

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

NOTES

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

- (1) L'édition originale de *The Man Who Had All the Luck* se trouve dans : *Cross-Section: A Collection of New American Writing*, Edwin Seaver ed. (New York: L.B.Fischer, 1944). Nos citations sont extraites de l'édition Methuen Drama (1989) où la pièce est présentée avec *The Golden Years*.
- (2) Par commodité nous adopterons pour les trois pièces les abréviations suivantes : *Man*, *Sons* et *Death*.
- (3) *The Theater Essays of Arthur Miller*, Robert A. Martin ed. (Penguin Books, 1978), p. 126.
- (4) L'expression est de Miller. Elle est tirée d'une longue interview de l'auteur: *Psychology and Arthur Miller*, Richard I. Evans ed. (New York: E.P. Dutton, 1969), p. 99.
- (5) R.W.B. Lewis, *The American Adam: Innocence, Tragedy, and Tradition in the Nineteenth Century* (Chicago: The University of Chicago Press, 1955), p. 98. Ce concept de "scène", comme l'indique l'auteur, est emprunté à Kenneth Burke dans *The Grammar of Motives* (New York, 1945). Lewis le résume ainsi: "... the word means, first of all, not the simple geographical location of some thing, person or act but rather the qualitative and qualifying context". Dans *Death*, ce sont tous les lieux où Willy imagine Biff qui deviennent ainsi des "scènes" (le stade, le bureau, l'Amérique, "the civilized world") jouant le rôle de métaphores de la gloire du fils. Egalement le seuil, "scène" d'un "acte" qui n'en est pas un.
- (6) Voir l'édition Methuen déjà citée, p. 174. Les autres numéros de pages seront intégrés au texte.
- (7) Cf. *L'Etre et le Néant*, (Gallimard, 1943), Collection Tel, pp. 90-103.