

Arthur Miller : comment survivre à sa légende

Programme Odéon–Comédie-Française, janvier 1988

Marie-Claire Pasquier

Première pièce d'Arthur Miller : *No Villain*, 1936 (inédite). Dernière pièce à ce jour : *Clara*, 1986, cinquante ans plus tard. Entre les deux, les « grandes pièces » : *Ils étaient tous mes fils* (*All My Sons*), *Mort d'un commis-voyageur* (*Death of a Salesman*), *Les Sorcières de Salem* (*The Crucible*), *Vu du pont* (*A View from the Bridge*). Dès 1949, Miller reçoit le Pulitzer Prize (treize ans après *No Villain*, trente-sept ans avant *Clara*). Les médailles et les récompenses ne cessent de pleuvoir, c'est la gloire. En 1957, Arthur Miller est devenu un classique, la preuve : Viking Press publie son *Théâtre complet*, précédé d'une longue introduction de l'auteur (soixante pages) : Miller est appelé à se faire le théoricien de sa propre pratique, son propre exégète. Il entre tout vivant dans la légende. La même année il devient un héros en refusant toute dénonciation devant la Commission des activités anti-américaines : rebelle et victime de la chasse aux sorcières. Il fait même trente jours de prison.

La même année, il occupe le devant de la scène en épousant Marilyn Monroe. Pour un petit peu de temps, la vie prend le pas sur le théâtre. La vie aura le dessous : Marilyn meurt en 1962 (Miller épouse cette année-là Inge Morath, qui est toujours sa femme). Le théâtre reprendra le dessus : nommé en 1964 auteur « en résidence » du Lincoln Center Repertory Theater qu'on vient tout juste de créer, Miller fait monter sa pièce *After the Fall* (*Après la chute*), qui dramatise sous forme d'allégorie (tout se passe dans la tête du héros) l'épisode qu'il vient de vivre. Deux êtres s'entre-déchirent : situation de base bien connue, exploitée en son temps par O'Neill.

Marilyn Monroe, ce fut aussi une incursion dans le monde de Hollywood, et Arthur Miller participa à l'aventure des *Misfits*, que réalisa John Huston, et où jouaient Clark Gable et Marilyn. Rappelons que c'est Elia Kazan, metteur en scène de théâtre et de cinéma, qui a monté la plupart des pièces de Miller (comme il a monté celles de Tennessee Williams). Toutes les grandes pièces de Miller ont été adaptées au cinéma, *Mort d'un commis-voyageur* deux fois (dont une toute récente, avec Dustin Hoffmann). En 1956, un film français (de Raymond Rouleau) est tiré de la mise en scène au théâtre des *Sorcières de Salem* (avec Simone Signoret et Yves Montand). En 1961, Sidney Lumet réalise *A View from the Bridge* (avec Raf Vallone et Maureen Stapleton). Ce théâtre échappe, d'une certaine manière, à la malédiction du théâtre, qui est de ne pas laisser de traces. Est-ce dire qu'il ne vieillit pas ?

Miller le sait mieux que personne, le théâtre a toujours lieu au présent : pas forcément le présent d'un texte, car certains textes semblent à l'infini re-présentables : mais le présent d'une rencontre entre le public et la représentation. C'est le moment de la divine surprise qui est aussi celui de la reconnaissance. Le mot pour dire ce moment privilégié, c'est « timing » : l'heureuse synchronisation qui, d'après les dictionnaires « produit les résultats les plus efficaces ». Vous pouvez avoir tout pour vous, dit Arthur Miller, si vous n'avez pas le « timing », il ne se passe rien. Le « timing » peut être posthume. Exemple : *Long Day's Journey Into Night* (*Long Voyage dans la nuit*) de Eugene O'Neill, écrit en 1939-41, et qui fut un triomphe à Broadway en 1956, trois ans après la mort de l'auteur. *The Crucible* se joua pendant deux ans sans discontinuer off-Broadway lors de sa reprise, après la mort du Sénateur McCarthy. Et un auteur, lui, vit-il toujours au présent, ou n'y a-t-il pas tel ou tel moment de sa vie qui est davantage vécu au présent qu'un autre ? Pour un dramaturge, il y a deux choses. Il y a le moment de la rencontre avec le public et pour Miller, nous l'avons dit, le moment privilégié fut, en gros, les années cinquante. Et puis il y a les événements de son temps qui l'ont marqué, en particulier ceux de sa jeunesse.

