

Clara d'Arthur Miller : la plasticité de la représentation du temps.

Hélène FERRIER, Université de Reims.

Dans l'œuvre d'Arthur MILLER, bien souvent, la chronologie cesse d'être structurante. A l'échelle de l'individu comme à l'échelle de l'Histoire, le traitement du temps obéit à une structure synthétique : la chronologie est constamment retravaillée et éclatée pour faire resurgir le passé et créer ainsi un continuum temporel. L'objectif qui sous-tend ce processus de restructuration temporelle est de faire apparaître un lien entre passé et présent, une logique à l'œuvre dans l'enchaînement des événements : le temps a valeur d'explication.

C'est notamment le cas pour *Clara*, pièce courte en un acte dont la représentation était, lors de sa première new-yorkaise, couplée avec celle de *I Can't Remember Anything* sous le titre révélateur de *Danger: Memory!* L'intrigue consiste en la tentative d'élucidation du meurtre de Clara Kroll, investigation pour laquelle le lieutenant Fine a besoin de l'aide du père de la victime, Albert Kroll. Ce dernier va devoir faire appel à ses souvenirs pour reconstituer le contexte social dans lequel évoluait Clara et les fréquentations qu'elle avait. Or, s'il y a incontestablement danger à se souvenir, c'est parce qu'en dévidant le fil de ses réminiscences, A. Kroll prend conscience qu'il est responsable des fantasmes qui ont présidé à l'éducation de Clara, donc de la carrière dangereuse qu'elle a choisie en tant que travailleur social au contact de détenus –ce qui le rend *de facto* au moins partiellement responsable du meurtre de sa fille. Les "mental blocks" auxquels Fine fait constamment référence et qui ne cessent de faire barrage au re-surgissement du souvenir sont à cet égard emblématiques d'un profond sentiment de culpabilité chez Kroll.

Nous nous proposons d'analyser comment, par la plasticité de la représentation scénique du temps, Arthur MILLER nous entraîne à sa suite dans la quête d'un temps global recoupant les enjeux du théâtre, spectacle total où tout nous est donné à voir et à entendre. C'est précisément dans cette quête que le spectateur est appelé à faire usage de ses facultés de distanciation et de réflexion sur le sens du temps –sa signification, mais aussi sa "direction".

Clara se présente comme une exploration rétrospective du futur –futur qui pour l'héroïne éponyme a pris la forme d'une mise à mort brutale que toute la

pièce nous invite à lire comme un sacrifice sur l'autel des idéaux bien-pensants d'un père. Dans cette pièce comme dans nombre d'œuvres milleriennes, le temps dramatique – c'est-à-dire, selon la définition de Patrice PAVIS le "*temps de la fiction dont parle le spectacle, la fable*"¹ – se caractérise par son extrême élasticité. Les souvenirs de plusieurs décennies recouvrant en réalité toute l'existence de Kroll sont évoqués par le dialogue ou littéralement remis en scène sous nos yeux. Kroll fait ainsi allusion à sa propre enfance pour expliquer son choix de se porter volontaire pour diriger une compagnie noire durant la guerre du Vietnam :

And, of course, nobody wanted a black company. But Grandpa'd always had Negro people working in the nursery and, you know, I'd been around them all my life and always got along with them [...] (248)²

Le temps dramatique chez A. MILLER obéit à un processus dilatoire parce que pour le dramaturge, le passé a valeur d'explication logique, de justification, voire d'auto-justification – c'est le cas pour A. Kroll, mais c'était déjà le cas pour Willy Loman, et Lyman Felt sera lui aussi amené à mettre en examen son passé pour justifier sa bigamie dans *The Ride Down Mount Morgan*.

Or, si A. MILLER est souvent défini comme dramaturge social et engagé, c'est parce que sa vie comme son œuvre témoignent d'une évidence, celle de la confrontation de l'histoire et de l'Histoire. Le temps de l'existence individuelle s'inscrit dans le temps de l'Histoire, et cette dernière requiert de la part du personnage millerien un engagement, ou à tout le moins démontre que l'indifférence n'est pas un parti tenable. Rendre compte de toute l'épaisseur temporelle d'une existence, c'est aussi montrer comment histoire individuelle et histoire collective s'interpénètrent et fusionnent, comment l'individu peut influencer sur le cours de l'Histoire et comment l'Histoire peut informer les valeurs et attitudes individuelles. La fusion n'est peut-être montrée nulle part mieux, dans le théâtre d'A. MILLER, que dans *Broken Glass*, où la théâtralité vient prendre le relais du langage pour rendre visible l'indicible horreur de l'anti-sémitisme nazi qui culmine dans la Shoah, faisant du corps paralysé de Sylvia Gellburg l'incarnation du point de non-retour historique qui définit pour le dramaturge un temps d'"avant la chute" et un temps d'"après la chute".

