

LE(S) TEMPS DE LA MEMOIRE DANS DEUX PIECES
EN UN ACTE D'ARTHUR MILLER :
A MEMORY OF TWO MONDAYS AND A VIEW FROM THE BRIDGE

"Le temps de l'homme est une image de son éternité. Le mystère de la mémoire est celui de l'ambiguïté, dans l'homme, entre le temps et l'éternité".

Georges Gusdorf, *Mémoire et Personne*, vol. II,
"Dialectique de la Mémoire".

Dans son Introduction aux *Collected Plays*, Arthur Miller souligne un trait marquant de l'art dramatique : "It is", écrit-il, "the art of the present tense par excellence" (1). Comment dès lors pouvoir, ou oser évoquer la mémoire qui est liée de façon privilégiée au souvenir, donc au passé, à l'inactuel, c'est-à-dire peu ou prou, à l'irréel ? Peut-être Miller l'a-t-il senti lorsque, à propos des deux pièces en question ici, il avoue qu'elles ne furent pas conçues (de même que *The Crucible*) "to answer as many of the common questions as was possible", et que toutes deux constituent (comme aussi *The Crucible*) "a departure from realism" (2). Il est bien entendu qu'il s'agit ici des deux pièces représentées au Coronet Theater à New York, le 29 septembre 1955, et faisant par conséquent partie du même spectacle. La seconde version de *A View From the Bridge* se présente comme un retour au réalisme, et la remarque de Miller ne la concerne pas bien entendu. Quant à la première des deux pièces, demeurée dans sa version originale, elle est mal aimée du public (3) et/ou la plus méconnue des pièces de Miller. L'auteur confie pourtant que : "Nothing in this book was written with greater love, and for myself I love nothing printed here better than this play" (4). La double vision que présente cette pièce, ainsi que l'indique l'auteur - à savoir la vision objective, réaliste d'un côté (Miller parle de "abstract realism"), et la vision dite "romantique" de l'autre, est aussi, sensiblement, celle adoptée dans *A View From the Bridge* première manière. Elle invite le lecteur à découvrir un aspect caché, poétique, chez Miller, aspect qui se rattache tout particulièrement à l'idée de mémoire, et l'on peut se réjouir que le dramaturge, - malgré des observations assez peu flatteuses à l'encontre des vers qui figurent dans ces deux pièces - ne soit pas encore "entirely certain in his own mind that he did the right thing in revising the play" (5). En effet, cette pièce, de même que *A Memory of Two Mondays*, est le fruit d'une longue maturation : "this play has been in the back of my head for many years" (6), nous précise-t-il ; et, de plus *A Memory of Two Mondays* est l'expression d'une expérience vécue. Il raconte, dans cette pièce, un souvenir de jeunesse : son emploi temporaire dans un entrepôt de pièces détachées pour automobiles, à Manhattan, à l'époque de la Dépression. Le sujet de *A View From The Bridge* est différent : il s'agit d'un drame dont un docker lui avait un jour fait le récit. La mémoire, dans ces deux pièces, est donc impliquée à plusieurs niveaux : le niveau de surface - les faits rapportés par Alfieri, ce qu'ils révèlent de la mémoire chez les personnages, et enfin le souvenir personnel, autobiographique, qui affleure dans l'une comme dans l'autre pièce. Les temps de la

mémoire apparemment autonomes, sont en réalité imbriqués les uns dans les autres, et le geste de l'auteur, son temps de l'écriture, les réunit tous : c'est son triomphe sur Chronos ; et c'est aussi l'accomplissement de la promesse de Bert (lire : Arthur Miller), faite à Kenneth dans *A Memory of Two Mondays* : "I'll come back some time. I'll visit you" (7).

La mémoire, faculté mystérieuse, "fonction principale" de la conscience selon la sophrologie, serait, si l'on en croit celle-ci, "une structure universelle", alors que le souvenir se limiterait au contenu individuel de cette structure (8) ...

A propos de la mémoire comme expression de la vie personnelle, Georges Gusdorf conclut que la mémoire nous renvoie à la structure métaphysique de l'homme ... Notre passé, comme tout autre affirmation de notre vie, ne prend son sens que comme symbole ou chiffre de notre être dernier, lui-même inaccessible. L'ordre de la mémoire paraît donc bien se déployer entre deux transcendances ... Entre l'en soi du sujet et l'en soi de l'objet, les souvenirs nous présentent un ensemble de signes qui nous renvoient à ces horizons inaccessibles, et tirent de ces références invérifiables le meilleur de leur sens" (9).

