

INTRODUCTION

Émeline Jouve

Femme(s) rebelle(s)

Susan Glaspell : « une rebelle » aux marges de Broadway

À l'annonce du décès de Susan Glaspell en 1948, le romancier John Dos Passos envoya une lettre à la journaliste, romancière et militante Mary Heaton Vorse pour l'exhorter à écrire la biographie de leur amie : « c'était une aventurière, une rebelle », déclara-t-il, « son histoire ferait un formidable récit¹ ». Vorse ne rédigea jamais ce récit, peut-être car elle connaissait la pudeur de celle qui, après avoir écrit *The Road to the Temple* (1926), la biographie de son époux George Cram Cook, avait détruit une partie de ses archives personnelles comme pour éviter de faire de sa vie un manifeste et pour s'assurer que seul son art parlerait pour elle². D'une santé fragile, Glaspell ne pouvait multiplier ses activités militantes et, comme elle l'expliquait à sa camarade féministe et journaliste Alice Rohe³, elle vouait toute son énergie à ses œuvres, étendards de la défense des droits individuels dans une société américaine où la moitié de la population était, jusqu'en 1920, privée du droit fondamental de vote et où la

¹ Ben-Zvi, Linda, *Susan Glaspell: Her Life and Times* (New York: Oxford University Press, 2005), 397 – trad. E. Jouve.

² Ozieblo, Barbara, *Susan Glaspell: A Critical Biography* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2000), 3.

³ Glaspell et Rohe étaient toutes deux membres d'un groupe féministe, l'Heterodoxy Club, qui initiait des débats sur la place des femmes dans la société au-delà de la question du droit de vote. En cela, ce club participa au développement d'un féminisme plus radical aux USA. Rohe, Alice in Ozieblo, Barbara, *Susan Glaspell: A Critical Biography* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2000), 138 – trad. E. Jouve.

INTRODUCTION

liberté d'expression était remise en question au nom de l'effort de guerre durant le premier conflit international⁴.

Susan Keating Glaspell naquit le 1^{er} juillet 1876 à Davenport dans l'Iowa. Descendante des premiers pionniers à s'être installés dans le Midwest, fille de fermiers modestes et religieux, la seconde d'une fratrie de trois enfants grandit dans un environnement très traditionnel. Désireuse de s'émanciper, Glaspell travailla en tant que journaliste afin de pouvoir financer ses études à Drake University dont elle sortit diplômée de philosophie. Après avoir exercé en tant que chroniqueuse judiciaire à plein-temps pour le *Des Moines Daily News*, elle décida de démissionner en 1901 afin de se consacrer exclusivement à l'écriture fictionnelle. Jusqu'à 1915 et ses débuts en tant qu'autrice dramatique avec *Suppressed Desires. A Comedy in Two Scenes* coécrite avec Cook, Glaspell parvenait à vivre de l'écriture de ses nouvelles et de ses romans, un « véritable accomplissement » pour une femme de sa génération, et « particulièrement pour une femme issue d'une petite ville du Midwest », souligne Barbara Ozieblo⁵. À l'issue de la première décennie du XX^e siècle, elle s'était fait un nom en tant qu'autrice de fiction : ses nouvelles étaient publiées dans de nombreux magazines (*Harper's*, *Leslies*, *The American*, *Booklovers Magazine*...) et son premier roman, *The Glory of the Conquered* (1909) fut un succès littéraire. Son second roman, *The Visioning* (1911) lui fut inspiré par Cook et sa ferveur socialiste. L'autrice rencontra cet iconoclaste passionné en 1907 alors que ce dernier attendait l'officialisation de son divorce. En 1911, alors que Cook s'amourachait d'une autre femme, elle quitta le Midwest pour aller s'installer à New York dans le quartier de Greenwich Village où soufflait un vent de radicalisme à la fois artistique et social. Faisant fi du décorum et de la morale en vigueur, elle épousa Cook en 1913 après son second divorce mais décida de garder son nom, symbole de son indépendance. Le couple acheta une maison dans la petite ville portuaire de Provincetown dans le Massachusetts où les bohèmes newyorkais venaient passer leurs étés.

