

A VIEW FROM THE BRIDGE

L'ETRANGER DE MILLER

ou Le Bonheur n'est pas dans la Constitution

Claude COULON - Paris IV Sorbonne

C'est en France que *Vu du pont*, créé en 1958 dans la mise en scène de Peter Brook avec Raf Vallone, a eu le plus de succès – sans doute à cause de son interprète. Ni la première version en un acte, créée à New York en 1955, ni la seconde version en deux actes, totalement réécrite en prose et montée à Londres par Peter Brook en 1956, n'ont trouvé grâce auprès du public ou des critiques. La pièce est l'une des mal-aimées de Miller (il n'en manque pas) mais l'intérêt qu'on lui porte ne tient pas au goût des réhabilitations, par lequel les générations présentes tentent de se convaincre de leur supériorité sur les générations passées. C'est une œuvre scéniquement efficace, écrite dans la droite ligne des préoccupations fondamentales du dramaturge, où situation sociale et approfondissement psychologique posent le problème de la place de l'étranger, de son adaptation mentale et de ses stratégies de survie dans une ville où la statue de la Liberté invite les immigrants à passer l'épreuve traumatisante de la douane.

Selon la leçon que le théâtre américain a apprise à la dure école d'Eugene O'Neill, une pièce bien faite, à la mode du XIX^{ème} siècle réaliste, est une œuvre ratée : l'intrigue ne se révèle donc pas une préoccupation majeure, le centre de la scène étant dévolu aux personnages. C'est par conséquent autour d'Eddie Carbone que toute notre pièce va tourner.

« Eddie belongs to the second sociological generation of immigrants. He is a man between cultures – American in his aspirations and bound to Sicilian traditions, subject to two different allegiances. This cultural bind is illuminated for the audience from the outset by Alfieri, who has himself emerged from the immigrant status. He ticks off the conflict of cultures: the Sicilian code of honor, omerta and revenge, versus the American legal system. »¹

Tout comme Stanley Kowalski, fils d'immigrants polonais qui, dans *Streetcar Named Desire*, se veut un « Américain cent pour cent » selon la définition de la politique la plus réactionnaire en Louisiane, Eddie Carbone, fils d'immigrants siciliens, ne veut pas rater son intégration au cœur de sa nouvelle patrie. Il est néanmoins resté le Sicilien que son milieu ne cesse de lui rappeler et qu'il en vient paradoxalement à revendiquer.

Il est le centre d'une pièce racontée par un autre. Italien débarqué à New York au temps d'Al Capone, Alfieri est un personnage pivot, à la fois élément objectif de l'intrigue et narrateur subjectif commentant l'action depuis une certaine distance et jouant le rôle d'une sorte de chœur tragique, rappelant l'importance du point de vue dans le titre de la pièce.

« I was born in Italy... I only came here when I was twenty-five. (...) But this is Red Hook, not Sicily. This is the slum that faces the bay on the seaward side of Brooklyn Bridge. This is the gullet of New York swallowing the tonnage of the world. And now we are quite civilized, quite American. » ²

Après la mort de sa sœur, Béatrice, la femme d'Eddie, a recueilli sa nièce Catherine et ils l'ont tous deux élevée comme leur propre enfant. Elle a désormais dix-sept ans et deux cousins de la famille de Béatrice, Marco et Rodolpho, arrivent clandestinement à New York et demandent l'hospitalité à Eddie. Celui-ci se retrouve alors au cœur d'un double nœud de relations conflictuelles : face à Rodolpho et au monde des « sous-marins », immigrants illégaux, il représente les rapports officiels avec les Italiens en voie d'américanisation ; et face au couple formé par Catherine et Rodolpho, qui tombent bien sûr amoureux l'un de l'autre, il prend conscience de l'échec de son mariage et de son attachement passionné pour Catherine. Dans un monde d'étrangers, il devient étranger à ses propres yeux.