Si l'on devait caractériser d'un mot, d'une expression, le rôle de la mémoire en l'homme, on serait tenté de conclure à la fonction maturante, civilisatrice de la mémoire. On serait ensuite mieux fondé à s'interroger sur la manière dont cette fonction apparaît dans les deux pièces de Miller.

"Rent and hunger", ou la lutte pour l'existence : mémoire et volonté

Dans son introduction aux deux pièces, intitulée "On Social Plays", Miller énonce quelques douloureuses vérités sur l'individu dans nos sociétés industrialisées, comme celle-ci par exemple : "Hard as it is, for most people, the sheer struggle to exist and to prosper affords a haven from thought ... most men are terrified at the thought of not having to spend most of their days fighting for existence". C'est cet affairément sans fin, cette bousculade ubuesque, cette course au néant que Miller a voulu nous "présenter" - et non "re-présenter", précise-t-il bien, autrement dit nous montrer telle qu'elle est, sans ornements, c'est-à-dire insipide, chaotique, misérable, sinon comique. Ces intentions ont été prises pour un manque de structure, de psychologie, et en somme, de facture (10) ... En fait, Miller a réussi, dans cette "mortal romance" ainsi qu'il la nomme, à rendre sensible l'absurdité de nos vies, le caractère illusoire, décevant des buts poursuivis, le destin éphémère de toute entreprise et de toute vie humaines ; enfin il suggère ce que Pascal aurait pu appeler "La misère de l'homme sans Dieu" ; mais, de nos jours, dans un environnement où il est devenu indécent, voire impudique ou franchement rétrograde, de prononcer le nom divin qui ne trouve plus de résonance chez l'homme de "l'entrepôt", il vaudrait plutôt mieux parler, à la manière d'un Musil, de "l'homme sans mémoire" ; devant le spectacle de ses congénères en proie à une activité fébrile, le jeune lecteur de Tolstoi, Bert, peut à juste titre se demander "what point there can be, beyond habit and necessity, for men to live this way" ... Miller préfère nous donner lui-même la raison de cette vie de taupes, ainsi qu'il la conçoit : "It is that men live this way because

they must serve an industrial apparatus which feeds them in body and leaves them to find sustenance for their souls as they may". ("On Social Plays", p. 15) ... Aussi Gus, pauvre vieil employé travaillant dans l'entrepôt depuis vingt-deux ans, (nombre significatif) ... Gus dont la vie s'est déroulée dans la monotonie navrante des tâches mécaniques, dont la vie fut celle d'une "quiet desperation" (11), Gus est-il la mémoire-témoin qui clame la révolte de l'homme frustré, de l'homme qui doit servir la machine, lui-même n'étant qu'une utilité dans l'œuvre grandiose du rendement et de l'efficacité (p. 10) ... L'autre "fou" qui veut espérer, imaginer et vouloir envers et contre tous les obstacles, le fou qui quitte l'entrepôt pour se mettre à étudier dans le grand livre de l'Université avec l'argent qu'il a péniblement économisé au cours des années, Bert, attend en vain un signe, une petite fête d'adieu, attend en vain un arrêt, une pause, même momentanée, de la machine infernale qui broie les hommes et les transforme en robots capables seulement d'imiter son mouvement répétitif, mécanique, monotone, inexorable. Chez ces hommes tronqués, seule une mémoire courte, superficielle, vite effacée par la poussière des jours toujours semblables (cf. "the same dried-up jokes", "the dust", p. 75) qui s'accumulent sur leurs brèves impressions, seule cette forme quasi animale de mémoire, peut subsister. Le souvenir exige, pour être fixé, la concentration dans le présent, or, ces êtres ne sont guère capables, en général, de fixer leur attention sur ce qui ne fait pas partie de leur univers immédiat, quotidien. Lorsque Bert, par deux ou trois fois, signale une nouvelle de grand intérêt ... personne ne l'écoute. Ces êtres limités aspirent néanmoins, comme Kenneth, et sont capables de sursauts d'énergie, comme Tom, mais ils appartiennent à l'entrepôt, et sont "ceux qui restent", sans perspective d'avenir - l'avenir, cette autre face de la mémoire. Bert, lui, est l'homme de cette mémoire, c'est aussi pourquoi il est l'homme de l'imagination, l'homme de l'avenir, car on ne bâtit rien sur le sable de l'oubli ... Dans le royaume des "ombres" évoqué par l'auteur ("we see them as ghostly figures, silent") ... - (cf. le refrain mélancoliquement humoristique de l'Irlandais à l'adresse de Bert : "The minstrel boy to the war has gone ! ... in the ranks of death you will find him ..."), dans ce sombre royaume, Bert apparaît comme un homme de lumière ...

