Jean Heffer, 152.

⁵² Jean Heffer, 154.

seulement deux ans après le naufrage de la frégate *La Méduse*, le 2 juillet 1816, au large des côtes de l'actuelle Mauritanie. Surtout, O'Neill mêle ce fait divers de tentation du cannibalisme à une critique du matérialisme, comme l'a souligné John S. Bak⁵³. En effet, on apprend que le Gentleman et la Danseuse, alors que le paquebot coulait, ont regagné leurs cabines respectives pour y récupérer, l'une, un collier de diamants et, l'autre, un portefeuille :

THE GENTLEMAN. [...] I vaguely remember rushing to my stateroom and picking up my wallet. It must have been that menu that I took instead. [...]
THE DANCER. When the crash came I also rushed to my stateroom. I took this, (*pointing to the diamond necklace*) clasped it around my neck and ran on deck; the rest I have told you. (CP1, 39)

De plus, le collier de diamants étant le cadeau qui était traditionnellement offert aux « débutantes » lors des bals organisés pour leur entrée dans la société, l'opposition des classes – symbolisée par l'union du Gentleman et de la Danseuse contre le Marin – n'en est que renforcée. Enfin, il est aisé de remarquer que Eugene O'Neill fait dire à ses deux personnages exactement la même chose. Ils n'en deviennent qu'une allégorie plus puissante de ce vice qu'est le matérialisme. Leur mort quasi simultanée à la fin de la pièce semble donc moralisatrice : un matérialisme aussi aveugle aurait pu – aurait dû ? – mener les personnages à leur perte dès le naufrage du paquebot.

D'autres catastrophes maritimes ont eu une grande influence sur la littérature et donc sur l'imaginaire de Eugene O'Neill, les auteurs en question étant présents dans la bibliothèque des Tyrone/O'Neill en ouverture de *Long Day's Journey into Night* (CP3, 717). C'est notamment le cas d'Alexandre Dumas qui, dans *Bontekoe*, la première nouvelle de son recueil *Les Drames de la mer* (publié en 1852), relate l'épisode du *Nieuw Hoorn* en 1619 : suite à l'incendie et au naufrage de leur bateau, les marins en péril envisagent de manger les mousses pour survivre.

Néanmoins, rédigée en 1913, *Thirst* fait bien évidemment surtout écho au tristement célèbre naufrage du RMS *Titanic*, survenu dans la nuit du 14 au 15 avril 1912. Cette catastrophe, désormais partie intégrante de la culture populaire, n'a pu que profondément marquer le jeune Eugene O'Neill, chargé seulement quelques mois plus tôt de scruter la mer afin de prévenir de la présence éventuelle d'icebergs sur la route du

⁵³ John S. Bak, 193 : « O'Neill's criticism is targeted against the capitalist interests of the Gentleman and of the Dancer – both return to their staterooms as the steamer is sinking in order to retrieve their material possessions (the Gentleman, his wallet; the Dancer, her diamond necklace given to her by an admiring Duke). »

*Philadelphia*⁵⁴. De cette tragédie, O'Neill a tiré un triptyque, *Thirst*, *Warnings* et *Fog* partageant chacune certains aspects de ce désastre.

Se déroulant respectivement à bord d'un radeau et d'un canot (*Thirst*, CP1, 31 : « life raft » ; *Fog*, CP1, 97 : « life boat »), *Thirst* et *Fog* font évidemment allusion à la question qui s'était posée immédiatement après la catastrophe : celle du nombre de canots de sauvetage disponibles. Le Gentleman soulève d'ailleurs un point important : comment la Danseuse et le Marin se sont-ils retrouvés seuls sur ce canot ?

THE GENTLEMAN. Do you not remember how you came on this raft? It is strange that you and he should be on a raft alone when so many died for lack of a place. Were there ever any others on the raft with you? (CP1, 39)

Cet échange renvoie inmanquablement au scandale Duff-Gordon. En effet, Cosmo Duff-Gordon et son épouse, la créatrice de mode « Lucile », ont survécu au naufrage mais se sont retrouvés accusés d'avoir eu accès à un canot quasiment vide mais, surtout, d'avoir corrompu les marins afin de les dissuader de prendre le risque d'aller chercher d'autres survivants⁵⁵. Ainsi, le ton employé par le Gentleman fait écho à la question posée à Charles Hendrickson, membre de l'équipage du *Titanic* au moment de l'enquête : « Am I to understand, then, when you were picked up by the "Carpathia" there were only 12 people on board? »⁵⁶ La situation du Gentleman – miraculeusement parvenu sur le radeau après avoir échappé aux requins (*Thirst*, CP1, 39 : « I saw something white on the water before me. I clutched it – climbed on it. It was this raft ») – est similaire à celle du Business Man dans *Fog*, qui tombe sur le canot après la destruction de celui sur lequel il avait embarqué (*Fog*, CP1, 103 : « I must have got twisted in the fog for when I did find a boat [...] it was this one and you and she were in it »). Si celui déclare que les canots ne manquaient pas (« You remember there was no lack of life-boats », CP1, 103), les équipements de sécurité étaient en réalité insuffisants. Toutefois, nous nous devons de signaler que le *Titanic* répondait, à son époque, aux normes établies par le *British Board of Trade* :

⁵⁴ Robert A. Richter, *O'Neill and the Old Davil Sea: Maritime Influences in the Life and Works of Eugene O'Neill* (Mystic, CT: Mystic Seaport, 2004), 138 et 142.

⁵⁵ Nous renvoyons au témoignage de Charles Hendrickson : « Five passengers, two seamen I think, and five of us, firemen and trimmers ». Blâmant tout particulièrement deux passagères, Hendrickson a reconnu ne pas avoir sauvé d'autres rescapés après le naufrage : « I proposed in the boat we should go back, and they would not listen to me. [...] There was plenty of room for another dozen. »

« Testimony of Charles Hendrickson », British Wreck Commissioner's Inquiry, Day 5. Titanic Inquiry Project : <https://www.titanicinquiry.org/BOTInq/BOTInq05Hendrickson02.php> (consulté le 26 août 2019).

⁵⁶ « Testimony of Charles Hendrickson »

Undoubtedly, [Captain Smith] wrestled with the reality that the ship had lifeboats for barely half the estimated 2,200 on board. Incredibly, the *Titanic* actually carried more lifeboats than British Board of Trade regulations of the day required. Given her tonnage, she need only have had lifeboat space for 962. The actual lifeboat capacity was 1,178. Captain Smith knew that more than 1,000 people – assuming every lifeboat went away full – would be left on the ship⁵⁷.

Contrairement à *Thirst* et *Fog*, *Warnings* s'attache aux conséquences immédiates du désastre maritime. Frappé par la surdité qui le menaçait, James Knapp n'entend pas les avertissements qui sont envoyés au S.S. *Empress* par les autres bateaux l'environnant. L'intrigue de cette seconde scène rappelle bien évidemment l'anecdote selon laquelle pour battre le record de l'*Olympic*, le « jumeau » du *Titanic*, ou simplement pour impressionner la presse, le capitaine n'aurait pas tenu compte des différents messages d'alerte reçus au cours de la journée du 14 avril 1912⁵⁸ :

[T]he Captain handed [Ismy] a wireless message recently received from the steamer Baltic: "Greek steamer Athinai reports passing icebergs and large quantities of field ice today in latitude 41°51'N, longitude 49°52'W... Wish you and Titanic all success." That put the ice field about 250 miles ahead of the *Titanic*. Ismay casually put it in his pocket. Later that afternoon Ismay would wave the message at two prominent passengers, Mrs. Arthur Ryerson and Mrs. John B. Thayer. It was as if Ismay were reinforcing just how great and powerful the ship was. Despite the ice warnings already received, Captain Smith and Bruce Ismay, the two most important men on the ship, remained unconcerned. Yet, another ice warning, this one intercepted from the liner *Amerika*, was received at 1:45 p.m., but was not sent to the bridge⁵⁹.

Une allusion similaire est présente dans *Thirst*, lorsque le Gentleman évoque ses lacunes en navigation mais déclare avoir surpris une conversation étrange : « I heard those on board say that we are following a course but little used. Why we did so, I do not know. I suppose the Captain wished to make a quicker passage » (CP1, 36).

De plus, les didascalies de *Warnings* font état de l'heure – « *The time is about eleven o'clock* » (CP1, 89). Or, il s'agit de l'heure à laquelle « Jack » Phillips, l'opérateur-radio du *Titanic*, a créé une interférence et donc empêché la bonne transmission d'un message⁶⁰. L'influence du naufrage du *Titanic* sur *Warnings* est

⁵⁷ Robert D. Ballard, *The Discovery of the Titanic: Exploring the Greatest of All Lost Ships* (London: Hodder and Stoughton, 1987), 22.

⁵⁸ Voir <http://www.titanicinquiry.org/USInq/AmInq17Knapp01.php> (consulté le 26 août 2019).

⁵⁹ Robert D. Ballard, 18-19.

⁶⁰ « Testimony of Cyril F. Evans », United States Senate Inquiry, Day 8. Titanic Inquiry Project : <http://www.titanicinquiry.org/USInq/AmInq08EvansCF01.php> (consulté le 26 août 2019) : « [...] He turned around and said "Shut up, shut up, I am busy: I am working Cape Race," and at that I jammed him. [...] By jamming we mean when somebody is sending a message to somebody else and you start

manifeste. En effet, le nom de James Knapp fait écho au véritable nom de l'expert-hydrographe appelé à témoigner par le *Bureau of Navigation* en mai 1912, le capitaine John J. Knapp⁶¹. Robert Ballard ne manque pas de souligner que ce voyage devait être le dernier du capitaine Smith⁶², ce qui est également le cas pour James Knapp qui souhaite quitter son emploi et n'entreprend cette ultime traversée qu'en guise de compromis avec son épouse, malgré le caractère irresponsable de cette décision :

MRS. KNAPP. (*quickly*) Does anyone on the ship know?

KNAPP. Of course not. If they knew my hearing was going back on me I wouldn't hold my job a minute. (*His voice trembles.*) But I've got to tell them now. I've got to give up. (CP1, 87)

La question de la responsabilité du capitaine est cruciale dans le naufrage du *Titanic* mais est également à l'origine d'un débat entre la Danseuse et le Gentleman, dans *Thirst* :

THE DANCER. He did not escape. He is dead!

[...]

THE GENTLEMAN. Poor Captain! It is evident, then, that he felt himself guilty – since he killed himself. It must be terrible to hear the screams of the dying and know oneself to blame. I do not wonder that he killed himself.

[...]

THE DANCER. [...] If he was guilty he has paid with his life.

THE GENTLEMAN. No, he has avoided payment by taking his life. The dead do not pay.

THE DANCER. And the dead cannot answer when we speak evil of them. [...] (CP1, 36-37)

Toutefois, si la culpabilité du capitaine ne fait aucun doute pour le Gentleman, les travaux de Robert Ballard laissent supposer que la faute était également à la nouveauté puisque de nombreux navires n'utilisaient même pas de système de radiotélégraphie – il n'existait donc pas de procédure à suivre pour rapporter les messages au capitaine :

In the wireless room aboard the Royal Mail Ship *Titanic* – on the fifth day of her maiden transatlantic voyage – Jack Phillips was busy dealing with the day's radio traffic, most of it private messages to and from the passengers on board. In 1912, wireless was a relative novelty – many ships still traveled without it – and Phillips, and his junior Harold Bride, as employees of the British Marconi Company, were

to send at the same time, you jam him. He does not get his message. I was stronger than Cape Race. Therefore my signals came in with a bang, and he could read me and he could not read Cape Race. »

⁶¹ « Testimony of John J. Knapp », United States Senate Inquiry, Day 8. Titanic Inquiry Project : <http://www.titanicinquiry.org/USInq/AmInq17Knapp01.php> (consulté le 26 août 2019).

⁶² Robert D. Ballard, 13 : « At the age of 62, Smith was to retire after taking the *Titanic* on her maiden voyage – a fitting end to a sterling career with the White Star Line ».

not part of the established shipboard chain of command, and followed no routine procedure in the delivery of messages to the bridge⁶³.

Dans *Warnings*, cette responsabilité est transférée au radiotélégraphiste mené au suicide par son sentiment de culpabilité : « God! It's my fault then! It's my fault! [...] O-o-h! They're lowering the boats! She is lost! She is lost! (*He stumbles across the deck into the wireless room, pulls out a drawer and takes out a revolver, which he presses against his temple*) » (CP1, 94). Pour obtenir cet effet si tragique, O'Neill réarrange la réalité puisque l'opérateur du *Titanic* a coulé avec le paquebot mais ne s'est pas suicidé. La surdité de l'opérateur peut-être également être vue comme une allusion à l'ironie de la non-réception des messages de détresse du *Titanic* par le *Californian*, aucun opérateur n'étant tout simplement en poste à cet instant précis⁶⁴.

Alors que le décor tropical décrit dans *Thirst* et *Warnings* établit une distance avec l'événement, la scène de *Fog* se déroule aux larges des côtes de Terre-Neuve. Le phare du cap Race étant l'une des deux stations ayant reçu l'appel « C.Q.D. » (« Come Quick Danger) du *Titanic*, *Fog* apparaît clairement comme la pièce faisant le plus directement référence à la tragédie, d'autant plus qu'un iceberg est explicitement mentionné, tandis que les naufrages décrits dans *Thirst* et *Warnings* sont respectivement dus à un récif de corail (CP1, 42) et à un débris (CP1, 89).

Dans deux autres écrits de jeunesse, O'Neill s'est éloigné de la catastrophe du *Titanic* pour s'intéresser à la peur des naufrages en temps de guerre, dont un exemple célèbre est le *Lusitania*, coulé en 1915 par un U-boot allemand. Ainsi, la paranoïa constitue la toile de fond de *In the Zone* mais aussi de la nouvelle *S.O.S.*, parue en 1918.

9.3.2.3. « right names always tough job »⁶⁵ : l'importance des choix onomastiques

Nous venons de voir que le nom de James Knapp, le radiotélégraphiste dans *Warnings*, était une référence à l'expert hydrographe convoqué lors de l'enquête sur le naufrage du *Titanic*. En réalité, d'autres personnages soulignent la fascination du dramaturge pour ce type d'actualités. En nous penchant sur les pièces rédigées entre 1913 et 1919, nous avons constaté que les prénoms des personnages correspondent souvent aux noms d'embarcations malheureuses, ayant fait naufrage en 1912, ce qui

⁶³ Robert D. Ballard, 13.

⁶⁴ Robert A. Richter, 142.

⁶⁵ Egil Törnqvist, *Eugene O'Neill: A Playwright's Theater* (Jefferson, NC, and London: McFarland, 2004), 107.

constitue une déshumanisation manifeste bien que le pronom utilisé pour désigner une embarcation maritime soit « she » et non « it »⁶⁶.

Ainsi, Maud Steele, le personnage de *Bread and Butter* qui deviendra Mrs. Rowland, la femme bafouée et alcoolique dans *Before Breakfast*, fait écho au nom de Maibelle Scott⁶⁷ mais semble également posséder un nom directement inspiré du *Stella Maud* mais à la symbolique comme renversée, la figure stellaire devenant monstre d'acier. Celle-ci, rayonnante au début de la pièce et vêtue de blanc (CP1, 132 : « *her figure is lithe and graceful. She is dressed in a fluffy white summer frock and wears white tennis shoes* » ; CP1, 158 : « *She is stylishly dressed in white and looks very charming* »), apparaît de plus en plus décrépie au fil de son mariage avec John :

She is still pretty but has faded, grown prim and hardened, has lines of fretful irritation about her eyes and mouth, and wears the air of one who has been cheated in the game of life and knows it; but will even up the scale by making those around her as wretched as possible. (CP1, 166)

Edward fait même intervenir le thème de la maladie en disant à Maud qu'elle rend et son esprit et son corps malades (CP1, 170 : « You are making yourself sick both in mind and body by remaining in such distressing environment »). Ainsi, c'est le naufrage du mariage qui est ici dépeint, de manière d'autant plus tragique que Maud refuse de demander le divorce, qu'elle obtiendrait pourtant, selon John, sans peine. En effet, celle-ci ne veut pas donner à Edward la satisfaction de se conformer à ce qu'il attend :

MAUD. (*fiercely*) Indeed not! He'd only be too glad to get rid of me. He'd be married again in a week, – to that horrible, divorced Mrs. Harper or some other of those rich summer people who are always inviting him to their houses and who think he's so fascinating. No, I'll not play into his hands by getting a divorce; you can say what you like. (CP1, 170)

O'Neill souligne que Maud est âgée de vingt ans (CP1, 132), ce qui place sa naissance en 1892 ou 1891, année de la construction du *Stella Maud*⁶⁸.

Quant au *Mildred V. Nunan*, il semble avoir donné son nom à Mildred Baldwin dans *Recklessness*, cette femme éprise du chauffeur de son époux mais financièrement

⁶⁶ Nous avons effectué nos recherches sur la base de données www.wrecksite.eu.

⁶⁷ Stephen A. Black, *Eugene O'Neill: Beyond Mourning and Tragedy* (New Haven: Yale University Press, 1999), 158 : « whose names alliterates Maibelle Scott's ».

⁶⁸ D'abord la propriété de William W. Graham, le *Stella Maud* est entré autour de 1896 en la possession du capitaine Joseph Elias Miller, originaire de Hartford (Connecticut). Il est donc fort probable qu'O'Neill ait été au courant d'un incident survenu en 1898. « Yacht *Coronet* in Collision, Struck and Damaged the British Schooner *Stella Maud* in Fog », *New York Times*, September 6, 1898 : 7. *The Mercantile Navy List and Maritime Directory for 1894* (London: Spottiswoode and Co.), 669. Bien que le navire ait échoué en décembre 1912, il est référencé dans l'édition de 1913.

dépendante de son mari⁶⁹. De même, le thème de la privation de nourriture, habituellement réservé aux récits de naufrage – « *Her breasts are withered and shrunk by starvation* » (*Thirst*, CP1, 50) ; « mad from thirst and starvation » (*Where the Cross is Made*, CP1, 698) – apparaît dans ce triangle amoureux, comme une résurgence de cette mer pourtant absente de la pièce :

MRS. BALDWIN. You don't realize how much I love you or you wouldn't talk like that. I'd rather die of starvation with you than live the way I'm living now.
FRED. (*shaking his head skeptically*) You don't know what starvation means [...].
(CP1, 57-58)⁷⁰

Yves Baudelle s'est penché sur l'onomastique romanesque mais ses propos pourraient tout aussi bien être appliqués au théâtre : « l'opinion commune tient volontiers les noms propres, dans un roman, pour des détails négligeables »⁷¹. Il souligne, au sujet du roman réaliste, la « tension entre deux tendances contradictoires » :

[...] d'une part son aspiration à la vraisemblance, synonyme de nomination arbitraire (comme dans le monde réel), et d'autre part son principe de cohésion systématique, qui implique la redondance entre le signifiant et le signifié du personnage⁷².

D'autres pièces de jeunesse renvoient à des drames maritimes plus anciens. Avant même de prendre la mer pour la première fois, O'Neill s'était lié avec un marin ami de la famille, à savoir le voisin de la maison où les O'Neill passaient leurs étés, Avenue Pequot : Nathaniel Keeney. C'est le nom de ce voisin que le dramaturge a choisi de donner au couple qu'il dépeint dans sa pièce *Ile*, basée sur la véritable histoire de John et Viola Cook, comme l'ont déjà analysé les Gelb⁷³. En effet, ce couple est devenu tristement célèbre quand il a dû passer l'hiver en mer, dans l'Arctique, une histoire qui a mis en lumière les pressions exercées sur les épouses des capitaines de baleiniers : lorsque Viola Cook a annoncé ne pas vouloir suivre une nouvelle fois son époux, celui-ci a nommé son brick le *Viola*, ce qui a persuadé l'épouse récalcitrante de faire le

⁶⁹ Nous notons que le nom Baldwin peut également avoir été inspiré par la famille Keeney. En effet, la fille de Nathaniel et Abbie, a épousé un certain monsieur Baldwin en 1908. « Native of New London, Mrs. Abbie N. (Keeney) Baldwin Expires at Meriden », *The Day*, August 13, 1913 : 4.

⁷⁰ Le *Mildred V. Nunan* peut également avoir influencé la création de Mildred Douglas, l'héroïne curieuse de « découvrir comment vit l'autre moitié » dans *The Hairy Ape*. Enfin, un homme semble également victime de cette déshumanisation car le *Bourke* peut avoir inspiré O'Neill pour créer le personnage de Mat Burke, le marin recueilli après le naufrage de son bateau dans *Anna Christie*.

⁷¹ Yves Baudelle, *Onomastique romanesque, Narratologie 9* (Paris : L'Harmattan, 2008), 7.

⁷² Yves Baudelle, 12.

⁷³ Arthur and Barbara Gelb, *O'Neill: Life with Monte Cristo* (New York: Applause, 2000), 211 et 613.

voyage au cours duquel elle est tombée gravement malade⁷⁴. Cette anecdote est en quelque sorte reprise dans *Where the Cross Is Made* : le capitaine Bartlett a nommé son bateau le *Mary Allen*, avec une cruauté similaire⁷⁵.

Where the Cross Is Made démontre également l'influence de la famille Keeney sur les choix de noms de personnages : le nom de Nat Bartlett semble constitué du diminutif du prénom de Nathaniel Bartlett auquel aurait été accolé le lieu du plus grand exploit de ce dernier, à savoir la pêche d'un gigantesque tarpon au large du bateau-phare de Bartlett Reef⁷⁶. Une autre influence possible est celle du capitaine Robert Abram Bartlett, célèbre pour son expédition arctique de 1909. En 1913, dans une expédition dirigée par Vilhjalmur Stefansson dans le détroit de Béring, le même bateau, le *Karluk*, avait été détruit par les glaces et le capitaine Bartlett avait trouvé refuge avec l'équipage sur une île⁷⁷. En 1917, Bartlett a retrouvé la célébrité en venant au secours des membres de l'expédition frauduleuse de Crocker Land⁷⁸. Mais nos capitaines o'neilliens n'ont rien de l'envergure de ces héros, l'un totalement indifférent à la mutinerie de son équipage, l'autre à la tête d'un équipage sur lequel plane la possibilité du meurtre et du cannibalisme (*Where the Cross Is Made*, CP1, 699 : « That was the told story. Another one was whispered – killed and eaten, perhaps! »).

Les noms d'autres personnages ont mené à des analyses poussées mais celles-ci étaient orientées vers la propre vie d'O'Neill. Ainsi, la famille Tyrone, dans *Long Day's Journey Into Night*, est à l'évidence une reconstitution de la famille O'Neill et sa décision de se représenter sous l'identité d'Edmund, son frère mort, est éminemment symbolique. De même, dans *Recklessness*, et bien qu'il s'agisse d'un personnage féminin, Gene – la domestique – est en quelque sorte une incarnation de la morale o'neillienne concernant l'adultère, même si la révélation y est teintée de jalousie, Gene étant l'ancienne amante de Fred. Les noms des personnages sont donc tout sauf « négligeables » : ici, le choix – peu probablement inconscient – de noms de bateaux ayant fait naufrage témoigne d'une volonté d'assimiler naufrage réel et naufrage symbolique du mariage, de la société...⁷⁹

⁷⁴ Joan Druett, *Petticoat Whalers: Whaling Wives at Sea, 1820-1920* (Hanover, NH: University Press of New England, 2001), 170-71.

⁷⁵ La coïncidence veut que Viola Cook et Mary Ellen Quinlan soient toutes deux décédées en 1922.

⁷⁶ « Caught Tarpon: Rare Fish Taken off Bartlett Reef Lightship », *The Day*, August 21, 1909 : 6.

⁷⁷ « Capt. Bartlett, Arctic Explorer, Dies at 70 », *Schenectady Gazette*, April 26, 1947 : 1, 7.

⁷⁸ Donald B. Macmillan, « The Arrival of the *Neptune* », *Four Years in the White North* (New York: Harper and Brothers, 1918), 306-19.

⁷⁹ Le *Bessie* et le *Pearl* sont deux vaisseaux ayant coulé en 1912 et donné leurs noms à deux personnages de *The Iceman Cometh*, qui se déroule la même année. Alors que Bessie est décédée depuis une

9.3.3. 1913-1919 : le spectre de la guerre

Si la métaphore du naufrage est évidente, un autre thème s'insinue dans les pages de notre corpus, à savoir la guerre. En effet, trois pièces abordent, bien que de manière extrêmement différente, ce sujet : *The Movie Man*, une « comédie » datée de 1914 ; *The Sniper*, rédigée l'année suivante ; et enfin *Shell Shock*, composée en 1918. Mais la guerre constitue également, comme nous venons de le signaler, l'arrière-plan de la pièce maritime *In the Zone*.

Croswell Bowen a consacré un chapitre de l'ouvrage pour lequel il a été aidé par Shane O'Neill⁸⁰ (le fils qu'O'Neill a eu avec sa deuxième épouse, Agnes Boulton, en 1919⁸¹) à la guerre mais seule *In the Zone* y est abordée, et cela via son caractère autobiographique. En mars 1917, les rumeurs concernant la présence d'espions allemands allaient bon train et O'Neill et De Polo, son acolyte, furent arrêtés avant d'être jugés non coupables et relâchés. Ainsi, le courrier d'O'Neill a été examiné en détail, ce qui est retranscrit dans *In the Zone*⁸². Néanmoins, ce chapitre nous renseigne également sur les convictions d'O'Neill au sujet de la guerre :

In June [1917] he went to New London to visit his family. He found that his father had boasted in print that the O'Neill were fighters. Although he himself was too old to serve, his two sons would most assuredly do their duty, he declared.

Eugene and his father found in the war another fertile field of disagreement. The more James O'Neill declaimed the virtues of patriotism, the more Eugene expressed antiwar sentiments⁸³.

Le dramaturge y était farouchement opposé mais plus que cela, il y voyait un vice teinté de cette course à la possession et aux intérêts qu'il exécrait :

Eugene was drinking heavily that spring and summer, more than at any time since he had gone to the sanatorium. He quarreled not only with his father but with Beatrice [Ashe], his New London girl at the time. Their divergent views about the war was one cause of their breakup. Art McGinley has recalled that he never heard anyone speak so bitterly about the war as Eugene that early summer. One night

vingtaine d'années (« it's twenty years since she – », CP1, 592), elle semble réapparaître en la personne de Pearl, l'une des « grues » de la pièce (« We're tarts but dat's all », CP1, 602), âgée d'à peine plus de vingt ans (*neither much over twenty* », CP1, 599), ce qui coïncide avec la commission du *Pearl* en 1891.

⁸⁰ Croswell Bowen, « O'Neill and the War », *The Curse of the Misbegotten* (New York, Toronto & London: McGraw-Hill Book Company, Inc., 1959), 84-93.

⁸¹ Virginia Floyd, xii.

⁸² Croswell Bowen, 84-85.

⁸³ Croswell Bowen, 86.

James O'Neill, obviously distressed, called McGinley and asked him to meet with him. Eugene had again been talking wildly about the war, claiming that big business interests were behind it all⁸⁴.

Alors que ces opinions étaient considérées par l'entourage d'O'Neill comme les délires d'un alcoolique, elles rejoignent pourtant certaines idées en vogue à cette époque ou même encore aujourd'hui.

Composée pour le cours de George Pierce Baker, *The Sniper* est plus qu'une pièce exprimant les convictions antibellicistes d'O'Neill. Ici, Rougon, malgré sa foi, est furieux que son Dieu permette de telles atrocités. Dès la didascalie initiale, le massacre passé est concret :

SCENE. *The main room of a **ruined** cottage on the outskirts of a small Belgian village. The rear wall has two enormous **breaches made by the shells of the artillery**. The right wall is partly hidden by a mass of **wreckage** from the roof, which has caved in leaving a **jagged hole** through which the sky can be seen. The ceiling slants drunkenly downward toward the right, ending abruptly in a ragged edge of **splintered** boards and beams which forms a fantastic fretwork against the sky. The floor is littered with all kinds of **debris**.* (CP1, 295, nous soulignons en gras)

Tout est « ruiné », « déchiqueté » et « éclaté », vestige des combats qui ont tout ravagé sur leur passage sauf un mur, orné d'un crucifix : « *The left wall, with a door in the middle, is uninjured. Over the door a large black crucifix hangs from a nail* » (CP1, 295).

Guerre et religion sont ironiquement mêlées dans la pièce abandonnée « Spanish Sailor » :

Story of Spanish sailor on board the "Antilles" when she was torpedoed – scoff at home – forget all skepticism when danger comes – kneels down to pray – prays too long – others skip over side – he is lost⁸⁵.

Deux autres pièces disparues témoignent du caractère préoccupant de la guerre : « German Spy », déjà évoquée dans notre analyse de la tuberculose, mais aussi « Play of Family », dans laquelle une famille heureuse est brutalement séparée par le conflit⁸⁶.

Nous allons surtout nous concentrer sur *Shell Shock* et *The Movie Man*, tant les notions de possession et de privilège y sont cruciales.

⁸⁴ Croswell Bowen, 87.

⁸⁵ Virginia Floyd, *Eugene O'Neill at Work: Newly Released Ideas for Plays* (New York: Ungar, 1981), 33.

⁸⁶ Virginia Floyd, *Eugene O'Neill at Work*, 31.

9.3.3.1. « *Jack'd laugh at that* » : le « *shell shock* », une maladie réservée aux soldats faibles ?

Shell Shock, rédigée au début de l'année 1918, nous présente Jack Arnold, un soldat de retour de la Grande Guerre souffrant d'un profond traumatisme :

WAYNE. (*with a keen glance at the other – lowering his voice*) And, this is strictly confidential, of course, it appears from a letter I recently received, as if Jack Arnold is likely to become one of my patients.

ROYLSTON. (*amazed*) What! Not shell shock?

WAYNE. Yes.

ROYLSTON. Good God! But there must be some mistake. Why Jack has the nerves of an ox!

WAYNE. Did have. Don't forget he's been in there three years now without a let-up – when you come to count the two he was with the Canadians before he was transferred to ours. That's a long stretch.

ROYLSTON. But the last I remember of him he was A1.

WAYNE. It hits you all of a sudden usually; besides, it's by no means certain in Jack's case. The letter I spoke of was from a Doctor Thompson over there, one of the heads. He wrote that Jack had been sent to the base hospital with a leg wound, nothing serious in itself. But, knowing I was a friend of Jack's, Thompson wrote to tell me Jack had been invalided home, and for me to study him carefully when he arrived. His trouble seemed to be plain nervous break-down, Thompson said, but still there was something queer about the case he couldn't get hold of and he hadn't the time to devote to individuals. So he left it up to me.

ROYLSTON. Didn't he give you some hint as to just what he meant was the trouble with Jack?

WAYNE. Only a postscript evidently scribbled in a hurry. He wrote: "Watch Arnold – cigarettes!" – with the word cigarettes deeply underlined. (CP1, 661)

Ici, corps et esprit sont étroitement liés : c'est en effet une blessure de guerre qui amène Jack Arnold à consulter Robert Wayne, médecin militaire. Néanmoins Wayne découvre que son patient et ami est atteint d'obusite, ce « *shell shock* » qui donne son nom à la pièce, un trouble de stress post-traumatique consécutif à la Première Guerre mondiale et surtout à la guerre des tranchées :

Charles S. Myers was the first to introduce the term "shell-shock" into medical discourse in a *Lancet* article of 1915 [...]. It is no wonder that the term took hold. "Shell-shock," by means of a mere hyphen, seemed to suggest a causal connection between the experience of "shock" and the blast of a "shell." The very sound of the word, moreover, seemed to link its two halves in a euphonic unity: the repetition of the "sh," the soft "l" at the end of the first, and the final hard "k" at the end of the second. [...]⁸⁷

⁸⁷ Wyatt Bonikowski, *Shell Shock and the Modernist Imagination: The Death Drive in Post-World War I British Fiction* (London and New York: Routledge, 2016), 20.