Après le succès de la représentation de *Suppressed Desires* dans le salon de la maison d'été d'Hutchins Hapgood et Neith Boyce à Provincetown, désireux de proposer un théâtre non commercial expérimental aux marges de Broadway, et

⁴ Si Glaspell fait référence aux Natifs dans ses œuvres dramatiques, elle n'aborde pas directement la question des droits des Afro-américains.

⁵ Ozieblo, Barbara, "Susan Glaspell", *The Literary Encyclopedia*, Robert Clark ed. (2011. 28 July 2011 <<http://www.litencyc.com/php/speople.php?rec=true&UID=1767>>) – trad. E. Jouve.

INTRODUCTION

porté par le désir de Cook de créer une « communauté de souffleurs de vie⁶ », le couple fonda en 1915 la troupe amateur des Provincetown Players. La compagnie s'inscrivait dans la dynamique du Little Theatre Movement qui émergea en 1912 d'abord au-delà des frontières de New York avant de conquérir la capitale culturelle et être alors à l'origine de ce qui fut ensuite appelé le *Off-Broadway*. L'une des originalités des Provincetown Players, par rapport aux autres formations anti-*mainstream* de cette période, était qu'ils cherchaient à faire la promotion d'œuvres de facture étasunienne, c'est-à-dire écrites par des compatriotes et inspirées par leur contexte social et politique immédiat là où la majorité des autres troupes, à l'image des Washington Square Players, montait des pièces européennes. Dans cette même logique de diffuser le théâtre américain, les Provincetown Players développèrent l'édition théâtrale et publiaient alors la plupart des pièces qu'ils produisaient. Établis à Provincetown jusqu'en 1918, date à laquelle ils s'installèrent à New York, en plein cœur de Greenwich Village sur MacDougal Street, les Cook et leurs acolytes revendiquaient un statut d'amateur leur permettant non seulement d'échapper aux logiques financières de Broadway mais également d'envisager un travail collectif horizontal. En plus du souhait de faire connaître des autrices et des auteurs étasuniens, la troupe avait pour ambition d'éveiller la conscience d'un public que Broadway plongeait dans un état de léthargie, selon eux : ainsi, les membres fondateurs encourageaient l'écriture de pièces expérimentales et politiques.

L'originalité de fond et de forme séduisit rapidement la communauté bohème, puis les critiques de théâtre qui, après avoir boudé les représentations de la compagnie parce qu'elle refusait initialement de leur offrir des invitations comme le voulait la tradition sur Broadway, avaient fini par couvrir les pièces de MacDougal Street suite au changement de politique des Provincetown Players qui reconsidérèrent leur radicalisme. Le succès populaire et critique de certaines des œuvres attira l'attention de producteurs de la Grand Avenue. Pour Edna Kenton, fidèle amie de Glaspell et Cook, le destin des Provincetown Players bascula lorsque ses membres acceptèrent de vendre les droits de *The Emperor Jones* (1920) d'Eugene O'Neill pour que la pièce soit jouée sur Broadway : le groupe dut se confronter au paradoxe de la réussite et à ses propres contradictions. « Je ne crois pas que le glas aurait sonné pour nous en 1922 », déclarait Kenton, « si nous avions pris une autre décision, si la toute petite

⁶ Glaspell, Susan, *The Road to the Temple* (1926) (New York: Frederic A. Stokes, 1927), 193 – trad. E. Jouve.

INTRODUCTION

minorité de voix dissidentes avait été entendue⁷ ». Suite à cet arbitrage, la compagnie se scinda en deux factions : O'Neill et ses fidèles œuvraient en faveur d'une ouverture des Players au-delà de Greenwich Village alors que Cook, Glaspell et Kenton militaient pour maintenir leur statut d'amateur, garant de leur indépendance artistique⁸. Ces conflits internes eurent raison de la compagnie. L'insistance des partisans au sujet de la professionnalisation venait contrecarrer les utopies de Glaspell et Cook qui rêvaient d'un théâtre expérimental libre de toute contrainte commerciale : en 1922, ils décidèrent de quitter la troupe et New York pour partir pour la Grèce, mère-patrie du théâtre où ils pourraient renouer avec leurs idéaux artistiques.

