

Fiche- amont
Réalisée par Carole Vidal-Rosset



Dynamo

de Eugene O'Neill

Mise en scène : Robert Cantarella

Une dramaturgie traditionnelle

Algérie de J. Magnan et *Dynamo* d' O'Neill interrogent toutes deux des formes de fanatisme, et font toutes deux partie d'une trilogie inachevée. Pourtant choisir de traiter ces deux pièces en diptyque (mêmes acteurs, même structure métallique pour la scénographie..) ne va pas sans susciter d'étonnement:

Algérie affiche explicitement une modernité déroutante en privilégiant une écriture fragmentaire et discontinue quand *Dynamo* (1928) assure une lisibilité immédiate et rassurante :

1/Structuration classique en actes (3actes) et en scènes.
2/Personnages clairement individualisés par des patronymes dont l'onomastie est à interroger (Par exemple «Monsieur Light » : lumière de Dieu ? ou ironiquement sans électricité ?)
3/ Repérage d'une fable qui obéit à une progression dramatique claire : l'amour contrarié d'un fils de pasteur (Reuben) pour la fille d'un athée (Ada) le conduit à la confusion mentale et au fanatisme meurtrier (il tue Ada en un sacrifice expiatoire avant de lui même s'électrocuter) au terme d'un parcours initiatique qui passe par la rébellion contre le père (du même coup contre Dieu le père) et par l'engouement fiévreux pour des ouvrages de vulgarisation scientifique dans lesquels il croit découvrir une nouvelle divinité athée, substitut de sa mère morte : la Dynamo.

Schéma narratif clair, progression narrative construite classiquement autour d'une série de péripéties suivies d'une catastrophe finale : *Dynamo* nous entraîne en terrain connu et provoque une adhésion immédiate.

Une dramaturgie expérimentale

Et pourtant *Dynamo* est aussi une machine à **invention** .

La pièce fait d'ailleurs partie de ce qu'O'Neill appelait « un cycle **d'expérimentation** » (comprenant également *Jours sans fin*) .

Si Robert Cantarella a choisi de monter la pièce en même temps que celle de Magnan c'est donc aussi parce qu'à sa manière et à sa mesure –celle de son époque - elle interroge des formes nouvelles (à l'instar du théâtre européen qu'O'Neill connaît : Ibsen, Strindberg, Wedekind, Tchekhov..) .

1/ Bien sûr elle se joue de l'unité de temps (ellipse de 15 mois entre l'acte I et l'acte II, 4 mois entre l'acte II et l'acte III), de lieu (intérieur et extérieur des maisons, intérieur et extérieur de la centrale électrique), de niveau de langue (les injures, les évocations prosaïques « rot de sa bouche ricanante » côtoient des formules aux accents bibliques : « les temps ne sont-ils pas enfin mûrs de frapper ce blasphémateur... » mais la préface de *Cromwell* est déjà passée par là ..

2/ Plus novateur et plus inédit est l'usage qui est fait des **didascalies** : didascalies massives, maniaques dans les précisions données (la chambre de Reuben comprend un vieux lit à colonnes au premier plan, la tête du lit à droite ... Au fond dans le coin gauche.. ; Dans le salon, en bas, il y a une table, au centre, au premier plan...)

Seuls les moyens du cinéma pourraient figurer la dynamo telle qu'elle est décrite et restituer la bande son à laquelle O'Neill accorde une importance essentielle : « *j'utilise les sons d'une façon très intensive tout au long de la pièce comme un motif dramatique précis... j'ai toujours réclamé que le son soit signifiant...* » écrit-il.

Et de fait, les bruits naturels (éclair.., tonnerre), les bruits organiques, puis le ronronnement de la dynamo ponctuent l'ensemble de la pièce...

Par cette surenchère didascalique O'Neill de façon presque totalitaire, entend tout régler, tout verrouiller, comme Beckett le fera plus tard: l'espace, le temps (cf fin scène 2 et 3 acte I) l'enchaînement des événements (« à ce moment là, ses yeux tombent sur le gros titre ») l'idée qu'on doit se faire des personnages (au physique et au moral « au fond c'est un brave homme » I 2 à propos de Fife).. il n'est pas jusqu'aux pensées intérieures des personnages qui ne soient commentées (« de plus en plus hanté par le sentiment d'être coupable... » I,4,) S'instaure constamment un tricotage serré entre les didascalies, les répliques et les pensées intérieures .