La difficulté de définition de cette pathologie réside dans la multiplicité des symptômes évoqués par les soldats atteints : tremblements, amnésie, maux de tête... Un véritable débat s'est instauré autour de cette pathologie en 1915, suite à l'article du capitaine Myers⁸⁸. Les soldats étaient parfois accusés de simuler les symptômes afin de quitter le Front. En effet, puisqu'ils ne présentaient pas de blessures visibles à la tête⁸⁹, le bouleversement semblait peu explicable pour les médecins et une distinction était donc établie entre les blessés et les malades :

Shell-shock and shell concussion cases should have the letter "W" prefixed to the report of the casualty, if it was due to the enemy; in that case the patient would be entitled to rank as "wounded" and to wear on his arm a "wound stripe". If, however, the man's breakdown did not follow a shell explosion, it was not thought to be "due to the enemy", and he was to [be] labelled "Shell-shock" or "S" (for sickness) and was not entitled to a wound stripe or a pension⁹⁰.

Ainsi, l'obusite était considérée comme n'étant pas due à l'ennemi, ce qui est presque une façon de nier la responsabilité de la guerre pour ces victimes. Les données exposées par Simon Wessely concernent les soldats britanniques mais elles témoignent de la considération accordée à cette pathologie désastreuse : certains soldats ont même été jugés par les cours martiales, voire exécutés (346 des 3 080 condamnations à mort), pour crime militaire, notamment lâcheté (266) ou désertion (18). Bien que reconnue, l'obusite était perçue comme une faiblesse qui ne se trouvait pas dans les « bonnes » unités, comme une métaphore du tempérament des soldats⁹¹, d'où l'insistance de Wayne sur le passé (« Did have », 661) lorsque les nerfs de Jack sont évoqués puis la minimisation du choc subi par le combattant : « Jack's made of iron. [...] If he'd been shot or gassed or – but shell shock – Bosh! Jack'd laugh at that » (662). Dans la même veine, nous renvoyons au poème « Survivors » de Siegfried Sassoon, rédigé en octobre 1917, soit quelques mois avant la pièce d'O'Neill :

⁸⁸ Charles Samuel Myers, « A contribution to the study of shell shock », *Lancet* 1 (1915) : 316–320.

⁸⁹ Edgar Jones, Nicola T. Fear et Simon Wessely, « Shell Shock and Mild Traumatic Brain Injury: A Historical Review », *American Journal of Psychiatry* 164.11 (Nov. 2007), 1641:

Increasing numbers of soldiers who had been close to a detonation without receiving a head wound presented at casualty clearing stations with puzzling symptoms. They suffered from amnesia, poor concentration, headache, tinnitus, hypersensitivity to noise, dizziness, and tremor but did not recover with hospital treatment. Diagnosis became problematic because their clinical presentation was similar in many respects to that of soldiers who had experienced cerebral injury.

⁹⁰ Ben Shephard, *A War of Nerves: Soldiers and Psychiatrists in the Twentieth Century* (Cambridge: Harvard University Press, 2001), 29.

⁹¹ Simon Wessely, « The Life and Death of Private Harry Farr », *Journal of the Royal Society of Medicine* 99 (September 2006), 442.

No doubt they'll soon get well; the shock and strain
 Have caused their stammering, disconnected talk.
 Of course they're 'longing to go out again,' –
 These boys with old, scared faces, learning to walk.
 They'll soon forget their haunted nights; their cowed
 Subjection to the ghosts of friends who died, –
 Their dreams that drip with murder; and they'll be proud
 Of glorious war that shatter'd all their pride...
 Men who went out to battle, grim and glad;
 Children, with eyes that hate you, broken and mad⁹².

L'amélioration future de la santé des soldats semble aller de soi, comme l'indiquent les occurrences du modal « will » mais également les expressions telles que « No doubt », « Of course » ou « soon ». Le poète, lui-même atteint de ce mal, était rentré de la guerre affublé du surnom de « Mad Jack » pour ses exploits quasi-suicidaires face aux Allemands (qu'il tenait pour responsables de la mort de deux de ses proches – son frère Hamo et le poète David Thomas –) puis avait été envoyé à l'hôpital militaire de Craiglockhart après le diagnostic d'obusite.

Plus que l'argent, c'est la possession qui est ici vitale pour Jack : il accumule – « économise » – les cigarettes entamées, pour les « urgences » :

(There is a pause. Arnold mechanically puts out his cigarette and is just placing it in his pocket when he looks up and catches his friend's eye probing into his strange action. He immediately becomes conscious of what he is doing and shame-facedly hurls his cigarette on the floor and stamps on it.) Damn it all! (irritably) What are you staring at, Bobby?
 WAYNE. (*flushing*) Nothing – er –
 ARNOLD. You must think me a thundering ass when you catch me in a childish act like that – just like a kid on the streets “sniping butts”. I can't seem to break myself of the devilish habit – must have contracted it in the front line trenches – saving up butts for an emergency when I'd be without a smoke. And now I do it mechanically – [...] (CP1, 665)

La déshumanisation de Jack Arnold est ici évidente. Tel un pantin assommé par les bombes, ce-dernier se comporte de manière mécanique (« *mechanically* », CP1, 665, deux occurrences), comme privé de toute conscience (« *as if he were unconscious* », CP1, 664) et est dirigé par une instance extérieure (« *something that drives me to do it* », CP1, 665). De plus, comme nous l'avons déjà évoqué, « *as if* » apparaît à huit reprises dans les didascalies se rapportant à Arnold de son entrée en scène (CP1, 663) à sa guérison subite CP1, (671). Enfin, les répliques d'Arnold sont saccadées, ponctuées de nombreux tirets :

⁹² Siegfried Sassoon, « Survivors », *War Poems of Siegfried Sassoon* (Mineola, NY: Dover Publications Inc., 2004), 83.

ARNOLD. (*complainingly*) And that time in that Chateau Thierry trench there was nothing. The Bosche barrage cut us off completely from the rest of the army – not a smoke in the whole company! No chance of getting one! We only had emergency field rations and when they gave out some of the boys – toward the end – those who were still unwounded – were wild with hunger and thirst. I can remember Billy Sterett – a corporal – he went west with a bullet through his heart later on, poor fellow – singing some idiotic non-sense about beef steak pie over and over again – till it drove you nearly mad to listen to him. [...] (CP1, 668)

Un tel procédé accentue l'aspect décousu et quasi-primaire de l'esprit du soldat, cherchant ses mots et lui aussi frappé par cette folie qu'il évoque.

9.3.3.2. *The Movie Man et la capitalisation sur le conflit*

Nous allons nous concentrer ici sur *The Movie Man* et *The Sniper*, rédigées plus tôt – respectivement en 1914 et 1915 – et consacrées à la guerre civile mexicaine et au début de la Première Guerre Mondiale.

En 1895, Jean Jaurès déclarait devant la Chambre des Communes que le capitalisme « porte en [lui] la guerre, comme une nuée dormante porte l'orage » :

Tandis que tous les peuples et tous les gouvernements veulent la paix, malgré tous les congrès de la philanthropie internationale, la guerre peut naître toujours d'un hasard toujours possible... Toujours votre société violente et chaotique, même quand elle veut la paix, même quand est à l'état d'apparent repos, porte en elle la guerre, comme une nuée dormante porte l'orage. (Très bien ! très bien ! à l'extrême gauche.)

Messieurs, il n'y a qu'un moyen d'abolir la guerre entre les peuples, c'est abolir la guerre économique, le désordre de la société présente, c'est de substituer à la lutte universelle pour la vie – qui aboutit à la lutte universelle sur les champs de bataille – un régime de concorde sociale et d'unité. Et voilà pourquoi si vous regardez non aux intentions qui sont toujours vaines, mais à l'efficacité des principes et à la réalité des conséquences, logiquement, profondément, le Parti socialiste est, dans le monde, aujourd'hui, le seul parti de la paix⁹³.

Mark Harrison a notamment consacré un article aux liens pouvant exister entre le capitalisme et la guerre :

The nineteenth century witnessed the triumph of capitalism; the twentieth century saw the bloodiest wars in history. Both war and society were transformed; what was the link? In what ways did capitalism transform warfare? Was the capitalist

⁹³ Jean Jaurès, Chambre des Communes, le 7 mars 1895, dans *Jean Jaurès : Textes choisis* (Paris: Les Éditions Sociales, 1959), 88.

system responsible for spreading or facilitating war, or for the rising toll of war deaths?⁹⁴

Avant les deux guerres mondiales du XX^e siècle, certains conflits avaient déjà fortement ébranlé des nations qui voyaient émerger le capitalisme : les États-Unis ont vécu une véritable « guerre civile » entre 1861 et 1865⁹⁵ ; en Europe, l'Allemagne a par exemple été bouleversée par une guerre d'unification en 1866 puis par une guerre avec la France en 1871. Nous devons ajouter à cela les multiples guerres coloniales qui ont complètement modifié les frontières. Toutefois, il est vrai que la situation a profondément évolué lors du XX^e siècle, marqué par ces conflits mondiaux qui ont fait couler le sang au cœur même des nations capitalistes dites « civilisées ». Il semblerait donc que les guerres aient mené le capitalisme à son stade ultime.

Plus particulièrement, *The Movie Man* constitue une critique de la médiatisation des conflits : « *The Movie Man* is more than mere melodrama; subtitled “A Comedy in One Act,” it is a satire on war, the media’s coverage of it, and the film industry ». Virginia Floyd ajoute que la volonté d'O'Neill était bien d'exprimer son opposition à la guerre, et ce avant même que la Première Guerre Mondiale eût éclaté :

In his introduction to the collection of O'Neill's plays, Lawrence Gellert suggests that the author presages World War I: the play was completed before the assassination of Archduke Ferdinand at Sarajevo. Gellert writes: “*The Movie Man* is O'Neill early caught in a rare, playful mood – he banters and ridicules the foibles of Hollywood. And the most remarkable thing about it all is that actually O'Neill could anticipate from the shadowy embryonic form at this writing...1914, the swollen monstrosity to come”⁹⁶.

⁹⁴ Mark Harrison, « Capitalism at War » (2011, article préparé pour *The Cambridge Economic History of Capitalism* et présenté au seizième *World Economic History Congress* (9-13 July 2012, Stellenbosch University, South Africa).
https://warwick.ac.uk/fac/soc/economics/staff/mharrison/papers/harrison_panel_14.pdf (consulté le 19 août 2019).

⁹⁵ Contrairement à l'opinion plutôt simpliste répandue, les causes de cette plongée dans les affres de la Guerre de Sécession ne se limitent pas à une lutte pour ou contre l'esclavage. Ce sont plutôt la volonté d'expansionnisme et la place tenue par l'État fédéral et les États fédérés dans le fonctionnement du pays qui précipitèrent les États-Unis dans un conflit dont la dimension fratricide est atténuée par la dénomination de « Guerre de Sécession » choisie par les historiens francophones, entre autres, pour désigner ce qui, pour le monde anglophone, est une guerre civile (*American Civil War*). En effet, cette guerre opposa l'Union et la Confédération : la première, dirigée par le Parti républicain et par l'emblématique Abraham Lincoln (vainqueur des élections du 6 novembre 1860 et décidé à faire la guerre à l'esclavage, ou plus exactement à son expansion) ; la deuxième, dirigée par Jefferson Davis et constituée de onze États du Sud qui avaient tenté de faire sécession des États-Unis, c'est-à-dire de s'en séparer officiellement et volontairement. C'est sur ce dernier point que la dénomination de « Guerre de Sécession » est quelque peu impropre car la sécession et la création de la Confédération par les États du Sud ne furent jamais reconnues par l'Union.

Sur ce sujet, nous renvoyons notamment à James McPherson, *La Guerre de Sécession (1861-1865)* (Paris : Robert Laffont, 1991 [*Battlecry of Freedom*, Oxford: Oxford University Press, 1988]).

⁹⁶ Virginia Floyd, 76.

En réalité, la pièce est inspirée des faits qui se sont déroulés au Mexique dans les années 1910. Une Révolution a eu lieu entre novembre 1910 et mai 1911 puis a été suivie par une guerre civile qui a débouché sur la composition d'une nouvelle Constitution en 1917.

9.3.3.2.1. *Les faits historiques*⁹⁷

À la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle, les Mexicains font face à l'effondrement de leur niveau de vie suite à une diminution des salaires couplée à une hausse des prix des biens de consommation courante. De plus, la répartition des terres est injuste : certaines propriétés collectives ont été absorbées par de grands groupes agricoles à cause des lois du gouvernement Juárez. Même l'expropriation de l'Église a conduit à un partage inégal car les terres ainsi obtenues ont été vendues aux spéculateurs et aux grands propriétaires. Il faut ajouter que la Panique bancaire américaine de 1907 a également des répercussions de l'autre côté de la frontière. En 1908, opposé à la réélection de Porfirio Díaz, Francisco Indalecio Madero écrit *La sucesión presidencial en 1910* avant de fonder, en 1909, le parti antiréélectionniste. Madero est ensuite candidat à la présidence mais arrêté quelques jours avant le vote, accusé de dresser l'opinion publique contre le président sortant.

Après sa libération, Madero est assigné à résidence et surveillé mais il parvient à s'enfuir et à rejoindre ses partisans au Texas. C'est là qu'il rédige le Plan de San Luis Potosí, bien décidé à proclamer la nullité des élections, la non-réélection et sa présidence provisoire. Madero y promet également la restitution des terres collectives des villages de l'état de Morelos. De même, ce plan fixe une date pour l'insurrection, à savoir le 20 novembre. Malgré les arrestations de madéristes à Mexico ou l'exécution d'Aquiles Serdán, qui préparait la révolution, l'insurrection a bien lieu à la date prévue lorsque Pascual Orozco prend les armes avec *los colorados* pendant que Madero recrute Francisco Villa, un ancien voyou en lui promettant l'oubli de ses fautes et un grade de colonel. Le conflit s'accélère au début de l'année 1911 : en février, Madero rentre

⁹⁷ Pour ce bref historique, nous nous appuyons notamment sur Adolfo Gilly, *La Révolution mexicaine. 1910-1920 : une révolution interrompue, une guerre paysanne pour la terre et le pouvoir*, tr. Pierre-Luc Abramson et Jean-Pierre Paute (Paris : Syllepse, 1995), John Womack, *Emiliano Zapata et la révolution mexicaine* (Paris : La Découverte, 2008), Jean Meyer, *La Révolution mexicaine, 1910-1940* (Paris : Texto, 2010) et Manuel Plana, *Pancho Villa et la révolution mexicaine*, tr. Bruno Gaudenzi (Paris : Casterman, 1993).

d'Europe ; en mars, Emiliano Zapata est fermement décidé à obtenir la restitution des terres communales auparavant confisquées. Le 8 mai, les troupes madéristes (menées, entre autres, par Orozco et Villa) marchent sur Ciudad Juárez : deux jours plus tard, la ville tombe entre leurs mains mais ce n'est qu'une victoire symbolique car cette ville est mineure et trop éloignée de Mexico. Le 21 mai, l'accord mettant fin aux combats est signé : il prévoit la constitution d'un gouvernement provisoire et, bien sûr, la démission de Porfirio Díaz, qui quitte le pays, pensant le sauver d'une guerre civile et de l'intervention des États-Unis.

Après une présidence par intérim, des élections ont lieu, très largement remportées par Madero. Toutefois, fin novembre, Zapata se soulève de nouveau, trouvant Madero trop lent à respecter ses promesses concernant les terres communales confisquées. Madero envoie le général Victoriano Huerta dans l'état de Morelos pour y réprimer les partisans de Zapata. Les révoltes se multiplient et Madero se retrouve par la suite confronté à Huerta. Ce-dernier complotte avec Henry Lane Wilson (ambassadeur des États-Unis au Mexique) pour renverser Madero, qui finit assassiné, laissant Huerta enfin accéder au pouvoir.

Alors exilé au Texas, Francisco « Pancho » Villa apprend la mort de Madero : il rentre au Mexique et se lance progressivement dans une guérilla, s'étant notamment attiré la sympathie de la population en s'opposant aux grands propriétaires tout en évitant de s'en prendre aux Américains, afin de conserver cet allié de poids. Rejoint par d'autres groupes de *guerrilleros*, Villa – à la tête de la *División del Norte* – attaque la ville de Torreón, à l'époque un nœud ferroviaire stratégique. Il atteint quelques temps plus tard Ciudad Juárez, menant Huerta à prendre la menace au sérieux et à envoyer des hommes contenir l'avancée de la *División del Norte*. Malgré cela, Villa poursuit sa « conquête » et remporte notamment la bataille de Tierra Blanca (24-25 septembre 1913). Il devient, grâce à cette victoire – entachée de lourdes pertes humaines –, maître de l'État de Chihuahua et est désigné gouverneur par les constitutionnalistes le 8 décembre. La *División del Norte* est désormais redoutable : Villa pousse même les troupes de Huerta à évacuer Torreón.

Le 9 avril 1914, des soldats fédéraux arrêtent les membres de l'équipage d'un navire de guerre américain et l'incident dégénère. Les États-Unis interviennent donc aux côtés des troupes constitutionnalistes menées par Venustiano Carranza, occupant le port de Veracruz pour bloquer le *SS Ypiranga*, un paquebot allemand transportant les armes destinées aux huertistes (mais qui leur seront finalement livrées).

9.3.3.2.2. *La critique en jeu dans la pièce*

La critique de la guerre passe par la présentation du bien étrange marché conclu entre la *Earth Motion Picture Company* (représentée par Henry Rogers et Al Devlin) et Pancho Gomez, le Commandant-en-Chef de l'Armée constitutionnaliste durant la Révolution mexicaine. En effet, les deux parties ont signé un contrat garantissant armes et financements aux révolutionnaires à condition que ceux-ci ne lancent aucune attaque de nuit ou sous la pluie, afin d'offrir des conditions optimales de prise de vue :

ROGERS. Nix on the night attacks, do you get me? (*pulls a paper out of his pocket*) Here's a copy of your contract giving us rights to all your fights, all, do you hear, all! And we got one clause especially for night attacks. (*reads*) The party of the second part hereby agrees to fight no battles at night or on rainy days or at any time whatsoever when the light is so poor as to make the taking of motion pictures impracticable. [...] (CP1, 232)

Ainsi, la spontanéité est abandonnée pour laisser place à un calcul froid, comme pour déshumaniser encore plus ces actes grâce aux termes concrets liés au respect du contrat :

Failure to comply with these conditions will constitute a breach of contract and free the party of the first part from all the obligations entered into by this contract. (*hands the contract to Gomez*) Here it is, black and white, English and Spanish both, with your signature at the bottom with mine. Read for yourself. (*Gomez glances at the paper mechanically and hands it back.*) (232)

La réalité est brutale : tout est signé, écrit noir sur blanc, etc. C'est là que la vulgarité de l'argent apparaît pour la deuxième fois : « Well, who has agreed to loan you the money to give them their back pay, eh? » (CP1, 232). La médiatisation déshumanise-t-elle encore plus la guerre ? C'est ce que semble croire le Général Virella :

DEVLIN. (*indignantly*) It was good stuff all right, but I missed all the first part of it on account of that simp General Virella. He was just waving his sword and ordering 'em to charge when I came up. "Here you!" I said to him, "wait a minute. Can't you see I'm not ready for you yet?" And what do you think that greaser said to me? You know he speaks good English. He says: "Shall my glorious soldiers be massacred waiting for your machine?" (...) (CP1, 225)

Celui-ci accentue en effet l'opposition entre ses « glorieux soldats » et les « machines » de Devlin, machines qui seraient même responsables du « massacre » des combattants, forcés d'attendre que les moyens techniques soient prêts. Néanmoins, la fin de la pièce

constitue un dénouement heureux car la *Earth Motion Picture Company* renonce aux avantages que lui promet le contrat afin d'obtenir la libération du père d'Anita Fernandez, Ernesto :

ROGERS. You might buy Gomez off; pay him to set your father free. He'll do anything for money. Have you any money?

ANITA. Alas, no, senor; Gomez has taken from us everything.

ROGERS. Too bad, too bad! Hm – Well, you mustn't stay here any longer. They're liable to come out any minute. Go home now, and I'll see what I can do with Gomez. (CP1, 229)

En effet, Anita ne pouvait obtenir la libération de son père seule, n'ayant pas d'argent pour corrompre le Général Gomez.

Revers de la quête et de l'obsession, envie et manque sont extrêmement présents dans notre corpus, menant parfois les personnages jusqu'à l'hallucination : qu'il s'agisse d'une réserve secrète d'eau ou d'un trésor, les personnages se montrent parfois désespérément convaincus lorsqu'il s'agit pour eux de s'accaparer ce à quoi ils croient.

C'est donc un puissant sentiment d'anomie qui prend corps dans ces pages. Les personnages ici créés par O'Neill apparaissent tels des bêtes avilies par la course à la possession ou au pouvoir, ce qui se manifeste concrètement par un délitement physique et mental longuement décrit dans les didascalies, véritable moyen détourné par le dramaturge pour « tricher » et donner naissance à une forme littéraire « ample », plus propice à sa critique. De la même manière, ce recours aux métaphores permet de façonner la réalité afin de la retranscrire dans toute son intensité. Ainsi, la consommation d'alcool (mais également de tabac), le délabrement du corps et de l'esprit sont autant de métaphores de la consommation matérielle et de la déshumanisation qui en découle, tout comme le sont le naufrage ou la guerre.

En réalité, c'est l'exploitation qui constitue un thème central dans l'œuvre d'O'Neill : ainsi, Virginia Floyd évoque, grâce à un superbe parallélisme, le fossé entre les « riches exploiters avides » et les « pauvres exploités opprimés »⁹⁸). Cette bestialité de l'Homme envers ses semblables peut également être prise au sens propre, à travers le thème du cannibalisme, distillé dans plusieurs pièces de notre corpus, prétexte pour tourner Cocky en ridicule dans *Bound East for Cardiff* (CP1, 188), partie intégrante du dénouement tragique dans *Thirst* ou possibilité abordée à demi-mot dans *Where the Cross Is Made*.

⁹⁸ Virginia Floyd, xviii : « the wealthy, rapacious exploiters and the poor, downtrodden exploited ».

Conclusion

Engagé à l'été 1912 en tant que reporter pour le *Telegraph*, Eugene O'Neill n'a pas attendu les années 1920 pour être un fin observateur de la société qui l'entourait. S'est alors exacerbé son sens du détail, parfois au détriment de la qualité des reportages, comme nous l'avons déjà souligné : « His stories were inventive and detailed, yet he frequently neglected the basic who, what, when, where, and why questions required for accurate reporting »¹.

S'il a par exemple été qualifié d'« expérimentateur infatigable », voire de chef de file d'un théâtre « dynamique » et « ouvert à tous les souffles venus de l'extérieur »², O'Neill a surtout embrassé l'histoire de son pays avec sérieux :

O'Neill took American history as seriously as Shakespeare took English history, and both sought to cover a century of their respective histories. Shakespeare's two tetralogies stretch from 1399 to 1485; O'Neill's unfinished historical "cycle" was intended to extend from 1755 to 1932³.

À travers ce parallèle, Diggins tient surtout à souligner la multiplicité des thèmes abordés par O'Neill – des thèmes en revanche toujours tendus vers une critique de la société, comme nous l'avons montré à travers nos divers chapitres :

As did Shakespeare, O'Neill wrote about emperors and their illusions of power, the status of women and their sexual drives, black men and their love for white women, merchants and their rapacious ways, and, lifting from the Greeks, revengeful sons returning from war to confront their households of infidelity and murder. [...] Both related family to political and social conditions [...]. Shakespeare's histories and tragedies seldom end on an upbeat, and one has no expectation that an O'Neill play will leave us with a smile⁴.

Évidemment, l'énumération de Diggins renvoie à cinq pièces des années 1920 et 1930, à savoir *The Emperor Jones*, *Strange Interlude*, *All God's Chillun Got Wings*, *Marco*

¹ Robert A. Richter, « The New London Telegraph », *Touring Eugene O'Neill's New London* (New London: Connecticut College, 2001). En ligne. <http://www.eoneill.com/library/touring/6.htm> (consulté le 9 octobre 2019, nous soulignons).

² Léonie Villard, *Panorama du théâtre américain du renouveau, 1915-1962* (Paris : Seghers Vent d'ouest, 1964), 54.

³ John Patrick Diggins, *Eugene O'Neill's America: Desire under Democracy* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 2007), 81.

⁴ John Patrick Diggins, 81.

Millions et *Mourning Becomes Electra*. Toutefois, sa réflexion serait parfaitement applicable à notre corpus. Ainsi, aveuglé par son envie, voire son besoin, de rester le meilleur chasseur de baleines d'Homeport, le capitaine Keeney s'entête et met en péril son équipage et sa propre épouse, en n'hésitant pas à brandir son revolver pour obtenir l'obéissance de ses subalternes – comme le fera plus tard Jones, réprimandant Smithers : « (*his hand going to his revolver life a flash – menacingly*) Talk polite, white man! Talk polite, you heah me! I'm boss heah now, is you fergettin'?' » (*The Emperor Jones*, CP1, 1034).

De même que Gene A. Plunka voit en l'acier une métaphore de la déshumanisation engendrée par l'industrialisation moderne⁵, nous avons été frappée par la récurrence du champ lexical de l'argent : Rose Thomas en a désespérément besoin pour se soigner et – par la même occasion – échapper à sa triste vie (*The Web*) ; les Rowland en manquent cruellement pour faire face à leurs dettes (*Before Breakfast*) ; les marins doivent mentir pour pouvoir le dépenser en activités illicites (*The Moon of the Caribbees*) ; la petite Mary Sweeney découvre le butin tant recherché par toute sa famille et le jette naïvement à la mer pièce par pièce (*The Rope*)... Face à ce constat, nous avons donc décidé d'étudier les pièces en un acte de la décennie 1910 à travers cette omniprésence afin d'observer les effets pervers du capitalisme sur trois plans : individuel, social et sociétal.

Cette étude nous a amenée à questionner la distance placée entre le dramaturge et son objet, à travers des notions telles que celles de *slumming*, de *downclassing* ou de *vital contact*. Une telle prise de distance a ensuite été rapprochée du réalisme social pratiqué par l'Ashcan School, en particulier par le peintre John Sloan. C'est ensuite une étude des différents types de « délinquant·e·s » dépeints dans notre corpus qui laisse une nouvelle fois affleurer la sympathie d'O'Neill pour les couches les plus basses de la société.

Notre analyse s'est ensuite déplacée vers le domicile et les drames domestiques qui s'y nouent perpétuellement chez O'Neill. Aussi, le traumatisme autobiographique bien connu est-il évoqué brièvement afin d'introduire le thème de l'incommunicabilité dans la famille et, surtout, le couple. Nous avons ensuite proposé une brève étude de la « géopathologie » o'neillienne à travers l'observation de l'influence de trois auteurs et

⁵ Gene A. Plunka, « Eugene O'Neill's *The Hairy Ape* and the Legacy of Andrew Carnegie », *The Eugene O'Neill Review* 23 (1999): 41.

une autrice européen·ne·s, à savoir Saki, Gerhart Hauptmann, Maurice Maeterlinck et Githa Sowerby. Une telle relecture d'un pan négligé de l'œuvre o'neillienne au prisme de ses influences nous a évidemment menée au rôle majeur de l'entourage, éclipsé par la canonisation rapide du dramaturge, et en particulier de Susan Glaspell, reléguée au rang de découvreuse d'O'Neill. Les stéréotypes de genre sont ensuite abordés, avec, par exemple, l'observation de la violence symbolique ou de la figure de la « mauvaise mère ».

Enfin, notre étude culmine avec une analyse du caractère répétitif et obsessionnel du théâtre o'neilien de début de carrière, ce que Léonie Villard a qualifié d'impressionnisme dramatique »⁶. Notre corpus se fait donc le témoin du « perpétuel état de mécontentement »⁷ conséquence de « l'ouverture à l'extrême de l'horizon des possibles »⁸.

Réunis, ces différents chapitres donnent à lire une étude de la critique de la société capitaliste minutieusement distillée par O'Neill dans ses pièces en un acte de début de carrière. Surtout, à travers les portraits de ces personnages marginalisés se dessine le paradoxe d'une société vantant la réussite mais rejetant violemment certain·e·s de ses membres et les confinant à l'échec.

Une autre ambition de ce travail, sous-jacente, était de dépasser l'analyse biographique (pourtant inévitable) de l'œuvre et de réévaluer des pièces délaissées au profit des chefs-d'œuvres tardifs en soulignant la démarche poétique et sociale de l'auteur. Grâce à la concentration de l'action et à l'hypertrophie des didascalies, O'Neill parvient à mettre en scène la quête entêtée des personnages mais également le délabrement qui en découle, qu'il soit physique, moral ou structurel. En a résulté un parti pris : celui du drame o'neilien conçu pour la lecture plus que la représentation car infiniment plus riche de par l'omniprésence des mots sur la page, les répétitions ou encore une subjectivité exacerbée et irreprésentable tant le dramaturge prend les lecteurs et lectrices par la main pour fixer leur attention sur des détails tout sauf insignifiants.

À cet égard, une étude de la *narration* o'neillienne, centrée sur les notions de « fiction zéro » et surtout de « voix commentante » – par définition subjective – pourrait constituer une suite logique à ce travail. En effet, la seule description des décors est

⁶ Léonie Villard, *Le théâtre américain* (Paris : Boivin, 1929), 134.

⁷ Émile Durkheim, *Le Suicide* (Paris : Payot, 2009), 267

⁸ Véronique Aillet, Pierre Le Quéau et Christine Olm, « De l'anomie à la déviance : Réflexions sur le sens et la mesure du désordre social », *Cahiers de recherche* 145 (octobre 2000), 20.

truffée de commentaire relatifs au « goût » – bon ou mauvais – et d’adjectifs si connotés qu’ils en sont impossibles à transcrire simplement sur scène. Citons seulement « *an impossible green* » (*Recklessness*, CP1, 77), « *the wall paper so faded that the ugliness of its color and design has been toned down into a neutral blur* » (*Dynamo*, CP2, 823), « *scrupulous medium-priced tastelessness of the period* » (*Ah, Wilderness!*, CP3, 5) ou encore « *this only makes it more of an eyesore* » (*A Touch of the Poet*, CP3, 183).

Ou peut-être éprouverons-nous un jour un plaisir comparable à celui de William Davies King lorsqu’il a découvert par hasard que le texte intégral de la pièce « détruite » *Exorcism* avait refait surface⁹.

⁹ William Davies King, « Editor’s Foreword », *The Eugene O’Neill Review* 34.1 (2013): v-vi.

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

Eugene O'Neill

Corpus principal

O'NEILL, Eugene, ALBEE, Edward (préf.), *Exorcism, A Play in One Act* (New Haven and London: Yale University Press, 2012).

O'NEILL, Eugene, BOGARD, Travis (éd.), *O'Neill: Complete Plays 1913-1920* (New York: Library of America, 1988).