La pénétration de la lumière ... marque le passage d'un lundi d'été à un lundi d'hiver, et elle est suivie d'une mutation chez les travailleurs : dégradation pour les uns, détachement, mûrissement pour les autres. La lumière hivernale cerne plus durement les contours de ces personnalités aliénées qui tentent d'échapper à leur condition soit par la boisson, soit en reluquant les filles du bordel voisin apparu soudain grâce à la lumière qui n'a fait que renvoyer aux être l'image même de leur esclavage, de leur vie mutilée, de la prostitution du meilleur d'eux-mêmes.

Bert, animé d'une volonté positive, illustre le deuxième trait important de cette pièce qui, dit Miller, "points the different roads people do take who are caught in warehouses, and in this play, the warehouse is the world" (p. 15). La pièce marque donc, cette fois-ci de façon résolument optimiste "[also] the beginning of a further search, and it lays the basis for a search" (p. 15).

Ainsi la volonté, miroir de l'esprit, permet à l'homme d'échapper à la frustration infligée par les limitations d'un monde industrialisé. C'est donc

bien, tel qu'il l'a conçu, un message d'espoir que Miller transmet dans ce qu'il a appelé "a pathetic comedy". Il ne convient donc pas de voir, comme d'aucuns l'ont fait, un tableau pessimiste de notre condition dans *A Memory of Two Mondays*.

Mais au premier volet américain du diptyque s'oppose le second volet ambigu, où s'entrechoquent deux mondes irréconciliables incarnés par le personnage d'Eddie Carbone.

Amour, mémoire et mort, ou "the clear, clean line of [a] catastrophe"

La citation ci-dessus semble s'inscrire en faux contre les doutes, interrogations et remaniements qui ont jalonné l'histoire de *A View From the Bridge*. On sait que Miller a besoin, pour écrire sur un sujet, de ne pas tout connaître dessus : "I cannot write anything that I understand too well ... I have to astonish myself ... (12). Ceci est particulièrement vrai en ce qui a trait au(x) texte(s) de *A View From the Bridge* ... : "there is a wonder remaining for me even now, - a kind of expectation that derives I think, from a sense of having somehow stumbled upon a hallowed tale" (13). Miller pressent l'existence d'une vérité mythique dans cette histoire d'Eddie Carbone, et dans la première version il n'a pas voulu, par trop d'ornements, dit-il, "interfere with the myth-like march of the tale" (14). Pour Sheila Huftel "the one-act play has the agelessness of myth" (15), opinion partagée également par le critique de la revue *Theatre Arts* qui, à propos de la deuxième version, déplore les rajouts et la disparition de la qualité plus tragique de la première version (16). En effet, la première version ne tombe jamais dans le prosaïsme ... La pièce en un acte possède une unité et une qualité impersonnelle qui confèrent au drame une portée plus universelle. Quels qu'aient été les changements effectués ultérieurement, une vérité demeure : *A View From the Bridge* étend ses racines dans un passé à la fois individuel et collectif par lequel la mémoire "nous renvoie à la structure métaphysique de l'homme" évoquée plus haut. *A View From the Bridge* et le commentaire de Miller cité ci-après, témoignent de ce que "l'ordre de la mémoire paraît donc bien se déployer entre deux transcendances. D'une part la transcendance du passé comme en soi inaccessible, et vide de sens dans sa réalité rigoureusement objective. De l'autre la transcendance de la réalité personnelle ... comme essence pure de notre être, échappant à toute prise directe " (17). A propos de la dimension historique et trans-historique de sa pièce, Miller écrit : "When I heard this tale first, it seemed to me that I had heard it before, very long ago. After a time I thought that it must be some re-enactment of a Greek myth which was ringing a long-buried bell in my own subconscious mind. I have not been able to find such a myth and yet the conviction persists ... The thought has often occurred to me that the two submarines", the immigrants come to Eddie from Italy, set out, as it were, two thousand years ago". (*On Social Plays*", p. 17).

Les paroles d'Alfieri, au début et à la fin de la pièce, traduisent le sentiment de Miller, et en même temps confirment les données biologiques qui rappellent l'homme à ses racines lointaines, millénaires. Chaque groupe ethnique ou race possède en propre ses caractéristiques, et les changements ne sont que fort lents, ne survenant que dans certaines conditions : ainsi "La

dimension sociale de l'homme s'affirme à proportion que se développent ses activités psychiques abstraites" (18). Ceci, appliqué à Eddie et à Marco en particulier, justifierait ici encore, la remarque suivante de Miller : "There was such an iron-bound purity in the autonomic egocentricity of the aims of each of the persons involved that the weaving together of their lives seemed almost the work of fate". ("On Social Plays", p. 18). D'autre part, il existe "des informations innées d'aptitude qui caractérisent le comportement d'une race ou d'une même lignée dans une même espèce" (19) ... Le Docteur Yves Davrou souligne que "La mémoire est indissociable des corrélations endocrines ou hormonales et neuro-végétatives comme par exemple les activités instinctives et émotionnelles de l'hypothalamus" (20).