A vrai dire, le discours des personnages est comme parasité, comme absorbé par le discours d'un auteur omniscient, aux accents parfois métaphoriques et lyriques (scène 3 du dernier acte notamment : « une dynamo énorme et noire, ayant quelque chose d'une massive idole femelle... formant comme une tête aux yeux oblongs et vides posée sur un torse aux rondeurs maflues »)

Situation d'énonciation tout à fait inédite dans le théâtre traditionnel.

Il y a au fond, chez O'Neill, comme une **tentation du romanesque** – semblable à celle qu'on peut trouver dans le théâtre contemporain, chez Philippe Minyana par exemple (même si les modalités et les enjeux sont différents) -.

Nul besoin d'imaginer « le roman » du théâtre. La pièce est un roman. Le roman en tout cas nous est livré avec la pièce.

3 / Cette confusion des genres se donne aussi à voir dans le tissage qu'opère O'Neill entre des formes dramatiques différentes .

Dynamo est à proprement parler une pièce **inclassable**.

Elle est à la fois un **Drame**, réécrivant l'histoire de Roméo et Juliette et la transposant dans l'Amérique du début du 20^{ème} siècle, une **Tragédie** grecque mettant en scène des figures mythiques, archétypales : Reuben / Oreste (tuant Ada pour l'amour de sa mère morte), Reuben / Prométhée (voleur d'électricité), Fife / Agamemnon (rusant avec Reuben : scène de la fausse révélation qui entraînera indirectement le sacrifice de sa fille Ada)....

O'Neill pour reprendre l'expression de Michel Vinaver établit donc « une **navette mythique** » entre les mythes antiques et le monde moderne dans lequel il vit.

« **Myth-plays for the God-Forsaken** » (Théâtre mythe pour les abandonnés de Dieu) c'est d'ailleurs bien le nom qu'il a donné à la trilogie (inachevée) dont fait partie Dynamo.

C'est qu' O'Neill entend fermement renouveler le théâtre de Broadway, en créant une pièce capable, à l'égal des tragédies antiques, de susciter chez le spectateur la commotion de la terreur (devant le spectacle d'un excès d'amour - d'un fils pour sa mère, d'une mère pour son fils, d'un père pour sa fille - qui conduit à la mort) et de la pitié (devant des personnages perdus, condamnés à adorer un Dieu de substitution : l'électricité)

4/ Pitié ou sourire, car ce n'est pas là le moindre paradoxe de la pièce, que de faire se côtoyer des registres différents: l'excès de certains personnages (l'attitude fascinée pour ne pas dire « allumée » ! de Madame Fife et de Reuben face à la dynamo - à l'exemple des monomaniaques qu'on trouve chez Molière par exemple -) l'excès de certaines situations (le père caché dans la penderie et écoutant la confession que Reuben fait à sa mère, la scène des coups de ceinture donnés au fils), les discours enflés et spécieux de Fife et de Light, le décalage entre les pensées intérieures des personnages et leurs attitudes, contribuent à colorer «l' inspiration tragique » d'une veine comique et presque guignolesque.

5/ Mais là où la pièce affirme le plus fortement son désir **d'expérimenter des formes nouvelles** c'est dans le dispositif de la parole qu'elle met en place.

Le système énonciatif traditionnel de l'écriture dramatique s'en trouve totalement bousculé puisque la parole de l'échange (celle des répliques inter-personnages) est constamment parasitée par la parole à soi-même - sorte d'aparté ou de monologue intérieur généralisé-

Etrangeté de cette partition qui permet au lecteur de se retrouver à la fois **dans l'extériorité et dans l'intériorité** des personnages, puisque lui sont livrées leurs pensées intérieures (typographiquement elles occupent les deux tiers de la page seulement) comme le ferait au cinéma la voix off.

Et voilà le lecteur de théâtre privé d'une de ses libertés habituelles : imaginer lui même un sous-texte possible !

Complexité de cette partition qui déstabilise le lecteur et l'oblige à un jeu de saute-mouton puisque nombre de répliques ne vont plus « boucler » ensemble (Dans *Ecritures dramatiques* Vinaver appelle « bouclage »l'enchaînement des répliques)

Dans la scène 1 de l'acte I par exemple à une question de Madame Light succède le discours intérieur de M.Light. Madame Light est d'ailleurs obligée de rétablir le contact avec insistance « Hutchins, s'il te plaît, écoute quand je te parle... »

Souvent le personnage ne répond pas à son interlocuteur mais enchaîne en commentant intérieurement ce qui vient de lui être dit. Ailleurs se produit un décalage entre ce qu'il pense et ce qu'il dit à l'autre ou fait devant lui.