- Traduction

O'NEILL, Eugene, AUTRUSSEAU, Jacqueline (tr.), GOLDRING, Maurice (tr.), *Théâtre complet d'Eugene O'Neill*, vol. 1 (Paris : L'Arche, 1963).

Autres écrits

BOGARD, Travis, BRYER, Jackson R. (éds), *Selected Letters of Eugene O'Neill* (New Haven: Yale University Press, 1988).

BRYER, Jackson R. (éd.), « *The Theatre We Worked For* » : *The Letters of Eugene O'Neill to Kenneth Macgowan* (New Haven and London: Yale University Press, 1982).

FLOYD, Virginia (éd.), *Eugene O'Neill at Work: Newly Released Ideas for Plays* (New York: Ungar, 1981).

O'NEILL, Eugene, BOGARD, Travis (éd.), *O'Neill: Complete Plays 1920-1931* (New York: Library of America, 1988).

O'NEILL, Eugene, BOGARD, Travis (éd.), *O'Neill: Complete Plays 1932-1943* (New York: Library of America, 1988).

O'NEILL, Eugene, GALLUP, Donald C. (éd.), *Poems, 1912-1944* (London: Jonathan Cape, 1980).

Autres auteurs et autrices évoqué·e·s

BEIGBEDER, Frédéric, *Oona & Salinger* (Paris : Grasset & Fasquelle, 2014).

GLASPELL, Susan, *Plays* (Boston: Small, Maynard & Company, 1920).

- *Close the Book*, 61-96.
- *The Outside*, 97-117.
- *The People*, 31-59.
- *Trifles*, 1-30.
- *Woman's Honor*, 119-56.

GLASPELL, Susan, *Road to the Temple* (New York: Frederick A. Stokes, 1927).

GOLDMAN, Emma, *The Traffic in Women* dans *The Traffic in Women, and Other Essays on Feminism* (Sebastopol, CA: Times Change Press, 1971), 19-32.

HAUPTMANN, Gerhart, *Vor Sonnenaufgang. Soziales Drama* (Berlin : S. Fischer, Verlag, 1902).

HAUPTMANN, Gerhart, LEWISOHN, Ludwig (éd. et tr.), *Before Dawn* dans *The Dramatic Works of Gerhart Hauptmann (Authorized Edition). Volume One: Social Dramas* (New York: B. W. Huebsch, 1923 [1912]), 1-193.

KOBAYASHI, Takiji [小林 多喜二], *Kanikōsen* [蟹工船] (Yago: Shinchosha Co., 1956). En ligne.
http://www.aozora.gr.jp/cards/000156/files/1465_16805.html (consulté le 1^{er} septembre 2019)

KOBAYASHI, Takiji, anon. (tr.), « The Cannery Boat » dans *The Cannery Boat, and other Japanese short stories* (London: Martin Lawrence, 1933), 1-60.

KOBAYASHI, Takiji, CIPRIŠ, Željko (tr.), *The Crab Cannery Ship* dans *The Crab Cannery Ship, and other novels of struggle* (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2013), 19-96.

LONDON, Jack, *The People of the Abyss* dans *Novels and Social Writings: The People of the Abyss, The Road, The Iron Heel, Martin Eden, John Barleycorn* (New York: Library of America, 1982), 1-184.

MAETERLINCK, Maurice, *Intérieur* dans *Alladine et Palomides ; Intérieur ; et La Mort de Tintagiles : Trois Petits Drames Pour Marionnettes* (Bruxelles: Edmond Deman, 1894), 99-135.

MAETERLINCK, Maurice, ARCHER, William (tr.), *Interior* dans *Three Little Dramas: Alladine and Palomides, Interior, The Death of Tintagiles* (New York: Brentanos, 1915), 63-87.

- SAKI (Hector Hugh MUNRO), « The Open Window » dans MUNRO, Ethel, M. (éd.), *The Short Stories of Saki* (New York: Halcyon House, 1939), 288-91.
- SOWERBY, Githa, *Rutherford and Son* (New York: George H. Duran Company, 1912).
- STRINDBERG, August, CARLSON, Harry G. (tr.), *The Ghost Sonata* dans *Five Plays – The Father, Miss Julie, The Dance of Death, A Dream Play, The Ghost Sonata* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1983).

Sources secondaires consacrées à Eugene O'Neill

Monographies

- ALEXANDER, Doris, *Eugene O'Neill's Creative Struggle: The Decisive Decade, 1924-1933*. University Park, PA: The Pennsylvania State University Press, 1992.
- . *Eugene O'Neill's Last Plays: Separating Art from Autobiography*. Athens, GA: University of Georgia Press, 2005.
- . *The Tempering of Eugene O'Neill*. New York: Harcourt, Brace & World, Inc., 1962.
- BAKER-WHITE, Robert, *The Ecological Eugene O'Neill: Nature's Veiled Purpose in the Plays* (Jefferson, NC: McFarland, 2015).
- BERLIN, Normand, *O'Neill's Shakespeare* (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1993).
- BLACK, Stephen A., *Eugene O'Neill: Beyond Mourning and Tragedy* (New Haven and London: Yale University Press, 1999).
- . (éd.), *File on O'Neill* (London: Methuen Drama, 1993).
- BLOOM, Steven F., *Student Companion to Eugene O'Neill* (Westport: Greenwood Press, 2007).
- BOGARD, Travis, *Contour in Time: The Plays of Eugene O'Neill* (New York: Oxford University Press, 1988).
- BOWEN, Crosswell, *The Curse of the Misbegotten: A Tale of the House of O'Neill* (New York, Toronto and London: McGraw-Hill, 1959).
- BRIETZKE, Zander, *The Aesthetics of Failure: Dynamic Structure in the Plays of Eugene O'Neill* (Jefferson, NC: McFarland & Company, 2001).
- CARGILL, Oscar, FAGIN, N. Bryllion, FISCHER, William J. (éds.), *O'Neill and His Plays: Four Decades of Criticism* (New York: New York University Press,

- 1961).
- CARPENTER, Frederic Ives, *Eugene O'Neill* (Boston: Twayne, 1979).
- CHABROWE, Leonard, *Ritual and Pathos: The Theater of O'Neill* (Lewisburg: Bucknell University Press, 1976).
- CLARK, Barrett H., *Eugene O'Neill: The Man and His Plays* (New York: Robert McBride & Company, 1936).
- COOLIDGE, Olivia, *Eugene O'Neill* (New York: Charles Scribner's Sons, 1966).
- DIGGINS, John Patrick, *Eugene O'Neill's America: Desire Under Democracy* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 2007).
- DOWLING, Robert M. (éd.), *Critical Companion to Eugene O'Neill: A Literary Reference to His Life and Work* (New York: Infobase Publishing, 2009).
- . *Eugene O'Neill: A Life in Four Acts* (New Haven and London: Yale University Press, 2014).
- DUBOST, Thierry, *Struggle, Defeat Or Rebirth: Eugene O'Neill's Vision of Humanity* (Jefferson, NC, and London: McFarland, 1997).
- DUBOST, Thierry, *Eugene O'Neill and the Reinvention of Theatre Aesthetics* (Jefferson, NC: McFarland, 2019).
- DU CHAXEL, Françoise, *O'Neill* (Paris: Seghers, « Théâtre de Tous les Temps », 1971).
- EISEN, Kurt, *The Inner Strength of Opposites: O'Neill's Novelistic Drama and the Melodramatic Imagination* (Athens, GA: University of Georgia Press, 1994).
- . *The Theatre of Eugene O'Neill: American Modernism on the World Stage* (London: Bloomsbury, 2018).
- ENGEL, Edwin Alexander, *The Haunted Heroes of Eugene O'Neill* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1953).
- ESTRIN, Mark W. (éd.), *Conversations with Eugene O'Neill* (Jackson and London: University Press of Mississippi, 1990).
- FALK, Doris V., *Eugene O'Neill's Tragic Tension: An Interpretive Study of the Plays* (New Brunswick: Rutgers University Press, 1958).
- FLECHE, Anne, *Mimetic Disillusion: Eugene O'Neill, Tennessee Williams, and U.S. Dramatic Realism* (Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 1997).
- FLOYD, Virginia, *The Plays of Eugene O'Neill: A New Assessment* (New York: The Ungar Publishing Company, 1987).
- FRENZ, Horst, *Eugene O'Neill* (New York: Ungar, 1971).
- FRENZ, Horst, TUCK, Susan (éd.), *Eugene O'Neill's Critics: Voices from Abroad* (Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1984).

- GALLUP, Donald C., *Eugene O'Neill and His Eleven-Play Cycle: "A tale of possessors self-dispossessed"* (New Haven and London: Yale University Press, 1998).
- GASSNER, John (éd.), *O'Neill: A Collection of Critical Essays* (Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1964).
- GASSNER, John, *Pamphlets on American Writers 45: Eugene O'Neill* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1965)
- GEDDES, Virgil, *The Melodramadness of Eugene O'Neill* (Brookfield, Conn.: The Brookfield Pamphlets, 1934).
- GELB, Arthur, GELB, Barbara, *O'Neill: Life with Monte Cristo* (New York: Applause Books, 2000).
- GOYAL, Bhagwat S., *The Strategy of Survival: Human Significance of O'Neill's Plays* (Ghaziabad: Vimal Prakashan, 1975).
- GUPTA, Monika, *Plays Of Eugene O'Neill: A Critical Study* (New Delhi: Atlantic Publishers & Distributors, 2001).
- HALFMANN, Ulrich (éd.), *Mannheimer Beiträge zur Sprach- und Literaturwissenschaft 20: Eugene O'Neill 1988* (Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1990).
- HERRMANN-MILLER, Eileen, *Eugene O'Neill: The Misprized Modernist* (Davis: University of California, 1998).
- KHARE, R. R., *Eugene O'Neill & His Visionary Quest* (New Delhi: Mittal Publications, 1992).
- KOBERNICK, Mark, *Foundation of Semiotics 19: Semiotics of the Drama and the Style of Eugene O'Neill* (Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins, 1989).
- LE BASTARD, Gwenola, *Eugene O'Neill, le génie illégitime de Broadway* (Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2014).
- LEECH, Clifford, *O'Neill* (Edinburgh and London: Oliver and Boyd, 1966).
- LÉVY, Ghyslain, *Eugene O'Neill ou l'inconvenance de vivre* (Paris: Anthropos, « Psychanalyse », 1994).
- LEWIS, Ward B., *Eugene O'Neill: the German reception of America's first dramatist* (Berne: Peter Lang, 1984).
- MANHEIM, Michael (éd.), *The Cambridge Companion to Eugene O'Neill* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998).
- MAUFORT, Marc, *Eugene O'Neill and the Emergence of American Drama* (Amsterdam: Rodopi, 1989).
- . *Labyrinth of Hybridities: Avatars of O'Neillian Realism in Multi-ethnic American Drama, 1972-2003* (Berne: Peter Lang, 2010).

- MILIORA, Maria T., *Narcissism, the Family, and Madness: A Self-Psychological Study of Eugene O'Neill and His Plays* (New York: Peter Lang, 2000).
- PFISTER, Joel, *Staging Depth: Eugene O'Neill and the Politics of Psychological Discourse* (Chapel Hill and London: The University of North Carolina Press, 1995).
- RALEIGH, John Henry, *The Plays of Eugene O'Neill* (Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1967).
- . (éd.), *The Iceman Cometh : A Collection of Critical Essays* (Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1968).
- RANALD, Margaret Loftus, *The Eugene O'Neill Companion* (Westport, CT, London: Greenwood Press, 1984).
- SHAFER, Yvonne, *Eugene O'Neill and American Society* (València: Publicacions de la Universitat de València, 2011).
- SHEAFFER, Louis, *O'Neill: Son and Artist* (New York: Paragon House, 1990).
- . *O'Neill: Son and Playwright* (London: J. M. Dent & Sons, Ltd., 1968).
- SHIPLEY, Joseph T., *The Art of Eugene O'Neill* (Seattle: University of Washington Book Store, 1928).
- SKINNER, Richard Dana, *Eugene O'Neill: A Poet's Quest* (New York: Russell & Russell, Inc., 1964).
- TIUSANEN, Timo, *O'Neill's Scenic Images* (Princeton: Princeton University Press, 1968).
- TÖRNQVIST, Egil, *A Drama of Souls: Studies in O'Neill's Super-naturalistic Technique* (New Haven and London: Yale University Press, 1968).
- . *Eugene O'Neill: A Playwright's Theatre* (Jefferson, NC, and London: McFarland, 2004).
- WINTHER, Sophus Keith, *Eugene O'Neill: A Critical Study* (New York: Random House, 1934).

Articles de revue, chapitres d'ouvrages

- ALEXANDER, Doris, « Eugene O'Neill as Social Critic », *American Quarterly* 6.4 (Winter 1954) : 349-63.
- ANDREACH, Robert J., « Eugene O'Neill » dans *Tragedy in the Contemporary American Theatre* (Lanham, MD: University Press of America, 2014) : 69-96.
- ANTUSH, John V., « Eugene O'Neill: Modern and Postmodern », *The Eugene O'Neill Review* 13.1 (1989): 14-26.

- AZOULAY, Florient, « Eugene O'Neill par Arnold Newman » dans *La Vie cachée des écrivains : Lubies, excentricités & autres mésaventures de quelques génies des lettres* (Paris: La Librairie Vuibert, 2014) : 141-44.
- BAGCHEE, Shyamal, « On Blake and O'Neill », *The Eugene O'Neill Review* 14.1/2 (1990): 25-38.
- BAK, John S., « E Pluribus Edimus: Cannibalism on the American Stage » dans ANGEL-PEREZ, Elizabeth, POULAIN, Alexandra (éds.), *Hunger on the Stage* (Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2008) : 178-211.
- . « Eugene O'Neill and John Reed: Recording the Body Politic, 1913-1922 », *The Eugene O'Neill Review* 20 (1996): 17-35.
- BAKER-WHITE, Robert, « Blarsted Dirt, Bloomin' Farm, Mysterious Darkness: The Presence and Rhythm of Rural Nature in O'Neill's Early Plays », *The Eugene O'Neill Review* 32 (2010): 48-69.
- BARLOW, Judith E, « No He-Men Need Apply: A Look at O'Neill's Heroes », *The Eugene O'Neill Review* 19.1/2 (1995): 110-21.
- . « O'Neill's Many Mothers: Mary Tyrone, Josie Hogan, and Their Antecedents » dans BAGCHEE, Shyamal (éd.), *Perspectives on O'Neill: New Essays* (Victoria: University of Victoria Press, 1988): 7-17.
- BENTLEY, Eric, « Trying to like O'Neill », *The Kenyon Review* 14.3 (Summer 1952): 476-92.
- BEN-ZVI, Linda, « Freedom and Fixity in the Plays of Eugene O'Neill », *Modern Drama* 31.1 (Spring 1988): 16-27.
- BERGER, Jason, « Refiguring O'Neill's Early Sea Plays: Maritime Labor Enters the Age of Modernity », *The Eugene O'Neill Review* 28 (2006): 13-31.
- BERLIN, Normand, « Ghosts of the Past: O'Neill and "Hamlet" », *The Massachusetts Review* 20.2 (1979): 312-23.
- . « The Beckettian O'Neill », *Modern Drama* 31.1 (Spring 1988): 28-34.
- BÉRUBÉ, Renald, « Eugène O'Neill », *Liberté* 17.3 (juin 1975) : 42-65.
- BIGSBY, C. W. E., « Eugene O'Neill » dans *A Critical Introduction to Twentieth-century American Drama. Vol. 1: 1900-1940* (Cambridge: Cambridge University Press, 1982) : 36-119.
- BLACK, Stephen A., « "Celebrant of Loss": Eugene O'Neill 1888-1953 » dans MANHEIM, Michael (éd.), *The Cambridge Companion to Eugene O'Neill* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998): 4-17.
- . « Eugene O'Neill in Mourning », *Biography* 11.1 (Winter 1988): 16-34.
- . « Hints of the Tragic in "Fog" and Other Early O'Neill Plays », *The Eugene O'Neill Review* 28 (2006): 7-12.

- . « O'Neill's Dramatic Process », *American Literature* 59.1 (March 1987): 58-70.
- . « O'Neill's Early Recklessness », *The Eugene O'Neill Review* 20.1/2 (Spring/Fall 1996): 11-16.
- BLOOM, Steven F., « Waiting for O'Neill: The Makings of an Existentialist » dans BENNETT, Michael Y., CARSON, Benjamin D. (éds.), *Eugene O'Neill's One-Act Plays: New Critical Perspectives* (New York: Palgrave Macmillan, 2012), 163-73.
- BLUMBERG, Marcia, « Eloquent Stammering in the Fog: O'Neill's Heritage in Mamet » dans BAGCHEE, Shyamal (éd.), *Perspectives on O'Neill: New Essays* (Victoria: University of Victoria Press, 1988), 97-111.
- BOGARD, Travis (éd.), « Afterword: The Play as Symphony » dans *The Eugene O'Neill Songbook* (Berkeley: East Bay Books, 1993).
- BRIETZKE, Zander, « The Long Voyage Home: A Vicious Cycle at Sea », *The Eugene O'Neill Review* 28 (2006): 32-49.
- BRUGNOLI, Annalisa, « Self-Dispossessing Possessors. Businessmen and Salesmen in Eugene O'Neill's Fictional America », *Miranda* 2 (2010). En ligne. <https://journals.openedition.org/miranda/1358> (consulté le 3 octobre 2019).
- BYRD, Robert E., « Unseen, Unheard, Inescapable: Unseen Characters in the Dramaturgy of Eugene O'Neill », *The Eugene O'Neill Review* 24.1/2 (Spring/Fall 2000): 20-27.
- CHIAROMONTE, Nicola, « Eugene O'Neill (1958) », *The Sewanee Review* 68.3 (septembre 1960): 494-501.
- COLBURN, Steven E., « The Long Voyage Home: Illusion and the Tragic Pattern of Fate in O'Neill's *S.S. Glencairn* Cycle » dans MARTINE, James M. (éd.), *Critical Essays on Eugene O'Neill* (Boston: G. K. Hall, 1984), 55-65.
- COMBS, Robert, « O'Neill's *Hughie*: The Sea Plays Revisited » dans BENNETT, Michael Y., CARSON, Benjamin D. (éds.), *Eugene O'Neill's One-Act Plays: New Critical Perspectives* (New York: Palgrave Macmillan, 2012), 175-92.
- CONDEE, William F., « Melodrama to Mood: Construction and Deconstruction of Suspense in the *S.S. Glencairn* Plays », *The Eugene O'Neill Review* 23.1/2 (Spring/Fall 1999): 8-18.
- COULON, Claude, « La Femme chez O'Neill », *Americana* 12 (1995): 41-46.
- CUNNINGHAM, Frank R., « Eugene O'Neill and Reality in America » dans DEMASTES, William W., *Realism and the American Dramatic Tradition* (Tuscaloosa: University of Alabama Press, 1996), 107-22.
- . « O'Neill's Beginnings and the Birth of Modernism in American Drama », *The Eugene O'Neill Review* 17.1/2 (Spring/Fall 1993): 11-20.

- D'ALESSANDRO, Michael, « Shifting Perceptions, Precarious Perspectives in Two of O'Neill's Early Sea Plays », *The Eugene O'Neill Review* 29 (2007): 21-35.
- DICKINSON, Thomas Herbert, « The Playwright Unbound: Eugene O'Neill » dans *Playwrights of the New American Theatre* (New York: The Macmillan Company, 1925), 56-123.
- DUBOST, Thierry, « Home Away from Home: Greed in *Marco Millions* » dans FISHER, James (éd.), *To Have or Have Not: Essays on Commerce and Capital in Modernist Theatre* (Jefferson, NC, and London: McFarland & Company, 2011), 131-42.
- . « Renaissance dans *Strange Interlude* », *Americana* 12 (1995) : 69-81.
- DUPONT, Victor, « Eugène O'Neill. Le thème de l'Île Bienheureuse dans Le Deuil Sied à Électre (Mourning Becomes Electra) » dans *Les Paradis perdus : essais critiques* (Toulouse: Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences de Toulouse, 1967), 53-83.
- EGRI, Peter, « "Belonging" Lost: Alienation and Dramatic Form in Eugene O'Neill's *The Hairy Ape* » dans MARTINE, James (éd.), *Critical Essays on Eugene O'Neill* (Boston: G. K. Hall, 1984), 77-111.
- EGRI, Peter, « O'Neill's Genres: Early Performance and Late Achievement », *The Eugene O'Neill Newsletter* VIII.2 (Spring/Fall 1984). En ligne. http://www.eoneill.com/library/newsletter/viii_2/viii-2c.htm (consulté le 4 octobre 2019).
- EISEN, Kurt, « Novelization and the Drama of Consciousness in *Strange Interlude* », *The Eugene O'Neill Review* 14.1/2 (1990): 39-46.
- . « Theatrical Ethnography and Modernist Primitivism in Eugene O'Neill and Zora Neale Hurston », *South Central Review* 25.1 (2008): 56-73.
- . « Revolutionary Drama and Post-revolutionary Drama in American and Nigerian Theatres », *Sino-US English Teaching* 7.10 (October 2010): 109-116.
- EMMANUEL, Mary, « Why O'Neill? », *The English Journal* 55.6 (September 1966): 710-13.
- ESTRIN, Mark W. (éd.), « Eugene O'Neill Talks of His Own and the Plays of Others » dans *Conversations with Eugene O'Neill* (Jackson and London: University Press of Mississippi, 1990), 60-63.
- FIELD, Brad, « Corrections in O'Neill », *The Eugene O'Neill Review* 17.1/2 (Spring/Fall 1993): 93-105.
- FISH, Charles, « Beginnings: O'Neill's *The Web* », *The Princeton University Library Chronicle* XXVII.1 (Autumn 1965): 3-20.
- FISHER, James, « Tender Men: The Acquaintanceship of Eugene O'Neill and Sherwood Anderson », *The Eugene O'Neill Review* 17.1/2 (Spring/Fall 1993):

134-47.

- FORD, Christine. « The Dionysian Sea: Eugene O'Neill's *S.S. Glencairn* Cycle », *CEA Critic* 63.3 (Summer 2001): 46-53.
- FRANK, Glenda, « The Tiger as Daddy's Girl », *The Eugene O'Neill Review* 19.1/2 (1995): 55-65.
- FRENZ, Horst, KIM, Tai Yul, « Notes on Eugene O'Neill in Japan », *Modern Drama* 3.3 (Fall 1960): 306-13.
- GAGEY, Edmond M., « Eugene O'Neill » dans *Revolution in American Drama* (New York: Columbia University Press, 1948), 39-70.
- GALLUP, Donald (éd.), O'NEILL, Eugene, « "Greed of the Meek": O'Neill's Scenario for Act One of the First Play of His Eight-Play Cycle », *The Eugene O'Neill Review* 16.2 (1992): 5-11.
- GILL, Glenda E., « "Interlopers": African-American Actors in Non-Traditional Roles in the Works of Eugene O'Neill », *The Eugene O'Neill Review* 26 (2004): 70-86.
- GILLET, Peter J., « O'Neill and the Racial Myths », *Twentieth Century Literature* 18.2 (1972): 111-20.
- GOLDBERG, Isaac, « Eugene O'Neill » dans *The Drama of Transition: Native and Exotic Playcraft* (Cincinnati: Stewart Kidd Company, 1922), 457-71.
- GOLDHURST, William, « A Literary Source for O'Neill's *In the Zone* », *American Literature* 35 (1964): 530-34.
- GRABES, Herbert, « Das Vermächtnis Eugene O'Neills » dans HALFMANN, Ulrich (éd.), *Eugene O'Neill 1988* (Mannheimer Beiträge zur Sprach- und Literaturwissenschaft 20. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1990), 236-50.
- GRAHAM-YOOLL, Andrew, « Eugene O'Neill in Buenos Aires », *The Antioch Review* 60.1 (Winter 2002): 94-99.
- HAAS, Rudolph, « A Literary-Historical Assessment of O'Neill (1968) » dans FRENZ, Horst, TUCK, Susan (éds.) *Eugene O'Neill's Critics: Voices from Abroad* (Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1984), 142-52.
- HALFMANN, Ulrich, « "With clenched fist": Beobachtungen zu einem rekurrierenden Motiv in Dramen Eugene O'Neills » dans HALFMANN, Ulrich (éd.), *Eugene O'Neill 1988* (Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1990), 188-202.
- . « "With clenched fist...": Observations on a Recurrent Motif in the Drama of Eugene O'Neill » dans MAUFORT, Marc (éd.), *Eugene O'Neill and the Emergence of American Drama* (Amsterdam and Atlanta: Rodopi, 1989), 107-22.
- HERRMANN-MILLER, Eileen, « Staging O'Neill: Staging Greek Tragedy », *The Eugene O'Neill Review* 25.1/2 (2001): 70-75.

- HIGHSMITH, James Milton, « O'Neill's Idea of Theater », *South Atlantic Bulletin* 33.4 (November 1968): 18-21.
- HOLTON, Deborah Wood, « Revealing Blindness, Revealing Vision: Interpreting O'Neill's Black Female Characters in *Moon of the Caribbees*, *The Dreamy Kid* and *All God's Chillun Got Wings* », *The Eugene O'Neill Review* 19.1/2 (1995): 28-44.
- JJI, Vera, « Reviewers' Responses to the Early Plays of Eugene O'Neill: A Study in Influence », *Theatre Survey* 29.1 (mai 1988): 69-86.
- KALSON, Albert E., SCHWERDT, Lisa M., « Eternal Recurrence and the Shaping of O'Neill's Dramatic Structures », *Comparative Drama* 24.2 (1990): 133-50.
- KINDERMANN, Wolf, « "Most stubborn and irreconcilable social rebel": O'Neill und die Arbeiterbewegung » dans HALFMANN, Ulrich (éd.), *Eugene O'Neill 1988* (Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1990), 177-87.
- KING, William Davies, « O'Neill: Biography, Autobiography, and Standing in for Eugene (G.) O'Neill » dans « Critical Perspectives: » dans EISEN, Kurt, *The Theatre of Eugene O'Neill: American Modernism on the World Stage* (London and New York: Bloomsbury, 2018) : 147-62.
- KRUTCH, Joseph Wood, « O'Neill's Tragic Sense », *The American Scholar* 16.3 (Summer 1947): 283-90.
- LE BRETON, Maurice, « Eugene O'Neill and the American Theatre (1939) » dans FRENZ, Horst, TUCK, Susan (éds.), *Eugene O'Neill's Critics: Voices from Abroad* (Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1984), 64-69.
- LEWIS, Ward B., « O'Neill and Hauptmann: A Study in Mutual Admiration », *Comparative Literature Studies* 22.2 (Summer 1985): 231-43.
- LIU, Haiping, « The Invisible: A Study of Eugene O'Neill's Offstage Characters », *The Eugene O'Neill Review* 18.1/2 (1994): 149-61.
- LOVING, Pierre, « Eugene O'Neill », *The Bookman* (August 1921): 511-20.
- MAJUMDAR, Rupendra Guha, « "Deep in my silent sea": Eugene O'Neill's Extended Adaptation of Coleridge's *The Ancient Mariner* » dans EISENHAUER, Drew, MURPHY, Brenda (éds.), *Intertextuality in American Drama: Critical Essays on Eugene O'Neill, Susan Glaspell, Thornton Wilder, Arthur Miller and Other Playwrights* (Jefferson, NC: McFarland, 2012), 25-35.
- . « Desire Beyond the Château d'If: Eugene O'Neill and the Fortunes of *Monte Cristo* », *The Eugene O'Neill Review* 34.2 (2013): 167-82.
- LARSON, Kelli A., « O'Neill's Tragic Quest for Belonging: Psychological Determinism in the *S.S. Glencairn* Plays », *The Eugene O'Neill Review* 13.2 (Fall 1989): 12-22.

- MANDL, Bette. « Gender as Design in Eugene O'Neill's *Strange Interlude* », *The Eugene O'Neill Review* 19.1/2 (Spring/Fall 1995): 122-28.
- MANTLE, Burns, « Eugene O'Neill » dans *American Playwrights of Today* (New York: Dodd, Mead & Co., 1929), 3-21.
- MAUFORT, Marc, « Eugene O'Neill's Innovative Craftsmanship in the *Glencairn* Cycle, (1914-1917) » *The Eugene O'Neill Newsletter* IX.1 (1988): 27-33.
- . « Exorcisms of the Past: Avatars of the O'Neillian Monologue in Modern American Drama », *The Eugene O'Neill Review* 22.1/2 (1998): 123-36.
- PETTIT, Alexander, « The Literary O'Neill » dans « Critical Perspectives » dans EISEN, Kurt, *The Theatre of Eugene O'Neill: American Modernism on the World Stage* (London and New York: Bloomsbury, 2018) : 163-72.
- MCCOWN, Cynthia, « All the Wrong Dreams: *Marco Millions* and the Acquisitive Instinct », *The Eugene O'Neill Review* 27 (2005): 152-62.
- MILIORA, Maria T., « Heinz Kohut and Eugene O'Neill: Essay on the Application of Self Psychology to O'Neill's Dramas » dans WINER, Jerome A. (éd.), *The Annual of Psychoanalysis XXVIII* (Chicago: Chicago Institute for Psychoanalysis, 2000), 245-60.
- NUGENT, S. Georgia, « Masking Becomes Electra: O'Neill, Freud, and the Feminine », *Comparative Drama* 22 (1988): 37-55.
- ORLANDELLO, John, « The Long Voyage Home » dans *O'Neill on Film*. (Rutherford, Madison, Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press, 1982), 89-102.
- PARKS, Edd Winfield, « Eugene O'Neill's Quest », *The Tulane Drama Review* 4.3 (1960): 99-107.
- PERRIN, Robert, « O'Neill's Use of Language in *Where the Cross Is Made* », *The Eugene O'Neill Newsletter* VI.3 (Winter 1982). En ligne.
https://www.eoneill.com/library/newsletter/vi_3/vi-3e.htm (consulté le 7 octobre 2019).
- PLUNKA, Gene, « Eugene O'Neill's *The Hairy Ape* and the Legacy of Andrew Carnegie », *The Eugene O'Neill Review* 23.1/2 (Spring/Fall 1999): 31-48.
- RALEIGH, John H., « Strindberg and O'Neill as Historical Dramatists » dans MAUFORT, Marc (éd.), *Eugene O'Neill and the Emergence of American Drama* (Amsterdam and Atlanta: Rodopi, 1989), 59-76.
- . « Eugene O'Neill », *The English Journal* 56.3 (1967): 367-77 et 475.
- RUST, R. Dilworth, « The Unity of O'Neill's *S.S. Glencairn* », *American Literature* 37 (1965): 280-90.
- SHAHED, Ahmed, « Staging Uprising: Eugene O'Neill's *The Dreamy Kid* and Racial Anxieties », *Laconics* 9 (2014). En ligne.
<http://www.eoneill.com/library/laconics/9/9b.htm> (consulté le 7 octobre 2019).

