

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 préterition, 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 pervers. 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 idiosyncrasie 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'ambiguïté de la boisson comme symbole

À la nourriture solide se substitue donc, dans cette pièce de la désintégration qu'est *Death of a Salesman*, un élément liquide à valeur nutritive 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 doughnut 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 résout 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'omnivorerité 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 appareil. 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'omnivore," 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 nourrir 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 ambiguë. 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 inconscient 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 erronée 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 convivialité 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 préterition 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 Béatrice 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 lieu, 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'anthrophilie, 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 cœur 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 pêcheur, 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

D. BULCKAEN
LA SYMBOLIQUE ALIMENTAIRE DANS LE THEATRE D'ARTHUR MILLER

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'omnivore: 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'attachait 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).