La « communauté de souffleurs de vie » des Provincetown Players rendit alors son dernier souffle sept ans après sa création. La compagnie produisit quatre-vingt-dix-sept pièces signées par quarante-six autrices et auteurs américains. Glaspell avait écrit onze pièces (sept formes courtes et quatre formes longues) et, grâce à sa politique de publication, ses œuvres furent éditées, ce qui facilita leur circulation : ainsi, les pièces de Glaspell furent reprises par d'autres compagnies aux États-Unis mais aussi en Europe et notamment en Angleterre, où elles jouissaient d'un franc succès. Les spécialistes s'accordent à dire que les Provincetown Players participèrent grandement à l'émancipation de la scène américaine vis-à-vis des Européens et qu'ils permirent ainsi l'émergence d'un théâtre étasunien moderne. Selon Christopher W. E. Bigsby, la contribution la plus importante des Provincetown Players à l'histoire du théâtre américain est d'avoir « produit » deux de ses plus grands talents, Susan Glaspell et Eugene O'Neill⁹. Autrice de fiction reconnue avant l'aventure des Provincetown Players, Glaspell devint très rapidement une autrice de théâtre saluée par la critique. Son départ pour la Grèce interrompit sa carrière dramatique avec laquelle elle renoua en 1926, suite à sa rencontre avec Norman Matson, avec qui elle co-écrit *The Comic Artist : A Play in Three Acts*. En décembre 1930, la première de *Alison's House* se tint au Civic Repertory Theatre dirigé par la célèbre Eva Le Gallienne.

⁷ Kenton, Edna, *The Provincetown Players and the Playwrights' Theatre, 1915-1922* (Ts. 1930s), Travis Bogard and Jackson R. Bryer eds. (Jefferson: McFarland & Company, 2004), 127 – trad. E. Jouve.

⁸ Sur les circonstances de la dissolution de la compagnie mais aussi sur les contradictions propres à Glaspell et Cook, voir Jouve, « 'Murderous Hug' : 1922 et la tragédie des Provincetown Players » in *1922 et son esprit*, Élise Brault-Dreux (ed.). Paris : Sorbonne Université Presses, 2022, pp. 199-213.

⁹ Bigsby, Christopher W. E. "Introduction" in *Plays by Susan Glaspell*, Christopher W. E. Bigsby ed. (Cambridge: Cambridge University Press, 1982), 25 – trad. E. Jouve.

INTRODUCTION

Quelques mois plus tard, en avril 1931, Glaspell reçut une lettre lui annonçant qu'elle avait obtenu le Prix Pulitzer de la meilleure pièce américaine : l'autrice devint alors la deuxième femme, après Zona Gale en 1921, à recevoir ce prix, une récompense qui confirmait son importance dans le paysage théâtral. Cette pièce inspirée de la vie de la poétesse Emily Dickinson fut sa dernière œuvre dramatique à être montée. Glaspell n'abandonna pas pour autant le théâtre et se mit au service des autrices et des auteurs en faisant la promotion d'artistes américains au sein du Midwest Play Bureau, branche régionale du Federal Theatre Project, l'un des sous-programmes du New Deal. Pendant deux ans, de 1936 à 1938, Glaspell se consacra uniquement à ce projet collectif qui n'était pas sans rappeler celui des Provincetown Players. Après sa démission, acte de protestation contre la censure imposée par une administration jugée de plus en plus bureaucratique, l'autrice se replongea dans l'écriture et publia quatre romans dont *Norma Ashe* (1942) considéré comme son chef d'œuvre. Les années 40 furent marquées par la Seconde Guerre mondiale : si Glaspell avait été très critique, notamment dans ses pièces, de l'implication des U.S.A. lors du premier conflit international, elle soutenait cette fois l'engagement de son pays auprès des alliés et écrivit en 1943 *Springs Eternal* en gage de sa participation à l'effort de guerre. Cette dernière composition dramatique ne fut cependant jamais jouée ni publiée du vivant de l'autrice.