Vue sous l'angle d'une mémoire ancestrale imprimée dans l'être profond, ainsi que le suggère le point de vue de l'observateur Alfieri, la passion d'Eddie apparaît moins incestueuse, moins sexuelle, et bien davantage liée à un contexte socio-culturel dont les comportements sont passés de l'acquis à l'inné, et favorisent l'éclosion des passions. A ce propos une remarque s'impose : on a beaucoup exagéré, sans doute à des fins littéraires, le côté incestueux du sentiment éprouvé par Eddie pour Catherine. En fait Eddie n'a aucun lien de consanguinité avec Catherine dont il n'est jamais qu'un oncle par alliance, et l'affirmation d'Alfieri lors d'une visite d'Eddie, ou celle de sa femme Béatrice dans la deuxième version, sont propres à accentuer la présentation de sa passion comme relevant de l'inceste. Mais, dans les faits, si les circonstances s'y étaient prêtées, Eddie aurait parfaitement pu épouser Catherine sans être accusé d'inceste. Celui-ci ne pourrait être que moral. Eddie Carbone est un peu dans la position d'Arnolphe dans *l'Ecole des Femmes*. Mais la France n'est pas la puritaine Amérique, comme en témoigne la troisième version, ou mieux, le troisième dénouement de la pièce, spécialement conçu pour le public parisien. Comédie en deçà, tragédie au-delà de l'océan.

Toujours dans ce contexte familial, on pourrait remarquer, comme le fait fort justement Leonard Moss, que "Miller's characters function more intelligibly as fathers, sons, husbands and wives in a family setting than as citizens in a society" (21). Ceci expliquerait le hasard, apparent, ou le choix du sujet qui a semblé préoccuper tout spécialement Miller au point qu'il soit revenu plusieurs fois sur la rédaction de cette pièce. Le père en Eddie est surpris par la transformation de l'enfant en femme (p. 93), et, à son insu, l'amour immense pour l'enfant se transforme alors aussi en une passion pour la femme. C'est son dévouement de père (cf. le refrain : "Which I took the blankets off my bed for yiz?", p. 150), son immense sollicitude pour Catherine, et sa fidélité familiale à la promesse faite à une mourante, qui ont contribué, en même temps que la beauté de l'enfant, à l'attacher de façon immodérée à la jeune fille. L'amour est une expression de l'homme tout entier ; tout ce qu'il est passe dans son amour. Si l'homme est farouchement ennemi du changement (Eddie le prouve en conservant les modes d'éducation de la Sicile), le passé entre en violente collision avec le futur contenu et annoncé dans le présent. C'est la mémoire répétitive, personnelle, comme dans *A Memory of Two Mondays*, mais sur un mode différent, - qui l'emporte sur la mémoire impersonnelle, seule capable de transcender les souvenirs sensoriels et affectifs pour transfigurer le passé en futur ... L'amour paternel

l'amour maternel ont des racines si profondes dans l'être humain que l'inceste était à la base des tragédies grecques. L'inceste, au propre comme au figuré, c'est le mal de l'humain ... c'est le narcissisme, "the autonomic egocentricity" évoquée par Miller à propos de ces êtres primitifs qui nous renvoient notre propre reflet. L'inceste c'est aussi le problème du "même", du père d'une immense lignée qui le reflète, dans laquelle il se retrouve et s'aime lui-même, comme le Divin dans sa Création.

... L'homme se situe entre deux rêves, celui du passé, et celui de l'avenir, comme le pont de Brooklyn deviné, omniprésent, le suggère. Arthur D. Epstein voit ce pont comme celui du Temps (22). Mais derrière le temps bien des réalités se cachent : c'est le pont, géographiquement parlant, entre deux continents, deux phases du développement de l'humanité connues sous les noms d'Ancien et de Nouveau Mondes. C'est le pont entre deux modes d'être ... entre le subconscient et le conscient ... Pour Eddie, ce pont ne semble guère s'être établi, ni pour Marco, sa réplique. Ils sont restés de l'autre côté, comme le suggère Alfieri, et le compromis n'est pas leur fait. Ils sont encore dans le rêve d'une civilisation dont l'Amérique ne va plus visiter que les "ruines" : "that dark place. That world that has fallen to stones" (p. 160).