- SHAUGHNESSY, Edward Phillip, « Eugene O'Neill: The Development of Negro Portraiture », *MELUS* 11.3 (Autumn, 1984): 87-91.
- STEEN, Shannon, « Melancholy Bodies: Racial Subjectivity and Whiteness in O'Neill's *The Emperor Jones* », *Theatre Journal* 52.3 (2000): 339-59.
- VAILLANT, George Eman. « Eugene O'Neill: The Maturation of Defenses » dans *The Wisdom of the Ego* (Cambridge, MA and London: Harvard University Press, 1995), 266-83.
- VILLARD, Léonie, « Le nouveau dramatique de l'Amérique d'aujourd'hui », *Mercur de France* 661 (1^{er} janvier 1926) : 5-54.
- VON HOFMANNSTHAL, Hugo, « Dramaturgical Reflections (1922) » dans FRENZ, Horst, TUCK, Susan (éds.), *Eugene O'Neill's Critics: Voices from Abroad* (Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1984), 3-9.
- VORLICKY, Robert H., « O'Neill's First Play: *A Wife for a Life* », *The Eugene O'Neill Review* 20.1/2 (1996): 5-10.
- WAINSCOTT, Ronald H., « Notable American stage productions » dans MANHEIM, Michael (éd.), *The Cambridge Companion to Eugene O'Neill* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), 96-115.
- WEATHERS, Winston, « Communications and Tragedy in Eugene O'Neill », *ETC: A Review of General Semantics* 19.2 (1962): 148-60.
- WERTH, Lee F., « Eugene O'Neill's diverse use of fog as an existential metaphor », *Analecta Husserliana* 73 (2001): 237-46.
- WESTGATE, J. Chris. « Rethinking O'Neill's Beginnings: Slumming, Sociology, and Sensationalism in *The Web* » dans BENNETT, Michael Y., CARSON, Benjamin D. (éds.), *Eugene O'Neill's One-Act Plays: New Critical Perspectives* (New York: Palgrave Macmillan, 2012), 35-50.
- . « Staging the "Poor, Wicked Lot": O'Neill's Rebuttal to *Fallen Woman Plays* », *The Eugene O'Neill Review* 28 (2006): 62-79.
- WILLIAMS, Gary Jay, « Turned down in Provincetown: O'Neill's Debut Re-Examined », *Theatre Journal* 37.2 (May 1985): 155-66.

Articles de presse

- ALS, Hilton, « Voice of America », *The New Yorker*, February 27, 2012. En ligne. <https://www.newyorker.com/magazine/2012/03/05/voice-america> (consulté le 3 octobre 2019).
- ALTMAN, Georges, « L'Amérique littéraire se rebelle : Eugène O'Neill », *Le*

Populaire, 6 décembre 1936 : 4.

CHURCHWELL, Sarah, « Eugene O'Neill, master of American theatre », *The Guardian*, March 30, 2012. En ligne.

<http://www.theguardian.com/stage/2012/mar/30/eugene-o-neill-master-american-theatre> (consulté le 3 octobre 2019).

———. « Eugene O'Neill: The Dark Genius of American Theatre », *The Spectator*, November 29, 2014. En ligne.

<https://www.spectator.co.uk/2014/11/eugene-oneill-the-dark-genius-of-american-theatre> (consulté le 3 octobre 2019).

FISHMAN, Howard, « Swept Away By a Dark Current: The Plays of Eugene O'Neill », *The New Yorker*, 20 mars 2018. En ligne.

<https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/swept-away-by-a-dark-current-the-plays-of-eugene-oneill> (consulté le 4 octobre 2019).

JENKINS, Peter, « Buried at sea », *The Spectator*, March 3, 1979: 25-26.

KANE, Myles, « Exorcising O'Neill », *The New Yorker*, October 7, 2011. En ligne.

<https://www.newyorker.com/books/page-turner/exorcising-oneill> (consulté le 4 octobre 2019).

LATIMER, Frederick Palmer, « Eugene Is Beyond Us », *The Day*, February 15, 1928: 2.

MICHAUD, Régis, « Eugène O'Neill », *Le Figaro*, 15 avril 1928 : 4.

PRIDEAUX, Tom, « Close-up: Eugene O'Neill », *Life*, October 16, 1946: 102-10.

RANALD, Margaret Loftus, « From Trial to Triumph: The Early Plays » dans MANHEIM, Michael (éd.), *The Cambridge Companion to Eugene O'Neill* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), 51-68.

SATER, Richard Compson. « O'Neill's *S.S. Glencairn* Cycle: Page Vs. Stage », *Laconics* 1 (2006). En ligne. <http://www.eoneill.com/library/laconics/1/1n.htm> (consulté le 7 octobre 2019).

———. « Eugene O'Neill and John Ford: Their *Long Voyage Home* », *Laconics* 1 (2006). En ligne. <http://www.eoneill.com/library/laconics/1/1m.htm> (consulté le 7 octobre 2019).

TÖRNQVIST, Egil, « O'Neill's Firstborn », *The Eugene O'Neill Review* 13.2 (Fall 1989): 5-11.

———. « Personal Nomenclature in the Plays of O'Neill », *Modern Drama* 8.4 (February 1966): 362-73.

———. « Strindberg, O'Neill, Norén: A Swedish-American Triangle », *The Eugene O'Neill Review* 15.1 (1991): 64-78.

———. « To Speak the Unspoken: Audible Thinking in O'Neill's Plays », *The Eugene O'Neill Review* 16.1 (Spring 1992): 55-70.

- VOELKER, Paul D., « Biography, Autobiography and Artistry in *A Wife for a Life* », *The Eugene O'Neill Newsletter* XII.1 (Spring 1988). En ligne.
<http://www.eoneill.com/library/newsletter/xii-1/xii-1c.htm> (consulté le 7 octobre 2019).
- . « O'Neill's First Families: Warnings through *The Personal Equation* », *The Eugene O'Neill Newsletter* XI. 2 (Summer-Fall 1987). En ligne.
<http://www.eoneill.com/library/newsletter/xi-2/xi-2d.htm> (consulté le 7 octobre 2019).
- WALEE, Kamal Almas, « The Motif of Obsession in Eugene O'Neill's *Ile* », *Al-Fatih Journal* (□ □ □ □ □ □ □ □) 34.4 (2008): 312-21.

Thèses et mémoires

- GAGNON, Donald P., « Pipe Dreams and Primitivism: Eugene O'Neill and the rhetoric of ethnicity ». University of South Florida, 2003.
- HSUEH, Hung-yun (薛虹雲), « 尤金·奧尼爾的《鯨油》與《瓊斯皇帝》：權力、慾望與資本主義 / Eugene O'Neill's *Ile* and *The Emperor Jones*: Power, Desires and Capitalism ». Université nationale Cheng Kung, 2005.
- KUMAR, Suman, « Quest for Self in the Plays of Eugene O'Neill ». Himachal Pradesh University, 1994.
- KURIAN, Rachel, « Freud and beyond: a feminist interpretation of Eugene O'Neills plays ». Kuvempu University, 1998.
- MALLIK, Abdus Salam, « Imagery in Eugene O'Neill's Early Plays (1913-1922). A Study. » The University of Burdwan, 1995.
- SATER, Richard Compson, « Playwright as composer: Eugene O'Neill and the *S.S. Glencairn* cycle ». Ohio University, 2001.
- VOELKER, Paul Duane, « The Early Plays Of Eugene O'Neill, 1913-1915 ». The University of Wisconsin-Madison, 1974.

Influences et entourage

- BLACKBURN, Clara, « Continental Influences on Eugene O'Neill's Expressionistic Dramas », *American Literature* 13.2 (mai 1941): 109-33.
- BOULTON, Agnes, *Part of a Long Story* (New York: Doubleday & Company, Inc., 1958).
- BOULTON, Agnes, KING, William Davies (éd.), *Part of a Long Story: Eugene O'Neill*

- as a Young Man in Love* (Jefferson, NC: McFarland, 2011).
- CASPER, Vivian, « Githa Sowerby's Before Breakfast: A New Source for O'Neill's Play », *The Eugene O'Neill Review* 36.1 (2015): 48-60.
- . « Thomas Wolfe and Eugene O'Neill Intertextual Inferences », *The Eugene O'Neill Review* 35.1 (2014): 79-93.
- DOUGLAS, Clayton, *Floyd Dell: The Life and Times of an American Rebel* (Chicago: Ivan R. Dee, 1994).
- GOLDBERG, Isaac, *The theatre of George Jean Nathan : chapters and documents toward a history of the new American drama* (New York: Simon & Schuster, 1926).
- HAMBRIGHT, Jeanne Kendig, « The Journey Out: Contributions Of German Dramatic Expressionism In The Social Protest Plays Of Eugene O'Neill ». Tufts University, 1971.
- HARRIS, Luther S., *Around Washington Square: An Illustrated History of Greenwich Village* (Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 2003).
- HUMPHREY, Robert E., *Children of Fantasy: The First Rebels of Greenwich Village* (New York: Wiley, 1978).
- LEACH, Eugene E., « The Radicals of the Masses » dans HELLER, Adele, RUDNICK, Lois (éds.), *1915: The Cultural Moment* (New Brunswick: Rutgers University Press, 1991), 27-47.
- McFARLAND, Gerald W., *Inside Greenwich Village. A New York City, Neighborhood, 1898-1918* (Amherst: University of Massachusetts Press, 2001).
- RADEL, Nicholas F., « Provincetown Plays: Women Writers and O'Neill's American Intertext », *Essays in Theatre* 9.1 (November 1990): 31-43.
- STANSELL, Christine, *American Moderns: Bohemian New York and the Creation of a New Century* (New York: Henry Holt & Co., 2000).
- WETZSTEON, Ross, *Republic of Dreams. Greenwich Village: The American Bohemia, 1910-1960* (New York: Simon & Schuster, 2007).

Les Provincetown Players

- BACH, Gerhard, « O'Neills Provincetown Connection: Zur Aufhellung einer zum Mythos stilisierten Beziehung » dans HALFMANN, Ulrich (éd.), *Eugene O'Neill 1988* (Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1990) : 34-47.
- BARLOW, Judith E, « Influence, Echo and Coincidence: O'Neill and the Provincetown's Women Writers », *The Eugene O'Neill Review* 27 (2005):

22-28.

- BEN-ZVI, Linda, « The Provincetown Players: The Success that Failed », *The Eugene O'Neill Review* 27 (2005): 9-21.
- BIGSBY, C. W. E., « Provincetown: the birth of twentieth-century American drama » dans *A Critical Introduction to Twentieth-century American Drama. Vol. 1: 1900-1940* (Cambridge: Cambridge University Press, 1982) : 1-35.
- BRADLEY, Patricia, « Unambiguous Ambition: Eugene O'Neill and the Provincetown Players » dans *Making American Culture: A Social History, 1900–1920* (New York: Palgrave Macmillan, 2009) : 135-54.
- GOLDMAN, Arnold, « The Culture of the Provincetown Players », *Journal of American Studies* 12.3 (1978): 291-310.
- HEATON VORSE, Mary, HELLER, Adele (éd.), *Time and the Town: A Provincetown Chronicle* (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1991).
- KÁROLY SARLÓS, Robert, *Jig Cook and the Provincetown Players: Theatre in Ferment* (Amherst: The University of Massachusetts Press, 1982).
- KENNEDY, Jeff, « Experiment on Macdougall Street: The Provincetown Players' 1918-1919 Season », *The Eugene O'Neill Review* 32 (2010): 86-123.
- BOGARD, Travis, BRYER, Jackson R. (éds.), KENTONO, Edna, « The Provincetown Players and the Playwright's Theatre, 1915-1922 », *The Eugene O'Neill Review* 21 (Spring/Fall 1977): 4-160.
- MCLAUGHLIN, Rosemary, « From Paterson to P'town: How a Silk Strike in New Jersey Inspired the Provincetown Players », *Laconics* 1 (2006). En ligne. <http://www.eoneill.com/library/laconics/1/1q.htm> (consulté le 7 octobre 2019).
- 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: The University of Massachusetts Press, 1982)

Susan Glaspell

- ASTON, Elaine, « The “Prisonhouse of Criticism”: Susan Glaspell » dans *An Introduction to Feminism and Theatre* (London and New York: Routledge, 1995): 103-14.
- BACH, Gerhard, « Susan Glaspell – Provincetown Playwright », *The Great Lakes Review* 4.2 (Winter 1978): 31-43.
- BEN-ZVI, Linda, « “Murder, She Wrote”: The Genesis of Susan Glaspell's “Trifles” »,

- Theatre Journal* 44.2 (mai 1992): 141-62.
- . « O’Neill’s Cape(d) Compatriot », *The Eugene O’Neill Review* 19.1/2 (Spring/Fall 1995): 129-38.
- . « Susan Glaspell and Eugene O’Neill », *Eugene O’Neill Newsletter* VI.2 (Summer/Fall 1982): 21-29.
- . « Susan Glaspell and Eugene O’Neill: The Imagery of Gender », *The Eugene O’Neill Newsletter* X.1 (Spring 1986).
- . *Susan Glaspell: Her Life and Times*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- CARROLL, Kathleen, « Centering Women Onstage: Susan Glaspell’s Dialogic Strategy of Resistance ». University of Maryland, 1990.
- CRAIG, Carolyn Casey, « Susan Glaspell: From Iowa Village to Greenwich Village » dans *Women Pulitzer Playwrights: Biographical Profiles and Analyses of the Plays* (Jefferson, NC, and London: McFarland & Company, 2004), 44-60.
- GOLDBERG, Isaac, « Susan Glaspell » dans *The Drama of Transition: Native and Exotic Playcraft* (Cincinnati: Stewart Kidd Company, 1922), 472-81.
- HERNANDO-REAL, Noelia, « An Exorcism on *The Outside*, or Looking into *Trifles-Before Breakfast*: Geopathic Crises in the Plays of Eugene O’Neill and Susan Glaspell », *The Eugene O’Neill Review* 38.1/2 (2017): 74-92.
- . *Self and Space in the Theater of Susan Glaspell* (Jefferson, NC: McFarland & Company, 2011).
- HINZ-BODE, Kristina, *Susan Glaspell and the Anxiety of Expression: Language and Isolation in the Plays* (Jefferson, NC: McFarland & Company, 2006).
- JOUVE, Emeline, « Du presque-rien au presque-tout : le dévoilement de l’invisible dans *Trifles* (1916) de Susan Glaspell », *E-rea* 12.2 (2005). En ligne. <http://erea.revues.org/4394> (consulté le 4 octobre 2019).
- . « On The Verge: Dramatisation de la violence symbolique dans *The Verge* de Susan Glaspell », *Anglophonia/Caliban* 27 (2010) : 251-62.
- MAKOWSKY, Veronica, *Susan Glaspell’s Century of American Women: A Critical Interpretation of Her Work* (New York and Oxford: Oxford University Press, 1993).
- NOE, Marcia, « Intertextuality in the Early Plays of Susan Glaspell and Eugene O’Neill », *American Drama* 11.1 (Winter 2002): 1-17.
- . « Region as Metaphor in the Plays of Susan Glaspell », *Western Illinois Regional Studies* 4 (1981): 77-85.
- . *Susan Glaspell: Voice from the Heartland* (Macomb: Western Illinois University Press, 1987).
- OZIEBLO, Barbara, *Susan Glaspell: A Critical Biography* (Chapel Hill: University of

North Carolina Press, 2000).

WATERMAN, Arthur E., *Susan Glaspell* (New York: Twayne Publishers, 1966).

———. « Susan Glaspell (1882?-1948) », *American Literary Realism, 1870-1910* 4.2 (1971): 183-91.

Sources secondaires consacrées aux autres auteurs et autrices cités

Ramón del Valle-Inclán

GARRIDO ARDILA, Juan Antonio, « The Swedish precursor of the Spanish Esperpento: Strindberg's Spöksonaten and Valle-Inclán's Luces de Bohemia », *Revue de littérature comparée* 3.343 (2012): 283-301.

Federico García Lorca

ALLEN, Rupert C., *Psyche and Symbol in the Theater of Federico García Lorca: Perlimplin, Yerma, Blood Wedding* (Austin and London: University of Texas Press, 2014).

GARNERO, Sandra, « Le discours didascalique et ses enjeux dans le théâtre de F. G. Lorca ». Université Michel de Montaigne-Bordeaux III, 2015.

Gerhart Hauptmann

MANDEL, Josef Lorenz, « Gerhart Hauptmann And Eugene O'Neill – A Parallel Study Of Their Dramatic Technique In Selected Naturalistic Plays ». The University of North Carolina at Chapel Hill, 1976.

Takiji Kobayashi

CIPRIŠ, Željko., « To Hell With Capitalism: Snapshots from the Crab Cannery Ship 資本主義の生き地獄より 「蟹工船」のスナッフ数枚 », *The Asia-Pacific Journal* 13.18.2 (May 4, 2015).

———. « Translator's Preface » dans *The Crab Cannery Ship, and other novels of struggle*, (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2013), ix-xiv.

CONCIALDI, Pierre, « Kobayashi Takiji. Le Bateau-usine. (Recension) », *Ebisu* 42 (2009): 154-55.

GREENE, Doug Enaa, « Kobayashi and the Class Struggle », *Jacobin*, May 21 2015.
<https://www.jacobinmag.com/2015/05/kobayashi-crab-cannery-ship-japanese-communist-party> (consulté le 4 octobre 2019).

NAKAMURA, Mitsuo, « Proletarian Literature » dans *Contemporary Japanese fiction, 1926-1968* (Tokyo: Kokusai Bunka Shinkokai [Japan Cultural Society], 1969), 28-54.

POWELL, Brian, « Japan's First Modern Theater. The Tsukiji Shōgekijō and Its Company, 1924- 26 », *Monumenta Nipponica* 30.1 (Spring 1975): 69-85.

Maurice Maeterlinck

COMPÈRE, Gaston, *Maurice Maeterlinck : Essai littéraire* (Bruxelles: Le Cri, 2015).

ESCH, Max, *L'Œuvre de Maurice Maeterlinck* (Paris: Mercure de France, 1912).

HARRY, Gérard, *Maurice Maeterlinck* (Bruxelles: Charles Carrington, 1909).

LENEVEU, Georges, *Ibsen et Maeterlinck* (Paris: Ollendorf, 1902).

Githa Sowerby

FARNELL, Gary, « The New Woman (Which is Not One) in Githa Sowerby's *Rutherford and Son* », *Women's Writing* 21.4 (2014): 509-22.

BROWN, Mark, « Githa Sowerby, the forgotten playwright, returns to the stage », *The Guardian* (August 14, 2009). En ligne.

<https://www.theguardian.com/stage/2009/aug/14/githa-sowerby-playwright-rutherford-son> (consulté le 3 octobre 2019)

August Strindberg

GORDON, Robert, « Rewriting the Sex War in *The Father*, *Miss Julie*, and *Creditors*: Strindberg, Authorship, and Authority » dans BURKMAN, Katherine H., ROOF, Judith (éds.), *Staging the Rage: The Web of Misogyny in Modern Drama* (Madison, Teaneck / London: Fairleigh Dickinson University Press / Associated University Presses, 1998), 139-57.

MANN, Mark H., *Strindberg and the Five Senses: Strindberg's Chamber Plays* (Chichester, West Sussex and New York: The Athlone Press, 2000).

Sources complémentaires, classées thématiquement

Histoire de la littérature et des genres littéraires

Histoire de la littérature états-unienne

- ADAMS, Robert Martin, « What Was Modernism? » *The Hudson Review* 31.1 (1978): 19-33.
- ANTLIFF, Allan, *Anarchist Modernism: Art, Politics, and the First American Avant-Garde* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 2001).
- BLANKENSHIP, Russell, *American Literature As an Expression of the National Mind* (New York: Henry Holt & Co., 1949).
- CHAMPION, Laurie, SAMPATH NELSON, Emmanuel Sampath Nelson, *American Women Writers, 1900-1945: A Bio-bibliographical Critical Sourcebook* (Westport, CT: Greenwood, 2000).
- COOK, Richard M., RULAND, Richard, « American Literature, 1910-1930: A Bibliographic Essay of Criticism and Scholarship », *American Studies International* 22.1 (1984): 32-85.
- DEMASTES, William W., *Beyond Naturalism: A New Realism in America* (Westport, CT: Greenwood Press, 1988).
- HORNBLow, Arthur, *An History of the Theatre in America: From its Beginnings to the Present Time. Volume II* (Philadelphia and London: J.B. Lippincott Company, 1919).
- MURPHY, Brenda, *American Realism and American Drama, 1880-1940* (Cambridge, MA: Cambridge University Press, 1987).

Le théâtre

- ALBRIGHT, Hardie, *Stage Direction in Transition* (Encino and Belmont: Dickenson Publishing Company, 1972).
- ALSTON, Adam, WELTON, Martin (éds.), *Theatre in the Dark: Shadow, Gloom and Blackout in Contemporary Theatre* (London and New York: Bloomsbury, 2017).
- BÉNAC, Karine, « Édito », *Couliisses* 39 (2009) : 9.
- BENTLEY, Eric, *The Playwright as a Thinker: A Study of Drama in Modern Times* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1946).
- BIGSBY, C. W. E., *A Critical Introduction to Twentieth-century American Drama. Vol.*

- I: 1900-1940* (Cambridge: Cambridge University Press, 1982).
- BOULTON, Marjorie, *The Anatomy of Drama* (London: Routledge & K. Paul, 1960).
- CADIGAN, Robert J., « The Drama and Social Problems », *The English Journal* 28.7 (1939): 557-68.
- CORVIN, Michel, *Le Théâtre nouveau à l'étranger* (Paris: Presses Universitaires de France, « Que Sais-je ? », 1964).
- DAWSON, S. W., *Drama and the Dramatic* (Norfolk: Methuen & Co Ltd., 1970).
- DEMASTES, William W. (éd.), *Realism and the American Dramatic Tradition* (Tuscaloosa: University of Alabama Press, 1996).
- DICKINSON, Thomas Herbert, *Playwrights of the New American Theater* (New York: The Macmillan Company, 1925).
- GASSNER, John, « Forms of Modern Drama », *Comparative Literature* 7.2 (Spring 1955): 129-73.
- GILMAN, Richard, *The Making of Modern Drama: A Study of Büchner, Ibsen, Strindberg, Chekhov, Pirandello, Brecht, Beckett, Handke* (New Haven and London: Yale University Press, 1999).
- GOLDBERG, Isaac, *The Drama of Transition: Native and Exotic Playcraft* (Cincinnati: Stewart Kidd Company, 1922).
- GRABES, Herbert, « Staging plays in the theatre of the mind » dans SCOLNICOV, Hanna, HOLLAND, Peter (éds.), *Reading Plays: Interpretation and Reception* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991), 94-109.
- GRAVER, David, « The History, Geography, and Heterogeneity of American Dramatic Realism », *American Literary History* 11.4 (Winter 1999): 710-20.
- HEBEL, Udo J., « Early African American Women Playwrights (1916-1930) and the Remapping of Twentieth-Century American Drama », *AAA: Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* 21.2 (1996): 267-86.
- KRASNER, David, *A Companion to Twentieth-Century American Drama* (Malden, MA: Blackwell Publishing, 2005).
- KRUTCH, Joseph Wood, *The American Drama since 1918: An Informal History* (New York: G. Braziller, 1957).
- LAMM, Martin. *Modern Drama* (New York: Philosophical Library, 1953).
- LESSING, Ephraïm-Gotthold, DE SUCKAU, Édouard (tr.), *Dramaturgie de Hambourg* (Paris: Librairie Académique, 1873).
- LOUVAT-MOLOZAY, Bénédicte (éd.), *Le Théâtre* (Paris: Flammarion, 2007).
- ORR, John, *Tragic Drama and Modern Society* (Basingstoke and London: Macmillan, 1989).
- PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du Théâtre* (Paris: Armand Colin, 2002).

VILLARD, Léonie, *Le théâtre américain* (Paris : Boivin, 1929).

Les genres littéraires, l'épicisation et l'hybridation

BATT, Noëlle, BERNARDI, Sandro, BLOCH, Béatrice, et al., *L'Art et l'Hybride* (Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 2001).

BUDOR, Dominique, GEERTS, Walter Geerts (éds.), *Le Texte hybride* (Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2004).

ENGELBERTS, Matthijs, *Défis du récit scénique: formes et enjeux du mode narratif dans le théâtre de Beckett et de Duras* (Genève: Librairie Droz, 2001).

LUKÁCS, Georg, FERRIER, Jean-Louis (tr.), *La Théorie du roman* (Paris: Gonthier, 1971).

MCARTHUR, Benjamin, *Actors and American Culture, 1880-1920* (Iowa City: University of Iowa Press, 2000).

PLANA, Muriel, « Le roman comme recours et modèle : genèse d'une réforme du drame au tournant des XVIIIe et XIXe siècles », *L'Annuaire théâtral* 33 (Printemps 2003) : 31-45.

———. *Roman, théâtre, cinéma: Adaptations, hybridations et dialogue des arts* (Paris: Bréal, 2004).

POYATOS, Fernando, « Kinesics and the other visual systems in the novel and the theater : The character before the reader or spectator » dans *Nonverbal Communication Across Disciplines, Vol. III: Narrative literature, theater, cinema, translation* (Philadelphia: John Benjamins North America, 2002), 103-24.

SARRAZAC, Jean-Pierre, *Critique du théâtre : de l'utopie au désenchantement* (Belfort: Circé, « Penser le théâtre », 2000).

———. *L'Avenir du drame* (Belfort: Circé, « Penser le théâtre », 1999).

———. *Théâtres intimes* (Arles: Actes Sud, 1989).

———. « Un nouveau partage des voix », *Études théâtrales* 31-32.2 (2004): 13-24.

SCOLNICOV, Hanna, HOLLAND, Peter, *Reading Plays: Interpretation and Reception* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991).

VINAVER, Michel, *Qu'est-ce que le théâtre ?* (Arles: Actes Sud, 1993).

WILLIAMS, Kirk, « Anti-Theatricality and the Limits of Naturalism » dans ACKERMAN, Alan, PUCHNER, Martin (éds.), *Against Theatre: Creative Destructions on the Modernist Stage* (Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan, 2007), 95-111.

ZOLA, Émile, *Le Roman expérimental* (Paris: G. Charpentier, 1902).

Les didascalies

- CALAS, Frédéric, ELOURI, Romdhane, HAMZAOUI, Saïd, SALAAOUI, Tijani (éds.), *Le Texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation* (Pessac: Sud Éditions / Presses Universitaires de Bordeaux, 2007).
- DOMPEYRE, Simone, « Étude des fonctions et du fonctionnement des didascalies », *Pratiques* 74 (juin 1992) : 77-104.
- GALLÈPE, Thierry, *Didascalies : les mots de la mise en scène* (Paris: L'Harmattan, 1997).
- . « Le statut des didascalies : les jeux de l'entre-deux » dans CALAS, Frédéric, ELOURI, Romdhane, HAMZAOUI, Saïd, SALAAOUI, Tijani (éds.), *Le Texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation* (Pessac: Sud Éditions / Presses Universitaires de Bordeaux, 2007), 23-38.
- GIELGUD, John, *Stage Directions* (London: Heinemann, 1963).
- GOLOPENȚIA, Sanda, MARTINEZ THOMAS, Monique, *Voir les didascalies* (Paris: Ophrys, 1994).
- ISSACHAROFF, Michael, « Texte théâtral et didascalecture », *MLN* 96.4 (1981) : 809-23.
- . « Voix, autorités, didascalies », *Poétique* 96 (1996) : 463-74.
- PLASSARD, Didier, « Le devenir-poème des didascalies » dans CALAS, Frédéric, ELOURI, Romdhane, HAMZAOUI, Saïd, SALAAOUI, Tijani (éds.), *Le Texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation* (Pessac: Sud Éditions / Presses Universitaires de Bordeaux, 2007), 53-67.

Langue et dialogue

- ALBOUM, Samuel, *Das Aneinander Vorbeireden as Reflected in the Dialog of Representative German Dramas from the Late 19th to Early 20th Centuries*. University of Pennsylvania, 1986.
- BAKHTIN, Mikhaïl, HOLQUIST, Michael (éd.), *The Dialogic Imagination* (Austin: University of Texas, 1981).
- COHN, Dorrit, *Transparent minds : narrative modes for presenting consciousness in fiction* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1983).
- COHN, Ruby, *Dialogue in American Drama* (Bloomington & London: Indiana University Press, 1971).

- CULLER, A. Dwight, « Monodrama and the Dramatic Monologue », *PMLA* 90.3 (mai 1975): 366-85.
- DAHL, Liisa, « The Attributive Sentence Structure in the Stream-of-consciousness Technique: With Special Reference to the Interior Monologue Used by Virginia Woolf, James Joyce and Eugene O'Neill », *Neuphilologische Mitteilungen* 68.4 (1967): 440-54.
- DANAN, Joseph, « Les maladies du dialogue de théâtre », *Études théâtrales* 33.1 (2005) : 46-53.
- SNELL, Keith D. M., *The Regional Novel in Britain and Ireland: 1800-1990* (Cambridge University Press, 1998).

L'argent : salaire, pauvreté, argent en tant que thème littéraire

- CLARK, Anna, « The New Poor Law and the Breadwinner Wage: Contrasting Assumptions », *Journal of Social History* 34.2 (Winter 2000): 261-81.
- CREIGHTON, Colin, « The Rise of the Male Breadwinner Family: A Reappraisal », *Comparative Studies in Society and History* 38.2 (avril 1996): 310-37.
- DIETRICHSON, Jan W., *The Image of Money in the American Novel of the Gilded Age* (New York: Humanities Press, 1969)
- DIETRICK, Jon, *Bad Pennies and Dead Presidents: Money in Modern American Drama* (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2012).
- FISHER, James (éd.), *To Have or Have Not: Essays on Commerce and Capital in Modernist Theatre* (Jefferson, NC, and London: McFarland & Company, 2011).
- HABER, Stéphane, *L'Homme dépossédé : Une tradition critique, de Marx à Honneth* (Paris: CNRS Éditions, 2009).
- JONES, Gavin, *American Hungers: The Problem of Poverty in U.S. Literature, 1840-1945* (Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2008).
- LOWN, Charles R., Jr., « The Businessman in Early American Drama », *Educational Theatre Journal* 15.1 (March 1963): 47-54.
- MAHALIK, Christa (éd.), *Merchants, Barons, Sellers and Suits: The Changing Images of the Businessman through Literature* (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2010).
- NOVAK, Michael, *The Catholic Ethic and the Spirit of Capitalism* (New York: The Free Press, 1993).
- SIMONNOT, Philippe, *Les papes, l'Église et l'argent : histoire économique du christianisme des origines à nos jours* (Paris: Bayard, 2005).

- VERNON, James, *Hunger: A Modern History* (Cambridge: Harvard University Press, 2007).
- WATTS, Cedric, *Literature and Money: Financial Myth and Literary Truth* (Worcester: Billing and Sons Limited, 1990).

