

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 étai 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 allègement (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 qui 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 faisons 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 cœur 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'irréparable, 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 hégélien 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 châtement 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 un 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 nombreuses 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 (horriifiée) : 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 ;

Cl. COULON
MILLER ET LE TRAGIQUE

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. Hurrell (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.

COUP DE THEATRE n° 11

"Arthur Miller"

- (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 : Penguin, 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.