"Arthur MILLER"

Actes du Colloque International conjointement organisé par le R.A.D.A.C. et le T.A.S.C. à l'Université de Rennes 2 Haute Bretagne les 25 et 26 Octobre 1991.

Le numéro a été réalisé avec le concours du Laboratoire T.A.S.C. (Technicité des Arts du Spectacle Contemporain) de Rennes 2,
de la DAGIC,
de la Ville de Rennes.

Le mot du Président du R.A.D.A.C.

Je ne voudrais retarder que d'un instant le plaisir du lecteur qui ouvre ce volume en lui demandant de considérer le numéro qui figure en couverture. Si je me permets d'intervenir ainsi, c'est qu'en effet ce numéro marque un anniversaire. Les universitaires qui nous lisent savent ce que représentent dix ans d'édition d'une revue, certes modeste, mais très largement ouverte à tous les courants de la critique et qui a su, en toutes circonstances, conserver son indépendance. Que les lecteurs qui ne sont pas universitaires ne tournent pas aussitôt la page : car l'originalité de notre *Coup de Théâtre* tient à ce que, tout en faisant en sorte de ne pas décevoir les spécialistes, parmi lesquels il recrute ses rédacteurs, il vise un public beaucoup plus vaste, s'adressant aux étudiants et aux hommes de théâtre curieux, mais aussi à l'honnête homme de notre temps qui veut se tenir informé des arts dramatiques anglophones.

Cette revue est née d'un groupe de recherches, le RADAC, qui la créa voici dix ans et que je préside modestement. Qu'il me soit permis, au nom de ce groupe, d'exprimer ma reconnaissance à tous ceux qui, par leur contribution, leur achat, leur fidélité, nous soutiennent ; à ma chère amie et complice Nicole Vigouroux, qui a mis toute son énergie et sa compétence dans la direction de cette revue, et sans qui il n'y aurait eu ni dix numéros ni un seul ; à tous les membres du RADAC qui se dépensent sans compter par leurs articles ici, leurs communications régulières à divers colloques, leurs publications ailleurs (1) ; aux instances universitaires qui ont bien voulu organiser, conjointement avec nous, des rencontres de qualité, comme l'Université de Metz (que Nicole Boireau en soit louée), ou celle de Tours (grâce à Nicole Vigouroux et à Bernard Escarbelt de la Société Française d'Etudes Irlandaises) pour ce numéro ; aux responsables de la présentation matérielle de la revue à Dijon, qui ne nous ont apporté que de superbes satisfactions.

J'ai sans doute abusé de la patience du lecteur. Me pardonnera-t-il un dernier mot, en forme de souhait ? Qu'il trouve dans sa lecture une joie égale à celle que le RADAC et *Coup de Théâtre* n'ont cessé de m'apporter, à moi, au fil des années, et qu'il se fixe pour tâche, comme moi, de la faire partager à beaucoup d'autres. Car la joie grandit en unissant - n'est-ce pas la raison d'être de tous les arts dramatiques ?

Claude Coulon

(1) Ce m'est un plaisir de signaler à ce titre le livre récent d'Hélène Catsiapis sur *la Comédie Anglaise au XX^{ème} siècle*, aux éditions Sedes.

AVANT-PROPOS

FOREWORD

The Symposium involved fourteen papers on Miller from several related -as well as unrelated- points of view.

If Miller's theatre - aesthetic, mainly instanced through *Death of a Salesman* and the earlier plays, struck a dominant note in the presentations, there was also attention paid to the political and sociological climates of America during the past generation as shaping for us in Miller's thought. The presentation of three Miller - related films, *Death of a Salesman*, *The Misfits* and *On the Waterfront* along with dramatic readings by Guy Parigot and a local theatre group (Théâtre de la Parcheminerie) added to the richness of the Miller fabric.

Contributors in the symposium included faculty from a number of French universities : C. Coulon, J. Rouberol (Paris 4), G.M. Sarotte (Paris 10), D. Bulckaen (Dijon), G. Dallez (Rouen), C. Gerbaud (Reims), R. Costa de Beauregard (Toulouse), D. Royot (Lyon 3), L. Kerjan, M. Dvorak, J.P. Berthomé (Rennes 2), and also from the United States : E. Beaty (Institut Franco-Américain), L. Frey (San Diego), from the United Kingdom : P. Lichtenfels (Leicester Theatre).

N. Vigouroux-Frey (Rennes 2) organized the symposium with the cooperation of the following institutions :

Université Rennes 2 Haute Bretagne ;
UFR d'Anglais, Rennes 2 ;
Institut Franco-Américain (Rennes) ;
Service Culturel, Rennes 2 ;
Relations Internationales, Rennes 2 ;
Association Clair-Obscur ;
Cinéma "Les Colombier"
Théâtre de la Parcheminerie.

and persons

Michèle Cassin
Anne-Marie Houillère
Laurence Trinquart.

TABLE OF CONTENTS

Aperçus sur l'Amérique contemporaine des œuvres de Miller

Mc Carthyism Revisited 1
E. BEATY (Directeur de l'Institut Franco-Américain de Rennes)

On the Waterfront 13
D. ROYOT (Lyon 3)

Arthur Miller : Théâtre

Miller et le tragique 19
C. COULON (Paris 4)

La symbolique alimentaire dans le théâtre de Miller 31
D. BULCKAEN (Dijon)

Le danger pour mémoire 43
L. KERJAN (Rennes 2)

Espace des Dieux/Espace des Hommes ? La Quête impossible du réel 53
G. DALLEZ (Rouen)

Famille, communauté et aliénation dans *All My Sons* 61
C. GERBAUD (Reims)

Woman and Subversion in *Death of a Salesman* 71
M. DVORAK (Rennes 2)

Death of a Salesman : Traditions of Tragedy 77
L. FREY (San Diego)

Heur et malheur de la virilité, pères et fils dans *Death of a Salesman* 83
G.M. SAROTTE (Paris 10)

After The Fall et *La Chute* de Camus 95
J. ROUBEROL (Paris 4)

Directing *The Crucible* at the Leicester Haymarket 99
P. LICHTENFELS (Theatre Leicester)

Du Théâtre au Cinéma

From the stage to the screen : the 1988 screen version of Miller's *Death of a Salesman* (Volker Schlondorff) 105
R. COSTA DE BEAUREGARD (Toulouse - Le Mirail)

Arthur Miller à Hollywood : *The Hook - The Misfits* 115
J.P. BERTHOME (Rennes 2)

Biographie 125

Esquisse bibliographique 129

Résumés / Abstracts 133

Mc CARTHYISM REVISITED

(Arthur Miller Symposium, Rennes, Oct. 1991)

"An atmosphere of suspicion and persecution had settled over the country, one that could not be dispelled by the best of weather. One person affected by that atmosphere was Alfred Miller (sic), a young television writer...The H.U.A.C. was conducting investigations of government employees and some ordinary citizens...Mr. Miller was one of the best scriptwriters in the business. He was also an intellectual. He cared about the underprivileged but he also enjoyed earning a thousand dollars for a script....He had been called into the (network headquarters) for a script conference .... (But instead of the usual congratulations, he was told by the producer:) 'Sorry, Alfred, I can't use your stuff anymore' Alfred Miller felt the blood drain from his face."

(*The Front*, by Robert Alley - 1976 - Pocket Books, film adaptation by Woody Allen.)

I - Introduction

As an undergraduate in the seventies, I attended an evening conference on contemporary U.S. military strategy given by a well-known political essayist from a Houston-based newspaper. The lecturer had served as a field officer in the Central Intelligence Agency before taking up his new calling. A question-and-answer session followed his presentation and gave rise to a rather odd and tedious exchange of verbal blows between the lecturer and a notorious campus "Moonie," during which the latter managed to funnel the debate towards the virtues of McCarthyism. Much to the surprise of the audience, the former C.I.A. employee stated: "The American people condemned, justifiably, the excesses of (McCarthyism), but occasional occurences of it are not altogether unhealthy."

One month later, the next guest lecturer, John Henry Faulk (1), made much mirth of the above statement, but conceded that no harm was really meant, especially since the previous lecturer must have been speaking less from hard-earned professional experience than on the basis of armchair "realpolitik."

For the sake of optimism, I should hope, like John Henry Faulk, that the underlying message was intended to promote bi-partisan, consensual politics in the conduct of foreign affairs and not, as my own gut feeling dictated, an appeal for sporadic outbursts of house-cleaning, of "Red-hunting," of weeding out scapegoats in the name of loyalty, of "Know-Nothing" (2) denunciation of all things alien, or of periodic bouts with "Normalcy" (3) which generally extend officially or unofficially to artistic and literary censorship .

Indeed, some undefinable altruism may well have motivated this ex-CIA officer's statement. Yet, under the same pretense of non-partisanship, Joseph McCarthy misused popular opinion in the name of the common good. The State Department was the first victim, followed inevitably by the intelligentia. Screenwriting was easier prey than most other sectors of the performing arts because

the content of film and television scripts could be interpreted however the McCarthyites wished. Brooks Atkinson, the *New York Times* theater critic was to lament that the 1952 Broadway season had been exceptionally bad, since none of the good playwrights dared write a word anymore.

Towards the end of the "McCarthy Era," still only 29% of all Americans disapproved of the Wisconsin senator (4), which caused Hollywood, Broadway, and the foundling television industry to become more popular scapegoats than the somewhat distant and unattainable State Department and the Pentagon. Some participants in this symposium may be aware of the fact that in 1951 Ronald Reagan, a reborn Republican, an erstwhile actor and president of the Screen Guild, testified before the H.U.A.C., as did Elia Kazan, a former "card-carrying" communist, as well as a close friend and mentor of Arthur Miller, soon afterwards. Both condemned a number of colleagues in the process, both for different and no doubt defensible reasons. The 214 Hollywood personalities who fell victim to such testimony obtained through considerable pressure included Charlie Chaplin and Edward G. Robinson.

In a word, for four years the country was reduced to a state of mute hysteria. No one had the courage to stop it , up to the day that the commentator Edward Murrow likened McCarthyism to a sickness in November 1954. Thanks to the "entertainment" business, which had yielded 214 victims with few protests from the left or the right, McCarthy's fate was determined by an audience of 20,000,000 viewers. I shall attempt to explore the reasons for this "occurence."

II - A historical pattern

(Alfred's friend, Hecky Brown) knew what it meant to be blacklisted. People not only lost their jobs, but lost the respect of colleagues and friends. Their invitations were ignored. No one would play with their children. Hecky had heard that the son of a blacklisted actor was prevented from joining the Boy Scouts. (*The Front*, Robert Alley)

Since the inception of the American republic, foreign observers have relied on their own criteria to make sweeping generalizations about American thought. Forgive me if I do the same in the delivery of this paper. Worldwide opinion took a critical turn after WWII, thanks primarily to McCarthy's well-publicized charges of treason within the Truman administration and his ensuing persecution of those Americans who had belonged to the Communist Party in the 1930's and 40's. His witch-hunting of the enemy within caused such innovative, "internationalist" programs as the Marshall plan implemented in 1948 under Truman and, consequently, Kennedy's Peace Corps initiative to be viewed with suspicion. "In all countries they know of him, and in all tongues they speak of him," Adlai Stevenson said after a world tour in 1953. McCarthy and his followers did more to harm America's image abroad than any other event in our history, more, say, than the Watergate scandals (which Europeans do not find so scandalous!) or the Sacco and Vanzetti trial. He influenced American foreign policy at a time when policy-making was crucial to the course of world history, and the world might be a different place today if McCarthy

had not stooped to exploiting the theme of communist influence-peddling in the State Department.

However, his brand of political manoeuvring and demagogy was not, in a wider sense, new to American democracy and could be described as a recurring paradox present in other forms throughout the world's democracies. Inevitably, every democratic nation is confronted with the choice of violating the civil rights and dignity of a few citizens to uphold what seems to represent the common good.

With regard to McCarthyism, the postwar expansion of and subsequent widespread access to modern telecommunication merely tended to highlight events such as McCarthy's Wheeling, West Virginia speech in 1950, in which he accused the State Department of harboring no fewer than 205 communist sympathizers! (5)

What must be underscored is that the short-lived McCarthy era was essentially an effort on the part of certain conservative politicians (Republicans and even Democrats) to discredit the interventionism and "internationalism" of the New Deal, which was really at issue. The Presidency had become too reformist. In the 1990's, the trend has been reversed towards a reduction of the governmental role, as an extension of President Reagan's initial electoral platform. Let us remember what Reagan said in 1980: "Problems cannot be solved by big government, for big government *is* the problem."

Attacking the New Deal and federal intervention in economic and social affairs throughout the Roosevelt and Truman administrations had little support from mainstream America, even when the attacks were led on constitutional grounds. In 1938, congressional efforts to hold the New Deal in check had actually succeeded, but failed to discredit New Deal reforms. FDR's death signaled the twilight of Democratic preponderance over the nation's body politic.

Despite its followers' claim of objectivity in its effort to rectify the course of American values, McCarthyism was basely political in scope and could be considered as a repetition of a historical cycle, a pointed example of which was the gap between the Wilson and Franklin D. Roosevelt administrations. The twenties witnessed the Scopes trial, the Palmer raids, and two exceedingly mediocre presidents whose elections were due to the isolationist national mood after WWI. From February, 1950 to December, 1954, when the Senate passed a resolution of censure against him, Joseph McCarthy succeeded in exploiting a conservative, conformist force in both human nature and American populism that lingers on in the 1990's, in the wake of communism's debacle. To achieve this end, there has rarely been a shortage of whipping boys to pin the current social malaise upon (6):

A similarly motivated, though more politically legitiment, conservative undercurrent may be identified in ex-President Reagan's numerous remarks about the "Evil Empire east of the iron curtain" were geared towards a foreign threat and less conducive to inspiring nationwide anxiety.



A significant precedent

In order to comprehend the impact of similar reactionary movements upon American history, let us go back in history to the beginning of party politics. The American colonies prior to the revolution were ripe for the arrival of a participatory political system. A high rate of literacy combined with the taste for private enterprise and a growing dislike of what was perceived to be "foreign rule" (domestic concerns were beginning to take precedence over transatlantic links) ranked among the major factors leading to the Declaration of Independence.

The Age of Enlightenment was the backdrop for two guiding philisophies, both of which were mutually antithetical yet interactive. By advocating rejection of rule by divine right, they were able to form a crux: it was the intersection of humanism and capitalism, the common bond between the theories of Montesquieu and Adam Smith.

Interestingly enough, the concomitant split pitting Hamilton against Jefferson -- elitist entrepreneurship vs. agrarian populism -- not only resulted in the Federalist and Anti-Federalist parties, but it was also to define the quintessence of the modern Republican and Democratic parties.

The second president of the United States, John Adams, held an elitist and quasi-monarchic view of the young American Republic and had little respect for the rabble-rousing Anti-Federalists in Congress. Ignoring the principle of *habeus corpus*, he succeeded in gathering sufficient Congressional support for the Alien and Sedition Acts (7) in 1798 so as to squelch criticism of his policies by waving the specter of English hegemony and foreign interference in domestic affairs, (The French Revolution had gone too far in scope as far as most American statesmen were concerned!). The XYZ correspondance served as a catalyst for the Federalists, who were stirred by nationalist feelings targeting a group of anti-Federalist editors and

pamphleteers of French and English extraction. The constitutionality of the Sedition Act, which extended the jurisdiction of the federal courts, was mainly questioned by Anti-Federalists, the predecessors of the modern-day Democratic Party.

The Democrats faced this sort of challenge half a century later, during the Know-Nothing nativist movement. Though torn by the slavery issue, the Know-Nothings formed one extreme aspect of American conservative values because of their vision of an Anglo-Saxon Protestant society. Known as the nativist party, they charged the Democrats of being supported by alien forces and far too worldly. Eventually, the formation of the Republican Party before the Civil War caused the movement to flag and wither away.

Another illustration prefiguring the topic at hand is the post-WWI national mood of introversion tainted with xenophobia, and anti-Bolshevism. Not only were Wilson's "14 point" proposal and the Treaty of Versailles rejected by the isolationist Senate, but President Warren G. Harding's Attorney General, A. Mitchell Palmer, launched his infamous, though somewhat widely approved, Palmer Raids aimed at radical immigrants on American territory. Men were often held for months without trials or summarily deported. In the wake of this tidal wave, Sacco and Vanzetti were convicted.

III - American demagogues, American seditionists

"(Alfred Miller's) enemies were unseen and very powerful. They were modern-day vigilantes, beyond appeal, and they could influence the top executives of the biggest corporations. The vigilantes all sounded like Senator Joe McCarthy, the leader of the anti-Communists in Congress. '*The enemies of the free world*,' they said, 'had to be *ferreted out* because they were supposedly protected by *Commie-crats*, guilty of *coddling* and being *soft* on these *fellow travelers* who were *security risks...*'." (*The Front*, Robert Alley)

"To many Americans, McCarthyism is Americanism," said a radio commentator in 1950. McCarthy liked the word McCarthyism and brought demagogy to its apogee when he, too, stated before an audience in 1952: "McCarthyism is Americanism with its sleeves rolled." The term has taken on a wholly negative connotation, encompassing illiberalism, totalitarianism, reactionary sentiment, xenophobia, the Babbit mentality of middle America, and simultaneously any nihilistic attitude, any mindless destruction of perceived intellectual values. Any teacher of logic or psychiatrist would go insane in attempting to grasp the structure of McCarthy's thought. His main tactic was the use of *ad hominem* attacks, and guilt by association.

In a reply to a journalist who, shortly after the speech in Wheeling, asked him when he had discovered the threat of communism infiltration, he stated glibly "-About 3 months ago." (8)

The history of the United States is peppered with popular revolts against liberal or worldly thinking: e.g. the Know-Nothing movement, the anti-humanism stance of the conservative factions that were largely responsible for the downfall of Jimmy Carter in 1980.

Demagogues can easily rise to the top if they inspire cynicism about the way America is governed as well as reassurance about basic necessities. I can recall from childhood my teachers' references to Louisian Senator Huey P Long, assassinated in 1935, and their admiration for a quintessential politician whose record cannot be criticized for lack of innovativeness. On a humorous note, Long once promised and managed to keep the promise (this is no joke) that public telephones would never cost more than a nickle. The price only went up a few years ago.

Louisiana has regularly produced the most malignant and benign demagogues in the United States. In October, 1991, David Duke, a former ex-KKK Grand Vizir, was catapulted to the Republican nomination on an anti-welfare support platform. Edwin Edwards, a former Democratic governor, defined Duke's charisma bluntly: " he's an accomplished crowd-pleaser with a hollow message."

At a White House banquet during the depression years, FDR once whispered to Henry Wallace, his secretary of Agriculture, that they were seated with three of the most dangerous men in the United States: Senator Long, General MacArthur, and Father Coughlin, a Catholic conservative and radio emcee whose hatred of the New Deal could only be matched by his admiration for the development of Fascism in Europe.

General Douglas MacArthur was dramatically dismissed by President Truman as commander-in-chief of UN forces in Korea on April 11, 1951, on the grounds of insubordination, and public disagreement with the Administration's Korean policy.

The modern-day T.V. evangelists were preceded by radio evangelists, and before them, church-going Americans were heavily influenced by self-styled Elmer Gantry clones. Indeed, Senator McCarthy himself was at once a Jesuit casuist and a role model for today's T.V. evangelists (he was, like fellow demagogue, Father Coughlin, a Catholic!).

IV - The right place, the right time, the red herring

"As he emerged from the subway, Alfred Miller couldn't avoid seeing the headlines that shuttled along the corridor of lights, high above Times Square: NEW INQUIRY SEEKS REDS IN EDUCATION--MCCARTHY AND NIXON SAY COMMIES MUST BE PURGED.....EX-ARMY SERGEANT FOUND GUILTY OF BETRAYING SECRETS TO NORTH KOREANS.....PRESIDENT EISENHOWER DENIES CLEMENCY IN ROSENBERG SPY CASE...." (*THE FRONT*, Robert Alley)

How and why was MacCarthy able to rise to the occasion? It suffices to examine the context:

- 1945-1950 Truman's Fair Deal To stimulate domestic demand -- exports were too stagnant -- Truman attempted to shift the distribution of wealth to the lower classes through taxation and subsidies, but Congress was Republican.

  Recession of 1948.

- Defeat of Chiang Kai-shek. The McCarthyites contended that Roosevelt's "secret diplomacy at Yalta -- a basis for Truman's diplomacy -- had contributed to **the "loss" of China**.
- **The Korean War** (6/25/50 - 7/27/53) coincided with an economic upturn.
- Exports were up because **the Marshall Plan** had favored European and Asian economies.
- By 1950, however, a real **crisis of popular confidence** in the Truman Administration had arrived and its chief beneficiaries were the McCarthyites.
- Americans came to believe that the Soviets' development of an atomic bomb was the fruit of stolen technology: hence the pressure to convict **the Rosenbergs** (In the summer of 1953, following a month-long trial and two years of legal appeals, the US government executed Julius and Ethel Rosenberg for conspiring to commit espionage for the Soviet Union.
- The **1950 and 1952 elections** took place in a highly charged atmosphere, under the domination of McCarthyism, with both parties claiming that they alone could save the nation from the communist hordes.
- The year 1954 was characterized by winds of change: **the birth of the Civil Rights movement coincided with** the milestone Supreme Court decision known as Brown vs. Board of Education , on May 17.

Who supported McCarthy then?

American liberals in favor of the policy of containment, such as Acheson, tended to heighten popular fear of communism and indirectly contributed to the McCarthyite's cause. Oddly enough, it was Harry Truman who, in the pre-McCarthy/post -war years, unintentionally confirmed the Republicans' accusation of disloyalty in his administration and exacerbated public fears by issuing an executive order directing the Attorney General to draft a list of subversive organizations. The F.B.I. had a field day with executive order 10241, filing unfounded report after quasi-veracious report, for in the 30's a considerable number of Roosevelt administration employees, many of whom stayed on under Truman, had belonged to "subversive" organizations.

J.Edgar Hoover's pre-eminence bestowed a distinctly paranoid and reactionary quality upon the content of the reports, which were not published for fear that civil libertarians, American Democrats and the general public would cease regarding the F.B.I. as a non-partisan organization.

The Cold War also fanned the fires. The John Birch Society was not to come about before the late fifties, but *"at a typical McCarthy rally, there would be, seated in the front rows, thanks to early arrival, numbers of moon-struck souls wearing badges or carrying placards identifying them as Minute Women of the USA, Sons of I Shall Return (MacArthur!), the Nationalist Action League."* (9) Need I go on? Vice-President Nixon got where he was in those days by carrying out massive telephone campaigns defaming his opponent on the grounds that she was a Red. Segments of the business community and Texas oil men, like the late H.L. Hunt, were equally avid supporters.

V - The demise of senator McCarthy

"When there was a pause in rehearsals, the monitors were tuned into whatever was currently being broadcast -- a hearing before the Senate Investigating Subcommittee, Senator McCarthy's dark, heavy jowls dominating the screens, as he jabbed the air with a blunt forefinger. The studio seemed far removed from the real world, but McCarthy's histrionics over the latest batch of Communist sympathizers served as a grim reminder of what was going on outside the T.V. studio." *(The Front,* Robert Alley)

It is inherent to conventional wisdom to blame McCarthy's downfall on his criticism of the Army, because he is thought to have felt strengthened by the historic American opposition to a strong military. However, this comprised but one factor among many.

It is important to remember the advent of television. By mid-1954, when the McCarthy hearings were in full swing, more than 20 million Americans had access to television, and hundreds of thousands watched them from beginning to end. I suppose my paper could bear mentioning Marshall McLuhan, who perceived Senator McCarthy as being cool over the radio but too "hot" a medium to be on television. Because he had so little telegenic charisma, Senator McCarthy might nowadays have taken acting classes and examined his performance on video before conducting the hearings.

The general consensus among viewers ultimately turned out to be basically negative towards McCarthy's petty rantings, inarticulate style, and inability to provide evidence against any of the original so-called 205 communist sympathizers in the State Department. As mentioned previously, Truman's crisis rhetoric was instrumental in fueling the fires of McCarthyism. Truman was convinced that Christian Democracy was opposed to atheistic communism (10). Athan Theoharis puts it succintly: "*On the one hand it repeatedly emphasized the gravity of the situation and characterized US/Soviet opposition as a confrontation between American Christian selflessness and communist/atheistic expansionism. On the other hand, quite apart from the forcefulness of its rhetoric, the administration was actually pursuing a policy of restraint in its use of military power -- limited objectives, no nuclear deployment....Despite Soviet violations, the administration opposed congressional efforts to repudiate the Yalta agreements.*" (11).

This contradiction in policy implementation lent itself nicely to McCarthy's success. The Yalta agreements, so vehemently criticized by McCarthy and eminent conservative statesmen like Senator Robert Taft (Taft-Hartley Act!), were disclosed in their entirety by the Eisenhower administration, thereby revealing that there had been no hidden concessions to Stalin! President Eisenhower adroitly defused a major McCarthyite *cause célèbre.*

VI - Is the seed in us? (12)

America has survived many extremist challenges. One is often given to wonder about the precariousness of American democracy in light of the propensity of American citizens to test it so frequently.

At the end of WWII, The average American was more concerned with his personal freedom than in revamping the war-swept countries. As far as most people were concerned, the Soviet Union was still an ally who had proven themselves, and the worthiness of Marxism as a driving force against Fascism. The vision most Americans had of the outside world was Eurocentric and Europe was in ruins. The U.S. was then in an unprecedented position of leadership, which, aside from a few committed officials, the country was neither ready nor especially willing to assume.

To understand the average American in 1945 is to understand his historical concern for personal freedom at the most basic levels. If John Doe does not like the preacher at the Baptist church he attends, then he senses the need to belong to his neighbor's church. The governor he votes for will be the one who promises lower state taxes on gasoline. No national conspiracy is responsible for his opinions, just as cliché-ridden propaganda only holds as much water as his attention span (which lasts as long as that of any human being) will allow for. Political commentary leaves most Americans indifferent except if it is an issue that somehow affects them personally and that is precisely the sentiment which Senator McCarthy's reign of terror was intended to exploit, causing the nation's leaders to tremble for four years. In spite of his nationwide popularity, voters in McCarthy's home state of Wisconsin barely returned him to the Senate at the height of his glory. He squeaked by with just 51% in the 1952 midterm elections, a sharp contrast to his 71% approval rating at the same time, for the Senator rarely bothered to look after the interests of those who had elected him, those who were well aware of his corruption.

The framers of the Constitution were unanimous in their fear of tyranny, either by the few or by the many. All Americans have a profound suspicion of government, whether its representative is a Senator from Wisconsin or a President from Missouri . Do not forget that the constitution could not be adopted until agreement on the Bill of Rights had been reached. There are areas which are off limits to legislation.

Would I be pontificating if I quoted Benjamin Franklin? As he was leaving the Constitutional Congress, a woman asked him what kind of government was to replace the Articles of Confederation. "A republic, Madam, if you can keep it!" was his reply.

Can we "keep it", indeed? To what extent can America's social fabric withstand these bouts with injustice? Excessiveness is in our nature, but we force ourselves to preconize moderate politics. Freedom of speech is an integral part of our constitution, but, as Norman Mailer recently said of his own political views, the danger of subscribing to the American left lies in acquiescing to P.C. (political correctness), whereas the right wing presents the danger of collaborating with the lunatic fringe.

To bring this paper to a conclusion, it would be appropriate to quote Arthur Miller, who wrote in his *Collected Plays* (13):

> "The witch-hunt was not a mere repression. It was also a long overdue opportunity for everyone so inclined to express publicly his guilt and sins, under the cover of accusations against the victims. Long-held hatreds of neighbors could now be openly expressed and vengeance taken, despite the Bible's charitable injunctions. Old scores could be settled on a plane of heavenly combat between Lucifer and the Lord; suspicion and the envy of the miserable toward the happy could an did burst out in general revenge."

BIBLIOGRAPHY

Alley, Robert, *The Front,* Pocket Books, 1976.
Bristol, James, *McCarthyism: The Seed is in Us,* Pendle Hill, 1954.
Miller, Arthur, *Collected Plays,* Viking, 1957.
Riker, William H., *Liberalism Against Populism,* W.H. Freeman, 1982.
Rovere, Richard H., *Senator Joe McCarthy,*Harper and Row, 1959.
Rowe, Frank. *The Enemy among Us: A Story of Witch-Hunting in the McCarthy Era,* Cougar Books, 1980.
Theoharis, Athan, *Seeds of Repression,*_Quadrangle Books, 1971.
Tull, Charles J., *Father Coughlin and the New Deal,* Syracuse U., 1969.
Young, William and Kaiser, David E., *Postmortem: New Evidence in the Case of Sacco and Vanzetti,* U. of Massachusetts, 1985.

E. BEATY

Directeur de l'Institut Franco-Américain de Rennes

NOTES

(1) American T.V. commentator who was dismissed from N.B.C. in 1953 because of his anti-McCarthyite stance.

(2) The "Know-Nothing" movement was a 19th-century, xenophobic and jingoistic phenomenon in the United States

(3) Term coined courtesy of Warren G. Harding who was alluding to the return of Republicans to the presidency in the aftermath of the reformist and internationalist policies of the Wilson administration.

(4) Statistics drawn from the appendices of Athan Theoharis' *Seeds of Repression* , Quadrangle Books, 1971.

(5) The figure varied regularly, according to the image the Senator wished to convey, although the number of reporters present, and the degree of patriotism he felt that day were contributing factors.

(6) Drawing by Jack Ohman, 1991, UP Syndicate, appearing in *The Oregonian.*

(7) The "Alien" sections of the act were as nothing compared to the ramifications of the "Sedition" corollary; e.g., "Be it enacted..., that if any persons shall....write, print, utter, or publish, or shall cause or procure to be written, printed, uttered or published, or shall...aid in writing, printing, uttering or publishing any false, scandalous and malicious writing or writings against the government of the United States, with intent to defame the said government."

(8) Cf. *Senator Joe McCarthy,* Richard H. Rovere, Harper and Row, 1959. Rovere provides an anecdotal portrait of McCarthy, with whom he was acquainted

(9) Richard Rovere's *Senator Joseph McCarthy*, p. 21.

(10) Freeland, Richard M., The Truman Doctrine and the Origins of McCarthyism: *Foreign Policy, Domestic Policy, and Internal Security,* 1946.

(11) *Seeds of Repression,* 1954, p. 65

(12) A reference to James Bristol's *McCarthyism: The Seed is in us,* Pendle Hill.

(13) Viking, 1957, p. 229.

DE MILLER A KAZAN :

Destin d'un scénario

Par la délation, Elia Kazan et Budd Schulberg, scénariste de *Sur les quais,* ont donné une version exemplaire de l'ex- marxiste ou intellectuel d'extrême-gauche appelé à témoigner devant la Commission des activités anti-américaines de la Chambre des Représentants au moment de la chasse aux sorcières mise en place par le Sénateur McCarthy. Membre du Group Theatre, Kazan adhère au parti communiste en 1934 et le quitte en 1936. Quand il se retrouve face à la commission le 4 Janvier, puis le 10 Avril 1952 (devant Richard Nixon), il est sans doute l'un des réalisateurs les plus honorés de son temps.

Dans son autobiographie *A Life*, Kazan résume en termes clairs la question qu'il s'est alors posée devant le choix moral le plus angoissant de sa vie. Ayant obtenu à l'intérieur du système capitaliste américain tout ce qui professionnellement revêtait quelque valeur à ses yeux, pouvait-il vouloir encore l'abattre ? Kazan note en outre que l'Union soviétique était devenue une puissance impérialiste sans qu'il l'ait souhaité. Il ne voyait donc aucune nécessité de maintenir à l'égard des communistes des liens de loyauté, s'il s'agissait de défendre par son silence quelque complot dirigé contre le pays. Kazan relève enfin que l'opprobre qui accable l'image du mouchard est naturellement relative, dépendant en fait du camp où l'on se trouve. Si la situation avait été inversée, les anciens "camarades" ne se seraient-ils pas protégés sans hésitation, y compris par la dénonciation ?

Au cours des auditions, Kazan refuse d'abord de donner des noms, marquant ainsi sa réprobation vis-à-vis d'un rituel dégradant dans lequel l'acte de délation est jugé plus important que l'information donnée, puisque la commission connaissait déjà les noms qu'elles demandait. Il cède ensuite pour en livrer seize. Logique ou casuistique ? Kazan s'est expliqué en déclarant que pareille coopération était pour lui cruciale. Son ami Arthur Miller ou tout autre scénariste pouvait écrire en prison. Mais un réalisateur a besoin d'espace vital pour faire ses films.

En 1952, Kazan est au faîte de sa gloire. Broadway et Hollywood se prosternent devant lui. Cinq ans auparavant il a obtenu un Tony Award pour *Un Tramway nommé Désir* et *Gentlemen's Agreement*. Aussi n'est-ce pas son seul témoignage qui lui vaut la vindicte des milieux hollywoodiens hostiles aux délateurs. En effet, Kazan va plus loin en faisant paraître un article dans le *New York Times*, pour lequel il a acheté un espace publicitaire. Il y conseille vivement de l'imiter à ceux qui ayant des relations avec des communistes, doivent selon lui, le faire savoir publiquement ou par des voies institutionnelles. Celui qui passait pour un mouchard embarrassé, est ainsi devenu délateur messianique.

Participant d'une rhétorique voisine, *Sur les Quais* sert indirectement d'apologie à la démarche de Kazan. En 1954, c'est un drame social qui transmué en parabole, résume le climat éthique de la décennie. L'habileté de Kazan consiste à gommer tout référent politique en opérant une redistribution des pouvoirs. Mais le film est infiniment moins intelligible si on l'isole de son contexte historique. Métaphore de la culture de la Guerre froide, *Sur les quais* traite a priori d'un problème de société qui affecte le port de New York. Retours de bâton, prêts usuraires,

extorsions de fonds, vol et crime font le quotidien de la vie des dockers, écrit Daniel Bell dans *Fortune* en 1951. Les quais constituent une zone frontière sous le contrôle de l'implacable racket du "shaping boss" syndical qui a la haute main sur l'emploi. Intimidation, brutalités, couteau et crochet imposent la discipline à une population diverse soumise à ce pouvoir discrétionniaire. Nombre de dockers, membres du syndicat des "longshoremen" obéissent aux gangsters infiltrés dans les sections locales. Plutôt enclin à profiter de pareille autorégulation de l'embauche, malgré les dispositions légales contre la "closed shop" mises en place par le National Labor Relations Act (1935) puis le Taft-Hartley Act (1947), le patronat tolère parfois ce racket qui lui assure l'ordre dans l'univers foisonnant, voire chaotique, des docks. Il faut dire que les méthodes de travail restent rudimentaires, exigeant encore de multiples manutentions entre les navires, les camions et la gare de marchandises. A la même époque, Malcolm Johnson obtient le prix Pulitzer après une série d'articles consacrés à ce problème. Ces révélations conduisent à des enquêtes de la Commission Kefauver sur le crime organisé, que renforcent celles de l'Etat de New-York. Malgré les efforts d'épuration de l'American Federation of Labor, le syndicat des dockers demeure puissant avec la connivence des armateurs, des politiciens de Tammany Hall et quelques autres appuis gouvernementaux. Concluant son article de *Fortune*, Bell constate que malheureusement la corruption est acceptable pour la morale publique si elle se revêt d'un habit de respectabilité.

Parmi ceux qui *intra muros,* tentent de combattre le gangstérisme syndical, Peter Panto, un jeune docker, a organisé un groupe dissident de protestation au sein de l'International Longshoremen's Association. Il est assassiné et son corps est ensuite retrouvé dans l'East River. Dans la "Red Hook", section de Brooklyn où Tony Anastasia règne en maître sur les gangs, Arthur Miller est informé du sort de Panto. En 1951, il écrit un scénario intitulé "The Hook" d'après la biographie du jeune docker. Déjà liés par des entreprises communes, Miller et Kazan se réunissent pour proposer ce projet de film à Harry Cohn, président de la Columbia. Celui-ci ne prise pas cette histoire mais il est prêt à donner le feu vert si Kazan s'engage à réaliser ensuite un film plus commercial pour ses studios. Ami de Cohn, le dirigeant syndical Roy Brewer est appelé comme consultant. C'est un militant de la Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals dont les campagnes anti-communistes sont bien connues. Il voit dans "The Hook" un tissu de mensonges, aussi émet-il un avis négatif non sans avoir pris l'avis de son ami Joseph Ryan, président du syndicat des dockers. Ryan sera plus tard poursuivi par la justice et envoyé à Sing Sing pour collusion avec des organisations criminelles. Selon Brewer, aucun citoyen américain attaché à son pays n'aurait écrit un tel scénario à une époque où transitent sur les quais les fournitures militaires pour la Guerre de Corée.

Cohn passe ensuite le script au bureau du FBI à Los Angeles qui confirme ses craintes sur les tensions que pourrait faire naître le film. Le veto également mis par Brewer aurait aussi pour conséquence le boycott opposé à la Columbia par le syndicat des projectionnistes si le projet était réalisé. Ainsi Arthur Miller est invité à refaire sa copie tout en exprimant lui dit-on, la même conscience sociale. On lui propose même de remplacer les dockers par des communistes. Le scénario aurait en somme plus ou moins dupliqué celui de *I Married a Communist* dans lequel le traître est Harry Bridges, adversaire des rackets après son expulsion par Joseph Ryan du syndicat des dockers. Miller réplique que s'il connaît des communistes dans les rangs de l'International Longshoremen's Association, grossir leur nombre reviendrait à promouvoir les gangsters en héros patriotiques. Aussi retire-t-il son manuscrit avec

l'accord de Kazan non sans essuyer les reproches de Cohn et de Brewer qui les traitent d'anti-américains.

Kazan entend se disculper de telles accusations dans son témoignage devant la Commission quelques mois plus tard. Définissant ses objectifs depuis 1936, il estime par exemple que *Death of a Salesman* qu'il a réalisé "shows the frustrations of the life of a salesman and contains implicit criticism of his materialistic standards". Corollairement il écrit un article dans *The Saturday Review* (5 Avril 1952, 22-23) pour expliquer l'idéologie démocratique de *Viva Zapata,* histoire où la conscience individuelle écarte toute tentation collectiviste. Pareils efforts pour se blanchir ne manquent pas de susciter méfiance, irritation et dédain en 1952. Miller assumera plus clairement ses responsabilités à la même époque. Ayant noué dès la fin de la guerre des amitiés dans les milieux communistes de Broadway, il a en 1947 participé au Festival de la jeunesse à Prague.

En 1953, *The Crucible* est une fable dont l'affaire Rosenberg fournit en partie la trame. Contrairement à Kazan, cette absence de reniement lui vaudra quelques vicissitudes. En 1954 , il ne peut se rendre à Bruxelles pour participer à l'Exposition universelle. Il lui faudra attendre son mariage avec Marilyn Monroe pour se rendre en Italie. Si la rupture entre Miller et Kazan intervient après la déposition de celui-ci, leur désaccord se manifeste ensuite au travers de deux oeuvres où le conflit idéologique est transposé sur le plan esthétique. Pour Miller qui écrit *The Crucible,* la chasse aux sorcières exprime la panique qui s'empare de toutes les classes de la société quand l'obsession de l'unité communautaire se dissipe au bénéfice de l'exigence de liberté individuelle. Sans référence directe au maccarthysme, Miller explore les composantes d'une oppression hystérique face à une conscience engagée. Il décoche ainsi des flèches dans un direction opposée à celle de Kazan.

Dans *Viva Zapata* (1952), celui-ci joue beaucoup sur l'optimisme générateur d'ambivalence morale et les hésitations du héros, partagé entre abnégation et instinct de conservation. *Sur les quais* (1954) marque une étape nouvelle dans la mesure où scénariste et réalisateur vont conjuguer leurs efforts afin de sortir de l'équivoque en justifiant pleinement l'acte de dénonciation. En effet Kazan invite Budd Schulberg, fils prodige d'un moghol hollywoodien et écrivain, à refondre le projet initial, abandonné par Miller. Schulberg a donné quinze noms à la commission en 1951 et écrit un scénario d'après les articles de Johnson. Sa première mouture intitulée "Crime sur les Quais" est centrée sur la vie de Tony Mike de Vicenzo, embaucheur sur le port de Hoboken et rejeté par le syndicat pour avoir révélé l'intrusion du gangstérisme. Vicenzo demandera d'ailleurs réparation pour diffamation après la sortie de *Sur les quais*. Découvrant cet épisode, Kazan s'identifie aisément au dénonciateur pour avoir ressenti le même ostracisme après son témoignage et perdu de nombreux amis. C'est la volonté de justification du donneur qui confère son ton au film car le thème de la délation , absent du scénario de Miller devient central dans celui de Schulberg. Quand Terry Malloy, joué par Marlon Brando, a incriminé les gangsters, il exulte en apostrophant leur patron John Friendly. S'exclamant qu'il est heureux d'avoir fait ce qu'il a fait, il est le double de Kazan. La scène de l'embauche où Malloy devient une brebis galeuse, est perçue par le spectateur comme le début d'un chemin de croix. *Sur les quais* assume ainsi une fonction allégorique qui exorcise l'angoisse de la chute. C'est d'ailleurs une scène de chute qui constitue la première séquence du film.

Si Kazan et Schulberg ont conquis par leur déposition le droit de poursuivre leur carrière à Hollywood, la distribution du film s'effectue à l'ombre de la liste noire. Schulberg a proposé à John Garfield le rôle de Terry Malloy, mais victime des pressions subies à la suite d'aveux extorqués, notamment dans *Look,* Garfield meurt d'une crise cardiaque. Une proposition est faite à Frank Sinatra, lui-même natif de Hoboken. Mais il est très cher, aussi Kazan se tourne-t-il vers Brando qu'il a dirigé dans *Un Tramway nommé Désir* et *Viva Zapata.* Si le jeune acteur du Group Theatre désapprouve l'attitude de Kazan, le producteur Sam Spiegel le persuade de changer d'avis en l'assurant qu'un portrait sympathique sera fait du "stool pigeon".

L'on dit que Cohn se serait endormi quand il a vu la première version du film à Los Angeles après les prises de vue faites à Hoboken en décor naturel. *Sur les quais* est ainsi promis au désastre en 1954 quand il sort sur les écrans mais il obtiendra huit oscars. Si le préliminaire messianique loue les vertus de la démocratie et la liberté de pensée en face des tyrans, Kazan entend imposer l'idée que la dénonciation fait partie des tabous entretenus par les enfants, les adolescents et les intellectuels irresponsables. Celui qui "informe" est selon lui un pécheur repenti. D'où la pénétration du symbolisme christique quand, par le truchement de Malloy, Kazan s'arroge la fonction inhérente à la communion des saints. La confession du jeune docker est progressive. D'abord confidentiels ses propos deviennent publics, traduisant ainsi la conscience que Kazan possède de son propre parcours. Malloy se confesse au père Barry, puis à Edie Doyle d'avoir entraîné Joey Doyle dans un guet-apens. Seul son témoignage devant la Commission de l'Etat de New-York lui accorde une absolution totale du péché.

Force est de constater que la sympathie va au protagoniste quand il se décide à violer la loi du silence (D and D, "deaf and dumb"). Comme deux dénonciateurs ont déjà été exécutés avant la comparution de Malloy, Edie et le père Barrie sont soulagés lorsqu'ils l'entendent. Kazan avait écrit que le secret sert les agissements des communistes. Dans le film, le gang ne peut être démantelé que par l'action de ceux qui le connaissent de l'intérieur.

L'équivoque qu'avait pu entretenir la dénonciation des communistes pendant les audiences publiques de la Commission des activités anti-américaines, est désormais levée. Comme le dit Navasky dans son ouvrage *Les Délateurs*, si en parlant Malloy avait envoyé son frère Charlie the Gent sur la chaise électrique, le dilemme eut été autrement tragique. Une fois Charlie exécuté par ses pairs parce qu'il ne leur paraît plus sûr, Malloy peut donner à son témoignage un motif personnel. La vengeance est ainsi transfigurée en action morale. Le spectateur se voit naturellement soulagé de ses doutes sur les implications éthiques de la délation.

Rien ne rachète donc John Friendly qui a certes servi de père à Malloy mais l'a ensuite contraint à se coucher devant l'adversaire dans un combat de boxe truqué. A l'allégeance au groupe que le jeune Compagnon de Malloy évoque avec nostalgie sur la terrasse des pigeons voyageurs, se substitue une idéologie du consensus. La veulerie des familles irlandaises menacées par les gangsters est d'abord rachetée par le père Barry qui fait prévaloir la religion sur les valeurs groupales avant le retournement de Malloy.

Il n'existe pas de parallèle évident entre la mafia des quais et le parti communiste dans le film de Kazan. Friendly et ses associés sont des assassins sans foi ni loi, hormis celle du silence. Personne ne saurait se voir reprocher de les

dénoncer à la police étant donné les risques que représente une telle initiative. Les noms qu'ont livré Kazan et Schulberg n'appartenaient à nul auteur de crime odieux, mais les témoignages contribuèrent à briser la carrière de certains. Malloy dénonce un pouvoir abusif, le maccarthysme accuse des partisans qui n'ont pas exercé un tel pouvoir.

Entre la réalité et la fiction qui s'en inspire, le différence réside aussi dans la hauteur de l'enjeu. En déplaçant le dilemme du délateur hollywoodien dans celui du syndicaliste des quais de New-York, Kazan et Schulberg parent le personnage central d'une aura de saint voire de rédempteur. La foule qui observe le chemin de croix de Malloy peut mépriser le "canari" ou le "pigeon", termes argotiques pour le mouchard, comme le font les jeunes "Golden Warriors" qui répudient le fondateur de leur gang pour manque de loyauté au groupe. En revanche, le spectateur est subjugué par le courage du mouchard qui revendique le droit pour tous à la dignité du travail. Le père Barry appelle crucifixion l'assassinat de l'indicateur Kayo Dugan. La veste que les victimes ont portée avant que ne la revête Malloy, symbolise la tunique du Christ, le crochet représentant la croix, les blessures suggèrant les stigmates et le front ensanglanté , la couronne d'épines. L'ultime marche vers l'embauche correspond à la montée au Calvaire. Le syndicat ouvre alors les accès à l'emploi pour tous, rédemption que sanctionne le "happy end" hollywoodien. Judas est devenu le Sauveur.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

Belfrage, Cedric, *The American Inquisition* , 1945-1960, New York : Bobbs - Merrill, 1973.

Johnson, Malcolm , *Crime on the Waterfront*, New York : McGraw-Hill, 1950

Kazan , Elia, "Elia Kazan on Zapata" *The Saturday Review*, April 5 , 1952 22-23.

Hearings Before the Committee on Un-American Activities, House of Representatives , 82d Cong. 2nd Sess, April 10, 1952, 2408 .

Miller, Arthur, "The Year It Came Apart", *New York* (December 30, 1974-January 6 , 1975 , 42.

Navasky, Victor, *Les Délateurs*, Paris, Balland, 1980

Raymond, Allen, *Waterfront Priest* , New York : Henry Holt, 1955, 65-66.