Ce phénomène de résonance entre l'histoire individuelle et l'histoire collective s'établit également dans *Clara*, où le long passé du personnage principal est ponctué de jalons historiques américains, voire plus vastes – passé collectif

qu'il partage avec le lieutenant de police Fine. Sont ainsi convoqués sur scène par le dialogue ou littéralement théâtralisés des épisodes marquants comme la deuxième guerre mondiale et la Shoah, la guerre du Viêtnam, ou encore l'engagement de Kroll contre la ségrégation raciale et la ghettoïsation sociale à un niveau politique local. Comme le montre le rôle joué par Kroll pour empêcher le lynchage de sa compagnie noire, ses idéaux progressistes sont profondément ancrés dans son passé personnel, et sa vision d'une société démocratique égalitaire façonne les lois qu'il s'emploie aujourd'hui à faire voter en qualité de "Chairman of the Zoning Board". À Fine qui schématise le problème de l'aménagement du territoire, concluant "So it's a race problem", il rétorque : "Not just race, it's to keep out less affluent families or let them in", avant d'ajouter : "We've got to let them in. I don't know what else to support. Or you end up with two societies. In fact, we could easily get sued by the Federal Government for housing discrimination if we go to four acres" (243). L'idéalisme de Kroll est devenu balbutiant, comme le montrent sa formulation hésitante quant au soutien d'une position et, *in fine*, son retranchement derrière les directives gouvernementales ; le contraste avec la longue tirade au rythme fluide par laquelle il évoquait le lynchage déjoué devant Clara enfant est à cet égard révélateur. Or, cet idéalisme doit précisément être investigué dans ses fondements à double titre. A titre collectif, tout d'abord, car en lui réside la clé de l'enquête criminelle en cours ; le lieutenant Fine en saisit la portée après que Kroll lui a révélé que Clara avait un petit ami hispanique condamné pour avoir assassiné sa petite amie : "I get an impression that you wouldn't want to blame a minority for this ... on some kind of political grounds?" (243). En d'autres termes, l'idéalisme fait barrage à l'émergence du nom du suspect, ces "mental blocks" exaspérant Fine qui s'exclame :

[...] if you ask what I trust to run the world. It's greed – and that secret little tingle you get when your own kind comes ahead. The black for the black, and the white for white. Gentile for Gentile and the Jew for the Jew. Greed and race, Albert, and you'll never go wrong. And believe me, if you could admit the truth here I'd have that name in one minute flat. (245)

C'est que cette investigation exigée à titre public est inextricablement liée à une exploration à titre privé pour Kroll, exploration qui l'engage dans une quête du sens global du temps, le mettant face à ses responsabilités et à son sentiment de culpabilité devant la raison profonde qui a conduit au meurtre de KROLL. But this man, with a woman...

Clara, une vision du monde teintée d'angélisme héritée de son père.

Or cet idéalisme s'inscrit dans les contours de l'Histoire, et son investigation passe par une théâtralisation de l'Histoire d'autant plus efficace qu'elle est observée à travers le prisme de deux personnages incarnant deux positions radicalement différentes, lisibles comme deux visions réfractées dans le même miroir du temps. Dans *Clara*, une telle théâtralisation fait partie du projet millerien, ce que le dramaturge exprime en ces termes dans son autobiographie *Timebends* : "bringing onto the stage a slice of our historical experience over the past decades since World War II".³ La confrontation permanente du cynisme de Fine et de l'idéalisme de Kroll, ainsi que des dialogues regorgeant de détails visuels frappants et la remise en scène méta-théâtrale de certains épisodes, font fonctionner la dénégarion du spectateur et invitent celui-ci à faire preuve de distanciation critique, à chercher peut-être une vérité qui ne soit du ressort ni du positionnement de Fine ni de celui de Kroll, à entamer une réflexion sur l'Histoire et la manière dont elle interagit avec l'homme qui se situerait par-delà ces deux extrêmes. Dès la première remise en scène du souvenir convoquant le fantôme de Clara, le spectateur est amené à appréhender l'ambivalence de l'inscription de l'individu dans l'Histoire, qui peut relever d'un héroïsme admirable mais aussi dangereux dès lors que la frontière entre l'individuel et le collectif devient floue. L'évocation du combat aux Philippines dans lequel Kroll s'est distingué par son héroïsme, par l'abondance des détails concrets, rend la scène visualisable pour le spectateur et lui permet de prendre conscience de la manière dont l'admiration de Clara pour son père a forgé en elle l'idéalisme qui l'a conduite à trouver une mort brutale (238-239) :

