

Le deuil d'Electre en terre américaine

Revue Française d'Etudes Américaines (RFEA), n° 82,
« La tragédie : variations américaines », octobre 1999

Marie-Claire Pasquier

America has known, over the years, a number of "Electras", more or less innovative, or faithful to the Greek model. When he wrote his own version, Mourning Becomes Electra, in 1931, Eugene O'Neill wanted to write "a modern psychological play, fate springing out of the family". In spite of some melodramatic elements, of the predominance of "gloom" over "doom", and of "sorrow" over "mourning", and even though "genes" can't replace "genos", there are moments in which the rebellion, the "splendid failure" of two strong women transcends the anecdote and achieves tragic beauty.

Le héros tragique se bat pour que le mystère des dieux ne soit plus mystère mais justice, à tout le moins pour que la liberté des dieux, si elle doit nous rester incompréhensible, n'offense pas la nôtre.

André Bonnard

Pas de mort pour le héros, mais seulement une pompe, une superbe, une suprême déclaration, le repos dans la visibilité.

Maurice Blanchot

C'est de 1929 à 1931 que O'Neill écrit *Mourning Becomes Electra*, trilogie qui transpose en Nouvelle-Angleterre, au lendemain de la guerre de Sécession, l'Orestie d'Eschyle. La volonté de remonter aux sources mêmes du théâtre, et de se montrer l'émule d'un modèle prestigieux est clairement manifestée, dès le titre.

Écrire une tragédie moderne, une tragédie américaine, voilà ce qu'il se propose de faire, après *Dynamo* dont le but avoué, comparable et différent, était de mettre en scène « a symbolical and factual biography of what is happening in a large section of the American soul right now... the first play of a trilogy that will dig at the roots of the sickness of today as I feel it » (Gelb 675). Retenons pour l'instant deux formules : « the American soul », « the sickness of today ». Pour entr'apercevoir, déjà, que malgré la différence manifeste du propos, ce sont peut-être les mêmes obsessions personnelles, les mêmes ambitions d'auteur dramatique qui sont à l'œuvre dans une pièce et dans l'autre.

Grec, O'Neill ? Tragique, O'Neill ? L'Eschyle américain des temps modernes ? Une tragédie américaine, son *Électre* ? La tragédie de l'Amérique ? La formulation même des questions nous renvoie à des présupposés qui demandent à être clarifiés, en tout cas repérés. On sent bien que lorsqu'on dit « An American tragedy », pour reprendre le titre du roman de Dreiser, publié en 1925, on ne parle pas de la même chose que lorsqu'on dit « la tragédie grecque ». On sent bien que les deux expressions ne sont pas symétriques, ou interchangeables. Une tragédie américaine, est-ce une tragédie qui ne pourrait pas se passer ailleurs qu'en Amérique, ou une tragédie qui reflète un certain état de la société américaine, un moment difficile de passage d'un ordre à l'autre (de l'époque des pionniers à l'époque industrielle, par exemple) ?

Il faut, avant de poursuivre, préciser quelque chose d'essentiel. Certes, tout événement douloureux fait l'objet d'une représentation, et met en branle les ressources de l'imagination. Mais tout de même, disons-le d'emblée : le tragique tire son sens du fait qu'il prend ses distances par rapport au réel. Lorsqu'on parle des « images insoutenables » d'une guerre ou d'une famine à la télévision, lorsque les journaux titrent à la une « Tragédie » à propos d'un incendie meurtrier dans un tunnel, ou de purification ethnique dans les Balkans, cela ne doit pas, malgré l'émotion collective légitime, nous égarer. Le réel peut être atroce, et ce n'est pas que la tragédie soit « pire », c'est que c'est d'un autre ordre. Le tragique est irréductible à la réalité des faits, à l'actualité, même prise en charge par les médias. La tragédie, comme la légende qui l'inspire, est universelle, intemporelle. Quelques citations pour éclairer notre démarche. Maurice Regnaut, dans un numéro de *Théâtre/public* consacré à « Tragédies anciennes, tragédies contemporaines », parle des *Perses*, d'Eschyle, et son article, qui vise à définir le poème tragique, s'intitule « Le stratagème de Salamine ». Il suffit de remplacer « la poétique » ou « la poésie » par « le tragique » ou « la tragédie », et nous souscrivons sans

réserve à son propos : « Ce n'est, ce ne peut pas être avec le réel existant que fondamentalement la poétique est en un rapport essentiel, ce n'est qu'avec l'imaginaire et l'imaginaire seul... ». Le philosophe Paul Ricoeur dit en d'autres termes la même chose (et ce n'est pas, affirmerons-nous, être « essentialiste » que de s'interroger sur l'essence du tragique). « L'essence du tragique (s'il en est une) ne se découvre que par le truchement d'une poésie, d'une représentation, d'une création de personnages, bref le tragique est d'abord montré *sur* des œuvres tragiques, opéré *par* des héros qui existent pleinement dans l'imaginaire » (Pavis 449, *Esprit*, mars 53). Dans « La fin du héros », à propos du *Suréna* de Corneille, Maurice Blanchot enfonce le même clou. Il faut le citer un peu longuement :

Le héros n'est rien s'il n'est glorieux... La gloire est le rayonnement de l'action immédiate, elle est lumière, elle est éclat. L'héroïsme est la souveraineté lumineuse de l'acte. S'il n'y a d'héroïsme que dans l'action, il n'y a de héros que dans et par la parole. Le chant est son séjour privilégié...