Schulberg , Budd, Hearings before the Committee en Un-American Activities, May 31, 1951, 583-584

On the Waterfront, A Screenplay , Southern Illinois University, Carbondale, 1980.

Tailleur, Roger, "Elia Kazan and the House Un-American Activities Committee, *Film Comment*, 2, 1966, 43-59.

Daniel ROYOT

Université de Jean Moulin Lyon III

MILLER ET LE TRAGIQUE

De très bons esprits et de moins bons critiques, s'acharnant à dresser une espèce de bilan global de l'ordre de ceux que l'on établit post mortem ou au lendemain des grandes catastrophes, ne cessent de nous répéter, depuis des années que notre temps, qui a congédié Dieu et a fait passer le sacré, rituel et ornements confondus, à la trappe, a dû renoncer du même coup à toute ambition tragique. Ces gens là font remonter la mort de la tragédie au passage de Racine à Campistron. Or rien n'est moins sûr que cette mort annoncée : il nous apparaît en effet que le certificat de décès a été délivré par ouïe-dire et que le procès instruit contre notre temps n'est pas gagné d'avance.

Pour clarifier les choses et savoir simplement de quoi l'on parle, il convient de redéfinir brièvement en les séparant nettement deux notions voisines mais indépendantes, tragique et tragédie. En se limitant à l'essentiel, on peut dire que la tragédie est l'apparence formelle que le théâtre donne à une interrogation fondamentale. Aboutissement culturel d'un long processus de maturation psychologique et sociale, elle semble liée à un moment d'équilibre historique dont l'achèvement même dit assez la brièveté (le "5e siècle" avant Jésus-Christ en Grèce dure quelques décennies, l'apogée du "Siècle de Louis XIV" ne dépasse pas vingt-cinq ans, et "l'Ere Elizabéthaine" n'est qu'un fulgurant éclair séparant la mort de Marie Stuart de celle de la reine vierge.)

Dans ce temps resserré comme un étau autour de l'essentiel, la tragédie devient l'expression privilégiée de deux urgences de l'esprit : la conscience de la nature conflictuelle du rapport entre les hommes et la nécessité de lui trouver une solution en croyant (ou en faisant semblant de croire, comme Shakespeare) dans la possibilité d'un apaisement final, d'ailleurs lié à une purgation (ou catharsis). Catégorie sociale développant la dimension horizontale de cette croix qu'est la condition humaine, la tragédie illustre d'abord la confrontation entre l'individu et la cité, Antigone s'opposant aux dieux de sa ville et la grandeur du combat implique que la cité ne peut être rejetée comme une vulgaire abstraction maléfique (il serait tentant mais vain de voir dans les Capulets et les Montaigus des précurseurs du gang des choux-fleurs de Brecht) tandis que l'individu se doit d'incarner la grandeur de l'homme seul. Pour que la fable devienne exemplaire et transcende le lot commun en l'exorcisant, il faut que tout ce qu'elle touche prenne une valeur unique. De là naît le premier contresens qui parcourt l'histoire du genre tragique : on va hâtivement assimiler la grandeur morale du héros à sa position sociale. En un âge princier le public a les yeux fixés sur le centre de la scène (ou plus précisément sur le fauteuil au centre du premier rang en face de la scène, point de convergence de toutes les lignes de la scénographie classique) qui n'est jamais qu'une projection du prince dans l'imaginaire (comme les dieux grecs ne sont que des rêves des hommes) ; en notre temps qui se veut démocratique, le regard se perd. Joseph Wood Krutch en conclut allégement (avec beaucoup d'autres) à l'impossibilité d'une tragédie moderne parce qu'il lui manque un protagoniste de haut rang. C'est aller un peu vite en besogne, et Arthur Miller a beau jeu de répliquer que "l'homme ordinaire" ("the common man") "est un sujet aussi approprié à la tragédie dans son sens le plus haut que l'ont été les rois." (1) Tout d'abord parce que, dans un théâtre populaire c'est dans l'homme du peuple, le voisin de

tous les jours, que se reconnaît le public, et John Gassner y voit la raison du succès du héros de *Death of a Salesman* :

> "C'est précisément parce que Willy était un homme ordinaire que le public américain a éprouvé de la pitié pour Willy et de la terreur pour soi-même. Willy était une sorte d'Everyman des faubourgs, à qui le public se sentait immédiatement lié et même auquel il s'identifiait réellement." (2)

Ensuite parce que cette identification seule permettra au public de quitter le théâtre apaisé, purgé de ses propres passions, comme le veut Aristote :

> "Nous sentons tous que nous sommes Willy et que Willy c'est nous : nous vivons et mourons ensemble ; mais lorsque Willy tombe pour ne plus se relever, nous repartons purgés de (et par) la terreur et la pitié." (3)

Enfin, et surtout, parce que tout homme, prince ou manant, incarnant l'humaine condition, ne prend valeur à nos yeux que par l'intensité de sa quête, qui est la même pour tous les êtres passionnés, habités de ce que Miller appelle "l'insistance fanatique à poursuivre un but qu'on s'est soi-même forgé". En ce sens, la légende dément l'histoire et la fiction l'emporte sur la réalité : l'auteur peut bien nous expliquer que le nom du personnage vient d'une scène du film de Fritz Lang *Le Testament du Docteur Mabuse,* où "un homme terrorisé appelle dans le vide une aide qui ne viendra jamais" (4), le détective hurlant au téléphone le nom de son chef : "Allo ? Allo ! Lohmann ? Lohmann !". Le public, lui, se souviendra de Willy comme de l'incarnation du petit homme (Low-man) de son temps. Et si Willy est précisément cela, c'est parce qu'il prend conscience de la distance irrémédiable entre la réalité sui est la sienne et le rêve qui l'habite, entre ce qui est de façon si décevante et ce qui idéalement devrait être -cette distance définissant précisément le fond de toute tragédie. Un accident inconnu a transformé le monde en un cauchemar inexplicable. Cela ne vise pas à porter un jugement sur le monde mais doit nous amener à réfléchir à l'accident initial. Car le monde originel, celui d'avant l'accident, doit demeurer l'image inviolée du bien :

> "L'auteur tragique doit toujours s'efforcer de poser en principe un monde dans lequel le bien aurait eu la possibilité de s'exprimer au lieu de succomber au mal. (5)

Et le rêve de Willy est celui d'un passé immémorial, où il aurait pu ne pas cesser de réussir, d'aimer sa femme, d'être un modèle pour ses enfants, où tout aurait pu être pour le mieux dans le meilleur des conditionnels possibles. La tragédie implique un paradis perdu sur le mode du rêve -comme tant de vies. Et le dramaturge qui écrivait "La tragédie ... nous rend conscients de ce que le personnage aurait pu être" (6) est aussi l'homme qui, apprenant la mort de Marilyn, avoue d'étonnante façon :

> "Je me suis aperçu que, même alors, je m'attendais encore à la rencontrer, une fois de plus, quelque part, un jour, et à m'entretenir avec elle, raisonnablement, de toutes nos folies - auquel cas je serais probablement de nouveau tombé amoureux d'elle." (7)

Où est alors l'accident qui précipite la catastrophe ? C'est, semble-t-il, l'acte volontaire par lequel l'homme refuse de se laisser conduire par une histoire qui le

dépasse, de coïncider avec la définition qu'elle prétend donner de lui et qu'il ne trouve pas satisfaisante. Proctor, dans *Les Sorcières de Salem,* ne découvre sa dignité personnelle que lorsque, revendiquant son "nom" à la manière d'un personnage cornélien, il s'oppose à la place que la société lui concédait et qui niait sa liberté. Il trouve sa grandeur morale dans la faute, qui consiste à ne pas rester en repos dans sa chambre et à cesser de jouer le jeu universel de la passivité. Le petit homme accède à la hauteur lorsqu'il secoue le manteau de plomb que la société a jeté sur ses épaules, le condamnant à l'absence d'acte, à la stase, à l'immobilisme qui n'est qu'un des visages de la mort. Ce que les Putnams reprochent à un pauvre bougre de paysan comme Proctor, c'est de vivre, comme Danforth lui reproche de penser.

Il est naturel que la tragédie, expression essentielle du monde qui la fait naître, change avec ce monde même. Et il n'est pas étonnant que la dimension sociale du héros tragique ne se trouve plus aujourd'hui dans une catégorie privilégiée, mais dans une communauté à la simplicité quasi médiévale où Proctor peut aider à sa façon la vieille Rebecca qui va mourir et s'excuse de sa faiblesse physique, causée non par une âme lâche mais par un ventre vide.

C'est bien là qu'apparaît la seconde urgence de l'esprit dont nous faisions une des conditions de la tragédie : si le genre tragique a tant évolué au cours du temps, la catharsis, en quoi se marquait son optimisme fondamental, ne peut pas ne pas avoir aussi changé de contenu. Que le héros et le spectateur sortent du spectacle tragique purgés de leurs passions que ce spectacle représente, nous sommes nombreux à en douter aujourd'hui. Miller nous montre clairement que ce n'est plus du tout de cela qu'il s'agit. Son héros, en se découvrant, se définit et se limite : il n'est qu'un pauvre homme, comme nous tous, mais il l'est avec nous tous et en notre nom à tous. C'est cela que la tragédie apprend au petit homme et grâce à lui : la solidarité, le partage, la transcendance ancrée au coeur de l'homme. Chez Claudel aussi Dona Prouhèze ne peut pas ne pas partir et le vice-roi ne peut la retenir ("Est-ce que tu crois vraiment que tu peux m'empêcher de partir ?"), mais elle laisse sa fille derrière elle et les ténèbres de son départ sont baignées de lumière. Même aujourd'hui, on peut bannir l'irréparable, on peut congédier l'irrémédiable, et s'élever au-dessus de la force qui vous écrase. La passion et la mort ne sont pas seulement des figures du destin, elles sont aussi des occasions de dépassement.

* *
*

Si la tragédie est affaire de forme, de culture et de moment, "le tragique" - structure fondamentale de l'univers, comme le définit Max Scheler, ou révélation d'une inquiétude indéracinable étreignant l'homme par delà toute circonstance particulière - "est une dimension de l'être (...). Il s'agit toujours d'exprimer une qualité de l'action qui doit conduire les personnages et leurs situations jusqu'à cette existence historique où les uns reconnaîtront le mal de l'existence, les autres une culpabilité inscrite dans l'existence et transmise avec elle, d'autres encore cette nécessité d'ordre religieux ou moral qui fait d'une impossibilité radicale le sens même de l'existence humaine." (8) Dénonciation d'un mal indépassable et dont l'homme est innocent (Scott Fitzgerald ne disait-il pas que la vie est essentiellement un leurre, "a cheat", imposant ses conditions, qui sont celles d'une défaite ?), le sentiment tragique ne se confond ni avec le pathétique ni avec le dramatique. Dans son échelle des oeuvres,

Miller dénonce le pathétique comme "l'anatomie du désastre : l'homme y est considéré avant tout comme un sot animal qui progresse, à travers un labyrinthe préétabli, vers son inévitable sommeil" (9). Le mélodrame, qui le prend pour base, illustre un conflit entre les hommes dont le hasard est le maître. Le conflit intériorisé échappe au mélodrame pour créer le drame, mais l'ombre démesurée de l'homme reste la seule valeur qui se projette à l'horizon : tout drame est imminent. Seule la tragédie, comme l'a bien vu Miller, "nous apporte connaissance ou lumière", et le sentiment qui la fonde se reconnaît à trois caractéristiques, conditions nécessaires et suffisantes, trois espèces de clignotants qui servent de révélateurs, au sens chimique, de la présence du corps simple tragique dans les composés sociaux, moraux, religieux ou autres. Il est donc nécessaire, en examinant l'oeuvre de Miller, de voir les trois clignotants s'allumer ensemble pour pouvoir conclure à sa nature tragique.

La première condition est la dimension philosophique de l'oeuvre. Selon le très beau mot de H. Gouhier, le premier rôle de la pièce n'est jamais dans la distribution. Il est antérieur à toute intrigue et supérieur à tous les personnages. "La connaissance tragique, c'est la prise de conscience, dans l'épreuve du héros, de l'extrême puissance du divin. C'est donc la connaissance de la part du fatal à laquelle se heurte l'épanouissement de notre humanité." (10)

Mais André Bonnard a tort de parler de divin, et les critiques contemporains concluent à tort à la disparition du tragique à partir de la proclamation nietzschéenne de la mort de Dieu. Appeler Dieu cette "part du fatal" en l'homme, c'est retourner à la tragédie circonstancielle. Le sentiment du tragique est celui d'une transcendance -qui peut être parfaitement impersonnelle comme le concept hégelien de la raison universelle se déroulant dans l'Histoire- "Il y a tragédie par la présence d'une transcendance" (11), par la dimension verticale donnée à l'homme dans son rapport avec l'au-delà, de quelque masque qu'on recouvre ce dernier. Le manifeste célèbre de Eugène O'Neill ne peut pas ne pas revenir en mémoire :

> "J'ai toujours eu une conscience aiguë de la Force Souterraine - (le destin, Dieu, notre passé biologique générateur de notre présent, quelque nom qu'on lui donne - en tout cas un Mystère) - et de l'éternelle tragédie de l'homme dans son combat glorieux et auto-destructeur pour contraindre cette Force à devenir l'expression de lui-même."

L'homme, confronté à ses limites et qui tente de les apprivoiser, de les intérioriser pour en faire sa définition, se heurte à l'absolu et en est illuminé ("La tragédie est la représentation de la position absolue" disait Hegel). Miller a très bien dit (12) qu'il avait grandi dans les années trente, époque de bouleversement dans la conception même du théâtre, "apogée du théâtre", selon lui, car on s'est alors mis à penser que le monde pouvait être changé par ce qu'on représentait sur les planches. Héritier de ce théâtre à la Clifford Odets, Miller est aussi en révolte contre le postulat simpliste sur lequel il reposait : un relativisme progressiste unissant un homme en évolution et une société en mutation.

> "Comme *A Clearing in the Woods* (1957) d'Arthur Laurents, et *Who's Afraid of Virginia Woolf ?*, *After the Fall* se propose de défier la proposition de base du théâtre social. Cette pièce déclare que l'homme n'est pas perfectible et qu'il est nécessaire d'accepter ce fait. A une époque de désillusion et d'incertitude, les absolus conservent une attirante persuasion." (13).

Le théâtre social dénonce l'égoïsme et le conflit des intérêts, et il est utile pour enraciner l'homme dans une réalité qui dépasse les illusions naïves. C'est Virginia, l'héroïne de Laurents, qui disait que "la fin des rêves n'est pas la fin de l'espoir" (14) Mais le problème est la nature de l'homme, pas celle de la société. Dans *La Chute* Camus raconte l'histoire du petit Français qui arrive à Buchenwald et veut déposer une plainte, parce qu'il est victime d'une erreur : son cas est exceptionnel car lui est innocent. Voilà à la fois l'illusion fondamentale (qui est l'inconscience que dénonce le sentiment tragique) et la faute (se désolidariser c'est trahir). Le puritanisme et Caldéron se rejoignent : le plus grand crime de l'homme c'est d'être né. Schopenhauer ne s'y est pas trompé :

> "Quelle est donc la véritable signification de la tragédie ? C'est que le héros n'expie pas ses péchés individuels, mais le péché originel, c'est-à-dire le crime de l'existence même." (15)

L'homme n'est pas capable d'agir (comme dans le drame) mais d'être. "Il existe coupable, dit Paul Ricoeur. Le tragique, c'est d'abord cette indivision, cette indistinction de la finitude et de la culpabilité." Tout être qui, chez Miller, se veut innocent, par mauvaise-foi, rêve ou bêtise, se condamne à échouer et à disparaître, Maggie (*After the Fall)* rejoignant Eddie (*A View from the Bridge*).

Tout être même qui ne conclut pas de sa culpabilité un engagement actif, ne répond pas à l'appel de la vérité : Leduc mettra fort longtemps à convaincre Von Berg non pas de la sauver mais de se sauver, c'est-à-dire d'ouvrir les yeux et d'agir. (*Incident à Vichy*)

Et la vérité est désolante, car elle ne peut conduire qu'à l'échec ; l'homme actif projette sur le monde relatif la quête de valeurs absolues, comme le remarque Lucien Goldmann :

> "Ce qui caractérise la tragédie, c'est le fait que les conflits y sont essentiellement insolubles et pas seulement non résolus (...) par suite du fait que (...) l'homme aborde le monde avec une exigence irréalisable : l'exigence d'absolu."

L'homme de Miller est un rêveur qui s'éveille au milieu de son rêve, espèce de somnambule guetteur d'absolu assistant, médusé, à la chute de son idéal qui s'abîme dans la réalité :

> "Je ne vois plus le salut dans une grâce finale ! Le socialisme d'abord, l'amour ensuite - un espoir ultime qui vous sauvait toujours avant la fin, un espoir qui n'est plus !" (16)

C'est le naufrage de ces absolus dans le gouffre du quotidien qui confère à l'homme sa définition chèrement conquise de témoin d'exigences métaphysiques, seul survivant du naufrage et donc contraint d'incarner en lui ce qui sans lui serait menacé de disparaître à jamais. De même que l'enfant devient adulte en acceptant d'être responsable des autres, le héros de Miller devient lui-même et trouve son nom en plaçant en lui l'absolu que le monde refuse et condamne. Quentin en vient à assumer ses actes *(After the Fall)* et Willy, en acceptant de n'être un petit homme, se change en Everyman.

Limité et coupable, mais porteur d'absolu, l'homme ne saurait accéder à la dignité tragique sans remplir une seconde condition. La transcendance ne suffit pas car "Le destin n'est tragique que lorsque cette transcendance est présente dans l'action d'êtres libres. (17) Si le déterminisme s'avère le dernier mot du monde naturel, animal, social, psychologique, alors ce monde n'est pas tragique, car le déterminisme est condamné à errer hors des murs de la cité tragique. Les oiseaux de proie décimant les petites tortues de mer dans *Suddenly Last Summer* de Tennessee Williams définissent parfaitement le rapport des forces inéluctables dans le monde de Darwin, et ce destin n'est pas tragique car il n'y a pas de tragique darwinien. Il ne suffit donc pas d'être coupable, il faut avoir voulu l'être, et l'intention seule est tragique, pas l'acte. Madame de Romilly insiste avec raison sur la double causalité nécessaire à la tragédie grecque, l'une liée à la transcendance l'autre à la liberté :

> "Rien de ce qui arrive n'arrive sans le vouloir d'un Dieu, mais rien de ce qui arrive n'arrive sans que l'homme y participe et y soit engagé : le divin et l'humain se combinent, se recouvrent... Dans l'ensemble la fatalité grecque n'efface pas la responsabilité humaine." (18)

De même que le monde mécaniste du XXe siècle n'a pu mettre fin à la transcendance, de même sociologues et psychanalystes n'ont pu venir à bout du libre-arbitre. Chez Miller, de façon explicite, l'homme est toujours la somme des forces extérieures qui le déterminent et le résultat des forces psychologiques qui se concentrent et se développent en lui, mais en même temps il dépasse ces forces et dans une certaine mesure les nie :

> "S'il est un but invisible vers lequel chacune des pièces de ce livre tend, c'est cette découverte et cette preuve - c'est que nous sommes créés et pourtant dépassons ce qui nous a créés..." (19)

Cette double causalité qui, face à l'inconnu, maintient le rôle prépondérant de l'homme, traverse tout le théâtre, des premières oeuvres aux plus grandes. Dans *All My Sons*, Joe Keller a commis un crime au regard de la société, il a livré en temps de guerre des avions défectueux pouvant provoquer la mort de certains pilotes, et il s'en est tiré, rejetant la faute sur des subalternes et son contremaître allant en prison pour lui. Mais lorsque son fils, avant de disparaître en mission, lui envoie une lettre où il l'accuse et le renie, le crime social est intériorisé et devient une faute personnelle. Le cocon protecteur de la famille éclate, Keller cesse de se réduire à sa fonction (et au monde de la protection mécanique où la culpabilité se dissout dans les causalités complexes) pour devenir un homme. Il s'était séparé du monde en éliminant la catégorie morale de la responsabilité intime, il y retourne en pleine conscience : "Je pense qu'ils étaient tous mes fils. Et je crois qu'ils l'étaient, oui, je crois qu'ils l'étaient." (20) La fatalité, qui détruit son propre fils et l'accuse, et que sa femme refuse désespérément, se conjugue en Joe Keller avec une ascèse morale qui le conduit au suicide. De sorte que Bigsby a raison de conclure que "l'on peut en fin de compte découvrir la source du social et du psychologique dans la métaphysique. (21)

Il faut comprendre que dans ce théâtre, si souvent présenté comme social, la société ne peut pas grand chose. Certes elle est active et a un pouvoir de destruction assez considérable. Mais en fin de compte c'est elle, ses images et ses hérauts, qu'elle détruit. Si le rebelle, comme Proctor, ne posait pas le problème en termes personnels ("mon nom"), elle ne pourrait rien contre lui. Il est trop évident que la fin de *The*

Crucible ne marque pas une conflagration dont émergeraient vainqueurs ou le Dieu des Puritains et son méprisable Parris, ou l'oligarchie de Nouvelle-Angleterre et les odieux Putnam. En revanche, ce que la cité parvient à anéantir parfaitement, ce sont les représentants de ses propres valeurs, les conformistes qui ont aidé à bâtir le temple de l'hypocrisie et du veau d'or.

"Death of a Salesman, comme *The American Dream* d'Albee, qui devait la suivre de onze ans, est une pièce dont le but est de mettre en lumière l'absurdité d'une société qui poursuit frénétiquement le rêve et l'illusion plutôt que de confronter une réalité qui est froide et sans attrait." (22) Willy Loman, à soixante-trois ans, découvre qu'il a pendant soixante-trois ans cru dans des contre-vérités et répété des platitudes. Son fils ne pouvait être que le meilleur, sa vie ne pouvait être qu'une réussite exemplaire dans le plus grand pays du monde. Il ne lui reste qu'à utiliser les failles du système des assurances sur la vie pour donner à sa famille une chance de lui survivre. Ce suicide est sa part, infime, de liberté, son instant de rébellion contre le système dont il se glorifiait d'être le représentant. Mais c'est aussi le processus auto-destructeur d'une société dont la réalité finit toujours par nier les faux-semblants et les idéaux de pacotille. En enterrant Willy Loman, qu'elle a acculé au désespoir, la société dans laquelle il a cru se condamne, et le jeune Biff a compris, qui rejette les rêves de son père.

A l'opposé Eddie Carbone, dans *A View from the Bridge,* ne parvient pas à convaincre les autres non plus que lui-même que le désastre vers lequel il se dirige est purement social. Heilman remarque à son propos :

> "Il est une Antigone inversée. Antigone, respectueuse de la loi non écrite, est détruite par la loi de la cité. Eddie, verbalement respectueux de la loi de la cité, est détruit par une loi non écrite." (23)

Docker italien du monde des quais new-yorkais, il doit en respecter le code secret, qui protège les immigrants clandestins (ou "sous-marins"). Mais s'il transgresse le code, ce n'est que pour des motifs personnels, sa passion incestueuse pour sa nièce Catherine et sa jalousie envers Rodolpho, le jeune "sous-marin" que Catherine aime.

Là apparaît d'ailleurs le thème tout puissant de la passion, métaphore de la dualité du héros tragique, écartelé entre la fatalité qui, par les désirs de son corps et les réactions de sa société, le harcèle et le poursuit, et l'affirmation de sa liberté qui, fascinée par l'indépendance de l'autre, vise à le posséder c'est-à-dire le détruire, et, ce faisant, à se détruire elle-même, selon une logique du cercle vicieux qui n'a pas changé depuis Racine. Si Eddie ne peut pas s'en sortir, c'est qu'il se heurte à deux tabous auxquels il ne peut renoncer sans se mutiler définitivement : il se doit à son groupe social, qui protège les immigrants, et il est tout à sa passion qui doit pulvériser son rival Rodolpho. Au moment où il décide d'assumer sa passion il se choisit et se condamne.

Comme Racine, Miller pousse la logique plus loin. Lorsqu'il écrit *The Crucible,* le centre du brasier (sans vilain jeu de mots) peut bien être Proctor, mais il prend pour détonateur Abigaïl, qui incarne l'urgence de la passion toute puissante. Il est vrai qu'elle détruit tout (et d'abord Proctor) parce qu'elle aime cet homme. Salem va payer, et tous ses innocents, et Elizabeth, et Proctor lui-même parce qu'une petite fille seule et entêtée a découvert l'amour. Et parce que, en l'aimant, Proctor lui a fait

entrevoir le bien, dont elle garde la nostalgie au nom de laquelle elle se précipite dans la damnation. Le cercle infernal de Phèdre se reforme : ce que ces femmes brisées aiment dans Hippolyte ou dans Proctor, c'est leur pureté. Le bien engendre le mal et Abigaïl, comme Phèdre, accepte le châtiment ultime. Elle renonce à l'éternité pour l'instant d'assouvissement, qui d'ailleurs lui échappe. Elle choisit le pari de Don Juan, où le Sévillan même n'a pu sauver sa mise. Il n'importe : face à une destinée transcendante, il s'est affirmé une volonté libre.

* *
*

"La tragédie commence, écrit Gouhier, dès que l'homme prend conscience de sa liberté." (24) Mais elle culmine dans l'instant nécessaire, où le sentiment tragique devient prise de conscience et acceptation de sa culpabilité. Ce moment, que les Grecs appelaient "anagnorisis", représente le seul élément formel de la tragédie antique qui ne fût pas de pure forme. Oedipe ne devient tragique que lorsqu'il a la révélation de son identité, c'est-à-dire de sa faute. Cela est d'autant plus capital en ce qui concerne Miller que le thème central de son oeuvre semble être de plus en plus une tentative d'auto-justification, et que l'on ne peut bien sûr se justifier que de ce dont on vous accuse. Il s'agit pour tout héros tragique de prendre conscience de sa faute et de l'assumer, de se reconnaître aveugle ou coupable et d'en tirer les conséquences. Or il n'est pas certain, en première analyse, que les personnages de Miller soient capables de cet effort.

Il semble au contraire que Willy Loman, par exemple, soit dans la situation même des épaves d'O'Neill qui, dans *The Iceman Cometh,* s'accrochent désespérément à leurs rêves ("pipe-dreams") très vite devenus leur unique bouée de sauvetage, et sombrent inexorablement à l'instant où ces rêves sont dénoncés comme mensonges et les bouées dégonflées. Willy n'a pas su percevoir la réalité de la condition humaine dans une société qui ne poursuit que des chimères. Le commis-voyageur est une petit homme, et ce petit homme n'est qu'une victime, rien de plus. On ne peut lui demander ni sagesse ni compréhension : il paie le prix du rêve et de son aveuglement. Il refuse à tout moment d'accéder à la réalité et de se regarder en face, d'agir même. Son frère Ben, entre une mine d'or en Alaska et une mine de diamants en Afrique, a tenté de le forcer à se choisir, à agir, à être. Mais Ben a échoué. Et si Willy n'est pas capable de découvrir son identité, il ne peut évidemment pas accéder à l'anagnorisis. Il demeure alors un personnage de mélodrame, dont le pathétique constitue le dernier ressort. Cette opinion représente la conclusion d'assez nombreux critiques, et diverses interprétations du personnage l'ont poussé dans le même sens. Or il nous semble que c'est un faux sens, car il méconnaît la scène où l'on peut voir la clef de la pièce. Lorsque Biff ne peut plus supporter les chimères et les remontrances de son père, il explose et force Willy à reconnaître qu'ils ne sont tous deux que de pauvres bougres comme les autres, des gens sans importance ("I'm a dime a dozen, and so are you !"). Mais, devant l'improbabilité de la situation, Biff s'effondre et quitte la scène en larmes. En un éclair Willy a été confronté à la dure réalité et, même s'il ne peut la supporter très longtemps ("les hommes ne peuvent supporter beaucoup de réalité" disait T.S. Eliot), il a découvert une vérité supérieure à la loi du succès, l'amour de son fils ("Biff - he likes me !"), l'amour. Et c'est par amour qu'il se tuera. Il s'est découvert aimé et aimant, il a découvert une raison d'abandonner ses songes pour une vérité plus haute. Et en même temps il s'est découvert coupable d'avoir oblitéré cette

révélation si longtemps, par lâcheté et par bêtise. Son suicide a valeur de sacrifice et d'exorcisme. C'est ce que Miller atteste dans son "Introduction" à ses oeuvres :

> "Selon la ligne de son personnage, (Willy) est parvenu à une connaissance très riche, à savoir que son fils l'aime, et l'a pris dans ses bras et lui a pardonné. Cela lui confère existence, pour ainsi dire - et paternité, pour laquelle il s'est toujours battu et que jusque là il n'a pas pu atteindre. Qu'il ne puisse prendre cette victoire totalement à coeur, qu'elle boucle la boucle pour lui et le pousse vers la mort, cela est le prix qu'il lui faut payer pour son péché, qui a consisté à se consacrer si uniment aux contrefaçons de la dignité et à la fausse monnaie représentée par son idée du succès... (...).
> Si Willy n'avait pas eu conscience de la distance qui le séparait des valeurs durables, il serait mort content en astiquant sa voiture, probablement un dimanche après-midi en écoutant un match à la radio. Mais il a été épouvanté en prenant conscience qu'il se trouvait dans une position fausse, si constamment hanté par le vide de tout ce en quoi il avait cru..." (25)

La mort du petit homme apparaît donc comme la conséquence de la brusque révélation de sa faute, dans son cas son aveuglement obstiné, le moment où le voile se déchire et dénude l'intolérable vérité. Le même processus se répète avec *A View from the Bridge*. Par son agressive fierté, Eddie Carbone brise le cadre immuable de sa société, comme par sa passion incestueuse il se heurte à un obstacle moral infranchissable. Tragique, il "est parce qu'il est pris dans la tragique opposition de l'impulsion et de l'impératif" (26). Entre le désir qui le pousse vers sa nièce Catherine et le désir de protéger le "clandestin" Rodolpho qu'elle aime, il est déchiré et sacrifie son honneur à son amour interdit et inaccessible. Mais au dernier moment sa femme Béatrice le force à rejeter le masque de ses dénis et de sa colère feinte, pour affronter la vérité qu'il se cache lui même :

> "BEATRICE : Eddie, écoute-moi. Qui pourrait te rendre ton nom ? Ecoute-moi, je t'aime, je te parle, je t'aime ; même si Marco te baise la main et se traîne à genoux, qu'est-ce qu'il peut te donner ? Ce n'est pas ce que tu veux.
>
> EDDIE : Fiche moi la paix !
>
> BEATRICE : Ce que tu veux c'est autre chose, Eddie, et elle, tu ne l'auras jamais !
>
> CATHERINE (horrifiée) : B !
>
> EDDIE (choqué, horrifié, serrant les poings) : Béatrice !" (27)

Et la fin de la pièce en est profondément changée. Car c'est de cette révélation publique, qu'il n'a pas la force de supporter et qu'il ne peut plus nier que de façon peu convaincante, qu'il va mourir. Son dernier combat se transforme en sacrifice. Il ne peut effacer la tache indélébile et retrouver son nom, mais il peut se punir en s'effaçant. Il ne meurt pas dans une crise d'hystérie hypocrite, il meurt conscient, tourné vers Béatrice et dans ses bras.

After the Fall représente le point d'aboutissement du processus de prise de conscience par le héros de sa culpabilité en même temps que de son identité. La pièce est construite autour du thème de l'amour. Or à peu près tout le monde le trahit au

nom de l'intérêt et sacrifie les autres à soi-même. Quentin trahit son père, pour aller au collège, et son ami Lou, qui meurt ; sa mère trahit son père et lui ; son ami Mickey trahit ses compagnons devant la commission d'enquête du Congrès. Il ne parvient pas, dans son deuxième mariage, à reconquérir l'innocence perdue, et il refuse de porter secours à Maggie lorsqu'elle est en danger de mort. L'innocence est devenue un rêve inaccessible et Quentin, rejetant le rôle de victime, se reconnaît coupable, reconnaît les autres coupables et reconnaît la nécessité de cette culpabilité. Dans le monde d'après la chute, qui est le nôtre, refuser le mal, c'est renoncer à sa condition d'homme, se désolidariser, jouer le salaud sartrien. Car être homme, ce n'est pas tendre à l'innocence en niant le mal, c'est rejeter l'innocence en assumant le mal. Le salut est à ce prix : "Je pense, dit Holga, qu'il faut finir un jour par prendre sa vie dans ses bras." (28) Le péché originel qui, dans la perspective puritaine que nous reconnaissons, sépare l'homme de Dieu et de la béatitude, permet à Quentin une double ascèse : d'abord regarder le mal face à face, l'intérioriser, en faire une part de soi-même, le devenir au point de ne plus pouvoir être sauvé :

> "QUENTIN : Mais il n'y a pas de pilule pour nous rendre innocents. Jette tout le monde à la mer, jette la mort à la mer, et toute ton innocence avec. Accomplis l'acte le plus difficile - regarde la haine en toi et vis !" (29)

Mais aussi se définir face à Dieu, comme tout ce qui n'est pas lui, lui résiste, le nie. Dieu a ressuscité Lazare par amour...

> "QUENTIN : ... Mais c'est Dieu, tu vois... et le pouvoir de Dieu, c'est l'amour illimité. Seulement, quand un homme essaie d'atteindre cela, - il ne recherche que la puissance. Quiconque s'avance vers son semblable pour le sauver avec le mensonge de l'amour illimité fait passer une ombre sur le visage de Dieu." (30)

Dieu a voulu que notre monde ne continue pas l'Eden et incarne la chute et le péché. Si l'amour de Dieu n'a pas sauvé l'homme, que peut l'amour de l'homme ? Seule sa conscience a un certain pouvoir : celui de se définir et de s'accepter, dans le regard fixe qui pérennise la tour du camp de concentration, décor unique et omniprésent de la pièce.

> "QUENTIN : Qui peut encore être innocent sur cette montagne de crânes ? Je vous dis ce que je sais. Ici mes frères sont morts, mais ce sont eux qui ont construit cet endroit. Ce sont nos coeurs qui ont taillé ces pierres ! Et quel remède à cela ? ... Non, pas l'amour. Car je les ai tous aimés, tous ! Et je les ai livrés volontairement à l'échec et à la mort afin que moi je puisse survivre, tout comme eux m'ont livré et se sont livrés les uns les autres, d'un mot, d'un regard, d'un truc, d'une vérité, d'un mensonge - par amour !" (31)

L'amour apparaît donc plus comme un problème que comme une solution. C'est une question posée au monde et qui reste sans réponse. C'est un rappel inexorable des limites de l'homme : dans un univers sans innocence. Celui-ci ne peut se prendre pour une victime. Il est bien forcé de s'assumer. C'est peut-être "Vénus tout entière à sa proie attachée qui a allumé en Phèdre le feu des passions qui l'ont consumée. Mais c'est Phèdre qui se suicide. Quentin aurait pu faire de même, et ne le fait pas. Car, d'une situation semblable, Racine et Miller tirent des conséquences opposées : pour le premier, il s'agit de condamner l'homme pour innocenter Dieu ;

pour le second, l'insistance mise sur la culpabilité de l'homme vise à le séparer de Dieu, pour qu'en toute conscience il éprouve la grandeur fatale de sa liberté.

* *
*

Dans son *Retour du Tragique,* Jean-Marie Domenach a bien montré que la mort de Dieu n'a pas entraîné la disparition de la tragédie, pont-aux-ânes de pas mal de critiques approximatifs, mais au contraire n'a jamais cessé de susciter et d'inspirer la tragédie. "Lorsque la divinité s'efface, la liberté humaine tente de prendre sa place." (32) Notre temps tout entier ne représente-t-il pas une formidable insurrection contre un Dieu qui lui a manqué ? Miller, plus que beaucoup d'autres, a eu conscience de cette dimension tragique d'une époque, la sienne, la nôtre, dont il a écrit que 1929 marquait "notre année grecque" parce qu'elle lui a donné "le sens d'un monde invisible" (33), qui est le sens tragique. A partir de là, l'oeuvre qui n'est pas achevée et les critiques qui ne sont pas encore nés témoigneront plus tard de la réussite ou de l'échec de l'entreprise, mais ils ne pourront nier son caractère fondamental.

"La tragédie ne résout pas le problème du mal, mais elle le pose et elle l'approfondit." (34)

Claude COULON
Université de PARIS-Sorbonne

NOTES

(1) Arthur Miller, "Tragedy and the Common Man" in *The Theater Essays of Arthur Miller,* New York, the Viking Press, 1978, p. 3.

(2) John Gassner, "Tragedy in the Modern Theatre" in *Theatre in Our Times,* New York, Crown, 1954, p. 64.

(3) Eric Bentley, "Better than Europe ?" in J.D. Hurrel (éd.), *Two Modern American Tragedies,* New York : Scribner's, 1961, p. 132.

(4) A. Miller, *Timebends : a Life,* London : Methuen, 1987, p. 179.

(5) A. Miller, "The Nature of Tragedy" in *The Theater Essays...,* op. cit., p. 11.

(6) Idem, p. 10.

(7) A. Miller, *Timebends,* op. cit., p. 531.

(8) Henri Gouhier, *L'Oeuvre Théâtrale,* Paris : Flammarion, 1958, p. 170.

(9) A. Miller, "The Nature of Tragedy", op. cit., p. 10.

(10) André Bonnard, cité par Henri Gouhier.

(11) H. Gouhier, *L'Oeuvre Théâtrale,* op. cit., p. 69.

(12) voir ses Mémoires : *Timebends*, op. cit., et sa rapide mais riche interview par Bernard Pivot ("Apostrophes" du 15 Avril 1988).

(13) C.W.E. Bigsby, *Confrontation and Commitment*, University of Missouri Press, 1967, p. 40.

(14) Arthur Laurents, *A Clearing in the Woods*, New York : 1957, p. 169.

(15) Cette citation de Schopenhauer, comme celles qui suivent, de Paul Ricoeur puis de Lucien Goldmann, se trouvent dans H. Gouhier, *L'Oeuvre Théâtrale*, op. cit., pp. 169 et 170.

(16) A. Miller, *After the Fall*, London : Secker & Warburg, 1965, p. 26.

(17) H. Gouhier. Il faut lire tout le développement, remarquable, sur ce sujet dans *Le Théâtre de l'Existence*, Paris, Aubier, 1952, pp. 47-50.

(18) Jacqueline de Romilly, *La Tragédie Grecque*, Paris : PUF, 1970, p. 172.

(19) A. Miller, "Introduction" à ses *Collected Plays*, in *The Theater Essays...*, op. cit., p. 170.

(20) A. Miller, *All My Sons*, in *Collected Plays*, New York : The Viking Press, 1957, p. 126.

(21) Bigsby, *Confrontation and Commitment*, op. cit., p. 32.

(22) Bigsby, idem, p. 32.

(23) R. B. Heilman, *The Iceman, the Arsonist and the Troubled Agent*, London : George Allen & Unwin, 1973, p. 149.

(24) H. Gouhier, *Le Théâtre et L'Existence*, Paris : Aubier, 1952, p. 58.

(25) A. Miller, "Introduction" à ses *Collected Plays*, in *The Theater Essays...*, op. cit., p. 148.

(26) Heilman, op. cit., p. 148.

(27) A. Miller, *A View from the Bridge*, in *Collected Plays*, op. cit., p. 437.

(28) A. Miller, *After the Fall*, Harmondsworth : Penquin, 1968, p. 22.

(29) A. Miller, idem, 1968, p. 108.

(30) A. Miller, idem, 1968, p. 107.

(31) A. Miller, idem, p. 113.

(32) Jean-Marie Domenach, *Le Retour du Tragique*, Paris : Le Seuil, 1967, p. 30.

(33) A. Miller, "The Shadows of the Gods" in *The Theater Essays...*, op. cit., p. 177. Les deux citations sont tirées de la même page.

(34) Domenach, *Le Retour du Tragique*, op. cit., p. 26.

LA SYMBOLIQUE ALIMENTAIRE DANS LE THEATRE d'ARTHUR MILLER

Le thème de l'alimentation, l'emploi d'images alimentaires ne sont pas des traits marquants de l'oeuvre dramatique d'Arthur Miller. Pourtant, si les personnages parlent peu de se nourrir et de leur nourriture, ils mangent, et les didascalies sont là pour guider le lecteur sur des démarches qui, comme tout geste, doivent être lues comme des signes. Quelle valeur prennent-elles dans ces pièces ? Sont-elles plus qu'un élément du décor, d'une toile de fond qui ne servirait qu'à l'effet de réel, ou s'inscrivent-elles dans la thématique et dans les conflits qui opposent l'individu et la société, les pères et les fils, les valeurs morales et les lois institutionnelles ?

Il est d'abord remarquable que repas et nourriture jouent un rôle différent d'une pièce à une autre, quasiment absents de certaines, très présents et significatifs dans d'autres, mais l'absence de repas, pris ou suggérés sur scène, et de références à la nourriture, a parfois autant, voire plus, de signification et de valeur dans la résolution- ou dans l'absence de résolution- des conflits que le repas partagé. En ce sens, *Death of a Salesman* est, par excellence, la pièce de l'impossible repas, d'un repas devenu impossible parce que la dynamique alimentaire va du nourrissant au frelaté et que le frelaté mène à la mort. Encore qu'il devienne alors inévitable de poser le problème de l'alcool, dont les valeurs symboliques ne sont pas univoques, le principal objet de consommation dans les pièces de Miller n'est ni la boisson, ni l'aliment, c'est l'homme lui-même. *A View from the Bridge*, où les personnages semblent avoir rejeté la nourriture carnée au profit du poisson, et l'alcool au profit du café, est celle des pièces de Miller dans laquelle repas et nourriture sont à la fois le plus présents et le plus chargés de significations contradictoires. Il ne s'agit plus là d'un repas impossible, mais d'un partage impossible, d'un partage rendu impossible car il ne peut y avoir de convivialité quand le cannibalisme s'oppose à la saccharophagie, surtout dans ce monde qu'on dit civilisé, où il est de meilleur ton (si ce n'est de meilleur goût) de sucrer son café que de manger de la chair humaine.

Cependant, si une image anthropophage est suggérée à travers la thématique sexuelle, dans *A View from the Bridge*, elle n'est pas une régression vers un type d'alimentation primitif, mais une perversion, qui doit être éliminée pour que la convivialité soit de nouveau possible.

Bien que la symbolique alimentaire ne soit pas une symbolique soutenue, elle est une des voies qui mènent au sens et qui éclairent la valeur des morts, que leur valeur soit ou non sacrificielle, qui terminent les pièces.

Repas et nourriture : du littéral au symbolique

Le rôle de l'alimentation et de la nourriture--ainsi que de la boisson--varie, en importance et en signification, d'une pièce à une autre. Si l'alcool est responsable de la dégradation d'un personnage, Tommy, dans *A Memory of Two Mondays*, ses valeurs symboliques, comme celles de la nourriture, sont quasiment nulles. Dès le

début de la pièce, les personnages entrent en scène avec un sac en papier qui contient leur déjeuner. Ces sacs, qu'amènent d'abord Bert, (1) puis Kenneth (338), sont rangés derrière une table d'emballage et ont pour parallèle les pots de café qu'apporte Larry, d'abord au début de la pièce (il en renverse alors lorsqu'il bouscule Patricia [341]), puis à la fin, lors du départ de Bert. La nourriture est liée à l'argent: Bert peut économiser parce que sa mère lui fournit ses repas (334); elle est liée à l'effort: Bert a besoin de manger un des sandwiches de son déjeuner dès neuf heures du matin parce qu'il s'est levé tôt et qu'il a faim, la faim étant, par nature, ce que l'homme redoute. Si Bert avoue n'en avoir jamais fait l'expérience, Kenneth, lui, a connu la privation de nourriture "many and many a time" (357). L'alcool est, au moins dans cette pièce, à l'opposé de ce qui nourrit: on ne le range pas, on le cache--et on le consomme en cachette (352).

On ne saurait parler là de symbolique alimentaire et il est remarquable que, lorsque Tommy est en danger d'être licencié, c'est à un vêtement (symbolique, celui-là) qu'Agnès fait référence: "And he's supposed to be saving for his daughter's confirmation dress" (347), et non au pain qui risque de manquer en même temps (2).

Repas et nourritures partagés sont d'abord représentatifs de la convivialité et, surtout, du lien familial. Cet aspect se retrouve dans *A View from the Bridge*, *All my Sons*, et, par prétérition, dans *Death of a Salesman*, pièce dans laquelle la désintégration de la famille est marquée par l'absence de repas pris en commun. Dans *The Crucible*, deux repas jouent un rôle essentiel, celui du prétendu sabbat dans la forêt, et celui qui marque le début de l'acte II, repas partagé par Elisabeth et Proctor avant leur arrestation. Le tableau est charmant: Proctor goûte le ragoût, rectifie l'assaisonnement, Elisabeth le transfère de la marmite au plat et du plat à l'assiette, mais voilà que, soudain, la perversion fait irruption, suggérant un désordre microcosmique: on découvre que les lapins viennent maintenant se jeter dans les marmites: "No, she walked into the house this afternoon; I found her sittin' in the corner like she come to visit" (261). Les deux visions qui s'opposent, celle de Proctor ("that's a good sign walkin' in" et "It's well seasoned") et celle d'Elisabeth ("Pray God. It hurt my heart to strip her, poor rabbit" [262]) n'ont pas à être commentées parce que le repas véritable est déjà d'un autre ordre: d'un côté, on est censé partager du sang de poulet et du brouet de sorcières (255-56) et de l'autre, la justice et l'enfance s'asseoient à la même table pour partager un repas de tortionnaires ("Four judges and the King's deputy sat to dinner with us but an hour ago," raconte Mary Warren [269]). Le rapport de l'homme à l'aliment, dans *The Crucible*, est surtout d'ordre médical, cependant, puisque les enfants présentent un cas typique d'anorexie nerveuse, aspect auquel il n'est ni nécessaire ni même souhaitable de s'arrêter.

En fait, c'est surtout dans *Death of a Salesman* et dans *A View from the Bridge* que les repas et les aliments sont organisés en système, et ce de manière parfois antithétique mais aussi complémentaire. Dans le premier cas, le principal repas est final et il n'est pas consommé, dans le second, il est initial et consommé, mais l'acte alimentaire est un acte perverti. C'est moins la logique chronologique que la dynamique de l'image alimentaire qui invite à se tourner d'abord vers l'impossible repas de *Death of a Salesman*.

Death of Salesman ou l'impossible repas

Tout l'acte II de *Death of a Salesman* est tourné en effet vers le repas qui doit être consommé, au restaurant, par Willy Loman et ses fils. C'est un repas symbolique, qui doit marquer la reconstitution du lien familial. Les femmes (ici, la mère) en sont en principe exclues (elles seront cependant présentes, mais elles seront présentes à un non-repas). L'exclusion de Linda est dangereuse, puisque son rôle unificateur, centralisateur, a été développé au cours du premier acte. Le simulacre de repas qui aura lieu "At Frank's Chop House on Forty-eighth near Sixth Avenue" est le lieu des inversions, mais avant d'en venir aux inversions et aux ambiguïtés, ainsi qu'à leur possible ou impossible résolution, il est bon de retourner aux origines.