KROLL. I don't understand enough about the mind, darling. How a man can
ever kill a woman.

CLARA. But you've killed.

KROLL. In a war. That's a different thing.

CLARA. But you understand rage. You weren't firing from a distance or dropping
bombs from a plane...

KROLL. But they'd jumped us, Clara. I was fast asleep in the tent and suddenly
they were all over me like roaches.

CLARA. You felt that same uncontrollable rage, though...

KROLL. It's not the same...

CLARA. Yes, it is – when you grabbed that Japanese and bent him over your
knees till you broke his back... that was the strength of rage.

CLARA. It was his illusion that he was defending his life. He'll never have that illusion again, Papa.

On lit ici toute la confusion de Clara, mais aussi l'incapacité de Kroll à lui faire saisir la distinction qu'il peut y avoir entre des situations historiques exceptionnelles et le quotidien individuel. Kroll a évidemment raison de souligner la différence ; mais convaincre sa fille aurait supposé de se défaire de son confortable statut de héros pour lui expliquer qu'il n'y a pas grand héroïsme à tenter de sauver sa vie lorsque l'on se trouve sous le coup d'une attaque réelle. Clara elle-même n'est pas loin de cette évidence lorsqu'elle soulève la problématique de l'illusion comme ressort du meurtre commis par son petit ami. Le lieutenant Fine est à la fois l'*alter ego* de Kroll et son opposé lorsque, évoquant le suicide de son propre fils lors de la guerre du Viêtnam, il exprime ce que démontre tout le passé de Kroll, à savoir le poids de l'Histoire et de l'idéologie sur l'individu ; mais contrairement à Kroll qui ne cesse d'éluder son sentiment de culpabilité – " cloud(ing) up " (230), comme le lui reproche le policier– Fine accepte sa responsabilité dans l'enchaînement des événements :

My boy was shot dead by propaganda that he had some kind of debt to pay. I failed him ; I failed to simplify the way it was simplified for me. I took the Sergeant's exam three times; I know I got perfect grades three times, but I was one of the Kikes, and they gave me my stripes out of sheer embarrassment. I was on a par with an Arab bucking for Sergeant in the Israeli police department. (245)

L'inscription dans une perspective historique chargée d'antisémitisme a façonné durablement le point de vue de Fine sur le monde, comme nous le verrons. Ce qui transparaît d'emblée, c'est que la résonance entre histoire et Histoire est si forte que la frontière entre les deux en devient floue, amenant le public à réfléchir sur leur interaction et sur le sens d'un temps global faisant intervenir ces deux composantes. L'enchaînement dans le présent dramatique de la scène du passé convoquant Clara comme les marques indiquant que cette conversation reprend les éléments d'un récit antérieur contribuent à la dénonciation, flagrante aux yeux du spectateur, d'une entreprise de mythification. On comprend dès lors mieux le sentiment de culpabilité de Kroll au cours de cette enquête criminelle. Ce n'est pas le nom d'un meurtrier qu'il protège, mais avant tout la validité de ses propres idéaux, et partant de là sa propre identité – du moins telle qu'il se l'est forgée, devenant pour sa fille une icône. C'est pourquoi, lorsque Kroll

revient à la réalité du temps dramatique sous l'effet du questionnement de Fine, il poursuit une remise en scène visuelle de son passé héroïque s'appuyant sur la kinésique, mais finit par s'interroger sur le rôle qu'a pu jouer ce récit dans le cours des événements (240) :

KROLL. We were all asleep. And then I had to load men into a truck and get them to the aid tent, and I felt this wetness... (*A laugh*) And I look down and my whole insides are falling out; I had to drive with one hand! (*Laughs, and holds up his belly with his left hand as he mimes steering with his right.*) But I wonder if I should ever have told her that story.