Quelles sont donc ces ruines, ces rémanences d'un temps révolu ? Bref, quelle est la part sicilienne et/ou calabraise, dans ce drame du déracinement ? Tout d'abord, il y a lieu de remarquer que la communauté italienne est demeurée semblable à elle-même à New York par exemple, depuis le début du siècle. Les liens de famille, de village, de petit voisinage sont très forts ; la méfiance et l'hostilité à l'égard de la loi, de l'officialité et de ses représentants, y est générale (23), mais, cependant, ou peut-être à cause de cela, la place que tient l'homme de loi dans la vie des Siciliens, comme dans celle de leurs émigrés, est importante (24). La violence et l'illégalité suscitent estime et admiration au pays de "L'Honorable Société" (25). Dans ce "sombre lieu" où l'individualisme et l'"anormal familism" règnent en maîtres, on constate que le "sens du bien commun" fait trop souvent défaut (26), et constitue le principal obstacle à la coopération (27). L'individu est donc le centre d'intérêt privilégié, mais il se trouve en état de grande vulnérabilité. Aussi la crainte, l'angoisse s'emparent-elles de lui de même que le sentiment de son isolement, et l'horreur de tout changement qui amènerait ce que l'on ne connaît pas (28). C'est la loi du clan qui prévaut, ainsi que celle de la parole dans un pays où le niveau d'instruction est bas. Aussi, chez les immigrés siciliens, le souci "national", et le respect de la loi écrite n'ont-ils pas cours. Mais dès que "l'honneur" est en cause, le couteau est sorti. "L'Honorable Société", lorsqu'elle juge quelqu'un coupable, lui inflige cinq coups de couteau (cf. les paroles de Marco : "In my country he would be dead now. He could not live this long" (p. 151). Eddie sort son couteau pour se venger de l'outrage subi par son honneur et son nom, outrage qui le prive de sa dignité d'homme et du respect de la communauté.

Mais le sens de la dignité et de l'intégrité du Sicilien éveille des réactions de défiance Outre-Atlantique où la Mafia a exporté ses produits de choix, et où Al Capone, comme le rappelle Alfieri, a transporté l'esprit "carthaginois".

Le contexte économique a été bien rendu par Miller : crise, chômage très fort en Sicile (70 % de chômeurs en 1956), le caractère sobre, économe du Calabrais, opposé aux dépenses d'un Rodolpho (p. 116) qui ne songe qu'aux lumières de Broadway (p. 111) (Cf. les fêtes en Sicile), qu'aux chansons (29) et aux disques de danse au lieu d'aider son frère à tirer sa famille de la misère. C'est donc un conflit entre deux conceptions opposées de la vie, qui s'ajoute à la rivalité entre hommes, toujours vive en Sicile où le statut de la femme est très austère, la vestimenture très réglementée, et où les créatures de sexe féminin sont quasiment cloîtrées (il y a eu la conquête arabe, et une forte proportion de la population est arabe). Il est donc clair que les remarques d'Eddie à Catherine ne sont pas seulement, ou pas tant à mettre au compte de sa passion, que de son respect des codes culturels de son pays d'origine où règne en particulier le culte, et l'adoration de la Madonna (Cf. les sauveurs de la jeune et pure Humilité dans l'Honorable Société) (30). Il est inadmissible pour le Sicilien qu'Eddie est encore demeuré, qu'un galant ne demande pas au père la permission de sortir avec sa fille, même aux Etats-Unis : témoin la discussion entre Rodolpho et lui sur la liberté des mœurs dans les deux continents, p. 124.

L'isolement d'Eddie correspond à celui du Sicilien au sein même de sa famille où l'enfant qui fait l'objet d'une véritable adoration, et manifeste la beauté au foyer, l'enfant choyé pour qui les parents nourrissent de grandes ambitions (p. 156), l'enfant est néanmoins traité en objet (31).

Rodolpho, dans ce sombre tableau apparaît, avec sa blondeur, sa tolérance, comme l'écho de ces millénaires évoqués par Miller, qui ont été témoins de la conquête de la Sicile par les Normands en 1061 ; épisode heureux et cher au cœur des Siciliens dont la résistance aux nombreux envahisseurs a développé le caractère méfiant et pessimiste (32).

Toute l'ambiguïté de l'attitude d'Eddie Carbone devient plus acceptable sinon compréhensible, si l'on tient compte du temps de la mémoire qu'il représente, et de "l'âme complexe et tourmentée de la Sicile" qu'il incarne, jusque par son nom (Eddie, ou Eddy = tourbillon, remous) (33).