Du nourrissant au frelaté

Lorsque Willy revient, dans la nuit, après avoir été incapable de faire ce que doit faire un commis voyageur, la route, il demande du fromage puis se ravise et boit du lait. Fromage ou lait, Willy, qui subit un processus de désintégration, se tourne vers une nourriture reconstituante, vers un laitage, dans laquelle il faut voir combinées la littéralité d'une teneur en protéines et en sels minéraux de base, surtout en calcium, à la symbolique du retour au sein maternel, non pas dans sa phase initiale utérine non lactée, mais dans sa phase seconde du sein nourricier. Le processus est en fait beaucoup plus complexe: Willy refuse le fromage pour éviter à Linda d'aller lui faire un sandwich, c'est-à-dire qu'il arrive au *lait* pour éviter la médiation féminine. Ainsi, le rapport de la femme au lait--et, d'ailleurs, de la femme à la nourriture en général--est un rapport troublé par un élément de perversion introduit par une idiosyncracie masculine particulière à Willy Logan, comme en témoigne ce dialogue:

> Linda : Willy, dear, I got a new kind of American-type cheese today. It's whipped.
> Willy : Why do you get American when I like Swiss?
> Linda : I just thought you'd like a change--
> Willy : I don't want a change! I want Swiss cheese. Why am I always being contradicted? (134)

Willy, insatisfait par le produit transformé, manufacturé, qui lui est offert, se tourne donc vers la matière première, qu'il se sert d'ailleurs lui-même (142). Ce geste élémentaire, sain, est en opposition avec le reproche que Charley adresse à Willy un peu plus tard: "you don't know how to eat" (153), ce qui est probable si l'on considère la réponse de Willy: "I eat with my mouth" (ibid.), mais qui n'apparaît pas pertinent ici: "You gotta know about vitamins and things like that" (ibid.). Le lait fait bien l'affaire.

Au début de l'acte II, Willy inverse le procédé de la nuit. L'élimination de l'élément féminin l'amène à substituer un liquide non nourrissant, simplement excitant, le café, à une nourriture, solide et essentielle, les oeufs que Linda veut lui faire cuire. En fait, ce que Willy mange ou ne mange pas n'a plus aucune importance dans *Death of a Salesman*, parce que sa seule et unique nourriture est la parole, non point la parole de vérité, mais la parole frelatée du mensonge, qui enfle mais ne nourrit pas. Son corollaire est l'alcool. Encore que la bouteille de bourbon que Charley donne à Bernard (190) soit signe de statut social et n'implique aucun mensonge, aucune enflure, le champagne que Happy l'illusionniste offre à Miss For-

sythe et les double scotchs servis à l'arrivée de Willy se substituent à l'impossible repas.

L'ambiguité de la boisson comme symbole

A la nourriture solide se substitue donc, dans cette pièce de la désintégration qu'est *Death of a Salesman*, un élément liquide à valeur nutrive plus ou moins grande, mais surtout fauteur d'illusions, une boisson dont les qualités dionysiaques doivent ici être ignorées, car elles ne sont pas pertinentes.

Il convient au contraire de souligner les parallèles qui existent entre *Death of a Salesman* et *All my Sons*, pièce où un personnage peut, à l'Acte I, se permettre d'éliminer un repas (Frank: "[I'm] walking off my breakfast"), (3) alors que, très vite, une grande confusion alimentaire s'instaure. De Mrs. Adams, on ne sait si elle souffre ou si elle a la bouche pleine de bonbons (94), le toaster semble être en panne (ibid.), mais c'est qu'en fait, Lydia a branché le mixer (ibid.), Chris prend le sac de pommes de terre pour un sac à ordures (102-3) et, alors qu'un café et un doughnut ont pu paraître signe d'équilibre dans la présentation initiale de Chris ("He is thirty-two; like his father, solidly built, a listener. A man capable of immense affection and loyalty. He has a cup of coffee in one hand, part of a doughtnut in the other" [96]), voilà que nourriture et ordures sont présentées comme inséparables :

Keller : I don't like garbage in the house.
Mother : Then, don't eat (103).

La nourriture reste cependant symbole d'union, d'ordre et d'équilibre. Toujours dans l'acte I, une crise se résoud momentanément par le recours à la nourriture :

Keller : .... Can you stand steak?
Chris : And champagne!
Keller : Now you're operatin'! I'll call Swanson's for a table! (119),

tandis qu'à l'acte II, Keller coupe une pomme en deux et en offre une moitié à Ann et une moitié à Chris (134). La boisson offerte à George quand il arrive est une boisson non frelatée, du jus de raisin, et ce sont les capacités nourricières de Mother qui font croire, un moment, que la crise peut encore être évitée: George, dont on vient de dire qu'il n'a pas d'appétit, fait soudain l'expérience de la faim (145). L'abondance alimentaire dont disposent les Keller est disponible au partage mais, comme dans *Death of a Salesman*, le partage est impossible.

La boisson alcoolisée, en revanche, est pratiquement absente de *All my Sons* et, si l'on considère qu'elle n'apparaît qu'à la fin de *Death of a Salesman*, dans un rituel vain, d'où sa valeur de symbole ambiguë. La boisson alcoolisée est un signe de structuration sociale mais, à l'intérieur du système symbolique de Miller, elle est un signe vide, un signe impuissant: l'alcool est illusoire, il n'a pas la possibilité d'unifier.

Alcool et anorexie: la symbolique de l'échec

Dans *Death of a Salesman* comme dans *All my Sons*, le repas ne peut être absorbé ni partagé et l'alcool ne peut se substituer à l'aliment non consommé. L'inversion, du solide au liquide et du naturel au frelaté, est vouée à l'échec. Certains

personnages ne la tentent même pas: dans *All my Sons*, George, confronté au mensonge qui a envoyé son père en prison, n'a pas d'appétit; Ann, dans la situation de conflit qui se déroule à l'acte III, refuse de manger (164). A l'inverse, Jim, qui a dû résoudre sa propre crise, a vécu pendant deux mois, à la Nouvelle Orléans, de bananes et de lait (160), régime qu'il faut rapprocher du geste final de Willy Logan, lequel prend alors, parmi d'autres, un sens lié au symbolisme alimentaire; de même que Jim a eu besoin de se soumettre à un régime primitif, Logan accomplit le geste originel et primordial de planter. Pour combattre l'ultime désintégration de la mort--de sa mort--il tente de rendre possible l'éclosion de la plante alimentaire.

Son effort est vain et voué à l'être, car l'homme--omnivore, certes--ne se nourrit pas que des fruits de la terre et, d'ailleurs, revenir aux origines ne suffirait pas à gommer les perversions. Le monde dans lequel vivent les personnages de Miller est un monde de carnassiers, d'anthropophages: "This is the land of the great big dogs, you don't love a man here, you eat him," dit Chris à la fin de *All my Sons* (167). Cette citation introduit ainsi celle des pièces de Miller où la symbolique alimentaire est la plus importante et la plus significative, celle où l'omnivorité de l'homme révèle tout son pouvoir et tout ses dangers, *A View from the Bridge*.

Du poisson à la chair humaine : *A View from the Bridge*

Après le premier monologue d'Alfieri et le départ de Louis, Catherine et Eddie sont seuls et, pour accompagner son mystérieux, "I'll tell you something" (13), Catherine propose: "I'll get you a beer, all right?" Une bière n'est pas ce que désire Eddie, à ce stade: "Well, tell me what happened" (ibid.). En fait, Eddie n'aura pas cette bière et, comme le spectateur, il finira par avoir la réponse à sa question. D'ores et déjà, l'intrigue apparaît comme divisée: il y a d'un côté "the looks they're givin' you in the candy store" (14) et de l'autre "a new tablecloth" (15), en clair, l'inquiétude d'Eddie à l'égard de Catherine, inquiétude qui va se révéler être l'expression d'une forme, parfois inquiétante, de l'amour, et un élargissement perturbateur du cercle familial avec l'arrivée de "sous-marins," c'est-à-dire d'immigrants illégaux.

Chaque personnage est poursuivi par son propre symbole, un symbole qui peut lui appartenir, ou bien lui échapper. La nappe, ce "new tablecloth" que Beatrice veut acheter, est un symbole péri-alimentaire qui appartient bien à une maîtresse de maison. La démarche d'Eddie, qui s'inquiète de ce qui se passe dans le "candy store" est une appropriation abusive d'un lieu qui ne peut être sien: ni le sucre, ni sa forme hyper-raffinée dans le bonbon, n'appartiennent à l'univers du mâle. Le "candy store" établit un premier lien entre Catherine et Eddie, lien fondé sur des transgressions encore légères.

Catherine, en s'y rendant seule, en commet une, liée au passage de l'enfance à la vie adulte mais, parce qu'elle reste dans le lieu du sucré, elle reste ancrée dans le monde de l'enfance. Eddie réagit d'ailleurs à une attitude plus qu'à un lieu, l'attitude n'étant pas encore celle de Catherine, mais celle des autres, et cette attitude renvoie à une inversion qui va prendre tout son sens plus tard: le regard (des autres) se déplace de l'objet légitime du désir dans un "candy store" (l'objet sucré en général) à la chair humaine.

A View from the Bridge met en place, dès le début de la pièce, un code alimentaire fondé sur l'ambiguïté et l'inversion. La nouvelle nappe, que désire Béatrice, risque fort de n'être qu'un vain apparat. Pour Eddie, en effet, "I don't even have nothin' to eat for them!" (16), ce que contredit Béatrice ("I'll make the fish" [ibid.]) et l'action, puisque Catherine met le couvert et que le repas est consommé.

En fait, ce qui est présenté là sont les derniers moments d'un ordre qui va être progressivement détruit par différents facteurs, dont la perversion de l'image alimentaire. Béatrice peut répéter: "Go, Baby, set the table" (17), "Go, Baby, bring in the supper" (19), Catherine n'est plus une enfant et ce repas présenté en scène est un dernier repas, ce que semble pressentir Eddie:

> Catherine enters with food, which she silently sets on the table. After a moment of watching her face, Eddie breaks into a smile, but it almost seems that tears will form in his eyes (20).

autant que Catherine:

> She doesn't look at him, but continues ladling out food on to the plates (ibid.)

L'objet alimentaire est essentiel à ce début de pièce et rien n'est équivoque. Contenu et contenants ne sont pas seulement présents sur la scène, ils entourent le lieu clos théâtral et y sont intégrés par les dialogues. Ce qui est dehors relève d'une double nature, du nouveau, donc du menaçant, et de l'alimentaire. Catherine, qui compte parmi ses transgressions initiatiques, de vouloir travailler, veut amener sur l'espace scénique et dans le lieu domestique, des contenants nouveaux: "I'm gonna buy all new dishes with my first pay" (21), tandis que ce qui entoure le lieu domestique, c'est l'odeur du café, l'odeur de la marchandise qu'on décharge des navires, alimentaire surtout en ce sens que décharger des navires est le gagne-pain d'Eddie, (4) mais alimentaire aussi par sa nature.

Du littéral au métaphorique et de la mère nourricière au cannibalisme incestueux

La nourriture, dans *A View from the Bridge* comme, d'ailleurs, dans la majeure partie de l'oeuvre dramatique de Miller, est donc d'abord et avant tout à prendre littéralement. Il est certain que, pour les nouveaux-venus, Marco et Rodolpho, on ne saurait parler de symbolique alimentaire sans se souvenir d'abord de l'avertissement que donne Claude Fischler en prologue de son étude de "l'homnivore," de l'homme "mangeur éternel":

> Dans le cours de l'histoire humaine, c'est surtout l'aspect vital qui a retenu l'attention. Depuis les origines, la nourriture a sans doute été la préoccupation la plus envahissante de l'existence humaine: exister, c'était réussir à subsister. La subsistance était la substance même de la vie.(5)

Voyons comment, lorsqu'ils arrivent, ils en parlent: d'abord, ils ont mangé: "we ate on the ship" (27). Ensuite, ils expliquent ce qu'est la pauvreté dans cette Italie du Sud dont ils arrivent, c'est-à-dire comment sa femme nourrit ses enfants: "she feeds them from her own mouth" (29). Cette loi alimentaire, qu'on ne peut nourrit ses enfants qu'en se privant soi-même de nourriture, semble toutefois être la même des deux côtés de l'Atlantique. Lorsqu'Eddie va voir Alfieri pour tenter de se débarrasser, légalement de préférence, des intrus, il définit le lien qui l'unit à Catherine:

> I took out of my own mouth to give to her. I took out of my wife's mouth. I walked hungry plenty days in this city! (49).

Ce parallèle entre Marco et Eddie permet de mettre à jour une nouvelle perversion. En effet, tout cela est très beau, mais tout cela est très faux, car Catherine n'est pas sa fille et, même s'il a dû se priver pour l'élever, en reprenant les mêmes termes que ceux de Marco, il établit un faux rapport filial qui, on le comprend vite, sert ici à masquer les sentiments qu'il entretient véritablement à l'égard de la jeune fille. Un tout autre registre est choisi plus loin, lorsque Rodolpho décrit lui-même ce que les enfants de son frère ont à manger: il décrit cette nourriture qui n'en est pas une:

> When my brother's babies cry they give them water, water that boiled a bone. Don't you believe that? (60).

Parce qu'il n'est pas le père des enfants, il n'a pas accès au langage de la paternité, mais Eddie l'utilise sans y avoir droit.

Le principal rapport qui unit les personnages de *A View from the Bridge* est un rapport alimentaire, et c'est un rapport alimentaire perverse puisqu'il s'agit ici d'une alimentation anthropophage. Au tout début de la pièce, Eddie cherche à convaincre Beatrice que Catherine est en danger. Elle veut travailler, elle aime la compagnie des autres, la "convivialité," terme qu'il convient d'employer ici avec prudence, puisque, selon Eddie:

> most people ain't people. She's goin' to work; plumbers; *they'll chew her to pieces if she don't watch out* (21; c'est moi qui souligne).

Eddie transfère sur l'environnement social ce qui est sa propre caractéristique: l'anthropophagie, anthropophagie qui est ici métaphore d'une pulsion sexuelle ambigüe. Catherine n'est pas la fille d'Eddie, elle est la nièce de sa femme (26). Il ne peut donc y avoir de relation sexuelle incestueuse entre eux, tout juste une relation adultérine puisqu'Eddie est marié, mais, puisqu'Eddie fait de Catherine sa fille par le biais d'un rapport alimentaire, il fait de son désir sexuel un désir incestueux, désir qu'il ne peut donc que refouler sans se l'avouer (l'un ne va pas sans l'autre) et qu'il projette sur l'autre, non pas sur l'espèce humaine, mais sur ce que j'appellerai ici la tribu voisine, et puisque tribu autre, tribu hostile, répétant ici un schéma mis en relief par les anthropologues.

Le lien entre inceste et cannibalisme est mis en relief par Levi-Strauss, du moins dans son étude des Koko Yao de la péninsule du cap York, où "le mot Kuta Kuta a le double sens d'inceste et de cannibalisme, qui sont les formes hyperboliques de l'union sexuelle et de la consommation alimentaire."(6) Miller n'est pas allé chercher sa symbolique chez les Koko Yao, il l'a puisée dans un inconscent collectif tellement évident qu'il n'a plus grand-chose d'inconscient, surtout quand Levi-Strauss rappelle que: "l'équivalence pour nous la plus familière et sans doute aussi la plus répandue dans le monde, pose le mâle comme mangeur, la femelle comme mangée" (ibid.).

Cependant, ce qui semble essentiel ici, c'est que Eddie -et c'est de là que viendra le tragique- rejette sur l'autre ses pulsions cannibalistico-incestueuse. Claude Fischler remarque que "Dans l'échelonnement de la civilisation à la sauvagerie, le stade suprême est en général attribué au cannibalisme. Dans toutes les sociétés qui ne

le pratiquent pas, il est considéré comme la transgression, la sauvagerie, l'altérité absolue" (et c'est tout aussi vrai de l'inceste), mais il ajoute: "c'est l'accusation que l'on fait peser sur l'Autre. Mais les cannibales eux-mêmes parlent avec horreur de mythiques 'cannibales sauvages' qui, comble du désordre et de la barbarie, consommeraient la chair humaine n'importe comment, sans règle aucune" (144). Voilà le piège où tombe Eddie: dès le début de la pièce, il identifie le cannibale chez l'autre, ici "les plombiers"(7), identification d'autant plus erronnée que l'ennemi vient de plus loin, qu'il vient de la mer.

A View from the Bridge ou l'impossible convivialité

Il ne faut pas trop insister sur cet aspect qui, certes, donne le ton au début de *A View from the Bridge*, parce que Miller ne reprendra guère ces images alimentaires: en fait, Eddie va dévoiler de plus en plus clairement son désir incestueux et l'essentiel de la pièce est la guerre tribale qui va l'opposer aux deux frères étrangers, aux sous-marins, et rendre toute convivalité impossible.

On l'a vu, la pièce commence par un repas, mais le repas va vite être perverti du fait d'un décalage temporel. Les deux frères arrivent à deux heures du matin, alors que le repas familial est terminé et, puisqu'ils ont dîné à bord, aucun repas partagé, même à retardement, ne va permettre leur intégration symbolique au groupe. Or, cette démarche d'intégration n'est pas suggérée par prétérition dans les seules répliques qui marquent leur arrivée ("give them supper, heh?"--"... I'll get some soup."--"We ate on the ship. Thank you" [27]) elle est encadrée de deux types de références alimentaires, un discours sur la nourriture, d'abord, puis un rituel anormalement prolongé. D'abord, c'est Catherine qui introduit la nécessité d'un rituel d'accueil: "May be you oughta put something on for them" (24). Béatrice hésite: "I only got fish, I hate to spoil it if they ate already. I'll wait, it only takes a few minutes; I could broil it" (ibid.). Eddie ne se mêle pas à cette partie de la conversation, et cette réticence n'est pas "lourde de sens"; au contraire, elle ne prend son sens qu'après-coup, dans cette impossible convivialité qui va se développer jusqu'au dénouement tragique. Qui plus est, elle est occultée ici par la continuation de la symbolique cannibalistico-incestueuse: Eddie est en train de couper une pomme en rondelle avec son canif. Tout cela a des relens de paradis perdu, tout juste suggéré, mais bientôt confirmé. Le spectateur n'a cependant pas, lui, mangé du fruit défendu de la connaissance, et il peut croire que l'essentiel, ce qui trouble si profondément Eddie, est bien l'émancipation de Catherine par le travail.

La parenthèse alimentaire se referme autour des nouveaux-venus par l'étrange prolongation du rituel du café. "Get some coffee. We'll have coffee," dit Béatrice dès que Marco a refusé qu'on leur serve à dîner. En soi, cette redondance peut paraître inquiétante: si elle envoie Catherine faire du café, c'est bien pour qu'on en boive. Il ne semble pas utile de le dire. Mais qu'en est-il de ce café qui ne se fait pas? Trois répliques et deux jeux de scène plus tard, Eddie demande: "How's the coffee doin'?" Catherine n'ayant pas encore quitté la scène, le café n'est pas prêt de passer. Etrangement, c'est Catherine qui met le premier obstacle à l'accomplissement du rituel de la boisson conviviale. Mais le café lui-même semble y mettre de la mauvaise volonté ("objets inanimés, avez-vous donc une âme?") puisqu'Eddie va encore demander "What happened to the coffee?" (30), et c'est finalement Beatrice qui va le chercher, après seize nouvelles répliques, et le servir après une bonne trentaine de répliques et une chanson (33). L'arrivée du café marque la fin de la scène puisqu'on

revient alors à Alfieri après une réplique dont la signification relève, là encore, de la symbolique alimentaire sur le sucre dont il va maintenant être question. Il n'y aura plus d'autres repas pris sur scène, même si certains seront suggérés, et il est temps de s'intéresser au fauteur de troubles, à celui qui rend la convivialité impossible, à Rodolpho.

De l'anthropophagie à la saccharophagie, ou le voyage aller-retour de la sexualité

L'identité d'Eddie comme cannibale/anthropophage (à tendance incestueuse) a été établie dès le début de la pièce; Rodolpho, l'Italien blond, ce croisement de Danois et de Sicilien (27), apparaît, lorsque le rituel du café peut enfin avoir lien, comme un "saccharophage," un mangeur de sucre. Le décodage est beaucoup moins facile dès lors qu'il s'agit de saccharophilie et non plus d'anthropophilie, car le symbolisme du sucre est complexe. "Depuis son apparition en Occident, [le sucre] a été alternativement angélisé et diabolisé, en raison d'une caractéristique essentielle: son lien au plaisir" (Fischler 265). Si nous n'étions dans un contexte où les valeurs sont de toute évidence perverties, nous pourrions sans doute nous tourner vers la parenté qui existe entre le sucre et le miel,8 mais, étant entendu que "la saveur sucrée est ... indissolublement liée au plaisir" (Fischler 264), il me semble plus intéressant d'étudier les deux attitudes opposées de Catherine et d'Eddie devant la saccharophagie de Rodolpho. La question de Catherine est simple: "You like sugar?" mais la réponse est exagérée: "Sugar? Yes! I like sugar very much!" Certes, le sucre peut apparaître ici comme symbole de richesse. Dans la mesure où il a aussi une valeur historique ("lié indissolublement à l'essor du commerce mondial, à la colonisation, à l'esclavage" [Fischler 266]), il peut être représentatif d'une Amérique impérialiste et esclavagiste, mais c'est une lecture qu'il faut exclure ici car elle est en contradiction avec l'image de l'Amérique *terre nourricière* essentielle à la démarche d'exclusion qui se joue à l'égard des deux immigrants illégaux. (9) Fischler résume ainsi ce qu'on peut appeler la question du sucre:

> Les représentations ont évolué en même temps que les usages réels. Au coeur de la problématique imaginaire et sociale du sucre, la question du plaisir s'est posée avec une acuité de plus en plus grande: l'histoire des idées sur le doux est en grande partie une histoire du plaisir, de ses fonctions, de sa légitimité ou plutôt des conditions de sa légitimité. En ce domaine, donc, la douceur (j'entends la saveur douce) a des frontières communes avec la sexualité: comme elle et peut-être même davantage qu'elle, c'est avant tout du plaisir *sexuel* a de plus en plus largement été reconnue" (266-67).

C'est à cet aspect du saccharophage Rodolpho que Catherine est sensible. Avant même de l'entendre se déclarer tel, elle l'a reconnu comme tel et elle a bien associé Rodolpho et la sexualité, allant quérir pour l'occasion un symbole sexuel non alimentaire qu'Eddie identifie sans mal: "What's the high heels for, Garbo?" (33). D'instinct, Eddie a lui aussi identifié le principe de plaisir que représente le sucre et qu'incarne Rodolpho, et faute de pouvoir recourir à la castration, seul moyen radical d'éliminer l'adversaire, il va avoir recours à une inversion artificielle, annuler, annihiler le pénis qu'il ne peut détruire. Il le fait passer pour homosexuel, c'est-à-dire qu'il interprète le sucre comme un symbole féminin. Il est vrai que le sucre n'est pas seul en cause et que Rodolpho incorpore bien nombre d'attributs considérés par conventions et usages, comme féminins: il fait la cuisine, il taille des vêtements, il

chante, autant d'occupations qui ne semblent pas respectables au mâle par excellence qu'est Eddie, qui semblent surtout suspectes, qu'il interprète, ou veut interpréter comme des signes d'homosexualité. Il n'en reste pas moins que Catherine est l'objet de deux désirs contradictoires, anthropophage ou saccharophage, la pièce voyant triompher le goût du sucre sur le goût de la chair.

De perversion en perversion, on en viendrait vite à oublier la relation simple qui unit à l'homme à la nourriture, et que Catherine sait exprimer, résumant en quelques phrases l'amour qu'elle aussi porte à Eddie, un amour voué à l'échec bien sûr et qu'elle sait dominer, canaliser, filialiser en quelque sorte: "I can tell when he's hungry or wants a beer before he even says anything" (62). *A View from the Bridge* voit triompher la perversion et offre, aussi, la conclusion de cette étude.

Eddie, dans son ultime défense, affirme: "I put my roof over their head and my food in their mouth?" (83) et il ajoute "Like in the Bible." Cependant, là encore, nous sommes en présence d'une perversion.

Pour un retour à l'harmonie alimentaire

L'harmonie alimentaire représente l'harmonie dans les relations entre les hommes. Les valeurs métaphoriques du repas et de la nourriture sont parfois claires, parfois confuses, mais la symbolique de l'union est là. Ainsi, on peut se demander si la nourriture ne se substitue pas, dans le couple que forment Eddie et Béatrice, à l'amour charnel, mais c'est que la fonction culinaire est divisée entre les deux femmes. La complémentarité qui a existé entre elles jusqu'au début de la pièce est arrivée à son terme et le repas se pervertit parce que les choix nécessaires n'ont pas été faits à temps. Seul l'élimination des facteurs de perversion peuvent rendre la convivialité possible, le rituel alimentaire ne peut être imposé comme moyen de guérison (*All my Sons*, *Death of a Salesman*) et la nourriture ne peut être ni partagée, ni consommée, si l'homme dirige son appétit vers l'homme.

La mort, qui tombe inexorablement à la fin des pièces de Miller, prend alors une valeur sacrificielle. Pour que le partage, la communion, redevienne possible, il faut lire l'Ecriture jusqu'au bout, non pas, en appliquant la lettre de la Loi (ce que fait Eddie: "I put my roof over their head and my food in their mouth ... like in the Bible" [83]) mais en acceptant l'esprit, ce que tente de refuser Keller ("Chris, a man can't be a Jesus in this world" [169]) avant son suicide. Il ne s'agit pas de donner là une lecture chrétienne de ces pièces, car le Jésus de *All my Sons*, s'il y en un, est Larry, dont, la pièce le montre, le sacrifice a été vain: la mort de l'innocent ne sauve pas le coupable. Ce que veut Miller est la mort du pècheur, visant à travers lui les nouvelles formes de barbarie, dont certaines s'expriment dans la symbolique alimentaire, qu'engendrent la civilisation dans sa marche.

Denise BULCKAEN
Université de Bourgogne

NOTES

(1) *Arthur Miller's Collected Plays*, with an Introduction (New York: The Viking Press, 1957) 332.

(2) Cependant, il ne s'agit pas là de nourriture spirituelle, un tel système symbolique n'ayant pas place dans l'oeuvre dramatique de Miller.

(3) Arthur Miller, *A View from the Bridge--All my Sons* (Harmondsworth: Penguin Books, 1961) 90.

(4) A cet égard, je voudrais opposer la nature de la cargaison mentionnée au premier acte de *A View from the Bridge* à celle que l'on décharge des navires dans *In the Waterfront*.

(5) *L'homnivore: le goût, la cuisine et le corps* (Paris: Editions Odile Jacob, 1990) 9.

(6) Claude Levi-Strauss, *La Pensée Sauvage* cité dans Fischler 132.

(7) Le rapport à l'eau est loin d'être négligeable dans *A View from the Bridge*, et on peut noter ici qu'Eddie vit de ce qui vient de l'eau libre, les navires, alors que les plombiers sont des canalisateurs d'eau, des terriens hostiles à l'eau qu'ils ont pour mission de maîtriser. Cette opposition renforce la notion de conflit tribal que je viens de développer.

(8) Il n'est pas inutile de rappeler ici les valeurs positives attribuées au miel, d'abord, et, par extension, aux produits sucrés, puisque leur négation par Eddie rejoint le contexte général de perversion des symboles alimentaires; je citerai ici la formulation de Maguelonne Toussaint-Samat dans *Histoire Naturelle et Morale de la Nourriture* (Paris: Bordas, 1987): "Il y a eu, il y aura toujours, dans l'apport du miel aux préparations culinaires, une connotation de raffinement et de pratique curative, la protection de la santé procédant d'une certaine magie dans la mémoire des peuples. Le doux est perçu a priori comme bénéfique. Cette faveur s'attacha au sucre" (25).

(9) Lorsqu'Eddie dénonce Marco, celui-ci s'exclame: "That one! He killed my children! That one stole the food from my children" (77).

LE DANGER POUR MEMOIRE

«The mind has no color but its memories are brilliant against the grayness of its landscape.»

After the Fall, I,1.

Le souvenir, la présence ou l'intuition du danger comptent parmi les ressorts dramatiques les plus puissants chez Arthur Miller, et l'actualité nous le confirme encore au moment où cet homme de théâtre envisage de porter à l'écran ***The Crucible***, pièce de tous les dangers (1). Il ne fait aucun doute que cette récurrence trouve ses racines dans le vécu d'un homme qui, au cours d'une longue vie -il vient d'avoir 76 ans- a personnellement souffert de la Grande Dépression, connu deux guerres mondiales, été victime du Mac Carthysme; par ailleurs il a enquêté sur les nazis pour mieux défendre le pacifisme et les droits de l'homme, notamment lorsqu'il était président de **PEN** (2). Selon cet observateur aguerri, qui a publié ses impressions sur un voyage en Russie et sur son travail de metteur en scène en Chine, les deux événements majeurs du 20ème siècle aux États-Unis ont été la Dépression - *«the bursting of the bubble was devastating because it had been blown up so big»* (3)- et la guerre du Vietnam, autrement dit un accident interne et un engagement externe. Voilà qui place d'emblée dans la dialectique millérienne du dedans et du dehors, qui prendra fréquemment la forme d'un conflit opposant un individu et la société, ou bien l'intérieur de la tête d'un homme (premier titre de ***Death of a Salesman***) et les pressions extérieures. Toute son oeuvre, c'est à dire majoritairement ses pièces, mais également ses autres écrits, renvoie aux menaces qui guettent aussi bien la petite enfance que l'âge d'homme, ces menaces qui assèchent un terrain où la solidarité humaine s'effrite de plus en plus, au fur et à mesure que s'instaure le contrôle de Big Brother: *«I had been taught to recognize danger -even when it did not exist- but not how to defend against it»* (4), confie-t-il en 1980. Mémoire des dangers, danger trouble des bouffées émotives des mémoires défaillantes ou rétives, explicite dans la double affiche ***Danger: Memory!***, autant de chaînes et de trames dans un théâtre de constante mise en garde.

*

* *

La métaphore du tissage renvoie naturellement aux souvenirs d'enfance d'Arthur Miller marqué par la succession des déboires familiaux: faillite du grand-père avec l'entreprise S. Miller and Sons, faillite du père Isidore avec sa Miltex Coat and Suit Company où a été recueillie toute la famille ruinée. D'où cette remarque de Miller, en 1980:

> «About ten years ago, **Esquire Magazine** sent out a questionnaire to 15 writers. What had they in common psychologically?...A failed father. Either a suicide or a drunk, an economic disaster, a father who fled... Hemingway, Faulkner, Steinbeck, go down the list... and myself.» (5)

Ses Mémoires s'ouvrent sur l'évocation de sa mère portant renard argenté, talons hauts et bagues ornées de diamants; elle se rend au concert où l'on donne Kern ou Gershwin, qu'elle rejouera le lendemain sur le piano à queue du bel appartement du 6ème étage ouvrant sur Central Park. Quelque temps plus tard, elle apparaît en chaussons, alimentant de maigres pelletées de charbon le poèle de la petite maison de Brooklyn, préfiguration de Linda Lowman, de son quotidien ancillaire et de ses traites impayées. Au plus noir de la Dépression, elle grappille l'argent des repas en participant entre Midwood et Flatbush à des tournois de bridge parfois interrompus par des descentes de police. A l'automne 1932, il n'est plus possible de cacher son angoisse au foyer des Miller: le fils aîné doit quitter l'Université, et les 50 dollars mensuels de remboursement de dettes sont difficiles à réunir. Manque, pauvreté, précarité seront les thèmes sans cesse repris dans ***The Man Who Had All the Luck***, ***Salesman*** ou ***The Price***, tant l'obsession de l'échec demeure, tant l'angoisse est durable. De cette expérience fondatrice, Miller retient la peur, il la ressent pour ses enfants: *«I have children, I fear for them sometimes, in this slaughterhouse we live in.»*(6), et lorsqu'au même titre que Caldwell, Wilbur, Saroyan et Graves on lui demande d'écrire un conte pour enfants, c'est un souvenir vieux de quinze ans qu'il tente de retenir, le souvenir de la peur d'une petite fille, la sienne, dans ***Jane's Blanket***:

> « It was a small blanket. It was pink, and soft, and warm [...] When she woke she saw that the sunshine was in her room. She sat up in her crib and looked around. She saw the door, and the window, and the picture on the wall. She saw the rug on the floor. She saw the white ceiling. She saw the dresser where her clothes were kept. She saw a wind-up toy on the dresser. She saw that it was her own room, but she was afraid.» (7)

C'est donc cet instant de peur et d'insécurité que Miller privilégie entre toutes les émotions de la petite enfance, alors que Graves choisit la découverte de l'objet-livre, Wilbur et Caldwell les aventures d'un animal. (8)

Peur omniprésente, endémique, qui vous prend au berceau et ne vous lâche plus, tant elle est diffuse dans la vie quotidienne:

> «I am of the belief that paranoia is just beneath the skin of almost all of us. We can be persuaded ... that hidden undefined dangers are imminent and can overwhelm us. Let's face it, there are people walking around with bombs who really would like to blow us all up.» (9)

Réaction qui renvoie à la peur primordiale de la petite enfance, tandis que la peur de la chute sociale est pour Miller spécifiquement américaine:

> «I have always thought that the Americans had, almost inborn, a primordial fear of falling, being declassed. You get it with your driving license, if not earlier.» (10)

Une telle prédestination qui touche chaque enfant laisse peu de place à la réaction personnelle, chaque moment, chaque évènement pouvant sans cesse réactiver une peur latente: *«panic systematized around a grain of fact waits forever in the human brain.»* (11) Mais cette conscience aigüe des dangers et de l'engrenage de la peur a des effets pervers, dont Miller prend la mesure au moment où il comparaît devant la Commission montée par Mc Carthy. Il fait alors l'expérience -non pas en dépit de son courage à l'audience mais en raison même de ce courage-, de la peur de la pression et de l'intimidation autogène: *«I was possibly more scared than others because I was scared of being scared.»* (12)

Peur d'une autre peur, qui imposerait ses propres modèles de fonctionnement; dangers de l'âge d'homme, tels que le succès, l'oubli de la décence, et la collaboration avec les forces du mal. ***After the Fall*** transpose au théâtre cette peur de déchoir, de faillir à une prescription du social. D'où l'enfermement et la dérision que Maggie exprime ainsi: *«Quentin, I'm a joke that brings in money.»* (13) Même si dans la scène finale la victoire est acquise, l'épouvante demeure, *«her eyes victorious and wild with fear»* (14). La lucidité vient trop tard:

> MAGGIE: Now we both know. You tried to kill me, mister. I been killed by a lot of people, some couldn't hardly spell, but it's the same, mister, you're on the end of a long, long line.(15)

Là comme ailleurs Miller évalue le succès, son prix et sa fragilité:

> « The girl in ***After the Fall*** is consumed by what she does and instead of it being a means of release it's a jail. A prison which defines her finally. She can't break through. In other words success instead of giving freedom of choice becomes a way of life... We're ranking everybody every minute of the day. Success is self-satirizing, it's self-elucidating in a way.» (16)

Définition par les contraintes du regard des autres, présence captive dans un univers codé: chez Miller, tous les meneurs font cette expérience, du paysan au commis-voyageur. Tout personnage à succès anticipe et renvoie les attentes dans une fuite en avant qui elle-même légitime une pression sociale toujours accrue. ***The Misfits*** et ***The Crucible*** apparaissent ainsi comme des oeuvres jumelles, miroirs d'un même danger extérieur, d'un même *«potentiel de désastre»* (17) à l'intérieur.

Par extension, ce n'est plus une idole qui est façonnée, mais une société toute entière, aujourd'hui par les ligues de vertu, naguère par le Mac Carthysme:

> «It was the fact that a political, objective, knowledgeable campaign from the far Right was capable of creating not only a terror, but a new subjective reality [...] It was as though the whole country had been born anew without a memory even of certain elemental decencies which a year or two earlier no one could have imagined could be altered, let alone forgotten [...] That so interior and subjective an emotion could have been so manifestly created from without was a marvel to me . It underlines every word in ***The Crucible***.» (18)

L'avatar moral et politique semble se greffer sur le paradoxe de la mémoire. Le danger est mémoire fondatrice, la négation de la mémoire est carence destructrice. La terreur organisée, la confusion des repères entrainent alors une collaboration avec les forces du mal, particulièrement marquée en temps de crise fasciste ou théocratique, à Vichy ou à Salem, mais également décelable dans la gestion des affaires ordinaires, comme Miller l'indique à propos d'***Incident at Vichy***:

> « The occasion of the play is the occupation of France but it's about today. It concerns the question of insight, of seeing in oneself the capacity for collaboration with the evil one condemns. It's a question that exists for us all - what for example is the responsibility of each of us for allowing the slums of Harlem to exist? Some perfectly examplary citizens, considerate of their families and friends, contribute to charities and so forth, are indirectly profiting from conditions like that.» (19)

Brooklyn, Harlem, les foyers de marginalisation et d'oppression, Miller en a fait l'expérience douloureuse. Il se souvient de l'inimitié suscitée par la différence d'opinions, ou encore d'apparence physique, jusqu'au sein même de la famille:

> «From the clan's reaction to me and to my mother, I had long known the meaning of rejection, the kind that hits you when you've walked into a room and have'nt even said anything» (20)

Ce racisme interne apparaît alors comme le modèle réduit ou la matrice du racisme de l'Amérique, utilisé comme ressort tragique secondaire dans ***A View from the Bridge***. Miller faisait récemment un intéressant parallèle entre la mentalité des gens de la Nouvelle Angleterre, tels qu'ils apparaissent dans ***The Crucible***, et celle des Hébreux: même idéalisme féroce, même respect de la loi, même dévotion qui les entrainent dans ces rapports intenses avec Dieu et le diable, et conduit à la désignation de boucs émissaires. Juif de Brooklyn, Miller a précisément choisi de s'installer en Nouvelle Angleterre, d'où il observe, recense des faits divers, des moments d'histoire marqués par l'avancée du mal, l'horreur banalisée, un danger de tous les instants, y compris celui du nucléaire depuis Hiroshima et Nagasaki, danger qu'il combat aux côtés des gens de théâtre de la côte Est, tels le Bread and Puppet ou les Mabou Mines.

Ainsi, hors de l'expérience personnelle -l'enfance pendant la Grande Dépresion, le souvenirs des crimes contre les Juifs, cette terreur diffuse et permanente également vécue et exprimée par Pinter au théâtre, les effets délétères du succès, dans la proximité de Marilyn- Miller mène-t-il une réflexion suivie sur l'évolution de la société américaine et occidentale, réflexion qui nourrit un théâtre militant où se jouent l'effilochage du tissu social, la réalité de Big Brother, et les stratégies du pouvoir moderne.

*

* *

La tendance au douloureux repli sur soi, la montée en puissance des pulsions égoïstes, si apparente aujourd'hui, figurent depuis plusieurs décennies parmi les thèmes dramatiques majeurs de Miller. Dans ***A Memory of Two Mondays***, où la grisaille du quotidien subalterne, la schizophrénie entretenue entre le monde du travail et l'ailleurs des loisirs minent tout rapport social, il tente cependant d'apporter une alternative à la perte de la solidarité humaine et à l'entropie du système:

> « **A Memory of two Mondays** was the evocation of a countervailing idea of "other people", of sympathy for others... A sense of sharing a common fate ever as one escaped from it.» (21)

Cette pièce sans intrigue, qui reconstitue l'atmosphère des années trente, a été écrite en réaction à la période du Mac Carthysme, où, selon Miller, la plus élémentaire notion de solidarité était ou bien battue en brêche, ou bien totalement oubliée. A personnages flottants, société en danger. L'atomisation, la démission collective ouvrent la voie à une autodestruction massive, chacun se percevant comme une victime en puissance, à commencer par les modèles:

> «Maggie most perfectly examplifies the self-destructiveness which finally comes when one views oneself as pure victim [...] She comes so close to being a pure

victim - of parents, of a Puritanical sexual code and of her exploitation as an entertainer.» (22)

Maggie s'abreuve sans cesse à son propre sacrifice: mouvement toujours renouvelé, trajectoire dangereuse d'une civilisation dont les héros de la mémoire collective postulent l'échec d'Eros, comme le rappelait Marcuse au moment de la sortie des ***Misfits***.

En 1967, Miller posait un autre diagnostic pour rendre compte de l'anéantissement des équilibres et des vitalités:

«The country is losing its age-old localism, the small unit, the town, even the city is giving way in its authority and vitality to the Pentagon.» (23)

On assiste alors à un double mouvement, le contrôle à grande échelle exercé par une toute puissante société anonyme, et la disparition de l'homme comme sujet unique et noyau de résistance:

« The problem of living today is not so much one of control as it is one of decontrol. It would seem to me that history shows various ways of doing it pretty well. You can do it by terrifying them, or you can do it by punishing them. The Nazis did that and they did it fairly well. The Communists have done it... The question is the value of the person that comes out of these various attempts: how human he ends up being how human he thinks he is, how human you think he is [...] The uncertainty as to whether we are, in fact, nothing but the mask, the representative of an interest, of a concealed or open social necessity, mere switchboxes with turbine illusions. And there is undoubtedly a general fear, conscious or not, that man as a unique thing is disappearing or has already but I don't think it comes from nowhere, this fear. It is an inevitable part of the contradiction that on the one hand we are trying to make society rational, efficient, wasteless, and on the other extoll the individual.» (24)

Pour un John Proctor, combien de Willy Loman? Ce Loman, qui n'est pas Low-man, mais Lohmann du ***Testament du Docteur Mabuse***, est tétanisé par la peur:

«What the name really meant to me was a terror-stricken man calling into the void for help that would never come» (25)

A ce titre, il représente un danger, une menace certaine à l'intérieur de la profession, d'où le lâchage général dans sa société, et pour lui le sentiment aigu d'une trahison. La trahison revient d'ailleurs sans cesse dans le théâtre de Miller: celle de Max Zabriskie, payé par l'Université pour surveiller les étudiants révolutionnaires dans sa première pièce ***Honors at Dawn***; celle de Willy Loman dans son couple, celle d'Eddie Carbone dans sa tribu; et Joe Keller trahit tous les pilotes, y compris son fils. L'indicateur est omni-présent: applaudi après son intervention au premier teach-in d'Ann Arbor sur la guerre du Viet Nam, Miller reprit un instant la parole pour ajouter:

«I remember some other protests in this building, and I have to tell you that it's wonderful how these things bring people together, but you must not forget that the FBI is among you, and someday you may have to account for being here.»(26)

Mise en garde inquiète, dont la fiction se fait l'écho dans la nouvelle ***A Search for the Future***:

> « Suddenly, though, I was a little nervous about this meeting [...] Besides I felt nervous about a public appearance. But I looked at this boy and he looked at me and I could see once again how my generation used to look way back there, that this meeting was more than a meeting, it was to stop the world from ending. Actually I was quite frightened about the meeting but I could not bear to say to him that it was not going to make any difference if I appeared or not [...] I was frightened that the newspapers would pick up what I might say and I had no idea what to say... I bent over the microphone and heard my own voice saying " Someone went blind that I knew". Then I realized that I did not actually know the boy who had been blinded and I stopped. I realized it sounded crazy. I realized that I was frightened that one day there might be investigations and I could be blamed for being at such a meeting.» (27)

Aussi Miller va-t-il mettre de plus en plus l'accent sur les mécanismes d'investigation et de délation, qui sont au théâtre autant d'outils de base dans le développement de l'intrigue, autant d'instruments de passage entre le réel et l'illusoire. C'est dans le salon baroque de l'ancien palais de l'archevêque, sans doute truffé de micros par la police secrète, que Miller place l'action de ***The Archbishop's Ceiling***, réunion étrange et presque irréelle d'écrivains et d'intellectuels des deux anciens blocs. La pièce se passe dans une capitale d'Europe centrale, mais comme le fait remarquer Christopher Bigsby dans la Postface, les États-Unis n'ont rien à lui envier:

> «When the ballroom of the Mayflower Hotel on Connecticut Avenue, Washington, was redecorated in 1938, the painters and plasterers found twenty-eight hidden microphones. The Mayflower, for long popular with politicians, diplomats and businessmen, had been turned into a kind of permanent theatre by the FBI or whatever other agency... Those who had once been dismisssed as hopelessly paranoid could now claim to have been the most rational of social analysts, for the politicians and their agents had seemingly conspired to corrupt not only the political process, but also our sense of reality.» (28)

Sous les plafonds de l'archevêque toute rencontre perd son authenticité, toute parole perd sa sincérité, et la pièce en huis clos se reçoit comme une variation feutrée des ***Sorcières*** sur l'inviolabilité de la personne.