Non pas que le poème, en racontant l'action merveilleuse, se contente de la célébrer : la célébrant il la produit, il la répète au sens le plus fort ; il lui accorde ce pouvoir de redondance qui vient du nom et se déploie dans la renommée, cette rumeur de gloire accompagnant le nom. « L'honneur, dira Pindare, va seulement à ceux dont le dieu fait croître un beau logos venu au secours des morts ».

(Blanchot 544)

Ce n'est pas parce qu'ils disent tous la même chose qu'ils ont raison, et il n'est pas question ici d'avoir tort ou raison. Il s'agit de préciser le cadre à l'intérieur duquel s'inscrit le tragique, un cadre qui est celui de la représentation, de la parole mise en scène dans ce que nous appellerons, comme Maurice Regnaut, le « poème tragique » pour ne pas lui assigner de façon limitative une forme théâtrale. Nous écouterons Malraux lorsqu'il déclare que « *Sanctuaire* c'est l'intrusion de la tragédie grecque dans le roman policier ». Et nous glanerons ici ou là dans sa préface à la rhétorique emphatique quelques indices qui pourront guider notre lecture d'O'Neill : « destin dressé », « obsession intense », « force sourde, parfois épique », « exaltation tendue », « passion de fatalité », « fascination », « s'enfouit dans l'irréparable ».

Ce que nous indique *a contrario* Malraux, c'est qu'à vouloir faire de la tragédie grecque, on peut tomber dans le roman policier. « Tomber » : il y aurait donc une hiérarchie ? Certes, le roman policier est un genre, avec ses conventions, son enquête, sa recherche de la vérité, ses aveux, et dans le meilleur des cas, son sens de la fatalité. Et l'on a pu lire, ici ou là, qu'il était le dernier avatar de la tragédie. Mais on sait bien que crime et châtement, et surtout leur signification, ne sont pas du même ordre dans les deux cas. Il ne suffit pas, pour qu'un meurtre soit « tragique », qu'une femme assassine son mari ou que leurs enfants assassinent l'amant de cette femme. Écoutons là-dessus la plus prudente des hellénistes, Jacqueline de Romilly : « Il faut, pour que ces meurtres soient tragiques, qu'ils soient rattachés à des causes qui dépassent le cas individuel et qui les rendent nécessaires au nom de circonstances s'imposant à l'homme » (Romilly 168). C'est cette notion de nécessité qui ferait la différence.

Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet vont plus loin puisqu'ils vont jusqu'à parler d'un « moment tragique » après lequel le « ressort tragique » aurait été brisé. Sans les suivre forcément jusqu'au bout de ce radicalisme historiciste, qui n'est pas incompatible avec l'intemporalité fondamentale du tragique, retenons ce qu'ils disent de la responsabilité : « Il y a une conscience tragique de la responsabilité quand les plans humain et divin sont assez distincts pour s'opposer (c'est-à-dire que se soit dégagée la notion d'une nature humaine) sans cesser pourtant d'apparaître inséparables » (Vernant 82).

Plutôt que de roman policier, parlons plutôt du danger qu'il y a, en voulant faire une tragédie, de tomber dans le mélodrame, cette forme involontairement parodique. Avant de se demander si O'Neill, parfois, n'évite pas l'intrusion dans son *Electra* d'éléments mélodramatiques, reconnaissons-lui le mérite d'être, en tous cas théoriquement, pleinement conscient de la différence. Écrivant à un jeune auteur dramatique qui lui a soumis une pièce, il écrit, sévèrement : « If your play is meant for melodrama it is there. If you mean it for tragedy it's not ». Et il ajoute : « My advice is: Keep the main idea — the injustice of Justice. It's big. It's fundamental » (Sheaffer 315).

Si fondamental qu'aujourd'hui encore Hélène Cixous en fait le thème de sa préface à sa traduction des *Euménides* d'Eschyle intitulée « Le Coup » :

La Justice, c'est ce qui rend l'injustice convenable. Sur quels tas d'injustice s'élève la Justice !... La Justice, entre hommes, il la faut. Pour couper court aux douleurs, qui sont interminables... Les victimes sont scandaleuses, elles ne cessent de se plaindre. La Justice est là pour régler les cris et couper le cours des plaintes.