"It is all so timeless here" (p. 87) : deux visions de l'Amérique, creuset du monde

La vision que Miller a du monde et de l'existence, et qu'il transpose pour la scène, est profondément humaniste. Il s'en explique lui-même dans une interview avec Robert Martin : "What I am trying to assert or reaching toward - is a humanistic but nevertheless universal, potential I suppose, which has for me a mystical quality. [Man is] born trying to preserve life. He's born on the side of life, and we gradually teach ourselves how to enjoy death and all its manifestations, and how to give ourselves to it" (34). La vision humaniste est celle de l'homme de mémoire dont les points de référence dans le passé - ici la société grecque basée sur la notion de "polis" - l'état cité - lui font voir trop clairement l'écart existant entre le monde moderne où l'homme n'est plus la mesure de toutes choses, et le monde antique, ou même encore celui de la Renaissance où l'idéal de l'homme complet (Miller dans "On Social Plays" parle de "intégrer, nombre entier") tenait compte du

caractère unique, irréductible à quoi que ce soit d'autre que lui-même, de l'homme. C'est un idéal qui n'assigne pas de limites contraignantes à l'homme, et qui met en valeur sa dimension universelle, mythique. Ce sont ces deux aspects que Miller a voulu faire revivre respectivement dans la première et la deuxième pièces avec tout ce que cela implique de difficulté de réalisation pour le théâtre du XX^{ème} siècle, le public n'étant pas accordé à ce genre de résonance vaste, lointaine et poétique. Ce théâtre est pour lui d'un autre âge ... Cependant sans une vision qui insuffle à l'homme le courage de vivre en suscitant l'éveil de ses plus hautes facultés auxquelles préside la Mémoire, l'homme s'étiole, et son "bonheur" dont parle Miller avec quelque ironie, est bien fragile ...

Dans ses deux pièces Miller montre le destin pathétique de l'homme qui a besoin d'être reconnu, d'être "vu" (Cf. *Invisible Man* de Ralph Ellison), qui a besoin de compter pour quelqu'un, pour quelque chose en quoi il a aussi besoin d'avoir foi et de se donner - de "s'investir" diraient les modernes - tout entier, corps et âme. La société ne lui offrant plus guère cette possibilité, il la cherche de façon parfois heureuse dans un idéal soutenu par sa volonté, ou une passion qui le ramène à son passé et dont il tire la loi de son existence, même si celle-ci doit le conduire à la mort. L'erreur, la passion ne sont jamais inutiles s'ils servent à comprendre, à comprendre l'autre pour se comprendre aussi soi-même : c'est tout le sens de l'interrogation tragique d'Eddie mourant, qui se traîne aux pieds de Catherine : "looking up at her, he seems puzzled, questioning, betrayed). Eddie : Catherine - why -?" (p. 159). Tous les gestes, toutes les tentatives que l'homme fait, positives ou apparemment négatives, pour se libérer, ne serait-ce qu'illusoirement, des chaînes qui le rivent à son destin mortel, sont significatifs du sentiment d'oppression ressenti par l'homme de mémoire dont les réminiscences l'étouffent. L'espérance, sans cette mémoire qui est la source même du projet imaginatif, est impossible : "La mémoire", écrit en effet Gusdorf, "ne se suffit pas. Elle s'affirme toujours relative à tel ou tel moment d'une histoire concrète individuelle. Passé d'un certain présent, et d'un certain avenir ... La mémoire se trouve ainsi associée à l'imagination et à l'espérance, aussi bien qu'au remords ou au repentir" (35) ... Il appartient donc à l'écrivain, selon Miller, de découvrir "les besoins de l'homme afin de les mettre en valeur, et de les exprimer en concepts sociaux. Miller, contrairement à certains idéalistes américains, considère l'homme dans ses relations avec ceux de sa "polis", c'est-à-dire de son environnement proche, et lointain, comme étant essentiels pour échapper à la frustration, à l'aliénation.