Une œuvre sociale : l'étranger en Amérique

Le titre de la pièce se réfère à un célèbre pont qui, immédiatement, projette un fond social très lourd sur le devant de la scène. Whitman et Hart Crane, entre autres, avaient déjà pris le Brooklyn Bridge comme symbole poétique. Un pont, certes, est toujours un passage, lien et distance, entre deux rives, en l'occurrence entre deux univers, deux civilisations séparées et difficilement conciliables : d'un côté le Brooklyn submergé par ses ethnies, les immigrants se juxtaposant sans se mêler et traînant dans leur misérable

présent, à travers leur accent, leurs coutumes, leur inconscient même, un passé qui refuse de s'effacer : la tradition familiale, la loi du clan, la soumission tribale, les interdits religieux, les tabous sociaux y règnent sans véritable contrepartie. La contrepartie est de l'autre côté, sur l'autre rive, dans le Manhattan cosmopolite et enrichi, où l'assimilation au modèle américain implique une unité idéologique, le darwinisme social rejoignant le puritanisme des origines, et où la loi écrite coiffe et protège le contrat social, ultime code de vie et de survie dans une jungle maîtrisée.

L'avocat Alfieri, le narrateur, figure anthropomorphique du chœur, représente le lien entre les deux rives, donnant au pont son sens scénique. Immigrant lui-même, il connaît à fond les pauvres bougres italiens des docks, « the petty troubles of the poor » (p.12) et sent souffler dans certaines de leurs histoires sanglantes « the green scent of the sea » (d°). Mais, s'il les défend, il tente aussi de faire entrer la loi américaine au fin fond de ces dures caboches italiennes ; juriste, il incarne la loi écrite et la raison, il essaie donc de dépassionner les débats et les êtres, mais, s'il parvient parfois à calmer le jeu, il échoue évidemment à changer les êtres. L'histoire d'Eddie en est une preuve flagrante : Alfieri a beau apparaître huit fois en scène, il ne sauvera pas Eddie.

On peut dire sans risque d'erreur que l'origine de la pièce tient à l'intérêt que Miller a toujours éprouvé pour la situation des étrangers, notamment italiens, à Brooklyn. Fils d'un immigrant juif venu d'Autriche avec ses parents, Miller découvrit Brooklyn en 1929, lorsque sa famille, très aisée, dut quitter Harlem (alors quartier blanc et bourgeois) pour faire face à la crise qui ruina son père. Ses pas le portèrent évidemment jusqu'au Red Hook Waterfront, ces quais de Brooklyn peuplés d'Italiens, qui y vivaient et y travaillaient dans la plus grande précarité. Il n'oublia jamais cette tranche de vie un peu trop saignante, comme les aimait le théâtre naturaliste européen, mais dont, témoin direct, il ne guérit jamais. Dans son livre de mémoires, *Timebends*, il revient sur cette découverte des docks de New York et de ses dockers dans un tableau saisissant qu'il rapproche des scénarios très noirs des films de gangsters hollywoodiens.

Or justement, en 1947, Miller écrivit un scénario sur la corruption de la société des dockers qu'il intitula *The Hook*, jouant sur trois significations du mot : le sens technique (une grue utilisée sur les quais), le sens figuré (un piège), enfin la référence au quartier de Brooklyn. Le style en était agressif,

celui qui triompha au théâtre dans l'agit prop des pièces de Clifford Odets, dont le *Waiting for Lefty* reste un chef-d'œuvre du genre. Miller croyait dans son projet, il le présenta donc à Elia Kazan, qui accepta de le réaliser, et les deux hommes partirent un jour de 1950 à Hollywood pour convaincre les producteurs. C'est là, bien sûr, que les choses se compliquèrent. Harry Cohn, magnat de la Columbia, pressant ce qu'on pourrait faire d'un tel brûlot en pleine Guerre Froide, acheta le script mais exigea que Miller transformât les escrocs en communistes. Miller refusa net et retira son manuscrit. La réponse ne se fit pas attendre : elle prit la forme d'un télégramme dangereusement accusateur : « It's interesting how the minute we try to make the script pro-American you pullout. Harry Cohn. » – Le procès fait à Miller et à Kazan, leur comparution devant le sinistre instrument du McCarthysme, la HUAC (House Un-American Activities Committee) firent logiquement suite à de telles accusations. On connaît l'attitude fermement irréprochable de Miller qui, comme le John Proctor de *The Crucible* (*Les Sorcières de Salem*), refusa de livrer aucun nom, et l'on sait la faiblesse de Kazan qui, après avoir tenu tête à la Commission et avoir été condamné par elle, demanda à revenir à la barre et dénonça des connaissances et des amis. Bigsby y voit une des origines de la pièce :

« It has been said that Miller wrote this play to denounce the informer, as Kazan went on to make the movie, *On the Waterfront*, which justified the informer. Whatever the truth of that, the force of the play lies elsewhere. »³

