Death of a Salesman ou la chronique de deux morts annoncées

Chevallier Geneviève

Pour citer cet article
Chevallier Geneviève, « *Death of a Salesman* ou la chronique de deux morts annoncées », *Cycnos*, vol. 25.n° spécial (Le Double), 2006, mis en ligne en mars 2008.
http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/599

Lien vers la notice http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/599
Lien du document http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/599.pdf

Cycnos, études anglophones
revue électronique éditée sur épi-Revel à Nice
ISSN 1765-3118 ISSN papier 0992-1893

AVERTISSEMENT

Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle. Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.

L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.

EPI-REVEL
Revues électroniques de l'Université Côte d'Azur

Death of a Salesman ou la chronique de deux morts annoncées

Geneviève Chevallier

Université de Nice- Sophia Antipolis, gchevall@unice.fr

Geneviève Chevallier est maître de conférences à l'université de Nice, où elle enseigne la traduction et la littérature. Elle a publié plusieurs articles sur Samuel Beckett et a assuré la publication de deux numéros de Cycnos *sur le théâtre contemporain.*

Comme l'annoncent les didascalies portant sur le décor de Death of a Salesman, *la pièce d'Arthur Miller se déroule dans un espace et un temps qui sont doubles. Selon qu'ils évoluent sur la partie centrale de la scène ou plus près du public, les personnages appartiennent à un temps ou un autre de la vie de Willy Loman. Mais le temps de la représentation associe ces éléments discontinus dans la continuité confuse que Willy leur attribue. C'est à dire que ce qui est un effet de confusion chez Willy correspond à la réalité la plus proche du spectateur, dans un détournement du principe même de l'illusion théâtrale. L'espace scénique, le temps, les situations, les mots mêmes des personnages fonctionnent sur deux niveaux entre lesquels la folie de Willy creuse sa tombe.*

As the stage directions at the beginning of Arthur Miller's Death of a Salesman *indicate, time and space are double. But while the characters moving on stage from one space to another belong to two different times in the life of Willy Loman, he perceives those times and spaces as one. Willy's confusion matches the reality of the performance, thus contradicting the very principle of theatrical illusion. What the characters do and say is a constant play of echoes which is orchestrated by Willy's mental confusion and leads him to his death.*

Arthur Miller, double, double scène, identité, théâtre américain contemporain

En optant pour le titre de *Death of a Salesman* à la place du titre originel « The Inside of his Head », Miller plaçait plus radicalement sa pièce sous le signe de la problématique du double. D'entrée de jeu le titre souligne le double espace dans lequel se débat Willy Loman, le personnage principal. On sait que Willy est un commis voyageur, on sait qu'il mourra à la fin du deuxième acte, et pourtant ce n'est pas à ce seul personnage que peut renvoyer le titre. Car ce qui tue Willy est son rêve de mourir la mort d'un autre commis voyageur, Dave Singleman, une des multiples figures de référence dans l'histoire d'un homme en quête de modèle. Bien qu'il soit « Single-man », c'est-à-dire tout à la fois unique et seul – car tout laisse penser qu'il mène en effet une vie de célibataire sans attache, jusqu'à sa mort en pantoufles vertes dans un wagon de chemin de fer – ce Dave est un des doubles fantasmatiques de Willy, dont toute la vie semble construite sur le désir d'être un autre. Ainsi, le titre permet d'imaginer que le sujet de la pièce serait peut-être la mort de Singleman telle que Willy

la décrit à l'acte deux, et que Willy ne serait pas le héros de la pièce. On verra comment c'est, ironiquement, précisément de cela qu'il est question, puisque tout le problème de Willy est au fond de ne pas être un héros.

L'ambivalence que le titre initie marque toute la pièce et se situe aussi bien au niveau de l'espace et du temps que du langage des personnages.

Le décor fonctionne dès le lever de rideau sur un système somme toute classique d'opposition entre un dehors défini par les formes solides et menaçantes des immeubles, mises en relief par une lueur orangée et un dedans composé du fragile intérieur des Loman. Ce contraste s'estompe par la suite, mais revient pourtant dans la dernière scène, lorsqu'à la fin des funérailles de Willy les gratte-ciel sont de nouveau mis en lumière tandis que le reste de la scène s'assombrit. Toutefois, entre ces deux moments qui rappellent le contexte d'une Amérique peut-être pas aussi glorieuse que son expansion économique pourrait le laisser imaginer, la pièce se recentre sur le monde intérieur de Willy, et c'est alors davantage l'utilisation de l'avant-scène qui constitue un doublement de l'espace. Les didascalies sont très détaillées en qui concerne l'utilisation du proscenium, indiquant clairement le rôle essentiel qu'il joue dans la mise en scène : surdimensionné, puisqu'il est prolongé jusqu'à l'orchestre, au-delà des limites de l'avant-scène traditionnelle, il est en fait le lieu de l' « autre scène », où se mêlent les scènes qui ont lieu dans un autre espace et celles qui ont lieu dans un autre temps, voire une autre réalité :

> « This forward area serves as the back yard as well as the locale of all Willy's imaginings and of his city scenes » (7).