Parfois se donne à lire une démultiplication des adresses et des prises de parole à l'intérieur même du discours intérieur. Ainsi p9 Hutchins reproduit-il le discours de Fife « Feriez mieux de tenir votre fils... » et sa propre adresse à Dieu « Seigneur Dieu, pardonnez-moi... »

Une structuration binaire

Ce dispositif des deux voix, O'Neill l'avait déjà expérimenté dans une autre de ses pièces : *L'Etrange intermède* mais ici, il se double d'une autre structuration binaire (proposée également dans *Le désir sous les ormes.*) : le décor lui même est construit sur une opposition entre l'intérieur et l'extérieur.

A regarder de plus près on s'aperçoit du reste que toute la pièce repose structurellement sur une opposition binaire :

-deux maisons

-deux familles (l'une athée, l'autre religieuse),

-deux univers celui des femmes (qui aiment - Ada, Madame Light ou qui rêvent - Madame Fife-) celui des hommes (qui, chacun à sa manière, tuent)

-deux valeurs qui entrent en conflit : l'obéissance ou la liberté et surtout la croyance en un Dieu fondamentalisme ou la croyance en une pseudo science. « *Il s'agit en fait de la première pièce d'une trilogie qui retournera aux racines du mal d'aujourd'hui tel que je le ressens-la mort du Dieu ancien et l'échec de la science et du matérialisme qui n'ont pas su proposer un nouveau dieu pour satisfaire l'instinct religieux primitif survivant et lui permettre de trouver un sens à la vie et apaiser ses craintes face à la mort* » écrit-il dans sa correspondance.

O'Neill en réalité renvoie dos à dos ces deux croyances :il dénonce à la fois

l'intégrisme engendrée par l'une et l'impuissance de l'autre à remplir un ciel vide désormais de toute transcendance (et ce faisant, visionnaire, il semble aussi parler de l'Amérique d'aujourd'hui engluée qu'elle est dans le puritanisme et le culte de l'ultra technologie)

NB : la croyance en la science est représentée dans la pièce par une dynamo dont O'Neill aurait eu l'idée en lisant un chapitre de *L'éducation d'Henry Adams* « La Dynamo et la vierge »(inspiré par la dynamo observée à l'exposition universelle de Paris)

Mais il n'est pas jusqu'aux intentions de l'auteur qui n'obéissent à une dualité :

A la fois, O'Neill entend dépasser le purement anecdotique, poser des problèmes de société en se servant du théâtre comme d'une tribune « *Il me semble que s'il veut aujourd'hui tenter d'accomplir une grande œuvre, celui qui écrit, doit avoir à l'esprit ce grand sujet (analyser les « racines du mal d'aujourd'hui » derrière chacun des petits sujets...* » écrit-il , et en même temps il reproche aux spectateurs de l'époque de « *s'être acharnés à chercher dans Dynamo une pièce à thèse très élaborée...un problème abstrait* » et d'être restés aveugles à l'enjeu essentiel de la pièce : les relations humaines - dans leur dimension archétypale d'ailleurs et non pas psychologisante-(d'où son intérêt pour les masques qui permettent « *une projection symbolique du destin qui est en chacun de nous* » sans identification à un acteur « *qui réciterait, déclamerait le texte de façon réaliste* » écrit-il dans son très moderne *Mémoire sur les masques* .

Et de fait la relation oedipienne de Reuben avec sa mère (même si O'Neill se défend d'avoir lu Freud et Jung) crève littéralement les yeux !: « Ne me laissez jamais m'éloigner de vous à nouveau ! je vous en prie, Mère » dit-il avant de se fondre dans un rapport fusionnel et fœtal avec elle en s'électrocutant.