Ensuite, sa personnalité (d'homme et d'artiste) est structurée : il peut souffrir, réagir, les événements peuvent confirmer ses vues ou lui donner tort, peuvent l'épanouir ou le détruire, mais ils ne le forment plus. Le maccarthysme, la rencontre dramatique avec Marilyn Monroe n'ont pas formé Miller. Les deux pièces qui en sont « sorties » sont « du Miller » au même titre que les précédentes. La force de l'univers qu'un dramaturge crée vient d'une espèce d'obsession majeure sans laquelle il n'est pas d'œuvre majeure. Ainsi, pour Tennessee Williams, l'obsession majeure, c'est la défaite du Sud pendant la guerre de Sécession. Il ne l'a

pas vécue directement, mais il en a ressenti les effets à retardement, et elle donne à son œuvre son climat tout autant que les sœurs malades, les pères absents ou les mères possessives. Arthur Miller, lui, bute sur deux traumatismes historiques majeurs : la Grande Dépression de 1929, et la deuxième guerre mondiale – disons plutôt le nazisme, et l'Holocauste. Son père a été ruiné d'un coup ; et il est juif ; ce sont là les deux expériences fondatrices de sa vie d'homme et d'écrivain. « Avec le roman *Focus*, il avait exploré l'antisémitisme. Et quand il lui faut choisir un deuxième sujet de pièce pour le Lincoln Center, il prend la France occupée pour contexte, et la persécution des juifs, dans *Incident at Vichy*. Ce n'est pas par hasard que le « timing » cesse d'être magique dans les années soixante, avec la guerre du Vietnam.

La génération touchée de plein fouet n'est pas la sienne (n'oublions pas qu'il a cinquante ans déjà en 1965). D'une façon qu'il a sûrement vécue avec une certaine amertume, ce dramaturge de la protestation sociale va être rejeté, et considéré comme un pilier de l'Establishment, de l'ordre établi, par ce qu'on peut appeler le « mouvement » : le grand mouvement de la contre-culture des années soixante. Le théâtre se radicalise, il prêche la révolution par l'exemple, et pour cela descend dans la rue. Miller a beau avoir déclaré en son temps que le modèle pour lui, c'était les Elisabéthains, et le public qu'on apostrophe dans la rue, il n'est jamais sorti de l'institution théâtrale. Il n'a rien à voir, c'est clair, avec ceux qui se mettent à parler de « théâtre de guérilla ». Si on le compare avec quelqu'un comme Peter Schumann, créateur du Bread and Puppet, on voit bien la différence entre deux époques. Peter Schumann est allemand, lui non plus n'en finit pas de traîner les souvenirs du nazisme, d'être hanté par l'Holocauste. Mais il est né en 1934. Le « timing », pour lui, va venir avec la grande vague de protestation contre la guerre du Vietnam. Ses grandes marionnettes sur échasses qui dénoncent la guerre vont être, à New York ou devant le Pentagone, de toutes les manifestations. Un Ronnie Davis, qui fonde en 1962 la San Francisco Mime Troupe, dénonce en 1964 (l'année où s'ouvre le Lincoln Center grâce aux millions de dollars du mécénat américain), le théâtre de répertoire, commercial ou universitaire, subventionné par Ford (il pourrait ajouter Rockefeller) pour revendiquer un théâtre radical, chaotique, anarchique.