La Justice est notre tragédie nécessaire. Elle nous inflige sa version de nos peines. Elle parle et nous nous taisons.

(Cixous 8)

« Aujourd'hui encore », disions-nous. On n'insistera jamais assez sur le fait qu'une lecture d'Électre est tributaire du contexte historique, idéologique, culturel qui est celui du lecteur ou du metteur en scène ou du spectateur à un moment donné. C'est vrai lorsqu'il s'agit d'une mise en scène contemporaine d'un des grands textes fondateurs — l'*Orestie* d'Eschyle, l'*Électre* de Sophocle, ou l'*Électre* et l'*Oreste* d'Euripide. C'est vrai aussi lorsqu'il s'agit d'une adaptation moderne : l'*Électre* de Giraudoux en 1937, soit six ans seulement après celle d'O'Neill, *The Family Reunion* de T. S. Eliot en 1939, *Les Mouches* de Sartre en 1943, *Électre ou la chute des masques* de Marguerite Yourcenar en 1944. Remarquons au passage cette prolifération des *Électre* autour du grand traumatisme de la deuxième guerre mondiale. Ce n'est sans doute pas l'effet du hasard. Pour nous en tenir aux *Électre* américaines, c'est en pleine guerre du Vietnam, en juillet 1967, que Tyrone Guthrie mit en scène à Minneapolis *The House of Atreus*, dans une « adaptation moderne » de John Lewin. Julius Novick, critique dramatique de *The Nation* et du *Village Voice*, y vit un spectacle en prise avec l'époque et, en même temps, d'une grandeur intemporelle : « It is the only genuine revival of a Greek tragedy that I have ever seen... he gave us probably the nearest thing to a Theatre of Cruelty spectacle, as Antonin Artaud imagined it, that we have ever had in this country » (Novick 115).

En 1973, Andrei Serban et Elizabeth Swados montaient une *Elektra* inspirée des lamentations funéraires de Transylvanie et intitulée « Miracle inspiré de Sophocle ». Serban lui non plus n'était pas loin du Théâtre de la Cruauté, avec son travail « archaïsant » sur les langues anciennes (y compris l'aztèque et le sumérien), sur le cri, les plaintes, les chants des paysannes des Balkans, l'expressivité du son. « On essaie de créer un son — un son qui grandit et se transforme en cri. On essaie de trouver l'énergie qui produit cette action. On voit le son comme une image. On voit ce qui y est enfermé. Une colonne d'air qui essaie de s'ouvrir » (Serban 5). Du point de vue qui nous occupe ici — la tragédie grecque en terre américaine — cette expérience apportait une « solution » originale et convaincante : construction à plusieurs niveaux du sens par la simultanéité de plusieurs actions vocales, intemporalité, universalité de la douleur ritualisée : « Par les insistances rythmées et par une extension dans le temps, les

lamentations tendent à supprimer les limites de temps et d'espace du parler et du chant » (Serban 32).

Tout récemment, d'autres guerres américaines rôdant, ces *Fragments d'une trilogie* (avec *Médée* et *Les Troyennes*) viennent d'être repris à New York, en même temps qu'une *Électre* adaptée par Frank McGuinness et mise en scène par David Leveaux où Zoë Wanamaker se montra fabuleuse en *Électre*. Le critique du *New Yorker* commentait : « The play's bewildering brutality comes through as clearly as yesterday's headlines » (*New Yorker* 136). Quant à l'usage du masque : « When Electra first appears, wedged in an alcove halfway up the wall, she wears the ancient mask of tragedy; she descends to earth and takes off the mask to show us the modern face of torment » (*New Yorker* 136). Le masque est là pour souligner notre appartenance culturelle au monde grec, en même temps que l'universalité de la douleur humaine. O'Neill avait résolu ce problème à sa façon, avec l'utilisation des faux masques, l'apparence de masque de chaque visage qui ressemblait à celle des portraits peints des ancêtres des Mannon. Il avait réussi par là à établir une intemporalité, une intensité impersonnelle des émotions et des sentiments, et le sens d'une dynastie qui porte le poids du destin.