Il est vrai que la dénonciation de Rodolpho par Eddie apparaît comme l'acte irréparable vers quoi tend toute la seconde partie de la pièce et dont le sens aux yeux de Miller rapproche son œuvre de la vision tragique, contraignant le héros à dépasser les limites de sa condition ordinaire et pré-établie en s'abandonnant tout entier à sa passion dont du même coup il prend conscience. Miller a écrit que les quartiers pauvres de Brooklyn devaient être pleins de tragédies grecques ignorées et c'est cette fascination pour la dimension tragique de la vie, cette certitude que les Italiens ont en eux un sens tragique inné qui l'ont poussé vers les docks de Brooklyn, plus tard vers la Sicile.

« It struck me when I was writing the play that it was somehow reminiscent of something extremely ancient. It's a vendetta story, which is the basis of so much Greek drama. They are people who have a blood debt that they have to pay. »⁴

En 1951, Miller est en effet allé, avec des amis italiens (Longhi et Berenson), visiter la Sicile d'où il rapporta une troublante nouvelle, « *Le Mont St Ange* », où il se représentait, Juif américain, accompagnant un ami italo-américain à la recherche de ses ancêtres dans un village d'Italie du Sud (chose que lui ne put pas faire en Pologne). Notre pièce fut créée en Septembre 1955.

Elle est donc doublement datée : point d'aboutissement de l'expérience *italienne* de Miller, à travers les souvenirs des docks de Brooklyn et la visite en Sicile, elle prend également valeur de témoignage sur l'Amérique des années 50, celle que le dramaturge met en scène dans des portraits directs (*Death of a Salesman*, *A View from the Bridge*), indirects (*All my Sons*), ou vue à travers le miroir grossissant de l'Histoire (*The Crucible*). Dans tous les cas, il utilise le thème central du passage d'une société ancienne à une société nouvelle, celle-là reposant sur les rapports directs de l'homme à la nature, qui sont ceux de Proctor dans *The Crucible*, ou les relations personnalisées entre patron et employés, comme celles du vieux Wagner avec Willy dans *Death of a Salesman* ou de Keller père avec les siens dans *All my Sons*, ou encore la vie à l'*italienne* des immigrants de *A View from the Bridge* ; celle-ci préfigurant la naissance du capitalisme dans l'ordre établi par les grands propriétaires terriens, tel Putnam dans *The Crucible*, ou marquant le triomphe du darwinisme et de la mécanisation dans *Death of a Salesman*, ou de l'industrialisation de guerre à outrance dans *All my Sons*, ou enfin d'une Amérique multiculturelle affrontant le moule unique du modèle anglo-saxon dans *A View from the Bridge*.

Car c'est à la fois des cultures des minorités et du statut de l'individu qu'il est question dans notre pièce. La scène de l'arrivée de Rodolpho ne laisse aucun doute à ce sujet. Rodolpho chante un air populaire pour prouver ses qualités de chanteur et séduire Catherine, qui l'admire. Eddie, en proie à la jalousie, l'arrête et lui rappelle les dangers du statut incertain d'immigrant.

EDDIE : Hey, kid – hey, wait a minute –

CATHERINE (*enthralled*) : Leave him finish, it's beautiful ! (*To Beatrice*) He's Terrific ! It's terrific, Rodolpho !

EDDIE : Look, kid ; you don't want to be picked up, do ya ?

MARCO : No – no ! (*He rises*)

EDDIE (*indicating the rest of the building*) : Because we never had no singers here... and all of a sudden there's a singer in the house, y'know what I mean ?

MARCO : Yes, yes. You'll be quiet, Rodolpho.

EDDIE (*he is flushed*) : They got guys all over the place, Marco. I mean.

MARCO : Yes. He'll be quiet. (*To Rodolpho*) You'll be quiet.

(*Rodolpho nods.*

Eddie has risen, with iron control, even a smile. He moves to Catherine.)

EDDIE : What's the high heels for, Garbo ?

CATHERINE : I figured for tonight

EDDIE : Do me a favour, will you ? Go ahead.