Cet espace est bien entendu une des clés de la pièce, puisque tout se joue dans la confusion entre ce dont Willy fait l'expérience, ce dont il se souvient, et ce qu'il imagine, entre apparences et apparitions, dans un lieu dont la dualité ne peut être appréhendée pleinement que par les spectateurs[1]. Notons toutefois que lorsque, comme l'indiquent clairement les didascalies de la première scène, Miller fait franchir aux personnages un mur qui de toute façon n'existe pas, il ne met pourtant pas entièrement à mal la convention théâtrale, car les personnages ne vont pas au-delà de l'avant-scène, pour avancée qu'elle soit vers l'orchestre, et les acteurs qui les incarnent ne s'adressent jamais directement au public. Le quatrième mur demeure, il a juste été déplacé. L'effet est néanmoins pour les spectateurs d'une plus grande proximité avec ce que Willy a, curieusement, « derrière la tête ».

Dès la première scène, on voit Willy osciller entre deux temps et deux espaces qu'il ne maîtrise pas. Il explique à Linda, sa femme, qu'il rentre chez lui parce qu'il n'arrive plus à se concentrer sur la route, dérapant mentalement aussi bien que littéralement, oubliant jusqu'à la voiture qu'il est en train de conduire, se déportant dans un autre temps alors même qu'il se déporte sur la chaussée. Mais tandis qu'il raconte ses dérapages à Linda, il continue de confondre les temps : il évoque le fait de rabattre le pare-brise, alors que cela ne peut concerner que la voiture qu'il possédait vingt ans auparavant. Dans la description même qu'il fait de sa confusion, il hésite entre présent et passé – « I went on again […] and five minutes later I'm dreamin' again » (9). Cet état de confusion mentale est mis en scène presque aussitôt – quasiment à la suite dans la chronologie reconstruite de la pièce, si l'on considère la scène entre les fils Loman, que l'on voit se dérouler dans leur chambre en commentaire de la conversation qui vient d'avoir lieu entre les parents, comme une sorte d'aparté – lorsque Willy fait pour la première fois fi des murs de la maison et glisse dans le passé. Cette scène reconstruite est certes annoncée comme telle par les derniers mots que Willy adresse à Linda dans la séquence précédente : « Remember those days ? » (13) Ainsi l'arrivée des deux garçons en culottes courtes est clairement désignée dans un premier temps comme la re-présentation du souvenir.

Cependant, il est à noter que dans ces scènes de reconstitution de souvenir, tous les personnages à l'exception de Willy changent d'aspect. Les garçons et Charley sont rajeunis sur le plan

---

[1] On notera à se sujet les effets tout à fait différents de la représentation scénique de ce double espace et de la représentation qui en est faite dans une version filmique – on pense par exemple au film de Volker Schlöndorff et à la vision d' un véritable jardin là où les didascalies de la pièce suggèrent simplement l'avancée de la scène. A l'écran, le passage d'un espace à l'autre et d'un temps à un autre est peu surprenant pour le spectateur, car on sait que la pellicule autorise ce genre de retour en arrière. Dans la version théâtrale par contre, la perturbation de la chronologie est beaucoup plus dérangeante, car elle est matérialisée dans la réalité de notre espace temps linéaire de spectateurs.

vestimentaire et Linda apparaît « as of old » (26)[2]. Willy pourtant reste le même. Et curieusement, c'est cet élément de constance qui devient troublant. C'est bien le fait que Willy ne change pas qui signe l'état de trouble mental dans lequel il se trouve. Le double n'est pathologique que précisément parce que le sujet n'en a pas conscience et peut évoluer sans limite dans des espaces et des temps que les lois de la physique donnent comme non consécutifs.

Une fois ces frontières effacées, rien n'empêche plus tous les souvenirs de s'emboîter en mise en abyme : ainsi un souvenir de la liaison que Willy entretient avec une femme de Boston fait irruption à l'intérieur même d'une scène remémorée appartenant à une période ultérieure, et pourtant antérieure à l'année 1949 de référence. Souvenir dans le souvenir, il est néanmoins vécu de façon tout aussi actuelle par Willy.