FINE. Made you into a hero?

KROLL. In a way. (*He stares.*)

FINE (*slight pause*). What, is it a phoney story ?

KROLL. Heh? No.

FINE (*a moment of hesitation*). You know, Albert, a wound that deep up the belly will stay with a man right into the grave.

KROLL. I know.

FINE. You got a wound like that?

KROLL (*surprised to be asked pulls up his shirt and FINE looks. KROLL puts his shirt back into his trousers.*) : My God.

Toute mythification peut ressortir d'une mystification, semble nous dire la théâtralité de la scène. Le doute exprimé par Fine n'en est que l'extrapolation. C'est encore dans le paralinguistique et la kinésique que vient s'inscrire cette problématique : le scénique prend sa place dans le regard fixe de Kroll prenant conscience qu'il a vécu dans ce que Terry OTTEN appellerait " the temptation of innocence ", dans les pauses et moments d'hésitation, et surtout dans la cicatrice montrée pour couper court à tout dialogue. On comprend dans cette faillite du verbal que s'il n'y a pas eu mystification, l'interrogation demeure sur l'usage qui peut être fait de la vérité, sur les ravages éventuels de cette dernière lorsque, comme ce fut le cas pour Clara, l'épaisseur temporelle rend indissociables un père et un héros. La cicatrice, emblème de ce qui ne peut s'effacer avec le temps, devient la métaphore corporelle de tous les fantasmes qui ont bercé l'éducation de Clara, culminant dans sa mort, irréversible comme la cicatrice.

Théâtralisation de l'Histoire et incidence de cette dernière sur la remise en perspective du temps humain prévalent également dans l'évocation faite par Fine des images de la Shoah. En une réplique faisant appel au visuel, Fine interpelle

non seulement Kroll mais encore la mémoire collective du public :

And I know how this hurts, kid, but let me tell you a quick one. That day in 1945, remember? When they first showed those pictures of the piles of bones? Remember that? The bulldozers pushing them into those trenches, those arms and legs sticking up? That's the day I was born again, Albert, and I've never let myself forget it. 'Do it to them before they can do it to you. Period.' (246)

Dans la visualisation à laquelle nous exhorte Fine, dans le rythme incantatoire du questionnement lancinant et la récurrence quasi-hypnotique des "remember?", se glisse quelque chose qui pour le spectateur est de l'ordre de la sidération aristotélicienne. Mais si A. MILLER nous invite bien à reconnaître dans cet épisode un pivot central définissant un temps d'"après la chute", la référence tragique à laquelle renvoie cette évocation nous engage à une remise en perspective dépassant le point de vue cynique exprimé par Fine. Ce sont terreur et pitié que nous ressentons, atteignant la catharsis visée par la tragédie. Nous sommes amenés à saisir dans cette évocation d'un passé historique la reconnaissance d'un nœud problématique, de ce que Walter BENJAMIN qualifie, dans une perspective déconstructionniste de l'Histoire, de "monade" ou "constellation". Mais cette déconstruction n'est nullement une fin en soi ; il s'agit pour A. MILLER de reconstruire ensuite un continuum temporel où le présent garde les traces du passé, où restructuration s'inscrit en faux contre répétition, où l'objet de l'observation du passé se situe du côté de la "rédemption", comme l'explique W. BENJAMIN :

L'historicisme se contente d'établir un lien causal entre divers moments de l'histoire. Mais aucune réalité de fait ne devient, par sa simple qualité de cause, un fait historique. Elle devient telle, à titre posthume, sous l'action d'événements qui peuvent être séparés d'elle par des millénaires. L'historien qui part de là cesse d'égrener la suite des événements comme un chapelet. Il saisit la constellation que sa propre époque forme avec telle époque antérieure. Il fonde ainsi un concept du présent comme "à-présent", dans lequel se sont fichés des éclats du temps messianique.⁴

Comme lorsque Fine concluait, à la fin de sa tirade sur l'antisémitisme dont il a été victime : "But it's nothing to be sad about, right? Unless you're going to be way up there looking down at the rest of us down here" (245), on peut reconnaître l'évocation de la position privilégiée du spectateur dans cette visualisation à laquelle invite le dramaturge. L'aspect théâtral que recèle l'appel au regard extérieur – regard de la mémoire, regard au temps présent sur des personnages se débattant

dans une quête du sens de l'Histoire— est exhortation à une réflexion critique faisant coexister empathie et distanciation.