Susan Keating Glaspell s'éteignit le 27 juillet 1948 à Provincetown. Les témoignages comme ceux de Dos Passos se multiplièrent pour rendre hommage à l'esprit de révolte qu'incarnait celle dont la vie défiait les conventions et dont les œuvres dénonçaient les injustices sociales. Bien que Glaspell fût connue et reconnue de son vivant, elle fut cependant, jusqu'aux années 1970, reléguée à la marge de l'histoire de la littérature et du théâtre moderne américains. Pour Mary E. Papke, ce phénomène s'explique par la discrimination dont les femmes artistes ont été trop souvent victimes¹⁰ ; J. Ellen Gainor pense que l'aura de Glaspell fut mise à mal par les commentaires négatifs de quelques critiques dont l'avis aurait fait autorité, éclipsant les éloges d'autres spécialistes de littérature et de théâtre pourtant tout aussi reconnus ; il serait également pertinent d'avancer que la production de Glaspell, relativement faible dans chacun des genres auxquels elle s'adonna, a pu la discréditer par rapport à des auteurs plus prolifiques qui, à l'image d'O'Neill, se concentrèrent sur une forme donnée et n'interrompirent pas

¹⁰ Papke, Mary E., Susan Glaspell, *A Research and Production Sourcebook* (Westport: Greenwood Press, 1993), 8.

INTRODUCTION

leur carrière pour promouvoir le travail d'autres¹¹. Glaspell sortit timidement de l'obscurité en 1966 lorsque Arthur E. Waterman publia la première monographie sur l'autrice mais sa résurrection est principalement due à la parution en 1973 de l'anthologie *Images of Women in Literature* dans laquelle Mary Anne Ferguson avait inclus « A Jury of Her Peers » (1917), nouvelle adaptée de sa pièce *Trifles* (1916). Cette publication attira l'attention des universitaires féministes qui redécouvrirent l'œuvre de Glaspell et en démontrèrent l'intérêt. Trente-cinq ans après l'exhortation de Dos Passos, en 1983, apparut la première biographie de Glaspell signée par Marcia Noe. En 1984, Bigsby publia le Volume I de *A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama* qui s'ouvre sur un chapitre intitulé « Provincetown: the Birth of Twentieth-Century American Drama » et où il démontre l'importance de l'autrice. Trois ans plus tard, il publia la première collection d'œuvres dramatiques de Glaspell. Ces publications par l'éminent spécialiste de théâtre étasunien ont révélé l'artiste auprès du monde des arts du spectacle et les publications sur son corpus dramatique se sont multipliées, aux États-Unis d'abord, puis au-delà de ses frontières. Aujourd'hui Susan Glaspell est considérée comme « la mère du théâtre moderne américain¹² ». La métaphore maternelle, des plus traditionalistes, ne doit pas émousser le radicalisme de l'autrice. En remettant en question les codes traditionnels théâtraux et sociétaux, Glaspell fait figure de mère iconoclaste, rebelle, qui se révolta contre le théâtre conventionnel et commercial de Broadway : elle participa à la naissance sur le sol américain d'un nouveau théâtre, non seulement en écrivant des pièces originales mais aussi en accompagnant, via sa compagnie ou son engagement auprès du Federal Theatre Project, la création d'autres artistes. L'esprit rebelle de Susan Glaspell imprègne son œuvre dramatique tout entière : ses pièces sont habitées par des révoltés (le plus souvent des *révoltées*), sortes de porte-paroles de leur génitrice, qui rêvent d'un « monde meilleur ».

Théâtre de la révolte : mise en scène de la rébellion

« Je nous considère [...] comme des chasseurs, rassemblés pour la chasse [...] et résolu [...] à faire notre part afin de construire un monde meilleur que celui

¹¹ L'œuvre de Glaspell compte 50 nouvelles, 9 romans et 15 pièces.

¹² Greenwald, Michael L., Roger Schultz, and Roberto D. Pomo, *The Longman Anthology of Drama and Theater: A Global Perspective* (New York: Longman, 2002), 21 – trad. E. Jouve.