(*Embarrassed now, angered, Catherine goes out into the bedroom.*) ⁶

Dans ce milieu spécifique, la société semble conditionner l'individu et créer une forme de déterminisme indépassable, que les traditions, les coutumes, les tabous, les jeux de rôles vont relayer jusqu'à ce que la conscience que l'on a de soi dépende entièrement des autres et devienne un reflet sur le miroir que vous tend votre environnement. Il ne reste à Proctor que son *nom* (« my name »), c'est-à-dire son honneur individuel et sa dignité face aux autres et de la même façon, semble-t-il, Eddie meurt en disant à Marco : « I want my name » (p.84). Entre nom et renom, quelle différence pourrait bien s'insinuer ?

« The mind of Eddie Carbone is not comprehensible apart from its relation to his neighborhood, his fellow workers, his social situation. His self-esteem depends upon their estimate of him, and his value is created largely by his fidelity to the code of his culture. » ⁷

Ce qui est une façon, pour Miller, de renvoyer son personnage au cadre intangible et tout-puissant de son milieu dont, à ce niveau du moins, il n'est qu'un produit. Mais de quel milieu s'agit-il ? La pièce ne prend en effet toute son intensité que lorsque le spectateur s'aperçoit qu'Eddie appartient non pas à un cadre mais à trois, qui se superposent en lui, et doit donc obéir aux injonctions de trois lois, écrites ou non, qui se contredisent et visent à se convaincre de nullité réciproque. Parce qu'il est étranger, il est écartelé ; parce qu'il est socialement en situation d'infériorité, il n'a aucune chance de s'en sortir.

Sicilien, il vénère le code ancien importé de Sicile autour duquel sa communauté s'est cimentée en créant le premier Red Hook. La famille a

résisté à l'exil, elle se reconstitue et se perpétue de génération en génération en maintenant vivaces la religion, la langue, les devoirs et les interdits du code tribal. Chef de famille, il doit protection et amour à sa nièce orpheline, accueil et réconfort à ses cousins Marco et Rodolpho, loyauté à sa femme et à ses semblables. Il doit rester fidèle à ce qu'il eût été s'il n'avait pas quitté son milieu d'origine et, en cela, comme le lui rappelle Alfieri, fidèle à la nature, car cette première loi, celle des origines, est naturelle.

ALFIERI (*with a tougher tone*) : I heard what you told me, and I'm telling you what the answer is. I'm not only telling you now, I'm warning you – the law is nature. The law is only a word for what has a right to happen. When the law is wrong, it's because it's unnatural, but in this case it is natural (...) ⁸

Eddie la violera en trahissant sa femme, en éprouvant pour sa nièce une passion pratiquement incestueuse et en voulant empêcher le mariage de celle-ci avec l'homme qu'elle aime.

Il est également confronté et assujéti à une deuxième loi, non écrite elle aussi, qui régit ce qu'on pourrait appeler le Red Hook de la nouvelle époque, celle des quotas de l'immigration, de la chasse aux immigrants clandestins, des *sous-marins* infiltrés en toute illégalité et auxquels la communauté d'origine doit loyauté et protection. Eddie éclaire pour Marco et Rodolpho les dangers d'une telle situation, se posant par là-même en défenseur raisonnable et en allié indéfectible. En dénonçant Rodolpho aux autorités de l'immigration, il va trahir cette deuxième loi et faillir à l'honneur.

Mais le paradoxe veut que, ce faisant, il obéisse au code du nouveau monde et aux lois écrites de l'Amérique, qui refuse et pourchasse les immigrants clandestins. Contredisant les codes non écrits de ses origines, Eddie rallie la loi écrite de son pays d'adoption. Il bafoue la justice mais obéit à la loi. C'est ce qu'Alfieri tente d'expliquer à Marco :

MARCO : Then what is done with such a man ?

ALFIERI : Nothing. If he obeys the law, he lives. That's all.

MARCO (*rises, turns to Alfieri*) : The law ? All the law is not in a book.

ALFIERI : Yes. In a book. There is no other law.(...) This is not God, Marco. You hear ? Only God makes justice. ⁹

Etranger parmi des étrangers, Eddie dénonce des étrangers et prouve ainsi son américanité. L'étranger, c'est toujours l'autre, différent, peut-être dangereux, en tous cas inassimilable à qui ne veut pas le reconnaître. Entre

les Siciliens d'Eddie et les communistes de McCarthy, qui pourrait voir la différence ? Elia Kazan a apporté à Eddie sa caution.