L'obsession

- AILLET, Véronique, LE QUÉAU, Pierre, OLM, Christine, « De l'anomie à la déviance : Réflexions sur le sens et la mesure du désordre social », *Cahiers de recherche* 145 (Paris : Crédoc, septembre 2000).
- AMFREVILLE, Marc, FABRE, Claire (éds.), *Les Formes de l'obsession dans la littérature anglaise et américaine* (Paris: Michel Houdiard Éditeur, 2005).
- BENOIT, Éric, BRAUD, Michel, MOUSSARON, Jean-Pierre, POULIN, Isabelle, RABATÉ, Dominique (éds.), *Écritures du ressassement* (Presses Universitaires de Bordeaux, « Modernités », 2001).
- BLATT, Ben, *Nabokov's Favorite Word Is Mauve: What the Numbers Reveal About the Classics, Bestsellers, and Our Own Writing* (New York: Simon & Schuster, 2017).
- CHAOUACHI, Slaheddine. « Ils reviendront ces dieux que tu pleures toujours ; ou Les enjeux de la répétition chez Nerval » dans CHAOUACHI, Slaheddine, MONTANDON, Alain (éds.), *La Répétition* (Clermont-Ferrand: Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1994), 31-51.
- CHAOUACHI, Slaheddine, MONTANDON, Alain (éds.), *La Répétition* (Clermont-Ferrand: Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1994).
- CHAOUACHI, Slaheddine, MONTANDON, Alain (éds.), « Préface » dans CHAOUACHI, Slaheddine, MONTANDON, Alain (éds.), *La Répétition* (Clermont-Ferrand: Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1994), vii-x.
- CHENETIER, Marc, « L'Obsession des signes : L'Esthétique de Vachel Lindsay (1879-1931). Prose, poèmes et dessins ». Université de la Sorbonne, 1979.
- DANET, Brenda, KATRIEL, Kamar, « Glorious obsessions, passionate lovers, and hidden treasures: Collecting, metaphor, and the Romantic ethic » dans RIGGINS, Stephen Harold (éd.), *The Socialness of Things: Essays on the socio-semiotics of objects* (Berlin and New York: Mouton de Gruyter, 1994), 23-62.
- HARNEY, Lucy D., « Modernity as Anomie in Mario Vargas Llosa's *Conversación en*

la catedral and Guerra del fin del mundo », *Latin American Literary Review* 29.58 (2001): 5-22.

JENNINGS, Richard. « A Dramatist of Monomania », *The Spectator*, October 17, 1925: 13-14.

———. « A Dramatist of Monomania (1925) » dans FRENZ, Horst, TUCK, Susan (éds.) *Eugene O'Neill's Critics: Voices from Abroad* (Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1984), 25-29.

MADÉLÉNAT, Daniel, « Poésie intimiste et répétition » dans CHAOUACHI, Slaheddine, MONTANDON, Alain (éds.), *La Répétition* (Clermont-Ferrand: Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1994), 219-31.

MARAUD, André, « Litanies, rimes, refrain » dans CHAOUACHI, Slaheddine, MONTANDON, Alain (éds.), *La Répétition* (Clermont-Ferrand: Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1994), 181-90.

MARKS, Stephen R., « Durkheim's Theory of Anomie », *American Journal of Sociology* 80.2 (1974): 329-63.

L'industrialisation

ACQUAVIVA, Sabino S., LIPSCOMB, Patricia (tr.), *The Decline of the Sacred in Industrial Society* (New York: Harper & Row, 1979).

BENDIX, Reinhard, LIPSET, S. M. (éds.), *Class, Status and Power: A Reader in Social Stratification* (Glencoe: The Free Press, 1953).

BRODY, David, « The American Worker in the Progressive Age: A Comprehensive Analysis » dans *Workers in Industrial America: Essays on the 20th Century Struggle* (New York and Oxford: Oxford University Press, 1993): 3-47.

CASHMAN, Sean Dennis, *America in the Age of the Titans: The Progressive Era and World War I* (New York and London: New York University Press, 1988).

CHURA, Patrick J., « "Vital Contact": Eugene O'Neill and the Working Class », *Twentieth Century Literature* 49.4 (Winter 2003): 520-46.

———. *Vital Contact: Downclassing Journeys in American Literature from Herman Melville to Richard Wright* (New York and London: Routledge, 2005).

DEAMER, Robert Glen, « The American Dream and the Romance Tradition in American Fiction: A Literary Study of Society and Success in America », *The Journal of American Culture* 2.1 (Spring 1979): 5-16.

- DEBOUZY, Marianne, *La Classe ouvrière dans l'histoire américaine* (Nancy: Presses Universitaires de Nancy, 1989).
- DENNING, Michael, *Mechanic Accents: Dime Novels and Working-Class Culture in America* (London, New York: Verso, 1987).
- DUGAN, Lawrence, « O'Neill and the Wobblies: The IWW as a Model for Failure in "The Iceman Cometh" », *Comparative Drama* 36.1/2 (2002): 109-24.
- FONER, Philip S., *History of the Labor Movement in the United States, Vol. 8: Postwar Struggles, 1918-1920* (New York: International Publishers, 1988).
- INGHAM, John N., « A Strike in the Progressive Era: McKees Rocks, 1909 », *The Pennsylvania Magazine of History and Biography* 90.3 (July 1966): 353-77.
- MCCARTIN, Joseph A., *Labor's Great War: The Struggle for Industrial Democracy and the Origins of Modern American Labor Relations, 1912-1921* (Chapel Hill and London: The University of North Carolina Press, 1997).
- MILKMAN, Ruth (éd.), *Women, Work, and Protest: A Century of U.S. Women's Labor History* (London: Routledge, 1985).

Délinquance et criminalisation

- DUCROS, Albert, « Phrénologie, Criminologie, Anthropologie : une interrogation continue sur anatomie et comportement », *Bulletins et Mémoires de la Société d'anthropologie de Paris, Nouvelle Série* tome 10, fascicule 3-4 (1998) : 471-76.
- GREEN, Jonathan, *Crooked Talk: Five Hundred Years of the Language of Crime* (New York: Random House, 2011).
- HOBSBAWM, Eric J., ROSPARS, Jean-Pierre (tr.), *Les Bandits* (Paris: François Maspero, 1972).

Lizzie Borden

- AVERY, Donald R, « The Case of Lizzie Borden (1893): "Elizabeth Borden took an ax" » dans CHIASSON, Lloyd (éd.), *The Press on Trial: Crimes and Trials as Media Events* (Goleta, CA: ABC-CLIO, 1997): 49-61.
- FILETTI, Jean S., « From Lizzie Borden to Lorena Bobbitt: Violent Women and Gendered Justice », *Journal of American Studies* 35.3 (December 2001): 471-84.
- LINCOLN, Victoria, *A Private Disgrace: Lizzie Borden by Daylight* (Cape Cod, MA: Seraphim Press, 1967).
- ROGGENKAMP, Karen S. H., « A Front Seat to Lizzie Borden: Julian Ralph, Literary Journalism, and the Construction of Criminal Fact », *American Periodicals* 8 (1998): 60-77.

SCHOFIELD, Ann, « Lizzie Borden Took an Axe: History, Feminism and American Culture ». *American Studies*, 34.1 (Spring 1993): 91-103.

Sexualité et prostitution

ANDERSON, Amanda, *Tainted Souls and Painted Faces: The Rhetoric of Fallenness in Victorian Culture* (Ithaca & London: Cornell University Press, 1993).

BEER, Janet, FORD, Anne-Marie, JOSLIN, Katherine (éds.), *Health, Birth Control and Prostitution – American Feminism: Key Source Documents 1848-1920, Volume III* (London and New York: Routledge, 2003).

CAHILL, Gloria, « Mothers and Whores: The Process of Integration in the Plays of Eugene O’Neill », *The Eugene O’Neill Review* 16.1 (1992): 5-23.

CHAUNCEY, George, « Sex, Gender, and Sexuality: Female Prostitution and Male Homosexuality in Early Twentieth-Century America » dans RAYNAUD, Claudine (éd.), *Sexualités américaines: Regards théoriques, réponses institutionnelles* (Tours: Presses Universitaires François Rabelais, 1997), 39-53.

COCKS, Catherine, « Rethinking Sexuality in the Progressive Era », *The Journal of the Gilded Age and Progressive Era* 5.2 (April 2006): 93-118.

DONOVAN, Brian, *White Slave Crusades: Race, Gender, and Anti-vice Activism, 1887-1917* (Champaign: University of Illinois Press, 2005).

GARVEY, Sheila Hickey, « Anna Christie and the “Fallen Woman Genre” », *The Eugene O’Neill Review* 19.1/2 (1995): 66-80.

RADATZ, Dana L., « Prostitution » dans SALINGER, Lawrence M. (dir.), *Encyclopedia of White-Collar and Corporate Crime* (Thousand Oaks, CA: SAGE Publications, 2013):752-56.

ROSEN, Ruth, « The Subcultures of Prostitution » dans *The Lost Sisterhood: Prostitution in America, 1900-1918* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1983), 86-111.

SCHREIBER, Rachel, « Before Their Makers and Their Judges: Prostitutes and White Slaves in the Political Cartoons of the *Masses* (New York, 1911-1917) », *Feminist Studies* 35.1 (Spring 2009): 161-93.

WALKOWITZ, Judith R., *Prostitution and Victorian Society: Women, Class, and the State* (Cambridge: Cambridge University Press, 1980).

La peinture : sources générales, l'Ashcan School et le cas particulier de John Sloan

- ARAMBASIN, Nella, « Le parallèle arts et littérature », *Revue de Littérature Comparée* 298 (février 2001) : 304-9.
- DUPEYRON-LAFAY, Françoise, « La sacralisation littéraire et picturale de la montagne au XIX^e siècle : (re)naissances et épiphanies » dans BESSON, Françoise, LANONE, Catherine (éds.), *Anglophonia 23 : La Montagne entre image et langage dans les territoires anglophones / Mountains in Image and Word in the English-Speaking World* (Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2008), 173-81.
- HEALD, Weldon F., « Thomas Moran: Depicter of Western Grandeur », *Montana: The Magazine of Western History* 15.4 (Autumn 1965): 42-53.
- MALLALIEU, Huon Lancelot, *British Watercolour Artists Up to 1920, Volume 1, A-L* (New York: Antique Collectors' Club, 2002).
- ROBERTS, Janet M., « The Pen and the Brush: Eugene O'Neill, Visual Artists and Women Muses », *The Eugene O'Neill Review* 38.1/2 (2017): 47-73.

Ashcan School

- BOYLAN, Alexis L., *Ashcan Art, Whiteness, and the Unspectacular Man* (New York and London: Bloomsbury Publishing USA, 2017)
- Delaware Art Museum, *City Life Illustrated, 1890-1940: Sloan, Glackens, Luks, Shinn—their friends and followers, Delaware Art Museum, September 7-November 23, 1980* (Wilmington, Del.: The Museum, 1980).
- DOEZEMA, Marianne, *George Bellows and Urban America* (New Haven and London: Yale University Press, 1992).
- DOEZEMA, Marianne, Cleveland Museum of Art, *American Realism and the Industrial Age* (Cleveland / Bloomington: Cleveland Museum of Art / Indiana University Press, 1980).
- The Brooklyn Museum (éd.), *The Eight: Robert Henri, John Sloan, William J. Glackens, Ernest Lawson, Maurice Prendergast, George B. Luks, Everett Shinn, Arthur B. Davies* (Brooklyn: Brooklyn Museum Press, 1943).

John Sloan

- BROOKS, Van Wyck, *John Sloan: A Painter's Life* (New York: E. P. Dutton & Co., 1955).

- COCO, Janice M., *John Sloan and the female subject*. Cornell University, 1993.
- . *John Sloan's Women: A Psychoanalysis of Vision* (Cranbury: Associated University Press, 2004)
- COLMAN, David Elliot, *The Social Commentary of John Sloan, 1900-1916, in the Context of American Progressivism*. Berkeley, 1972.
- COYLE, Heather Campbell, SCHILLER, Joyce K., Delaware Art Museum, et al., *John Sloan's New York* (Wilmington: New Haven: Delaware Art Museum. In association with Yale University Press, 2007).
- DENNISON, Mariea Caudill, « John Sloan's Saloon Etchings », *Print Quarterly* 22.3 (2005): 302-7.
- ROWLAND, Elzea, HAWKES, Elizabeth H., IBM Gallery of Science and Art, et Delaware Art Museum. *John Sloan: Spectator of Life* (Wilmington, DE: Delaware Art Museum, 1988).
- GOODRICH, Lloyd, *John Sloan* (New York: Published for the Whitney Museum of American Art by the Macmillan Co., 1952.)
- GORDON, Robert (éd.), *John Butler Yeats and John Sloan: The Records of a Friendship* (Dublin: Dolmen Press, 1978).
- LOBEL, Michael, *John Sloan: Drawing on Illustration* (New Haven: Yale University Press, 2014).
- LOUGHERY, John, *John Sloan: Painter and Rebel* (New York: Henry Holt & Co., 1995).
- SCOTT, David W., *John Sloan* (New York: Watson-Guption, 1975).
- ST. JOHN, Bruce, *John Sloan* (New York: Praeger, « American Art & Artists », 1971).

La structure familiale

- ALLEN, Ann Taylor, « Feminism, Social Science, and the Meanings of Modernity: The Debate on the Origin of the Family in Europe and the United States, 1860-1914 », *The American Historical Review* 104. 4 (October 1999) : 1085-1113.
- BENNETT, Simon, « A Mistake My Being Born a Man: O'Neill's Long Day's Journey into Night » dans *Tragic Drama and the Family: Psychoanalytic Studies from Aeschylus to Beckett* (New Haven, CT: Yale University Press, 1993): 177-211.
- BERGER, Peter L., KELLNER, Hansfried, « Le mariage et la construction de la réalité » dans BERGER, Peter L., LUCKMANN, Thomas (éds.), TAMINIAUX, Pierre (tr.), MARTUCELLI, Danilo (tr.), *La Construction sociale de la réalité* (Paris: Armand Colin, 2006) : 307-34.

- BOOTH, William Claude, « The Nature And Significance Of The Father In The Plays Of Eugene O'Neill ». University of Southern California, 1969.
- BOSANQUET, Helen, *The Family* (London: Macmillan, 1906).
- BURGESS, Ernest W., « The Family and the Person » dans *American Sociological Society, Volume XXII: The Relation of the Individual to the Group* (Chicago: The University of Chicago Press, 1928): 133-43.
- CLINE, Gretchen Sarah, « The psychodrama of the dysfunctional family: Desire, subjectivity, and regression in twentieth century American drama ». The Ohio State University, 1991.
- COTTIN POGREBIN, Letty, *Family Politics: Love and Power on an Intimate Frontier* (New York: McGraw-Hill, 1983).
- DEALEY, James Quayle, *The Family in Its Sociological Aspects* (Boston, New York: Houghton Mifflin Harcourt, 1912).
- DENZIN, Norman K., « Toward a Phenomenology of Domestic, Family Violence », *American Journal of Sociology* 90.3 (1984): 483-513.
- GORDON, Michael (éd.), *The American Family in Social-Historical Perspective. Second Edition* (New York: Saint Martin's Press, 1978).
- HARTMANN, Heidi I., « The Family as the Locus of Gender, Class, and Political Struggle: The Example of Housework », *Signs* 6.3 (1981): 366-94.
- KERR, Christine, « Eugene O'Neill: An American playwright's contribution to family therapy », *The Arts in Psychotherapy* 27.2 (2000): 115-22.
- VON MATT, Matt, CASANOVA, Nicole (tr.), *Fils dévoyés, filles fourvoyées : Les désastres familiaux dans la littérature* (Paris: Édition de la Maison des sciences de l'homme, 1998).
- PARSONS, Talcott, BALES, Robert F., *Family, Socialization and Interaction Process* (Glencoe: The Free Press, 1955).
- SCANLAN, Tom, *Family, Drama, and American Dreams* (Westport, CT: Greenwood Press, 1978).
- SIRJAMAKI, John, *The American Family in the Twentieth Century* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1953).
- SMADJA, Robert, *Famille et littérature : Thomas Mann et Galsworthy, Faulkner et Zola, O'Neill et Ionesco, Musil et Tournier* (Paris: Honoré Champion, 2005).

Maternité et avortement

- BERRY, Mary Frances, *The Politics of Parenthood: Child Care, Women's Rights, and the Myth of the Good Mother* (New York: Viking, 1993).

- BORIS, Eileen, *Home to Work: Motherhood and the Politics of Industrial Homework in the United States* (New York: Monthly Review Press, 1985).
- BRODER, Lesley, « Eugene O'Neill's Abortion and Standard Family Roles: The Economics of Terminating a Romance and a Pregnancy » dans BENNETT, Michael Y., CARSON, Benjamin D. (éds.), *Eugene O'Neill's One-Act Plays: New Critical Perspectives* (New York: Palgrave Macmillan, 2012): 51-65.
- GORDON, Linda, *Pitied But Not Entitled: Single Mothers and the History of Welfare* (New York: The Free Press, 1994).
- HAYS, Peter L., « Child Murder and Incest in American Drama », *Twentieth Century Literature* 36.4 (1990): 434-48.
- LADD-TAYLOR, Molly, *Mother-Work: Women, Child Welfare and the State, 1890-1930* (Urbana: University of Illinois Press, 1994).
- LADD-TAYLOR, Molly, UMANSKY, Lauri, « *Bad* » Mothers: *The Politics of Blame in Twentieth-Century America* (New York and London: New York University Press, 1998).
- . « Introduction » dans « *Bad* » Mothers: *The Politics of Blame in Twentieth-Century America* (New York and London: New York University Press, 1998), 1-30.
- LUKER, Kristin, *Abortion and the Politics of Motherhood* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1985).
- MICHEL, Sonya, KOVEN, Seth (éds.), *Mothers of a New World: Maternalist Politics and the Origins of Welfare State* (New York: Routledge, 1993).
- THAYNE, Pat, EVANS, Tanya, *Sinners? Scroungers? Saints?: Unmarried Motherhood in Twentieth-Century England* (Oxford: Oxford University Press, 2012).

Genrification, féminisme et histoire de la masculinité

- BALL COPENHAVER, Bonny, « A Portrayal of Gender and a Description of Gender Roles in Selected American Modern and Postmodern Plays ». East Tennessee State University, 2002.
- BOURDIEU, Pierre, *La Domination masculine* (Paris: Seuil, 2002).
- . *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action* (Paris : Seuil, 1994)
- ., PASSERON, Jean-Claude, *La Reproduction : éléments pour une théorie du système d'enseignement* (Paris: Minuit, 1970).
- BURKMAN, Katherine H., ROOF, Judith Roof (éds.), *Staging the Rage: The Web of*

- Misogyny in Modern Drama* (Madison, Teaneck / London: Fairleigh Dickinson University Press / Associated University Presses, 1998).
- CHAFE, William F., *The Paradox of Change: American Women in the Twentieth Century* (New York and Oxford: Oxford University Press, 1991).
- GUILBERT, Georges-Claude, *C'est pour un garçon ou pour une fille? La dictature du genre* (Paris: Autrement, « Frontières », 2004).
- HARTMANN, Heidi, « Capitalism, Patriarchy, and Job Segregation by Sex », *Signs* 1.3 (Spring 1976): 137-69.
- HORRELL, Sarah, HUMPHRIES, Jane, « The Origins and Expansion of the Male Breadwinner Family: The Case of Nineteenth-Century Britain » dans JANSSENS, Angélique (éd.), *The Rise and Decline of the Male Breadwinner Family? Studies in Gendered Patterns of Labour Division and Household Organisation* (Cambridge, MA: Cambridge University Press, 1998), 25-64.
- JANSSENS, Angélique, « The Rise and Decline of the Male Breadwinner Family? An Overview of the Debate » dans JANSSENS, Angélique (éd.), *The Rise and Decline of the Male Breadwinner Family? Studies in Gendered Patterns of Labour Division and Household Organisation* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), 1-24.
- MAY, Martha, « Bread Before Roses: American Workingmen, Labor Unions, and the Family Wage » dans HANSEN, Karen V., ILTA GAREY, Anita (éds.), *Families in the U.S.: Kinship and Domestic Politics* (Philadelphia: Temple University Press, 1998), 143-56.
- . « The Historical Problem of the Family Wage: The Ford Motor Company and the Five Dollar Day », *Feminist Studies* 8.2 (Summer 1982): 399-424.
- PFEFFERKORN, Roland, *Genre et rapports sociaux de sexe* (Lausanne: Éditions Page deux, 2012).
- SECCOMBE, Wally, « Patriarchy Stabilized: The Construction of the Male Breadwinner Wage Norm in Nineteenth-Century Britain », *Social History* 11 (1986): 53-76.
- VAN DER KLEIN, Marian, « Women, Work, and the Breadwinner Ideology, from the Fifteenth to the Twentieth Century », *International Labor and Working-Class History* 58 (Fall 2000): 318-21.
- WILLRICH, Michael, « Home Slackers: Men, the State, and Welfare in Modern America », *The Journal of American History* 87.2 (September 2000): 460-89.

Féminisme et condition féminine

- ASTON, Elaine, *An Introduction to Feminism and Theatre* (London and New York:

- Routledge, 1995).
- AUSTIN, Gayle, *Feminist Theories for Dramatic Criticism* (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1990).
- DELAP, Lucy, DiCENZO, Maria, RYAN, Leila (éds.), *Feminism and the Periodical Press, 1900-1918. Volume III* (London and New York: Routledge, 2006).
- ELTIS, Sos, *Acts of Desire: Women and Sex on Stage, 1800-1930* (Oxford: Oxford University Press, 2013).
- FINNEY, Gail, *Women in Modern Drama: Freud, Feminism, and European Theater at the Turn of the Century* (Ithaca & London: Cornell University Press, 1989).
- FLECHE, Anne, « “A Monster of Perfection” : O’Neill’s “Stella” » dans SCHLUETER, June (éd.), *Feminist Rereadings of Modern American Drama* (Toronto and London: Associated University Press, 1989), 25-36.
- GORDON, Jean, « Early American Women Artists and the Social Context in Which They Worked », *American Quarterly* 30.1 (Spring 1979): 54-69.
- GRAHAM, Julie, « American Women Artists’ Groups: 1867-1930 », *Woman’s Art Journal* 1.1 (Spring-Summer 1980): 7-12.
- GREELEY, Lynne, *Fearless Femininity by Women in American Theatre, 1910s to 2010s* (Amherst: Cambria Press, 2015).
- HALL, Ann C., *A Kind of Alaska: Women in the Plays of O’Neill, Pinter, and Shepard* (Carbondale: University of Southern Illinois Press, 1993).
- . « “Gawdn, you’d think I was a piece of furniture”: O’Neill’s Anna Christie » dans BURKMAN, Katherine H., ROOF, Judith (éds.), *Staging the Rage: The Web of Misogyny in Modern Drama* (Madison, Teaneck / London: Fairleigh Dickinson University Press / Associated University Presses, 1998), 171-82.
- JOSLIN, Katherine, « Introduction: The Female Body » dans BEER, Janet, FORD, Anne-Marie, JOSLIN, Katherine (éds.), *Health, Birth Control and Prostitution (American Feminism: Key Source Documents 1848-1920, Volume III)* (London and New York: Routledge, 2003), 1-7.
- KOLODNY, Annette, « A Map for Rereading: Gender and the Interpretation of Literary Texts » dans SHOWALTER, Elaine (éd.), *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory* (New York: Pantheon, 1985), 46-62.
- MARTIAL, Agnès (dir.), *La Valeur des liens : Hommes, femmes et transactions familiales* (Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, « Les anthropologiques », 2009).
- LUNDBERG, Ferdinand, FARNHAM, Marynia F., *Modern Woman: The Lost Sex* (New York: Grosset & Dunlap, 1947).
- SCHLUETER, June, *Feminist Rereadings of Modern American Drama* (Madison, NJ: Fairleigh Dickinson University Press, 1989).

- . (éd.), *Modern American Drama: The Female Canon* (Rutherford, Madison, Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press, 1990).
- SCHWARZ, Judith, *Radical Feminists of Heterodoxy: Greenwich Village, 1912-1940* (Norwich, Vt.: New Victoria Publishers, 1986).

Masculinité

- BARON, Ava, « Masculinity, the Embodied Male Worker, and the Historian's Gaze », *International Labor and Working-Class History* 69 (Spring 2006): 143-60.
- CATANO, James V., « Entrepreneurial Masculinity: Re-tooling the Self-made Man », *Journal of American & Comparative Cultures* 23.2 (Summer 2000): 1-8.
- . *Ragged Dicks: Masculinity, Steel, and the Rhetoric of the Self-Made Man* (Cabondale: Southern Illinois University Press, 2001).
- CORBIN, Alain, « Préface » dans REVENIN, Régis (dir.), *Hommes et masculinités de 1789 à nos jours* (Paris: Autrement, « Mémoires/Histoire », 2007), 7-11.
- MCDONOUGH, Carla J., *Staging Masculinity: Male Identity in Contemporary American Drama* (Jefferson, NC: McFarland, 1997).
- ROBINSON, James A., « The Masculine Primitive and *The Hairy Ape* », *The Eugene O'Neill Review* 19.1/2 (1995): 95-109.

Le poids des lieux : urbanisation, le cas particulier de New York et géopathologie

- BONNET, Jacques. « Globalisation, Métropolisation. L'effet de la taille sur les activités des grandes villes du monde » dans DORIER-APPRILL (éd.), *Les très grandes villes du monde* (Paris: Éditions du temps, 2000) : 49-76.
- CONN, Steven, *Americans Against the City: Anti-Urbanism in the Twentieth Century* (Oxford: Oxford University Press, 2014).
- CORBIN, Alain, *Le Miasme et la jonquille : L'odorat et l'imaginaire social XVIIIe-XIXe siècles* (Paris: Éditions Aubier Montaigne, 1982).
- . « Le péril vénérien au début du siècle : prophylaxie sanitaire et prophylaxie morale » dans *L'Haleine des faubourgs : ville, habitat et santé au XIXe siècle* (*Recherches* 29, décembre 1977), 245-83.
- CULVER, Stuart, « Social Science and Urban Realist Narrative » dans McNAMARA, Kevin R. (éd.), *The Cambridge Companion to the City in Literature* (Cambridge: Cambridge University Press, 2014), 85-98.

- DOMOSH, Mona, « Shaping the Commercial City: Retail Districts in Nineteenth-Century New York and Boston », *Annals of the Association of American Geographers* 80.2 (June 1990): 268-84.
- DOSSE, François, « Vive la ville » [Recension de PAQUOT Thierry, *Homo urbanus*], *Espace Temps, Les Cahiers* 45-46 (1991) : 104.
- DOUGLAS, Mary, « The Effects of Modernization on Religious Change », *Dædalus* 117.3 (Summer 1988): 457-84.
- GANDAL, Keith, *The Virtues of the Vicious: Jacob Riis, Stephen Crane, and the Spectacle of the Slum* (New York: Oxford University Press, 1997).
- GLAAB, Charles Nelson, BROWN, Andrew Theodore, *A History of Urban America* (Basingstoke and New York: Macmillan, 1969).
- GROTH, Paul, *Living Downtown: The History of Residential Hotels in the United States* (Berkeley and Los Angeles, London: University of California Press, 1999).
- . « Rooming Houses and the Margins of Respectability » dans *Living Downtown: The History of Residential Hotels in the United States* (Berkeley and Los Angeles, London: University of California Press, 1999), 90-130.
- . « Building a Civilization Without Homes » dans *Living Downtown: The History of Residential Hotels in the United States* (Berkeley and Los Angeles, London: University of California Press, 1999), 168-200.
- . « Hotel Homes as a Public Nuisance » dans *Living Downtown: The History of Residential Hotels in the United States* (Berkeley and Los Angeles, London: University of California Press, 1999), 201-32.
- . « Marketplace's Vernacular Design: The Case of Downtown Rooming Houses ». In *Perspectives in Vernacular Architecture*, édité par Camille Wells, 2:179-91. Columbia: University of Missouri Press, 1986.
- HAMILTON, Geoff, JONES, Brian (éds.), *Encyclopedia of the Environment in American Literature* (Jefferson, NC: McFarland, 2013).
- KERGOAT, Danièle, *Les Ouvrières* (Paris: Le Sycomore, 1982).
- LEFEBVRE, Henri. *La Révolution urbaine* (Paris: Gallimard, 1970).
- MONTCLAIR, Florent, « Modélisations géométriques opposées de la cité » dans BREY, Gérard, GILLI, Marita (éds.), *Sceptiques et détracteurs face à la cité idéale, XVIIIe-XXe siècles* (Besançon: Presses Universitaires de Franche-Comté, 2009), 217-39.
- SAINT-ARNAUD, Pierre, *Park – Dos Passos, Metropolis: Regards croisés sur la modernité urbaine aux États-Unis* (Laval, Canada: Les Presses de l'Université de Laval, en collaboration avec les Presses Universitaires du Mirail, 1997).
- STILL, Bayard, *Urban America: A Story with Documents* (Little, Brown and Company,

1974).

WESTGATE, J. Chris, *Staging the Slums, Slumming the Stage: Class, Poverty, Ethnicity, and Sexuality in American Theatre, 1890-1916* (New York: Palgrave Macmillan, 2014).

WILLIAMS, Raymond, *The Country and the City* (Oxford: Oxford University Press, 1975).

New York

DICKENS, Charles, « New York » dans *American Notes for General Circulation* (London: Chapman & Hall, 1842), 191-230.

DOWLING, Robert M., *Slumming in New York: From the Waterfront to Mythic Harlem* (Champaign: University of Illinois Press, 2007).

JOHNSON, Amanda, GIROLDI, Cécile (tr.), ALGLAVE, Stéphane (tr.), *Architecture de New York* (Paris: Flammarion, 2003).

LINDNER, Christoph, *Imagining New York City: Literature, Urbanism and the Visual Arts, 1890-1940* (Oxford and New York: Oxford University Press, 2015).

MARGOLIES, Edward, *New York and the Literary Imagination: The City in Twentieth Century Fiction and Drama* (Jefferson, NC: McFarland, 2008).

MORRIS, Lloyd R., « The Vertical City » dans *Incredible New York: High Life and Low Life from 1850 to 1950* (Syracuse, NY: Syracuse University Press, 1996), 197-214.

STEINBERG, Ted, *Gotham Unbound: The Ecological History of Greater New York* (New York: Simon & Schuster, 2014).

WEIL, François, *Histoire de New York* (Paris: Fayard, 2000).

YAMIN, Rebecca, SCHULDENREIN, Joseph, « Landscape Archeology in Lower Manhattan: The Collect Pond as an Evolving Cultural Landmark in Early New York City » dans HICKS, Dan, McATACKNEY, Laure, FAIRCLOUGH, Graham (éds.), *Envisioning Landscape: Situations and Standpoints in Archeology and Heritage* (Walnut Creek: Left Coast Press, 2007), 75-100.

Montagnes et campagne

LILLIE, Lucy C., « The Catskills », *Harper's New Monthly Magazine* LXVII.400 (September 1883): 521-38.

MARX, Leo, *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in*

America: Technology and the Pastoral Ideal in America (New York: Oxford University Press, 1964).

STRADLING, David, *Making Mountains: New York City and the Catskills* (Seattle: University of Washington Press, 2009).

Géopathologie

BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace* (Paris: Presses Universitaires de France, Quadrige, 2012).

CHAUDHURI, Una, *Staging Place: The Geography of Modern Drama* (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2000).

DEL LUNGO, Andrea, *La Fenêtre: Sémiologie et histoire de la représentation littéraire* (Paris: Seuil, 2014).

FARGE, Arlette, MAZUREL, Hervé, VIDAL-NACQUET, Clémentine (éds.), *Sensibilités 2 : Les Sens de la maison* (Paris: Anamosa, 2017).

GRENE, Nicholas, *Home on the Stage: Domestic Spaces in Modern Drama* (Cambridge: Cambridge University Press, 2014).

HERNANDO-REAL, Noelia, « An Exorcism on *The Outside*, or Looking into *Trifles-Before Breakfast*: Geopathic Crises in the Plays of Eugene O'Neill and Susan Glaspell », *The Eugene O'Neill Review* 38.1/2 (2017): 74-92.