Pour son efficacité, le procédé dépend du talent du metteur en scène, mais sur le papier, sous forme de didascalie, c'est très beau, c'est incantatoire. Lisons les yeux mi-clos. Ezra mort : « His mask-like face is a startling reproduction of the face of the portrait above him, but grimly remote and austere in death, like the carven face of a statue » (*Mourning* 303). Orin : « The Mannon semblance of his face in repose to a mask is more pronounced than ever » (*Mourning* 340). Christine : « One is struck at once by the strange impression it gives in repose of being not living flesh but a wonderfully life-like pale mask, in which only the deep-set eyes, of a dark violet-blue, are alive ». Lavinia (présentée au début comme une statue égyptienne, autre effet de distanciation) : « the Mannon mask-semblance of her face appears intensified now » (*Mourning* 369). Le vrai qui imite le faux qui imite le vrai. Trompe-l'œil, irréalisation qui aboutit à la densité poétique. On retrouve les intuitions de Genet telles que Sartre les analyse à propos des *Bonnes* : « Pour Genet l'exercice théâtral est démoniaque ; l'apparence, sans cesse sur le point de se donner pour la réalité, doit révéler sans cesse son irréalité profonde » (Sartre 562). On passe du naturel au spirituel, le visage à apparence de masque devient « une catégorie de l'imagination, un schéma organisateur des rêveries » (*ibid.*).

Distance par rapport à la réalité, distance dans le temps. Avec la pièce d'O'Neill, les repères chronologiques sont de toute façon loin d'être simples, on joue avec des perspectives temporelles paradoxales. Le modèle grec, avoué, en principe connu du public, souligné par des allusions (le choix des noms, le décor néo-grec, le « chœur » inspiré de l'antique) nous renvoie en toile de fond à l'époque d'Eschyle. C'est l'époque de la guerre médique, cette « guerre d'indépendance que le peuple athénien soutint deux fois contre l'envahisseur perse » (Bonnard 180) et à laquelle participa Eschyle lui-même, qui combattit à Marathon et à Salamine. L'*Orestie* date d'environ 458 avant Jésus-Christ. Elle est destinée aux Athéniens de cette époque-là. Mais ce qu'elle raconte, ne l'oublions pas, est bien antérieur. Ce sont les lendemains de la guerre de Troie qui, elle-même, se scinde en deux temps : le récit qu'en fait Homère au IXe siècle avant Jésus-Christ, et la guerre proprement dite, qui se situe sans doute quatre siècles plus tôt (aussi loin que le XVIe siècle pour nous aujourd'hui). Agamemnon, fils d'Atrée, est le roi « légendaire » d'Argos et de Mycènes, et qui dit légendaire, ou bien mythique, dit : qui se perd dans la nuit des temps.

La trilogie d'O'Neill, elle, renvoie à la guerre de Sécession qui se termine en 1865, et elle se déroule sur un peu plus d'un an, l'intervalle le plus long étant entre « *The Hunted* » et « *The Haunted* », pour permettre le long voyage d'Orin et Lavinia dans les Mers du Sud et l'apparente métamorphose de Lavinia. Mais, par ailleurs, la pièce est destinée aux spectateurs américains du début des années 30, en pleine Dépression : autre toile de fond, pour nous qui déchiffrons la pièce aujourd'hui. De cette première mise en scène, que nous reste-t-il ? Des images, quelques photos, dont une très belle qui représente Alla Nazimova (Christine), debout dans l'embrasement d'une porte, les yeux baissés vers sa fille, et Alice Brady (Lavinia), assise sur les marches, aux pieds de sa mère, et lui tournant le dos, les mains des deux femmes jointes dans un geste identique au bout de larges manches blanches contrastant avec le tissu sombre des robes (la photo est en noir et blanc). Il nous reste aussi les commentaires des contemporains, qu'il faudrait savoir décrypter en fonction des enjeux de l'époque. Parmi les éloges, celui de Brooks Atkinson dans le *New York Times* du lendemain de la première (cet oracle redouté, arrêt de vie ou de mort d'un spectacle de Broadway) : « Using a Greek legend as his model, O'Neill has reared up a universal tragedy of tremendous stature — deep, dark, solid, uncompromising, and grim » (Black 60).

Le choix de la guerre de Sécession comme toile de fond donne un cadre national repérable tout en établissant une nécessaire distance avec l'Amérique contemporaine et

présente, pour le retour triomphal du héros, un général de l'armée nordiste au lendemain d'Appomatox. Est-ce, par rapport aux contemporains, la « bonne » distance ? Eugene O'Neill, rappelons-le, est né en 1888. Il a, par rapport à la guerre qui se termine en 1865, la même distance que, par rapport à la guerre de 14-18, quelqu'un qui serait né en 1941. Ou, par rapport à la deuxième guerre mondiale, quelqu'un qui serait né en 1968. Un clou chasse l'autre... On peut imaginer que le jeune O'Neill n'a pas été élevé dans le culte de cette légende. N'oublions pas qu'il se considère avant tout comme irlandais. « Now I am the only O'Neill of our branch left », déclare-t-il en 1924, après la mort de son frère Jamie. (Il s'en souviendra, sans doute, lorsqu'il fera dire à Lavinia : « I am the last Mannon »). Pourtant, il a des enfants ? Oui mais : « neither of them will be pure Irish, so I must consider myself the real last one » (Gelb 533). Brièvement, rappelons que son père James est né en 1846 à Kilkenny, en Irlande, et n'arrive en Amérique, à Buffalo, qu'à l'âge de neuf ans. Lorsqu'il a quatorze ans, une de ses sœurs mariées le fait venir à Norfolk, en Virginie, et il travaille dans la boutique de son beau-frère qui vend des uniformes à l'armée. La guerre, dans la famille O'Neill, c'est aussi et peut-être avant tout l'occasion qui leur aura permis de sortir de la misère.