Mais Miller va plus loin dans la dénonciation des contradictions entre codes de communautés anciennes et lois d'un monde nouveau, faisant de Marco la clé d'une conversion impossible : à la suite de la trahison d'Eddie, Marco considère que, selon le code de l'honneur sicilien, il doit exercer un devoir de vengeance en éliminant Eddie. Alfieri lui rappelle que, pour la loi de l'Amérique, ce devoir s'appelle un meurtre. A des niveaux fort différents et selon des logiques contradictoires, Eddie et Marco finissent donc victimes de déterminismes sociaux qui les dépassent et nient leur liberté. En première analyse, *A View from the Bridge* se définit bien comme l'étude des limites et de l'échec de l'étranger en Amérique.

Psychologie de l'œuvre : l'étranger étranger

Au contraire de Tennessee Williams, qui donne à la femme le rôle central et souvent le pouvoir suprême dans son théâtre, Arthur Miller ne lui accorde aucun pouvoir et se fait une spécialité de la sacrifier à des intérêts considérés comme supérieurs, allant jusqu'à éliminer en plein milieu de sa pièce la jeune femme qui est à l'origine de tout le drame, comme c'est le cas avec Abigail dans *The Crucible*. Il n'y a pas à en douter : *A View from the Bridge* est la pièce d'Eddie Carbone. Mais le nœud de l'action, qui sert de révélateur au personnage, tient à la présence et au rôle d'une femme, Catherine, la nièce par alliance d'Eddie. Elle crée la situation initiale et provoque jusqu'à l'issue finale, donnant à cette œuvre fortement marquée par son appartenance sociale une motivation et une valeur psychologiques qui vont se révéler déterminantes dans la compréhension de la pièce.

Si toute la pièce tourne autour d'Eddie, tout Eddie tourne autour de Catherine. Cela, dans un premier temps, semble parfaitement naturel, puisqu'à cause d'elle il assume le rôle du père, qui plus est italien, c'est-à-dire affectueux, possessif, impétueux, dictatorial. Il entre ainsi dans la longue lignée des pères créés par Miller avec une attention et une sympathie non déguisées, après Joe Keller dans *All my Sons* et Willy Loman dans *Death of a Salesman*. A cause de lui, Catherine prend une valeur dramatique réelle et devient un personnage intéressant parce que divisé. A 17 ans (Eddie en a 40), elle dépend encore de lui et affectionne cette dépendance, tout en rêvant de s'assumer et de se réaliser en brisant des liens que le mariage doit remplacer. Sa complexité naît de cette situation – et de son âge – puisqu'elle est encore

heureuse de jouer l'enfant et en même temps éprouve du plaisir à constater son charme de femme auprès des hommes, Eddie inclus. Le conflit psychologique qui l'habite la pousse vers Rodolpho et en même temps la retient, créant en elle une distance intérieure qu'elle n'est pas armée pour assumer, l'empêchant de se reconnaître et la paralysant à l'instant du choix capital : lorsque Rodolpho lui demande de l'épouser, elle reste perplexe et suspend sa décision à la réaction d'Eddie. Eddie lui importe énormément (« Because I want him to be happy ; I mean – I like him, Rodolpho – and I can't stand it ! » p.62) et, si elle menace toujours de s'en aller, elle ne part jamais.

Eddie bloque en elle toute volonté de se libérer, c'est-à-dire de se réaliser, alors qu'elle en éprouve le désir et le besoin. Il la rend étrangère à elle-même parce qu'il superpose à sa réalité subjective à elle sa réalité subjective à lui, créatrice d'un personnage de Catherine qui est le point d'aboutissement d'un double processus dont il est responsable : l'infantilisation de sa nièce et l'idéalisation de cette femme imaginaire.

Eddie a parfaitement réussi à faire de Catherine une enfant : aux yeux des autres comme aux siens, elle est une « baby », « twelve years old », « a little bird »... Rodolpho lui donne de la « Oh, Catherine – oh, little girl », Béatrice lui rappelle que « you still think you're a little girl », et elle-même ne veut pour rien au monde blesser Eddie (« 'Cause I always dreamt that when I got married he would be happy at the wedding, and laughin' » p.62). Cette fille si charmante d'un père si possessif ne peut donc appartenir à aucun homme. La possession de Catherine serait un viol, et la destruction d'Eddie un parricide. De façon significative, dans la première version de la pièce, c'est dans les bras de Catherine que mourait Eddie – dans la version ultérieure, il meurt dans les bras de Béatrice.