———. *Self and Space in the Theater of Susan Glaspell* (Jefferson, NC: McFarland & Company, 2011).

ITOH, Shoko, « Gothic Windows in Poe's Narrative Space » dans CANTALUPO, Barbara (éd.), *Poe's Pervasive Influence* (Bethlehem, PA: Lehigh University Press, 2012), 127-38.

PEZEU-MASSABUAU, Jacques, *La Maison : espace réglé, espace rêvé* (Montpellier: GIP Reclus, « Géographiques », 1993).

———. *La Maison, espace social* (Paris: Presses Universitaires de France, « Espace et liberté », 1983).

VAN GHENT, Dorothy, « The Window Figure and the Two-Children Figure in *Wuthering Heights* », *Nineteenth Century Fiction* 7.3 (December 1952): 189-97.

Corruption des corps et maladie

ABEL, Emily K, « Medicine and Morality: The Health Care Program of the New York

- Charity Organization Society », *Social Service Review* 71.4 (1997): 634-51.
- ANTOLIN, Pascale, « Introduction » dans ANTOLIN, Pascale, PAOLI, Marie-Lise (éds.), *Dire les maux : littérature et maladie* (Pessac: Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 2015) : 17-24.
- BARKE, Megan, FRIBUSH, Rebecca, STEARNS, Peter N., « Nervous Breakdown in 20th-Century American Culture », *Journal of Social History* 33.3 (Spring 2000): 565-84.
- BLATTÈS, Susan, « Corps malade/société malade : Le rôle du médecin dans le théâtre britannique contemporain » dans DUMASY-QUEFFÉLEC, Lise, SPENGLER, Hélène (éds.), *Médecines, sciences de la vie et littérature en France et en Europe de la Révolution à nos jours, vol. 1 Herméneutique et clinique* (Histoire des idées et critique littéraire 481. Genève: Droz, 2014) : 355-65.
- BOGOUSSLAVSKY, Julien, DIEGUEZ, Sebastian (éds.), *Literary Medicine: Brain Disease and Doctors in Novels, Theater, and Film* (Basel: Karger, 2013).
- BREWSTER, Paul G., « Physician and Surgeon as Depicted in 16th and 17th Century English Literature », *Osiris* 14 (1962): 13-32.
- CABANÈS, Jean-Louis, *Le Corps et la maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*. 2 vol. (Paris : Klincksieck, 1993).
- COLLADO-VÁSQUEZ, Susana, CANO DE LA CUERDA, Roberto, JIMÉNEZ-ANTONA, Carmen, MUÑOZ-HELLÍN, Elena, « Deficiencia, discapacidad, neurología y literatura », *Revista de Neurología* 55.3 (2012): 167-76.
- FABRE, Gérard, *Épidémies et Contagions : L'imaginaire du mal en Occident* (Paris: Presses Universitaires de France, « Sociologie d'aujourd'hui », 1998).
- FIX, Florence, *Tous malades : Représentations du corps souffrant* (Paris: Orizons, « Comparaisons », 2018).
- GRAUBY, Françoise, *Le Corps de l'artiste : discours médical et représentations littéraires de l'artiste au XIX^e siècle* (Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2001).
- HUNSAKER HAWKINS, Anne, *Reconstructing Illness. Studies in Pathographies* (West Lafayette, IN: Purdue University Press, 1999).
- INGRAM, Allan, WETHERALL DICKSON, Leigh (éds.), *Disease and Death in Eighteenth-Century Literature and Culture: Fashioning the Unfashionable* (London: Palgrave Macmillan, 2016).
- KRIEG, Joann P., *Epidemics in the Modern World* (New York: Twayne Publishers, 1992).
- LANTOS, John, « Why Doctors Make Good Protagonists? » dans ELLIOTT, Carl, LANTOS, John (éds.), *The Last Physician: Walker Percy and the Moral Life of Medicine* (Durham and London: Duke University Press, 1999), 38-45

- MCLELLAN, M. Faith, « Images of Physicians in Literature: From Quacks to Heroes », *The Lancet* 348.9025 (August 1996): 458-60.
- POSEN, Solomon, *The Doctor in Literature: Volume 1, Satisfaction or Resentment?* (Oxford: Radcliffe, 2005).
- PRICE, Bruce H., RICHARDSON, E. P., Jr., « The neurologic Illness of Eugene O'Neill: A Clinicopathological Report », *The New England Journal of Medicine* 342.15 (April 13, 2000): 1126-33.
- ROULIN, Jean-Marie (éd.), *Corps, littérature, société (1789-1900)* (Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2005).
- . « Corps, littérature, société (1789-1900) » dans ROULIN, Jean-Marie (éd.), *Corps, littérature, société (1789-1900)* (Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2005), 7-30.
- SCHUSTER, David G., *Neurasthenic Nation: America's Search for Health, Happiness, and Comfort, 1869-1920* (New Brunswick: Rutgers University Press, 2011).
- SIEGEL WATKINS, Elizabeth, « Stress and the American Vernacular: Popular Perceptions of Disease Causality » dans CANTOR, David, RAMSDEN, Edmund (éds.), *Stress, Shock, and Adaptation in the Twentieth Century* (Rochester / Woodbridge: University of Rochester Press / Boydell & Brewer, 2014), 49-71.

L'exemple de la tuberculose

- ABEL, Emily K, *Tuberculosis and the Politics of Exclusion: A History of Public Health & Migration to Los Angeles* (New Brunswick, NJ, and London: Rutgers University Press, Critical Issues in Health and Medicine, 2007).
- BARNES, David S., *The Making of a Social Disease: Tuberculosis in Nineteenth-Century France* (Berkeley, Los Angeles, and London: University of California Press, 1995).
- BATES, Barbara, *Bargaining for Life: A Social History of Tuberculosis, 1876-1938* (Philadelphia: University of Philadelphia Press, 1992).
- BRYDER, Linda, *Below the Magic Mountain: A Social History of Tuberculosis in Twentieth-Century Britain* (Oxford: Clarendon Press, 1988).
- BYRNE, Katherine, *Tuberculosis and the Victorian Literary Imagination* (Cambridge: Cambridge University Press, 2011).
- DORMANDY, Thomas, *The White Death: A History of Tuberculosis* (London: The Hambledon Press, 1999).
- DYKE, Eunice H., « Tuberculosis in Toronto », *The Public Health Journal* 4.7 (July 1913): 402-4.

- ELLISON, David L., *Healing Tuberculosis in the Woods: Medicine and Science at the End of the Nineteenth Century* (Westport, CT: Greenwood Press, 1994).
- FELDBERG, Georgina D., *Disease and Class: Tuberculosis and the Shaping of Modern North American Society* (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1995).
- KELLY, Susan, « Stigma and silence: oral histories of tuberculosis », *Oral History* 39.1 (Spring 2011): 65-76.
- LAWLOR, Clark, *Consumption and Literature: The Making of the Romantic Disease* (Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan, 2006).
- LONG, Esmond R., « The Decline of Tuberculosis, with Special Reference to its Generalized Form », *Bulletin of the History of Medicine* 8.6 (June 1940): 819-43.
- MARKEL, Howard, MD, « Grasping at Straws: Eugene O'Neill, Tuberculosis, and Transformation », *The Journal of the American Medieval Association* 303.13 (2010), 1316-17.
- MCBRIDE, David, « Review: *Bargaining for Life: A Social History of Tuberculosis, 1876-1938* by Barbara Bates », *The Pennsylvania Magazine of History and Biography* 118.4 (October 1994): 402-4.
- OTT, Katherine, *Fevered Lives: Tuberculosis in American Culture Since 1870* (Cambridge, MA and London: Harvard University Press, 1996).
- ROTHMAN, Sheila M., *Living in the Shadow of Death: Tuberculosis and the Social Experience of Illness in American History* (Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1994).
- TELLER, Michael E., *The Tuberculosis Movement: A Public Health Campaign in the Progressive Era* (New York: Greenwood Press, 1988).

L'eugénisme

- BINDER, Rudolph M., « Eugenic Aspects of Health » dans *American Sociological Society, Volume XVI: Factors in Social Evolution* (Chicago: The University of Chicago Press, 1922): 166-75.
- CHILDS, Donald J. « Reviewed Work(s): *Evolution and Eugenics in American Literature and Culture, 1880-1940: Essays on Ideological Conflict and Complicity* by Lois A. Cuddy and Claire M. Roche », *The Review of English Studies* 55.222 (novembre 2004): 818-20.
- CUDDY, Lois A., ROCHE, Claire M. (éds.), *Evolution and Eugenics in American Literature and Culture, 1880-1940: Essays on Ideological Conflict and Complicity* (Lewisburg, PA: Bucknell University Press, 2003).

LYDSTON, George Frank, *The Blood of the Father* (Chicago: The Riverton Press, 1912).

NÍ DHÚILL, Caitríona, « “Ein neues, mächtiges Volkstum”: Eugenic Discourse and its Impact on the Work of Gerhart Hauptmann », *German Life and Letters* 59.3 (July 2006): 405-22.

WOLFF, Tamsen, « “Eugenic O’Neill” and the Secrets of *Strange Interlude* », *Theatre Journal* 55.2 (May 2003): 215-34.

———. « Eugenics and the Experimental Breeding Ground » dans CUDDY Lois A., ROCHE, Claire M. (éds.), *Evolution and Eugenics in American Literature and Culture, 1880-1940: Essays on Ideological Conflict and Complicity* (Lewisburg, PA: Bucknell University Press, 2003), 203-19.

———. *Mendel’s Theatre: Heredity, Eugenics, and Early Twentieth-Century Drama* (New York: Springer, 2009).

La folie et le traumatisme

COTSELL, Michael, *The Theater of Trauma: American Modernist Drama and the Psychological Struggle for the American Mind, 1900-1930* (New York: Peter Lang, 2005).

GOODMAN, Helen, « “Madness and Masculinity”: Male Patients in London Asylums and Victorian Culture » dans KNOWLES, Thomas, TROWBRIDGE, Serena (éds.), *Insanity and the Lunatic Asylum in the Nineteenth Century* (London and New York: Routledge, 2015), 149-66.

KNOWLES, Thomas, TROWBRIDGE, Serena (éds.), *Insanity and the Lunatic Asylum in the Nineteenth Century* (London and New York: Routledge, 2015).

L’alcoolisme et le tabagisme

Alcoolisme

« After 47 Years, Alcohol Ruled Out In Eugene O’Neill’s Death ». *Chicago Tribune*, April 13, 2000. En ligne. http://articles.chicagotribune.com/2000-04-13/news/0004130114_1_brain-disease-rare-genetic-disorder-alcohol (consulté le 8 octobre 2019).

BLOOM, Steven F., « Empty Bottles, Empty Dreams: O’Neill’s Alcoholic Drama ». Brandeis University, 1982.

- BOSELEY, Sarah, « Drink “was not the Cause” of Writer’s Death », *The Guardian* (April 13, 2000), sect. Books. En ligne. <http://www.theguardian.com/books/2000/apr/13/uk.news> (consulté le 3 octobre 2019).
- CAVANAUGH, Ray, « The Truncated Drinking Career of America’s Shakespeare: Eugene O’Neill », *Modern Drunkard Magazine* . En ligne. <https://drunkard.com/the-truncated-drinking-career-of-americas-shakespeare-eugene-oneill/> (consulté le 10 mai 2018).
- CONRAD, Barnaby (III), *Absinthe History in a Bottle* (San Francisco: Chronicle Books, 1988).
- DIGAETANI, John Louis, « Eugene O’Neill, Edward Albee, Simon Gray, Brian Friel, Martin McDonagh: *Alcoholism* » dans *Stages of Struggle: Modern Playwrights and Their Psychological Inspirations* (Jefferson, NC, and London: McFarland, 2008), 78-93.
- GILMORE, Thomas B., *Equivocal Spirits: Alcoholism and Drinking in Twentieth-Century Literature* (Chapel Hill and London: University of North Carolina Press, 1987).
- GOODWIN, Donald W., *Alcohol and the Writer* (Kansas City, MO: Andrews and McMeel, 1988).
- . « The Alcoholism of Eugene O’Neill », *JAMA (Journal of the American Medical Association)* 216.1 (April 5, 1971): 99-104.
- GRECCO, Stephen R., « High Hopes: Eugene O’Neill and Alcohol ». *Yale French Studies* 50 (1974): 142-49.
- KINGSDALE, Jon M., « “The Poor Man’s Club”: Social Functions of the Urban Working-Class Saloon », *American Quarterly* 25 (October, 1973): 472-89.
- PEARSON, Karl, DENDY, Mary, « Alcohol And Degeneracy », *The British Medical Journal* 1.2614 (February 4, 1911): 278-81.
- VALVERDE, Mariana. *Diseases of the Will: Alcohol and the Dilemmas of Freedom* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998).

Tabagisme

- ADLER, Isaac. *Primary Malignant Growths of the Lungs and Bronchi: A Pathological and Clinical Study*. New York: Longmans, Green, and Co., 1912.
- BRANDT, Allan M., *The Cigarette Century: The Rise, Fall, and Deadly Persistence of the Product that Defined America* (New York: Basic Books, 2007).
- . « The Cigarette, Risk, and American Culture », *Daedalus* 119.4 (Fall 1990): 155-76.

CDC (Centers for Disease Control & Prevention), « Tobacco Use – United States, 1900-1999 ». *Morbidity and Mortality Weekly Report* 48.43 (5 novembre 1999): 986-93.

PROCTOR, Robert N., *Golden Holocaust: Origins of the Cigarette Catastrophe and the Case for Abolition* (Berkeley, Los Angeles, and London: University of California Press, 2011).

———. « The history of the discovery of the cigarette-lung cancer link: evidentiary traditions, corporate denial, global toll », *Tobacco Control* 21 (2011): 87-91.

Mer, marins et naufrages

ABREU, Graça, « Marins, pêcheurs : l'envers du voyage dans le théâtre (O'Neill, Santareno) » dans ALZIRA SEIXO, Maria (éd.), *Travel writing and cultural memory / Écriture du voyage et mémoire culturelle* (Amsterdam and Atlanta: Rodopi, 2000), 83-93.

CRAIG, Robin, *British Tramp Shipping, 1750-1914* (St John's, Nfld: International Maritime Economic History Association, 2003).

DAVIDSON, Lance S., « Shanghaied! The Systematic Kidnapping of Sailors in Early San Francisco », *California History* 64.1 (Winter 1985): 10-17.

DILLON, Richard H., *Shanghaiing Days* (New York: Coward-McCann, 1961).

JAMES, Cyril Lionel Robert, *Mariners, Renegades and Castaways: The Story of Herman Melville and the World We Live In* (London and New York: Allison & Busby, 1985).

Chasse à la baleine

COOK, John Atkins, *Pursuing the Whale; a Quarter-Century of Whaling in the Arctic* (Boston and New York: Houghton Mifflin Company, 1926).

DRUETT, Joan, *Petticoat Whalers: Whaling Wives at Sea, 1820-1920* (Hanover and London: University Press of New England, 2001).

MACMILLAN, Donald B., « The Arrival of the *Neptune* » dans *Four Years in the White North* (New York and London: Harper & Brothers, 1918), 306-19.

Bateaux et naufrages

- BRYER, Jackson R., « Eugene O'Neill's Letters to Donald Pace: A Newly Discovered Correspondence » dans MAUFORT, Marc (éd.), *Eugene O'Neill and the Emergence of American Drama* (Amsterdam: Rodopi, 1989): 133-50.
- FENTON, Roy, *Tramp Ships: An Illustrated History* (Barnsley: Seaforth Publishing, 2013).
- GIDMARK, Jill B. (éd.), *Encyclopedia of American Literature of the Sea and Great Lakes* (Westport, CT, London: Greenwood, 2001).
- LARSON, Erik, BOUFFARTIGUE, Paul-Simon (tr.), *Lusitania 1915, la dernière traversée* (Paris: Le cherche midi, 2016).
- The Mercantile Navy List and Maritime Directory for 1894* (London: Spottiswoode & Co.).
- « Capt. Bartlett, Arctic Explorer, Dies at 70 », *Schenectady Gazette*, April 26, 1946: 1, 7.
- « Caught Tarpon: Rare Fish Taken off Bartlett Reef Lightship », *The Day*, August 21, 1909: 6.
- « Yacht *Coronet* in Collision, Struck and Damaged the British Schooner *Stella Maud* in Fog », *The New York Times*, September 6, 1898: 7.

Le naufrage du Titanic et la culture populaire

- ALCOTT, Kate, DANCHIN, Sébastien (tr.), *La Petite couturière du Titanic* (Paris: L'Archipel, 2016).
- BIEL, Steven, *Down with the Old Canoe: A Cultural History of the Titanic Disaster. Updated edition* (New York: W. W. Norton & Company, 2012).
- CLEMENTS, Eric L., *Captain of the Carpathia: The Seafaring life of Titanic hero Sir Arthur Henry Roston* (London, New York: Bloomsbury, 2016).
- EVANS, Cyril F., « Cyril F. Evans' Testimony », s. d. En ligne.
<http://www.titanicinquiry.org/USInq/AmInq08EvansCF01.php> (consulté le 26 août 2019).
- HENDRICKSON, Charles, « Charles Hendrickson's testimony », s. d. En ligne.
<http://www.titanicinquiry.org/BOTInq/BOTInq05Hendrickson02.php> (consulté le 26 août 2019).
- MARSHALL, Logan, *The Sinking of the Titanic and Great Sea Disasters. Thrilling*

Stories of Survivors With Photographs and Sketches (Philadelphia: P.W. Ziegler, 1912).

La guerre

BRAIM, Paul F., « Marne, Second Battle of the » dans WHITECLAY CHAMBERS, John (II), ANDERSON, Fred, EDEN, Lynn, GLATTHAAR, Joseph T., SPECTOR, Ronald H., PIEHLER, Kurt (éds.), *The Oxford Companion to American Military History* (Oxford and New York: Oxford University Press, 1999) : 419.

———. *The Test of Battle: The American Expeditionary Forces in the Meuse-Argonne Campaign. Revised Edition* (Shippensburg, PA: White Mane Books, 1998).

COFFMAN, Edward M., *The War to End All Wars: The American Military Experience in World War I* (Lexington: University Press of Kentucky, 2014).

HOMSHER, David C., *American Battlefields of World War I, Château-Thierry—Then and Now: Enter the Yanks as told in the actual words of the soldiers* (San Marco, CA: Battleground Productions, 2006).

MACCURDY, John T., *War Neuroses* (London: Cambridge University Press, 1918).

SASSOON, Siegfried, « Survivors » dans *The War Poems of Siegfried Sassoon* London: William Heinemann, 1919), 60.

———. *The War Poems of Siegfried Sassoon* (London: William Heinemann, 1919).

SHAFER, Yvonne, « O'Neill, Glaspell, and John Reed: Antiwar, Pro-American Reformers », *The Eugene O'Neill Review* 32 (2010): 70-85.

Le shell shock

BABINGTON, Anthony, *Shell-Shock: A History of the Changing Attitudes to War Neurosis* (London: Leo Cooper, an imprint of Pen & Sword Books Ltd, 1997).

JONES, Edgar, WESSELY, Simon Wessely, « Shell Shock and the War Neuroses », dans *Shell Shock to PTSD: Military Psychiatry from 1900 to the Gulf War* (Hove and New York: Psychology Press, 2005), 17-42.

LOUGHRAN, Tracey, « Shell Shock, Trauma, and the First World War: The Making of a Diagnosis and Its Histories », *Journal of the History of Medicine and Allied Sciences* 67.1 (January 1, 2012): 94-119.

Report of the War Office Committee of Enquiry into « Shell-Shock » (London: H. M.

Stationery Service, 1922).

La révolution mexicaine

GILLY, Adolfo, ABRAMSON, Pierre-Luc (tr.), PAUTE, Jean-Pierre (tr.), *La Révolution mexicaine. 1910-1920 : une révolution interrompue, une guerre paysanne pour la terre et le pouvoir* (Paris : Syllepse, 1995).

MEYER, Jean, *La Révolution mexicaine, 1910-1940* (Paris : Texto, 2010).

PLANA, Manuel, GAUDENZI, Bruno (tr.), *Pancho Villa et la révolution mexicaine* (Paris : Casterman, 1993).

WOMACK, John, *Emiliano Zapata et la révolution mexicaine* (Paris : La Découverte, 2008).

Autres sources diverses

BERGSON, Henri, *Le Rire. Essai sur la signification du comique* (Paris: Félix Alcan, 1900).

BLY, Nellie, *Ten Days in a Mad-house* (New York: Ian L. Munro, 1887).

BOLT, David, « Aesthetic Blindness: Symbolism, Realism, and Reality », *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal* 46.3 (septembre 2013): 93-108.

BORDAS, Éric, *Les Chemins de la métaphore* (Paris: Presses Universitaires de France, « Études littéraires », 2003)

BOURGEOIS, Maurice, « Le théâtre nègre », *Choses de théâtre : cahiers mensuels de notes, d'études et de recherches théâtrales* 11 (novembre 1922) : 30-33.

BUHLE, Mari Jo, *Women and American Socialism, 1870-1920* (Urbana: University of Illinois Press, 1981).

CALVEZ, Jean-Yves, PERRIN, Jacques, *Église et société économique : l'enseignement social des papes de Léon XIII à Pie XII (1878-1958)* (Paris: Aubier, 1959).

CATHER, Willa, « Amusements », *Nebraska State Journal* (January 26, 1894): 6.

CERAS (éd.), *Le Discours social de l'Église catholique de Léon XIII à Jean-Paul II, documents réunis et présentés par le CERAS* (Paris: Le Centurion, 1994).

DEBERGÉ, Pierre, « Le travail dans la Bible, dans la tradition judéo-chrétienne et dans l'enseignement de l'Église » dans *Travailler et vivre – LXXV^e session des Semaines sociales de France* (Paris: Bayard, 2001), 129-52. ECO, Umberto, BOUZAHER, Myriem (tr.), « Pertes et compensations » dans *Dire presque la même chose: Expériences de traduction* (Paris: Grasset, 2006), 118-74.

- FERGUSON, George, *Signs and Significations in Christian Art* (London: Oxford University Press, 1961).
- FRECK, Frank Martin, *The Uitlander Question* (Berkeley: University of California Press, 1939).
- HELLER, Adele, RUDNICK, Lois (éds.), *1915: The Cultural Moment* (New Brunswick: Rutgers University Press, 1991), 27-47.
- HERMAN, Arthur. *The Idea of Decline in Western History* (New York and London: The Free Press, 1997).
- LANGNER, Lawrence, *The Magic Curtain* (London: George G. Harrup Co., Ltd., 1952).
- LEWIS, Alfred Henry, *Wolfville* (New York: Frederick A. Stokes Company, 1897).
- MAUGERI, Leonardo, *The Age of Oil: Mythology, History, and Future of the World's Most Controversial Resource* (Westport: Praeger Publishers, 2006).
- MÉDA, Dominique, *Le Travail* (Paris: Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 2010).
- . *Le Travail. Une valeur en voie de disparition* (Paris: Aubier, 1995).
- NEVINSON, Henry W. *Changes and Chances*. London: Nisbet & Co., 1921.
- NORÉN, Lars, SIRJACQ, Louis-Charles (tr.), NYGREN, Per (tr.), « Embrasser les ombres » dans *Embrasser les ombres, Bobby Fischer vit à Pasadena, Acte* (Paris : L'Arche, 2003), 9-119.
- « Obituary: Native of New London. Mrs Abbie N. (Keeney) Baldwin Expires at Meriden », *The Day*, August 13, 1913.
- PÁLSSON, Gísli, « Back to Civilization » dans *Travelling Passions: The Hidden Life of Vilhjalmur Stefansson* (Lebanon, New Hampshire: University Press of New England, 2005), 181-216.
- YERGIN, Daniel, *The Prize: The Epic Quest for Oil, Money & Power* (New York: The Free Press, 2006).
- ZINN, Howard, *A People's History of the United States* (New York and London: Harper Perennial, 2010).

ANNEXES

Table des annexes

Introduction

1. « Triptyque : *La Corde, Soif, L'Endroit marqué d'une croix* » (mise en scène Guy Freixe)
2. « The El. Train—Three One-Act Plays by Eugene O'Neill »
3. Relevé lexical – l'argent

Chapitre 1

4. Bureau d'O'Neill à Tao House
5. Alfred Henry Lewis, *Wolfville*
6. Thomas Nast, « The Brains »
7. Jacob Riis, « Bandit's Roost »

Chapitre 2

8. Honoré Daumier
9. Thomas Moran
10. George Bellows, *Summer Night, Riverside Drive* (1909)
11. John Sloan, *Hell Hole* (1917)
12. John Sloan, *Romany Marye's in Christopher Street – 1922* (1936)
13. John Sloan, *McSorley's Back Room* (1912)
14. John Sloan, *The City from Greenwich Village* (1922)
15. « The popular young actor Mr. James O'Neill presenting Dumas' great play *Monte Cristo* »
16. Declaration of Independence of the Greenwich Republic. January 23, 1917
17. Josh Nolan (a.k.a. John Sloan), « PUZZLE – Find a way to vote without helping the Dough Dough class ». *The New York Call* (October 25, 1909)
18. Josh Nolan (a.k.a. John Sloan), « TAKING OUT THE TIGER. Who'll Have the Honor of Pulling Dough Dough's Chariot? ». *The New York Call* (October 28, 1909)

Chapitre 3

19. John Sloan, *The Women's Night Court: Before Her Makers and Her Judge*
20. Relevé lexical – la famille

Chapitre 5

21. Photographies d'Eugene O'Neill sur sa terrasse couverte

Chapitre 6

22. Art Young, « The Freedom of the Press »
23. Elizabeth Greig, « At the City Hospital »
24. Relevé lexical – la lugubrité

Chapitre 7

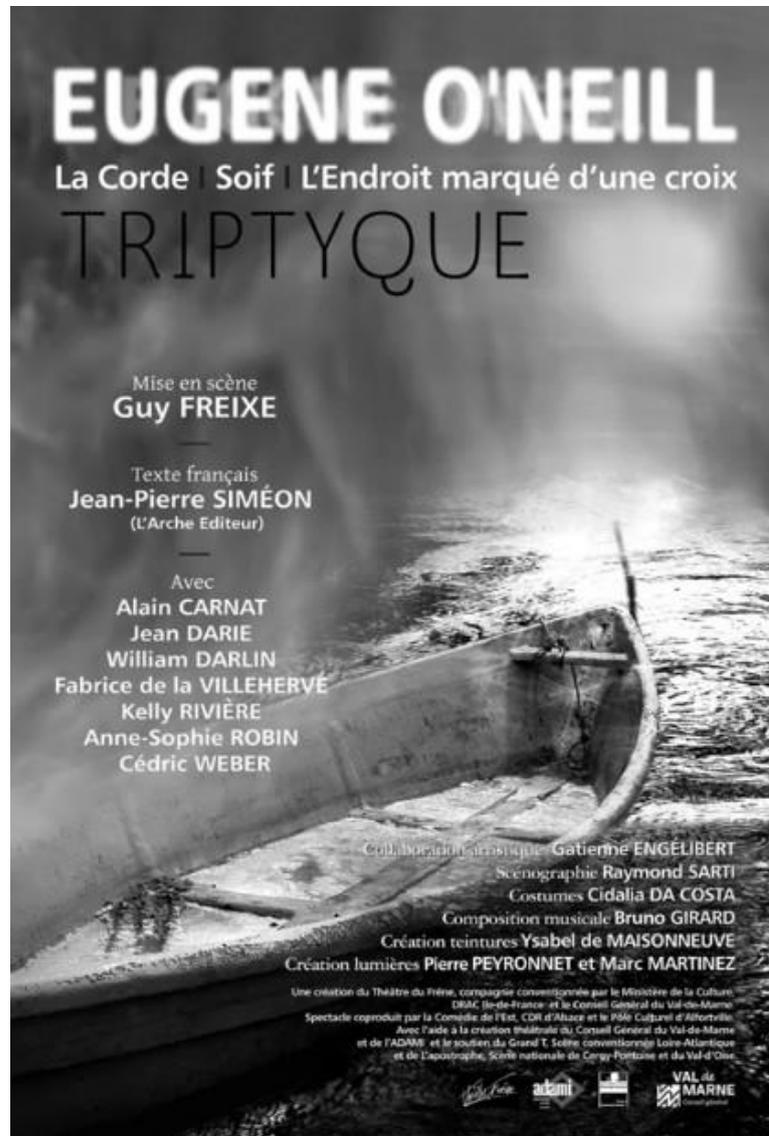
25. Miguel Covarrubias, « *The Hairy Ape* »

Chapitre 9

26. Eugene O'Neill caricaturé par Miguel Covarrubias
27. *Long Day's Journey into Night* (New Haven and London: Yale University Press, second edition, 2002)
28. Adaptations cinématographiques

Annexe 1

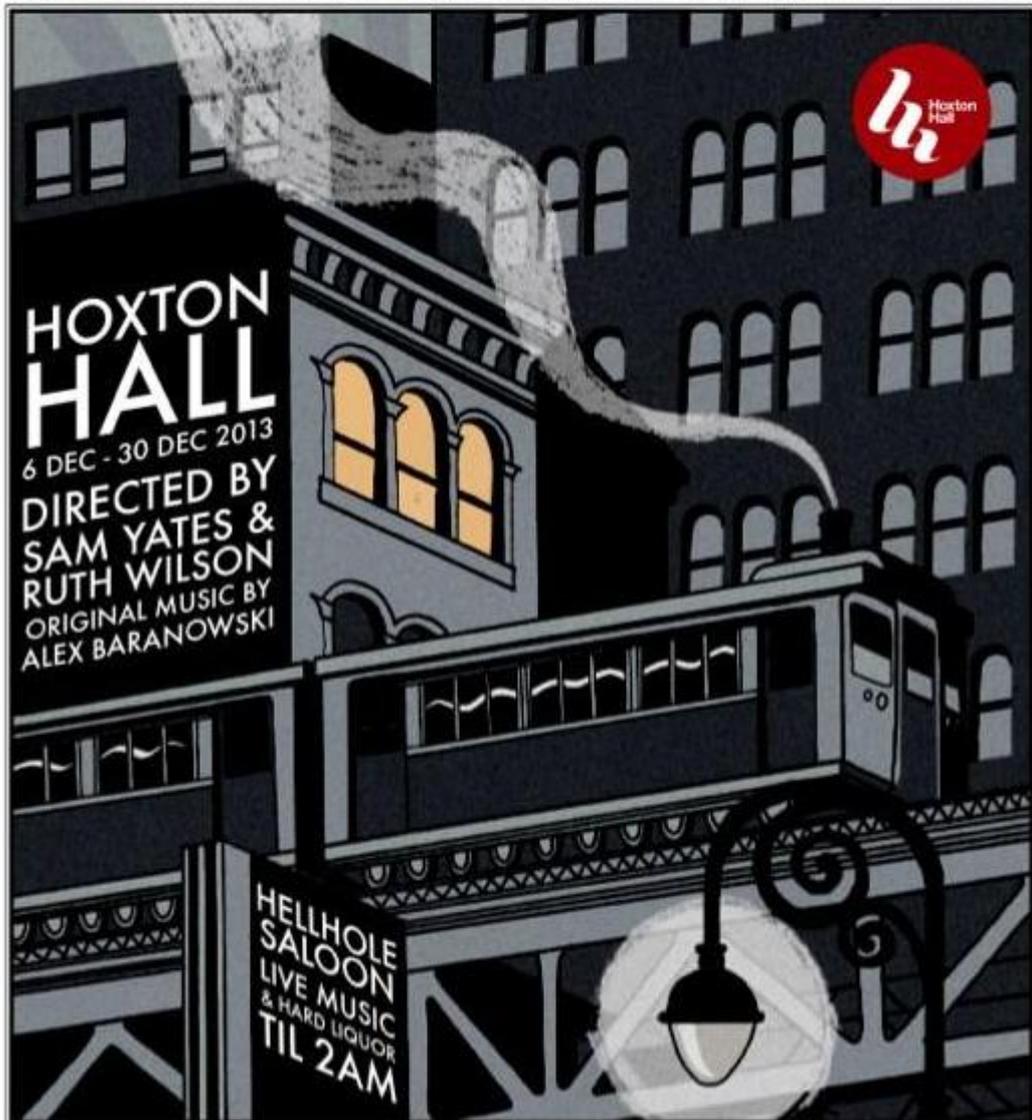
« Triptyque : *La Corde, Soif, L'Endroit marqué d'une croix* » (mise en scène Guy Freixe)