Dans la trilogie, cette guerre, dont on ne juge pas le bien-fondé, est montrée comme emblématique de toutes les guerres. Qui est l'ennemi ? « I met a Reb crawling towards our lines ». Il y a « eux » et « nous », mais c'est comme aux gendarmes et aux voleurs. On a quelques points d'ancrage : le général Grant qui a donné à Mannon son surnom de « Old Stick », pour « Stick-in-the-Mud », une allusion aux tranchées de Petersburg (qui pourraient tout aussi bien être celles de Verdun). On a le point de vue antimilitariste d'Orin, héros malgré lui, point de vue plutôt *post-14-18* : « I thought what a joke it would be on the stupid generals like father if everyone on both sides suddenly saw the joke war was on them and laughed and shook hands ». Dieu que la guerre est jolie... Et quand Orin tue un homme, puis un autre, c'est le terme de « murdering » qu'il emploie : « I had a queer feeling that war meant murdering the same man over and over and that in the end I would discover the man was myself » (*Electra* 305). Donner la mort, pourquoi y a-t-il des cas où ce serait légitime ? La violence ne se retourne-t-elle pas contre celui qui la pratique ? Voilà ce qu'Orin semble se demander, et nous sommes invités à faire comme lui. Autre question : est-on, par cette guerre abstraite et qui « finit bien » (victoire, et père et fils reviennent vivants), dans l'univers de la tragédie (qui ne se compte pas, de toute manière, au nombre des morts) ? Si l'on accepte de dire, avec Pierre Bonnard, que les héros tragiques « sont des hommes qui, à la pointe de l'humanité, illustrent

par leur lutte, illustrent en actes, l'incroyable pouvoir de l'homme de résister à l'adversité, de renverser le malheur humain en grandeur et en joie — et cela pour les autres hommes, et d'abord pour ceux de leur peuple » (Bonnard 181), alors non, nous en sommes loin. Mannon lui-même est cynique, qui préfère faire passer pour un héros le fils qui a agi sans ordres et sans prudence : « Father decided it was better policy to overlook that and let me be a hero » (*Electra* 305).

Orin est l'antihéros, celui qui dénonce les hypocrisies de la célébration de l'héroïsme. Mais en même temps Grant, le bâtard, perd le droit à notre respect parce qu'il est un lâche : « I have my father's rotten coward blood in me, I think ». Responsabilité atténuée, du fait que c'est comme une malédiction qui pèse sur lui. Tragédie moderne, cette malédiction qui est dans le « sang », qui est le poids de l'héritage ? À propos des *Revenants* d'Ibsen, un des grands modèles d'O'Neill, avec Strindberg, certains ont parlé — ce qui est à notre avis un non-sens — de « tragédie physiologique ». En 1890, on pouvait lire : « Ces horreurs, où la scrofule et l'alcoolisme héréditaire se résolvent en exaspération incestueuse et en déliquescence cérébrale, font involontairement penser aux aventures des Atrides, racontées par Eschyle et Sophocle » (Bessière 121). Non, mille fois non, réaffirmons que le réel des maladies héréditaires ou des épidémies modernes, pour douloureux qu'il soit, n'a rien de « tragique » en soi. Une lourde hérédité, ce n'est pas une « malédiction », sauf par abus de langage. Il semble plus juste de dire, comme on l'a fait à propos d'*Hedda Gabler*, du même Ibsen, qu'il s'agit, avec *Les Revenants*, d'une « tragédie parodique », du « travestissement sardonique d'une action tragique dont Ibsen nous montre qu'elle est devenue impossible dans le monde où se déroule la pièce » (Bessière 147). « Tragédie tronquée », « tragédie impossible », « tragédie parodique » : mélodrame en somme.