« *Est-ce que toute la lutte du garçon pour répudier le Dieu de son père n'est pas une lutte pour conquérir humainement son père ? .. Est-ce que son sentiment pour sa mère morte n'est pas clair. Le poids que son influence fait peser sur lui immédiatement depuis la tombe qui fait que lorsque un peu plus tard il essaie d'embrasser Ada , il ne peut pas. Que la Dynamo soit sa mère qu'il a sublimée par des chemins inconnus de lui même en Déesse mère de façon à pouvoir la posséder et être possédée par elle.... Tout cela me semble ressortir dans la pièce comme si c'était **peint en rouge** », écrit-il soulignant ainsi fortement le second fil rouge de sa pièce.*

Au fond *Dynamo* est une pièce plus complexe, moins immédiate qu'elle n'y paraît. Comme toute œuvre digne de ce nom elle porte la trace d'une interrogation sur le monde d'hier et d'aujourd'hui (l'Amérique du début du siècle mais aussi l'Amérique actuelle), sur l'auteur (les relations humaines conflictuelles qu'il dépeint ne sont pas sans rapport avec sa biographie et la période de crise qu'il a traversée lors de la composition de *Dynamo*) et sur elle-même.

En constante recherche formelle, O'Neill a ouvert la voie à de nombreux dramaturges dont Tennessee William , Arthur Miller...

Recourant à des formes ancestrales de la représentation (la tragédie, les masques ...)mais aussi à des formes encore en devenir – en tout cas difficiles à réaliser techniquement au moment où il écrit- (bande son sophistiquée, voix intérieure à faire entendre...) O'Neill fait dialoguer le passé, le présent et le futur, et ce faisant, manifeste sa plus belle appartenance à la modernité.

Pistes d'exploitation pédagogique

I Observer la partition

1/ Sans lecture préalable, faire repérer aux élèves la forme spécifique du texte en observant sa matérialité typographique.

Ce repérage peut conduire à constater les **écarts** au regard d'une dramaturgie traditionnelle : didascalies surdimensionnées, voix intérieure (3/4 page)/voix extérieure, non bouclage systématique des répliques.

II Repérer les enjeux de la pièce à partir d'un fragment

Faire lire la première scène pour prendre la mesure du fonctionnement dramaturgique de la pièce et de ses enjeux essentiels (Dieu, rapport au père, à la mère..)cf M. Vinaver « *L'analyse d'un petit échantillon de texte prélevé dans le tissu de l'œuvre permet, pour l'essentiel, de déterminer le mode de fonctionnement de la pièce, fournit toutes les clefs nécessaires à la compréhension de l'œuvre dans sa totalité.* »

III Susciter un horizon d'attente avant la représentation

1/Par la lecture à haute voix, le jeu et l'image

- « Caviarder » les passages en voix intérieure et demander aux élèves de les improviser.
- Faire lire les passages en voix intérieure sur le souffle et dans un chuchotement.
- Les faire s'interroger sur des problèmes tout à fait concrets d'espace et d'adresse : la voix intérieure est-elle adressée frontalement au public ? Est-on en mouvement, ou immobilisé quand on l'énonce ? Que fait pendant ce temps l'interlocuteur en attente d'une réponse ?

- Leur demander de sonoriser les points de suspension . Exemple : un soupir ostentatoire pour Madame Light, un ricanement pour M. Fife...
- Dissocier la parole et le geste : certains disent les didascalies et les répliques d'autres prennent en charge la gestuelle –comme dans le cinéma muet-
- Fixer chaque personnage dans une posture emblématique : Light lisant la bible, Ada se regardant dans un miroir, pour travailler sur des figures et non simplement sur des enjeux psychologiques.

NB/ L'idéal serait de demander aux élèves de prendre des photos et de constituer un roman photo du 1^{er} acte par exemple, qui mettrait en exergue les attitudes essentielles des personnages.

2/ Par des choix de mise en scène

- « Caviarder » la description des personnages : libérer l'imaginaire des élèves et leur demander d'apporter des photos de magazine ou des reproductions picturales correspondant à l'image qu'ils se font des personnages.

Leur rappeler ce que dit Vitez : « La distribution est déjà une interprétation »

- On peut leur demander de se mettre dans la peau du metteur en scène et d'imaginer la lettre qu'ils écriraient à leur scénographe pour lui donner les consignes et les conseils suivants (et surtout la réponse du scénographe !):

A/ O'Neill pose un véritable défi : il est impossible de respecter les indications très réalistes des didascalies comme on pourrait le faire au cinéma.

Le théâtre doit travailler de façon synecdotique : ne conservez que 6 éléments (évoqués dans les didascalies) et qui vaudront pour représenter l'ensemble.

B/ Comment traiter les ellipses temporelles ? (comment montrer que Reuben au bout de plusieurs mois a changé ?)

C/ Comment représenter la Dynamo ? Ou la situer (elle est censée être à trois kms !)

D/ Comment mettre en lumière la structure binaire de la pièce (costumes, maisons....)