

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 aguerrri, 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 20^{ème} 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 6^{ème} étage ouvrant sur Central Park. Quelque temps plus tard, elle apparaît en chaussons, alimentant de maigres pelletées de charbon le poêle 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'objectif, 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 événement 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 entraînent 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 exemplary 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 haven't 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 entraînent 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 Dépression, 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 brèche, 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 exemplifies the self-destructiveness which finally comes when one views oneself as pure victim [...] She comes so close to being a pure

L. KERJAN
LE DANGER POUR MEMOIRE

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 dismissed 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 Europe 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*».

L. KERJAN
LE DANGER POUR MEMOIRE

- (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.