Comme il faut bien qualifier de mélodramatiques (ou parodiques *involontaires*) certains des éléments de *Electra* d'O'Neill. Le principal, le plus « grave », parce qu'il est constitutif de toute l'intrigue, c'est la « faute » d'Ezra Mannon. Certes il a envoyé son fils à la guerre, mais celui-ci revient vivant, il ne l'a pas sacrifié. Christine-Clytemnestre n'a pas, avec les dieux, à lui reprocher d'avoir sacrifié leur fille Iphigénie. Dans un univers tragique, c'est là la faute inexpiable et inévitable — il fallait, comme Abraham a dû le faire avec Isaac, obéir à l'ordre divin et par là pécher contre le plus sacré des devoirs. Contradiction insurmontable, et qui doit se payer. Non, la faute d'Ezra Mannon, au début d'un mariage que tout présentait comme un mariage d'amour, c'est de n'avoir pas su donner du plaisir à sa femme. Le meurtre

de Mannon, c'est une femme qui tue son mari pour vivre avec son amant. Parfait sujet de *sitcom*, sous la rubrique « déboires conjugaux ». À partir de là, les modalités du meurtre même importent peu, nous restons dans le fait divers. Le poison a beau être un clin d'œil à Shakespeare, les derniers mots de Mannon — « She's guilty — not medicine! » — sa mort en direct (« he falls back limply »), le drageoir qui roule sur le tapis et qui sert de pièce à conviction à Lavinia, tout cela est bien de l'ordre du mélodrame et on voit mal quelle mise en scène parviendrait à éveiller chez le spectateur le mieux disposé le moindre soupçon de catharsis.

Autre suspens de notre incrédulité qui réclame trop de bonne volonté : l'acte IV de « The Hunted » qui se déroule sur le clipper de Brant. Le décor est extrêmement réaliste, voire naturaliste, selon les indications d'O'Neill qui adore décrire les bateaux. Isolons et regroupons, avec perfidie, ce qui appartient au registre du bon vieux mélo :

Then Orin and Lavinia come stealthily along the deck from the left. Orin is holding in a savage, revengeful rage. They approach the cabin skylight silently. Orin bends by it to listen. His face, in the light from the skylight, becomes distorted with jealous fury.

(*Electra* 319)

On voit les effets qu'un Woody Allen tirerait de cette parodie de film expressionniste. Ou encore : « On the deck above, Orin, who has bent closer to the transom straightens up with a threatening movement. Lavinia grips his arm, restraining him ». On a ensuite la première tentative de meurtre interrompue :

On the deck above Orin pulls a revolver from under his cloak and makes a move, as if to rush off left down to the main deck after them. Lavinia has been dreading this and throws herself in his way, grasping his arm.

Enfin le meurtre lui-même, en direct :

Orin steps through the door and with the pistol almost against Brant's body fires twice. Brant pitches forward to the floor by the table, rolls over, twitches a moment on his back and lies still. Orin springs forward and stands over the body, his pistol aimed down at it, ready to fire again.

(*Electra* 321)

L'accumulation des stéréotypes de l'action violente et furtive nous plonge, cette fois, dans l'univers du *Comte de Monte-Cristo*. Ce n'est sûrement pas ce que voulait O'Neill, mais il est, plus qu'il ne croit, le fils de son père.

Reste le problème plus général, de la dimension psychanalytique du conflit fils-père, mère-fille, redoublée par la filiation secrète de Brant, qui vient compliquer le schéma. Doit-on admettre, avec O'Neill, que les complexes d'Œdipe ou d'Électre sont un avatar moderne de la tragédie ? En ses propres termes : « a modern tragic interpretation of classic fate without benefit of Gods — for it must, before everything, remain a modern psychological play — fate springing out of the family » (Brunel 161). Développant cette perspective, Pierre Brunel, dans *Le Mythe d'Électre*, voit dans la trilogie la conception d'un destin qui naîtrait non plus du *genos* mais des « gènes ». (On en revient à la soi-disant « tragédie physiologique ». « The sickness of today », au moins, était une métaphore).

Le combat tragique n'oppose pas, dans la tragédie moderne telle qu'il la conçoit, la liberté du héros et le déterminisme de l'hérédité. C'est bien plutôt à l'intérieur de cet héritage lui-même que se situe la source du conflit.

Le schéma du drame fait apparaître le triomphe alternatif des deux forces héréditaires en présence : après le temps de la justice vient celui de la libération, l'« étrange intermède » où, rejetant le masque des Mannon, Lavinia connaît l'ivresse des mers du Sud mais ce n'est qu'un intermède, et le puritanisme recouvre ses droits à la fin de la trilogie, vouant la dernière survivante du clan à la réclusion volontaire dans la maison-sépulcre.