Que cette vision humaniste soit d'un autre âge, Miller ne s'en défend pas. C'est sa vision "romantique" sur l'Amérique qu'il voit alors, par les yeux d'Alfieri, comme "timeless", comme le creuset du futur, grâce à la transmutation du passé, de tous les passés qui ont afflué et continuent d'affluer aux Etats-Unis, en un présent nouveau, sur la scène d'un nouveau monde : "The intention is to make concrete the ancient element of this tale through the unmitigated forces of the commonest life of the big-city present, the one playing against the other to form a new world on the stage" (*A View From the Bridge*, p. 86). Ce nouveau monde n'apparaît guère idyllique au spectateur, et sans doute la vision réaliste de Miller est-elle teintée de quelque amertume historique - ("Both plays were reflecting the ugliness of the Mc

Carthy period") (36). Par contre, dans les "different roads people do take who are caught in warehouses ...", on retrouve un concept cher aux Américains, le pluralisme. Si l'individu est unique, l'ensemble des individus ne pourra pas détruire leurs particularités propres. C'est une de ces particularités qui fait s'étonner Miller, et le fait s'interroger sur le mystère Carbone : ici ce n'est plus l'Amérique des choix, de la volonté que la mémoire sous-tend (comme chez Bert, Tom Kelly, Larry) qu'il nous présente, mais celle d'un destin inéluctable pour ceux qui s'avèrent être des "misfits", pour ceux dont l'évolution n'a pas suivi le rythme accéléré de l'efficacité, non plus matérielle, celle-là, mais psycho-sociologique, des Etats-Unis, broyeurs de mondes. Pour ceux-là, le renvoi ou la mort sont inexorables. Pour celui qui n'a pas encore appris que l'Amérique est non seulement une terre de travail mais une terre humaine en travail, qu'il faut passer un pont pour y accéder - celui de la Via Media choisie par Alfieri par exemple, celui de la communication centripète et centrifuge - pour celui-là il y a danger dans l'aventure américaine (Cf. les derniers mots d'Alfieri dans la deuxième version).

Malgré la lucidité du dramaturge, c'est l'idéalisme de l'humaniste qui pousse Miller à faire connaître ses buts et ses espoirs en écrivant pour le théâtre. Or, comme tout humaniste, Miller sait que l'homme ne peut oublier, voire renier son passé sans se renier lui-même. Aussi l'homme moderne ne doit-il plus "accommodate himself to a scheme of things that is not at all ancient, but very new in the world" ("On Social Plays, p. 10). La dimension d'infini, la dimension qualitative en l'homme, se révolte contre les critères exclusivement matériels, quantitatifs, en usage dans la société contemporaine, et "we know in our bones that a crueler concept is not easy to arrive at" (*Ibidem*, p. 10). La notion de profit laisse non résolu le problème posé aux hommes par le drame grec avec tant de puissance, dit Miller, à savoir : "How are we to live? From what fiat, from what ultimate source are we to derive a standard of values that will create in man a respect for himself, a real voice in the fate of his society, and, above all, an aim for his life ..." (*Ibidem*, p. 12).

The idea of a play is its measure of value, and importance, and beauty", écrit Miller (37). L'Idée ramène naturellement aux origines mystérieuses de sa naissance, à la doctrine de la Réminiscence platonicienne, à laquelle font écho le dogme chrétien du Paradis Perdu, et la quête mystique de la Parole Perdue ; mais par-delà les pertes et l'oubli dans lequel l'homme est tombé, loin de sa source originelle, il a aussi l'espoir de la "Ré-intégration des Etres", que les Chrétiens nomment le Salut, et les Juifs, le Retour à la Terre Promise, à la Jérusalem céleste. L'espoir, l'optimisme, la joie qui font partie de la vision judaïque sur la vie humaine, en dépit de toutes les souffrances traversées par le Peuple de la Mémoire auquel Miller appartient, - constituent le fondement même des deux pièces représentées le 29 septembre 1955 à New York. Chacune nous renvoie à nous-même : l'une sur un mode mi-comique, mi-pathétique, l'autre sur un mode d'interrogation tragique ; et chacune nous questionne sur le sens ultime à donner à cette vie, à la mort, par delà tous les conditionnements socio-économiques, ou familiaux. C'est dans ce dépassement des structures temporelles, objectives, matérielles de la mémoire, permettant d'accéder à son essence dernière qui se confond avec la liberté imprescriptible de l'être, que Miller situe son œuvre dramatique, ainsi qu'il le suggère à la fin de son Introduction aux *Collecte Plays* : "A

drama, like a history, which stops at this point, the point of conditioning, is not reflecting reality ... If there is one unseen goal toward which every play in this book strives, it is that very discovery and its proof - that we are made and yet are more than what made us" (38).

Ainsi, toute création plonge ses racines dans le ciel inaccessible de l'intemporelle Mémoire.