La pureté de l'enfant se retrouve dans l'idéalisation du personnage. Idéalisation sur le plan de l'esprit : placée dans une situation de crise d'une extrême violence, Catherine pour la première fois essaie de comprendre et de se saisir dans sa vérité nouvelle de femme, ou comme le dit Miller dans une formule maladroite « to rationalize a buried impulse ». Mais Eddie idéalise Catherine en la séparant de toute réalité qu'il rabaisse par rapport à elle. Il méprise le milieu où elle est obligée de travailler, les métiers vils, comme la plomberie (évidemment liée au corps et à ses fonctions les plus matérielles), la contamination par le milieu (il s'oppose à la visite de Times Square, « full of tramps »). En fait il la sacralise en la déréalisant, ce qui aboutit à la création d'un *Madonna complex* susceptible d'illuminer leurs

relations en les protégeant tous deux de tous désirs inavoués et interdits. Il la place sur un tel piédestal et dans une telle irréalité que, par rapport à elle, il redevient l'enfant qu'il n'a peut-être jamais réussi à être : il ressent en sa présence des émotions enfantines (« a childish one »), il la regarde « like a lost boy ». Bref, il lui confère une dimension idéalement sacrée qui la sépare et la protège d'un monde profane auquel il tente d'échapper lui-même mais auquel il ne cesse pourtant à aucun moment d'appartenir.

L'idéalisation de la femme aimée éclaire d'une lumière crue et insistante la réalité psychologique et matérielle de l'homme qui l'aime. C'est sans doute pourquoi Miller utilise la convention dramatique la plus classique, celle du triangle amoureux, pour parvenir à cet équilibre des extrêmes sur lequel sa pièce repose. Toute l'architecture de l'œuvre repose en fait sur une double série de rapports triangulaires. Eddie occupe le sommet de l'un des deux triangles, dans ce que l'on pourrait appeler la donnée de base du début de la pièce : il aime et est aimé de deux femmes, qui sont attachées l'une à l'autre par les liens familiaux et l'affection. A ce triangle de l'amour s'oppose le triangle du désir et de la passion, dont le sommet n'est plus Eddie mais Catherine, désirée par deux hommes qui se haïssent à cause d'elle et dont elle ne peut que détruire l'un en choisissant l'autre. Or , si le désir remplace l'amour dans la structure de la pièce, c'est parce que l'amour a échoué. Catherine, parlant de Béatrice, se définit aussi elle-même :

CATHERINE : If I was a wife, I would make a man happy instead of goin' at him all the time. I can tell a block away when he's blue in his mind and just wants to talk to somebody quiet and nice... I can tell when he's hungry or wants a beer before he even says anything. I know when his feet hurt him, I mean I *know* him and now I'm supposed to turn around and make a stranger out of him ? I don't know why I have to do that, I mean. ¹⁰

Si Eddie est devenu étranger à lui-même, c'est parce qu'il ne peut pas plus se reconnaître dans le miroir que lui tend l'amour de Béatrice qu'elle ne peut se reconnaître dans le miroir que lui tend l'amour d'Eddie. Mais c'est aussi parce qu'il ne *veut* pas se reconnaître dans le miroir de sa passion pour Catherine. Il est poussé par une force vitale, instinctive, irraisonnée, irrationnelle, destructrice et fatale. C'est Alfieri qui nous le dit le premier – et cela fait partie de son rôle chorique :

ALFIERI : I remember him now as he walked through my doorway

– His eyes were like tunnels ; my first thought was that he had committed a crime, but soon I saw it was only a passion that had moved into his body, like a stranger. ¹¹

La passion est possessive (EDDIE : He takes and puts his dirty filthy hands on her like a goddam thief ! (...) He's stealing from me ! p.49), inadmissible (BEATRICE : You want somethin'else, Eddie, and you can never have her ! p.83), irrépressible (EDDIE to *Rodolpho* : Just get outa here and don't lay another hand on her unless you wanna go out feet first. p.65).

Un instant sublimée dans le rôle du père protecteur, et devenue explosive à force de frustrations, la passion qui étouffe et détruit Eddie révèle que sa fiction d'une Catherine réduite à une figure symbolique de madone virginale n'était qu'un leurre masquant une inavouable réalité oedipienne ; la fixation incestueuse sur un objet inaccessible (ici sa nièce) crée une situation névrotique réprimée, dont les rapports du couple Béatrice-Eddie témoignent avec force, dans la froideur d'Eddie qui confine à l'impuissance et l'inquiétude de Béatrice qui la conduit à la pleine conscience.