(Brunel 162)

C'est fort justement dit. Mais on exprimera ici, dans la logique de ce qui a été exposé depuis le début, une réserve inspirée de Vernant et Vidal-Naquet. Dans *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, il existe un chapitre intitulé « Œdipe sans complexe », où les auteurs critiquent Didier Anzieu pour avoir voulu faire d'*Œdipe-Roi* une lecture réductrice grâce à la « clé universelle œdipienne » et où ils démontrent, de la façon la plus convaincante, que « le héros d'*Œdipe-Roi* n'a pas le moindre complexe d'Œdipe ». Poussant l'attitude psychologisante jusqu'à l'absurde, ils s'amusent — et nous avec eux — de ceux qui soutiendraient « en substituant par exemple l'*Agamemnon* d'Eschyle à l'*Œdipe-Roi* de Sophocle, que l'effet tragique provient de ce que chaque femme ayant fait le rêve d'assassiner son époux, c'est l'angoisse de sa propre culpabilité qui, dans l'horreur du crime de Clytemnestre, se réveille et

la submerge » (Vernant 83). Contresens, affirment-ils, car, pour les Grecs, « le rêve d'union avec la mère — c'est-à-dire avec la terre qui tout engendre, où tout retourne — signifie tantôt la mort, tantôt la prise de possession du sol, la conquête du pouvoir. Il n'y a pas trace, dans ce symbolisme, d'angoisse ni de culpabilité proprement œdipiennes » (Vernant 98). Plutôt que d'opposer le point de vue — légitime — des historiens à celui — non moins légitime — des psychanalystes, disons plutôt que le passage à l'acte — fût-il un passage à l'acte fantasmé, puisque sur la scène du théâtre — sous forme de crime, affaiblit plutôt qu'il ne l'exacerbe les fantasmes de meurtre qui passeraient par la parole sans être montrés. Il en réduit la signification, la portée universelle, il n'est donc pas tragique, au sens que nous avons précisé. Assister, sur le plateau, à la mort d'Ezra (poison) puis à celle d'Adam Brant (arme à feu), entendre le coup de feu par lequel Christine se suicide dans la pièce d'à côté, puis celui par lequel Orin se suicide, c'est trop, on tombe dans l'anecdotique, le roman de cape et d'épée.

On serait tenté de dire qu'en tant qu'homme, ce qui éloigne O'Neill du tragique, c'est la mélancolie. O'Neill, c'est le Celte, l'homme des brouillards, de l'alcool dans le sang pour se réchauffer, des états dépressifs. La corne de brume, voilà la sourde musique qui accompagne ses drames. Or la tragédie, c'est aussi une question de climat. La tragédie, née grecque, réclame la lumière implacable du soleil. Ah bon ? Et Shakespeare ? *Le Roi Lear* ? La lande ? Argument pertinent qui vient briser net toute velléité d'envolée lyrique sur midi le juste et le Temple du Temps ou la scintillation sereine... Il faudrait, en une autre occasion, réfléchir là-dessus. *Mourning Becomes Electra* a été écrit (par l'homme) sous la pluie, et la pièce en garde la trace. « Gloom » plutôt que « doom ». O'Neill évoque, dans sa dédicace à Carlotta, les « interminable days of rain »,

a black vista through the salon windows of the gray land of Le Plessis, with the wet black trees still and dripping, and the mist wraiths mourning over the drowned fields... when I seemed far away and lost to you in a grim, savage, gloomy country of my own...

(Gelb 735)

On a le sentiment que chez l'homme O'Neill, « sorrow » domine « mourning » comme « gloom » domine « doom ». « Sorrow », c'est un sentiment d'ordre strictement privé, à chacun le sien et ce peut être interminable. Alors que « mourning » c'est un rituel, le travail du deuil, l'acceptation du cycle de la création et de la destruction, de la vie et de la mort.

Une tragédie grecque, fût-elle écrite par Giraudoux, se termine, au bout de la nuit, par « cela s'appelle l'aurore ».

L'artiste O'Neill, lui, sait que la tragédie, ce n'est pas le désespoir. Il le dit et le répète, le sachant et pour s'en convaincre (car l'homme en lui reste abattu, seul l'artiste lutte sans trêve). « We should feel exalted to think that there is something — some vital, unquenchable flame in man which makes him triumph over his miseries — over life itself. Dying, he is still victorious » (Shaeffer 418). Ou encore : « A man wills his own defeat when he pursues the unattainable. But his struggle is his success! [...] such a figure is necessarily tragic. But to me he is not depressing, he is exhilarating » (Shaeffer 419). C'est bien là le « splendid failure to do the impossible » qu'évoque Faulkner à propos de l'artiste. En 1921, O'Neill écrit avec lucidité, et une réelle compréhension de la nature du tragique, qui n'est en aucun cas du pessimisme :

I have been accused of unmitigated gloom. Is this a pessimistic view of life? I do not think so. There is skin deep optimism and another higher optimism, not skin deep, which is usually confounded with pessimism. To me, the tragic alone has that significant beauty which is truth. It is the meaning of life and the hope. The noblest is certainly the most tragic... Only through the unattainable does man achieve a hope worth living and dying for — and so attain himself.

(Black 88)

Encore une fois, il importe de distinguer l'artiste de l'homme. En 1923, toujours dans la même veine, il écrit :

I see life as a gorgeously-ironical, beautifully-indifferent, splendidly-suffering bit of chaos, the tragedy of which gives Man a tremendous significance, while without his losing fight he would be a tepid, silly animal. I say « losing fight » only symbolically, for the brave individual always wins. Fate can never conquer his—or her—spirit.