Annexe 2

« The El. Train—Three One-Act Plays by Eugene O’Neill » (mise en scène Sam Yates & Ruth Wilson)

IN ASSOCIATION WITH 31PRODUCTIONS FOUND PRODUCTIONS PRESENTS
THE EL. TRAIN
THREE ONE-ACT PLAYS BY EUGENE O’NEILL



TICKETS AND INFORMATION: WWW.THEELTRAIN.COM
SIMON COOMBS, SHARON DUNCAN BREWSTER, CHRISTIAN EDWARDS,
NICOLA HUGHES, ADAM SOPP, ONY UHIARA, ZUBIN VARLA AND RUTH WILSON
DESIGN: RICHARD KENT | LIGHTING: NEIL AUSTIN
BY ARRANGEMENT WITH JOSEF WEINBERGER PLAYS LTD

The Hell Hole Saloon Cocktail Menu

Hot Buttered Rum (Warmed): Golden rum, honey, lemon, butter, cloudy apple juice, cinnamon & nutmeg

Bronx Before Breakfast: Gin, sweet vermouth, dry vermouth, clementine juice, orange bitters

Dreamy Kid: Gin, lemon, cream, homemade pineapple syrup, orange flower water, soda

Rose's Web: Vodka, homemade rose & raspberry syrup, vermouth, fresh lemon¹

¹ <http://www.indielondon.co.uk/Theatre-Review/the-el-train-hoxton-hall> (consulté le 1er septembre 2019)

Annexe 3

Relevé lexical – l'argent

Pièces	MONEY	Pages	DOLLAR(S)	Pages
<i>A Wife for a Life</i>	2	4	1	5
<i>The Web</i>	6	25 ; 26 (x2) ; 27 (x3)	2	17 ; 21
<i>Thirst</i>	3	41 ; 47 (x2)	3	46
<i>Recklessness</i>	8	57 (x6) ; 58 ; 71		
<i>Warnings</i>	2	81 (x2)	4	82 (x3) ; 88
<i>Fog</i>	1	102		
<i>Bound East for Cardiff</i>	1	195		
<i>Abortion</i>	6	214 (x2) ; 217 (x2) ; 218 (x2)	2	205 ; 214
<i>The Movie Man</i>	3	229 (x2) ; 232		
<i>The Sniper</i>				
<i>Before Breakfast</i>	7	393 (x3) ; 394 (x2) ; 395 ; 397		
<i>In the Zone</i>	1	477		
<i>Ile</i>	4	297 (x2) ; 502 (x2)		
<i>The Long Voyage Home</i>	7	513 ; 515 ; 517 (x3) ; 520 ; 522		
<i>The Moon of the Caribbees</i>	4	533 ; 543 (x3)		
<i>The Rope</i>	14	550 (x2) ; 554 (x5) ; 555 (x3) ; 556 ; 560 ; 567 (x2)	14	555 (x3) ; 557 (x4) ; 558 (x4) ; 559 ; 567 (x2)
<i>Shell Shock</i>				
<i>Exorcism</i>	4	19 ; 23 ; 30 ; 42	3	9 ; 33 ; 43
<i>The Dreamy Kid</i>				
<i>Where the Cross Is Made</i>	1	704		
	74		29	

Pièces	CASH	RICH	POOR POVERTY	COIN(S)	POUND(S) SHILLIN(S) etc.
<i>A Wife for a Life</i>		4			
<i>The Web</i>				4	1
<i>Thirst</i>					2
<i>Recklessness</i>					
<i>Warnings</i>			1		5
<i>Fog</i>		1	2		
<i>Bound East for Cardiff</i>				1	2
<i>Abortion</i>		1			
<i>The Movie Man</i>					
<i>The Sniper</i>					
<i>Before Breakfast</i>		1			
<i>In the Zone</i>					
<i>Ile</i>					
<i>The Long Voyage Home</i>				2	12
<i>The Moon of the Caribbees</i>	1				6
<i>The Rope</i>	4	2		3	4
<i>Shell Shock</i>					
<i>Exorcism</i>					1
<i>The Dreamy Kid</i>					
<i>Where the Cross Is Made</i>	1				
	6	9	3	10	33

Annexe 4

Bureau d'O'Neill à Tao House

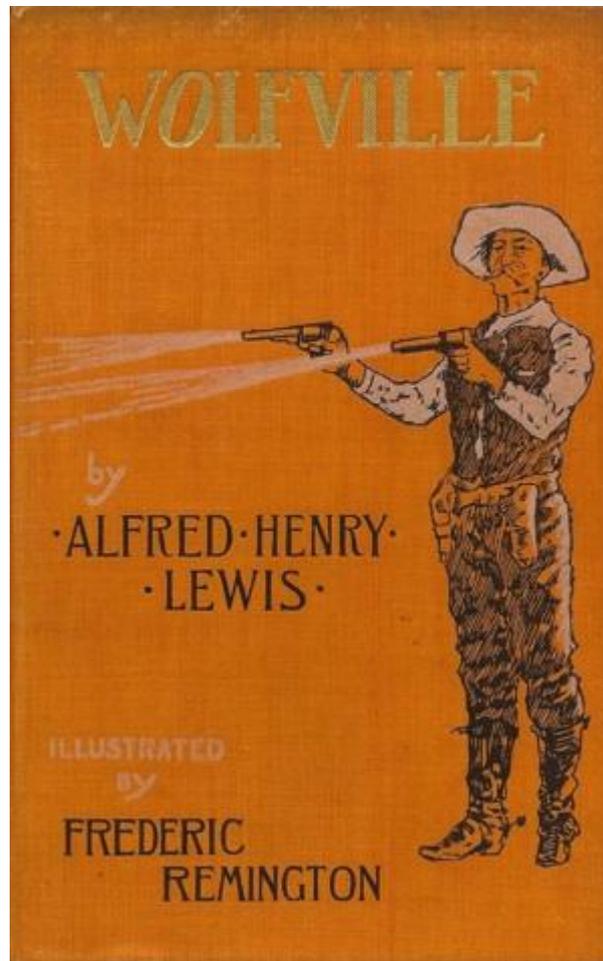


« Certificate of Discharge » (détail)

Life Magazine (1943)

Annexe 5

Alfred Henry Lewis, *Wolfville*



Annexe 6

Thomas Nast, « The Brains »

La caricature de l'homme politique corrompu est ici évidente grâce au sac rempli d'argent qui remplace désormais la tête du personnage. Le dollar a pris la place du « cerveau », soumettant alors les décisions à l'avidité et non à la nécessité ou à la justice.



(Harper's Weekly, October 12, 1871: 992²)

² The Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, Print and Photographs: Print Collection, The New York Public Library. « The “brains” that achieved the Tammany victory at the Rochester Democratic Convention. » *The New York Public Library Digital Collections*. 1871-10-21. <http://digitalcollections.nypl.org/items/4aa2fa60-dc44-0130-2ab2-58d385a7bbd0> (consulté le 1^{er} septembre 2019)

Annexe 7

Jacob Riis, « Bandit's Roost »

Cette photographie, prise en 1888 dans l'un des endroits réputés les plus malfamés et dangereux de Mulberry Street, témoigne du tournant représenté par la technique du flash. En effet, grâce à cette évolution, les recoins sombres et les vices qu'ils favorisent ne sont plus « irreprésentables ».

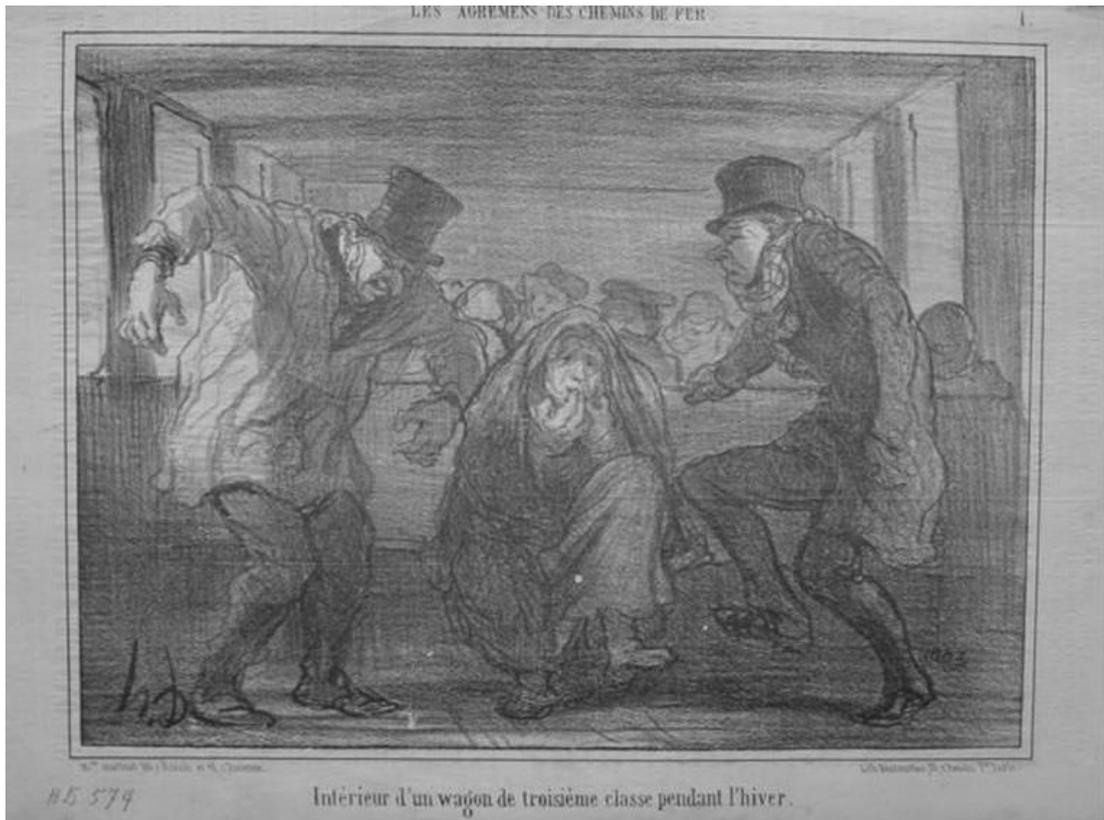


Annexe 8

Honoré Daumier



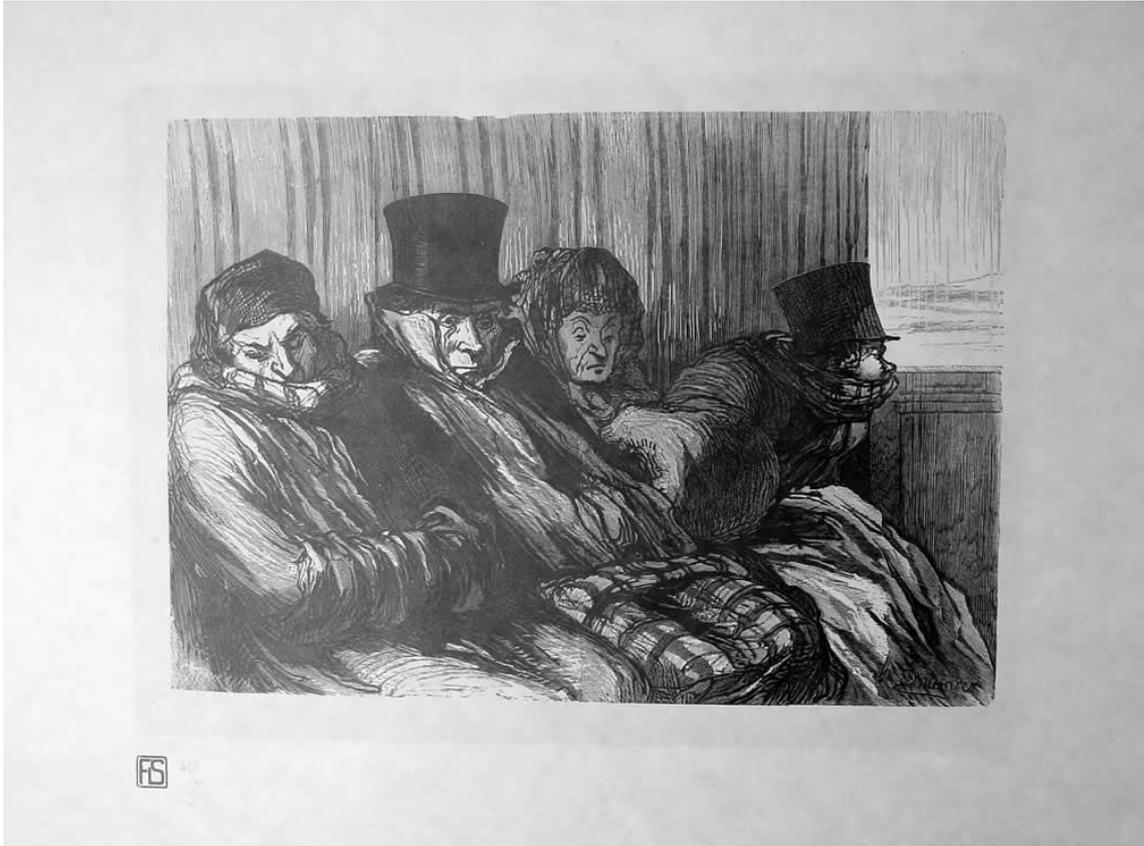
Actualités : Impressions de voyage en chemin de fer (*Le Charivari*, 9 novembre 1855 : 3). Lithographie.



Les Agréments des chemins de fer, 1 : Intérieur d'un wagon de troisième classe pendant l'hiver (*Le Charivari*, 13 décembre 1856 : 3). Lithographie.



Les Agréments de chemins de fer, 2 : Voyageurs appréciant de moins en moins les wagons de troisième classe, pendant l'hiver (*Le Charivari*, 25 décembre 1856 : 3). Lithographie.



Train de plaisir, 10 degrés d'ennui et de mauvaise humeur (*Le Monde illustré*, 18 janvier 1862 : 13). Lithographie.



Un Wagon de troisième classe (s.d.³). Peinture sur bois.



Un Wagon de troisième classe (s.d.⁴). Peinture sur toile.

³ La datation des œuvres d'Honoré Daumier est compliquée. Les sources divergent, suggérant une date comprise entre 1850 et 1866. En ligne : http://www.daumier-register.org/oel_entstehungsjahrlst_popup.php?key_m=7109 (consulté le 1^{er} septembre 2019)

⁴ De même, cette toile a probablement été réalisée entre 1860 et 1865. En ligne : http://www.daumier-register.org/oel_entstehungsjahrlst_popup.php?key_m=7109 (consulté le 1^{er} septembre 2019)

Annexe 9

Thomas Moran



The Grand Canyon of the Yellowstone (1872). Peinture sur toile.



The Grand Canyon of the Yellowstone (1893-1901). Peinture sur toile.



The Grand Canyon of the Yellowstone (1872). Peinture sur toile.

Annexe 10

George Bellows, *Summer Night, Riverside Drive* (1909)



Annexe 11

John Sloan, *Hell Hole* (1917)



Annexe 12

John Sloan, *Romany Marye's in Christopher Street – 1922 (1936)*



Annexe 13

John Sloan, *McSorley's Back Room* (1912)



Annexe 14

John Sloan, *The City from Greenwich Village* (1922)



Annexe 15

« The popular young actor Mr. James O'Neill presenting Dumas' great play *Monte Cristo* »



Annexe 16

Declaration of Independence of the Greenwich Republic. January 23, 1917



Cette Déclaration est une réaction au discours « Peace Without Victory » prononcé le 22 janvier 1917 par Woodrow Wilson devant le Sénat afin de promouvoir l'unité dans le but de vaincre la guerre :

I am proposing that all nations henceforth avoid entangling alliances which would draw them into competitions of power; catch them in a net of intrigue and selfish rivalry, and disturb their own affairs with influences intruded from without. There is no entangling alliance in a concert of power. When all unite to act in the same sense and with the same purpose all act in the common interest and are free to live their own lives under a common protection.

Ce canular a été organisé par Gertrude S. Drick (surnommée « Woe »). La présente déclaration est signée par cette dernière mais également par Betty Turner, John Sloan, Marcel Duchamp, Charles Frederick Ellis, Allen Russell Mann et Allen Norton. Les perturbateurs sont montés sur le Washington Square Arch.

Annexe 17

Josh Nolan (a.k.a. John Sloan), « PUZZLE – Find a way to vote without helping the Dough Dough class ». *The New York Call* (October 25, 1909)



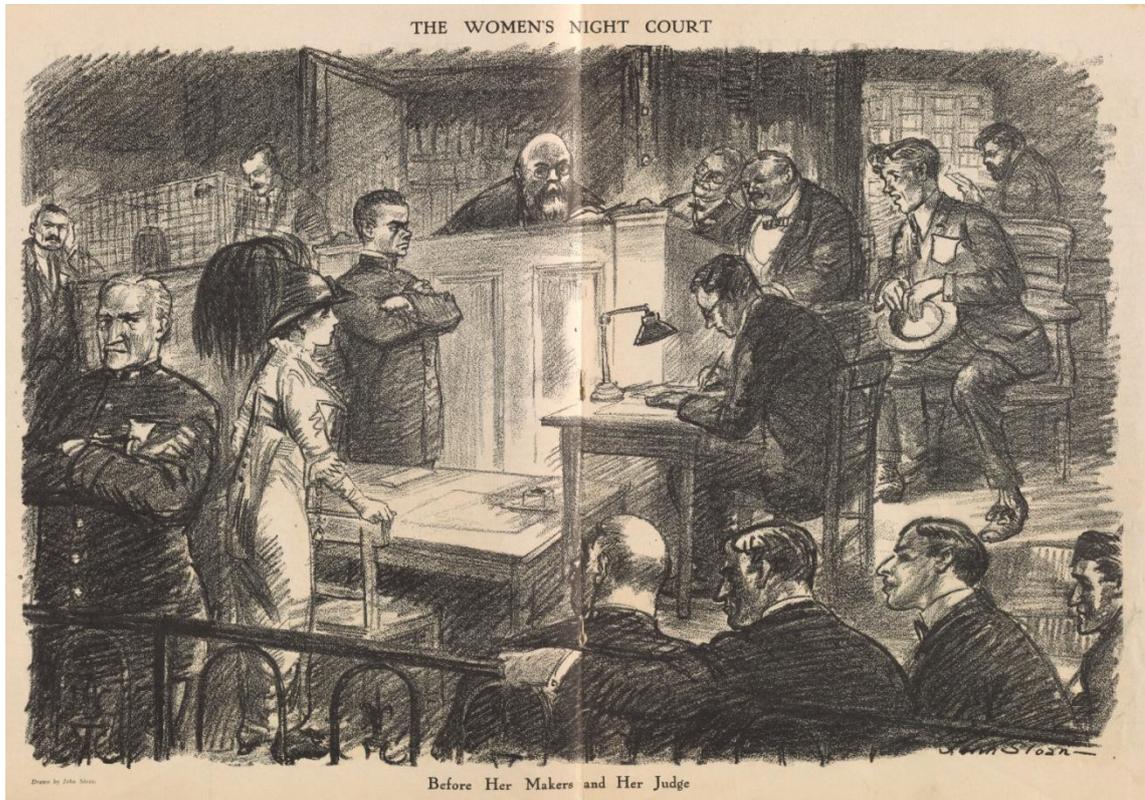
PUZZLE.—Find a way to vote without helping the Dough Dough class. (It's an easy one, but the Workers seem to find it difficult.)

Josh Nolan (a.k.a. John Sloan), « TAKING OUT THE TIGER. Who'll Have the Honor of Pulling Dough Dough's Chariot? ». *The New York Call* (October 28, 1909)



Annexe 19

John Sloan, *The Women's Night Court: Before Her Makers and Her Judge*



The Masses (August 1913): 10-11

Annexe 20

Relevé lexical – la famille.

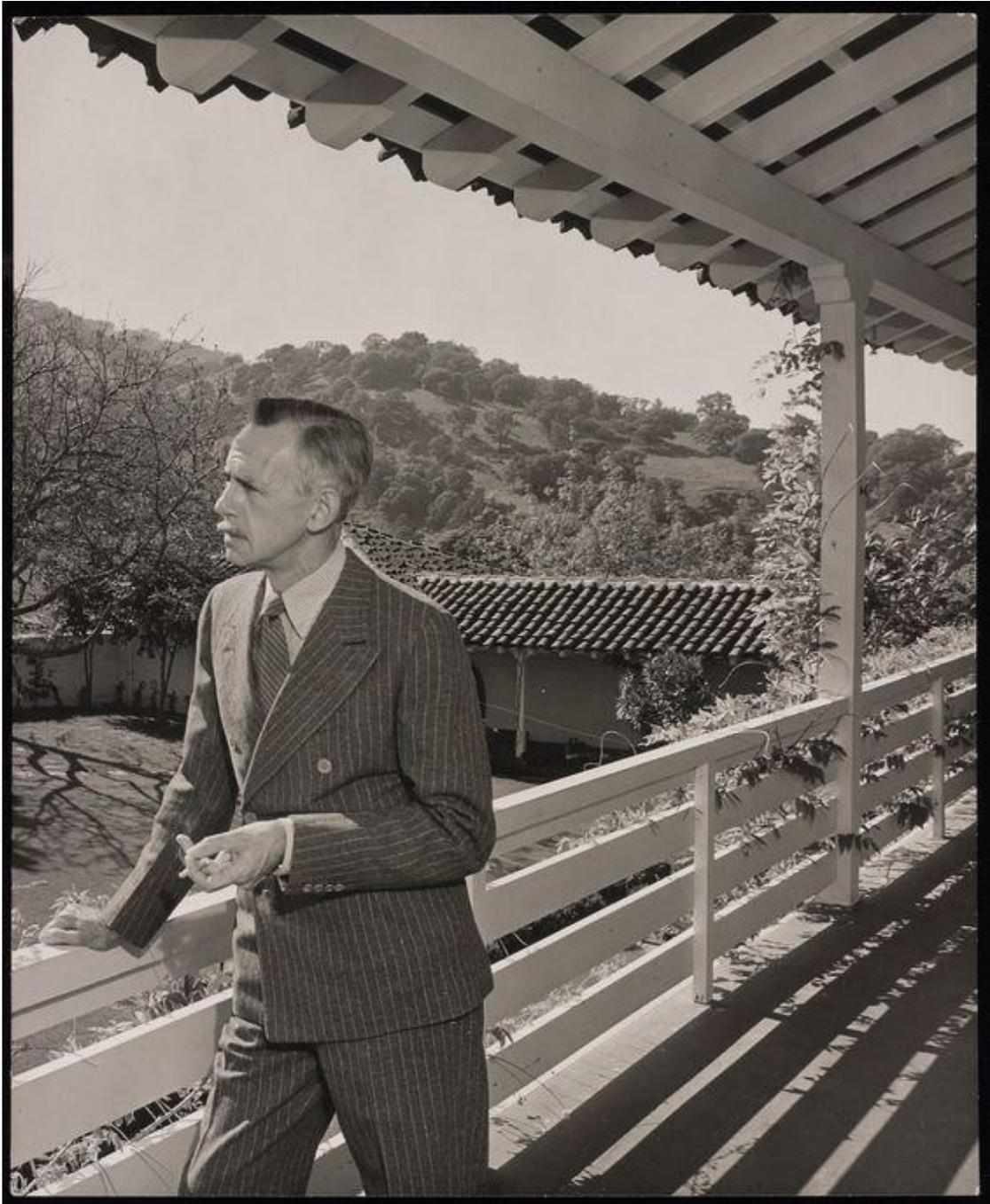
Pièces	cumul	WIFE WIVES	HUSBAND	PARENT(S)
<i>A Wife for a Life</i>	8	5	2	1
<i>The Web</i>	6			
<i>Thirst</i>	0			
<i>Recklessness</i>	5	1	2	1
<i>Warnings</i>	59	1		
<i>Fog</i>	23	2		
<i>Bound East for Cardiff</i>	1	1		
<i>Abortion</i>	41		1	
<i>The Movie Man</i>	21		1	
<i>The Sniper</i>	19	4		
<i>Before Breakfast</i>	8	3		
<i>In the Zone</i>	1			
<i>Ile</i>	13	6	2	
<i>The Long Voyage Home</i>	16			
<i>The Moon of the Caribbees</i>	0			
<i>The Rope</i>	78	3		
<i>Shell Shock</i>	1			
<i>Exorcism</i>	23	2		
<i>The Dreamy Kid</i>	80			
<i>Where the Cross Is Made</i>	62	1	1	
	465	29	9	2

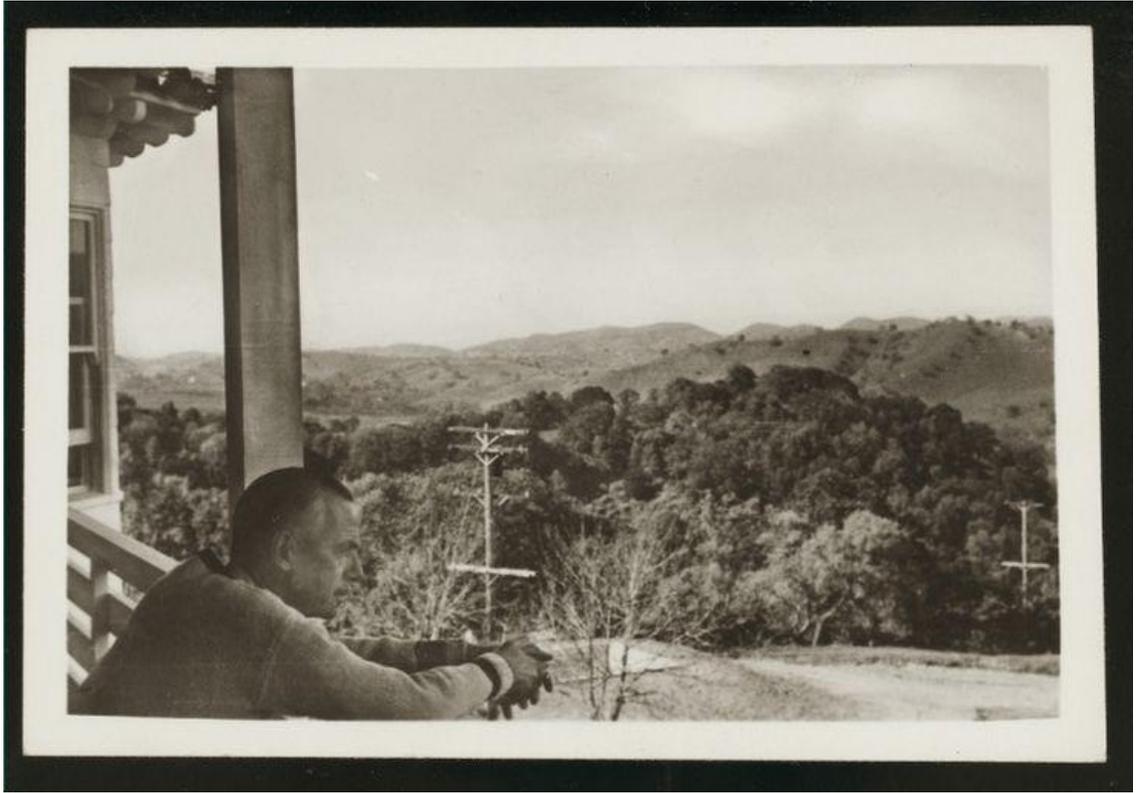
Pièces	MOTHER MOTHAIR	MOM MAMA	FATHER FATHAIR	PAPA / POP DAD
<i>A Wife for a Life</i>				
<i>The Web</i>	1	3		
<i>Thirst</i>				
<i>Recklessness</i>				
<i>Warnings</i>	3	16	13	11
<i>Fog</i>	2			
<i>Bound East for Cardiff</i>				
<i>Abortion</i>	15		7	7
<i>The Movie Man</i>	2		12	
<i>The Sniper</i>	5		6	
<i>Before Breakfast</i>			4	
<i>In the Zone</i>				
<i>Ile</i>	1			
<i>The Long Voyage Home</i>	7		1	
<i>The Moon of the Caribbees</i>				
<i>The Rope</i>	5	7	11	10
<i>Shell Shock</i>				
<i>Exorcism</i>	1		8	
<i>The Dreamy Kid</i>		66		
<i>Where the Cross Is Made</i>	7		41	
	49	92	103	28