La théâtralisation de l'Histoire trouve son apogée dans l'évocation du quasi-lynchage déjoué par Kroll devant le fantôme de Clara redevenue enfant, à la fin de la pièce. Là encore, la scène revêt un caractère méta-théâtral. En une longue tirade où le rythme et la kinésique se font mimétiques de l'action décrite, Kroll remet en scène son acte d'héroïsme passé avec une technique d'enchaînement que nous avons déjà évoquée :

[...] it was a brutal hot July day and eight or nine of my boys asked if they could go into Biloxi for the afternoon, just to get a beer and walk around. (*He sighs.*) A couple of hours later I get this call that some kind of mob is chasing them through Biloxi and I better come quick. I run into the Colonel's office but he refused to have anything to do with it. So I said, 'Look, I've got hardly any rank, nobody's going to listen to me.' But he just walked away. So I strapped on a sidearm and grabbed a jeep and driver from the pool, and we zoomed down the highway with his foot to the floor, and Biloxi — is a madhouse, clumps of people running up and down yelling to each other, people racing around corners with clubs and guns, or down on their hands and knees searching under the porches. Finally I find out a couple of the boys had insulted some white women on the street, and they're going to lynch the whole lot of them. You just couldn't talk to these people, and suddenly I hear this unbelievable roar coming up the avenue and here comes a mob with half a dozen of my guys, some of them already had ropes around their necks. I tried to push through to them but I couldn't and they're going to hang them then and there. So I jumped up onto the hood of the jeep and took out my .45 and fired it into the air. And they turned around looking up at me, and I ... I ... I didn't know what I was doing by this time, it was like some dream ... and I yell out (*He roars:*) 'I am an officer of the United States Army! Now you untie my men and hand them over to me right now!' (*He glances about before him, almost panting for breath.*) All you could hear was the panting, people trying to catch their breaths. So I called to them, to the boys — 'Leroy! Richards! Haley! ...' And ... my God I couldn't believe it ... one by one they let them out of the crowd. Nobody touched them, and three or four got into the Jeep and the rest laid down flat on the hood and some stood on the bumpers and we drove down Main Street and out of the town. (248-249)

Insertion de dialogues, oralité du langage, précipitation d'un rythme parataxique qui montre l'enchaînement d'actions ponctué de la conjonction récurrente and, pauses et hésitations indiquant un sentiment d'urgence et de panique, visualisa-

tion de la recherche frénétique effectuée par les lyncheurs, indications scéniques qui nous donnent à entendre hurlements et halètements : tout nous invite à percevoir la théâtralité de la scène, et ce faisant à reconnaître dans cette remise en jeu l'épisode fondateur de l'idéalisme qui a conduit à la mort de Clara. La distanciation n'est pourtant pas liée à une quelconque condamnation du personnage. Pour A. MILLER, il s'agit simplement de mettre en lumière les liens de cause à effet qui lient passé et présent, et c'est pour cela que l'espace scénique acquiert une épaisseur temporelle. Le théâtre, en se révélant comme tel et en se faisant le lieu d'inscription d'un temps global, invite à remettre en perspective cet épisode emblématique –au demeurant véridique– en l'arrachant à un passé personnel imbriqué dans le contexte collectif du racisme du sud des États-Unis.