(Shaeffer 315)

En nous demandant comment nous recevons aujourd'hui la trilogie d'O'Neill, il faut, comme l'aurait rappelé T. S. Eliot, savoir que le filtre de notre sensibilité prend en compte notre expérience du théâtre et notre rapport au monde, à l'histoire, y compris aux mythes grecs et à leur banalisation, au XXe siècle, par la psychanalyse. Notre regard se modifie, inévitablement.

Depuis O'Neill, nous avons connu Beckett, et Genet, Peter Brook, Peter Schumann, le Living Theatre, Grotowski et Meredith Monk, Bob Wilson, parmi ceux qui ont contribué à modifier le regard de toute une génération, et, du coup, de la suivante, puisque ces expériences viennent s'entreposer entre les années 30 et nous aujourd'hui. On peut même affirmer qu'il est plus facile, à la lumière de ces expériences, de mettre au théâtre aujourd'hui Eschyle ou Sophocle (voir Guthrie, voir Serban) ou Sénèque, et certainement Shakespeare, qu'une pièce américaine de 1931. Soixante-dix ans, pour la scène, ce n'est peut-être pas la meilleure distance. Soixante ans, est-ce mieux ?

Paradoxalement, c'est en terre anglaise, ou, plus précisément, écossaise, plutôt qu'en terre américaine, que *Mourning Becomes Electra* a repris vie de façon convaincante en 1991, au Citizens Theatre de Glasgow, dans une mise en scène de Philip Prowse. Notre hypothèse sera que la distance non pas dans le temps mais par rapport à l'Amérique, terre mythique vue de loin, apportait cet élément d'intemporalité nécessaire à sa grandeur. Bonne occasion de se rappeler une fois de plus qu'une tragédie, ancienne ou contemporaine, est un objet virtuel qui ne prend vie que par les acteurs et par le miracle de la mise en scène. À Glasgow, c'était une grande, très grande actrice, Glenda Jackson, qui incarnait Christine (en 1984 déjà, puis en 1988 pour la télévision, elle avait été la Nina de *Strange Interlude*). Michael Billington, critique respecté du *Manchester Guardian*, écrivait : « Glenda Jackson makes Christine a hard, cruel, glittering woman in whom mockery and passion fight for supremacy » (Black 62). Deux figures de femmes rebelles, l'une ayant engendré l'autre, deux figures de femmes divisées, se dressant, pas seulement l'une contre l'autre, mais surtout contre l'ordre patriarcal auquel elles refusent de se soumettre, et nécessairement vaincues par lui mais non sans l'avoir mis à mal (mort du chef et fin de la lignée) et voilà peut-être, incarnée par des comédiennes capables de noblesse, et de passion, et de rage, la vraie grandeur tragique de *Mourning Becomes Electra*, aujourd'hui encore.

Ouvrages cités

- Bessière, Jean, ed. *Théâtre et destin*. Paris, Honoré Champion, 1997.
- Black, Stephen. *File on O'Neill*. London, Methuen, 1993.
- Blanchot, Maurice. « La Fin du héros ». *L'Entretien infini*. Paris, Gallimard, 1969.
- Bonnard, André. *Civilisation grecque, de L'Iliade au Parthénon*. Lausanne, La Guilde du livre, 1959.
- Brunel, Pierre. *Le Mythe d'Électre*. Paris, Armand Colin, 1971.
- Cixous, Hélène. « Le Coup ». *Eschyle, L'Orestie, Les Euménides*. Paris, Théâtre du Soleil, 1992.
- Gelb, Arthur et Barbara. *O'Neill, 1962*. New York, Harper & Row, 197
- Lahr, John. « Ancient and Modern ». *The New Yorker* (28 décembre 1998).
- Novick, Julius. *Beyond Broadway*. New York, Hill & Wang, 1968.
- O'Neill, Eugene. *Mourning Becomes Electra*. 1931 *Three Plays*. New York, Vintage, 1958.
- Pavis, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. Paris, Dunod, 1996.
- Regnaut, Maurice. « Le Stratagème de Salamine ». *Théâtre/Public*, n°130-131, juillet-octobre 1996.
- Romilly, Jacqueline de. *La Tragédie grecque*. 1970. Paris, PUF, 1982.
- Serban, Andrei. *Le Travail d'Andrei Serban*. Ouvrage collectif. Paris, Festival d'automne, Gallimard, 1973.
- Schaeffer, Louis. *O'Neill, Son and Artist*. London, Dent, 1968.
- Vernant, Jean-Pierre et Vidal-Naquet, Pierre. *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*. Paris, Maspero, 1973.