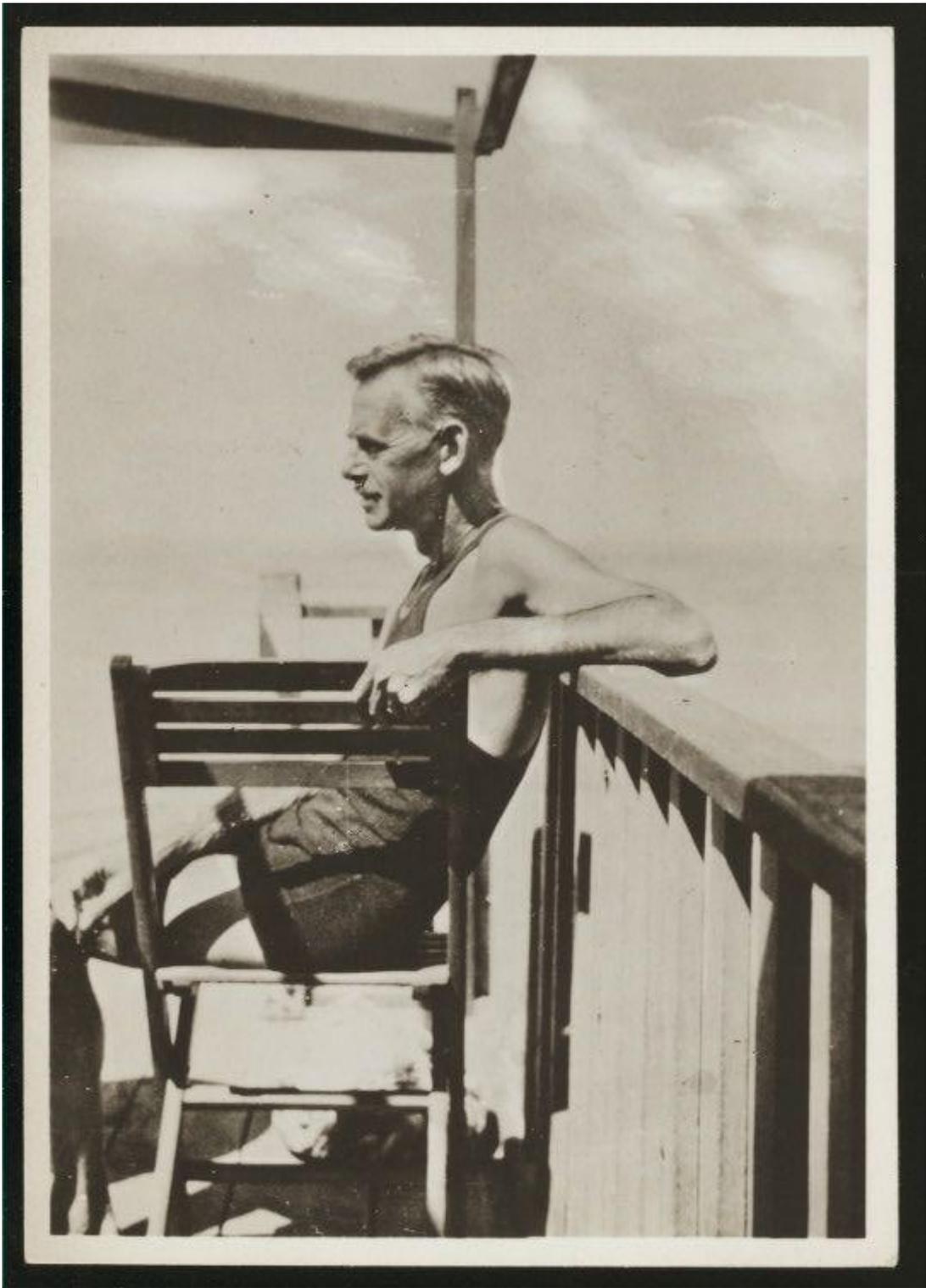
Pièces	SISTER		SON		FAMILY
	CHILD(REN)	BROTHER	DAUGHTER	OTHERS	
<i>A Wife for a Life</i>					
<i>The Web</i>				1	1
<i>Thirst</i>					
<i>Recklessness</i>					1
<i>Warnings</i>	11	3		1	
<i>Fog</i>	15		1	1	2
<i>Bound East for Cardiff</i>					
<i>Abortion</i>	1	9			1
<i>The Movie Man</i>		3	3		
<i>The Sniper</i>			3	1	
<i>Before Breakfast</i>					1
<i>In the Zone</i>	1				
<i>Ile</i>	1		1	2	
<i>The Long Voyage Home</i>		4	1	3	
<i>The Moon of the Caribbees</i>					
<i>The Rope</i>	3	3	13	21	2
<i>Shell Shock</i>			1		
<i>Exorcism</i>	2	1	5	1	3
<i>The Dreamy Kid</i>	9				5
<i>Where the Cross Is Made</i>		7	4	1	
	43	30	32	32	16

Annexe 21

Photographies d'Eugene O'Neill sur sa terrasse couverte







Annexe 22

Art Young, « The Freedom of the Press »



The Masses (December 1912): 10-11

Annexe 23

Elizabeth Greig, « At the City Hospital »



The Masses (February 1914): 13

Annexe 24

Relevé lexical – la lugubrité

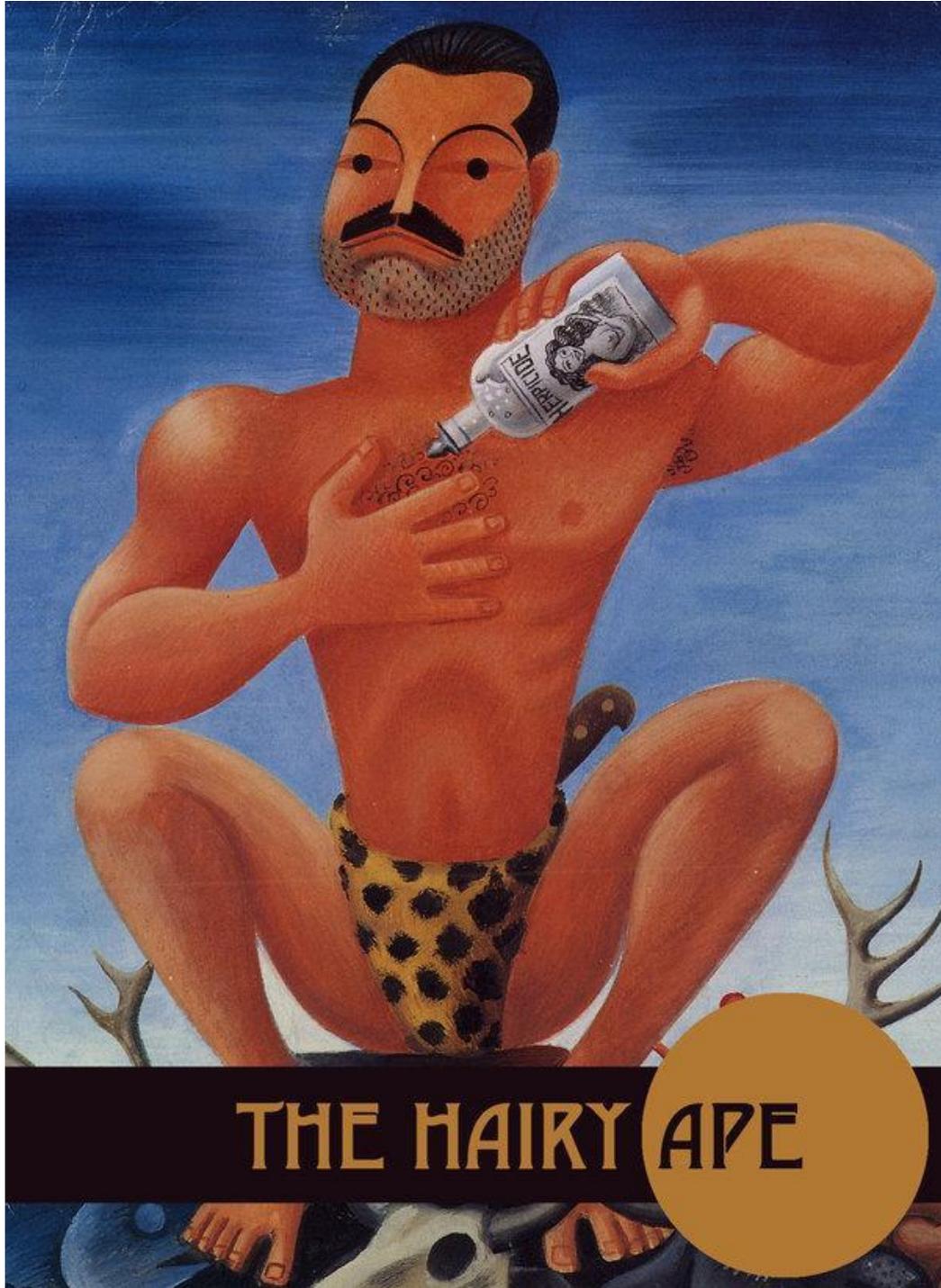
Victor Lefloch, *Pauvre fille : roman fataliste* (Paris : Hippolyte Souverain, 1834), xii : « Je ne vois rien, non plus, qui défende le néologisme, si son étymologie est tellement facile à reconnaître, que son explication même en découle. Par exemple, j’ai employé le mot *lugubrité*. L’adjectif *lugubre* (*lugubris*) dont je l’ai fait dériver, est tout dans ce mot, et il faudrait une bien mauvaise volonté pour ne point comprendre cette expression hasardée, excusable d’autant plus, selon moi, qu’il n’existe vraiment pas, dans notre langue, de mot (substantif) qui rende aussi bien l’idée d’une sombre description. »

Pièces	GRIM	GRIMLY	GLOOMY	GLOOMILY
<i>A Wife for a Life</i>	2 (6, 9)	1 (9)		
<i>The Web</i>	1 (22)	1 (21)		
<i>Thirst</i>				
<i>Recklessness</i>	2 (67, 69)	1 (58)		
<i>Warnings</i>				
<i>Fog</i>				1 (98)
<i>Bound East for Cardiff</i>				2 (192, 195)
<i>Abortion</i>				
<i>The Movie Man</i>				
<i>The Sniper</i>				
<i>Before Breakfast</i>				
<i>In the Zone</i>				1 (475)
<i>Ile</i>	7 (493, 493, 497, 498, 504, 504, 505)			
<i>The Long Voyage Home</i>				
<i>The Moon of the Caribbees</i>				1 (528)
<i>The Rope</i>				
<i>Shell Shock</i>				
<i>Exorcism</i>	2 (10, 34)		1 (20)	1 (23)
<i>The Dreamy Kid</i>	1 (691)		1 (689)	2 (689, 690)
<i>Where the Cross is Made</i>		2 (697, 707)		

Pièces	SINISTER	SOMBER	SOMBERLY
<i>A Wife for a Life</i>	1 (3)		
<i>The Web</i>			
<i>Thirst</i>			
<i>Recklessness</i>			
<i>Warnings</i>			
<i>Fog</i>			
<i>Bound East for Cardiff</i>			
<i>Abortion</i>			
<i>The Movie Man</i>			
<i>The Sniper</i>			
<i>Before Breakfast</i>			1 (396)
<i>In the Zone</i>	1 (480)		
<i>Ile</i>			
<i>The Long Voyage Home</i>			
<i>The Moon of the Caribbees</i>			
<i>The Rope</i>			
<i>Shell Shock</i>			
<i>Exorcism</i>		1 (22)	1 (14)
<i>The Dreamy Kid</i>			
<i>Where the Cross is Made</i>			2 (701, 701)

Annexe 25

Miguel Covarrubias, « *The Hairy Ape* »



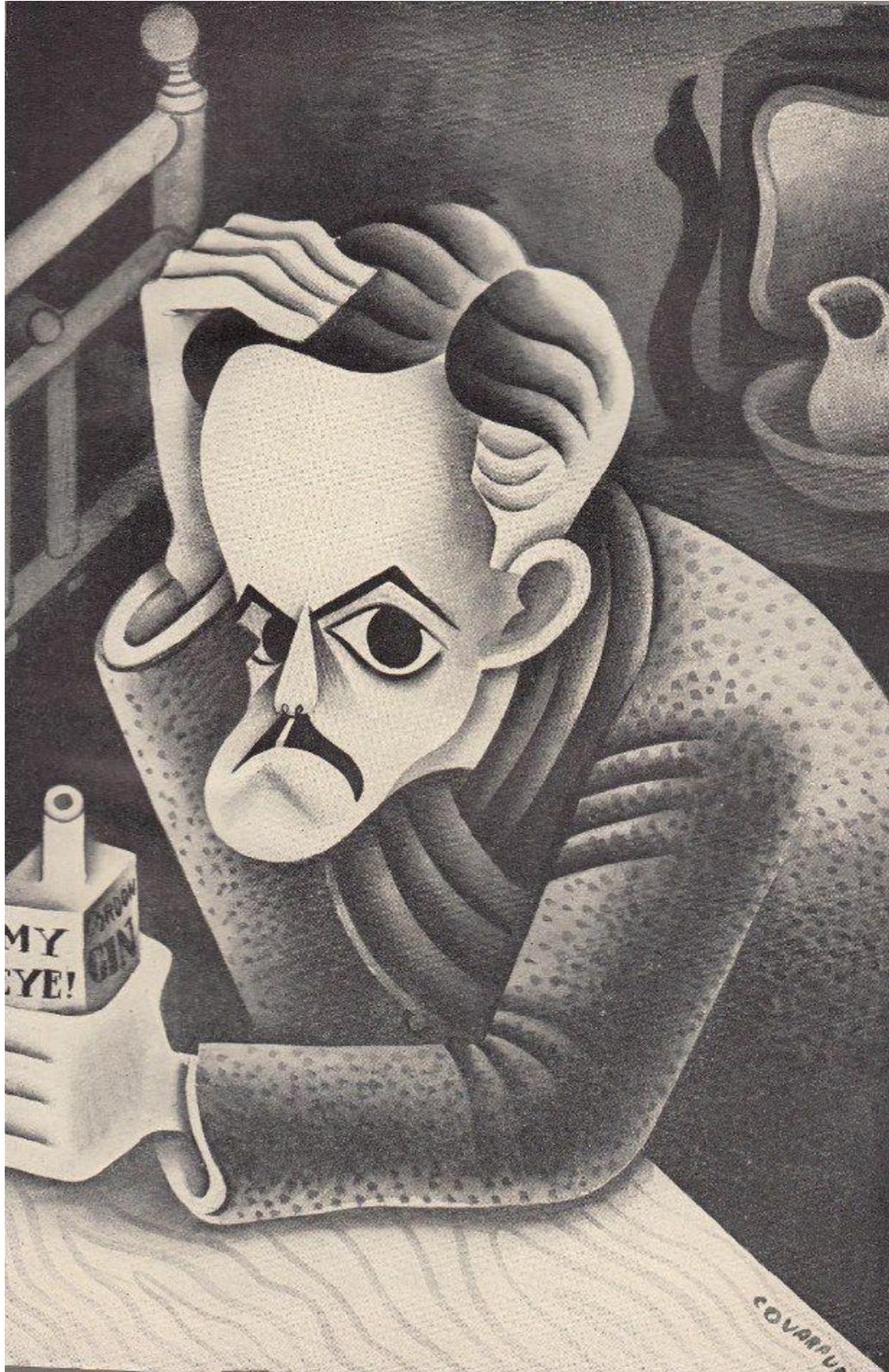
Miguel Covarrubias Estate

Illustration choisie dans le cadre du Provincetown Tennessee Williams Theater Festival ayant eu lieu en 2016, dans le Massachusetts.

Le dessin, réalisé autour de 1933, représentait en réalité Ernest Hemingway.

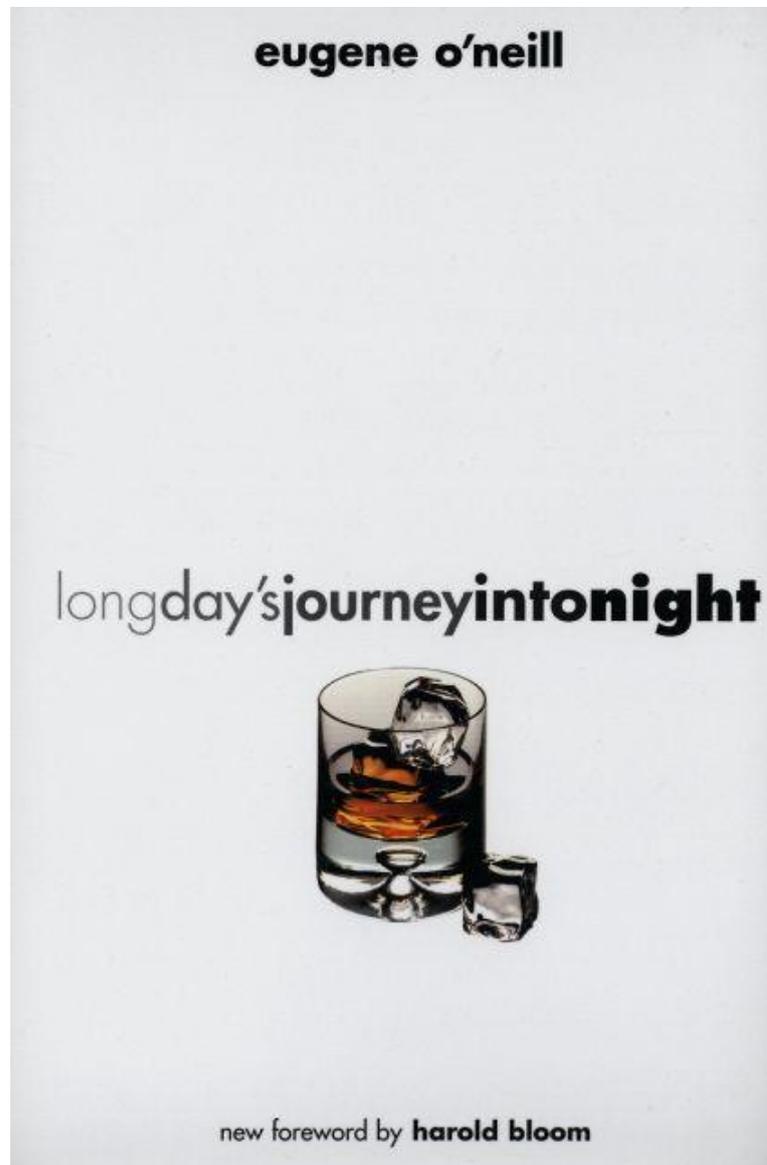
Annexe 26

Eugene O'Neill caricaturé par Miguel Covarrubias



Annexe 27

Long Day's Journey into Night (New Haven and London: Yale University Press, second edition, 2002)



Adaptations cinématographiques

The Constant Woman (1933), dir. Victor Schertzinger



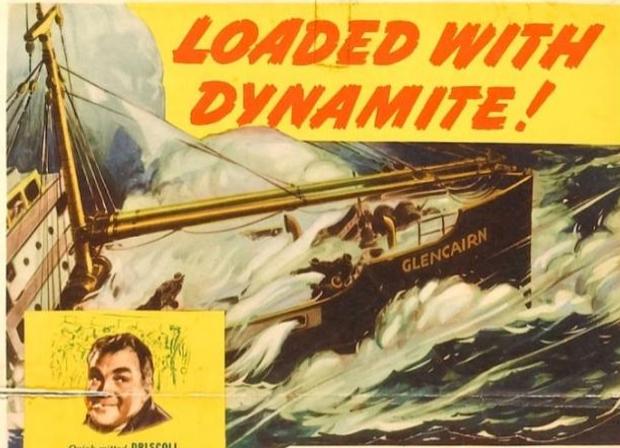
The Long Voyage Home (1940), dir. John Ford



Motion Picture Herald 141, November-December 1940⁵

⁵ En ligne. Media History Digital Library.
http://lantern.mediahist.org/catalog/motionpictureher141unse_0040 (consulté le 7 octobre 2019).

**LOADED WITH
DYNAMITE!**



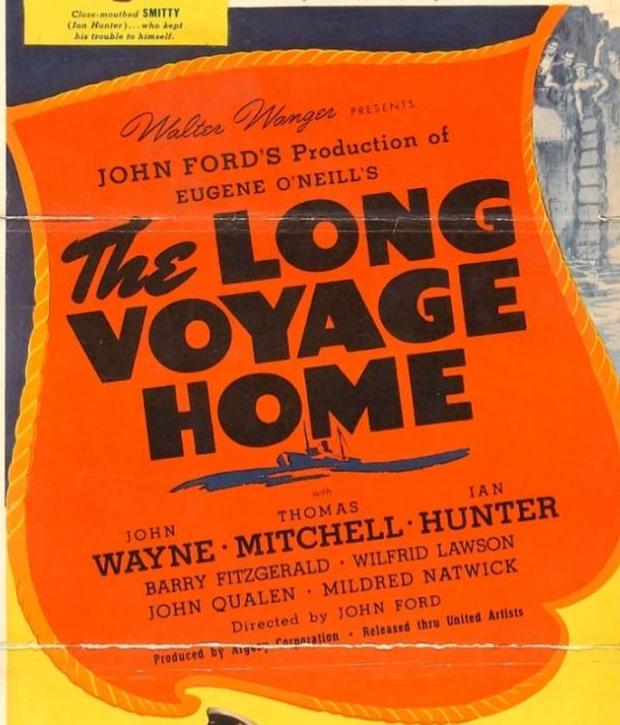
Quick-witted **DRISCOLL**,
brilliantly played by
Thomas Mitchell, Academy
Award winner.



Close-mouthed **SMITTY**
(*Ian Hunter*)... who kept
his trouble to himself.

**THIS MIGHTY DRAMA OF THE SEA...
A STORY OF PRIMITIVE HUMAN JOYS AND HATREDS
as only Eugene O'Neill could write it!**

America's greatest playwright sets forth the savage
emotions of sailors and waterfront women... in a
drama tumultuous as the rolling sea itself! Played by
a brilliant cast... filmed by the gifted director of
"Stagecoach" and "The Grapes of Wrath".



Walter Wanger PRESENTS

JOHN FORD'S Production of
EUGENE O'NEILL'S

The LONG VOYAGE HOME

with **THOMAS** **IAN**
JOHN WAYNE · **MITCHELL** · **HUNTER**
BARRY FITZGERALD · **WILFRID LAWSON**
JOHN QUALEN · **MILDRED NATWICK**
Directed by **JOHN FORD**

Produced by **Wenger Corporation** • Released thru **United Artists**



Many Great Pictures Were Released in
November but Robbin Coons of the
Associated Press says—

THE BEST PICTURE OF THE MONTH

is

*Walter Wanger's
John Ford Production of Eugene O'Neill's*

THE LONG VOYAGE HOME

with John WAYNE • Thomas MITCHELL • Ian HUNTER

BARRY FITZGERALD • WILFRID LAWSON • JOHN QUALEN
MILDRED NATWICK • WARD BOND • *Directed by* JOHN FORD

Adapted for the screen by Dudley Nichols • Produced by Argosy Corporation

—and 1,200 Associated Press news-
papers spread the news to more than
ten million readers!

Held Over . . .

2nd Week—Grand, Cincinnati
Held over—Keith's, Boston
2nd Week—Apollo, Chicago
2nd Week—4 Star, Los Angeles
3rd Week—Rivoli, New York City
4th Week—Rivoli, New York City
..and it's the big Thanksgiving At-
traction at the Aldine, Philadelphia!

Released thru
UNITED ARTISTS

P.S. Best Picture of the Month too, in The Hollywood Reporter Poll.



The Film Daily, 7, 8, October-December 1940⁶

⁶ En ligne. Media History Digital Library. http://lantern.mediahist.org/catalog/filmdail78wids_0413 (consulté le 7 octobre 2019).

INDEX

Les œuvres d'O'Neill sont mentionnées **en gras**.

- Abortion*, 24, 26, 141, 165, 168, 172, 176-78, 181-82, 191, 249, 256-57, 260-61, 268, 272, 277-78, 280, 286, 299-300, 328, 331, 341, 344-46, 365-66
- Ashcan School, 28, 73-74, 76, 80, 82-83, 88, 116, 134, 245, 396
- Before Breakfast*, 16, 24-26, 42, 71, 76, 82-83, 85-92, 97-100, 131, 141, 168-69, 193-97, 207-08, 219, 221, 223, 227-34, 245-46, 248, 250-54, 257, 259, 268, 270, 273, 279-81, 284, 314, 320, 326, 341, 351, 362, 365-67, 380, 396, 460
- BELLOWS, George, 73, 74, 76, 79, 80, 81, 82, 83, 92, 469
- « **Billionaire** », 24, 284
- Bound East for Cardiff*, 18, 26, 33, 35-39, 49-50, 128, 131, 137, 216, 222, 257, 290, 318, 353, 358-59, 372, 394
- Bread and Butter*, 75, 76, 79, 83, 97, 98, 100, 169, 246, 251, 254, 284, 352, 371, 380
- CARNEGIE, Andrew, 46, 55, 112, 113, 396
- Dreamy Kid (The)*, 9, 17, 25-26, 89, 91-92, 127-34, 137, 155-57, 160, 165, 182, 200, 207, 227, 257, 275, 300
- DURKHEIM, Émile, 90, 91, 349, 363, 397
- Exorcism*, 13, 21, 26, 89, 90, 91, 155, 156, 166, 168, 207, 208, 215, 223, 227, 249, 257, 320, 348, 351, 364, 365, 398
- Fog*, 19, 26, 34, 65, 67, 88, 97, 98, 99, 108, 112, 114, 183, 206, 257, 268, 273, 280, 284, 291, 307, 322, 363, 371, 372, 373, 376, 377, 379, 381
- « **Fratricide** », 21, 22, 107
- géopathologie, 28, 222, 223, 245, 279, 397
- GLASPELL, Susan, 38, 96, 102, 105, 185, 205, 223, 239, 242-49, 280, 287, 356, 397
- Glencairn*, 18-19, 25, 34-38, 41, 50, 52, 65, 69, 138, 140, 142, 160, 193, 218, 349, 353, 355, 357, 359, 361, 372
- Greenwich Village, 70, 84, 89, 92, 94, 97, 101, 104, 108, 119, 120, 127, 138, 151, 225, 239, 244, 362, 473
- Hairy Ape (The)*, 22, 23, 32, 34, 36, 37, 45, 46, 47, 50, 54, 55, 60, 63, 64, 65, 82, 112, 123, 170, 219, 249, 286, 303, 340, 349, 355, 359, 381, 396, 452, 492
- HAUPTMANN, Gerhart, 53, 54, 228, 231-34, 278-80, 362, 397
- HENRI, Robert, 75, 76, 80, 159
- HERRICK, Robert, 324-25
- Ile*, 20, 25, 26, 36, 37, 49, 51-53, 79, 88, 109, 114-15, 138, 165, 172, 184-91, 202, 207, 208, 209, 241-42, 246, 247, 264, 268, 271, 286, 287, 288, 289, 292-95, 297, 299, 300, 302, 304, 305, 306, 307, 312, 315-19, 381-82, 396
- In the Zone*, 18, 26, 35, 39, 88, 194, 353, 361, 379, 383
- « **It Cannot Be Mad?** », 24, 284
- JONES, Robert Edmond, 96, 104
- KOBAYASHI, Takiji (小林 多喜二), 8, 38, 49-54, 302
- « **Life of Bessie Bowen (The)** », 24
- Long Day's Journey into Night*, 16, 30, 35, 69, 70, 72, 96, 98, 157, 164, 166, 175, 179, 189, 190, 191, 192, 219, 223, 290, 292, 327, 328, 330, 350, 365, 375, 453, 494
- Long Voyage Home (The)*, 18, 26, 35, 36, 39, 88, 121, 137, 138, 140, 142, 143, 145, 153, 158, 159, 160, 216, 217, 218, 222, 285, 351, 353, 357, 358, 359, 361, 496
- MAETERLINCK, Maurice, 53, 54, 228, 234-36, 397, 646
- Marco Millions*, 22, 23, 98, 396
- MILLER, Arthur, 17, 21, 163, 185, 287
- Moon of the Caribbees (The)*, 18, 26, 35, 88, 157, 158, 164, 301, 351, 353, 354, 355, 358, 361, 396
- MORAN, Thomas, 78, 124, 467
- Movie Man (The)*, 26, 101, 102, 249, 264, 351, 383, 385, 388, 390
- NAST, Thomas, 62, 106, 461
- People of the Abyss (The)*, 58, 60
- Provincetown Players, 38, 48, 53, 85, 96, 102, 104, 108, 130, 134, 151, 205, 223, 228, 231, 242, 244, 245, 246, 356
- Recklessness*, 16, 18, 20, 26, 34, 41, 42, 43, 45, 47, 75, 77, 78, 79, 90, 108, 109, 111, 133, 172, 185, 192-99, 206, 207, 210, 223, 229, 230, 236, 237, 238, 249, 253,

257, 259, 264, 266-67, 273, 276, 280,
303, 324, 352, 365-69, 371, 381, 383,
398

REED, John, 25, 46, 101-08, 116, 170

RIIS, Jacob, 56, 58, 62, 116, 122-23, 151,
161, 346, 462

Rope (The), 9, 16, 20, 25, 26, 133, 165,
172, 176, 180-82, 184, 185, 191, 200,
201-04, 205, 207, 208, 210, 218, 227,
236, 256, 257, 268, 285, 287, 289, 292,
294-95, 297, 300-01, 306-07, 310, 312,
314, 316, 321, 351, 396

SAKI, 225, 226, 326, 397

Shell Shock, 26, 249, 296, 297, 314, 318,
352, 383, 385, 386

SLOAN, John (a.k.a. NOLAN, Josh), 75,
77-78, 82-89, 92, 94, 97, 100-01, 104-06,
108, 116-17, 159, 161, 239, 256, 265,
350, 362, 369, 396, 470-73, 475-76, 478-
79

Sniper (The), 26, 207, 249, 257, 300, 383,
384, 388

SOWERBY, Githa, 83, 228-31, 243-44,
397

« **Submarine** », 108, 369

Tale of Possessors Self-Dispossessed (A),
23, 24, 41

Thirst, 16, 20, 24, 26, 65, 77, 88, 98, 130,
133, 134, 159, 164, 257, 258, 260, 267,
272, 284, 297, 305, 317, 371, 372, 373,
374, 375, 376, 377, 378, 379, 381, 394

Warnings, 20, 26, 34, 41, 42, 44, 45, 89,
90, 91, 92, 150, 164, 192, 193, 207, 208,
221, 223, 236, 248, 250, 257, 268, 270,
272, 276, 277, 284, 307, 320, 321, 327,
371, 372, 373, 376, 377, 379, 380

Web (The), 16, 26, 34, 41, 60, 63, 65, 68,
69, 75, 77, 79, 89, 91, 92, 94, 104, 121,
123-26, 127, 131, 133, 145, 146, 148,
150, 152, 153, 155, 156, 157, 158,
160, 186, 206, 207, 209, 223, 227, 249,
257, 268, 276, 277, 306, 307, 320, 324,
325, 328, 331-42, 345, 346, 351, 360,
368, 371, 396, 455

Where the Cross Is Made, 16, 19, 25, 26,
133, 141, 165, 182, 185, 200, 201, 202,
204, 208, 226, 227, 236, 237, 257, 284,
286, 287, 289, 290, 291, 292, 294, 296-
301, 305-07, 312, 319, 328, 329, 382,
394

Wife for a Life (A), 20, 26, 34, 41-42, 45,
68, 75, 77, 83, 118, 172, 175, 193-97,
219, 249, 256, 259-60, 263-66, 338, 351,
362, 367-69, 371

« I see you're a bit of a reformer » :

**La critique de la société capitaliste dans les pièces en un acte de début de carrière
de Eugene O'Neill, 1913-1919**

Résumé

À l'approche du centenaire du premier prix Pulitzer obtenu par Eugene O'Neill, cette thèse vise à réévaluer les pièces en un acte qui ont précédé cette reconnaissance à travers l'observation de la critique de la société capitaliste qui y est présentée. Le thème de l'argent se fait en effet récurrent dans ce corpus et se voit transcendé par la représentation des conséquences individuelles, familiales et sociétales d'une obsession de la réussite. Ainsi, les pièces de jeunesse se font le miroir d'une société où tout est de plus en plus disproportionné, qu'il s'agisse de bâtir le gratte-ciel le plus haut ou de traverser l'Atlantique sur le paquebot le plus rapide. C'est donc surtout une obsession du pouvoir et de la possession qui se dessine, accompagnée de son pendant – l'insatisfaction permanente.

Mots-clés : Eugene O'Neill, argent, capitalisme, obsession, pièces en un acte

Abstract

As the centennial of Eugene O'Neill's first Pulitzer Prize looms on the horizon, the ambition of this dissertation is to reevaluate the one-act plays which predated such a recognition through a study of his early criticism of the capitalist society. Indeed, the theme of money is recurrent and gets transcended by the depiction of the consequences of such an obsession with success – either for individuals, families or society in general. Thus, O'Neill's early one-act plays reflect a changing society epitomized by disproportion – building the tallest skyscraper or crossing the Atlantic on the fastest liner ever. Above all, O'Neill chronicles obsession with power or possession, but also its counterpart that is perpetual discontent.

Keywords: Eugene O'Neill, money, capitalism, obsession, one-act plays