Étudiant à l'Université du Michigan, Arthur Miller s'occupait de centaines de souris de laboratoire, des souris de la 63ème génération d'élevage. Plus tard, il retrouvera de même, dans les systèmes politiques, la manipulation et la régulation:

> «The period of the Nazi occupation of Europ was the turning point of this age, not only in the political sense but also in the whole attitude of man toward himself: a total development of industrial psychology.» (29)

Le danger de dérive vers une forme de fascisme est au centre de ses préoccupations et de son oeuvre. Il assiste à des procès de nazis à Francfort en 1963, adapte pour l'écran sous le titre ironique ***Playing for Time*** les mémoires de Fania Fénelon, chanteuse de cabaret à Paris devenue musicienne dans l'orchestre d'Auschwitz, tandis que le plateau d'***After the Fall***, pièce qui se passe dans la mémoire de Quentin, est dominé par la tour de pierre d'un camp de concentration allemand, traitée de manière expressionniste avec des yeux aveugles et des effets de tentacules brisés. En effet, pour Miller le camp de concentration est la métaphore ultime, le lieu emblématique, tout comme l'antichambre pour Racine, le bordel pour Genet ou l'hôtel pour Tennessee Williams:

> « I have always felt that concentration camps though they are a phenomenon of totalitarian states are also the logical conclusion of contemporary life. If you complain of people being shot down in the streets, of the absence of communication or social responsibility, of the rise of everyday violence which people have become accustomed to, and the dehumanization of feelings, then the ultimate development on an organized social level is the concentration camps [...] The concentration camp is the final expression of human separateness and its ultimate consequence. It is organized abandonment.» (30)

Dès lors Miller s'emploie à faire comprendre la dynamique du fascisme, à susciter l'interrogation sur notre propre ambiguïté vis-à-vis du phénomène avec une pièce comme ***Incident at Vichy***, ou bien un article comme ***Am I My Brother's Keeper***? paru dans le **New York Times** du 29 Novembre 1964. Proche du Camus de ***La Chute*** -*«Quand je vois une tête nouvelle, quelqu'un en moi sonne l'alarme: "Ralentissez. Danger!". Même quand la sympathie est la plus forte, je suis sur mes gardes»*- Miller va appeler à la méfiance envers les timonniers:

> «I am in deadly fear of people with too much power. I don't trust people that much any more. I used to think that if people had the right idea they could make things more accordingly. Now it's a day to day fight to stop dreadful things from happening.» (31)

Pour autant, Miller refuse d'être le prophète de la défaite. Dès 1953, à propos de ***The Crucible***, il insiste sur la valeur positive de la pièce, la fierté des villageois, le combat de Proctor contre toute perte d'identité, et il en veut pour preuve la popularité de sa pièce, et sa production à des moments bien particuliers de l'histoire d'une société - il y eut ainsi cinq productions à la fin des années Thatcher en Grande-Bretagne:

> «It is often done in Latin America just before a dictatorship is about to take over - as a warning - and just after one has been overthrown as a reminder.» (32)

*

* *

Se retrouve ainsi l'engagement de Miller: *«Literature is a weapon»*, l'art est un combat, non dans le sens que lui ont donné les marxistes ou les fascistes, mais dans une volonté d'humaniser l'homme. Vigilant sans être alarmiste, il voyage, il compare, il pressent: *«At this moment in our country there is an imminent sense of some deep dislocation about to take place»* (33), déclarait-il en 1980 à propos de ***The American Clock***, qu'il qualifie de *«peinture murale»* de la société américaine au cours de sa chute. Interrogé par Peter Wood qui monte la pièce au National Theatre de Londres, Miller rapproche ***The American Clock*** de ***Guernica***, des toiles foisonnantes de Bosch, de l'oeuvre de Rivera, ou bien des peintures religieuses sur le thème de la résurrection et du salut:

> «At the play's end, we should feel, along with the textures of a massive social and human tragedy, a renewed awareness of the American strength, this almost subliminal faith that things can and must be made to work out. In a word, the feel of the energy of a democracy. But the question of ultimate survival must remain hanging unanswered in the air.» (34)

Telle est bien la question posée par Arthur Miller, celle de la survie d'une société hors de la permanence d'un idéal. Mais alors que le plus souvent le lieu de l'action dramatique est de l'ordre du générique -une maison dans les bois, un vieux palais, un quai ou un pavillon de banlieue- trois noms sont donnés comme les bornes d'un itinéraire: Salem, Vichy, Auschwitz. Trois noms qui témoignent de la récurrence des entreprises totalitaires en Occident, mais aussi de la force des résistances. Ainsi Miller, fort de ses convictions et de sa vigilance, mais aussi armé des dépositions et des minutes des procès, porte-t-il au théâtre la mémoire des dangers.

Liliane KERJAN
Université de Rennes 2

NOTES

(1) Kenneth Branagh, le réalisateur de *Henry V*, est actuellement pressenti.

(2) Miller a été président de P.E.N. International de 1965 à 1969.

(3) MILLER, Arthur, in *Conversations with Arthur Miller*, ed. by Matthew C. Roudané: Jackson and London, University Press of Mississippi, Literary Conversations Series, 1987, p.307.

(4) MILLER, Arthur, *Timebends*: New York, Grove Press, 1987, p. 27.

(5) MILLER, Arthur, in *Conversations* ..., op.cit. p. 311.

(6) Ibid., p.290.

(7) MILLER, Arthur, *Jane's Blanket*: New York, Modern Masters Books for Children, The Crowell-Collier Press, 1963, p.4. Miller définit ainsi ses intentions: *«There was the memory of the pathos of passing through this moment when the security object or the fetish or whatever disappears»* (EVANS, Richard, *Psychology and Arthur Miller*: New York, Dutton & Co, 1969, p. 39).

(8) Robert GRAVES, *The Big Green Book*; Richard WILBUR, *Loudmouse*; Erskine CALDWELL, *The Deer of Our House*; William SAROYAN, Me.

(9) MILLER, Arthur, in *Conversations* ..., op. cit. p. 298.

(10) Ibid., p. 92.

(11) MILLER, Arthur, *New York Times*, Ap. 30, 1967, sec. 2, p. 17.

(12) MILLER, Arthur, *Timebends*, op.cit. p. 322.

(13) MILLER, Arthur, *After the Fall*, Bantam, II, p. 131.

(14) Ibid., p. 159.

(15) Ibid., pp. 159-160.

(16) MILLER, Arthur, in *Conversations* ..., op. cit., pp. 99-100.

(17) Ibid, p. 205: *«The keyline to me is that Quentin sees the potential of disaster in himself»*.

(18) MILLER, Arthur, in *The Theatre Essays of Arthur Miller*, ed. by R. MARTIN: New York, The Viking Press, 1978, p.43.

(19) MILLER, Arthur, in *The New York Times*, Nov. 29, 1964.

(20) MILLER, Arthur, *Timebends*, op. cit. p. 10.

(21) MILLER, Arthur, in *The New York Times*, Aug. 15, 1965.

(22) MILLER, Arthur, in *Theatre Essays* ..., op. cit. p. 87.

(23) MILLER, Arthur, in *Conversations* ..., op. cit. p. 135.

(24) MILLER, Arthur, in *The New York Times*, June 26, 1975.

(25) MILLER, Arthur, in *Timebends*, op. cit. p. 178.

(26) Ibid., p. 100.

(27) MILLER, Arthur, *A Search for the Future*, in *I Don't Need You Anymore:* New York, Viking Press, 1951.

(28) BIGSBY, Christopher, Afterword to *The Archbishop's Ceiling*: New York, Methuen, 1984, p. 91.

(29) MILLER, Arthur, in *Conversations* ..., op. cit. pp. 144-145.

(30) MILLER, Arthur, *The Paris Review*, Summer 1966, p. 70.

(31) Ibid.

(32) MILLER, Arthur, *New York Times*, April 30, 1967.

(33) MILLER, Arthur, in *Conversations* ..., op. cit. p. 313.

(34) Ibid., p. 588.

ESPACE DES DIEUX, ESPACE DES HOMMES, OU LA FUITE DU REEL DANS *THE MAN WHO HAD ALL THE LUCK*, *ALL MY SONS* ET *DEATH OF A SALESMAN*

The Man Who Had All the Luck (1), *All My Sons* et *Death of a Salesman* (2), qui sont les trois premières pièces publiées et jouées d'Arthur Miller, ont également un autre statut: celui de constituer, à bien des égards, un groupe matriciel renfermant des thématiques, des problématiques et des personnages-clés qui ne vont cesser de nourrir l'ensemble de l'oeuvre. Miller s'en explique d'ailleurs dans l'introduction à ses oeuvres complètes en identifiant ce qui selon lui représente le lien profond entre les trois textes, à savoir la relation père/fils, ou plus exactement père/deux fils. C'est ce "drame secret" (3) -qui n'apparaît encore qu'en filigrane dans *Man* (puisque Amos et David n'y sont qu'amis et pas encore frères)-, qui est ensuite exploré et développé à travers la relation Joe/Chris-Larry dans *Sons* et Willy/Biff-Happy dans *Death* et qui jouera encore un rôle majeur dans *The Price*. Le propos de ce travail n'est pas d'analyser ces relations pères/fils -ce terrain ayant déjà été largement couvert par la critique- mais de tenter de mettre en lumière un aspect de ce qui structure, selon nous, non seulement le rapport père/fils mais aussi, au-delà, la "géographie intérieure" (4) des personnages et des pièces et qui est de l'ordre, non de la psychologie, mais de la spatialité. L'espace (réel ou imaginaire) joue en effet à travers le discours des personnages un rôle essentiel, en ce qu'il dépasse la notion de simple paysage ou de "décor" pour devenir un élément constitutif de la problématique des pièces. Ainsi, par exemple, l'impuissance dont sont atteints d'emblée, de façon frappante, les personnages masculins des trois pièces est-elle traduite en termes spatiaux. Dans *Man*, Amos, fils de Patterson Beeves et grand espoir du baseball (du moins à l'entraînement), est atteint d'une véritable paralysie dès qu'il apparaît en public. Dans *Death*, Willy Loman n'arrive plus à conduire sa voiture et Biff, son fils aîné, quoiqu'apparemment ivre d'espace et de mouvement, se retrouve à nouveau coincé dans l'espace familial et urbain. Dans *Sons*, la mère, le père et le fils sont semble-t-il figés dans la même attente de Larry, fils et frère disparu au combat depuis trois ans. Cette paralysie n'est bien sûr pas anecdotique. Point de départ des pièces, au niveau de la fable, elle en représente aussi l'aboutissement -les textes se proposant d'en retracer la genèse- et par là, en tant que symptôme essentiel du "mal" dont souffrent les personnages, elle participe intimement de leur propos. C'est ce lien entre espace et problématique que nous allons explorer, en abordant tout d'abord l'étude de *Death* qui, des trois pièces, est celle où les éléments de spatialité ont la fonction la plus remarquable.

Précisons d'abord quelques données. On pourrait penser a priori que la paralysie de Willy -qui constitue un écho évident à la situation de sa propre maison, elle-même "bloquée" par les buildings qui l'écrasent de leur verticalité, n'est qu'une métaphore d'ordre social, représentant l'homme moderne écrasé par le développement urbain et au-delà par un système économique. On remarque cependant que cette immobilité forcée renvoie à d'autres signes, qui ne sont plus d'ordre globalement social mais renvoient à l'histoire personnelle de Willy. C'est à cause du paysage qu'il admire (des arbres, du soleil, de l'air) et du passé qui l'envahit (il se croit dans sa Chevrolet de 1928) qu'il ne parvient plus à contrôler sa voiture. Willy est comme aspiré par

l'espace plus ancien suggéré par la mélodie jouée au début de la pièce, qui "parle d'herbe, d'arbres et d'horizon"(p. 7). Cet espace pastoral (et destructeur) annonce déjà, à l'évidence, l'espace originel de Willy, l'ouest qu'enfant, il parcourait en chariot en compagnie de ses parents et de son frère Ben. Cet ouest, tel qu'il est raconté par Willy et Ben est un espace sans limite, car sa caractéristique essentielle semble être de s'offrir indéfiniment au parcours -comme le montre le récit des expéditions paternelles à travers les Etats-Unis placées, par le fréquentatif "would", sous le signe de la répétition: "We *would* start in Boston, and he'*d* toss the whole family into the wagon, and then he'*d* drive the team right across the country; [...]"(p. 38). Dans l'histoire de Willy, l'ouest représente donc l'espace premier et mythique où tout est possible et le mouvement sans entrave. Mais d'où vient l'aspect destructeur de cette "mémoire" et comment la paralysie va-t-elle s'instaurer ?

La première réponse évidente pourrait être de dire qu'en substituant à une réalité insupportable le rêve nostalgique d'un ouest mythique, Willy sort effectivement de l'espace réel (en l'occurrence celui de la route) et se condamne par là à une immobilité annonciatrice de son refus de vivre. Ceci est en partie vrai mais la paralysie n'en a pas moins des causes plus profondes.

Afin de mieux en cerner l'origine, il faut revenir sur la décision de Willy concernant sa vie professionnelle. Dans son histoire, ce choix de devenir représentant de commerce, motivé par la rencontre de David Singleman et bizarrement confirmé pour lui par le discours de Ben dans l'acte 2 -alors que ce dernier lui conseille au contraire de laisser tomber-, ce choix, donc, semble en continuité naturelle avec l'expérience paternelle. Singleman lui aussi parcourt l'espace: il démarche dans trente et un états et meurt glorieusement dans un train. Ben, en cela plus proche encore du père, parcourt des espaces infinis, son champ d'action s'étant élargi au monde entier. Cependant, ironiquement, le parcours de l'espace, qui est le dénominateur commun essentiel des trois figures paternelles de Willy, semble en réalité s'anéantir dans l'immobilité. La fascination que Willy éprouve pour David Singleman tient en effet moins à ses voyages réels qu'au fait déterminant pour lui que le vieil homme pouvait de sa chambre d'hôtel, et en chausson, vendre ses produits par téléphone (p. 63).

Selon un processus analogue, on constate qu'à travers la manière dont Willy se remémore les voyages de Ben, la notion d'espace proprement dite tend à disparaître. Les voyages ne sont plus une fin en soi, comme pour le père ou pour le jeune Willy ("Because in those days I had a yearning to go to Alaska.[...] Just for the ride, you might say"(p. 63), mais sont désormais orientés uniquement vers leur destination. L'espace n'est plus que le passage obligé du profit ("Just a short business trip"), à parcourir le plus rapidement possible ("Haven't the time, Willy"). L'espace de Ben, malgré son immensité, tend donc lui aussi vers l'ellipse. La phrase par laquelle Ben résume son parcours et qui revient comme un leitmotiv dans la mémoire de Willy, est à cet égard très révélatrice :

> "Why, boys, when I was seventeen I walked into the jungle, and when I was twenty one I walked out. And by God I was rich."(p. 37)

L'entrée ("into") et la sortie ("out"), et surtout la richesse qui est l'issue du parcours, prennent le pas sur la traversée elle-même ("the jungle"). Il apparaît par conséquent que l'espace rêvé par Willy l'est en des termes qui suggèrent tout à la fois l'immensité tout en la réduisant à néant, et le mouvement tout en le figeant dans l'immobilité. Par là se dessine sinon l'origine du moins déjà une manifestation de la "paralysie" de Willy. Celle-ci semble renvoyer non à une cause extérieure à lui mais à

un fonctionnement imaginaire par lequel un principe enfoui tend à poser l'espace comme objet de fascination tout en le frappant d'inexistence. C'est ce principe enfoui qu'il s'agit maintenant de dégager.

Si l'on examine d'un peu plus près la manière dont Willy refuse de suivre son frère en Alaska et se persuade qu'il peut réussir aussi bien que lui en continuant d'exercer son métier à New York, on remarque une contradiction flagrante ou au moins un revirement brusque dans son discours. Taraudé par le sentiment de ne rien parvenir à accomplir pour lui-même ou pour ses fils, Willy s'enthousiasme tout d'abord à la suggestion de son frère. Celle-ci lui apparaît comme la solution dont il a toujours rêvé et l'antidote à l'échec vécu par lui dans la ville:

> "You've a new continent at your doorstep, William. Get out of these cities, they're full of talk and time payments and courts of law. Screw on your fists and you can fight for a fortune up there".(p. 66)

Au moment où Ben prononce sa phrase, Willy est bien sûr pleinement d'accord avec lui, et perçoit comme lui l'incompatibilité radicale qui existe entre l'espace clos de la ville, où la réussite est précaire, et l'espace ouvert de l'Alaska, où l'avenir est riche de promesses.

Et pourtant, quelques répliques plus bas, Willy, ignorant la contradiction, proclame: "We'll do it here, Ben! You hear me? We're gonna do it here!"(p. 68) La raison fondamentale qui justifie cette certitude qu'une sorte de synthèse entre l'espace du pionnier et celui du représentant de commerce est tout à coup possible, et qui évacue toute contradiction, se trouve dans le monologue qui précède dans lequel il imagine la gloire de son fils -et à laquelle, bien sûr, il s'associe :

> "[...] because it's not what you do, Ben. It's who you know and the smile on your face! It's contacts, Ben, contacts! [...] and that's the wonder, the wonder of this country, that a man can end with diamonds here on the basis of being liked!" (pp. 67-68)

Or la clé de la réussite ("being liked") est aussi ce qui l'avait fasciné chez David Singleman, en plus des raisons déjà citées:

> "Cause what could be more satisfying than to be able to go, at the age of eighty-four, into twenty or thirty different cities, and pick up a phone, and be remembered and loved and helped by so many different people?" (p. 63)

" Le fait d'être "aimé" ou "bien aimé" apparaît donc comme l'élément décisif qui explique le regain de confiance de Willy. L'état ("be liked") s'est substitué à l'acte ("do") en raison d'une efficacité supérieure. On touche là à une caractéristique essentielle de la pièce et au principe enfoui dont nous parlions plus haut. On se rappelle que pour Willy l'espace était d'autant plus un objet de fascination qu'il le vouait en réalité à la disparition. C'est un processus similaire qui relie l'"acte" à l'"état". D'un côté il semble que le texte soit dominé par le sémantisme du "faire" et du "procès": il s'agit de gagner, d'arriver premier, de faire fortune, comme cela apparaît par exemple dans les discours de Ben et Happy. Mais en fait le discours du clan Loman renvoie toujours, en dernière analyse, au non-acte -au charme, à la "personnalité", au sourire. L'acte est bien envisagé, comme lorsque Willy recommande à ses fils de se faire aimer ("Be liked and you will never want" [pp.25-26]). Mais le "procès" "be liked" n'est ici que rhétorique. C'est l'état qui domine. Le sujet qui semble être mis à contribution pour gagner la réussite se la voit en fait

accorder d'emblée. S'il y a bien encore sujet, il n'est plus sujet d'un procès, mais "sujet élu" ayant donc toujours réussi avant d'avoir agi. Ainsi quand Willy évoque le match de football de Biff, il imagine son fils acclamé par la foule dès son entrée sur le terrain, *avant même* le match: "And that's why when you get out on that field today it's important. Because thousands of people will be rooting for you and loving you." (p. 68). C'est ainsi également que l'on peut expliquer la contradiction que Miller place dans le discours de Willy au moment où celui-ci, à la fin de l'acte 1, accable Biff de recommandations en prévision de son entrevue avec Bill Oliver. Il lui dit tout d'abord en effet: "A business suit, and talk as little as possible, and don't crack any jokes" (p. 50). Puis: "Walk in very serious. You are not applying for a boy's job. Money is to pass. Be quiet fine and serious"(p. 51). Pourtant trois répliques plus loin, c'est exactement le conseil inverse qu'il lui donne: "Walk in with a big laugh. Don't look worried. Start off with a couple of your good stories to lighten things up. It's not what you say, it's how you say it -because personality always wins the day"(ibid.). Les deux premières répliques proposent à Biff d'"agir", ou au moins de se composer un personnage en fonction de l'objectif choisi. La troisième réplique, par contre, fait l'ellipse de l'acte. Si apparemment Willy suggère encore à Biff un rôle à jouer (l'extrême décontraction, l'humour), celui-ci n'est plus de même nature. L'intention de jeu voulue par le metteur en scène Willy suppose ici que l'acteur Biff fasse *comme si* le but de la visite était déjà atteint, comme si Oliver avait déjà consenti son prêt. L'entrevue n'est donc plus envisagée par Willy comme champ d'action. De même que dans le leitmotiv de Ben, la "jungle", quoique mentionnée, était en fait expulsée du champ de conscience, la demande effective d'argent est évacuée de la scène. On voit donc comment Willy élude la contradiction mentionnée plus haut -et d'ailleurs toute contradiction liée à l'échec. Les termes de l'opposition (espace de la ville/espace de Ben) ne sont plus conflictuels, car la réussite n'est plus envisagée comme l'aboutissement d'un procès mais comme la contrepartie, le signe immédiat d'une élection.

Le terme d'"élection" n'est d'ailleurs pas une simple figure de style. C'est comme Moïse et le peuple élu que le patron de Happy manifeste sa puissance quand il pénètre dans son magasin: "Yeah, but when he walks into a store the waves part in front of him." (p. 18). C'est aussi presque dans les mêmes termes que Willy imagine l'entrée de Biff dans un bureau: "And Ben! when he walks into a business office his name will sound out like a bell an all the doors will open to him." (p. 68) A nouveau, on voit que l'espace du "réel" est évacué. De même que l'espace de David Singleman se réduisait finalement à l'espace point du téléphone, l'espace de l'élu n'est plus qu'un seuil à franchir au-delà duquel le réel se transmue magiquement en "scène" (5) glorieuse. Ce qui y tient lieu d'actes, c'est le franchissement de seuils ou de portes, obstacles fictifs dont la fonction est littéralement de démontrer le pouvoir magique des élus qui les franchissent. Par son pouvoir magique, s'étant affranchi de la nécessité d'agir, l'élu est donc en communication directe avec la gloire. Willy, "élu" de sa maîtresse ("I picked you"[p. 29]) est ainsi mis instantanément en contact avec ses acheteurs ("I go right through"[p. 26] ; "I'll put you right through to the buyers" [p. 30]). C'est ce "contact" qui, comme le proclame Willy, est la clé (ou le "sésame"[p. 24]) de la réussite ("It's contacts Ben" [p. 68]). La kleptomanie de Biff, paradoxalement, est aussi une manifestation (explicitement destructrice, celle-ci) de cette pensée magique. En volant des ballons de basket, des vêtements et le stylo de Bill Oliver, Biff ne fait que s'approprier ce qu'il perçoit comme proche et comme un dû, ce qui est déjà à lui et de lui (telle la réussite symbolisée par le stylo), éludant

l'acte d'achat et la médiation nécessaire de l'argent, effaçant, comme un enfant (le mot est appliqué à Biff plusieurs fois dans la pièce) toute distance entre lui et le monde. Cette même idée de proximité fascinante entre le sujet et la réussite tangible est également présente à la fin de la pièce au moment où Willy, dans un ultime dialogue avec Ben, voit briller dans le noir, à portée de sa main, le "diamant" de sa police d'assurance :

> "Oh Ben that's the whole beauty of it. I see it like a diamond, shining in the dark, hard and rough, that I can pick up and touch in my hand" (p. 100).

Là encore, le "réel" se manifeste en même temps par sa tangibilité et par une absence qui va être, cette fois, définitive, puisque Willy ne sera plus là pour le voir. Le "principe enfoui" qui explique l'immobilité du clan Loman, est donc là. L'acte et l'accès au réel ne sont pas en réalité entravés ou empêchés. Par la magie de l'élection, ils sont devenus superflus.

Pour formuler la même idée en termes de spatialité, on pourrait dire que l'horizontalité, qui est l'objet de fascination essentiel des Loman, est ce qu'ils ratent parce que leur vraie vie est ailleurs, dans les "étoiles", là où leur destin magnifique est inscrit de toute éternité. Si l'on ordonnait spatialement la pièce, on pourrait dire que l'ellipse de l'horizontale a sa source dans une verticale qui, en exhaussant les personnages (en les élevant) leur donne -faussement- le sentiment d'être exaucés. Ces signes de verticalité, très présents dans Death apparaissent par exemple dans l'adoration mutuelle père-fils. Willy remercie le ciel que Happy et Biff soient bâtis comme des Adonis (p. 25). De même, le jour du match de football, c'est comme un jeune "Hercule" qu'il se rappelle Biff, le fils préféré, et comme une "star": "a star like that, magnificent, can never really fade away!"(p. 54) Vedette, Biff participe ici de l'espace des dieux à la fois spatialement et temporellement, puisqu'associé à l'éternité. Issu du ciel, il lui est aussi promis, comme le dit Willy dans une métaphore qu'il faut prendre à la lettre : "Without a penny to his name, three great universities are begging for him, and from there *the sky is the limit*" (p. 67). C'est en fait cette inscription originelle dans les étoiles qui fait que Biff, comme beaucoup de personnages de Miller, est un personnage "flottant" ("kind of up in the air", dit Happy page 16). C'est cet héritage qu'il tente d'exorciser une fois pour toute, par exemple, en dévalant à toutes jambes les onze étages de l'immeuble où se trouve le bureau d'Oliver. Et sans doute est-ce aussi pour cette raison que Miller place dans sa bouche cette métaphore de l'"air chaud" quand il supplie son père d'en finir avec ce rêve destructeur : "And I never got anywhere because you blew me *so full of hot air* I could never stand taking orders from anybody" (p. 104).

Nous aboutissons bien à une conclusion inverse de ce qui serait une analyse purement sociale de la pièce. La verticale n'est pas le lieu d'une fuite hors d'un monde intolérable, l'opium de l'échec, elle est une inscription première, hors-monde dès l'origine, et interne aux personnages. Elle est le lieu d'où les personnages ratent le réel, car plongés dans l'immobilité de la contemplation narcissique et infantile de leur propre gloire. Le ciel dont parle Willy ("the sky is the limit") est bien illimité, mais est aussi, ironiquement, la "limite" qui les paralyse.

Cette conclusion n'est pas spécifique à *Death*. La paralysie qui frappe les personnages de *Man* et de *Sons* renvoie, sur des modes différents, aux mêmes causes. Sans entrer dans les détails, il est clair par exemple que dans *Man*, Pat et Amos (car l'histoire de David pose d'autres questions) sont déjà une esquisse du couple Willy-

Biff. Pat, le père, issu comme Willy des grands espaces (car il était autrefois marin) finit également, motivé par son désir de voir réussir son fils, par faire le choix pour lui d'un espace exigu et fermé (la cave de sa maison où il entraîne son fils). Son maître-mot est d'ailleurs le terme de "concentration", qui renvoie, comme dans *Death*, au même processus de réduction de l'espace à un simple point, comme le lui explique Augie Belfast, entraîneur d'une grande équipe de base-ball: "He [Amos] 's only got to concentrate on that target, his mind is trained to take in that one object, just the target" (6). Pat a donc lui aussi fait l'ellipse de l'espace, et son fils, coupé du réel ("For twenty one years I've kept him practically sterilized", [p. 165]) ne peut être que paralysé dans l'espace réel du "diamant" (c'est le nom de l'aire de jeu) de base-ball. Il semble donc qu'au contraire de ce qui se passe dans *Death*, ce soit les raisons "horizontales" de la paralysie qui dominent. Et pourtant, on trouve trace déjà dans la pièce de la problématique de l'élection. Amos, comme son père pour lui, comme Biff, et comme Willy pour lui, se sent appelé à un destin magnifique. Quand Augie Belfast annonce qu'il va venir le voir jouer, Amos dit à David:

> "God, it's happening just like it ought've. 'Cause I'm good. I betcha I'm probably great." (p. 172)

En dernière analyse, c'est bien cette certitude d'être élu ("just like it ought've") qui paralyse le bras d'Amos. Amos est lui aussi un fils "flottant", ayant la tête dans les étoiles: "And once the crowd starts howlin'", explique encore Belfast, "you boy, Mr Beeves, is floatin' somewhere out in paradise"(p. 174). Là encore, c'est la verticalité qui est la raison première de l'échec. L'ellipse de l'espace du réel et la paralysie s'expliquent par le fait que l'acte a perdu toute nécessité dès lors que la gloire de l'agent était déjà manifeste, inscrite par avance dans les décrets du ciel.

Quoiqu'à première vue *Sons* soit une pièce très différente -car centrée sur une problématique morale- on y retrouve cependant les mêmes coordonnées spatiales que dans les deux autres pièces, à cette différence près que cette fois c'est la verticale qui domine. Kate, dans sa détermination à croire que son fils peut encore revenir, a placé la mort redoutée de celui-ci hors contingence, dans un système réglé par la nécessité- celle de l'ordre naturel des choses ou d'un décret divin : "Because certain things have to be, and certain things can never be. Like the sun has to rise, it has to be. That's why there's God. Otherwise anything could happen. But there's God, so certain things can never be" (p. 113). Joe et Chris, en personnages réalistes, semblent au début de la pièce se démarquer radicalement d'elle. Joe apparemment ne fait que faire semblant de partager l'espoir de Kate. Chris, lui, semble plus impatient de briser ce temps immobile dans lequel le maintient sa mère, puisqu'il envisage d'épouser Ann, l'ancienne fiancée de Larry et qu'il ne pourra le faire que quand sa mort aura été prononcée. La pièce cependant, par dévoilements successifs, va débusquer les personnages là où on ne les attendait pas et là où peut-être eux-mêmes ne s'attendaient pas à se trouver. Chris se révèle porteur d'un "idéal", d'un "ciel antérieur" pour reprendre l'expression de Mallarmé, par lequel il ne s'autorise pas tout à fait à "prendre" ce que lui offre l'après-guerre- à savoir la fiancée de Larry et l'usine de son père. C'est un homme de l'absolu, ou qui se veut tel, comme le montre le débat qui l'oppose à son père concernant la livraison par son usine de pièces d'avion défectueuses. Tenant d'un système de pensée selon lequel un homme est soit totalement innocent soit absolument coupable, Chris ne peut que s'affronter à un père qui fonctionne dans le relatif, l'argumentation, fait valoir les circonstances atténuantes, transforme le crime en "erreur" ("That's a mistake but it ain't murder", (p. 118). Mais si Miller pose cette opposition rassurante entre entre le fils idéaliste

aux mains propres et l'homme réaliste rivé à sa chaîne de production, c'est pour mieux en démasquer l'imposture. Car Joe, lui aussi, se hausse au-dessus de la mêlée, et cela également au nom d'un absolu : "I'm his father and he's my son, and if there's something bigger than that I'll put a bullet in my head" (p. 163). Chris se voit alors rejoint dans l'espace archaïque des vérités absolues par l'homme d'en-bas. Il se découvre complice d'un père que pendant des années, au nom de la même loi silencieuse du clan -celle qui veut qu'un acte commis au nom du père ou du fils soit par définition "hors faute"-, il avait couvert de son silence. L'idéaliste se retrouve complice du meurtrier, de l'homme de "mauvaise foi", pour reprendre le terme de Sartre dans *L'Etre et le Néant* (7), qui veut jouer sur les deux plans, l'horizontale de la chaîne de production qui excuse toutes les "erreurs" et la verticale de l'Innocence absolue qui absout tous les meurtres. Là encore, finalement, quoique pour d'autres raisons que dans *Death*, l'inscription des deux hommes dans la verticalité les a situés - au moins jusqu'à la révélation de la mort de Larry- hors réel, puisque hors de la causalité des actes; hors reconstruction dans cette période d'après-guerre, puisque selon le père il n'y avait rien à reconstruire ; hors Histoire donc.

En conclusion, la spatialité apparaît comme le tissu même des problématiques millériennes de l'échec, de l'impuissance et de l'aveuglement, les personnages croyant toujours agir sur un plan (l'horizontale) alors qu'ils se trouvent ailleurs (la verticale). La pertinence de l'angle d'attaque spatial, outre ce que nous avons tenté de montrer, est par ailleurs renforcé par ce moment capital, présent dans ces trois pièces et dans beaucoup d'autres, qui est celui de la "chute". Il faudrait consacrer une autre étude à ce sujet, mais il est clair que pour Pat, Chris, Biff, et aussi pour Victor dans *The Price,* il y a effectivement "chute", à leurs yeux, de l'image du père et de ce qu'il représentait, ainsi que de leur propre image. Cette idée de chute, selon nous, ne peut se comprendre complètement si l'on n'a pas dégagé auparavant les données (ou coordonnées) principales du théâtre de Miller. Fondamentalement, comme nous l'avons vu, c'est la notion d'élection qui masque le réel à ces personnages. C'est donc au Rêve américain, à l'idée de peuple élu (américain ou/et juif) que s'intéresse Miller, à l'Innocence des descendants de la Nouvelle Jérusalem, qui n'en finissent pas d'adhérer, pour leur malheur -mais y-a-t-il le choix ?- à ce mythe que les chrétiens situent au ciel. La chute, et donc la notion de verticalité, comme celle d'horizontalité, sont donc plus que de simples métaphores. Il nous semble que dans une grande partie du théâtre de Miller, la spatialité participe davantage de la contiguité métonymique. Tout se passe au fond comme si l'homme *croyait véritablement* être tombé pour avoir *cru véritablement* à l'Eden (voir Quentin dans *After the Fall*). D'ailleurs les personnages de Miller ne sont pas seulement *comme* des enfants d'Adam. Orphelins éternels d'un Eden imaginaire mais ineffaçable, ils *sont effectivement* des Innocents -au sens d'enfants, ou d'"Idiots", ces termes réapparaissant de façon récurrente et marquée dans de nombreuses pièces de Miller- et par là condamnés à tendre toujours la main vers un réel qui ne cesse de se dérober. Dans *Some Kind of Love Story*, le détective qui mène l'enquête apprend progressivement la vérité -ou bien s'agit-il de mensonges, d'inventions, de fantasmes ?- par la bouche d'une call-girl schizophrène, miroir brisé d'une Amérique corrompue. Il ne peut à partir de ces bribes incertaines que s'inventer une vérité, et essayer d'y croire, en espérant mais sans aucune assurance que la réalité n'est pas loin.

G. DALLEZ
Université de Rouen

NOTES

Les numéros de pages données en référence renvoient pour *All My Sons* et *Death of a Salesman* à l'édition Penguin.

(1) L'édition originale de *The Man Who Had All the Luck* se trouve dans : *Cross-Section: A Collection of New American Writing*, Edwin Seaver ed. (New York: L.B.Fischer, 1944). Nos citations sont extraites de l'édition Methuen Drama (1989) où la pièce est présentée avec *The Golden Years*.

(2) Par commodité nous adopterons pour les trois pièces les abréviations suivantes : *Man, Sons* et *Death*.

(3) *The Theater Essays of Arthur Miller*, Robert A. Martin ed. (Penguin Books, 1978), p. 126.

(4) L'expression est de Miller. Elle est tirée d'une longue interview de l'auteur: *Psychology and Arthur Miller*, Richard I. Evans ed. (New York: E.P. Dutton, 1969), p. 99.

(5) R.W.B. Lewis, *The American Adam: Innocence, Tragedy, and Tradition in the Nineteenth Century* (Chicago: The University of Chicago Press, 1955), p. 98. Ce concept de "scène", comme l'indique l'auteur, est emprunté à Kenneth Burke dans The *Grammar of Motives* (New York, 1945). Lewis le résume ainsi: "... the word means, first of all, not the simple geographical location of some thing, person or act but rather the qualitative and qualifying context". Dans Death, ce sont tous les lieux où Willy imagine Biff qui deviennent ainsi des "scènes" (le stade, le bureau, l'Amérique, "the civilized world") jouant le rôle de métaphores de la gloire du fils. Egalement le seuil, "scène" d'un "acte" qui n'en est pas un.

(6) Voir l'édition Methuen déjà citée, p. 174. Les autres numéros de pages seront intégrés au texte.

(7) Cf. L'*Etre et le Néant*, (Gallimard, 1943), Collection Tel, pp. 90-103.

FAMILLE, COMMUNAUTE ET ALIENATION DANS *"ALL MY SONS"* D'ARTHUR MILLER

"On ne peut trouver que dans le bonheur commun sa félicité individuelle".

Hobbes

"Sure he was my son. But I think to him they were all my sons. And I guess they were. I guess they were".

Arthur Miller, *All My Sons*

Bien que *All My Sons* n'ait pas été la première pièce de Miller (il dit en effet "*All My Sons* was not my first play but the eigth or ninth I had written up to mid-forties" (1), elle fut néanmoins sa première pièce importante, conçue et écrite pendant la Deuxième Guerre Mondiale, ce qui explique sa prégnance. *All My Sons* fut aussi le premier succès de Miller, et lui valut le "New York Drama Critics Award". Pourtant Miller avait failli abandonner le théâtre à la suite des difficultés de composition de cette pièce primitivement intitulée *The Sign of the Archer*. Ses expériences passées avaient montré à Miller qu'il lui valait mieux s'orienter vers une composition raisonnée, rationnelle, et rechercher "cause and effect, hard actions, facts, the geometry of relationships". Le centre de sa pièce devait donc mettre en lumière le "factual and psychological conflict" (2). Cependant l'écrivain transcrit des faits dont la vision reste la sienne propre : Miller dira d'ailleurs : "A writer records facts in order to transcend them, to unearth their inner coherency" (3). C'est cette cohérence interne qui donne le sens de la pièce dont la portée va au delà de la critique sociale pure et simple. Ici, contrairement au point de vue des Grecs, l'intérêt du dramaturge américain va non tant à l'aspect social et symbolique du héros, qu'à son rôle au sein de la famille. (4) Qui plus est, ce n'est pas tant l'aspect moral qu'il a voulu souligner - quoique celui-ci soit bien sûr présent, mais plutôt ce qu'il appelle l'aspect prophétique : ainsi *All My Sons* fut une pièce "written for a prophetic theater.... Perhaps it signifies a theater which is meant for people of common sense and relevant to both their domestic lives and their daily work, but an experience which widens their awareness of/connection", c'est-à-dire de ces "filaments to the past and the future which lie concealed in "life"(5).

I - Le drame de la famille et de la guerre

Si la vie collective est fondée sur le groupe, la famille en est la première cellule. Dès lors on peut se demander si c'est la cellule qui conditionne la vie du groupe ou au contraire, si c'est la vie sociale qui se répercute sur la cellule initiale et la transforme. Les réponses apportées à cette question, on le sait, sont multiples selon le point de vue adopté. Il demeure sans doute vraisemblable qu'une interaction a

lieu de l'une à l'autre, et que les influences sont tantôt subtiles, tantôt pesantes. Aussi, dans le cas de Joe Keller, la critique est-elle partagée quant aux torts qu'on peut attribuer à l'homme ou à la société, comme Chris Keller lui-même peut l'être lorsqu'en parlant de la corruption du monde il conclut : "The world's that way, how can I take it out on him ? What sense does that make ? This is a zoo, a zoo !" (6)

Laissant entier le mystère de l'intérêt que porte l'écrivain américain à la famille, Tom Scanlan remarque : "Miller has had difficulty in dramatizing subjects other than the individual consciousness concerned for its integrity and adjustment to family"; il ajoute que ceci par ailleurs montre "how obsessive family experience is to our playwrights." (7) Scanlan s'interroge aussi sur le dilemme chez Miller entre le désir "of making the world into a home", et celui plus profond, de montrer "the struggle of the individual escaping from the family" (8). Le contraste, voire l'opposition entre deux tendances contradictoires de l'être humain, se fait particulièrement aigu à l'Extrême-Occident où le processus d'individuation est à son maximum, poussant l'individu à échapper au groupe. *All My Sons* est une dramatisation de ces pulsions contradictoires portées à leur plus haut point, qui représentent une lutte entre générations, comme le souligne Barry Gross (9), mais encore plus entre deux conceptions du monde, à la charnière de l'émancipation individuelle qui prête à tous les excès de limitation, d'enfermement dans le monde clos de la personne et de son environnement immédiat, et des contraintes sociales. Ainsi s'affrontent d'un côté le sacrifice de soi, de son confort (cf. l'épisode de la chaussette sèche), de sa vie même au profit de l'autre, du groupe (cf. les hommes sous les ordres de Chris) - de la nation (défense du pays, de l'idéal des hommes libres contre l'obscurantisme criminel) - et d'un autre côté la défense jalouse de l'intérêt étroitement familial, financier, au détriment de l'autre - proche, comme Steve Deever, ou lointain, tels les jeunes aviateurs morts en service par l'omission d'ordre personnel, volontaire, d'un homme, à l'arrière, cet arrière qui est symboliquement représenté, en particulier, par l'arrière-cour (backyard) où se déroulent les trois actes. Devant les soupçons, puis le mépris, sinon la détestation de son fils Chris, la défense têtue de Joe Keller est pour lui sans faille, sans réplique : c'est à ses yeux pour les siens, pour sa femme qui avait toujours besoin d'argent, et pour ses fils, pour lui Chris, qu'il a agi comme il l'a fait : "What the hell did I work for ? That's only for you Chris, the whole shooting match is for you" (p. 102) "Chris, I did it for you, it was a chance and I took it for you.... For you, a business for you !" (p. 158). Le seul horizon, la seule raison de vivre de Joe Keller est sa famille : "For you Kate, for both of you, that's all I ever lived for" (p. 164).

Ainsi l'attachement exclusif à la famille cache une forme de violence, d'autoritarisme, comme le fait remarquer Marie-Odile Métral : "L'amour excessif peut masquer la plus rigoureuse autorité, il n'en est que la ruse" (10). Cet attachement fixe l'enfant-roi dans un monde dont il ne croira sortir qu'en montrant son indignation, mais celle-ci reste dérisoire - témoin le grand désir de Chris de fonder une famille pour échapper à la monotone servitude des affaires, qui dissimule à ses propres yeux sa reproduction du schéma familial, schéma qu'il reproche à son père de vouloir lui inculquer. Chris, dans un sens différent de Joe, refuse de voir, de comprendre la vérité, perdu qu'il est dans le rêve idéal d'une jeunesse encore sans responsabilités familiales, et cruelle dans ses jugements. Voilà comment la famille moderne où se réfugie un pseudo-sacré, un pseudo-absolu, voilà comment "cette famille devenue cellulaire et recluse", explique encore Marie-Odile Métral -"dans une société qui a profané le sacré

et l'a déplacé sur les institutions de l'Etat, sur l'argent, l'amour ou le sexe, ne semble pas étrangère à la multiplication du nombre des schizophrènes" (11).

Le personnage de Joe Keller n'est pas celui d'un criminel, mais celui d'un homme simple, à l'intelligence bornée "A heavy man of stolid mind and build, a businessman these many years, but with the imprint of the machine-shop worker and boss still upon him", c'est un "uneducated man....a man whose judgements must be dredged out of experience and a peasant-like common sense", et Miller d'ajouter, comme pour suggérer son appartenance à la foule anonyme, à la fois innocente et complice de tous les crimes : "A man among men" (p. 90). On apprendra plus tard que cet homme du peuple a connu la misère, et on devinera que les tentations du matérialisme ambiant aient pu être irrésistibles pour lui : "I spoiled the both of you. I should've put him out when he was ten like I was put out and made him earn his keep. Then he'd know how a buck is made in this world" (pp. 162-163), réplique-t-il rageusement à sa compagne patiente mais ferme, qu'il a chargée de ses maux, de ses fautes jusqu'à la rendre souffrante, et sur laquelle il reporte - trait souvent masculin - ses responsabilités, ses peurs, conscientes ou inconscientes, et sa colère : "all your life" lui dit-elle, "whenever there's trouble you yell at me and you think that settles it" (p. 162).

Les lieux, le temps où se déroule l'action, le décor, tout concourt à suggérer ce qui n'est jamais dit, mais toujours senti, sous entendu, craint : ainsi l'arrière-cour est entourée de peupliers, créant par là une intimité, cachant les êtres et leurs passions aux yeux du monde, et figurant l'univers clos, secret, de Keller. Un seau à ordures se trouve près de l'escalier, et plus tard Joe Keller fera allusion aux déchets qui finiront par ne plus être enlevés dit-il, car le pays ne sera bientôt plus peuplé que de gens cultivés. Il se montre obsédé, de façon significative semble-t-il, par le souci des ordures : "I don't like garbage in the house", dit-il (p. 103).

Des plantes se fanent dans la cour, un pommier a été brisé par la tempête, et sa présence est investie d'un riche symbolisme : ruine, mort de Larry, le fils aîné aviateur durant la guerre, pour qui il avait été planté, orage de la guerre : les Keller et les Deever ont été frappés par "the same lighthing", dira Kate. La hantise de la prison revient sous forme de jeu avec Bert, et ceci irrite curieusement Kate (p. 108) qui par ailleurs voit des coïncidences partout (p. 104). Le premier acte se passe un dimanche matin, en pleine lumière, en pleine conscience en quelque sorte, et le troisième acte se terminera après deux heures du matin, sous l'oeil nocturne de la lune, symbole du monde sublunaire, du subconscient. Tout ce qui avait été fait en secret se révèle. La maison, symbole de l'intériorité, comporte sept pièces, suggérant les épreuves par lesquelles doit passer la conscience afin de se purifier.

Il n'est pas jusqu'aux noms qui ne fassent allusion, dérisoirement, à la "Sainte Famille" dont Sue trouve le voisinage pesant : Joe rappelle Joseph, et Chris est bien proche de Christ.

II - Le drame de la conscience, ou communauté et responsabilité

Si les Keller, bien encadrés par leur rideau de peupliers, semblent vivre à l'écart de la communauté, celle-ci est néanmoins présente autour d'eux par

l'intermédiaire des voisins. Ces derniers constituent en quelque sorte le choeur dans cette tragédie moderne. Ils sont le cercle intermédiaire entre le cercle intérieur de la famille Keller, et le cercle extérieur du monde totalement éloigné d'un Joe Keller par exemple, avec lequel il ne ressent pas de lien sensible.

Au fur et à mesure du déroulement de la pièce, cette communauté proche prend de plus en plus d'importance. Elle préfigure le drame à venir, fruit d'un passé troublant : ainsi Jim Bayliss est appelé auprès d'un patient qui se croit malade, a peur de mourir et auquel il faut tenir la main (p. 94). Ceci est une allusion transparente à ce que ressent confusément Joe Keller, et dont on verra les effets au troisième acte, lorsqu'il craint que son fils ne le tue. Annonciatrice, la communauté est aussi un miroir pour les Keller dont elle reproduit des traits dominants (Kate et sa préoccupation astrologique trouve son prolongement en Franck Lubey qui lui monte l'horoscope de Larry). Cette communauté est un miroir discret qui connaît le secret empoisonné du couple Keller mais se tait prudemment comme Jim, ou bien critique hypocritement les tricheurs, comme Sue par exemple. Ce choeur donne la réplique au spleen du héros Chris : ainsi l'ennui de celui-ci dans l'entreprise paternelle trouve écho et sens dans le récit de la révolte de Jim qui souligne par là le motif de la fuite (pp. 159-160), refuge de l'idéal.