Il n'y a pas de doute, Miller n'est pas anarchiste. Ce n'est pas non plus un « post-moderne ». La grande vogue du théâtre « d'images », avec des gens comme Bob Wilson, Richard Foreman, Meredith Monk, ou encore Lee Breuer et les Mabou Mines, est à l'opposé de l'univers si puissamment *dramatique* construit par Miller. L'heure est à la déconstruction, à la dédramatisation. Pour un temps (qui n'est déjà peut-être plus tout à fait aujourd'hui). Quand

Wilson ou Meredith Monk retrouvent les grands mythes américains (la guerre de Sécession), c'est pour en faire une sorte de fantasmagorie. Alors que chez Miller la langue est au service d'une idée, les personnages incarnent quelque chose : ils ont des contradictions, ils sont faillibles, mais ils représentent des valeurs, et des conflits de valeurs : c'est du grand théâtre classique.

Que fait-on, quand on est devenu un classique de son vivant, et qu'on a perdu le « timing » ? Que fait-on pour éviter le danger de devenir le gardien du musée qu'est déjà votre œuvre ?

On prend le parti le plus intelligent, qui est peut-être le seul possible : on cherche ailleurs. On change de territoire. Géographiquement, et aussi dans l'écriture. Si l'on ne peut plus tout à fait être « aujourd'hui », c'est la seule façon de refuser de devenir hier.

Ailleurs, c'est d'abord l'Europe, où Miller est accueilli avec ferveur, en Angleterre en particulier, où on l'adore. Miller a hautement déclaré que la meilleure mise en scène de *The Crucible* était celle qu'avait montée Sir Laurence Olivier pour le National Theater, à Londres. C'était en 1965, au moment même où le Lincoln Center Repertory Theater n'arrivait pas à se faire accepter.

Et puis il y a eu l'URSS, d'où Arthur Miller, bien vu des Soviétiques pour sa dénonciation de la société américaine, a rapporté un grand reportage : *In Russia*. Notons que Miller parle de « Russie » : non par nostalgie du temps des Tsars, mais pour indiquer une sorte de fraternité avec le peuple russe. Qu'il y ait des affinités profondes entre théâtre russe et théâtre américain, on le sait depuis Stanislavsky : et en 1927 déjà, Nemirovitch-Danchenko, cofondateur du Théâtre d'art à Moscou, ouvrait grand les bras à O'Neill en lui disant : « Vous êtes l'un des nôtres. Vous êtes un Russe ! »

Ailleurs, c'est aussi et surtout l'autre absolu : la Chine. Arthur Miller a vécu cette expérience exaltante d'aller en Chine et d'y monter lui-même, à Pékin, *La Mort d'un commis-voyageur*. Il a raconté cette expérience dans *"Salesman" in Beijing*, en 1984 (*"Commis-voyageur" à Pékin*). On notera la coquetterie de l'orthographe « à la chinoise ». Ce fut pour lui un grand bonheur de retrouver, grâce à l'altérité même, les émotions oubliées de sa jeunesse. Les jeunes acteurs chinois entraient dans cet univers avec innocence et avec un enthousiasme spontané, ils reconnaissaient dans la situation proposée non pas l'anecdote exacte mais des équivalents, prouvant par là à l'auteur qu'il avait su atteindre quelque chose d'universel.

Miller n'était plus le dramaturge chargé d'ans et d'honneurs, il était dans la situation d'un débutant qui vient monter sa première pièce. Hier avait retrouvé, par miracle, la saveur d'aujourd'hui et de demain.

Dans l'écriture aussi Miller s'est mis volontairement dans la position d'un débutant. On a longtemps dit que son plus grand défaut, c'était de se prendre pour un génie. Or voilà qu'avec sagesse et modestie, il n'en finit pas de faire ses premières armes. Il a renoncé aux grandes machines qui avaient assuré sa célébrité et, après un Beckett ou un Pinter, le voilà qui s'exerce à de courtes pièces à deux ou trois personnages qui explorent la vérité d'un être, ses mensonges, les échanges d'identité, l'ambiguïté.

Finissons sur quelques titres du « jeune Miller » : *The Archbishop's Ceiling*, *Elegy for a Lady*, *Some Kind of Love Story*, *I Can't Remember Anything*.