Colette GERBAUD
Université de Reims

NOTES

- (1) Introduction to the *Collected Plays*, *Arthur Miller's Collected Plays*, New York, Viking Press, 1957, p. 11.
- (2) *Ibidem*, p. 5.
- (3) *Time*, 10 octobre 1955, p. 43.
- (4) Introduction to the *Collected Plays*, *op. cit.*, p. 49.
- (5) *Arthur Miller, New Perspectives*, Edited and with an introduction by Robert A. Martin, Prentice Hall Inc., Englewood Cliffs, N.J., p. 142.
- (6) *A View From the Bridge*, Two One-Act Plays by Arthur Miller, New York, The Viking Press, 1955, "On Social Plays", p. 16.
- (7) *Ibidem*, p. 81.
- (8) Dr. Yves Davrou, Françoise Leclercq, pédagogue, *Les Etonnantes Possibilités de votre mémoire par la sophrologie*, Edit. Retz, 1982, p. 7. La plupart des points de suspension dans le texte signalent les nombreuses et larges coupures qui ont dû être effectuées afin de satisfaire aux normes de longueur prescrites.
- (9) Georges Gusdorf, *Mémoire et Personne*, Tome I, "La Mémoire Concrète", P.U.F., 1951, pp. 284-285.
- (10) Voir *Time*, 10 octobre 1955, p. 43.
- (11) Cf. Thoreau, dans *Walden*, Dent and Sons, 1959, p. 5 : "The mass of men lead lives of quiet desperation".
- (12) "The State of the Theatre", in *The Harper's Magazine*, July-December 1960, p. 64, 1^{ère} colonne.
- (13) "On Social Plays", p. 18.
- (14) *Ibidem*, pp. 17-18.
- (15) Sheila Huftel, *Arthur Miller: The Burning Glass*, the Citadel Press, New York, 1965, p. 153.
- (16) *Theatre Arts*, vol. 41, May 1957, pp. 28-29.
- (17) *Mémoire et Personne*, *op. cit.*, pp. 284-285.
- (18) André-Georges Bonnet, *Les Fils de la Mémoire*, L'Homme, cet Animal Informatique, Paris, Flammarion, 1982, p. 89.
- (19) Andrée Goudot-Perrot, *Mémoire Innée et Mémoire Acquise*, Paris, Maloine, éditeur, 1978, p. 7.

- (20) *Les Etonnantes Possibilités de Votre Mémoire*, op. cit., p. 19.
- (21) Leonard Moss, *Arthur Miller*, Twayne Publishers Inc., New York, 1967, p. 66.
- (22) Arthur D. Epstein, "A Look at a View From the Bridge" in *Texas Studies in Literature and Language*, vol. VII, n° 1, Spring, 1965, p. 110.
- (23) Voir Annie Sussel, *L'Anglais aux concours des grandes écoles scientifiques : Arthur Miller - A View From the Bridge, All my Sons*, Imprimerie Bréal, Collection Synthèse, Villemomble, 1972, p. 12.
- (24) *La Calabre*, Une région sous-développée de l'Europe Méditerranéenne, sous la direction de Jean Meyriat, Paris, Armand Colin, Cahiers de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, Relations Internationales, 104, 1960, p. 144 : "L'avocat joue un grand rôle dans cette société rurale volontiers procédurière ..."
- (25) Jean Huré, *Histoire de la Sicile*, Paris, P.U.F., 1965, p. 115.
- (26) *L'Anglais aux concours des grandes écoles scientifiques*, op. cit., p. 12, cite Edward Banfield, *The Moral Basis of a Backward Society*, 1958. *La Calabre*, op. cit., pp. 209-211.
- (27) Voir Denis Mack Smith, *A History of Sicily*, London, Chatto and Windus, 1968, p. 534.
- (28) *La Calabre*, op. cit., pp. 201-202, chapitre sur "Peur de la vie et du changement".
- (29) *Ibidem*, p. 158 (chômage), 164, 165.
Voir aussi Maurice Andrieux, *La Sicile*, Paris, Fayard, 1965, sur les fêtes en Sicile, p. 433 ; les chansons en Sicile, pp. 443-444.
- (30) Sur le statut de la femme, voir *A History of Sicily*, op. cit., p. 54. Voir aussi *La Calabre*, op. cit., pp. 205-209, "Rôle de la femme et de son mythe".
- (31) *Ibidem*, p. 143.
- (32) Conférence de M.A. France-Lanord, Nancy, Conservateur au Musée Lorrain et au Musée du Fer, 1966, p. 59.
- (33) *La Sicile*, op. cit., p. 452.
- (34) Robert A. Martin, "Arthur Miller and the meaning of tragedy", in *Modern Drama*, 13, May 1970, 34-39, p. 37.
- (35) *Mémoire et Personne*, op. cit., vol. I, p. 284.
- (36) *Arthur Miller, New Perspectives*, op. cit., p. 139.
- (37) Introduction aux *Collected Plays*, op. cit., pp. 8-9.
- (38) *Ibidem*, pp. 54-55.