La présence du choeur forcera le héros à se démasquer lorsque, l'orage grondant et se rapprochant toujours plus des Keller, Joe dit à Kate, à propos de Jim "I don't like him mixing in so much...." (p. 161). Cette communauté intermédiaire entre le monde et le foyer des Keller, est marquée comme eux par le respect, voire le culte du profit, de l'argent, puisque Joe se vante d'être à nouveau respecté de son environnement, et de nouveau à la tête d'un commerce prospère. Le rôle de la communauté est ambigu comme le réel qui se prête à un double jeu. Le lien concret entre le cercle intérieur des Keller et les autres cercles est établi par l'amour des jeunes gens Chris et Ann, et par leur projet de mariage. Mais l'on sait que le couple parental des Keller craint ce lien et s'y oppose. Kate, plus intuitive que son mari sent obscurément que ce lien, confirmant la mort de Larry, révélerait un autre lien, celui-ci coupable, entre l'acte délictueux de Joe et la mort de leur fils aîné (p. 156). Et, du même coup, ce lien mettrait à jour une conception de la communauté et des relations humaines, en opposition avec celle de Chris, le jeune vétéran. Celui-ci en effet, par sa participation à la guerre, a eu accès à une expérience de vie qui remet en question le schéma traditionnel du père, hérité, il faut bien le dire, dans une large mesure, des transformations qui firent suite aux bouleversements de la Renaissance, mais surtout de ceux apportés par la révolution industrielle et les autres révolutions au dix-huitième siècle. La famille selon Joe Keller correspond au type fusionnel, dans lequel, précise Marie-Odile Métral "La fusion" prend la place de la solidarité, dans lequel différence et autonomie ne sont pas tolérés, à preuve le refus de Joe de laisser partir Chris, et son incompréhension totale de l'idéal de solidarité du jeune homme. Dans la conception de Joe, la communauté première et seule valable est celle que constitue la famille nucléaire pour laquelle l'enfant représente une "valeur idéologique". A partir du dix-huitième siècle dominé par l'idée de progrès "on avait donc pris l'habitude de considérer les enfants avec plus de tendresse. Cette habitude devint une nécessité à partir du moment où l'enfant constitue pour un homme, une femme la seule raison de vivre, la seule réalisation (Joe dira "My son is my only accomplishment", p. 135) à partir du moment où l'enfant choyé est "l'héritier d'un capital qui doit sans cesse augmenter, comme l'ont si bien saisi les frères Goncourt dans le roman *Emile Mauperin*", commente Marie-Odile Métral (12). Les conséquences d'une telle

conception sont clairement mises en scène dans *All My Sons*, et l'on peut affirmer à la suite de l'analyste que, dans le cas en question "La famille fusionnelle devient incapable de remplir le rôle qu'elle jouait jadis, celui de relais vers la société" (13). D'où le conflit avec Chris qui, lui, met en oeuvre ce que Margaret Mead appelle "Le concept américain de communauté" qu'elle fait remonter au "*Mayflower Compact*" en 1620, donc aux Pères Pélerins. Ce qu'elle dit à propos de leur organisation s'applique toujours aujourd'hui, donc s'applique à l'idéal de Chris en particulier : "les principes directeurs de l'organisation de cette première communauté américaine constituent l'essentiel même de la vie communautaire américaine moderne : autodiscipline, rapports de réciprocité entre l'individu et la communauté, chacun étant au service de l'autre, souci commun pour le bien de tous" (14) "Le rêve des Pélerins s'identifie à l'étoile que les habitants des Etats-Unis choisirent pour guide" (15). Or, Miller, par le truchement de Jim Bayliss qui essaie de calmer l'angoisse de Kate au troisième acte, lui rappellera les paroles de Franck Lubey : "In a peculiar way, Franck is right - every man does have a star. The star of one's honesty. And you spend your life groping for it, but once it's out it never lights again..."(p. 160). Margaret Mead fait aussi remarquer que les Américains font une distinction - qui est pour eux d'une importance extrême, entre les vertus civiques ordinaires - fidélité, épargne, obéissance à la loi, ardeur au travail - et le fait de s'engager volontairement à remplir une tâche choisie ou à servir les intérêts d'un groupe" (16). L'importance de cette distinction s'explique si l'on se souvient, comme M. Mead le rappelle, que "dans chaque communauté américaine, le comportement des individus reflète les événements historiques qui ont forgé sa destinée" (17). Dans cette optique Joe Keller est un époux fidèle et un bon père de famille, mais un très mauvais membre de la communauté, et c'est sur ce dernier point que Chris l'interpelle. Ainsi, d'un côté le fils se sent coupable en jouissant du bien-être et du confort de l'après-guerre, retrouvés grâce au sacrifice des jeunes qui, eux, ne reviendront plus, et, de l'autre côté le père est fier de son coup de bourse rendu possible par la guerre, circonstance qui lui permet d'assurer les arrières de sa descendance. Sans doute les deux hommes sont-ils à mille lieues l'un de l'autre, et le passage du "common man" à l'homme planétaire ne se fera pas pour Joe sans qu'il ait à payer le prix qu'exige toute évolution ici-bas - c'est-à-dire la souffrance. Les conséquences de son acte sur le monde lointain, impersonnel, du cercle extérieur ne peuvent être pressenties par lui, car ses valeurs sont précisément celles de l'extériorité, et celles-ci lui font apprécier seulement la distance visible. Il faudra donc que les conséquences de son acte se rapprochent de lui - puisque il est spirituellement myope, - pour que sa sensibilité soit alors mise en éveil. Il faudra, comme Saint Thomas, qu'il touche, qu'il voie, pour comprendre, sinon croire. Aussi l'objectif de l'assaut contre la forteresse de son isolement aveugle sera-t-il d'ouvrir Joe Keller à une réalité qu'il refuse de voir, de le faire passer du monde de l'intérêt personnel à celui du monde de l'intérêt général, en pratiquant ce qu'un mystique, Schwaller de Lubicsz, appelle "l'ouverture du coeur" : seuls les faits comptant pour Joe, et non pas les leçons orales dispensées par Chris, George ou Kate, ou la justice abstraite qui lui a permis d'être libéré en laissant accuser son associé, il faudra qu'un fait frappe dur, à bout portant, il faudra le désespoir et la mort de son propre fils Larry pour que Joe, sa forteresse démolie, abandonne la partie que la vie lui avait fait jouer, pour le forcer à découvrir tout au fond de lui-même, la nature mystérieuse du lien qui, au delà de la chair, au delà du monde visible, fait d'un homme mûr un père pour tous les fils de la terre. Le sacrifice du sang accompli par son fils pour laver la tache qui souillait son nom - on se souvient de l'importance du "Nom" pour Arthur Miller ("I can't face anybody", écrivait Larry, page 169) ce sacrifice rappela sans doute à Joe que si, comme il

plaidait auprès de Chris, "a man can't be a Jesus in this world", il y a des instants où un homme doit se souvenir du sacrifice suprême pour ce monde. En disparaissant de la scène, puis de cette vie, Joe Keller a payé, avec retard, donc avec une lourde pénalisation, mais il a payé sa dette à sa famille par le sang, qui s'est enfin confondue avec sa famille par le coeur, et la conscience.

III - La tragédie de l'aliénation : "What am I, a stranger ?" (p.161)

Le suicide de Joe Keller se passe dans la maison, lieu du foyer, métaphore de la conscience, et il se produit la nuit, lorsque règnent d'une part l'absence du jour solaire, et d'autre part, la présence de la lumière lunaire, "The moon is strong and casts its bluish light", (p. 159), expression de la rêverie, des fantasmes, ou de la lumière subconsciente. Joe, que son acte suivait comme son ombre, avait vu progressivement s'agrandir le cercle intermédiaire de la communauté, il l'avait senti se confondre avec le grand cercle extérieur, celui du monde, (symbolisé par le nombre 21 - en effet vingt-et-un jeunes aviateurs étaient tombés par sa coupable option), et dans le même temps il avait découvert à son grand désarroi, la disparition progressive du cercle intérieur, protecteur, de la famille, celui que défendait jalousement Kate, la femme, la mère, la protectrice du foyer : "What am I, a stranger ? I thought I had a family here. What happened to my family ?" (p. 161), demande-t-il affolé, brutal, à Kate qui n'a plus rien à lui suggérer. La communication s'évanouit : "Tell me, talk to me, what do I do ?" (p. 162). Réduit au face à face avec lui-même, Joe connaît alors, peut-être pour la première fois de sa vie, la solitude, la solitude qui résulte de son obstination dans le manque de vision, dans le manque de reconnaissance de l'autre, de tous les autres, obnubilé qu'il est par sa défense obtuse du concept aliénant de la famille repliée sur elle-même. C'est cet endurcissement, cette incapacité "of walking away from the central conflict of the play" qui, pour Miller, fait de la vie de Joe Keller une tragédie. (18) Or, la vérité qu'il a aliénée, tenue prisonnière si longtemps, explose subitement à sa conscience avec la révélation du message de Larry, vingt-deuxième victime de ce que Miller appelle "the full loathsomeness of an anti-social action" (19). Le nombre vingt-deux est lourd de sens. C'est le nombre des 22 lettres fondation de l'alphabet hébraïque, des 22 patriarches de l'Ancien Testament. Il parle d'absolu, de Loi divine, et traduit les paroles de Platon : "Tout vient de l'Unité et retourne à l'Unité". Dans les arcanes du Tarot, c'est le Mat ou le Fou, donc celui qui l'ayant dépassée, évoque l'aliénation de l'homme par la matière et ses mirages, comme Jim le suggère, en médecin des âmes, lorsqu'il dit à Kate qui le prend pour un enfant : "Half of my patients are quite mad. Nobody realizes how many people are walking around loose, and they're cracked as coconuts. Money. Money-money-money-money. You say it long enough it doesn't mean anything" (159). La vingt-deuxième victime de Joe Keller fut aussi celle qui lui apportera, selon l'expression de Miller "an illumination that kills", et Miller d'expliquer "That's where we get into an area called tragedy, which I don't suppose psychology can deal with because it seems to defeat everything" (20). L'ultime révélation, qui fut aussi l'ultime solitude dans la mort pour Joe, mettait le point final au siège que Miller s'était proposé d'établir contre "the fortress of unrelatedness" de son héros. Ce qui le préoccupait dans *All My Sons* c'était "the question of relatedness" qu'il décrit en ces termes : "Joe Keller's trouble, in a word, is not that he cannot tell right from wrong but that his cast of mind cannot admit that he, personally, has any viable connection with his world, his universe, or

his society" (21). Ce dont souffre Joe Keller c'est d'être aliéné des autres, du monde, des siens, parce qu'il est aliéné de lui-même. Pour lui, littéralement "Je est un autre", ainsi que sa conduite à double face peut le suggérer, ainsi que sa panique au troisième acte, et son incompréhension de ce qui lui arrive en témoignent. En bref, avec Joe Keller, Miller a dramatisé l'aliénation de l'homme moderne dont parle Marx, et avant lui, Hegel, aliénation qui était déjà révélée dans l'Ancien Testament sous le nom d'"idolâtrie" : ce qu'évoque Miller c'est, comme il le dit dans son Introduction aux *Collected Plays* "the concept of a man's becoming a function of production or distribution to the point where his personality becomes divorced from the actions it propels" (22). Ce concept se devine dès le début avec la description de Joe, signalée dans la première partie comme "a heavy man of stolid mind and build, a business man these many years, but with the imprint of the machine-shop worker and boss still upon him" (p. 89). La concentration est pénible pour Joe car il est le type même de l'homme aliéné par le langage, par le manque de culture ("When he reads, when he speaks, when he listens, it is with the terrible concentration of the uneducated man", p. 89). Miller, qui avait été inquiété pour ses sympathies communistes dans les années cinquante, a illustré ici le phénomène de l'aliénation selon Marx pour qui "l'aliénation signifie que l'homme ne s'approprie pas le monde, mais que le monde, la nature, les autres et lui-même, lui restent étrangers" (23). Chez un tel homme, la "conscience s'atrophie", la possibilité de communiquer s'estompe, et ceci montre "à quel point l'inculte est un muet" (24). Par manque d'imagination un tel être ne peut prévoir ce qui se situera à distance dans le temps, comme il était nous l'avons vu, incapable de prévoir ce qui se situait à distance dans l'espace ; aussi le sentiment du temps, privé de son prolongement dans le futur, est-il incomplet, faussé, chez lui : il ignore "the filaments to the past and the future which lie concealed in "life" " (25). En d'autres termes, Joe Keller et ses semblables ne peuvent prévoir les conséquences de leurs actes, aussi ruineuses que celles-ci puissent s'annoncer, et, cela étant, ils ne reconnaissent pas les fruits pervers de ces derniers. Comme lorsqu'on lance une pierre dans l'eau des cercles concentriques vont s'élargissant autour de sa chute, ainsi l'aliénation semble gagner, s'agrandir autour de Joe Keller, porteur de destruction : sa femme Kate est malade des nerfs, et se berce d'une douce illusion au sujet de Larry et de son horoscope afin d'éloigner d'elle l'angoisse qui la ronge. Chris et Ann voient leur union entravée, et Chris envisage un avenir sombre ; son trouble moral est grand. Larry va vers une fin tragique. Enfin George, le frère d'Ann Deever voit la vie de sa famille brisée par Joe Keller. La faute d'un seul prive chacun de son bien, et les conséquences de l'acte initial sont inversement proportionnelles au carré de la distance, puisque ceux qui ont vu aliéner leur bien le plus précieux, la vie, étaient fort éloignés de la cause première. Miller a voulu montrer un enchaînement de causes et d'effets qui conduisent inéluctablement au désastre. Cependant causes et effets ne sont pas entièrement imputables à l'individu qui se trouve pris dans une chaîne d'influences socio-politiques dont il ne peut porter à lui seul la responsabilité : il y a là sans doute, la critique d'une certaine Amérique de mauvaise foi où s'affrontent des options opposées sinon contradictoires (26). On peut comprendre alors que, pour une conscience aliénée, il soit difficile de concilier le "tout-pour-moi" et le "tout-partager" (27) le singulier et le pluriel, le personnel et l'impersonnel, la famille et l'univers, puisqu'univers il y a, comme Chris l'enseigne à sa mère dans une dernière réplique avant que ne retentisse le coup de feu fatal : "Once and for all you can know there's a universe of people outside and you're responsible to it" (p. 170). Et, leçon plus difficile encore, il faudrait comprendre le lien qui existe entre des réalités apparemment aussi éloignées que l'univers, la mort d'un fils, et notre responsabilité vis-à-vis de cet

univers étranger, lointain : "and unless you know that, you threw away your son because that's why he died" (p. 170).

Dans son étude sur Hegel, le père Boey dira : "L'aliénation concerne le rapport nouveau de la singularité et de l'universalité..... le singulier et l'universel sont dorénavant à référer sous le signe d'une *exigence*. Il s'agit de l'exigence d'une nouvelle validité de l'individu sous son rapport d'être l'homme et d'être *un* homme dans la substance. Mais cette substance n'est plus simplement un monde donné, elle est également un monde à devenir" (28). En accord avec le philosophe, Miller montre que pour être un homme (cf. Chris "Now.... tell me what a man's got to be !", p. 169), il est aussi nécessaire de devenir, chacun en lui-même, l'homme universel ; et c'est le but d'un théâtre qu'il veut prophétique d'aider à faire grandir l'homme universel chez le spectateur, en lui offrant "an experience which widens (his) awareness of connection" (29). Ce faisant, Miller rejoint les physiciens qui, "Dans les années 20... sous la houlette de Heisenberg et Bohr, en vinrent à se rendre compte que le monde n'est pas une collection d'objets séparés mais apparaît partout comme un réseau de relations entre diverses parties d'un tout unifié" (30).

Les critiques n'ont pas manqué au sujet de *All My Sons,* qu'il s'agisse de la structure, des procédés employés pour, pense-t-on, parvenir au dénouement, ou bien du vide dramatique laissé par toute cette auto-destruction dit-on, à la fin de la pièce (31). Il n'apparaît pas qu'il s'agisse tant d'un vide que d'un nettoyage - (souvenons-nous du motif symbolique de la poubelle), d'une purification, et enfin d'une transformation qui laisse après elle un souvenir douloureux certes, mais où la dignité a reconquis sa place, et où l'amour des jeunes gens prendra enfin la sienne - cet amour que Miller présente dans *All My Sons* comme un bien d'une nature inaliénable, ciment indestructible des familles, des communautés, et des mondes.

Colette GERBAUD
Université de Reims

NOTES

(1) Arthur Miller, *Arthur Miller's Collected Plays,* with an Introduction, New York, The Viking Press, 1957, p. 13.

(2) *Ibidem,* p. 15.

(3) Richard I. Evans, *Psychology and Arthur Miller*, New York, Dutton, 1969, p. 16.

(4) Introduction to the *Collected Plays,* op. cit., p. 7.

(5) *Ibidem,* pp. 16-17.

(6) Arthur Miller, *A View from the Bridge and All My Sons,* London, New York, Penguin Books, 1988, p. 167. Les indications de pages se feront maintenant entre parenthèses dans le texte.

(7) Tom Scanlan, *Family, Drama and American Dreams*, Contributions in American Studies, number 35, Westport, Connecticut, London, England, Greenwood Press, 1978, p. 128.

(8) *Ibidem*, p. 128.

(9) Barry Gross, "*All My Sons* and the Larger Context", *American Drama*, Vol. XVIII, N°I, March 1975, p. 15.

(10) Marie-Odile Métral, *La Famille, les illusions de l'unité*, Paris, Les Editions Ouvrières, 1979, p. 24.

(11) *Ibidem*, p. 16.

(12) *Ibidem*, pp. 20-21

(13) *Ibidem*, p. 26.

(14) Margaret Mead et Muriel Brown, *La Société Engagée*, Paris, Nouveaux Horizons, 1968, p. 17.

(15) *Ibidem*, pp. 16-17.

(16) *Ibidem*, p. 20.

(17) *Ibidem*, p. 24.

(18) Introduction to the *Collected Plays*, op. cit., p. 18.

(19) *Ibidem*, p. 17.

(20) *Psychology and Arthur Miller*, op. cit., p. 77.

(21) Introduction to the *Collected Plays*, op.cit., pp. 19-18.

(22) *Ibidem*, p. 19.

(23) Erich Fromm, *La Conception de l'Homme chez Marx*, Paris, Petite Bibliothèque Payot N° 317, 1977, p. 79.

(24) Jean Onimus, *Mutation de la Culture, Emergence d'une Aliénation*, Paris, Desclée De Brouwer, 1973, pp. 125, 127.

(25) Introduction to the *Collected Plays*, op. cit., p. 17.

(26) Samuel A. Yorks, "Joe Keller and His Sons", in *Western Humanities Review*, Vol. XIII, N° 4, Autumn 1959, pp. 401-407, p.401.

(27) Raimundo Dinello et Pierre Méric, *Théorie et Pratique de la Vie en Communauté*, Paris, Bélibaste, 1972, p. 22.

(28) Père Conrad Boey, *L'Aliénation dans la Phénoménologie de l'Esprit*, Paris, Burges, Desclée De Brouwer, 1970, p. 295.

(29) Introduction to the *Collected Plays*, op. cit., p. 17.

(30) Fritjof Capra, *Uncommon Wisdom*, traduit sous le titre de *La Sagesse des Sages*, Paris, Belfond - L'Age du Verseau, 1988, p. 16.

(31) Voir Leonard Moss, Arthur Miller, Boston, Twayne Publishers, A Division of G.K.Hall & Co., p. 43, et Tom Scanlan, *Family, Drama & American Dreams*, op. cit., p. 133.

WOMAN AND SUBVERSION IN *DEATH OF A SALESMAN*

Courtisane ou ménagère... je n'y vois pas de milieu (1)

When the prostitute invaded literature in the 19th century, a writer like Guy de Maupassant explained that this was due to literature's tendency towards precise observation, and to women's two functions in life: love and motherhood. Indeed, the two dominant *rôles* in literature (in the sense given it by A.J. Greimas, ie rôle as a programme, a narrative or social stereotype that makes the unfolding story easy to foresee (2), have been the rôle of wife and mother, and that of the whore. Arthur Miller's ***Death of a Saleman*** is no exception. There are two camps.

Courtisane:

On the one hand, we have several representatives of the whore: in anticipation of the loose women that Happy and Biff pick up in the restaurant, that Linda calls "lousy, rotten whores", and the Other Woman that Willy gives Linda's stockings to in payment for services rendered, we have first of all, "that big Betsy something", Happy's first sexual experience. The demonstrative adjective, the lack of a surname ("what the hell was her name"), the adjectival use of "something", all contribute to making the woman into an indeterminate thing. This category of woman is dehumanized, by equating her first with animals (Happy says of Betsy, "Boy, there was a pig!", and associates her with her collie dog), then with objects of consumption. Women figure last in Happy's lists of objects of desire; his prized possessions are his "own apartment, a car, and plenty of women". They are "those two" he and Biff "*had* tonight" (3). Not only objects of desire, these women are also somebody else's property. (Happy systematically seduces other executives' fiancées.) The ownership and the illicit possession make them stolen goods. Things you have, things you own, things you steal. Things you buy: the girls in the restaurant are "on call"- in other words, for sale. Things you consume: Happy's terminology for them is "strudel".

Ménagère:

On the other hand, we have the supportive wife and mother, "a fine specimen of a *lady*", her sons' feminine ideal (4).. Contrasted to Willy's infidelity, that we can call a form of disloyalty, Linda remains ever loyal to her husband, even when this entails casting off her own sons (5). But is the role of wife really given priority to that of mother? If we look closely, we see that in fact Linda is her husband's mother. Not through the text, but through a series of stage directions, we learn that she feeds him, dresses him, soothes him like a child:

> She is taking off his shoes
> Linda hums a soft lullaby
> Linda is filling his cup
> She is straightening the bed for him
> Linda holds his jacket for him
> Linda, getting him into the jacket/ buttoning up his jacket/ giving him the handkerchief...

This mother-child relationship is significant in that it excludes other roles, such as that of sexual love. The description of Linda through textual allusions (grey hair, looking old) and through stage directions (dressed in a robe, carrying a basket of wash, or mending stockings) brings home the message that maternal instinct and sexual love are mutually exclusive. Arthur Miller clearly classifies his female characters into two categories: Good Woman vs Woman of Easy Virtue (6). Can the classification be satisfactorily covered by Maupassant's explanation of a tendency towards precise observation? Was Proudhon a prophet? Was American society in 1949 made up only of housewives or of whores? Were there no independent women exercising a profession?

Verisimilitude:

The point is elsewhere. As Gérard Genette has pointed out (7), a text that does not fulfill expectations, that does not correspond to preconceived notions, troubles the receptivity of the reader. Such a text is perceived as unrealistic, unlikely, unintelligible. Thus a realistic text tries to stay close, not to Reality, but to what the majority of people think is reality. In other words, to persuade the reader that everything is "true", the writer must present a filtered reality. To achieve verisimilitude, he must conform to conventions, to public opinion, to a body of implicit maxims and prejudices that make up a system of values and a vision of the world (ie ideology). So, although women have made up a large part of the work force ever since the 19th century, writers have kept painting portraits of Women of Easy Virtue vs Wives and Mothers. They are actually types, and are not meant to be *understood*, only *recognized*. They stem from public opinion that links woman's function, not to production, but to *re*production. This reproduction is not merely of a biological nature. If the Family has such a highly-charged ideological significance, even today with the advent of a new millenium, it is because it perpetuates a certain social order.

Just as women reproduce the human race, and the established order of things, so too do female characters reproduce the social order. This is why it is so interesting to study the female characters in ***Death of a Salesman***, one of the first plays to question the American Dream, to attack America's materialism, its obsession with success, power, and money, written by a liberal social thinker who claims that drama has a fated mission: that of raising the truth-consciousness of mankind to a level of such intensity as to *transform* those who observe it. (8)

So let us rapidly examine the female characters in ***Death of a Salesman*** : their description (already tackled above), their distribution, their functions, and see if they contribute to challenging the social order. Do they have a subversive value? Do they cause narrative complications and/or confusion? Do they cross lines, blur borders?

Functions:

With respect to function, we have seen that the female characters' function is either love-making or home-making. The men are the ones who achieve. The women are the spectators and the fans. Linda repeatedly tells Willy he is "doing wonderfully", that he is "the handsomest man in the world", and in the flashback immediately

following, the loose woman says to Willy, "I think you're a wonderful man". The only working woman in the play, she is but a spectator. When alluded to in the text, her job is reduced to "*sitting* at that desk *watching* all the salesmen go by" (9).

In ***Death of a Salesman*** , the male characters move within the spheres of power, of acts. Some succeed (Charley, Howard, Bernard- who acts upon the highest body of authority in the land, the Supreme Court), others fail but at least have strived. Willy, who embodies failure in the play, definitely succeeds in carrying out his final project, that of killing himself. The female characters, on the other hand, have no specific competence, carry out no plan of action. When Linda realizes her husband is planning suicide, she takes no steps. This character is unable to make a decision, to act, to shape the future:

> Every day I go down and take away that little rubber pipe. But, when he comes home, I put it back where it was...I don't know what to do. I live from day to day.

Distribution:

With respect to distribution, we can notice that female characters never appear in the absence of males. Although A. Miller presents his male characters in various combinations (familial, neighbourly, professional), and although the males often appear without females, the women appear only in the presence of husband, son, or (would-be) lover. The focalisation is always masculine. Women are not the subject but the object of the point of view: object of desire, object of a gaze (10).

As for the space they occupy, we have already noted that the wife and mother lives in an enclosed space: her home. Even the loose women who are allowed to move about in public places are confined to places of pleasure (the hotel, the restaurant), and rarely gravitate to places of business (11). Furthermore, we notice another dichotomy: whereas the men are extremely mobile, moving from inside to outside, from home to car to office, from town to town and state to state, from one continent to another, from town to country, from small town to federal capital, the women are rooted to one spot only.

Enough has been written about the treatment of Time in ***Death of a Salesman*** . Suffice it here to say that, just as the male and female characters are differentiated by the space they occupy, so too are they opposed through their relationship with Time. The men remember; they also anticipate. They project back into the past, and ahead into the future. Key words that frequently crop up in Willy's discourse are "remember", "in those days", and "someday". He seeks to "get back to all the good times", but also foresees future glory, when time will bring him recognition.

> Ben, that funeral *will be* massive! They*'ll* come from Maine, Massachusetts, Vermont, New Hampshire! All the old-timers with the strange licence-plates- that boy *will be* thunder-struck, Ben, because he never realized- I am known! Rhode Island, New York, New Jersey- I am known, Ben, and he*'ll see* it with his eyes once and for all. He*'ll see* what I am, Ben!

The fact that the future "will come" is eventually belied by the preterite "didn't come" (Linda asks at the funeral, "Why didn't anybody come?"), in no way takes away from Willy's ability to project himself in time, to link past, present, and future

into an extraordinary fusion. Willy's sons, too, are constantly reminiscing, or making plans for a golden future. Their discourse constantly juxtaposes "Remember" with "I'm gonna". But the woman is riveted to the present, confined to it just as she is confined to her enclosed space.We have seen that Linda admits to her sons: "I live from day to day", ie in an eternal present. She cannot penetrate or understand the past ("Why did you do it? I search and search and I search, and I can't understand it", she says to Willy at his graveside). She cannot even project herself into a future whose advent was triggered by her husband's suicide ("It seems to me that you're just on another trip. I keep expecting you.").

A timebomb:

Now that we have examined the women in ***Death of a Salesman*** from different angles, we must keep in mind that they are characters in a play that critics at that period called a timebomb set by Communists to destroy the country. In one of his interviews (12), A. Miller admitted that some Broadway producers and investors shied away from his plays because they were too liberal (13). Directors who did put on his plays tended to stress the psychological side and play down the "message", which was a challenge to the capitalist system (14). Now what we have been trying to elucidate in this paper is the function of the female characters in what is considered to be a subversive play. Do they contribute to challenging American institutions, heirarchies, mentalities, or do they rather serve to tone down the "message" and make it more palatable?

Turning subversion into authorization:

We have seen that where A. Miller's female characters are concerned, there is no inversion of expectation. He stays close to his public's preconceived notions about the role of women, so as not to trouble their receptivity. He faithfully conforms to the dominant world view of his period, which is essentially 19th century, middle-class, and male. In fact, Arthur Miller's vision, his division of women into two categories, is a reflection not merely of one society and one era, but of patriarchal societies through-out history. Engels pointed out already in 1884, that ancient Greek civilisation was founded on the division between wife and mother, and courtisane, with respective social functions. The social organisation corresponded to a spatial organisation identical to that of our play: the women destined to bear children and bring them up were enclosed in their homes, while those whose business was pleasure could go out. Engels declared that monogamy and prostitution were opposites, but inseparable opposites, the two poles of one social state (15). In this he was inspired by the founder of anthropology, American ethnologist Lewis H. Morgan, who established a structural correspondance between modes of production, family structures, and social consciousness (16). The rock and foundation of Western society is not capitalism, nor any other economic system, but rather patriarchy, which is also ultimately about power- but not the power of one class over another, or one man over another, but rather the supremacy of man over woman.

Actually, all the while ***Death of a Salesman*** is challenging America's economic order (capitalist), it is consolidating its social order (patriarchal). It questions society's view of the working-class as the Other, proning solidarity among

men. But it reinforces the view that Woman is the Other. Man is the creator, the producer, the law-maker.

There is a two-way relationship between the text and the social code from which it emerges. The text is both codified and codifier: codified by the conventions and system of values of the society which produces it; codifier in that it defines and produces a structured social whole. Shelley was right in declaring that *poets are the unacknowledged legislators of the world* (17). The artist is a legislator, along with the statesman and the philosopher. As Edgard Pich points out, the text is a vehicle bearing laws that insinuate themselves into the minds of the receiver:

> en dépit de la bonne volonté de leurs auteurs et de leurs déclarations même de bonne foi, il est impossible que (les oeuvres d'art) ne soient pas d'une façon ou d'une autre porteurs d'une loi qui s'insinue avec plus ou moins de bonheur dans l'esprit du lecteur: écrire ne peut être que légiférer, c'est-à-dire, réitérer, restaurer ou instaurer une norme, une cohérence (18).

Far from having a subversive value, A. Miller's use of women undermines subversion. It relativizes, distances, reassures. Through his female characters, he turns subversion into authorization. His treatment of women allows him to address a dominant culture from within its own structures and set of values, within its own modes of understanding, while still contesting aspects of that culture. As the perceived dominant is patriarchal rather than capitalist, the public will allow attacks on its economic system so long as its social order is not threatened.

In conclusion we can see that the role of woman in ***Death of a Salesman*** is not that of raising consciousness. Woman's function is to counteract subversive elements, to soothe and reassure. ***Death of a Salesman*** is no timebomb set to destroy the country. It promises that woman will always be there to keep the hearth-fires burning.

Marta DVORAK
Université de Rennes 2

NOTES

(1) P.J. Proudhon, *Systèmes des contradictions économiques, ou Philosophie de la misère,* 1846.

(2) A.J. Greimas, *Sémiotique,* Hachette, Paris, 1979.

(3) Note once more the use of the demonstrative adjective anticipating the noun "creatures", and the numeral categorizing the women not as individuals, but as a collective.

(4) How significant that a good woman should be so hard to find:

I'd like to find a girl- steady, somebody with substance...Like Mom
They broke the mould when they made her
There's not a good woman in a thousand.

(5) Although A. Miller makes it clear that she dotes on her sons, she warns them: *He's the dearest man in the world to me, and I won't have anyone making him feel unwanted... Either he's your father and you pay him that respect, or else you're not to come here.*

(6) The categories are further differentiated by the *space* the characters occupy: the good woman exists only in the enclosed space of her own home; the loose women appear in public places.

(7) G. Genette, *Vraisemblable et Motivation* , *Communications* n° 11, éd. du Seuil, Paris, 1968. In the same issue, also see Roland Barthes, *L'effet de réel.*

(8) Arthur Miller, *the Family in Modern Drama* , *the Atlantic Monthly* n° 197, April 1956 (underlined by me).

(9) All underlined words are done so by me, unless stated otherwise.

(10) One thinks of Luce Irigaray, who declared in *Pouvoir du discours/ Subordination du féminin* , *Dialectique* N° 8, 1975:
le féminin ne se déterminerait jamais que par et pour le masculin, la réciproque n'étant pas vraie.

(11) One of the two working women in the play, Miss Francis is never seen in the office working. She appears only in Willy's hotel bedroom, half-undressed. Moreover, Willy's raunchy comments suggest that the only other working woman in the play, Jenny, treats the office as the hooker does the brothel, as a headquarters for sexual services : *Jenny, Jenny, good to see you. How're ya ? Workin' ? Or still honest ?*

(12) *Morality and Modern Drama* , interview by Phillip Gelb,in *the Educational Theatre Journal* n° 10, Oct. 1958.

(13) One example is his difficulty raising funds in 1951 for his new version of Ibsen's *An Enemy of the People*, because Senator McCarthy was still too powerful a figure.

(14) When after 34 years of service, Willy is first taken off salary and put on commission, then callously dismissed, his anguished cry, *You can't eat the orange and throw the peel away - a man is not a piece of fruit!* resounded throughout the country.

(15) Cf Friedrich Engels, *The Origin of the Family, Private Property, and the State*, 1884.

(16) Cf Lewis H. Morgan, *Ancient Society, or Researches in the Line of Human Progress from Savagery through Barbarism to Civilization*, 1877.

(17) Percy Bysshe Shelley, *A Defence of Poetry*, 1821.

(18) Edgard Pich, *Littératures et Codes sociaux: l'anti-féminisme sous le Second Empire* , *Romantisme* N° 13-14, 1976.

DEATH OF A SALESMAN : TRADITIONS OF TRAGEDY

Death of a Salesman has, since its birth over forty years ago, assumed the status of a modern classic, comfortably so on the whole in terms of high quality literary and production values and as a comment on the American scene. The considerable bibliography that has grown up around it attests to this ; if there are any notes of dissent or contention regarding it, they would relate to its genre-definition. A serious play, certainly, but whether tragedy or pathos or ironic sermon is another matter. Within the limits of this presentation, I hope to offer less a clarification of these defining norms than a refocusing on certain problems the essential richness of Miller's texture suggests. Miller's own commentary "Tragedy and the Common Man", published in the *New York Times* in 1949 (the same year as *Salesman*), for all that it should not be specifically taken as a comment on the play itself, offers some useful direction-indicators :

> The possibility of victory must be there in tragedy. Where pathos is finally derived, a character has fought a battle he could not possibly have won. The pathetic is achieved when the protagonist is, by virtue of his witlessness, his insensitivity, or the very air he gives off, incapable of grappling with a much superior force. Pathos truly is the mode for the pessimist. But tragedy requires a nicer balance between what is possible and what is impossible. And it is curious, although edifying, that the plays we revere, century after century, are the tragedies. In them, and in them alone, lies the belief-optimistic, if you will, in the perfectibility of man. It is time, I think, that we who are without kings, took up this bright thread of our history and followed it the only place it can possibly lead in our time - the heart and spirit of the average man (1).

Tragedy and pathos here seem to be equated with personal sufficiency or adequacy (or the lack thereof) in the central character, and if for a moment we assume this for *Salesman,* our instinctive reaction must be for pathos. Willy Loman in the course of the play shows all the attributes of the loser : confusion of values, self-contradiction, emotional instability, inability to face reality, and hysterical false pride. He would seem almost a walking textbook of the little man whose inadequacies can only be excused in the insidious name of good intentions. Nothing here of an Oedipus or a Hamlet or a Byronic hero-villain, whose failings are at least clothed in an aura of glamour. If anything in terms of a traditional framework, Willy might seem to qualify for a modest backseat in an "Everyman-as-American-Tragedy" vehicle, a study in the ruinous imperatives of an American dream of wealth as virtue and virtue as wealth. In the words of his wife Linda (a perhaps unrealistic character in her selfless devotion to him), he is not "a great man". Willy Loman never made a lot of money. His name was never in the paper. He's not the finest character that ever lived. But he's a human being, and a terrible thing is happening to him... He must not be allowed to fall into his grave like an old dog. Attention must be paid to such a person. "If we were to examine this aspect of the story in depth, the medieval thesis of the summoning to death of Everyman (or its more recent variation in Tolstoy's *Death of Ivan Ilych*) might yield valid insights. For clarification, a plot-summary of the Everyman story follows :

> God sends Death to summon Everyman and he, in anguish, implores a respite and obtains only a few hours to gather together the friends who shall go with him on

> his supreme journey. Everyman appeals vainly to Fellowship, his boon companion, to Kindred and to Goods. None of them will hearken to him. Then he remembers Good Deeds, whom he has long abandoned, who is lying on the ground, weak and miserable, but who hears his prayer, helps him, and recommends him to her sister Knowledge. Knowledge sends him to Confession, and Everyman, shriven of sin, is ready to meet God. At the moment at which he reaches the grave, Beauty, Strength, Discretion and Five Wits depart in spite of their promise to follow him. Knowledge would go with him but cannot. Only Good Deeds is left ; she alone is not vain and will plead for him. Everyman dies pure of sin and forgiven (2).

I will not attempt here to manipulate the details of the one play in terms of the other, except to note that Miller's characters do seem to have a morality cast of definition about them : Ben as a kind of death-angel, Bernard as honest achievement, Howard as goods and services, Happy as good fellowship, Linda as faithful good deeds, and so on ; also, the moral implications of Miller's characters in terms of the medieval Deadly Sins might prove interesting : Happy as Lechery, Biff as Sloth, Willy as several dimensions of Pride. But in the ultimate sense, as with Tolstoy's Ivan Ilych, Willy's Everyman clothing hangs rather loosely on him ; the fit is far from exact. And certainly the suicide of Willy is on the face of it a far cry from the holy dying of Everyman.

But if Willy is not precisely the traditional Everyman figure, he does suggest a theme that has preoccupied men at all stages of human history, namely the definition of significant labor in society. In *Salesman's* Requiem, Charley synopsizes Willy's life in the world in terms of this :

> Willy was a salesman. And for a salesman, there is no rock bottom to the life. He don't put a bolt to a nut, he don't tell you the law or give you medicine. He's a man way out there in the blue, riding on a smile and a shoeshine. And when they start not smiling back - that's an earthquake... Nobody dast blame this man. A salesman is got to dream... It comes with the territory.

Only a little here about Willy to suggest Aristotle's definition of significant labor as either healing, teaching or agriculture, but if we allow ourselves reflection on Willy's history and behavior something significant suggests itself. Along with all the exaggerations, false perspectives, and inanities about his salesman's role that Willy indulges in, there is the hard fact that he has genuine (if perhaps limited) talent in carpentry and home-maintenance, including gardening. There is a painful irony -ironic because of the core of physical truth to it- in Willy's claim "All the cement, the lumber, the reconstruction I put in this house ! There aint a crack to be found in it any more". And Willy's final act, before driving off to his destiny in his final illusion, is to plant, carefully and caringly, a vegetable garden. (Of this, more later.) If one remains with this means of defining Willy (and perhaps defining his tragic potential), one may view much of the evidence of the flashbacks and illusions, as well as the characterizations in the play in the light of Willy himself as a wasted homebody trapped by circumstances in a career unsuited to him and even unworthy of him.

First, the flashbacks and illusions, involving as they do Ben, Charley and Bernard, and the two sons Biff and Happy as boys. Ben as either fact or fiction (and a large part of Miller's dramatic skill consists in keeping Ben a dream-like figure who might be said never to have existed except in Willy's imagination) is the world-

beating traveller-salesman (whether it's Alaska or Africa hardly matters), the epitome of a kind of American dream of quick wealth, the consummate operator whose calm advice to Willy represents a kind of spiritual paternalism in the fantasy framework of sales and commerce. Ben is clearly what Willy is psychologically and temperamentally incapable of being and therefore admires the more extravagantly. (It is perhaps significant that Ben's encounter with Linda leaves her cold and unmoved.) In contrast to Ben, Charley is the stay-at-home success, the unglamorous plodder whose realistic appraisal of Willy's situation is bound to make for the maximum resentment. Bernard, the wimp who makes good, is finally all that Willy and Biff and Happy are not, a doer rather than a talker whose storm-signals to the Loman family go unheeded until the end, and an extension of the essential sobriety of his father. Biff and Happy as images and attitudes fall on the opposite sides of Ben and Charley in Willy's fantasy-world, Biff as "On the Road" a half-decade before Kerouac's success with the idea, and Happy a stay-at-home whose sexual bravado masks a kind of social passivity. What is mainly notable about the brothers is their common ground of failure where Ben and Charley have succeeded, as commercialists. Biff is a variation on the "Athlete Dying Young" theme, the high school hero whose life stopped with a football game and a crushing discovery about his father, the sort who has drifted from scene to scene, further complicated by a kleptomania problem. Biff has clearly been the favored son, the result of Willy's very American weakness, for the sports hero and all the hoopla that goes with that fantasy. And ultimately it is Biff who after the years of disappointment tries to break away from the fantasy in a way that Happy cannot. We may well doubt that much real success lies in store for Biff, but for the purposes of the play at least a kind of personal redemption beckons at the close.

It is around this quintet of Ben, Charley and Bernard, and Biff and Happy, that we may build a framework for estimating Willy as merely a pathetic or possibly a tragic figure. Ben and Biff serve a common ground of reference in Willy's fantasies, the larger-than-life aspect of the American dream. It is perhaps significant that Willy tries to make of Biff a late starter in the manner of a Thomas Edison, with his electric light (an essential image of domestic well-being), or a B.J. Goodrich, of the rubber tire (an image of movement and mobility). Success on native ground, the instinct towards roots and settlement, and success on alien ground, the instinct towards pioneering and the frontier, have been the hallmarks of the American dream from the beginning ; and it is Willy's lot to identify with them in myopic fantasy-terms, glamourizing the predatory Ben and hyping the sports hero in Biff, all the while he dismisses Charley and Bernard as drab plodders. It is only when he learns Bernard is to argue a case before the Supreme Court that he can begin to understand Charley's strictures on doing rather than just talking. And from there he can move towards his end, in the last conjuration of Ben for advice on the only big money Willy has ever come close to realizing, the life insurance payable on his death. It is significant that before Willy sets off on his last, fatal drive, he measures and plants a garden outside his nearly paid-for house, a last show of his instinct for his home. When one considers the implications of these last moments in his life, one may be close to the tragic potential in his story. Suicide vitiates life insurance - that promise for Willy will go as unrealized and hollow as all his fantasies. But the garden seems an extension of the careful work he has done on his home over the years, a suggestion of where his deepest instincts have been all along. As a settler, rather than as a mobile, trail-blazing pioneer, Willy might have succeeded, modestly but solidly. His failure as a salesman suggests a much more ultimate failure, his inability to know himself

and realize what talents he actually has. The death of a non-salesman, the death of a well-intended man of limited but real ability in another direction, brings us back to something like the Everyman in Willy, who may resemble Sinclair Lewis' George F. Babbitt who at the end of his story realizes he has never done anything with his life he really wanted to do. This is possibly more an American tragedy than Dreiser's story, in terms of America's representing the ideal of opportunity, focusing as it does on the American field of dreams that excites the weak as well as the strong but in material terms rewards only the strong. A far cry indeed from the medieval assumption that the lowest peasant stood as good a chance of heaven as the mightiest king, depending on the life he led. Willy has substituted confused day dreams for a realistic appraisal of himself and if he dies for this, he may at least and at long last have in Biff the spiritual potential for what he, Willy, might have realized. It won't be the money that sets up Biff in life, but rather the understanding of what its pursuit may lead to and a determination to part company from Willy and Babbitt and be himself. "I know who I am, kid" he tells Happy, as the latter gives every indication of following in Willy's fantasy - footsteps. And at the grave-site it is Biff who pronounces a kind of benediction on Willy :

> ... on Sundays, making the stoop ; finishing the cellar ; putting on the new porch ; when he built the extra bathroom ; and put up the garage. You know something, Charley, there's more of him in that front stoop than in all the sales he ever made,

As for Willy's last fantasy of insurance-diamonds, we may recall the dying words of Ferdinand in the *Duchess of Malfi* :

> Whether we fall by ambition, blood, or lust
> Like diamonds we are cut with our own dust.

Miller's language may not approach this, but as his own executioner, Willy dies covered with the dust of the American dream gone wrong.

Finally, a note on place. Early in the play, Willy counters Linda's suggestion of re-assignment in New York with " I'm the New England man. I'm vital to New England". On the face of it, as fatuous as most of Willy's illusions ; in the course of the play, not only is he removed from the New England assignment, but as it turns out, it is in New England that the crushing encounter between Biff and Willy has taken place. But if Willy hardly resembles Grant Woods' famous American Gothic portrait, there is in the New England stereotype of the modestly circumstanced homesteader a hint and suggestion of the Willy who resents the encroachment of New York City around his home, whose thoughts run to hammocks and grass and trees and whose sales-idol is an eighty-four year old who did business from his room via telephone. A far cry indeed from the world-ranging image of Ben and another indication that home and not the road is Willy's forte, that we have indeed witnessed the death of the non-salesman and the miscast lifetime

Léonard FREY
San Diego State University

NOTES

(1) *The New York Times*, February 27, 1949.

(2) As summarized in E. Legouis and L. Cazamian, *A History of English Literature* (tr. H. D. Irvine), London 1960.

DE FRANK WAGNER A "MISS FRANCIS"

HEUR ET MALHEUR DE LA VIRILITE : PERES ET FILS DANS *Death of a Salesman*

La parution de *Timebends*, en 1987, a confirmé ce que l'on avait dès longtemps soupçonné: l'oeuvre d'Arthur Miller est singulièrement autobiographique. (1) Désormais, il faudra prendre en compte les confidences de Miller dans ses mémoires : la situation familiale caractéristique, qui se retrouve de pièce en pièce, est l'image, plus ou moins déformée, plus ou moins exacerbée, de celle où grandit le dramaturge. L'archétype de cette situation, me semble-t-il, se trouve dans *Death of a Salesman*: les liens entre pères et fils, entre frères, la place en retrait de la mère, d'une part, et, d'autre part, l'admiration intense pour des hommes généralement plus âgés - souvent morts ou hors-scène- qui incarnent des idéaux du moi. A l'intérieur du groupe familial, la réussite, sociale ou financière, détermine la hiérarchie virile. Mais le sommet quasi inaccessible de cette hiérarchie se situe le plus souvent hors de la famille nucléaire telle qu'elle apparaît sur scène. Il y a d'ailleurs plusieurs reflets de ce sommet: dans *Salesman*, Ben Loman, David Singleman, Howard Wagner (ou son père), Uncle Charley, Bernard, Bill Oliver, le patron de Happy, etc. sont, tour à tour ou simultanément, portés au pinacle. C'est vers ces personnages que se porte le regard ébloui de Willy Loman et de ses fils. A l'intérieur de la famille, selon l'époque, un personnage peut paraître avoir atteint ce sommet: Biff adolescent, aux yeux de tous; Willy, dix-sept avant le début de la pièce, aux yeux de ses enfants, etc. Cela est vrai de la plupart des oeuvres de Miller.

Les premiers chapitres de *Timebends* nous révèlent les rapports du jeune Arthur avec ses parents et avec son frère. Fils cadet, comme - entre autres personnages - Happy Loman (*Salesman*), Larry Keller (*All My Sons),* Victor Franz (*The Price),* Quentin (*After the Fall*), Rodolpho (*A View from the Bridge)*, Arthur, enfant et adolescent, admire son frère aîné Kermit et son père:

> "As the eldest son he had all the responsibility, and I had all the fun, but he was handsome and I was funny-looking, with ears that stuck out..."

Et un peu plus loin:

> "Kermit, three years my senior, I early on paired with our father as a force for order and goodness. With his blue eyes and fair skin he so resembled the old man, while my dark mother and I were linked not only in appearance but in our unspoken conspiracy against the restraints and prohibitions of reality" (10, 11).

Juifs, immigrés, les Miller sont très sensibles au physique du père et de Kermit, à une époque - avant la deuxième guerre mondiale - où l'idéal physique américain était anglo-saxon. Comme Willy Loman le souligne obsessionnellement dans *Salesman,* dans l'Amérique d'avant les années 60 et l'émergence des minorités ethniques, une des clés du succès était une certaine forme de physique. L'intérêt que porte Miller à la beauté physique masculine, évident dans *Timebends* et dans *Salesman*, prend sans doute sa source dans cette situation familiale et culturelle. Illettré, le père d'Arthur est, cependant, admiré de ses fils. Arthur déclare:

> "To become a reader meant to surpass him (...); it was also a dangerously close identification with my mother and her secret resentment, if not contempt, for his stubborn incapacity with words" (19).

Jusqu'au Crash de 1929, le succès financier et social du père est incontestable: il a même un chauffeur qui le conduit à son travail.

Pour la première fois, à ma connaissance, *Timebends* révèle la véritable source de l'intrigue de *Salesman*. On a beaucoup glosé sur l'origine du nom Loman et l'on sait que Miller a rejeté toute explication symbolique du nom. En fait, le véritable modèle de Willy Loman est Manny Newman: les noms se ressemblent comme les tempéraments. Plus intéressant: on comprend à la lumière de ces mémoires que dans *Salesman* le personnage le plus proche de l'auteur n'est pas Biff, encore moins le frère cadet, Happy, mais Bernard. Bernard, le bon élève méprisé par Willy pour son physique "anémique" et son côté "femmelette", finira par réussir dans tous les domaines.