Cependant la passion, qui vise à la possession de l'autre et la manque, ne pouvant se réaliser dans le désir sexuel, se déverse dans l'impuissance de la jalousie, ressortissant à un mécanisme de défense qui met en branle l'appareil formidable de la destruction. Pour se sauver à ses propres yeux, sinon à ceux de Catherine et encore moins à ceux de Béatrice, Eddie va se livrer tout entier à sa passion et improviser deux conduites d'échec qui en font un personnage étrange et inquiétant. Tout d'abord, dans la brutalité stupéfiante d'un geste, il va révéler ce qu'il avait réussi à tenir secret jusque là :

CATHERINE : I think I can't stay here no more. (*She frees her arm, steps back towards the bedroom.*) I'm sorry, Eddie. (*She sees the tears in his eyes.*) Well, don't cry. I'll be around the neighbourhood ; I'll see you. I just can't stay here no more, you know I can't. (*Her sobs of pity and love for him break her composure.*) Don't you know I can't ? You know that, don't you ? (...)

EDDIE : You ain't goin' nowheres.

CATHERINE : Eddie, I'm not gonna be a baby any more ! You (*He reaches out suddenly, draws her to him, and as she strives to free herself he kisses her on the mouth.*)¹²

Le baiser couronne l'échec d'une dissimulation et d'un mensonge à soi-même et aux autres qui ont donné le change pendant des années. Il se complète par l'explosion d'une jalousie qui se donne libre cours dans la

violence des accusations portées contre le rival heureux. Rodolpho n'est pas seulement un ingrat qui a profité de la généreuse hospitalité de son hôte pour le tromper, un « ennemi » qui fait du chef de famille un étranger (« makes a stranger ») dans sa propre maison, un dupeur qui veut épouser Catherine, citoyenne américaine, pour profiter des lois lui accordant alors le bénéfice de cette nationalité, un « voleur » qui dérobe à un homme ce qu'il a de plus précieux et sans lequel il ne peut vivre ; mais ce chanteur à la voix de ténor, cet Italien blond au physique avantageux qui sait coudre et faire la cuisine est « efféminé » et homosexuel. Là encore, Eddie, que la passion aveugle, passe à l'acte devant Catherine horrifiée :

EDDIE : Come on, show me ! What're you gonna be ? Show me !

RODOLPHO (*with tears of rage*) : Don't say that to me !

(*Rodolpho flies at him in attack. Eddie pins his arms, laughing, and suddenly kisses him.*)

CATHERINE : Eddie ! Let go, ya hear me ! I'll kill you ! Leggo of him !

(*She tears at Eddie's face and Eddie releases Rodolpho. Eddie stands there with tears rolling down his face as he laughs mockingly at Rodolpho. She is staring at him in horror.*)¹⁴

Ce geste fou de mépris est aussi un acte d'impuissance, castration symbolique du rival en présence de la femme aimée mais qui ne peut être possédée. L'accusation dont Eddie accuse Rodolpho se retourne instantanément contre Eddie lui-même et jette sur sa personnalité profonde de très sombres lueurs.

N'est-on pas alors en droit de penser que, contrairement à ce que répètent de multiples critiques, Eddie atteint dans ces actes la conscience de son être le plus secret ? Le baiser à Catherine n'est-il qu'instinctif, celui à Rodolpho se réduit-il à un projet de vengeance ? Ne peut-on pas considérer que le crime dont il se défend ouvertement lui permet d'espérer tenir secret le crime qu'il ne veut pas s'avouer ? En brisant le tabou de la trahison sociale, ne tente-t-il pas désespérément de couvrir le tabou de l'inceste du masque de la nuit ? La crise finale de la pièce serait alors une double révélation : de la prise de conscience par le personnage de sa vérité la plus intime ; mais aussi de la découverte par le spectateur qu'au-delà du déterminisme social illustré par cette pièce comme par les autres du même auteur, il demeure un espace de liberté, certes restreint, à l'intérieur duquel le héros du drame peut exercer un choix qui plaide pour la reconnaissance de sa relative liberté.