INTRODUCTION

dans lequel nous sommes nés¹³ » : à l'occasion de son discours pour le festival du livre de Boston en 1942, Glaspell revenait sur la mission politique des écrivains. L'analogie avec le chasseur lui fut inspirée par « Thoughts on Peace in an Air Raid » (1940), essai de Virginia Woolf écrit en plein Blitz. Bien avant le conflit international, Glaspell s'était exprimée sur la fonction politique de l'art auquel, ne pouvant multiplier les actions militantes du fait de sa santé fragile, elle s'adonnait tout entière. Quelques années plus tôt, alors que les U.S.A. tentaient de faire face à la Grande Dépression, Glaspell, directrice du Midwest Play Bureau, avait déclaré que le théâtre avait une fonction « civilisatrice¹⁴ ». Comme des miroirs tendus au monde, les pièces de Glaspell se voulaient être des réflexions de et sur la société étasunienne : Glaspell mettait alors en scène ce qu'elle considérait comme des injustices que ses protagonistes s'efforcent de combattre. La majorité de ses personnages principaux sont des femmes qui dénoncent notamment le système patriarcal qui les opprime. Dans ses œuvres, Glaspell déclinait différentes modalités de rébellion : respectant le principe de réalité propre à ses héroïnes, les révoltes mises en scène sont plus ou moins radicales selon que ces rebelles fictives évoluent dans un milieu plus ou moins conservateur. Ainsi, les protagonistes de *Trifles* (1916) issues d'un milieu rural très traditionnel du Midwest optent pour une rébellion indirecte en cachant la vérité à leurs époux, représentants de la loi, là où Mrs. Patrick de *The Outside (De l'autre côté)* (1917), une newyorkaise sans attache venue s'isoler dans une ancienne station de sauvetage au bord de l'océan, défie ouvertement la norme en se rangeant du côté de la mort. Avec ses mises en scène de la rébellion, Glaspell répond à la définition du théâtre moderne de Robert Brustein. Dans *The Theatre of Revolt: Studies in Modern Drama from Ibsen to Genet* (1991), le chercheur différencie ce qu'il nomme le « théâtre de communion » et le « théâtre de la révolte ». Alors que le « théâtre du passé » représente un monde régi par des règles partagées qui, si elles peuvent être ébranlées au cours de l'histoire, sont ensuite rétablies pour assurer le maintien de la communauté, « le théâtre moderne de révolte » est lui traversé par un vent d'insurrection qui renverse les normes établies¹⁵. Ce qui distingue cependant Susan Glaspell de ses

¹³ Glaspell, Susan, "The Huntsmen are Up in America..." (21 Oct. 1942. Book Fair, Boston. Berg Collection, New York Public Library) – trad. E. Jouve.

¹⁴ Glaspell, Susan, "Happy to Be Here..." (Glaspell and Federal Theatre Project, Berg Collection, New York) – trad. E. Jouve.

¹⁵ Brustein, Robert, *The Theatre of Revolt: An Approach to the Modern Drama* (Chicago: Elephant Paperbacks, 1991), 4 – trad. E. Jouve.

INTRODUCTION

contemporains est qu'elle ne se limite pas à la dénonciation des conventions aliénantes, selon la définition du théâtre moderne de Brustein, mais elle propose des modalités de résistance laissant présager « un monde meilleur ». Ainsi, le théâtre de Glaspell est un théâtre de la révolte positive.

Les trois pièces retenues pour ce volume sont des illustrations de ce théâtre de la révolte positive. Ces œuvres courtes, en un acte, initialement produites par les Provincetown Players ont été choisies car elles sont emblématiques de l'œuvre de l'autrice à la fois dans leurs similitudes et leurs différences, dans la mesure où elles partagent un thème commun qui est traité de façons diverses. *Trifles* (*Peccadilles*) (1916), *The Outside* (*De l'autre côté*) (1917) et *Woman's Honor* (*L'Honneur d'une femme*) (1918) mettent toutes en scène des femmes victimes d'injustice qui imaginent des formes de résistance. La solidarité, vectrice d'espoir, apparaît dans ces trois œuvres comme la stratégie ultime pour faire face aux abus. Glaspell expérimente avec divers styles dramatiques et les pièces retenues sont respectivement écrites dans une veine réaliste, expressionniste et allégorique, une pluralité d'approches qui rend compte de la virtuosité esthétique de l'autrice.