Très laid physiquement, l'oncle de Miller, le voyageur de commerce Manny Newman, est père de deux fils et de deux filles:

> "My brother and I he saw running neck and neck with his two sons in some race that never stopped in his mind" (122).

Bien que les Newman fussent de moralité douteuse,

> "Everybody envied them, especially Buddy, the eldest, who played baseball and basketball and football..." (123).

Miller explique que malgré ses talents sportifs,

> "my ability was not to be compared to his sons', and since I was gangling and unhandsome into the bargain I lacked their promise, so that when I stopped by I always had to expect some kind of insinuation of my entire life's probable failure, even before I was sixteen" (124).

Manny a fait de ses deux fils

> "a pair of strong, self-assured young men, musketeers bound to one another's honour and proud of their family" (127).

Mais aucun des deux ne fit des études supérieures et ne réussit socialement. Ils meurent tous les deux à environ quarante ans. Miller croit savoir que Manny s'est suicidé.

Alors que Miller est devenu célèbre, qu'il a publié son roman *Focus* (dont le protagoniste s'appelle Larry Newman), il rencontre Manny Newman dans le hall du théâtre où on joue *All My Sons*:

> "he had been weeping. It was almost a decade since I had laid eyes on him (...). Without so much as acknowledging my greeting, he said, "Buddy is doing very well."

Miller devine ce qu'il pense:

> "he had lost the contest in his mind between his sons and me."

Miller ajoute:

> "There in the lobby I felt some of my boyhood need of his recognition, my resentment at his disparagements, my envy of his and his son's freed sexuality, and my contempt for it too" (131).

Un article célèbre a expliqué, de manière fort séduisante et assez convaincante que la situation de *Salesman* était vue par le fils cadet, Happy (ou Willy, lui même fils cadet), rejeté par son père. Le psychanalyste Daniel F. Schneider n'avait donc déniché qu'une demi-vérité (2). S'il est vrai que *Timebends* confirme la rivalité des deux frères, Kermit et Arthur, unis par un profond lien tissé d'amour fraternel et de jalousie, il semble désormais évident que Miller s'identifie avant tout à Bernard dont la revanche sur Biff (qu'adolescent il admirait et "aimait") est éclatante. La rencontre d'Arthur Miller et de Manny Newman dans le hall du théâtre (lieu du succès d'Arthur) annonce la scène entre Willy Loman et Bernard dans le bureau de Charley, scène au cours de laquelle Willy Loman se comporte exactement comme le père de Buddy.

Au-delà de toutes les interprétations possibles et satisfaisantes de *Salesman*, le sujet fondamental de la pièce me semble être celui-ci: que signifie la notion de virilité aux Etats-Unis ? *Salesman* doit se lire comme une remise en question de l'idéal viril américain, comme une tentative - quelques années avant la Beat Generation - de la part d'un dramaturge hétérosexuel (par opposition à Tennessee Williams, William Inge, Robert Anderson, l'auteur de *Tea and Sympathy* et, un peu plus tard, Edward Albee) d'ébranler, devant le public conventionnel de Broadway, le conformisme américain. Cette tentative, qui prend de nombreuses formes au cours de la carrière de Miller, on la trouve dès *All My Sons* ; elle se poursuit après *Salesman* dans *A View from the Bridge* et *The Price*.

Dès les toutes premières oeuvres de Miller, les personnages masculins cherchent à réussir socialement afin de s'affirmer et d'être plus virils que le voisin ou le cousin. Dans le contexte de la culture américaine, c'est d'abord sur le stade que se déroule la compétition. Le base-ball est au centre de l'intrigue secondaire de *The Man Who Had All the Luck* (3), comme le football américain domine l'intrigue principale de *Salesman*. Ensuite, la concurrence virile s'exerce dans le monde des affaires ou dans celui des professions libérales. On a souvent noté que Miller admire les chirurgiens, les industriels et surtout les avocats et qu'il n'y a pas d'artiste dans son oeuvre. Etre viril, c'est avant tout, passée l'adolescence, gagner beaucoup d'argent. Mais il y a d'autres composantes: il faut être marié et père, savoir se servir d'outils, plaire aux femmes et être admiré des hommes. Et, *last but not least,* avoir un physique imposant. Dans un moment d'abandon pitoyable, Willy Loman, pour qui l'apparence physique est primordiale, qui en fait l'unique base de la réussite sociale, révèle à sa femme la cause fondamentale de son désespoir :

> "I'm fat. I'm very - foolish to look at, Linda. (...) as I was going in to see the buyer I hear (a salesman) say something about - walrus. And I - I cracked him right across the face." (4)

On comprend pourquoi Willy aime et admire tant Biff, pourquoi il en a fait son idéal du moi, l'être qui compte le plus dans sa vie. Biff est l'incarnation de ce qu'il aurait voulu être *physiquement,* car, à en juger par les indications scéniques et par ce que dit de lui son père, Biff s'impose comme l'incarnation de l'idéal viril américain, en tout cas à l'époque de l'adolescence, prélude à la réussite future si l'on sait tirer parti des cartes que l'on possède. C'est grâce à une *football scholarship* que Biff le cancre pourra faire des études universitaires. *He-man, man's man* par excellence, capitaine de

son équipe de football américain, coureur de filles, idolâtré par ses copains, et par le petit Bernard en particulier, l'adolescent Biff Loman a tout pour incarner la réussite. Willy qui, à plus de soixante ans, sait qu'il a raté sa vie, projette tous ses espoirs sur cette enveloppe physique, sur ce mannequin, vivant par son intermédiaire. Il a constamment besoin de le toucher, de l'étreindre, de l'embrasser, comme s'il désirait se fondre en lui, devenir lui, en une sorte d'union symbiotique.

On n'a jamais étudié de près les contacts physiques entre hommes dans les pièces d'Arthur Miller. Une étude précise des indications scéniques - que j'ai faite par ailleurs - révèle que ces contacts sont constants quoique le plus souvent timides. Les hommes de Miller -père et fils, frères, cousins- ne cherchent pas à cacher l'affection intense qu'ils se portent. N'oublions pas qu'aux Etats-Unis les pères n'embrassent pas leur fils, les amis et les cousins ne s'embrassent pas entre eux. Les scènes de baiser entre Willy Loman et son fils Biff sont uniques dans le théâtre américain. Notons, en passant, que dans *View,* l'immigrant *italien* Lipari embrasse son neveu et l'autre "sous-marin" qu'Eddie Carbone vient de dénoncer au Service d'immigration. On se rappelle qu'Eddie Carbone, l'Italo-Américain qui se veut un homme parmi les hommes, marque avec éclat son mépris pour le jeune Italien blond Rodolpho, qu'il trouve efféminé, en l'embrassant sur la bouche (et sur scène !).

Happy, dans *Salesman, "Shakes Biff's knee"* (15); Biff croit se rappeler que Bill Oliver (son ancien patron, homme d'affaires qui a réussi) *"put his arm on my shoulder" (19); "Willy kisses Biff" (24);* Willy se souvient que Frank Wagner, son ancien patron, l'incarnation du capitalisme à visage humain, *"put (his) hand on my shoulder" (64);* Willy met deux fois son *"arm around Biff" (93, 95), "feeling Biff's muscles" (69).* Envisageant les retrouvailles de Bill Oliver et de Biff, Willy rêve: *"he threw his arm around you" (85).* Dans la scène cruciale de Boston, afin de calmer Biff qui vient de le découvrir avec "Miss Francis" dans sa chambre d'hôtel, Willy *"put(s) his arm around Biff" (93,95);* et cela à deux reprises. Enfin, dans la grande scène finale entre Biff et son père, Biff *"sobbing, holding on to Willy, who dumbly fumbles for Biff's face"* (105). Fou d'amour pour son fils, Willy déclare à son frère aîné Ben *"Oh, if I could kiss him"* (107), phrase qui, toutes proportions gardées, annonce la formule d'Eddie Carbone à propos de Rodolpho: *"You could kiss him he was so sweet."* (5)

Chez Miller les rapports entre les hommes oscillent entre, d'une part, le contact dégagé de toute sensualité, épuré, symbolique, presque abstrait, de Happy "secouant le genou de Biff", ou encore, dans *The Price,* de Walter, le frère aîné, "touchant le genou de Victor" (6) et, d'autre part, le baiser insolite. Les rapports du père et du fils revêtent parfois un caractère si intense, si singulier que les autres personnages en sont frappés. C'est vrai dans *All My Sons* en particulier. Je dirai que cet amour n'est que l'expression aboutie du *male bonding* dont parle le fils aîné, Chris, dans *Sons* : au combat, dans sa compagnie, les soldats *"didn't die, they killed themselves for each other".* Il évoque *"the love a man can have for a man".*(7) Le thème du *hero-worship,* si présent dans la littérature américaine, se retrouve dans tout le théâtre de Miller et, notamment, dans *Salesman.* Le cas des sentiments que porte Bernard à Biff apparaît comme le paradigme de cette admiration passionnée. Parvenu au faîte de la réussite sociale, à plus de trente ans, marié et père, Bernard déclare à Willy à propos de Biff: *"I loved him, Willy, y'know ?"* (74).

Bernard, qui, dans la chronologie de la pièce, fait son entrée au moment précis où Willy *"kisses Biff",* est un *"worried boy"* que Willy traite d'*"anaemic"* et de

"worm" (25, 31); il aide Biff pendant les examens, se préoccupe constamment de son travail, veut le suivre jusque dans les vestiaires du stade afin de faire partie de son entourage. Bernard se rappelle le jour où tout a basculé. Dans la cave que les admirateurs de Biff nettoyaient tout récemment encore, Bernard se remémore cet épisode crucial qui se passe après l'épisode dramatique de Boston:

> "And (Biff) came back after the month and took his sneakers - remember those sneakers with "University of Virginia" printed on them ? He was so proud of them, wore them every day. And he took them down in the cellar, and burnt them up in the furnace. We had a fist fight. It lasted at least half an hour. Just the two of us, punching each other in the cellar, and crying right through it. (74)

Cette scène me paraît particulièrement révélatrice. Le contact physique prend la forme virile d'un match de boxe (comme par exemple lorsque Ben se bat "amicalement" avec Biff ou Eddie avec Rodolpho dans *View),* mais ici elle s'accompagne de larmes, donc d'une certaine tendresse "féminine" dans le contexte de la civilisation américaine.(8) Insolite, difficilement explicable (pourquoi se battent-ils ? pourquoi Bernard pleure-t-il ?) cette scène s'éclaire si on l'interprète comme un succédané de rapports physiques où Bernard, en tout cas, exprime tout son amour d'adolescent "féminin", anémique, intellectuel, pour un jeune dieu des stades. Plus tard, ayant dépassé cette étape de son évolution affective, intégré son *anima,* Bernard deviendra un homme à part entière, marié et père de deux fils, avocat, (une des professions libérales les plus "viriles" aux Etats-Unis) et joueur de tennis; tandis que Biff, toute virilité pendant l'adolescence, s'effondre pour n'avoir développé, sous l'égide de son père, qu'un aspect de sa personnalité.

Il faudrait retracer, cette ambiguïté, cette androgynie *admirables* dans l'oeuvre de Miller depuis, disons, le personnage de Chris Keller dans *Sons,* en passant par Rodolpho, l'Italien, dans *View* et en aboutissant au policier Victor de *The Price.* Ce dernier, qui, enfant, *"Would never stand the sight of blood. He was shy, he was sensitive"* (111) s'oppose à son frère aîné Walter, chirurgien renommé. Walter, après leur longue brouille finira par dire: *"we're like two halves of the same guy. As though we can't quite move ahead - alone"*(112).

A eux deux, les frères reconstituent une sorte d'androgyne platonicien, nouvelle manière, dont la femme est exclue. Il faudrait analyser tous les couples fraternels du théâtre de Miller, la place en retrait de la femme dans son univers dramatique, etc. Pour s'en tenir à *Salesman,* l'amour fraternel qui se manifeste par un bras passé sur les épaules, ou une main sur le genou (jamais par un baiser) s'exprime aussi verbalement. Le terme de *"kid"* est souvent employé quand l'aîné s'adresse au cadet, mais, plus surprenant, Biff et Happy s'appellent mutuellement *"baby"*, terme d'affection qui est, en général, réservé à une personne du sexe opposé. L'union désirée s'exprime également par les pronoms personnels liés par *"and" ou "with"*. Happy rêve de rejoindre Biff dans un ouest mythique:

> Biff : (...) with me. Happy: you and I, heh ?
> (...)
> Biff : I'm telling you, kid, if you were with me I'd be happy out there.
> (...)
> Biff : Baby, together we'd stand up (...) Happy: with you (...) together (17-18).

Et plus loin, Happy: *"Two brothers, see ? "The Loman Brothers". (...) Baby, we could sell sporting goods !"* (50).

Willy Loman, qui n'a "jamais grandi", comme le lui répète Charley, admire son frère aîné, Ben, qui a réussi. Abandonné et par son frère aîné, et par son père, Willy exprime son désir d'union avec son fils aîné par les mêmes formules: *"I and Biff"*, *"Biff and I"*, formule qu'il n'emploie jamais à propos de sa femme, ni de son fils cadet. (9) La force de l'amour d'un père pour son fils est parfaitement décrite dès *Sons*. A sa femme, Kate, Keller explique: "*Because he's my son. Because I'm his father (. . .) Nothin's bigger than that . " "Chris . . . My Chris . . . "* murmurera-t-il après la révélation de sa culpabilité (158).

La preuve suprême de la virilité, dans le théâtre de Miller, c'est d'avoir engendré un ou plusieurs fils. De *They Too Arise,* pièce des tous débuts de Miller, à *The Price,* les pères brandissent leurs fils comme des trophées.(10) Dans *Salesman,* Willy Loman est père de deux fils, Bernard également; le frère aîné de Willy, Ben, en a sept; Charley a un fils unique, Bernard; Howard Wagner a une fille et un fils; mais, à plus de trente ans, Biff et Happy ne sont ni époux ni père (Biff souligne que c'est un signe d'immaturité). Des figures paternelles hantent la pièce: le père de Willy, pionnier, inventeur, marchand, se dédouble en Ben et le représentant de commerce idéal, Dave Singleman (qui annonce Solomon de *The Price).* Toutes ces images paternelles représentent des idéaux du moi, des incarnations de la réussite sociale et matérielle. La pièce, d'abord intitulée *"The Inside of His Head",* brasse ces avatars possibles d'un moi qui se sent "temporaire", fragile, inefficace. Appelé "kid" par tout le monde (y compris par son fils), adolescent attardé, jadis abandonné par son père et par son frère aîné, Willy Loman est à la recherche d'un héros viril auquel s'identifier: son fils aîné, son frère aîné, qui est devenu explorateur et extrêmement riche, le représentant de commerce Dave Singleman mort à quatre-vingt-quatre ans, en plein travail et au faîte de la réussite. Cet aspect de Willy Loman a été maintes fois étudié du point de vue psychologique ou psychanalytique. Je voudrais souligner, cependant, que cette quête du père est indiquée par Willy Loman lui-même dans une scène-clé de la pièce. C'est dans le bureau de Howard Wagner, jadis bureau de son père, Frank Wagner (le patron idéal aux yeux de Willy), le lieu même où Willy a soutenu Frank Wagner dans le choix du prénom Howard, que Willy décrit à Howard, son patron qui a l'âge de ses fils, sa rencontre avec Dave Singleman (63).

Dans cette scène cruciale, les lignes de force sont les suivantes: le père admiré (Mr Loman, père de Willy) a fui ses responsabilités; le fils aîné Ben l'a suivi. Willy est resté avec la mère. L'ancien patron, "old man Wagner", est mort. Le fils, Howard, est devenu le patron... Ce jeune homme est comme le filleul (*"I named him Howard"*) tout en étant le père, le patron (76). (Le terme français est plus révélateur que l'anglais, *boss.)* A partir de cette scène qui se déroule dans un lieu symbolique et qui se trouve précisément au centre de la pièce, on peut décliner la relation père-fils, fils-père, frère-frère, etc. à l'infini. Jeux de miroir au coeur de la pièce et de l'oeuvre de Miller. Les images de la virilité s'effacent: Ben s'en va et reste absent des dizaines d'années (plus longtemps que Walter, le frère aîné de Victor dans *Price),* le père de Willy, être apparemment équilibré (pionnier, père de deux fils, inventeur, musicien) disparaît en laissant le fils cadet (Willy), un gamin de moins de quatre ans dans le giron maternel *"in Mamma's lap"* (38); Happy et Biff au physique d'idéal viril (Ben le soulignera lui aussi: *"outstanding, manly chaps !")* (40) sont *"lost",* chacun à sa manière (14) ; Bill Oliver refuse de recevoir Biff; Howard congédie Willy (le chassant du bureau directorial); David Singleman meurt et Willy n'atteindra jamais la renommée de cette allégorie du *self-reliant American man.*

Willy tente de pallier ses manques, par une série de stratagèmes inconscients. Projection sur son fils, on l'a vu, mensonges sur ses succès professionnels (sauf quand il est seul avec son épouse) et sur ceux de ses fils, langage violent et hyperbolique. Il est toujours question d'"assommer", d'"abattre", et de "flanquer une raclée" aux concurrents et adversaires. (Ce vocabulaire contamine, d'ailleurs, celui de Charley et de Happy.) L'adjectif qui revient le plus souvent dans la bouche de Willy et de ses fils est *"big"* et, avec une fréquence moindre, *"great"* (11). Comme s'il fallait compenser le sentiment de ne pas avoir grandi, d'être toujours un "kid" en affirmant avec force aux autres et à soi-même que tout ce qu'on possède, que tout ce qu'on va créer est gros, énorme, démesuré. Ni Howard, ni Charley, ni Bernard n'emploient ces termes à propos d'eux-mêmes. Comme le dit Charley au sujet de la plaidoierie de Bernard devant la Cour suprême, répondant à Willy qui s'étonne que Bernard n'en ait même pas parlé: *"He don't have to - he's gonna do it"* (75).

Pour employer le vocabulaire de la famille Loman: Bernard *has made it, made the grade, made good.* Sa virilité, il l'a conquise en dépit de son apparence physique. Bernard, dont le prénom s'oppose à Biff (même initiale, mais sonorités totalement opposées) est le seul personnage qui évolue vraiment au cours de la pièce. Adolescent non viril, selon les critères américains, il s'identifie à Biff, a un contact physique avec lui pendant un match de boxe initiatique au cours duquel on assiste à un véritable transfert de la virilité de Biff à Bernard, match dont Bernard cherche encore, à plus de trente ans, à déchiffrer le sens; affirmation de cette virilité dans sa profession, le sport (le tennis, moins violent, moins "viril", sans contact corporel masculin, que le football américain), le mariage et la paternité (père de deux fils). Etre apparemment ambigu à l'époque de l'adolescence, Bernard s'épanouit en un être complet. Miller le présente comme une autre forme d'idéal viril, plus équilibré, plus humain. Contrairement à Biff, lui, il n'a pas besoin de voler le stylo (*"fountain pen"*) en or et les ballons de Bill Oliver (88), ou un costume (104). Bernard n'a pas besoin de "dresser" (87) le stylo d'un autre, de se parer de son apparence (le costume), de lui dérober sa source de virilité (*"fountain pen"* (is)).

Bien qu'au cours de la pièce Biff et Bernard adultes ne se rencontrent pas, on sent, cependant, que les deux cousins présentent deux visages du rêve américain. Paradoxalement, c'est Bernard qui en incarne l'aspect le plus conventionnel, mais aussi le plus moderne, le moins nostalgique: avocat, tennisman, marié, père, il s'oppose à Biff qui, après avoir rejeté son père et ce qu'il représente, trouve son identité au milieu de la nature, sur la route, libre de toute entrave et de toute préoccupation matérielle. *Self-reliant,* d'une autre manière que le voyageur de commerce Dave Singleman, il suit les traces de Natty Bumppo, mais aussi de Jack London, Thoreau ou Melville. Sa prise de conscience de son identité, juste après avoir quitté le bureau directorial de Bill Oliver, a été souvent citée. Le stylo d'Oliver en main, Biff regarde le ciel et se demande *"What the hell am I grabbing this for ?"* Il comprend soudain qu'il n'a que faire de cette prothèse phallique. Hippie avant la lettre, il cherche à avoir les *right dreams,* contrairement à son père. On peut être viril sans être un *big businessman. "Without money American men are incomplete",* avait dit Scott Fitzgerald dans "The Swimmers". C'est cette notion de la virilité que Biff décide de battre en brèche. En ce sens, il mène un combat bien plus révolutionnaire que Bernard qui apparaît finalement comme l'emblème de l'intégration. Il devient même l'allégorie de la récupération par le système.

Les hippies des années 50 (Jack Kerouac, Allen Ginsberg, etc.) mettaient l'accent sur l'androgynie et sur la bisexualité. Il y a eu au moins une interprétation homosexuelle de *Salesman* qui se fonde sur l'amour intense de Willy pour Biff, pour son physique d'Adonis, d'Hercule. (12) Il ne faudrait, d'autre part, que quelques changements pour que le personnage de Bernard, au lieu d'être récupéré, "sauvé", devienne un homosexuel, comme dans une pièce de Tennessee Williams, ou dans toute une série de romans que j'ai étudiés ailleurs. En 1939, tout au début de sa carrière, Miller avait, dans une pièce jamais jouée et jamais publiée, mis en scène un personnage homosexuel. Dans *The Half-Bridge,* le héros, Mark, est l'objet d'un amour homosexuel de la part de son capitaine. La sympathie de l'auteur va nettement au capitaine du navire ; Mark, lui, ne voyant que l'aspect grotesque du personnage (13). Le thème de l'homosexualité masculine réapparaîtra clairement dans *View*. Je suggère, d'autre part, que si *Salesman* telle qu'elle est en apparence suffit à notre bonheur, il n'est pas illégitime de dégager une strate homosexuelle enfouie dans la pièce.

Je crois que Miller était conscient de cette possibilité, étant donné que c'est un thème qui l'intéresse, aussi bien dans son oeuvre que, par exemple, dans sa longue interprétation de *Cat on a Hot Tin Roof* de Williams (14). L'homosexualité est, on, le sait, l'antithèse de l'idéal viril américain, tout en étant la caricature de cet "idéal misogyne de virilité totale" (H.I. Marrou) (15).

Partons de cette question: n'est-il pas étonnant, étrange, que Biff gâche sa vie entière à cause de la scène de Boston ? Que découvre-t-il dans la chambre d'hôtel ? Une femme en petite tenue, assez bête et vulgaire en compagnie de son père. Le fantôme de "The Woman" revient hanter l'esprit de Willy. Tout le drame tourne autour de cette femme. Sans elle, Willy n'aurait pas perdu son fils; sans elle, Biff serait devenu un autre Happy: heureux de son sort, vivant "une vie de désespoir tranquille" (Thoreau). Dans le cadre de mon interprétation, deux possibilités: ou bien Biff est jaloux de la femme, se sent "trompé" (au sens conjugal du terme) par son père dont il revendique l'amour exclusif et avec lequel il vit selon l'expression d'un critique une *"neurotic father-son romance",* (16) ou bien il découvre autre chose... Lui-même coureur de jupons, selon Linda et Happy, Biff ne peut pas, me semble-t-il, être à ce point bouleversé, traumatisé, "catastrophé", au sens tragique du terme, par la découverte que son père l'est aussi.

Or, au cours de cette scène, "The Woman", qui a fait maintes fois irruption dans la conscience de Willy, et qui me paraît être la figure emblématique de son subconscient, peut-être son anima jungienne, cette "Woman" est enfin nommée: "Miss Francis". Je suggère donc que la scène prendrait toute sa force et que le drame trouverait sa justification si le rôle de Miss Francis était joué par un travesti. Prénom épicène s'il en fut (en anglais et en américain, "Francis" est ressenti comme féminin à cause de "Frances" qui a la même prononciation), il n'a pas pu être choisi au hasard par Miller dans cette pièce où le sens et la sonorité des prénoms, sinon des patronymes, sont, de toute évidence, significatifs. (17) Il ne me paraît pas fortuit que l'ancien patron de Willy, *"old man Wagner"*, le patron idéal, porte la forme virile du prénom Francis : Frank. La gradation virile de la pièce est bornée par ces deux formes. A l'échelon le plus bas, Francis (Miss-), au sommet, Frank: deux images opposées, et liées par le prénom, de la virilité. L'allusion faite par "Miss Francis" à ses *"sisters"* (au sens de copines, formule tout à fait habituelle dans les milieux homosexuels américains), le fait qu'elle se dise *"football"* au sens d'être balloté de droite et de gauche, mais aussi de joueur de football comme Biff,(18) tout cela

prendrait un sens bien plus dramatique si Miss Francis était un homme. Alors on comprendrait mieux le désarroi, la dépression nerveuse qui s'abattent sur Biff. Son amour intense pour son père, l'amour que lui porte ce père, trouvent là comme une caricature révélatrice, comme une image dans le miroir... Son père est un *"fake"*. *"You fake !"* lui crie-t-il (95). On croit entendre *"you fag !"*

Je veux pas insister. J'ajouterai simplement que dans la chronologie de la pièce, cette scène se passe dans un autre lieu dont le symbolisme me semble évident: dans les toilettes des hommes du restaurant... Tandis que Biff et Happy - images viriles - flanqués de deux vraies femmes, de ces caricatures de l'éternel féminin que sont les *"chippies"*, les "poules", sont sur le point de l'abandonner - comme jadis son père et son frère -, Willy reste seul, dans les toilettes, livré à ses démons intérieurs, à ses instincts désormais tout-puissants. (On comprend mieux le mépris - voire la haine - qu'il avait pour le Bernard adolescent.) Enfoui, au fond de la psyché de Willy Loman, être désaxé qui n'a jamais pu introjecter l'image du père, se trouve l'image de cette homme-femme, peut-être la caricature grimaçante de ses plus profonds désirs. Je rappelerai ici deux éléments: la phrase de Miller dans *Timebends* expliquant qu'ayant un certain mal à s'identifier à son père illettré il craignait *"a dangerously close identification with my mother"*, et le souvenir de Willy qui se rappelle son père *"a man with a big beard, and I was in Mamma's lap."* Comment sauter de ce giron maternel pour s'élever jusqu'au bureau directorial de Frank Wagner, de Bill Oliver, ou de Charley, voici le but jamais atteint de Willy Loman.

Bernard va à Washington, la capitale fédérale, le centre de la civilisation américaine ; il va plaider devant son instance la plus élevée. Aucune allusion à sa femme. Flanqué de ses deux fils, Bernard reste, comme son père d'ailleurs dont la femme n'est jamais mentionnée, une image masculine idéale qui a intériorisé la féminité. Biff, homme sans femme et sans enfant, retourne vers l'ouest américain. Happy va, paraît-il, se marier. Mais avec qui ? Aucune allusion précise à son éventuelle épouse. Ben, le père de sept fils (excusez du peu!), est mort après avoir abandonné sa mère et son jeune frère. (On n'évoque jamais son épouse par ailleurs.)

Et si l'idéal viril n'était incarné par aucun de ces hommes incomplets, mais par Howard Wagner, trente-six-ans, tout juste un peu plus âgé que Biff, Happy et Bernard et dont on entend la voix de l'épouse, de la fille et du fils ? Fils qui succède à son père - comme il se doit -, Howard fait son apparition au centre même de la pièce; c'est un personnage à la fois lié au passé (le père) et à l'avenir (ses enfants, son magnétophone). Il parle de *"my son"*, *"my daughter"*, *"my wife"* (60,61) (19). Contrairement à Bernard et à Charley, il sait se servir de ses outils: son passe-temps favori est sa scie à ruban - savoir se servir d'outils est un critère de virilité pour Willy (34,40). Ce n'est pas son fils qui est fou de lui *("crazy for me")* mais, plus normalement, sa fille (60). Homme d'affaires prospère, non dénué de coeur, même si *"business is business"* (63), sorte de filleul de Willy, voilà le véritable idéal de l'Amérique. Tous les autres personnages masculins de *Salesman* incarnent un aspect de la virilité, mais ils sont incomplets. Howard Wagner redresse les déséquilibres: chez lui, c'est la fille qui est l'aînée et qui siffle devant le magnétophone, tandis que le garçon, réplique du bon élève Bernard, récite la liste des capitales des Etats. Homme moderne, Howard ne dit pas comme Joe Keller dans *Sons*: *"I had two sons (...). In my day when you had sons it was an honour"* (95). Notons qu'il ne parle pas de sport et que ses deux hobbies sont la scie à ruban et la photographie. Comme Biff et

Bernard, ceux qui jadis *"lost"* se sont trouvés, Howard Wagner annonce un autre mode sur lequel exprimer sa virilité.

Ainsi donc, dans *Salesman,* mais aussi dans d'autres oeuvres, Miller semble dénoncer l'extrême rigidité de l'idéal viril américain. En créant, notamment, les personnages de Biff, de Bernard, de Howard Wagner, il cherche à assouplir cet idéal. Comme Tennessee Williams, il le voudrait plus tendre, plus androgyne, moins exagérément rude. J'aime l'idée que dans la famille Wagner ce soit la fille qui est l'aînée; que dans *Sons*, Chris Keller, à la guerre, capitaine de sa compagnie, parce qu'il aimait tout le monde ait été surnommé *"mother McKeller"*, que dans *The Price* le policier Victor ait été dans son enfance, d'après son frère aîné, "timide" et "sensible" et qu'il ait eu peur du sang. J'aime l'idée que dans une version précédente Biff ait avoué à son père:

> I love you Willy. (...) You think I'm mad at you because of the Woman, don't you. I am, but I'm madder because you bitched up my life, because I can't tear you out of my heart, because *I keep trying* to make good, *do something* for you, *to succeed for you.*

J'aime l'idée qu'Eddie Carbone déclare - sans comprendre probablement tout ce que cet aveu implique: *"you could kiss him he was so sweet"*.

Cette tentative de redéfinition de l'idéal viril américain place Arthur Miller dans une tradition littéraire américaine qui va de Herman Melville à Norman Mailer, en passant par Jack London et Hemingway. Dans tous les cas, la composante homoérotique, l'androgynie de ceux qui incarnent le nouvel idéal vont de pair avec une force de caractère, une vigueur d'esprit et, souvent, une force physique qui rivalisent avec celle de l'idéal viril traditionnel.

Peut-être cet idéal, dans le théâtre de Miller, est-il le plus parfaitement incarné dans *View* par l'Italien Marco, à la fois vigoureux et tendre *"square-built (...), tender (...), and quiet-voiced"* (26), père de trois enfants dont l'aîné est un fils. Peut-être est-ce le signe du pessimisme du Miller de 1955 que Marco sera sans aucun doute renvoyé dans sa Sicile natale. Peut-être Miller veut-il dire par là qu'en pleine époque de conformisme - les années Eisenhower - l'Amérique n'est pas encore prête pour ce nouvel idéal .(20)

Georges-Michel SAROTTE
Université de Paris X

NOTES

(1) Arthur Miller, *Timebends: A Life* (1987; New-York: Harper & Row, Perennial Library, 1988).

(2) Daniel Schneider, *The Psychoanalyst and the Artist* (New York, Farrar, Strauss Co, 1950) 246-255.

(3) Voir la relation du père et de son fils Amos qui annonce celle de Willy et Biff et, d'autre part, le lien entre les deux frères, Amos et David. Dans *Luck* c'est le sport américain, par excellence, le base-ball qui joue le rôle du football dans *Salesman*.

(4) Arthur Miller, *Death of a Salesman* (1949 ; London, Penguin, 1976) 29.

(5) Arthur Miller, *A View from the Bridge and All my Sons* (1955 ; London : Penguin, 1976) 47.

(6) Arthur Miller, *The Price* (1968 ; New York: Bantam, 1969) 82. (Dans *View* Marco secoue les épaules de Rodolpho pour marquer son affection) 30.

(7) Arthur Miller, *A View from the Bridge and All My Sons* (121 et 122).

(8) Dans *Billy Budd,* Melville fait dire au commandant Vere que les larmes expriment "the feminine in man" (ch. 21).

(9) Sauf p. 24 lorsqu'il dit *"You and Hap and I"*. Voir *"I and Biff"* (12) et à la fin: *"I always knew (...) we were gonna make it, Biff and I* ! " (Il se suicide dans les minutes qui suivent afin que Biff touche l'argent de l'assurance. Il n'est question ni de sa femme ni de Happy à propos des 20 000 dollars).

(10) Outre les fils déjà cités notons que Proctor, le héros de *The Crucible* a trois fils (pas de filles). Solomon dans *Price* ne s'est jamais remis de la mort de sa fille unique; si Walter a réussi socialement, son fils ne lui donne guère satisfaction (il a également une fille), tandis que la véritable victoire de Victor, ce sont les brillants succès universitaires de son fils. A soixante-quinze ans, le vieux Solomon apparaît comme extrêmement viril et il n'a guère besoin de prouver sa virilité en étant père de fils. D'autre part, il apparaît clairement comme une figure paternelle vis-à-vis de Victor et Walter: voir p. 95 lorsqu'ils les appelle "my boys".

(11) Une quinzaine de fois "big", surtout dans la bouche de Willy et de Happy; mais le mot est également employé par Linda et le serveur du restaurant Stanley. "Great", terme plus affectif, plus "sincère", est utilisé plusieurs fois par Ben à propos de leur père, Mr Loman Sr, par Linda et par Willy dans un moment d'émotion à propos de Biff ("Because you got a greatness in you, Biff", etc., p.53).

(12) Karl Harshbarger, *The Burning Jungle: An Analysis of Arthur Miller's Death of a Salesman* (Lanham, Md. : Univ. Press of America, 1978).

(13) Arthur Miller, *The Half-Bridge*. Humanities Research Center, The University of Texas at Austin.

(14) Robert A. Martin, ed. *The Theatre Essays of Arthur Miller* (Harmondsworth, 1978) 189-194.

(15) Voir Henri-Irénée Marrou, *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité* (1948; Paris: Seuil, Points, 1964) 60.

(16) William Beyer, "The State of the Theater: the Season Opens" (1949) in *Arthur Miller. Death of a Salesman. Text and Criticism,* Gerald Weales, ed. (New York: The Viking Press, 1967) 230.

(17) "Biff" signifie "coup": le mot est presque une onomatopée; "Happy" est évidemment ironique (le frère cadet s'appelle, en fait, Harold); "Bernard", accentué sur la seconde syllabe en américain, a quelque chose d'aristocratique et de mou dans ses sonorités; "Willy" est plus viril que "William"; "Linda" signifie "jolie" (cf. "Soit jolie et tais-toi !"). Et bien sûr "Singleman" évoque la "self-reliance".

(18) Voir. "The woman (...): *you football or baseball ?"* Biff: *Football.* The woman (angry, humiliated): *That's me too"* .(94)

(19) Noter la manière paradigmatique dont sont indiqués les membres de la famille de Howard entendus au magnétophone: *His daughter, His son, His wife*.

(20) Le couple Marco-Rodolpho me semble bien plus emblématique de "l'androgynie platonicienne dont la femme est exclue" que celui de Walter et Victor: Rodolpho, dans le contexte de la pièce et de la civilisation américaine, recueille quasiment toute la féminité.

AFTER THE FALL ET *LA CHUTE* DE CAMUS

Miller n'a jamais fait mystère de la filiation existant entre *La Chute* et *After the Fall.* Il raconte, dans *Timebends,* qu'on lui demanda un jour d'écrire un scénario à partir du récit de Camus. N'ayant pas envie -du moins à cette époque- d'écrire pour le cinéma, il ne donna pas suite. Il était pourtant fort intéressé par ce qu'il décrivait, de façon un peu réductrice, comme "the dilemma of how one can judge another person once one has committed the iniquitous act of indifference to a stranger's call for help". En même temps, le livre le laissait insatisfait :

> It was a beautifully carved story whose conclusion, however, had left me in doubt of its willingness to face something perhaps worse than mere indifference to a call for help (...) Could anyone, in all truth really save another unless the other wished to be saved ? (...) *The Fall,* I think, ended too soon, before the worst of the pain began (1).

Miller pense évidemment ici -et veut nous faire penser- au personnage de Maggie. Mais, écrivant ceci vingt-cinq ans après sa pièce, il projette sur sa lecture de Camus sa propre thématique. La véritable filiation est ailleurs. C'est lorsque Ingeborg Morath lui raconte comment, à la fin de la guerre, elle a été sauvée par un inconnu qui l'a empêchée de sauter du haut d'un pont, que prend corps le projet de sa pièce :

> some four years after Walter Wanger had asked me to write a film from *The Fall* -the story of a man who had failed to save a woman leaping from a bridge- a woman was telling me of a man who had held her back from such a leap (2).

Ce projet, il le décrit ainsi :

> *The Fall* is the book of an observer ; I wanted to write about the participants in such a catastrophe, the humiliated defendants. As all of us are (3).

Volonté, donc, non seulement de prolonger, mais d'élargir la thématique, d'impliquer non plus un homme ou un type d'homme, mais "all of us". On peut ici se demander si Miller ne cherche pas à dédouaner son personnage principal et si, ce faisant, il n'aboutit pas à l'inverse du résultat escompté : *After the Fall,* loin d'être un prolongement de *La Chute,* ne serait-il pas un retour au point de départ ?

Les parallélismes entre les deux oeuvres sont nombreux, et il en est sur lesquels Miller insiste délibérément, ne serait-ce que par le titre, qui est le même : "After" n'ajoute rien : le livre de Camus pourrait tout aussi bien s'intituler *Après la Chute.* De ces parallélismes, les plus inattendus sont d'ordre technique, étant donné que nous avons affaire à deux formes différentes. Miller reprend la technique du soliloque, même s'il s'agit d'un soliloque intérieur, "the inside of his head", comme *Death of a Salesman* : "The action takes place in the mind, thought and memory of Quentin" (4). Mais pour le spectateur, et même pour le lecteur, ce soliloque intérieur devient voix.

Une autre technique reprise est celle de l'auditeur invisible, silencieux, non identifié. Il est significatif que Quentin ne s'adresse pas à l'auditoire mais à l'Auditeur "who, if he could be seen, would be sitting just beyond the edge of the stage itself"

(5). Il s'agit, pour Miller, de recréer sur scène cette obliquité de *La Chute,* cette relation triangulaire locuteur/auditeur/lecteur-spectateur.

Les parallélismes thématiques sont les plus évidents. La fin de l'innocence apparaît, chez Camus, bien avant *La Chute*. Déjà, dans *La Peste,* il faisait dire à Tarrou :

> Quand j'étais jeune, je vivais avec l'idée de mon innocence, c'est-à-dire avec pas d'idée du tout. Je n'ai pas le genre tourmenté. Tout me réussissait, j'étais à l'aise avec l'intelligence, au mieux avec les femmes, et si j'avais quelques inquiétudes, elles passaient comme elles étaient venues. Un jour, j'ai commencé à réfléchir. Maintenant... (6).

Clamence et Quentin sont l'un et l'autre des juges-pénitents, hantés par le suicide d'une femme dont ils s'attribuent (à raison ou à tort ?) la responsabilité. Mais, dans les deux cas, ce suicide a surtout une valeur allégorique. Clamence et Quentin, l'un et l'autre avocats, ont eu naguère "une spécialité, les nobles causes" (7) qui leur permettaient de vivre "dans une lumière édénique" (8). "Remember when there were good people and bad people ?" (9).

C'est ici que se profile un autre parallélisme, sans doute involontaire, voire inconscient de la part de Miller, le parallélisme politique. Chacune des deux oeuvres est, à sa manière, un règlement de comptes. Camus publie *La Chute* en 1956. Depuis quatre ans, il est définitivement brouillé avec Sartre et l'équipe des *Temps Modernes.* Une des lectures possibles de *La Chute* est celle d'une allégorie de Sartre, juge-pénitent s'il en fut, ou en tout cas de l'intellectuel de gauche des années cinquante.

Dans *After the Fall* le règlement de comptes est évidemment avec Kazan, mais il est beaucoup plus ambigu. D'abord parce qu'à la brouille avait succédé une réconciliation elle-même ambiguë, mais aussi parce que l'on a tout naturellement tendance à identifier Kazan au personnage de Mickey, le dénonciateur, alors qu'il y a du Kazan dans Quentin, l'homme qui a perdu ses certitudes. Il existe une anecdote, authentique ou apocryphe, selon laquelle, au cours d'une répétition, Kazan se serait écrié : "This is not a play about Marylin Monroe, this is a play about me !". Que la phrase ait été prononcée ou non, elle contient une part de vérité.

Reste ce "all of us". S'il est un thème majeur dans *After the Fall,* c'est celui de notre responsabilité devant le camp de concentration, cette "métaphore ultime", selon l'expression de Liliane Kerjan. Or il y a dans le leitmotiv "nobody can be innocent whom they did not kill", glissement d'une responsabilité individuelle à une responsabilité non pas collective, mais universelle. Une chose est de dire "nul n'est innocent", une autre de dire "nul n'est innocent d'Auschwitz". Il faut ici revenir à ce que dit Clamence :

> Alors, insensiblement, je passe, dans mon discours, du "je" au "nous". Quand j'arrive au "voilà ce que nous sommes", le tour est joué, je peux leur dire leurs vérités. je suis comme eux, bien sûr, nous sommes dans le même bouillon. J'ai cependant une supériorité, celle de le savoir, qui me donne le droit de parler. Vous voyez l'avantage, j'en suis sûr. Plus je m'accuse et plus j'ai le droit de vous juger. Mieux, je vous provoque à vous de juger vous-même, ce qui me soulage d'autant (10).

Quentin se comporte de la même façon que Clamence, mais il ne le dit pas. Moins lucide ou moins cynique, il nous ramène au point de départ, c'est-à-dire à la mauvaise foi. Dans le *Prière d'insérer* rédigé pour la première édition de *La Chute,* Camus écrivait : "L'homme qui parle dans *La Chute* se livre à une confession calculée" (11). La confession de Quentin n'est pas moins calculée que celle de Clamence. Le drame du personnage de Miller est qu'en dépit des apparences, il est incapable de s'arracher à sa condition de juge-pénitent.

Récemment, dans un article du *Monde,* un homonyme de l'auteur d'*After the Fall,* Gérard Miller, posait les mêmes questions que Miller Arthur : Les voisins du dessus de la Gestapo étaient-ils coupables ? Les riverains d'Auschwitz étaient-ils coupables ? La réponse était quelque peu différente :

> Je ne suis pas un juge : ce n'est pas mon métier de dire où commence et où finit ce qu'on appelle la responsabilité des hommes. Ce qui m'importe, c'est ce que chacun a fait de ce qui lui est arrivé au détour de son enfance, de sa vie, ce que chacun a fait de ce que l'autre lui a imposé (12).

Quentin, lui, demeure au stade où en était Clamence. Sauf sur un point : un autre leitmotiv de la pièce est celui de la bénédiction, imposée, désirée, refusée, et finalement -heureusement- impossible. Le thème est déjà dans *La Chute* :

> Chez moi, on ne bénit pas, on ne distribue pas d'absolution. On fait l'addition, simplement, et puis : "Ca fait tant" (...) En philosophie comme en politique, je suis donc pour toute théorie qui refuse l'innocence à l'homme et pour toute pratique qui le traite en coupable. Vous voyez en moi, très cher, un partisan éclairé de la servitude (13).

Or ce qui est, chez Camus, servitude, devient, chez Miller, libération : "to know, and even, happily, that we meet unblessed" (14). Le texte fondateur, ici, n'est évidemment pas *La Chute,* mais peut-être les vers de W.H. Auden :

> O look, look in the mirror,
> O look in your distress ;
> Life remains a blessing
> Although you cannot bless.
> O stand, stand at the window
> As the tears scald and start ;
> You shall love your crooked neighbour
> With your crooked heart. (15).

Jean ROUBEROL
Université de Paris 4 - Sorbonne

NOTES

(1) Arthur MILLER, *Timebends, A Life,* New York, Grove Press, 1987, 484.

(2) *Ibid.*, 505-506.

(3) *Ibid.*, 521.

(4) Arthur MILLER, *After the Fall*, Pemguin Books, 1962, 1.

(5) *Ibid.*, 2.

(6) Albert CAMUS, *Théâtre, Récits, Nouvelles*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1962, 2008.

(7) *Ibid.*, 1484.

(8) *Ibid.*, 1489.

(9) *After the Fall*, 22.

(10) CAMUS, Pléiade, 1547-48.

(11) CAMUS, Pléiade, 2015.

(12) "L'enfant du deuxième étage", *Le Monde* 18 Octobre 1991.

(13) CAMUS, Pléiade, 1543.

(14) *After the Fall*, 113.

(15) W.H. AUDEN, *Another time*, London, Faber & Faber, 1940, 56.

DIRECTING THE CRUCIBLE AT THE LEICESTER HAYMARKET

Arthur Miller in his autobiography *Timebends* has said that he could always tell whether a country was going into or about to come out of a period of political repression by the number of applications he received to license a production of *The Crucible*.

In the autumn of 1989 I decided to direct a production of *The Crucible* at the Leicester Haymarket Theatre, at which time I was its Theatre Director. Within a week of my announcement I learned that the Royal National Theatre Director, the Manchester Exchange Theatre as well as two others were planning their own productions of *The Crucible*. Ostensibly we were celebrating Arthur Miller's seventy-fifth birthday, but I believe we also heard echoes of McCarthyism's "are you now or have you ever been" in the intemperance of Thatcher's "are they one of us". Needless to say, Margaret Thatcher is now no longer Prime Minister of the United Kingdom, and in our case, Arthur Miller's statement was uncannily borne out. But at the time of our production she was still politically robust.

Before ever reading *The Crucible,* theatre people are aware that it is about McCarthyism, that Miller courageously stood against it, and that throughout this period he fell in love with and later married Marilyn Monroe. When you then first read the play, the artifice of the language and the structure rushes you headlong, agog at characters' naivity and mistakes, which quickly lead to a polarization within the community, and allow the tender shoots of totalitarianism to take root. As such, *The Crucible* serves as a comment on and warning about not only the United States of the early 1950s, but as a template for all societies. Had that been the sum of the play I don't think that it would have become a vigourous statement of moral outrage and social accountability, for at the time Miller was not under personal attack. The story was not his story yet, and had it been left there, *The Crucible* would have been a story about looking back at Salem in anger.

What gives the story authority and immediate interest is the Elizabeth-Proctor-Abigail triangle as it pertains to A. Miller's life. In Elia Kazan's memoirs *A Life* the author talks about Miller's first marital infidelity, the cold unforgivingness Mary Slattery was showing Miller, his agreeing with her, and the continuous guilt he was feeling. The exact situation as in the play. In addition, Miller had already met Marilyn Monroe, and although not yet lovers, from *Timebends* and *A Life* it is clear that she is already preying on his mind. I cite this not through prurience but because in all good plays playwrights use the material of their own life which in turn gives authority to a play. To quote Elia Kazan, "Art [Arthur Miller] was not a writer who made up stories. His material has had to be experienced ; he reported on his inner condition. Art has to go through a crisis ; that would provide him with material for a play. He had to have that living connection with a subject before he could make a drama out of it".

