

DE FRANK WAGNER A "MISS FRANCIS"

HEUR ET MALHEUR DE LA VIRILITE : PERES ET FILS DANS

Death of a Salesman

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

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

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

Et un peu plus loin:

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

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

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

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

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

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

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

Bien que les Newman fussent de moralité douteuse,

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

Miller explique que malgré ses talents sportifs,

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

Manny a fait de ses deux fils

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

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

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

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

Miller devine ce qu'il pense:

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

Miller ajoute:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Biff : (...) with me. Happy: you and I, heh ?

(...)

Biff : I'm telling you, kid, if you were with me I'd be happy out there.

(...)

Biff : Baby, together we'd stand up (...) Happy: with you (...) together (17-18).

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

Willy Loman, qui n'a "jamais grandi", comme le lui répète Charley, admire son frère aîné, Ben, qui a réussi. Abandonné et par son frère aîné, et par son père, Willy exprime son désir d'union avec son fils aîné par les mêmes formules: "*I and Biff*", "*Biff and I*", formule qu'il n'emploie jamais à propos de sa femme, ni de son fils cadet. (9) La force de l'amour d'un père pour son fils est parfaitement décrite dès *Sons*. A sa femme, Kate, Keller explique: "*Because he's my son. Because I'm his father (...)* *Nothin's bigger than that .* " "*Chris . . . My Chris . . .* " murmurerait-il après la révélation de sa culpabilité (158).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Georges-Michel SAROTTE

Université de Paris X

NOTES

- (1) Arthur Miller, *Timebends: A Life* (1987; New-York: Harper & Row, Perennial Library, 1988).
- (2) Daniel Schneider, *The Psychoanalyst and the Artist* (New York, Farrar, Strauss Co, 1950) 246-255.

G.-M. SAROTTE
HEUR ET MALHEUR DE LA VIRILITE

- (3) Voir la relation du père et de son fils Amos qui annonce celle de Willy et Biff et, d'autre part, le lien entre les deux frères, Amos et David. Dans *Luck* c'est le sport américain, par excellence, le base-ball qui joue le rôle du football dans *Salesman*.
- (4) Arthur Miller, *Death of a Salesman* (1949 ; London, Penguin, 1976) 29.
- (5) Arthur Miller, *A View from the Bridge and All my Sons* (1955 ; London : Penguin, 1976) 47.
- (6) Arthur Miller, *The Price* (1968 ; New York: Bantam, 1969) 82. (Dans *View* Marco secoue les épaules de Rodolpho pour marquer son affection) 30.
- (7) Arthur Miller, *A View from the Bridge and All My Sons* (121 et 122).
- (8) Dans *Billy Budd*, Melville fait dire au commandant Vere que les larmes expriment "the feminine in man" (ch. 21).
- (9) Sauf p. 24 lorsqu'il dit "*You and Hap and I*". Voir "*I and Biff*" (12) et à la fin: "*I always knew (...) we were gonna make it, Biff and I !*" (Il se suicide dans les minutes qui suivent afin que Biff touche l'argent de l'assurance. Il n'est question ni de sa femme ni de Happy à propos des 20 000 dollars).
- (10) Outre les fils déjà cités notons que Proctor, le héros de *The Crucible* a trois fils (pas de filles). Solomon dans *Price* ne s'est jamais remis de la mort de sa fille unique; si Walter a réussi socialement, son fils ne lui donne guère satisfaction (il a également une fille), tandis que la véritable victoire de Victor, ce sont les brillants succès universitaires de son fils. A soixante-quinze ans, le vieux Solomon apparaît comme extrêmement viril et il n'a guère besoin de prouver sa virilité en étant père de fils. D'autre part, il apparaît clairement comme une figure paternelle vis-à-vis de Victor et Walter: voir p. 95 lorsqu'ils les appelle "my boys".
- (11) Une quinzaine de fois "big", surtout dans la bouche de Willy et de Happy; mais le mot est également employé par Linda et le serveur du restaurant Stanley. "Great", terme plus affectif, plus "sincère", est utilisé plusieurs fois par Ben à propos de leur père, Mr Loman Sr, par Linda et par Willy dans un moment d'émotion à propos de Biff ("Because you got a greatness in you, Biff", etc., p.53).
- (12) Karl Harshbarger, *The Burning Jungle: An Analysis of Arthur Miller's Death of a Salesman* (Lanham, Md. : Univ. Press of America, 1978).
- (13) Arthur Miller, *The Half-Bridge*. Humanities Research Center, The University of Texas at Austin.
- (14) Robert A. Martin, ed. *The Theatre Essays of Arthur Miller* (Harmondsworth, 1978) 189-194.
- (15) Voir Henri-Irénée Marrou, *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité* (1948; Paris: Seuil, Points, 1964) 60.
- (16) William Beyer, "The State of the Theater: the Season Opens" (1949) in *Arthur Miller. Death of a Salesman. Text and Criticism*, Gerald Weales, ed. (New York: The Viking Press, 1967) 230.
- (17) "Biff" signifie "coup": le mot est presque une onomatopée; "Happy" est évidemment ironique (le frère cadet s'appelle, en fait, Harold); "Bernard", accentué sur la seconde syllabe en américain, a quelque chose d'aristocratique et de mou dans ses sonorités; "Willy" est plus viril que "William"; "Linda" signifie "jolie" (cf. "Soit jolie et tais-toi !"). Et bien sûr "Singleman" évoque la "self-reliance".
- (18) Voir. "The woman (...): you football or baseball ?" Biff: *Football*. The woman (angry, humiliated): *That's me too* ".(94)

- (19) Noter la manière paradigmatique dont sont indiqués les membres de la famille de Howard entendus au magnétophone: *His daughter, His son, His wife*.
- (20) Le couple Marco-Rodolpho me semble bien plus emblématique de "l'androgynie platonicienne dont la femme est exclue" que celui de Walter et Victor: Rodolpho, dans le contexte de la pièce et de la civilisation américaine, recueille quasiment toute la féminité.