On le voit, la théâtralité est le moyen utilisé par A. MILLER pour engager son spectateur dans la quête d'un sens global du temps où l'individu prend sa place dans l'Histoire et où sont prises en compte les passerelles entre passé, présent et futur. Le présent dramatique se fait le nœud d'une élasticité temporelle qui intègre tout un passé et les perspectives d'un futur collectif comme individuel qui aurait été radicalement différent si Albert Kroll –emblématique de tous les progressistes américains– ne s'était inscrit en faux contre le lynchage qui allait se produire. Le brouillage des temps grammaticaux dans l'épisode relaté est la marque linguistique d'un phénomène constant dans la pièce, où l'on s'échappe du temps dramatique présent pour glisser vers le passé et créer cet "à présent" chargé de passé dont parle W. BENJAMIN –présent qui, du coup, échappe à la linéarité et même au semblant de réalité que produit l'illusion dramatique. Ainsi, on voit Kroll osciller entre *preterit*, temps du révolu, et présent simple, temps de l'universel qui a la faculté de figer l'épisode particulier, alors que le moment crucial ramène par l'aspect progressif au choc de l'émotion ressentie alors et anticipe sur un futur imminent : "they're going to hang them then and there". Le passé est ressuscité au moment même où il est aboli, devenant le temps du rêve ("it was like some dream") ; or, cela se produit de manière concomitante à la suspension totale du présent opérée au niveau dramatique comme au niveau scénique, le récit de l'événement se trouvant enchâssé dans l'ultime remise en scène faisant apparaître Clara, alors enfant : "CLARA enters, a very young girl now, ribbon in her hair" (247). Nous nous trouvons dans une sorte de hors temps renvoyant le spectateur au temps théâtral, où l'illusion est suspendue pour laisser place à la distanciation.

Ce phénomène d'implosion du présent qui échappe au temps réel pour devenir temps onirique, quoique terriblement réel, est précisément ce que nous démontre toute la structure de la pièce – et ce en quoi elle se dit théâtre, à la fois phénomène de matérialisation et matière à réflexion. La théâtralisation de l'Histoire nous invite à une réflexion sur le temps, mais l'histoire individuelle s'inscrivant nécessairement pour le dramaturge dans l'histoire collective, cette exploration n'a de sens qu'en tant qu'elle s'applique à l'individu. Le jeu sur le temps historique ne peut se concevoir sans un jeu sur le temps individuel d'A. Kroll, leur imbrication étant au cœur de la pièce. C'est pourquoi au moment où la théâtralité fait se dissoudre les frontières temporelles par le re-surgissement du passé dans le présent, la plasticité du temps scénique vient doubler l'élasticité du temps dramatique pour redonner au passé une substance passant par la matérialité corporelle des acteurs jouant les scènes entre les personnages. Dans cette pièce en un acte, A. MILLER a recours à la même technique que dans *Death of a Salesman*, technique de condensation faisant la part belle à la remise en scène des souvenirs et privilégiant la fluidité du rythme. Le souvenir fait retour et vient hanter le présent dramatique sous forme du fantôme de Clara, mais jamais il n'interrompt le cours du temps présent – ce qu'A. MILLER qualifiait à propos de *Death of a Salesman* de "mobile concurrency of past and present"⁵. Comme pour Willy Loman, nous avons accès à tout ce qui émerge dans la conscience d'A. Kroll, souvenirs ou rêveries. Nous voyons avec lui les photographies de sa fille assassinée, revivons avec lui le souvenir de Clara faisant obéir son canari au doigt et à l'œil, réentendons les conversations qu'il a eues avec sa fille adulte ou enfant. S'opère alors pour le spectateur une simultanéité du présent et du passé qui passe par le scénique, et crée cet effet de "continuous present" qu'évoquait Christopher BIGSBY à propos de *Death of a Salesman*. Dans Clara, le fond comme la forme concourent à créer une plasticité du temps qui s'entend à la fois comme étirement du continuum temporel et incarnation du passé faisant irruption dans le présent. Comme l'explique C. BIGSBY⁶ :

[...] Kroll sees his daughter, not only dead – slides appear of her dead body as, in another room, a photographer records the crime scene – but as a figure who moves through the scene, sometimes silently, sometimes speaking, as memories assume concrete form. It is a play in which time becomes plastic, in which the past explodes into the present with such force that it leaves Kroll numb, unable fully to articulate, face to face with his former self as with the daughter he has loved and lost.

La plasticité opérée par cette incarnation du passé amène le spectateur à suivre avec Kroll le déroulement de ses réminiscences, et à parvenir avec lui, par un processus mimétique, à une conclusion où le temps est ressaisi dans sa globalité, faisant apparaître une logique. A la fin de la pièce, Kroll affronte sa responsabilité dans la mort de Clara : ayant reconsidéré l'héroïsme qu'il lui a inculqué, il parvient à un moment d'épiphanie, prenant conscience du lien entre passé et présent, comme l'indique la didascalie :

KROLL (*out of his double awareness*). Oh, no. No. No, Honey ... I just didn't have time to think. IT WAS NOTHING! (250)