When considering *The Crucible,* I had to ask myself whether the play touches the community within which it is to be performed ; and whether my stage is an appropriate theatrical space. I have already made a parallel with Thatcherism. But *The Crucible* has at least two other major concerns which are mirrored within our

society : these are children and women, and a society in transition, although the whole play is suffused with class structure.

As a society, the white English-speaking world has a problematic relationship with its children. So much of our relationship to children is based on censure, sanctions and violence. I can only give you some examples. In Cleveland, an area in north-east England, during the autumn of 1987, a doctor who specialized in sexual abuse of children ordered thirty-odd children into state care within a matter of days. The doctor not only believed that these children had been sexually abused, but also wanted to draw attention to the widespread sexual abuse of children in the British Isles. The case caused widespread consternation, and even the notorious right wing tabloid newspapers didn't know whether to lead a campaign against parents or doctor. After all, tales of British public schools are littered with buggery. A judicial inquiry found that the parents had no case to answer, the families were reunited. Interestingly, the doctor was not fired, although some months later moved to a less sensitive position.

In Scotland last year between thirty and forty children were taken into care by social workers in the Orkneys, after they became convinced by children's statements that they were being forced into Satanic pratices. There was the Kincora boys'home case in Northern Ireland, which was used by Army and Police officers and politicians as a "brothel" using boys as sexual victims. As I write there is a case in front of the Courts in Leicester that involves both a Member of Parliament and a number of Social Workers accused of sexually abusing the wards in their care.

For me these examples raise interesting questions mirrored in *The Crucible,* questions concerning witchcraft, the power/authority relationship between adults and children, sexual repression, paedophilia ; and how and when do you believe children. In the terms of the play, where all the 'children' are women, they also raise questions about society's way of dealing with women by treating them as children.

A second area of common interest is the depiction of a society undergoing profound structural changes, and the political forces they unleash. In Thatcher's Britain it was the social economy being pushed into a laissez-faire economy ; an industrial-based economy pushed into one of financial services and information technology ; and one that underwent profound centralization. It was a time of managers versus unions, denigration of public services, and triumphalism in over-turning consensus politics. The society as portrayed in *The Crucible* is at just such a juncture.

When the Puritans first established themselves at Salem they needed to conduct themselves by strict conventions and organization in order to survive harsh winter, to protect themselves against Indians, to eat, to prevent incest, to open up the forest and clear the land. But as the play opens we have a settlement that is prospering and secure and has successfully weathered this first stage. A second church has been built by dissidents away from the town. This results in a stratification of society and to the first-built church belong the establishment, the landowner who already employs labour, who is intent on keeping political power ; while to the latter church belong well-enough-to-do farmers, who wish the conventions to loosen up so that they can have more of a political say. It is against this political and religious background that the play unfolds itself.

My next consideration was which version to use, that is, the four-act or five-act text. The added act, which occurs between acts two and three in the popularly available version of *The Crucible,* takes place between Proctor and Abigail in a clearing in the forest. Proctor asks Abigail to stop the madness, clear Elizabeth's name, but after protracted discussions she says no. I rejected this act in my reading because it had nothing new to say that had not already been heard in act two or would not become clear in act three. Furthermore it destroys the rhythms of the play.

As I have already briefly mentioned, Miller's language in *The Crucible* is a literary English ; he says in *Timebends* that he got the sense and rhythm of it by reading texts of the trials at Salem. The dialect is not therefore recognizably American, and certainly not the Queen's English ; we therefore had to find a regional dialect which could encompass Miller's rhythms. I could identify four which would work well : Scottish, Northumbrian, Suffolk and West Country. In my opinion Scottish would work best but I rejected this for an English production because of colonialist overtones. After trying out the remaining three with a dialect coach, the cast was most comfortable with learning a West Country accent, that area of England encompassing Bristol and Somerset.

Having agreed on the accents, one of the first things that the cast and I learned in rehearsal was the adversarial nature of the language. In act one Parris cross-examines Abigail about happenings in the forest ; then the Puttnams cross-examine Parris, and later Proctor comes in to cross-examine Abigail ; then Hale comes in and soon cross-examines Abigail, Parris and Tituba. So examples go on through act two until it culminates in the courtroom scene of act three. The literary English in conjunction with the adversariality of language, quickly leads us to recognize that not only is all of *The Crucible* a courtroom drama but that consequently it is highly stylized.

From this came two decisions. The set, costumes, music and lights, while they might contain "naturalistic" elements, should provide an environment that focuses on the emotional truth of the play. The actors should embody their characters as "naturalistically" as possible so as to create a tension between the play's subject and its form. This worked well for our production until the last act. Try as we might we could never satisfyingly crack it, and we tried and we tried. The problem is that the crying out of act three feels to an audience as if it is the climax of the play. They have sustained so much build-up of pressure that the crying out comes as an enormous release. They are mentally tired. When they do finally start to listen again it feels unsatisfying.

I have no answers except to believe that it may be a short-coming in the writing, lying somewhere in the area of needing another structure other than adversariality to sustain its philosophic discussion.

Dissatisfaction in *The Crucible* may also lie in the focus which narrows from the community of Salem down to the plight of an individual, and is left there. As an antidote, a production choice I made was to keep a focus on the community throughout the play.

The main stage at the Leicester Haymarket is thirty metres wide by eighteen metres deep by eighteen metres high ; one of the largest in Britain. The designer, Kandis Cook and I felt that the production should be on an open stage ; and so we

decided on a vast gently-raked floor built from gray American oak, nailed down in a seemingly random fashion. Although the floor could sustain some symbolic interpretations such as hinting at the emotional uproar within Salem, or the pattern of the land if viewed from, an airplane, or that, as the production used different areas of the stage so the audiences eyes would be reinvigorated, the practical effect of the rake would be the sense that the production was thrown at them. It was on this stage that I placed fifteen chairs at the back of the playing area, so that the rest of the cast could watch and listen to the scene taking place.

We started using the space. Having quickly blocked and run through *The Crucible* as an excercise in mountain climbing, we spent the last three days of our first week exploring act one. We centred the action in a playing space of six metres by six metres which would represent Betty's room. There was one bed, two chairs and a small table. Good work was being done. We delineated characters, came to understand why they were on stage and what each wanted out of the scene. The six metres by six metres looked good within a context of thirty by eighteen, and we had our chairs in various positions in semi-darkness near the back of the stage. The weekend came, and while intelligent work had been done, we also knew that the first act hadn't been cracked.

On the Monday morning, and I can't remember whether it was festering dissatisfaction, or seeing Betty's room in a fresh light and feeling it was big, or whether I had somehow recalled my visit to pioneer villages in Canada, but for some reason I contracted the playing area to an area of two and one quarter metres square with still the same furniture in the room. It did wonders. For the first time we were inside a real crucible, and everybody started living on top of each other, the room began to feel airless, and one got a physical sense of pressure and urgency, especially when there were thirteen or fourteen characters in the room. The physical pressure of space and the adversariality of language became the two keys that unlocked our production.

I admire Miller because he fights for liberal values when people are being cowed. But I also recognize that he writes within a nineteenth-century tradition. Like Ibsen, Miller uses metaphor that sometimes attains the weight of symbol. Time permits me to look at a few of them that we examined in rehearsals. I would like to start with silence. The dominant silence of act one is Betty as she lies inertly on her bed ; then the nurturing silence that Rebecca Nurse demands from everybody after Betty first screams out. There is the silence of the beginning of act two when Elizabeth and John aren't talking to each other, the silence of the night when John looks out onto the land. There is the shock and menace of Reverend Hale's silent entry into Proctor's household. We have silence and order when Danforth bids any number of people to keep their counsel within the court ; or in act four we have the silence of the jail, and a depopulated Salem. The silences are used in many ways, but all help in pushing the dramatic action forward.

Another metaphor that attains weight is sight. One example of sight which can be easily missed if you only know *The Crucible* through reading it, is at the beginning of the fourth. We are told that Proctor has been in solitary confinement in a windowless dungeon for some months. As we first see him in act four he is almost totally sightless ; and as the act progresses and Proctor struggles with his conscience, there is also a physical struggle for his eyes to deal with light. Had I the space, I

could go on and talk about the metaphors of heat, food, and touch and sight, and show in what key ways they also push forward the dramatic action.

Finally, much has been said and written about Miller and the women in his plays. We too tried to explore the role of women in rehearsals, and we came up with traditional observations. For example there are the repressed sexual feelings that Parris has for his niece Abigail ; the way that when Hale cross examines Elizabeth he finds it quite acceptable that Proctor answers for her ; and the fact that while many women get hanged for being witches, the madness in Salem only stops when men start getting hanged in any number.

Of all the women characters only Elizabeth undergoes a real journey and changes, but unlike John with whom we see the process, with her we see only the results. In the event, our exploration of accepted observations on women was not that fruitful, and we settled on representing the traditional relationships they had in Salem, and presumably in Arthur Miller's America of the 1950s. Instead, what was surprising was that Miller's treatment of the children, who are all women, opened up the way that both Salem and 1950s America position women as children.

Although examining the roles of women, the metaphors of sight, silence and so on, may be thought to be of primarily literary interest, the process of focusing on and becoming consciously aware of these aspects provides the texture, the warp and woof of any production.

In the event I was proud of my production, the critics loved it, and audiences flocked to see it. But I am conscious that in writing about my production, the rehearsal and thought processes are presented partially, more coherent and sanitized, than in reality they were.

Peter LICHTENFELS
Leicester Theatre

FROM THE STAGE TO THE SCREEN : THE 1988 SCREEN VERSION OF MILLER'S *DEATH OF A SALESMAN* DIRECTED BY VOLKER SCHLONDORFF(1)

In his Introduction to the *Collected Plays*, (2) Arthur Miller approaches the problem of the difference between drama and film and makes references to the 1951 screen version which underline some key points :

> While the play was sometimes called cinematographic in its structure, it failed as a motion picture. I believe that the basic reason -aside from the gross insensitivity permeating its film production- was that the dramatic tension of Willy's memories was destroyed by transferring him, literally, to the locales he had only imagined in the play. There is an inevitable horror in the spectacle of a man losing consciousness of his immediate surroundings to the point where he engages in conversations with unseen persons. The horror is lost (...) when the context actually becomes his imagined world (3).

In a film sequence, the effect of a cut on a new set will usually suggest the idea that we have changed locales. An indeed, though the present action in the play takes place mostly inside Willy Loman's house or in front of it, there are three other places where he goes to on the second day (4), Howard's office, then Charley's, and then the restaurant. When the camera cuts to these three places, we infer Willy has actually been moving around.

But the continuity of Willy's mind, his "head" as Miller would have it, can be represented on the screen just as it is in the play, by the flashbacks, i. e. "the immediate visual drifting of one image into another from the 'past' through a cut"(5); his playing cards with Charley having introduced his vision of his cousin Ben (p. 34), the same vision of Ben only naturally flashes as he is suddenly told he is fired by Howard (p. 65-66). The level of the content then is what is being used under the guise of memories acted upon the stage in the tradition of the revival of ghosts etc., and envisioned on the screen as an actual slice of life. To represent a "transfer" as Miller calls it would need a shot in between, as the two swift shots on the car which are inserted in the 1988 production to show Willy is actually leaving his house to call upon his boss while in the play the diegetic continuity is secured by Linda's phone call, an element which has been omitted in the film (p. 58-9). Besides the techniques of "invisible cutting" altogether demonstrate if need be that there is no connection between the meaning effect -i.e. the signified- continuity vs. discontinuity and the actual editing of the shots. A study of sequences will hopefully develop this point.

But Arthur Miller also refers to other difficulties in the above quoted Introduction :

> It did not need this play to teach me that the screen is time-bound and earth-bound compared to the stage, if only because its preponderant emphasis is on the visual image, which, however rapidly it may be changed before our eyes, still displaces its predecessor, while scene-changing with words is instantaneous, and (...) a preceding image can be kept alive through the image that succeeds it. The movie's tendency is always to wipe out what has gone before...(6)

One can make at least two remarks about these lines. The visual nature of film is a privileged medium to make the viewer's mind forget about time and earth-it frees us from the physical world to a much larger extent than the stage does because of the visual effect of the limits of the frame controlling our vision. As to the belief that the visual image displaces its predecessor, it is untenable; quite on the contrary, the meaning of a shot is entirely dependant on the shots which precede it, in a way quite similar to discourse, using for example the rhematic/thematic analysis of discourse continuity. The movie does not wipe out what has gone before, it refers to it. The referent, if there is one, is within the syntagmatic continuity of the shots (7).

Miller goes on to complain that in the 1951 production the tension between past and present was lost:

> There is no swifter method of telling a 'story' (than a movie) but neither is there a more difficult medium in which to keep a pattern of relationships constantly in being. Even in those sequences which retained the real backgrounds for Willy's imaginary confrontations the tension between now and then was lost. I suspect this loss was due to the necessity of shooting the actors close-up–effectively eliminating awareness of their surroundings. The basic failure of the picture was a formal one. It did not solve, nor really attempt to find, a resolution for the problem of keeping the past constantly alive, and that friction, collision, and tension between past and present was the heart of the play's particular construction (8).

It seems Miller is not thinking of the viewer here: the close-up is only directed to us and has nothing to do with the characters or their awareness as shown to us; on the contrary the close-up has come to connote inner consciousness and dream as far as the character is concerned because of the fact we are not shown the surroundings, and therefore, just like an insert, the close-up diverts the viewer's attention to another world, the world of the character's inner vision.

Miller's opinion here seems to contradict his own views about "expressionism" and the semiotic function of a single object when isolated from the paraphernalia of objects usually around it, a function which has been likened to the trope called synecdoche. Indeed by the power of selection and isolation, the object thus brought to attention refers to the paradigm of objects it is culturally associated with. Thus does Miller indicate that a table and chairs and a fridge will signify the kitchen, or the trophy in the Lomans' bare bedroom will epitomize Willy's dreams concerning his sons. Miller also wished the sound of a flute to be heard at the beginning of the play to contrast with Loman's suitcases of samples. The aural effect connotes the life of the mind; we also discover another motivation later on when we hear Loman's father as a pioneer made flutes he used to sell for a living on the road, while the visual effect connotes the life of the body and the fact Loman only carries samples in his bags, not real objects for sale. The suitcases are not any more "realistic" than the flute is; they are synecdoches as well.

These remarks about Miller's allusion to cinematic devices tend to show the broadening of perspective the forty years which have gone by necessarily entail.

When Miller wrote about his *Death of a Salesman* that his idea was first "an enormous face the height of the proscenium arch which would appear and then open up", he explained his views about life in terms which echo the concerns of his time

as inherited from the end of the nineteenth century, and in particular from the two James brothers. Miller writes such lines as :

> The *Salesman* image was from the beginning absorbed with the concept that nothing in life comes "next" but that everything exists together and at the same time within us; that there is no past to be "brought forward" in a human being, but that he is his past at every moment and the present is merely that which his past is capable of noticing and smelling and reacting to (9).

In these remarks one can spot the tradition initiated by Henry James for which he coined the expression "felt experience", and described by his brother as the "stream of consciousness".(10) The conversion from the definition of the present as a continuous flow of impressions into a definition of the present as time, for which a new word "duration" was coined by Bergson is a well-known one which Miller inherited unquestioningly as a piece of intuitive truth.The favourite form of time which is thus advocated is simultaneity, and this was represented on the stage in the production by Elia Kazan by transparent scenery and a convention that actors should use doors in the present actions and walk through imaginary walls during actions in the past, so that the same space could be used—a translation into the spatial dimension of the time notion of simultaneity.Thus the house became a metaphor for Willy Loman's head, and the concern was of course with keeping the same convention for scenes where Willy was not in his house.These well-known characteristics of Miller's play call for a few remarks within the later perspective which is ours today.

The disappearing of the notion of future is the immediate result of simultaneity; indeed the future is only conceivable for the present Willy as part of his past pleasant memories, memories which were pleasant for that very reason, since they are memories of his sons' childhood when Willy could imagine their future for them. In the scene in the restaurant the simultaneity of past and present is different: in that scene while Biff is turned narrator and tells his father what happened to him during the day, a tale which is also a confession, the disillusionment is so strong for Willy that he suffers from hallucinations: he first has an aural memory of a scene he cannot have lived but must have reconstructed during the past years from his wife's own account, and which is the scene of Bernard telling Mrs Loman about Biff's failure in maths, a failure which meant he could not go to University. The embedded story-telling makes the vision a complex one, and its link with Biff's confession about stealing Oliver's gold fountain-pen within the pattern of simultaneity is interestingly associated with Loman's own guilt. He turns round and tells Biff he is not the one who "flunked maths", rejecting any responsibility in this catastrophe. The pattern of simultaneity is however impossible to keep and Miller necessarily brings up the actual parallel guilt only after, as it actually occurred in the past; indeed, having failed, Biff left for Boston where he unexpectedly came upon his father in bed with his kept mistress.

In the 1988 production as well as in the play, much simultaneity is derived from the different voices which are heard; in the film in particular, the similitude in pitch between young Bernard's high-pitched voice calling "Mrs. Loman", the telephone operator's female voice calling "Mr. Loman" and the page (if one agrees about this) serves to introduce the Woman's voice :"Willy" which is in the same pitch, so that the voices are blended into one single voice, the voice of guilt and moral conscience.

Paradoxically indeed, while the Jamesian consciousness amounted to an effort to escape the cause-effect pattern of the Victorian guilt-ridden conscience, by translating consciousness into a world where no such painful pattern exists, the world of "duration", the process which was started is clearly that of the increase in power of that very conscience it was meant to suppress. Simultaneity suppressing the future, only the past remains to create the present, a past which is of course weighed down by guilt.

In Loman's case, this guilt is far more than sexual; it is the awareness of having failed to meet the tenets of the American Dream (11). The restaurant scene and the corresponding sequence in the film which will be studied presently offer the interesting characteristic of showing Willy in the process of following the call of his dream. The first call is the voice of punishment: Loman's dream about Biff comes to nothing, but the other female voices are those of success and happiness: the Woman, a platine blonde in the film reminiscent of Marylin of course, embodies the seductive power of the capitalist's dream (Miller's communism?): her call is one of joy, of eternal laughter, while, paradoxically, it is blended with the operator's call, i.e. the call of the family, another dream-figure of success and life. Another paradox worth mentioning because it is deeply connected with family ties is the contrast between the call of the wild, so to speak, operated on Willy's imagination by the visions he has of his big brother Ben and which cause him to reject Charley's sensible matter-of-fact offer, and the determination Willy shows to fight it out "there", in Brooklyn, rather than launch upon an adventure. This echoes the famous *Acres of Diamonds* text declaring "the industrious, the honest, the determined man can mine diamonds at home, in the city, wherever he is", his success being a matter of character, personality, dynamism, optimism and having the magic and elusive human touch, or charisma (12).

By favouring the simultaneity of past and present to represent Willy's consciousness, Miller causes Willy to display a divided personality, being alternatively quite playful and buoyant in his manner, a manner which is as much the mask of the salesman as the style inspired to him by his natural and naive, even childish, optimism, and, the next minute utterly dejected and humiliated when the past cannot illumine the present, when dream is powerless to hide the truth.Hence the necessity for Happy to keep lying to him, and the near impossibility for Biff to state the truth in front of him. Such is the achievement of Dustin Hoffman in the 1988 production - a constant metamorphosis which is established from the outset with the first sequence, an opening sequence in which he is able to shift all of a sudden from a sweet lyrical tone when plunged in memories of the house as it used to be to the shrieks of a maniac complaining about closed windows though these are all open (13).

A closer study of a particular sequence, the sequence in the restaurant from the shot showing Willy's arrival through the entrance door till his exit by the lavatory door, may prove rewarding in several respects in so far as an assessment of the film's achievement is required (pp. 83-90).

The paradigm (14) of shooting angles is used with a special effect, since the sequence being predominantly shot in a standard angle when the trio moves about the room or sits at the table, a sharp downward angle on Biff lying on his back on the

floor, followed by a sharp upward one on him as he has risen and has turned round, suddenly modify this effect of camera transparency and underline the violence of the father/son conflict. This change in angle is used to frame the climactic "Why did I go?" uttered by Biff, a question which introduces his cruel statement about his father's decadence. The upward angle on Biff is maintained as Willy snarls back at him and pulls him into the frame by catching his necktie, with the effect of introducing a sharp diagonal line of composition within the otherwise predominantly vertical and horizontal lines.

Contributing to this highly dramatic shot is the semantic paradigm of scale; most of the sequence is shot in medium close shot, the table with its single "expressionistic" flower being used to gather the trio within the narrow limits of a restricted space not unlike an arena or a boxing ring. Within the limits of this general scale, the camera cuts to close shots which group Happy and his father on one side, the left, and isolate Biff confronting them on the right. This division of the group allows the free play of editing techniques such as shot-counter-shot in order to give the dialogue its continuity and rythm.

A special effect is obtained when this restriction of our field of vision on either Willy (and Happy close by) or Biff is combined with the tracking-panning movement of the camera to the right. Biff is framed alone and the direction of his face to the left makes us situate Willy very near to the exterior left side of the frame; as a result his profile is twice made to penetrate the frame from the left, which gives his head special emphasis. Actually his head protrudes within the close shot on Biff's face thus connoting aggressivity and indignation, Biff's reaction being then to move slightly backwards, and the battle of words between them becoming a fight for the occupation of the space of the screen, a traditional technique in which the screen becomes a metaphor for power (15). Here the metaphor connotes the power of family ties (a notion also connoted by the actual tie Willy grabs), and the characteristic to and fro movement of Willy's feelings, from tears of joy to tears of frustration.

This special effect is brought to a climax when Willy actually pushes Biff's jaw and tries to push him away, a thrust Biff is able to resist, the struggle being rendered by a re-framing of Biff's head along the right side of the frame. A few seconds later, the device is exploited to yet a greater effect. A close shot frames Willy bending forward to the right in Biff's direction. The camera then cuts swiflty to Willy in a slight upward angle as seen in the previous shot looking down at Biff (Biff has squatted on his heels to speak to his father at his level since Willy is seated). It then cuts just as fast back to the shot showing Willy bending forward and pans to the right in order to re-frame Biff as he sprawls backward on the floor. The effect is to lengthen space to the right and to the left, while the overall choice of an extremely restricted, suffocating space to connote the strength of family ties is maintained. This much distorted imaginary frame serves to underline the restriction of space in the following climactic shot framing the trio in close-shot as Willy is pulling Biff's necktie. The paradigm of scale is thus put to use to emphasize the terrible struggle between father and son which is under way and which will end in the kitchen at home with Biff's full emancipation from make-believe and, inversely, his father's total immersion in self-deception to the point of selling his life for a hypothetical life-insurance.

The use of the paradigm of direction is also worth mentioning in this sequence. It is invested with semantic significance as it serves to support the axis of

the father/son conflict in combination with the above quoted play on upward/ downward angles. Indeed when Biff is shot with an upward angle (as if seen by Willy), he has crossed the frame (for the second time) and is now standing on the left. This underlines the inversion in their relationship: it looks as if on the right Biff is the submissive son trying to explain things in order to soothe his father while on the left he is the rebel adult assuming his newly asserted identity. On the right, Biff even looks crushed (sprawling on his back in a downward angle, a conventional semantic investment of this shooting angle), but on the left he looks threatening and powerful.

Left vs. right also serve to represent Willy's own divided attention in the sequence—in keeping with the general law of 'simultaneity' in the text; when replying to Biff, he looks to the right, or at least ahead, but when he replies to the voice-off, he turns his head round, to the left when he is seated, and yells "I'm not there" (p. 88), and "No,no,no!" (p. 88) as if to somebody behind his back. The aural counterpoint of voices, the conversational tone vs. the distant high-pitched female intonation, is emphasized by this directional counterpoint.

Thus is space behind him invested with a special significance which could be paraphrased as: his memory is haunting him.But he also moves towards a place of dreams to the right when he hears Bernard's equally youthful and high pitched voice, as if he were being triggered by the voice in the pursuit of an imaginary vision. When Bernard's voice is heard he stands up and starts walking with faltering steps to the right, a part of the frame which has been left temporarily void by another of Biff's moves towards the left of the frame. The camera then follows him, constantly and smoothly reframing his head and shoulders as he plods ahead, discovering a grey Bernard through the window standing in an odd frontal position, his arm outstretched to the left of the frame, while Willy's own arm is outstretched to the right in front of him.

The whole sequence is given unity by the symmetrical use of shot-counter-shots in the beginning of the father/son confrontation and in the end, while the central part of the sequence is shot in a continuous re-framing unit thanks to a lateral tracking-panning camera movement. While Willy moves to the right with the clockwork regularity of an automaton, he also sometimes spins round as if to go back (i.e. to the left) but being followed by his sons they immediately surround him. Thus is the fountain-pen exhibited by Willy in a whirling movement ; the fountainpen— a phallic symbol if we are to believe psychoanalysts —is certainly another family tie, since Biff's cleptomania has been encouraged by his own father as a substitute for the heroic grandeur of the conquering fore-fathers, Willy's father (who made flutes and made a living out of their sale as said above) and Willy's big brother Ben who came back a wealthy man from Africa. The pen not only has the elongated shape of a flute but its golden fabric connotes the African diamonds of Uncle Ben. The spectator has been made aware of the symbolic value of the fountain-pen when Biff confessed to his brother:"I just wanted to take it", a stutter in the actor's enunciation on "to" and "take" having conveniently underlined the idea. But there is no cut here to exhibit the said emblem; a continuous camera movement envelops the symbolic object within the texture of Willy's hazy dream.

The circular movement around the room is given a smooth regularity which gives Willy dramatic prominence as he takes the initiative, as it were, though being himself led by a voice. It is introduced in parallel with music on the sound track and

the voices calling one after another. In addition to these contrapuntal elements the camera frames Miss Forsythe twice, once as the trio sits down and another time when Willy collides with her in the doorway. This contributes to the tension of the present scene, a tension already brought to great intensity by the conflict between the voices of the past and the voices of the present, as has already been pointed out, Biff's confession in the present being combined or superimposed with Willy's guilty memory of Biff's failure in maths. The tension is kept up by another effect due to the succession of voices heard in the distance; because they all sound alike the persistent effect is more confusing, connoting the mental confusion Willy is experiencing. The superimposition of the two call-girls' giggle with the Woman's own draws upon the technique of association of ideas through analogy, and makes the following sequence in the hotel more plausible. The final shot showing Willy's exit as the two girls have settled down —a medium shot is suddenly introduced then with the effect of an anti-climax— is carefully composed: a predominantly red wall fills in the frame to the left, in Willy's back, as he is shown leaning over and opening the door of the toilets like the peeping-tom he is, always on the threshold of reality, enmeshed within a world of make-believe and pretence.

These remarks on the sequence in the restaurant tend to show Schlondorff's style in this movie is a very classical one, making the camera mostly unobstrusive or so it seems. The shooting actually achieves the fusion of the two supposedly irreconcilable trends of the cinema described by critics in the 1960s, the editing ethics and its effects of montage, ultimately traceable to Eisenstein, and the re-framing ethics and its effects of realism, ascribable first and foremost to André Bazin (16). Some cuts in this sequence are indeed quite effective to create an illusion of realism, as the analysis of the shots showing Willy pushing his son backwards demonstrates, (indeed as all the techniques of invisible cutting are), while the camera movement following Willy in his circular madness is far from being unobtrusive, since it connotes Willy's consciousness because it is simultaneous with the music and the voices in the distance.

Classicism today may be defined as the art of putting to significant use whatever aural or visual element is deemed necessary, making the cinematic techniques either highly symbolic as indications of the enunciation of the film-director or totally transparent, indicating enunciation differently — as a wilful delegation of symbolism to the level of diegesis.

The hypothesis holds good if we turn to the first sequence in Schlondorff's movie for confirmation. The extensive use of parallel editing in this sequence fulfills the function of Elia Kazan's semi-transparent set in order to represent simultaneity and continuity. The parallel editing also shows promiscuity as the open windows are carefully framed in an outdoor shot to show that each party might hear the other(and the boys as a matter of fact react to what Willy is saying to Linda). Another time, the windows are also shot from outdoors, this time to show the identification of the house to the characters' soul, in particular Willy's as he is framed by the window bars and shown attempting to open the sash even more. The boys are shown in their attic bedroom with the projected shadows of many bars on their ceiling, and the sash windows also look rather like prison windows. The house symbolizes their failure, their worries as well as the memories enclosed in the room.The use of parallel editing therefore contributes to the general symbolism of place in this introductory sequence, representing the absence of future in a present whose sole meaning relies upon the

past, and Willy's predicament as his sons represent both the glorious dreams of the past and the agonizing failure of the present.

But editing in this opening sequence is combined with camera movements, in particular to represent Willy's divided self as he moves to and fro within the limits of his narrow bedroom, and Biff's own tormented soul like an echo of his father's in the shots on the boys' room. Concerning Willy's consciousness, the shots in the bedroom show the bed limiting space on the left — the privileged place where Linda keeps sitting most of the time like a magnet around which Willy revolves and the other end of the room where a chest of drawers with the trophy and the photograph of the Chevvy as well as a large mirror can be seen. The camera movements serve to emphasize the meaning of Willy's words, as when he says: "Biff Loman is lost..." (p. 11) extending his hand vaguely but, from our angle, seemingly in the direction of the trophy, only to stumble on a contradiction, concluding that Biff is not lazy while he declared the contrary a few seconds before; the use of the present in both utterances serves of course to create simultaneity between the past (when Biff was not lazy) and the present (when he is). But editing is also used to emphasize Willy's words as the re-framing on the photograph of the Chevvy is interrupted by a cut with a close-up on his face ; or, more remarkably, when simultaneity and overlapping are being used in the dialogue. Linda's double "shsh!" is coupled with Willy's:"The trouble is..", then suddenly Willy is alone to speak and says "bum" to great effect. Another instance of the careful exploitation of cinematic techniques with a view to serving the dialogue is to be found with "whipped", a word which applies to cheese but connotes Willy's painful awareness of failure as well. The word is inserted as the parallel editing reverts to Willy's bedroom; in the same way, the first shift to the boys' room ends with Willy's "the boys' in?" and Linda's reply.

Indeed most of the editing exploits the convention according to which one usually cuts to the next sound track slightly before the visual cut occurs, by making voices off heard quite often, another way of signalling the fact they can hear one another. Because the cross-cutting in dialogues also makes an extensive use of the reaction shot, making us see the addressee while overhearing the speaker, when utterance and shot suddenly coincide, the effect is striking enough to emphasize the symbolic meaning of the words being spoken then. These are some of the techniques the observer cannot miss, and, though there are presumably others which have been overlooked here, none has been noted to contradict the previously suggested hypothesis about the classicism of the film along with a new definition of such classicism.

The question remains whether we are made to associate constantly with Willy Loman's inner thoughts and whether absolute inner focalization on him, which was Miller's initial idea, is achieved. Other films have attempted the same effect, Woody Allen's *Stardust Memories*, Alain Resnais's *Providence* , and of course most of Fellini's films, the very echo of his *8 1/2* being clearly to be found in the first shots of Schlondorff's production. Serving Miller's text and its inherent contradictions seems to have been the preferred choice of this film, the result being quite as moving as the play, though, paradoxically, because of the forty years' perspective, the film itself may strike the viewer as behind the times.

Raphaëlle COSTA de BAUREGARD
Université de Toulouse Le Mirail

NOTES

(1) The screenplay of the film was done by Arthur Miller himself. This information was kindly given by Dr. J. P. Berthomé during the Colloque International Arthur Miller at the University of Rennes 2 Haute Bretagne.

2) Arthur Miller *Collected Plays* New-York : Viking Press, 1957.

3) Miller *Collected Plays*, p. 26.

4) All references to the text are given after the quotation in page numbers; they are to the Penguin edition. The second day starts with Act II, p. 55.

5) Maureen Turim *Flashbacks in Film Memory and History* New-York : Routledge, Chapman and Hall 1989, 1-5.

6) Introduction, p.27.

7) Christian Metz *Essais sur la signification au cinéma* 2 vols. Paris : Klincksieck (1968) 1983.

8) Introduction, p. 27.

9) Introduction, p.23.

10) Henry James (1843-1916) et William James (1842-1910).

11) Thomas E. Porter *Myth and Modern American Drama* Detroit : Wayne State University Press, 1969, pp. 127-52.

12) Porter, id.

13) While the first two interprets of the role were contrasted as each having chosen one of either styles, Paul Muni creating a pitiful failure of a man for the English public, and Lee Cobb directed by Elia Kazan creating

an American fool much in the style of Babbitt.cf.A. Miller "The American Theater", *Holiday,* XVII (January 1955), 90-104.

14) My hypothesis here is that the cinematic devices such as shooting angle, framing, camera movement, etc. correspond to semantic paradigms and they are analysed as such in this paper. That is to say upper/lower angles are the poles of the semantic axis or paradigm of shooting angle, and imply one another; close shot/long shot also belong to a polarized semantic axis; editing/camera movement are interesting poles of the semantic category continuous/discontinuous, and so forth.

15) The device is used to the full of its comic capacities in Chaplin's *The Great Dictator*, as the barber on the right side of the frame tries to push the trooper away, but the latter moves forward from left to right and pushes the barber literally out of the frame to the right.

16) Peter Wollen *Sign and Meaning in the Cinema* London: Thames & Hudson, 1969 ; Andrew Tudor *Theories of Film* London: Viking Press and British Film Institute, 1973.

ARTHUR MILLER A HOLLYWOOD

THE HOOK, THE MISFITS

Si le nom d'Arthur Miller figure au générique d'une douzaine de films, il n'a véritablement écrit pour le cinéma que trois scénarios originaux en quarante-cinq ans, et deux seulement de ces scénarios ont effectivement été portés à l'écran. Le premier en effet, celui de *The Hook* dont il va être longuement question aujourd'hui, demeurera inachevé, même si l'on peut considérer qu'il est à l'origine de deux oeuvres majeures pour le théâtre et le cinéma. Quant aux créations originales d'Arthur Miller portées à l'écran, elles se limitent à deux titres séparés par presque trente ans : *The Misfits,* filmé par John Huston en 1960, et *Everybody Wins,* réalisé par Karel Reisz en 1989. Nombreuses sont, durant cette période, les adaptations cinématographiques de pièces de Miller, mais elles se feront toutes hors de lui, à l'exception de la dernière : *Death of a Salesman* de Volker Schlöndorff, pour laquelle Miller se fait en 1985 non seulement adaptateur mais aussi producteur. C'est des deux premiers scénarios de Miller pour le cinéma, ceux de *The Hook* et de *The Misfits* que nous allons parler maintenant, moins du point de vue de l'exégète Millérien que je ne suis pas que de celui de l'historien de cinéma.

Lorsqu'il arrive une première fois à Hollywood en 1943, frais émoulu de son expérience d'un an dans l'arsenal de Brooklyn, Miller est encore un inconnu qui n'arrive pas à faire produire professionnellement ses pièces et ne connaîtra véritablement le succès que quatre ans plus tard avec *All My Sons.* Venant à Hollywood, il ne fait que suivre la voie tracée par des dizaines d'écrivains majeurs qui, depuis le début des années trente et l'avènement du parlant, ont pris avant lui le chemin de la côte Ouest pour y trouver, parallèlement à la poursuite de leur oeuvre propre, une sécurité financière bienvenue dans un confort douillet, et la chance de rencontrer enfin un public de masse que n'avaient su toucher encore William Faulkner, Nathanael West, Francis Scott Fitzgerald ou James Cain, pour ne citer que quelques noms. Michel Ciment parle à leur sujet de "pacte faustien où l'artiste perdrait son âme en échange du bien-être matériel" (1) et c'est bien l'impression qui ressort des oeuvres que leur ont inspirées cette expérience hollywoodienne, qu'il s'agisse de *The Last Tycoon* et *Crazy Sundays* de Fitgerald, de *The Day of the Locust* de West, ou, plus tard, de *The Big Knife* de Clifford Odets, *The Goddess* de Paddy Chayefsky ou *What Makes Sammy Run ?* de Budd Schulberg.

C'est que les écrivains sont considérés par les studios comme de simples employés, grassement payés certes, mais qu'on engage pour leur savoir-faire et non pour leur permettre de développer leur expression personnelle. Le plus souvent même, s'ils ont la chance de vendre les droits d'une pièce ou d'un roman à un studio, celui-ci ne souhaite pas leur en confier l'adaptation cinématographique et préfère appeler à la rescousse un autre scénariste, un autre écrivain parfois, pour mieux diluer l'originalité de l'oeuvre et obtenir le produit standardisé qu'il espère. C'est ainsi que Horace McCoy, qui a publié *They Shoot Horses, Don't They ?* en 1935, collabore à une quarantaine de scénarios entre 1933 et sa mort en 1955, mais pas à l'adaptation du seul de ses romans porté à l'écran de son vivant *(Kiss Tomorrow Goodbye),* que Francis Scott Fitzgerald écrit l'adaptation cinématographique de *Three Comrades* d'Erich Maria Remarque qui se trouve lui-même alors à Hollywood, mais n'arrive pas

à placer un scénario original, ou que William Faulkner adapte Ernest Hemingway *(To Have and Have not)* et Raymond Chandler *(The Big Sleep)* qui lui-même adapte Patricia Highsmith *(Strangers on a Train)* et James Cain *(Double Indemnity)*, mais ne travaille que sur une seule *(The Blue Dahlia)* des nombreuses versions de ses propres romans.

Il n'est pas étonnant, dans ce contexte, qu'Arthur Miller n'ait pas tiré grande satisfaction de son expérience d'adaptation pour l'écran de *Here is your War*, un recueil de chroniques du front signé du journaliste Ernie Pyle. En dépit de son coquet salaire de 750 dollars par semaine, inespéré pour un auteur encore confidentiel, il renonce à poursuivre le travail lorsqu'un autre écrivain est désigné pour collaborer avec lui, et c'est signé d'encore trois autres noms - mais sans mention de sa contribution - que le film sortira en 1945, sous le titre *The Story of G.I. Joe*. Miller pourtant publiera en 1944 *Situation Normal...*, une vision de la vie militaire fondée sur la recherche effectuée pour ce film de pure commande qu'il n'avait pu s'approprier.

Dégoûté de cette expérience, Miller est donc revenu à ses ambitions théâtrales et c'est avec la première triomphale, le 29 janvier 1947, de *All My Sons*, mis en scène pour Broadway par Elia Kazan qu'il va connaître la consécration. Il a découvert Elia Kazan, son aîné de six ans seulement, en 1937, lorsque celui-ci interprétait *Golden Boy* de Clifford Odets pour le fameux Group Theatre, une troupe de théâtre new yorkaise très proche du parti communiste qu'il animait en compagnie de Lee Strasberg et Harold Clurman et à laquelle on doit le mythique *Waiting for Lefty* de Clifford Odets. C'est à Harold Clurman, associé à Kazan dans une nouvelle entreprise théâtrale, que Miller a proposé d'abord *All My Sons*, mais il a vite sympathisé davantage avec Kazan vers lequel l'entraînent beaucoup d'affinités et lui a proposé de prendre en charge sa pièce. Kazan, d'ailleurs, est alors occupé à réaliser un film à Hollywood, *Boomerang*, et Miller ira l'y voir longuement sur ce tournage, acceptant même, en matière de plaisanterie, de faire une fugitive apparition dans le film au milieu d'un groupe de suspects parmi lesquels un témoin doit identifier le coupable.

Nous voici donc après le triomphe de *All My Sons* et notre auteur erre dans les rues de New York à la recherche de l'idée qui pourrait constituer le point de départ de son oeuvre suivante. Il explique fort clairement dans son autobiographie comment il croit trouver cette idée dans la vision des graffitis qui envahissent les murs près des quais de l'Hudson River, débordent de là jusque dans les bouches du métro et répètent partout la même question, identiquement formulée en italien : "Dove Pete Panto ?", "Où est Pete Panto ?".

PM, un quotidien progressiste new yorkais lui apporte, sinon la réponse, du moins l'explication de cette question. Pete Panto est un jeune docker qui a tenté d'organiser une révolte de la base contre les patrons corrompus de l'American Longshoremen's Association dont les liens avec la pègre et la mafia sont bien connus. Il a disparu de chez lui un soir et n'a plus été revu depuis. Selon les propres termes de Miller : "It was a time when the heroic had all but disappeared from the theatre along with any interest in the tragic tradition itself. The idea of a young man defying evil and ending in a cement block at the bottom of the river drew me on".

Le voilà donc qui tente de pénétrer le mur de silence qui protège les obscurs rituels qui régissent la vie des quais de Brooklyn et la soumission résignée des dockers aux forces qui les dominent. Au bout de quelques semaines, il doit y renoncer, incapable de gagner la confiance d'une population à laquelle il est totalement étranger,

en dépit du temps qu'il a passé durant la guerre dans l'arsenal de Brooklyn, et qui vit trop quotidiennement le règne de la terreur pour oser briser pour cet inconnu l'*omerta*, la loi du silence imposée par la mafia.

Quelques mois plus tard, une occasion lui est pourtant offerte de réouvrir le dossier lorsque deux militants de l'American Labor Party lui demandent son aide. Mitch Berenson et Vincent Longhi ont travaillé avec Pete Panto dont ils essaient de poursuivre l'idéal, ce sont des vétérans du combat syndical, ils ont vu *All My Sons*, lu le premier roman de Miller : *Focus*, et c'est à l'auteur progressiste célébré qu'ils s'adressent pour lui demander une contribution financière à leur entreprise en même temps qu'une introduction auprès d'intellectuels influents qui pourraient soutenir et populariser leur cause.

Miller ne peut guère leur apporter, sinon leur proposer de se documenter grâce à eux pour trouver un moyen d'écrire sur cette partie interdite de la ville qui est devenue pour lui, selon ses propres termes, "a dangerous and mysterious world at the water's edge that drama and litterature had never touched" et qui, ajoute-t-il ingénument, "aside from everything else had always seemed so photogenic".

Guidé par Berenson et Longhi, l'écrivain va consacrer six mois à explorer les arcanes du monde fermé des dockers, nouer des amitiés, écouter des centaines d'histoires pittoresques ou terrifiantes, tenter de comprendre la logique d'un monde qui le fascine et lui échappe. C'est au hasard de cette enquête informelle qu'il entend l'histoire d'un docker qui a dénoncé au bureau de l'immigration deux frères, deux parents à lui, immigrés clandestins qui partageaient son logement, aux seules fins d'empêcher l'un d'eux d'épouser sa nièce. L'homme a disparu depuis, méprisé de tous, assassiné peut-être. Miller ne prête pas d'attention particulière à cette histoire. C'est toujours le personnage de Pete Panto qu'il tente de cerner, de transformer en héros de scénario puisqu'il a déjà déterminé que c'était au cinéma qu'il voulait porter son histoire.

Mais le scénario résiste, Miller ne voit pas comment structurer la masse d'informations disparates, contradictoires qu'il a amassée. Il saisit l'opportunité d'accompagner Vincent Longhi en Europe, et particulièrement en Italie où le jeune activiste a décidé de se rendre pour renforcer sa position auprès des nombreux dockers italiens de Brooklyn et gagner leur vote dans ce qui est devenu son combat politique. A son retour, plusieurs mois plus tard, il abandonne provisoirement le projet pour se lancer dans l'écriture d'un autre succès : *Death of a Salesman*, qui ouvre triomphalement à Broadway le 10 février 1949, à nouveau mis en scène par Elia Kazan.

L'heure est venue de se remettre à l'écriture du scénario abandonné sur Pete Panto auquel Miller a maintenant donné un titre : *The Hook*, qui fait référence à la fois au crochet dont se servent les dockers pour assurer leur prise sur les ballots qu'ils déchargent et au Red Hook, ce quartier de Brooklyn où a lieu l'embauche des dockers. Le réalisateur en est tout désigné puisque Elia Kazan, qui vient de mettre en scène les deux succès théâtraux de Miller, partage son activité entre Broadway et Hollywood où il a déjà dirigé cinq films assez mineurs. Dès 1949, Kazan donne son accord de principe au projet et, dans l'attente du scénario définitif de Miller et d'un autre projet de film qu'écrit pour lui John Steinbeck sur le révolutionnaire mexicain Emiliano Zapata, il confirme sa position comme l'un des réalisateurs les plus doués de la nouvelle génération hollywoodienne avec deux films qui révèlent en lui un talent de

cinéaste qui n'avait pas trouvé à s'exprimer jusqu'alors : *Panic in the Streets,* un admirable *thriller* réaliste tourné de façon quasi-documentaire à la Nouvelle Orléans, et *A Streetcar Named Desire,* où il porte à l'écran de façon mémorable la pièce de Tennessee Williams qu'il avait dirigée trois ans plus tôt à la scène.

Kazan a demandé à Miller de multiples révisions de son scénario, et il n'en est pas encore pleinement satisfait lorsqu'il décide, au début de 1951, de profiter des rumeurs favorables qui entourent *A Streetcar Named Desire* - retardé par des problèmes de durée et de censure, le film ne sortira commercialement qu'en mars 1952 - et de faire de *The Hook* sa prochaine réalisation puisque *Viva Zapata* qu'il voulait tourner au Mexique est lui-même retardé par le contrôle que réclament sur le projet les autorités locales.

C'est Darryl F. Zanuck, puissant patron de la 20th Century Fox, qui doit produire *Viva Zapata*, et c'est à lui que Kazan télégraphie le 8 janvier 1951 pour annoncer la prochaine arrivée de Miller et de lui-même à Hollywood, avec le scénario de Miller dont il entend lui réserver la priorité. Il ne croit guère pourtant à l'acceptation du scénario par Zanuck et télégraphie le même jour à ses agents à Hollywood, Abe Lastfogel et Lew Wasserman, pour leur suggérer de chercher déjà un autre producteur pour le cas où Zanuck refuserait. Durant ces négociations qui vont s'engager avec les studios, les deux hommes acceptent l'invitation à résider chez lui de Charles K. Feldman, un important producteur qui vient de produire avec Warner Bros *A Streetcar Named Desire* de Kazan.

Curieusement, l'autobiographie d'Arthur Miller date ce voyage pour Hollywood du printemps de 1950, différant donc de près d'un an sur ce point de celle d'Elia Kazan. Il ne fait pas de doute qu'en cette occurrence, c'est bien la mémoire de Miller qui se trouve prise en défaut puisqu'il évoque aussi dans les mêmes pages sa première rencontre avec Marilyn Monroe, sur le tournage du film d'Harmon Jones *As Young as you Feel,* et le désarroi de la jeune comédienne qui vient juste de voir mourir son agent et protecteur Johnny Hyde. Il n'est pas de carrière aussi avidement fouillée dans ses moindre recoins que celle, trop brève, de Marilyn Monroe. Il n'est guère difficile donc de vérifier la date de la mort de Johnny Hyde, en décembre 1950, et celle du tournage du film d'Harmon Jones, un ancien monteur d'Elia Kazan, au tout début de 1951. L'erreur, plusieurs fois répétée dans le livre, est étonnante, s'agissant pour Miller de dater une rencontre qui devait se révéler capitale pour lui. Je me garderai bien de lui proposer une explication, laissant ce soin à des spécialistes mieux autorisés de la psyché du dramaturge.