Peccadilles (1916) : domestication et invisibilisation

Peccadilles est la pièce la plus célèbre de Susan Glaspell. Elle fut jouée en 1916, dans le cadre de la seconde saison des Provincetown Players. Première œuvre dramatique écrite par Glaspell seule, *Peccadilles* fut la plus jouée de son vivant et reste encore aujourd'hui la plus produite. C'est également un classique académique dans la mesure où elle est au programme des cursus étasuniens d'études théâtrales, de *gender studies* mais également de « droit et littérature » car l'œuvre est basée sur l'affaire Hossack, fait divers sur lequel l'autrice travailla de décembre 1900 à avril 1901 en tant que journaliste pour le *Des Moines Daily News*. Mrs. Hossack avait été accusée d'avoir assassiné son mari d'un coup de hache. En dépit du manque de preuves, Mrs. Hossack fut condamnée pour le meurtre de son époux. Cette affaire ouvrit les yeux de l'autrice sur l'injustice du système judiciaire dont le verdict était entre les mains des hommes puisque seule la gent masculine avait le droit de siéger dans un jury et de se prononcer sur la culpabilité d'un individu. Pour Glaspell, Mrs. Hossack fut privée du droit fondamental de représentation par ses pairs, « *Jury of Her Peers* » selon l'expression anglaise de Susan B. Anthony que l'autrice retint comme titre pour l'adaptation en nouvelle de *Peccadilles*.

INTRODUCTION

L'une des premières pièces lipoprosopiques mais aussi de détection de l'histoire du théâtre¹⁶, *Peccadilles* est construite autour d'un personnage absent (stratégie dramatique des plus expérimentales pour l'époque et récurrente chez Glaspell), symbole de l'invisibilité sociale de Mrs. Wright, de son insignifiance aux yeux de la société patriarcale. Accusée d'avoir tué son mari, Mrs. Wright a été placée en garde à vue : le Procureur du comté, Mr. Henderson, et le Shérif, Mr. Peters, chargés de l'enquête, arrivent alors sur les lieux du crime afin de trouver les preuves permettant d'inculper l'épouse de la victime. Les détectives officiels sont accompagnés de Mr. Hale, un voisin paysan ayant trouvé le corps, ainsi que de Mrs. Peters et Mrs. Hale, chargées de récupérer des affaires pour la détenue. Les hommes, dédaigneux des préoccupations des femmes qu'ils qualifient de « peccadilles », quittent rapidement la cuisine pour fouiller les autres pièces, laissant ainsi leurs épouses seules. La cuisine devient alors l'espace d'un huis clos où se tient une enquête informelle sur non seulement le crime mais aussi les raisons de celui-ci. Les femmes, qui ne méprisent pas les petits indices que leur délivre l'espace domestique et qui sont capables de s'identifier à

¹⁶ Dans son étude de l'œuvre de Martin Crimp, Élisabeth Angel-Perez qualifie *Attempts on Her Life* de pièce « lipoprosopique » ou « lipogrammatique ». Je fais l'hypothèse que *Peccadilles* est une des premières pièces « lipoprosopiques » (voire la première de ce genre). L'adjectif renvoie à la technique du « lipogramme » soit l'effacement d'une lettre. Les OuLipo ont fait de cette technique un genre textuel dont le roman *La Disparition* de Georges Perec est l'exemple le plus connu. Pour le dire avec Élisabeth Angel-Perez, la « disparition » dans les pièces de Crimp et de Glaspell, ce n'est pas celle de la lettre volée, mais du personnage principal. La pièce *Attempts on Her Life*, pour laquelle Crimp parle d'« absence du personnage », « construit en dix-sept scénarios un théâtre [qui] ne cesse de dire l'absence, l'échec à représenter », explique Angel-Perez. Chez Glaspell, l'absence n'est pas symptomatique de l'échec de la représentation mais la littéralisation, et donc la représentation même de l'invisibilisation symbolique de l'individue considérée comme socialement « insignifiante ». L'absence est un personnage en soi, désincarné, auquel les autres personnages donnent vie par la narration : alors que l'absente est privée de parole, sa parole devient paradoxalement centrale, elle vient s'incarner dans les objets, éléments de lecture et donc d'interprétation pour les personnages qui donnent voix à Mrs. Wright dans *Trifles*. La prosopopée est donc de mise. Comme l'écrit Jean-Luc Nancy, le personnage « ne donne sa vérité que dans le retrait de sa présence — [...] » Angel-Perez, Élisabeth, « La contrainte comme artifice sur la scène anglaise contemporaine : Tom Stoppard, Martin Crimp, et Caryl Churchill », *Sillages critiques* (2009) (9 juillet 2022, <<http://journals.openedition.org/sillagescritiques/1877>>). Nancy, Jean-Luc, *Au fond des images* (Paris : Galilée, 2003), 67.