Toute la structure de la pièce, au caractère informel paroxystique, semble d'ailleurs n'obéir qu'à une nécessité psychologique, celle de placer le Kroll d'aujourd'hui face à ses idéaux passés, donc de les lui faire examiner ; ce qui rappelle ce qu'A. MILLER écrivait à propos de *Death of a Salesman*⁷ : « [...] the structure of the play was determined by what was needed to draw up his memories like a mass of tangled roots without end or beginning. » Fine joue un rôle prééminent dans cette exploration. Avocat du diable, il place Kroll face à ses responsabilités et l'oblige souvent brutalement à affronter son sentiment de culpabilité :

[...] It's not him, it's your lies you can't let go of. It's ten, twenty, thirty years of shit you told your daughter, to the point where she sacrificed her life, for what? To uphold what you don't believe in yourself. (244-245)

Toute la pièce devient mise en application du conseil donné par Fine à Kroll : " What you can't chase you'd better face or it'll start chasing you, know what I mean? " (224) – démarche à laquelle sont invités Kroll, mais aussi le spectateur. Si l'aspect plastique que revêt la représentation du temps fonctionne, en effet, c'est parce que la théâtralité à l'œuvre dans l'incarnation des fantômes du passé, comme la théâtralisation de l'Histoire, nous permet à la fois identification et distanciation

C'est pourquoi A. MILLER rend délibérément floues les frontières entre temps individuel et temps collectif, entre passé et présent. Ce temps perdant toute réalité objective nous renvoie à l'exploration de notre propre temps de spectateurs. A. MILLER nous fait pénétrer dans le temps subjectif d'A. Kroll, temps onirique où Clara reprend vie, et où bien sûr le temps de l'horloge est suspendu : " one-o-five " (224 ; 244), répond sempiternellement Fine à Kroll qui lui demande l'heure, au début et à la fin de la pièce. Ce temps irréel et statique, peuplé de

fantômes, pourrait d'ailleurs n'être que le temps que dure l'évanouissement de Kroll, allongé au lever de rideau. Clara, assassinée avant que ne débute l'action, est un fantôme, et le person-nage de Fine, quant à lui, est soumis à un brouillage identitaire troublant : il partage avec Bert, l'ami de Kroll autrefois, non seulement un patronyme, mais encore une histoire en tous points similaire, et surtout un cynisme absolu. Le seul jalon qui vienne cadrer le présent dramatique est l'attente du médecin légiste, dont l'arrivée coïncide parfaitement avec l'émergence du nom que Fine demandait à Kroll de se remémorer : " I've got to wait for the Medical Examiner anyway " (223), dit Fine au début de la pièce ; lorsqu'on sonne enfin à la porte, il annonce : " Medical Examiner " (250). L'action pourrait donc n'être qu'une parenthèse où la conscience de Kroll est suspendue, un intermède absurdiste rebaptisé " Waiting for the Medical Examiner ". Avec un bémol important : certes, le temps se fait onirique et les personnages se disent de plus en plus nettement fantômes, comme tout personnage de théâtre au demeurant ; mais s'il a échappé à la linéarité et à la réalité objective, le temps n'a pas perdu son sens. Au contraire, il acquiert une épaisseur à l'intérieur de laquelle se créent, comme toujours chez A. MILLER, des passerelles entre passé et présent, entre histoire et Histoire. Ce qui constitue son tour de force dramaturgique dans *Clara*, c'est qu'il parvient à cette exploration d'un temps explicatif à strates multiples en faisant littéralement implorer le temps réel, créant ainsi par l'esthétique un temps global qui recoupe totalement les enjeux du théâtre, spectacle où tout nous est donné à voir et à entendre. Évoquant la période de composition de *Danger: Memory!* dans *Timebends*, il explique d'ailleurs⁸ :

Over the next years I would become more and more deeply absorbed by a kind of imploding of time – moments when a buried layer of experience suddenly surges upward to become the new surface of one's attention and flashes news from below.