Dans cette perspective, bien entendu, la scène de vendetta finale ne saurait se réduire à un combat pour l'honneur qui ferait suite à un affrontement au nom de l'amour, où Marco déciderait de venger Rodolpho face à un Eddie insulté et blessé qui choisirait de se venger lui-même. Cet aspect ne doit certes pas être oblitéré, mais il faut voir que, parallèlement, Eddie est un homme perdu de réputation et psychologiquement fini. Il avait eu l'occasion de rappeler l'ostracisme dont avait été victime un voisin qui avait transgressé le code tribal du groupe ; et il sait bien que la passion, qu'elle réussisse à détruire son objet ou non (Catherine, en perdant Rodolpho, est anéantie), fait de celui qui l'éprouve sa première victime : sans Catherine, il ne peut plus vivre, il a littéralement tout perdu, et d'abord lui-même. Voilà pourquoi il ne lui reste qu'à disparaître, et le combat final n'est que la mise en scène passionnée et phallique de son suicide. Il ne peut pas mourir en restant seulement fidèle à un idéal qu'il a vu s'effondrer ¹⁴. Incapable d'intellectualiser son expérience, il reste réaliste sur deux plans : sur un plan personnel, ne pouvant accepter l'effrayant étranger qu'il a découvert en lui non plus que l'étrangeté des deux femmes qu'il croyait posséder et ne soupçonnait pas ; sur un plan social enfin, car sa mort seule est de nature à restaurer l'ordre qui, par sa faute, a été subverti et momentanément mis en échec.

C'est ce double réalisme qui relie les paroles d'Alfieri aux vérités de la tragédie antique. On saisit alors la portée du jugement de Miller : « It's a vendetta story, which is the basis of so much Greek drama. » ¹⁵

Sicilien jusque dans sa mort, Eddie Carbone est donc resté un étranger en Amérique, soumis au double code de ses origines et aux lois de son pays d'accueil, écartelé entre des prescriptions sociales et des tabous qu'il reconnaît comme siens même quand il les viole. Mais il est aussi un homme étrange, qui progressivement se découvre à lui-même et se révèle aux autres, non pas dans la lumière méditerranéenne de la raison mais dans le clair-obscur de ses désirs et de sa passion. Sa solitude effrayante lui fait sonder des abîmes intérieurs qu'il ne soupçonnait pas et, s'il n'y gagne pas cette pleine conscience et cette sagesse qui exonéraient les héros grecs d'une condamnation éternelle, du moins il en retient l'ébauche d'une conscience morale, qui n'est pas suffisante pour le sauver, mais qui justifie amplement notre pitié et notre compréhension. N'est-ce pas ce que Miller avait à l'esprit quand il écrivait :

« What I'm positing in all this work, I suppose, is the secret existence of what used to be called an immortal soul, though I never thought of it in so many words. I would call it a unique identity of a moral kind. »¹⁶

Notes

- 1 Thomas E. Porter, « The Mills of the Gods : Economics and Law in the Plays of A.M. » in *A.M.*, ed. Robert Martin, 20th Century Views, Englewood Cliffs : Prentice-Hall, 1982, p.89.
- 2 A.M., *A View from the Bridge & All my Sons*, Penguin Plays, Harmondsworth : Penguin, 1961, p.12.
- 3 Cité par A.M., *Timebends*, New York Grove Press, 1987, p.308.
- 4 Christopher Bigsby a répété la formule, sous une forme ou sous une autre, dans à peu près toutes ses études sur Miller. Voir surtout C. Bigsby, *A.M., a Critical Study*, Cambridge : Cambridge U.P., 2005.
- 5 A.M. in « A.M. on Plays and Playwriting » from *Modern Drama* 19 (1976) : 375-384, reproduit dans *Conversations with A.M.*, ed. M. Roudané, Jackson : U.P. of Mississippi, 1987, p. 262.
- 6 A.M., *A View from the Bridge*, op. cit., pp. 32-33.
- 7 A.M., *A View from the Bridge*, New York : Compass, 1960, « Miller's Introduction », pp.VIII – IX.
- 8 A.M., op.cit. (Penguin), p. 66.
- 9 A.M., op.cit., p. 79.
- 10 A.M., op. cit., p. 62.
- 11 A.M., op. cit., p. 45.
- 12 A.M., op.cit., p.64.
- 13 ibidem.
- 14 C'est la thèse de Bigsby, qui écrit : « Eddie dies to preserve his sense of himself and his vision of Catherine. » in Bigsby, op.cit., p. 195.
- 15 cf. supra, note 5.
- 16 A.M., in Richard Evans, *Psychology and A.M.*, New York : Dutton & Co. 1969, p. 95.