Ils auront fort à faire aussi pour démêler, non pas la vérité - elle est assez évidente -, mais les obscures justifications derrière les récits contradictoires de ces premières semaines avec Marilyn Monroe proposés par le livre de Miller et celui de Kazan, publié un an plus tard et où le futur metteur en scène d'*After the Fall,* se dépeint avec passablement d'impudeur, dans cette étonnante relation triangulaire où les deux partenaires masculins sont mariés, sous les traits du premier consolateur de l'éplorée, devenu entremetteur complice, puis confident des deux amants.

Miller pensait ne rester qu'une semaine à Hollywood. Il va y demeurer beaucoup plus longtemps, à cause de cette rencontre peut-être, mais aussi parce que les négociations sur la production de *The Hook* se révèlent plus difficiles encore que ne l'avait prévu Kazan. Zanuck, puis Jack Warner refusent le projet qui aboutit entre les mains de Harry Cohn, le patron, redouté de la Columbia qui exige des modi-

fications - l'intervention de Monsieur Royot vous en a parlé mieux que je ne saurais le faire - inacceptables par Miller. Leurs souvenirs divergent, une fois encore, sur la nature du débat et l'identité des autres participants à cette rencontre avec Cohn. Marilyn Monroe, par exemple, y assistait-elle, ainsi que le relate Miller contre les souvenirs de Kazan ? Et Roy Brewer, patron du syndicat des machinistes, dont Kazan fait un participant majeur de la réunion quand Miller prétend ne pas l'avoir rencontré alors et n'avoir connu ses exigences que par un appel téléphonique de Kazan à New York ?

C'est que, dès le lendemain de cette discussion avec Cohn selon Kazan, quelques jours plus tard selon Miller - la différence n'est pas sans importance -, Miller retourne vers la côte Est, laissant Kazan en charge des négociations. Une nouvelle fois, leurs deux versions divergent sur ce qui suit : Miller évoque quelques jours de silence de Kazan, son propre soulagement diffus à avoir échappé quasi indemne à la nouvelle Babylone qu'est pour lui Hollywood et au péril où il y mettait son mariage, l'appel téléphonique enfin où Kazan, aussi contrit que résigné, lui fait part des exigences de Brewer, son indignation devant la perspective d'une telle lâcheté et sa réaction déterminée qui se traduit dans l'heure ou les deux heures qui suivent par un télégramme à Harry Cohn pour lui retirer le scénario. Kazan, lui, évoque le départ précipité de Miller dès le lendemain de leur rencontre commune avec Cohn et Brewer, un courrier reçu peu après et qui contient, outre une partie des révisions demandées, quelques déclarations passionnées regardant Marilyn, et enfin, dans les bureaux de Columbia, au beau milieu d'une réunion décisive pour le budget du film, celle-là même qui doit en autoriser la mise en production, le coup de téléphone fatidique, inattendu, par lequel Miller lui annonce sa décision de retirer le scénario, lui laissant le soin d'en avertir Harry Cohn et le studio. La version de Kazan est trop théâtrale, celle de Miller trop benoîtement confite dans la démonstration de sa rigueur morale, l'une et l'autre servent trop bien la vanité de leurs auteurs pour qu'on puisse accorder pleinement crédit à l'une plus qu'à l'autre. A chacun de se faire sa conviction intime. La mienne penche, je ne le dissimulerai pas, du côté de Kazan.

L'histoire de ce projet avorté ne s'achève pourtant pas ici, pas plus que l'amitié entre les deux hommes qui résistera encore un an à la tension installée par cette crise. Mais l'amitié volera en éclats de la plus terrible façon lorsqu'Elia Kazan, en avril 1952, non content d'accepter de témoigner devant la commission d'enquête du Sénat sur les activités non-américaines et de lui livrer des noms d'anciens collègues du Parti Communiste américain, achètera une demi-page du *New York Times* pour y justifier son geste. Miller, qui ne sera lui-même appelé à comparaître que quatre ans plus tard, à un moment où l'hystérie MacCarthyste approche de sa fin, rompt sur le champ toute relation avec son metteur en scène favori et le manifeste spectaculairement en confiant en 1953 sa pièce suivante à Jed Harris. Il s'agit de *The Crucible*, une métaphore transparente des chasses aux sorcières MacCarthystes, et l'on sait que Miller sera si désappointé par le travail d'Harris, qu'il finira par prendre lui-même en main sa mise en scène.

Mais ce projet de *The Hook* va continuer à hanter les deux hommes de multiples façons. En 1954, après avoir réalisé deux autres films : *Viva Zapata* et *Man on a Tightrope*, Kazan revient - pour Columbia qui devait produire *The Hook* - au décor de son projet avec Miller. Ce sera *On the Waterfront* pour lequel il crée une intrigue où la seule attitude honorable est celle du délateur qui s'expose au mépris de ses pairs. Quant à Miller, il adopte la position rigoureusement inverse quand il

revient, lui aussi, à réactiver le projet abandonné. Ce sont, en 1955 puis 1956, les deux versions de *A View from the Bridge* où on n'aura pas de peine à reconnaître, dans le décor maintenant familier des quais de Brooklyn, une anecdote qu'il avait négligée sept ans plus tôt. Et cette histoire d'Eddie Carbone, qui dénonce aux autorités d'immigration son propre cousin pour l'empêcher d'épouser sa nièce, devient, exemplairement, la réponse de Miller à Kazan, la condamnation sans appel du mouchard, même quand on connaît les forces terrifiantes qui expliquent son acte sans pouvoir l'excuser.

Les retours de balle continuent, l'année suivante, avec *A Face in the Crowd* qu'Elia Kazan écrit, comme il l'avait fait pour *On the Waterfront,* en collaboration avec Budd Schulberg, autre délateur notoire. Dans cette satire vitriolique sur l'univers de la publicité et de la télévision, il fait, presque incidemment, le portrait d'un intellectuel libéral binoclard, aussi vertueux qu'impuissant à agir sur le monde, dans les angoisses morales duquel il n'est guère difficile de reconnaître Miller.

C'est à celui-ci, pourtant, que reviendra le dernier mot quand il choisit de se réconcilier spectaculairement avec Kazan, en 1963, en lui proposant de mettre en scène sa dernière pièce au Lincoln Center dont c'est la première saison. Il n'y exorcise pas seulement ses années de vie commune avec Marilyn Monroe (celle-ci est morte un an avant, dix-huit mois après son divorce d'avec Miller), mais aussi ses relations avec Kazan, si indissociables de l'origine de celles avec Marilyn.

Son seul triomphe cinématographique, Arthur Miller le connaîtra avec son scénario pour *The Misfits*, spécifiquement écrit pour Marilyn Monroe qu'il a épousée en 1956, et que la vie se chargera de transformer en un terrible et superbe cadeau de rupture. Le plus grand paradoxe peut-être est que l'écrivain n'ait pas écrit plus tôt, ou davantage, pour sa compagne dont la notoriété garantissait pratiquement le montage financier de n'importe quel projet. Leurs années de vie commune sont aussi des années improductives pour l'écrivain qui se consacre entièrement à elle, l'accompagne partout et la soutient dans les crises qu'elle traverse, allant même jusqu'à faire pour elle l'impensable : contribuer anonymement au scénario d'un film, *Let's Make Love*, pour lequel il n'a, on le sent bien, que mépris et dont le titre provocateur se traduit cruellement pour lui par une liaison affichée dans tous les journaux de son épouse avec Yves Montand.

C'est au sortir d'une de ces crises particulièrement difficiles, une fausse couche de son épouse au début de l'été de 1957, qu'Arthur Miller, sur la suggestion de Sam Shaw, un photographe ami de la vedette, décide d'écrire un scénario de film pour celle-ci, à partir d'une assez longue nouvelle publiée peu auparavant dans *Esquire*. De même que *The Hook* était né des rencontres de Miller avec les dockers de Brooklyn, cette nouvelle trouvait son origine dans un moment de l'existence du romancier, particulièrement lié d'ailleurs à sa relation avec Marilyn Monroe. Dans les semaines précédant son premier divorce en effet, contraint de justifier d'une résidence dans l'état du Nevada pour obtenir celui-ci, Miller s'était installé dans un bungalow du Stix Ranch à Quail Canyon. C'est là qu'il a lié connaissance avec un groupe de trois cow-boys chasseurs de mustangs. Dans ces nomades vivant résolument leur vie en marge du rêve américain, Miller a reconnu les derniers individualistes d'une société qui n'a plus de place pour eux. Il a été fasciné aussi par l'absurdité de leur gagne-pain, capturer les derniers représentants d'une race de chevaux en voie d'extinction comme eux pour les vendre, à six cents la livre, à des abattoirs qui en feront de la pâtée pour chiens.

L'écrivain a trouvé là un sujet, mais un sujet dont le cadre se prêtait mal à un développement pour la scène. Il en a donc tiré une nouvelle : *The Misfits*, publiée dans *Esquire* en 1957, et c'est ce texte que Shaw lui propose de reprendre sous la forme d'un scénario pour Marilyn. Miller se met immédiatement au travail et transpose sa propre expérience au féminin, créant pour son épouse un rôle de jeune femme qui s'installe à Reno dans l'attente de son divorce et y fait la rencontre de trois chasseurs de chevaux qui l'obligent à reconsidérer les valeurs sur lesquelles est construite sa vie.

Dès la première ébauche du scénario terminée pendant l'été 1958 - et Marilyn en a partagé toutes les joies et les incertitudes - , Miller décide de le proposer à John Huston, un réalisateur de renom qui s'est éloigné depuis plusieurs années de la colonie hollywoodienne pour s'établir en Irlande. Son individualisme forcené, son mépris des conventions et son goût des aventures inhabituelles (on lui doit, entre autres, *Moby Dick* et *African Queen)* font de lui un choix idéal pour ce sujet, tout comme le fait qu'il ait été un des premiers réalisateurs à savoir exploiter véritablement les qualités de comédienne de Marilyn dans *Asphalt Jungle*.

Huston, qui vient de terminer le tournage en Afrique équatoriale de *Roots of Heaven* où il évoque la croisade d'un aventurier contre les chasseurs d'éléphants, accepte immédiatement le projet, et il est entendu que le tournage débutera à l'automne 1959, après les inévitables révisions du scénario par Huston et Miller. Le film est repoussé en fait au printemps de 1960 par l'indisponibilité de Clark Gable qui doit terminer un film (*But not for me,* de Walter Lang) et celle de Marilyn Monroe qui doit tourner *Let's Make Love* de Cukor, et Miller met à profit ce délai pour travailler au scénario à Saint Clerans, dans la résidence irlandaise de John Huston. Le projet est à nouveau repoussé par les retards importants pris par *Let's Make Love* (Huston et Gable en profiteront pour faire chacun un film supplémentaire) et ce n'est qu'en juillet 1960 que l'équipe pourra se réunir enfin au complet pour donner le premier tour de manivelle, non pas au Mexique comme l'aurait souhaité Huston qui n'a pas tourné aux Etats-Unis depuis huit ans, mais à Reno, dans le Nevada, comme l'ont voulu avec insistance Arthur Miller et Frank Taylor, l'agent littéraire qu'il connaît depuis les années quarante (il a été le *copy editor* de *Situation Normal...* et de *Focus*) et qu'il a choisi comme producteur, pour se ménager un allié et une forme de contrôle dans ce conflit de créateurs que ne peut manquer de devenir le film.

Rompant avec la pratique normale des tournages, il a été convenu que toutes les séquences du film seraient tournées dans l'ordre du scénario, solution dramatiquement idéale puisqu'elle permet aux comédiens d'interpréter leurs personnages dans une continuité linéaire au lieu de les contraindre à d'incessants déplacements dans le temps de la fiction. Solution particulièrement coûteuse aussi, et qui ne contribuera pas peu à faire du film le plus cher (quatre millions de dollars) jamais réalisé en noir et blanc (et c'est là encore un choix en rupture avec les usages puisque, depuis plusieurs années déjà et en raison de la concurrence de la télévision, tous les films importants étaient tournés en couleurs et écran large).

Mais cette dépense ne sera rien, comparée aux innombrables retards occasionnés par l'état psychologique et physique de Marilyn Monroe qui devra à plusieurs reprises être hospitalisée, interrompant pour des semaines un tournage qui ne peut se passer d'elle en raison du choix initial de tout tourner dans l'ordre. On sait - un livre à même été écrit sur lui - le cauchemar que sera ce tournage, particulièrement

pour Miller qui voit s'éloigner de lui Marilyn, travaille à d'incessantes révisions du scénario pour tenter de la satisfaire, et s'oppose à la fois à Marilyn, soutenue par son inévitable mentor Paula Strasberg à qui refuse de parler Huston, et à celui-ci à qui il reproche - non sans raison probablement - d'être plus intéressé par la composition de ses images que par l'interprétation des nuances du texte.

Les deux hommes s'affrontent aussi régulièrement sur le scénario, en particulier le personnage de Guido, interprété par Eli Wallach et dont Huston estime que les motivations ne sont pas suffisamment explicitées. Sur un point au moins, c'est le dramaturge qui l'emportera, réussissant à imposer pour la musique du film Alex North, qui a déjà écrit celle de l'adaptation filmée de *Death of a Salesman,* plutôt que le grand compositeur Aaron Copland qu'aurait voulu Huston. Miller déclarera à un journaliste durant le tournage que ses cow-boys ne sont pas des héros de Hemingway. Le film réalisé démontre bien la différence de vision entre les deux auteurs, et la richesse qui naît de cette confrontation entre des personnages typiquement Millériens comme celui de Roslyn, vulnérable, passionnée, guidée par les émotions, à la recherche d'un soutien, et d'autres qui appartiennent en propre à l'univers de Huston, les aventuriers fatigués, désabusés, qui ne comptent que sur leurs forces, se gardent de toute faiblesse et protègent jalousement leur indépendance.

Lorsque le film est achevé à la fin d'octobre, c'est dans deux avions séparés que Miller et Marilyn regagnent New York. Le film, que l'écrivain avait voulu, selon ses propres termes, "a valentine to Marilyn" se révèle être son cadeau d'adieux. Quelques jours plus tard seulement, le 11 novembre 1960, est publiée la nouvelle dont Marilyn a réservé la primeur à Earl Wilson, un échotier de ses amis : "The marriage of Marilyn Monroe and Arthur Miller is over, and there will soon be a friendly divorce". Brutale conclusion d'une douloureuse aventure cinématographique qui aura inextricablement mêlé le public et le privé, la collaboration professionnelle et le déchirement des passions, l'art et la vie. C'est le début de la fin pour elle, qui n'achèvera plus un film et mourra moins de deux ans plus tard. C'est pour lui le début d'une nouvelle période de sa vie, la reprise de son activité d'écriture avec la *catharsis* de *After the Fall,* et un nouveau bonheur, plus durable, aux côtés d'une troisième épouse, la photographe Inge Morath, rencontrée - le Destin sait jouer de ces tours - sur le tournage même des *Misfits* où elle faisait un reportage en compagnie d'Henri Cartier-Bresson.

Nul doute pourtant que l'éclatante réussite de *The Misfits* n'est rendue possible, justement, que parce qu'un véritable réalisateur s'y est affronté à l'auteur pour s'approprier le film. On ne peut que regretter, c'est du moins l'opinion du spécialiste des films, qu'une telle instance soit unique dans les rapports de Miller et du cinéma et que la méfiance du dramaturge vis à vis de celui-ci, et le soin jaloux avec lequel il a protégé son texte dans tous les autres cas, l'ont conduit à oublier que, même adapté d'une pièce à succès, un film pouvait, devait être autre chose que le simple enregistrement sur pellicule d'une représentation théâtrale.

Jean-Pierre BERTHOME
Université de Rennes 2

NOTES

(1) Michel Ciment : "En exil au paradis, les écrivains" (*Hollywood 1927-1941*, Editions Autrement, Paris, 1991, p. 150).

BIOGRAPHIE

1915 — 17 octobre : Arthur Miller naît à New York City (Harlem), fils d'un industriel aisé.

1920 - 28 — Public school à Harlem.

1927 — Exécution de Sacco et Vanzetti.

1929 — Le père de Miller est ruiné par la crise. La famille va vivre à Brooklyn.

1932 — Fin des études secondaires. N'a pas d'argent pour entrer à l'université.

1932 - 34 — Fait tous les métiers (conducteur de camion, chanteur à la radio, matelot, garçon de café...) et économise 13 dollars sur 15 par semaine pour payer ses études.

1934 - 35 — Etudiant en journalisme à l'Université de Michigan. Travaille au journal de l'université, "The Michigan Daily".

1936 - 38 — Etudiant en anglais à la même université.

1936 — Ecrit sa première pièce, *No Villain*, en six jours, pendant les vacances de printemps. Montée, elle gagne un prix. Il la révise et l'envoie à la Theatre Guild pous son concours des pièces nouvelles sous le titre *They Too Arise*.

1937 — S'inscrit au cours d'écriture dramatique du professeur Kenneth Rowe.
They Too Arise reçoit un prix important de la Theatre Guild et est montée.
Sa deuxième pièce, *Honors at Dawn*, montée, reçoit un prix à son université.

1938 — Sa troisième pièce, *The Great Disobedience*, manque le prix de peu mais est montée dans une production de studio de son université.
Révision de *They Too Arise* sous le titre *The Grass Still Grows* avec le projet de la monter à New York.
Bachelor of Arts en Juin.
Rejoint le Federal Theatre Project à New York (alors dans ses derniers mois).

1938 - 43 — Métiers divers (docker...), Ecrit des pièces radiophoniques, des scripts, des œuvres théâtrales.

1940 — Il épouse Mary Slattery, qu'il a connue à l'université.
Réformé pour raison de santé. Un an ajusteur à l'arsenal de Brooklyn.

1944 — Fait une tournée de camps militaires pour réunir une documentation en vue d'un film, *The Story of G.I. Joe*. Publie le journal de sa tournée : *Situation Normal*.
23 Novembre : création de *The Man Who Had All the Luck* à Brooklyn (Forrest Theatre) 4 représentations. Prix de la Theatre Guild.

1945 — *Focus*, roman sur l'antisémitisme.

1947 — 29 Janvier : création de *All My Sons* (Coronet Theatre). 328 représentations. Reçoit plusieurs prix.

1948 — Version cinématographique de *All My Sons*.

1949 10 Février : création de *Death of a Salesman* (Morosco Theatre). 742 représentations. Reçoit plusieurs prix, dont le Pulitzer.

1950 28 Décembre : adaptation de *An Enemy of the People* d'après Ibsen (Broadhurst Theatre). 36 représentations.

1951 Version cinématographique de *Death of a Salesman.*

1953 22 Janvier : *The Crucible* (Martin Beck Theatre). 197 représentations. Reçoit un prix.

1954 Passeport refusé pour aller assister à la première de *The Crucible* à Bruxelles.

1955 29 Septembre : deux pièces en un acte : *A Memory of Two Mondays* et *A View from the Bridge (*Coronet Theatre). 149 représentations. *A View* reçoit un prix.

1956 Se sépare de Mary Slattery. Epouse Marilyn Monroe.
21 Juin : convoqué devant la "House of Un-American Activities Committee", il refuse de dénoncer personne.
Docteur de l'Université de Michigan.
11 Octobre : *A View from the Bridge*, version en deux actes créée à Londres (Comedy Theatre).

1957 Accusé de mépris du Congrès, il est condamné à 500 dollars d'amende et 30 jours de prison. Il fait appel.
Publication de ses *Collected Plays* avec une importante "Introduction".
Version cinématographique de *The Crucible (Les Sorcières de Salem*, réal. Raymond Rouleau, texte français de Jean-Paul Sartre).

1958 La Cour d'Appel supprime sa condamnation.
Elu membre du National Institute of Arts and Letters.

1959 Médaille d'Or du Théâtre du National Institute of Arts and Letters.

1960 Assiste au tournage de *The Misfits* (réal. John Huston) dans le Nevada.
Novembre : se sépare de Marilyn Monroe.

1961 Sortie de *The Misfits* après la publication du texte.

1962 Février : épouse la photographe Inge Morath.
Août : mort de Marilyn Monroe.
Version cinématographique de *A View from the Bridge.*

1964 23 Janvier : création de *After the Fall* (Lincoln Center Repertory Theater).
3 Décembre : création de *Incident at Vichy* au même théâtre.

1965 Président international du P.E.N.

1967 *I Don't Need You Any More*, nouvelles.

1968 7 Février : création de *The Price* (Morosco Theatre).

1972 30 Novembre : *The Creation of the World and Other Business* (Shubert Theatre).

1974 23 Avril : *Up from Paradise* (University of Michigan), adaptation musicale de *The Creation...*

1977 30 Avril : *The Archbishop's Ceiling* créée à Washington.

1978 Publication de *The Theater Essays of Arthur Miller*.

1980 *Playing for Time*, adaptation télévisée du livre de Fania Fénelon.
20 Novembre : création new-yorkaise de *The American Clock* (Biltmore Theatre).

1982 Novembre : création en double programme de *Elegy for a Lady* et *Some Kind of Love Story* (New Haven).

1986 *Danger : Memory*, double programme de *I Can't Remember Anything* et *Clara*.

ESQUISSE BIBLIOGRAPHIQUE

A/ ŒUVRES D'ARTHUR MILLER

I - THEATRE

A) Pièces publiées

1 - *AFTER THE FALL*. New York : Viking, 1964.

2 - *ALL MY SONS*. New York : Reynal and Hitchcock, 1947.

3 - *THE AMERICAN CLOCK*. New York : Dramatists Play Service, 1982.

4 - *THE ARCHBISHOP'S CEILING*. London : Methuen, 1984.

5 - *COLLECTED PLAYS*. (*All My Sons, Death of a Salesman, The Crucible, A Memory of Two Mondays, A View from the Bridge*) New York : Viking 1957.

6 - *THE CREATION OF THE WORLD AND OTHER BUSINESS*. New York : Viking 1973.

7 - *THE CRUCIBLE*. New York : Viking, 1953.

8 - *DANGER : MEMORY* (A double-bill of *I can't remember anything and Clara)* London : Methuen, 1986.

9 - *DEATH OF A SALESMAN*. New York : Viking, 1949.

10 - *AN ENEMY OF THE PEOPLE*. An adaptation of Henrik Ibsen's play. New York : Viking, 1951.

11 - *INCIDENT AT VICHY*. New York : Viking, 1965.

12 - *THE MAN WHO HAD ALL THE LUCK*, in *Cross-Section*, ed. E. Seaver, New York : L.B. Fischer, 1944.

13 - *THE PRICE*. New York : Viking, 1968.

14 - *THAT THEY MAY WIN*, in *The Best One-Act Plays of 1944*, ed. M. Mayorga, New York : Dodd, Mead, 1945.

15 - *TWO-WAY MIRROR* (A double-bill of *Elegy for a Lady* and *some kind of love story)* London : Methuen, 1984.

B) Pièces Inédites

1 - *THE GOLDEN YEARS*. 1939-1940.

2 - *THE GRASS STILL GROWS*. 1939 (révision de *They Too Arise*).

3 - *THE GREAT DISOBEDIENCE*. 1938.

4 - *THE HALF-BRIDGE*. 1941-1943.

5 - *HONORS AT DAWN*. 1937.

6 - *LISTEN MY CHILDREN*. (avec Norman Rosten) 1939.

7 - *NO VILLAIN*. 1936.

8 - *THEY TOO ARISE*. 1936 (révision de *No Villain*)

II - THEATRE RADIOPHONIQUE ET TELEVISUEL

A) Radio

1 - *THE FOUR FREEDOMS*. Unpublished. 1942.

2 - *GRANDPA AND THE STATUE*, in *Radio Drama in Action*, ed. Erick Barnouw New York : Farrar and Rinehart, 1945.

3 - *THE GUARDSMAN* (adapted from Ferenc Molnar) in *Theatre Guild on the Air*, ed. H.W. Fitelson, New York : Rinehart, 1947.

4 - *THE PUSSYCAT AND THE EXPERT PLUMBER WHO WAS A MAN*, in *One Hundred Non-Royalty Radio Plays*, ed. W. Kozlenko, New York : Greenberg, 1941.

5 - *THE STORY OF GUS*, in *Radio's Best Plays*, ed. J. Liss, New York : Greenberg, 1947.

6 - *THREE MEN ON A HORSE*, (adapted from George Abbott and John C. Holm in *Theatre Guild on the Air*, ed. H.W. Fitelson, New York : Rinehart, 1947.

7 - *WILLIAM IRELAND'S CONFESSION*, in *One Hundred Non-Royalty Radio Play* ed. W. Kozlenko, New York : Greenberg, 1941.

B) Télévision

PLAYING FOR TIME, (based on the book by Fania Fénelon) New York : Bantam, 1981.

III - FICTION

1 - *FOCUS*. Roman. New York : Reynal and Hitchcock, 1944.

2 - *I DON'T NEED YOU ANY MORE*. Nouvelles. New York : Viking, 1967.

3 - *THE MISFITS*. Scénario-roman. New York : Viking, 1961.

IV - DIVERS

1 - *THE THEATER ESSAYS OF ARTHUR MILLER*. New York : Viking, 1978.

2 - *TIMEBENDS : A LIFE. LONDON* : Methuen, 1987.

B/ TRADUCTIONS FRANCAISES DU THEATRE D'ARTHUR MILLER

1 - *THEATRE. Ils Etaient Tous Mes Fils* (tr. : Marcel Duhamel), *Mort d'un Commis-Voyageur* (tr. : Raymond Gérome), *Les Sorcières de Salem* (tr. : Marcel Aymé), *Je Me Souviens de Deux Lundis* (tr. : non indiqué), *Vu du Pont* (tr. : Marcel Aymé), Paris : Robert Laffont, 1959.

2 - *APRES LA CHUTE*. ad. Henri Robillet, Paris : Robert Laffont, 1965.

3 - *MORT D'UN COMMIS-VOYAGEUR* ad. Eric Kahane, Paris : L'Avant-Scène n° 354, 1966.

4 - *INCIDENT A VICHY*. ad. Maurice Kurtz, Paris : L'Avant-Scène n° 489, 1972.

5 - *LA CREATION DU MONDE ET AUTRE BISNESS*. ad. Jean Mercure, Paris : L'Avant-Scène n° 552, 1974.

6 - *MORT D'UN COMMIS-VOYAGEUR*. ad. Jean-Claude Grumberg, Paris : Actes-Sud-Papiers, 1988.

7 - *COMME UNE HISTOIRE D'AMOUR*. ad. Gérard Dallez, Paris : Revue Acteurs n° 88-89, 1991.

C/ CRITIQUES

A) Ouvrages Généraux

Je me permets de renvoyer le lecteur au paragraphe identique de ma bibliographie sur Tennessee Williams (*Coup de Théâtre* n° 5). Tous les ouvrages cités à cette occasion restent valables pour Miller.

B) Ouvrages sur Arthur Miller

1 - CARSON Neil. *Arthur Miller*. London : MacMillan (Modern Dramatists), 1982.

2 - CORRRIGAN Robert ed. *Arthur Miller*. Englewood Cliffs : Prentice-Hall (20th Century Views), 1969.

3 - FERRES John ed. *The Crucible*. Englewood Cliffs : Prentice-Hall (20th Century Interpretations), 1972.

4 - HAYMAN Ronald. *Arthur Miller*. London : Heinemann, 1970.

5 - HOGAN Robert. *Arthur Miller*. Minneapolis : University of Minnesota Press (Pamphlets on American Writers), 1964.

6 - KOON H.W. ed. *Death of a Salesman*. Englewood Cliffs : Prentice-Hall (20th Century Interpretations), 1983.

7 - MARTIN Robert ed. *Arthur Miller*. Englewood Cliffs : Prentice-Hall (20th Century Views), 1982.

8 - MOSS Leonard. *Arthur Miller*. New York : Twayne Publishers (U.S. Authors Series), 1967.

9 - MURRAY Edward. *Arthur Miller, Dramatist*. New York : Frederick Ungar, 1967.

10 - NELSON Benjamin. *Arthur Miller : Portrait of a Playwright*. London : Peter Owen, 1970.

11 - WEALES Gerald ed. *The Crucible : Text and Criticism*. New York : Viking 1971, *Death of a Salesman : Text and Criticism*. -New York Viking, 1967.

12 - WELLAND Dennis. *Arthur Miller* Edinburgh : Oliver and Boyd (Writers and Critics), 1961.

RESUMES DES ARTICLES / ABSTRACTS OF ARTICLES

E. BEATY **Institut Franco-Américain de Rennes**

Mc Carthmysme

Le Sénateur du Wisconsin, Joseph Mc Carthy, est et sera longtemps encore reconnu comme l'un des personnages les plus énigmatiques et les plus déconcertants de l'histoire contemporaine américaine. Qui étaient ses partisans notoires ou ceux des coulisses ? Pourquoi a-t-on laissé ce courant cocardier prendre des proportions telles que deux Présidents américains successifs étaient pratiquement prisonniers du "Pourchasseur des Rouges"? Il serait en effet plus approprié d'appeler Joe Mc Carthy un manipulateur d'opinions publiques, car il a exploité la tendance naturelle d'un peuple à regarder vers l'intérieur dans l'après-crise internationale, alors que les Etats-Unis s'acharnaient à prendre un véritable leadership mondial.

L'objectif de cette publication est de définir le contexte qui a conduit au raz-de-marée Mc Carthy, deuxièmement de repérer l'état d'esprit et les institutions qui lui ont permis de garder son élan, troisièmement d'examiner l'héritage Mc Carthy et les chances qu'aurait un autre phénomène socio-psychologique, similaire dans sa portée.

M^{c} Carthyism : Impressions

Senator Joseph M^{c}Carthy of Wisconsin is, and will long continue to be heralded, as one of the most enigmatic and embarrassing figures in contemporary American history. Who were his avowed or behind-the-scene supporters? Why was this jingoistic undercurrent allowed to take on proportions so exaggerated that two successive American presidents were virtually captives of the "Red-Hunter"? It might be more appropriate to call Joe M^{c}Carthy the "Red-Hunter"? for he exploited the natural tendancy of a people to look inward in the aftermath of an international crisis, while the United States strove to assume a veritable leadership role in the world.

The thrust of this paper is to define the context leading up to the M^{c}Carthy tidal wave, second to pinpoint the mindset and the institutions which kept it in motion, third to examine the M^{c}Carthy "legacy" and the chances of another sociopsychological phenomenon similar in scope.

Daniel ROYOT **Université de Lyon III**

De Miller à Kazan

Déjà associés par le passé sur des projets, Arthur Miller et Elsia Kazan se trouvèrent confrontés aux conséquences du Mac Carthysme et de la chasse aux sorcières à Hollywood. Conçu comme la suite d'un projet commun sur les syndicats du port de New York infiltrés par les gangsters, Kazan fait de "*Sur les quais*" une allégorie de "friendly witness", transmuant ainsi l'indicateur en rédempteur. Cet article veut montrer l'écart idéologique entre Miller et Kazan, à travers les avatars d'un scénario ancien essentiellement concerné par une critique sociale.

Close associates in earlier times, Arthur Miller and Elia Kazan were then, confronted with the consequences of McCarthysm and the witch hunt in Hollywood. As a sequence to a Common project on gang infiltrated unions in New York Harbor, Kazan used *On the Waterfront* as an allegory of the "friendly witness", thus transmuting the informer into a redeemer. This article is intended to reveal the ideological gap between Miller and Kazan, through the avatars of a former screenplay mostly Concerned with social criticism.

Cl. COULON **Université de Paris IV**

Miller et le tragique

Distance entre tragédie et tragique. Les trois conditions du tragique.

Les choix du théâtre de Miller : son œuvre face à la transcendance, à la liberté, à la culpabilité. Refus, redéfinition, subversion du tragique.

Ambiguïté de la situation de Miller dans le théâtre de son temps.

Miller as a tragic playwright

Différence between the tragic and tragedy. The three conditions of the tragic.

Miller's choices in his drama : his work confronted with transcendence, liberty, guilt. The tragic refused, redefined, subverted.

The ambiguituy of Miller's position in the drama of his time.

Denise BULCKAEN **Université de Dijon**

La symbolique alimentaire dans le théâtre d'Arthur MILLER

Le thème de l'alimentation, l'emploi d'images alimentaires ne sont pas des traits marquants de l'oeuvre dramatique d'Arthur Miller. Pourtant, si les personnages parlent peu de se nourrir et de leur nourriture, ils mangent, et les didascalies sont là pour guider le lecteur sur des démarches qui, comme tout geste, doivent être lues comme des signes. Si *Death of a Salesman* est la pièce de l'impossible repas, *A View from the Bridge*, seconde des pièces de Miller dans laquelle l'alimentation joue un rôle essentiel, est celle du repas

perverti. Repas et nourriture dans ces deux pièces, ainsi que dans *All my Sons*, encore que dans une moindre mesure, s'intègrent à une thématique d'ensemble et contribuent à fournir une clé vers la résolution de problématiques au coeur desquels sont les liens, souvent impossibles, entre des hommes, qui poussent parfois l'omnivorité jusqu'à l'anthropophagie.

Food symbolism in Arthur Miller's plays

Food as such and the food imagery are not features that belong only to Miller's plays. His characters do not speak much about eating and food, but they do eat, and they do so on stage, thus providing the reader with behaviours that must be read as signs. If *Death of a Salesman* is a play where having a meal amounts to an impossibility, *A View from the Bridge*, the play where having a second of Miller's plays in which food plays an important part, revolves around a perverted meal. Eating and being fed, in these two plays as well as in *All my Sons* (though to a lesser extent) are part of a general process and provide the audience as well as the reader with one of the keys that contribute to solving a nexus of questions about the links that exist between men who, at times, are omnivorous to the point of turning cannibalistic.

Liliane KERJAN **Université de Rennes 2**

Le danger pour mémoire

Le souvenir, la présence ou l'intuition du danger comptent parmi les ressorts dramatiques les plus puissants du théâtre d'Arthur Miller. Cette récurrence qui trouve ses racines dans un vécu personnel marque très fortement ses Mémoires, un conte pour enfants, et toutes ses pièces. Dans un mouvement dialectique très millérien, individu/société, il repère la perte de la solidarité, l'engrenage caché de la destruction, l'obsession du contrôle par les forces au pouvoir, et l'éradication systématisée des tentations de l'irrationnel, les amenant jusqu'à leurs conséquences ultimes : la terreur et la mort. Si au-delà de la perception américaine, Miller trouve un public aussi bien en Europe qu'à Moscou et à Pékin, c'est que sa métaphore du camp de concentration comme représentation de la société contemporaine prend son plein sens dans un théâtre de mise en garde et dans toutes les mémoires.

The memory, the presence or the imminence of danger work among the most powerful dramatic springs in Arthur Miller's theatre. Such a recurrence traceable in his personal roots and experience, earmarks his Memoirs, a story for children, and all his plays. In a typically millerian movement, shifting from one's private sphere to society, he spots out the loss of human solidarity, the hidden process underlying the destructiveness, the obsession of control by the powers that be, and the systematized eradication of the temptations of the irrational, driving them to their ultimate consequences : terror and death. If, beyond the American awareness, Miller is claimed by an international public in Europ, in Moscow or Beijing, it is because his metaphor of the concentration camp to represent our contemporary society makes full sense in a theatre of warning as well as in all memories.

G. DALLEZ **Université de Rouen**

Espace des dieux, espace des hommes, ou la fuite du réel dans *The Man who Had All the Luck, All My Sons* et *Death of a Salesman*

Une approche spatiale de *Death of a Salesman* permet de dégager des oppositions dramatiques (horizontale/verticale ; immobilité/mouvement) qui éclairent aussi les problématiques profondes des deux pièces précédentes. La paralysie qui ne cesse de frapper les hommes de la cellule familiale (pères et fils) a pour origine un rêve d'espace et de conquête par lequel l'espace infini des origines se résorbe en espace vide et tout acte en non-acte. Persuadés d'être en prise sur le monde, les hommes millériens, héritiers de l'Adam américain et figures d'Idiots pathétiques, vivent en fait dans une "verticale" hors temps, coupés d'un réel en permanence tout entier à retrouver et reconquérir.

A spatial analysis of *Death of a Salesman* brings to light a series of dynamic contrasts (horizontality/verticality ; immobility/movement) which prove to be equally basic in Miller's first two plays. The paralysis which recurrently strikes the men of the family unit (fathers and sons) finds its origin in a dream of space and conquest through which the original open spaces are turned into a void, and activity into contemplation. Although convinced they are "realists", the men in Miller's plays, obvious heirs to the American Adam and pathetic Idiot figures, belong in fact to a timeless "vertical" world removed from a reality which is to be permanently rediscovered and reconquered.

Colette GERBAUD **Université de Reims**

Famille, communauté et aliénation in *All My Sons* d'Arthur Miller

Drame de la famille, *All My Sons* représente un héros, Joe Keller, aux prises avec son amour exclusif pour les siens d'une part, et avec le résultat de tentations financières d'autre part, qui lui ont permis d'assurer la prospérité pour sa descendance, sans tenir compte des suites possibles d'une décision malhonnête. Drame de la conscience coupable, la pièce montre le héros confronté à une communauté tantôt critique, tantôt complice, agissant comme un miroir pour le protagoniste et sa famille dont le cercle, autour de lui, se rétrécit jusqu'à le laisser seul face à sa culpabilité, tandis que grandit le cercle du monde extérieur toujours plus menaçant. Tragédiee de l'aliénation, *All My Sons* met en scène de façon frappante les conséquences d'un acte qui résulte d'une vision et d'une appréhension étroites, égotistes du monde ressenti par le héros comme étranger à lui.

As a family drama *All My Sons* shows the hero in the grips of an exclusive love for his own on the one hand, and in those of certain facts resulting from a past financial temptation which enabled him to secure the prosperity of his offspring on the other hand, regardless of the possible consequences that might follow his dishonest decision. As the drama of a guilty conscience, the play stages the hero's confrontation with a now critical, now complying community held up as a mirror to the protagonist and his family whose protective circle gradually shrinks until he is left alone facing his own guilt, whilst the widening outer circle of a menacing world looms ahead. As a tragedy of alienation, *All My Sons* strikingly dramatizes the consequences of an act prompted by a narrow conception and egotistic view of the world the hero feels as alien to himself.

Martha DVORAK **Université de Rennes 2**

Le personnage féminin et la subversion dans *Mort d'un commis voyageur* d'Arthur Miller

Depuis le 19e siècle les femmes représentent une grande partie de la main d'oeuvre; cependant l'image qu'en donnent certains écrivains correspond encore à des types: la mère de famille vs la femme facile. Il est justement intéressant d'examiner les personnages féminins de *Mort d'un commis voyageur* , une des premières pièces à mettre en cause le "rêve américain", à s'en prendre à l'obsession de la société américaine pour l'argent et le succès, écrite par un artiste engagé, convaincu que le théâtre a comme mission de déclencher les prises de conscience et de transformer la société. Les personnages féminins y ont-ils une valeur subversive? Mettent-ils en cause l'ordre social, causent-ils des complications narratives? Il semblerait plutôt que la femme soit l'outil qui permet à Arthur Miller de filtrer la réalité pour arriver à la vraisemblance, et ainsi de ne pas troubler la réceptivité de son public. La fonction de la femme dans *Mort d'un commis voyageur* est d'atténuer la subversion, de permettre à A. Miller de contester des aspects de sa culture et de signaler une position d'opposition, mais de le faire à l'intérieur même de ses modes d'intelligence.

Woman and subversion in *Death of a Salesman*

Although women have made up a large part of the work force ever since the 19th century, writers have kept portraying types: the wife and mother vs the loose woman. It is interesting to study the female characters in Arthur Miller's *Death of a Salesman* , one of the first plays to question the American Dream, to attack America's materialism, its preoccupation with success and money, written by a liberal social thinker. Do they have a subversive value? Do they challenge the social order, cause narrative complications/ confusion? It seems rather that woman is the tool with which Arthur Miller filters reality to achieve verisimilitude, so as not to trouble the receptivity of his audience. Woman's function in *Death of a Salesman* is to undermine subversion, to enable A. Miller to contest aspects of his culture, to signal a position of difference/ opposition, but to do so from within its own modes of understanding.

Leonard FREY **San Diego State University**

Mort d'un Commis Voyageur et la tradition du tragique

La facture de l'œuvre de Miller qui met en scène Willy Loman, sorte de anti-héros, peut être définie par rapport à la tradition établie par *Everyman,* précisée par le rêve, le faux-semblant fabriqués par Willy. Il en résulte un personnage mal distribué, un voyageur à l'esprit aventureux mais dont la véritable nature est d'être sédentaire.

Death of a Salesman : traditions of tragedy

The mode of Miller's play, involving as it does the basically unheroic character of Willy Loman, may be partially defined through the *Everyman* tradition and further clarified through Willy's fantasies and illusions, which reveal him as a mis-cast traveller-adventurer whose real instincts are for home and settlement.

Georges-Michel SAROTTE **Université de PARIS X**

De Frank Wagner à "Miss Francis"
Heur et malheur de la virilité : pères et fils dans *Death of a Salesman*

Les mémoires d'Arthur Miller, *Timebends*, ont confirmé que la situation familiale caractéristique des pièces de l'auteur d'*All My Sons* est autobiographique. On devine, d'autre part, que le personnage de *Death of a Salesman* auquel s'identifie Miller est Bernard. L'évolution de ce dernier révèle que, depuis ses toutes premières œuvres, Miller a entrepris de mettre en question et de redéfinir l'idéal viril américain. Les rapports entre les pères et les fils, ceux entre les deux frères, la position en retrait des femmes et l'apparition quasi obsessionnelle de personnages masculins incarnant l'"idéal du moi" se comprennent mieux lorsqu'on replace ces éléments dans le cadre d'un courant littéraire qui va de Melville à Tennessee Williams, en passant par Hemingway. Il s'agit d'assouplir l'idéal viril américain en y accueillant l'androgynie.

From Frank Wagner to "Miss Francis"
The Joys and Sorrows of Virility: Fathers and Sons in *Death of a Salesman*

Arthur Miller's memoirs, *Timebends*, have confirmed that the typical Miller family situation is quite autobiographical. The book also enables us to surmise that in *Death of a Salesman* Bernard is the character with whom the playwright most clearly identifies. Bernard's evolution in the play shows that since the beginning of his career Miller has called in question the traditional American virile ideal. The father-son relationship, that of the two brothers, the minor rôle played by women, the constant, quasi obsessional appearance of male characters embodying the "ego ideal" - all these aspects are more easily understood when placed in a literary current running from Melville to Tennessee Williams, via Hemingway. The aim is to make the virile ideal more flexible by allowing androgyny to become part of it.

Jean ROUBEROL **Université de PARIS IV - Sorbonne**

After the fall et *la chute de Camus*

Il y a entre *La Chute* et *After the Fall* des parallèlismes thématiques, techniques et même politiques. Miller a ouvertement reconnu cette filiation, déclarant que, pour lui, *La Chute* était le livre d'un témoin et qu'il voulait écrire une pièce sur "nous tous". Mais on peut se demander si, en passant de la notion de responsabilité individuelle à celle d'une responsabilité universelle face à l'Holocauste, il n'essaie pas de dédouaner Quentin de ses responsabilités. Ce faisant, il échoue, car il ne parvient pas à arracher son protagoniste à sa condition de "juge-pénitent".

There are thematic, technical and even political parallelisms between *La Chute* and *After the Fall*. Miller openly acknowledged the filiation, stating that La Chute was the book of an observer and that he wanted to write a play about "all of us". But one may wonder whether, by enlarging the notion of personal responsibility to that of a universal responsibility in front of the Holocaust, he is not trying to clear Quentin of his responsibilities. In doing so, he fails to wrest his protagonist from his situation of "judge-penitent".

Peter LICHTENFELS **Leicester Theatre**

Les Sorcières de Salem en scène au théâtre Haymarket de Leicester.

Directing *the Crucible* at the Leicester Haymarket.

Raphaëlle COSTA de BEAUREGARD **Université de Toulouse II**

From the stage to the screen : the 1988 screen version of Miller's *Death of a Salesman* directed by Volker Schlondorff

Death of a Salesman a été porté à l'écran en 1988 par le réalisateur Volker Schlondorff d'après le scénario de Arthur Miller. Le film est un travail précis sur le texte de la pièce, dont Miller a voulu garder l'essentiel, et témoigne des quarante années qui se sont écoulées depuis la première mise en scène au théâtre par Elia Kazan.L'étude de deux séquences, celle du restaurant et celle de l'arrivée chez lui de Loman, montre la maîtrise actuelle de techniques comme le montage et le travelling ainsi que la symbolique du temps qu'elles représentent. Le commis voyageur dans ce film, dont le rôle est interprété par Dustin Hoffman, reste bien le rêveur à la fois jovial et désespéré que Miller avait créé en 1949. La question du cinéma en tant qu'art est cependant posée.

A second screen adaptation of Miller's *Death of a Salesman* was directed by Volker Schlondorff in 1988. The film is a precise study of the text of the play, a text which Miller, who for once was able to write the screenplay of his own work, tried to keep most of the time. A study of two sequences, the restaurant sequence and the opening one showing Loman's homecoming, shows how far the modern mastery of techniques such as editing and tracking has evolved; it also shows to what extent these can symbolise time.The salesman in Schlondorff's film, interpreted by Dustin Hoffman, remains the jolly but also desperate dreamer Miller created in 1949: the problem of cinematic aesthetics remains a source of questioning, however.

Jean-Pierre BERTHOME **Université de Rennes 2**

Arthur Miller à Hollywood : *The Hook, The Misfits*

Miller n'a écrit pour le cinéma que trois scénarios originaux. Nous envisagerons les deux premiers du point de vue de l'historien de cinéma. Inabouti en raison des différents entre Elia Kazan et Arthur Miller et du climat politique de l'époque, *The Hook* provoquera la rupture entre les deux hommes et sera indirectement à l'origine de deux oeuvres opposées : *A View from the Bridge* et *On the Waterfront*. Ecrit comme un cadeau pour Marilyn Monroe, *The Misfits* précipitera la faillite du mariage de l'actrice avec l'écrivain, mais aussi la fin pour lui d'une période de bloquage créatif.

Miller wrote only three original scripts for the cinema. We will consider the first two from the viewpoint of a cinema historian. Differences between director Elia Kazan and Miller, added to the political climate of the times, prevented the completion of *The Hook*. This will contribute to the estrangement between them but the project will reappear in two strongly opposed works of theirs : *A View from the Bridge* and *On the Waterfront*. Written as a "valentine" to Marilyn Monroe, *The Misfits* will hasten the failure of the actress' marriage to the writer, and for him put an end to a period of creative block.