La technique de remise en scène du passé pour faire émerger un souvenir prégnant de culpabilité est similaire à celle utilisée dans *Death of a Salesman*, on l'a vu. Mais là où Willy préférerait en dernier ressort le leurre (" [...] he'll worship me for it ! ", dit-il de Biff au moment de se suicider), Albert Kroll affronte sa responsabilité dans la fabrication d'un culte du héros cause de la mort de Clara. D'autre part, là où la distanciation fonctionnait moins bien dans *Death of a Salesman* par manque d'un contrepoint objectif clair au leurre de Willy, Kroll est confronté à Fine qui, sans complaisance aucune, met l'accent sur les failles de son

raisonnement. Toutes les remises en perspective assumées partiellement dans *Death of a Salesman* par différents personnages (Linda, Charley, Bernard, Biff) sont ici laissées au soin de Fine et de sa position radicale. Autrement dit, le dramaturge, qui s'était déclaré étonné de voir pleurer le public de la première de *Death of a Salesman* et s'est ensuite fait fort, par la publication de son essai "Tragedy and the Common Man", de redonner une dimension tragique à la pièce, règle avec Clara le problème de l'ambivalence de la réception rencontrée par *Death of a Salesman* : à l'intérieur d'une conscience, nous sommes aussi observateurs extérieurs des mécanismes d'aveuglement qui régissent cette conscience. Avec Clara, A. MILLER s'est assuré que terreur et pitié fonctionnent comme ressorts à la réception. Symbole de l'acceptation chez Kroll de son erreur tragique dans l'éducation de Clara, il donne enfin le nom du suspect du meurtre, le compagnon de Clara, ex-détenu : "Luiz Hernandez. Worked at Kennedy. For Pan American" (250).

Nous avons souhaité montrer qu'une plasticité aboutie dans le traitement du temps contribue à créer ce double effet d'identification et de distanciation dans Clara. Les résonances entre l'Histoire et l'histoire comme les réverbérations entre passé et présent passent par une théâtralisation du temps qui crée illusion et dénégarion tout à la fois. Cette plasticité nous engage, de manière mimétique à la quête effectuée par le personnage sur scène, dans la quête d'un temps global qui permette de ressaisir le sens du temps, sa logique et sa signification. L'imbrication de l'Histoire et de l'histoire concourt à créer cette impression d'un temps total. En nous donnant à voir le passé sous forme de flash-backs ne créant aucune rupture formelle, A. MILLER abolit les frontières temporelles pour redonner substance à un temps prenant véritablement en compte tous les phénomènes de réverbération. Ce faisant, il invite le spectateur à replacer cette problématique du temps dans le temps hors scène, auquel font écho les jalons historiques qui parsèment la pièce. Nous sommes amenés à remettre en perspective l'Histoire et l'engagement de l'individu, mais aussi le poids de l'engagement sur l'individu. Lorsque la théâtralisation fait exploser les limites du temps individuel, par le travail sur sa chronologie propre et par son interaction avec le temps collectif, le théâtre se dit comme tel, et nous invite à une réflexion sur le temps humain —même si celle-ci reste aussi ambivalente que la prise de conscience de Kroll à la fin de la pièce, mêlant terreur face à un futur dont il connaît déjà l'issue, et fierté devant les valeurs léguées en héritage à sa fille :

KROLL. Oh be careful, darling... Oh my wonderful Clara. (*Straightening, joyfully declaring.*) I am so proud of you! (*As she vanishes, his terrified, protesting outcry.*) Clara! (250).

Notes

- 1- PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du Théâtre*. Paris : Dunod, 1996. 349.
- 2- Tous les numéros de pages renvoient à l'édition des œuvres réunies : MILLER, Arthur. *Clara*, in *Plays: Four*. London : Methuen World Classics, 1986, 1994.
- 3- MILLER, Arthur. *Timebends*. London : Methuen, 1987, 1999. 591
- 4- BENJAMIN, Walter. " Sur le concept d'histoire " in *Œuvres III*. Paris : Gallimard, 2000. Appendice A, 442-443.
- 5- MILLER, Arthur. *Plays: One*. London : Methuen World Classics, 1958, 2000. 26.
- 6- BIGSBY, Christopher. *Arthur Miller: A Critical Study*. Cambridge : Cambridge University Press, 2005. 363.
- 7- MILLER, Arthur. *Plays: One*. London : Methuen World Classics, 1958, 2000. 25.
- 8- MILLER, Arthur. *Timebends*. London : Methuen, 1987, 1999. 590.
- 9- MILLER, Arthur. *Death of a Salesman*, in *Plays: One*. London : Methuen World Classics, 1958, 2000. 219.