Le cas de Ben est plus intéressant encore. Tandis que les autres personnages appartiennent soit au souvenir, soit au présent, sans qu'il y ait de confusion possible quant au temps dans lequel ils sont inscrits au moment où ils entrent en scène puisque leur aspect physique en est un indicateur, Ben, le frère annoncé comme mort depuis peu, semble pouvoir traverser le temps tantôt comme un souvenir tantôt comme un fantôme, voire comme un fantasme. Contrairement aux autres en effet, Ben appartient au présent et au passé sans que son apparence physique subisse de transformation, avec toujours cette allure d'un homme d'une soixantaine d'années en transit entre deux espaces avec sa valise et son parapluie. Si Willy est le seul à conserver son apparence présente en glissant dans le passé, Ben est quant à lui le seul à apparaître au présent tel qu'il était par le passé. Rien d'étonnant à cela, certes, puisqu'il est mort, et ne peut donc revenir qu'en fantôme. Mais on peut à partir de là s'interroger sur sa présence dans les actualisations de souvenirs où il se joint aux autres personnages rajeunis, toujours en route entre Afrique et Alaska, tel qu'il a semble-t-il fait irruption dans la vie de Willy, du moins pour autant que Linda, qui s'adresse à lui, et semble elle aussi se rappeler son passage, peut servir de garantie de son existence. Car ces apparitions de Ben sont aussi inattendues que celles qu'il fait dans les scènes « au présent », lorsque Willy joue aux cartes avec Charley par exemple, ou à la fin de la pièce lorsque Willy hésite sur la conduite à tenir. S'il s'agit bien au présent d'un Ben d'hallucination, un Ben que Willy construit de toutes pièces à l'image du rôle qu'il souhaite lui voir jouer, qu'en est-il de celui qui débarque inopinément dans le jardin d'un frère qu'il a perdu de vue depuis l'enfance ? Ben est plus que tout autre un personnage cliché, fait de ces formules dont Willy ne peut que rêver et qu'il ne peut que se répéter, autant pour s'en convaincre lui-même que pour en convaincre les autres. En effet Ben ne dit finalement pas grand-chose d'autre que ce qu'on entend Willy raconter à son sujet. Lorsque Willy dit de lui : « Walked into a jungle, and comes out, the age of twenty-one, and he's rich! » (32), Ben reprend par deux fois et dans les mêmes termes deux scènes plus loin : « When I was seventeen I walked into the jungle, and when I was twenty-one I walked out. And by God I was rich » (37 ; 41). La formule a un caractère semi-magique qui rappelle bien sûr les « rags to riches stories » du rêve américain mais que la référence aux sept fils d'Afrique ou au bateau sur lequel il annonce à Willy qu'il est grand temps de s'embarquer pour rejoindre enfin une jungle sombre vient faire basculer du côté de mythes bien plus archaïques. A l'heure où Willy a fini de s'interroger sur le bien fondé de son suicide, comment ne pas entendre la remarque de Ben comme un rappel qu'on ne fait pas attendre Charon. On peut envisager deux situations : Willy, fasciné par ce grand frère au destin sublime, ne peut que répéter ce que ce dernier lui a raconté ; ou bien, et cette interprétation paraît plus en conformité avec le personnage de Willy, Ben devient une construction de l'esprit, grand frère mythique dont les apparitions servent à Willy à se donner à lui-même le change (Ben n'est-il d'ailleurs pas le seul à le nommer autrement que par le surnom somme toute peu élégant de Willy[3], pour viril qu'il soit. « So you're William », (36) dit-il à leur première rencontre). Ben est la version idéalisée de l'histoire, dont le présent de Willy est en bien des points simplement la pitoyable réalité : tandis que le grand frère part dans le Ketchikan, véritable capitale du bûcheronnage en Alaska,

---

[2] C'est d'ailleurs un tour de force pour le metteur en scène et les acteurs que ce rajeunissement. Il n'est pas si facile de transformer des hommes de trente ans passés en adolescents (et même au cinéma, la version de Schlöndorff au Malkovich en culottes courtes fait sourire). Le vieillissement d'acteurs est toujours plus aisé.

[3] Que tous les William me pardonnent. Le surnom commun de Willy ne devient ici ridicule que d'entrer en résonance avec le patronyme : Loman, pour ce *low man* qui rêve de mourir comme le *single man* qui l'a fasciné, à défaut de devenir comme ce Goodrich dont la fortune s'est faite sur les pneus de voiture. Biff et Happy sont du reste à peine mieux servis que leur père en matière de surnom.

Willy voit ses fils voler du bois sur le chantier d'à côté ; et alors que Ben s'enfonce dans la jungle, Willy chasse les lapins et les serpents au fond de son jardin.

On en revient ainsi au titre initial de la pièce, cet « inside of his head » auquel Linda fait allusion dès la première scène lorsque, évoquant le surmenage dont elle pense que Willy est victime, elle déclare : « Your mind is overactive. And it's the mind that counts »(9). Toute la force de la forme théâtrale réside dans la possibilité de réaliser sur la scène des temps et des espaces autrement incompatibles. La scène est physiquement la mise en œuvre de ce qui serait dans un roman une focalisation interne. Nous ne voyons donc plus la maison de la famille Loman mais ce que Willy imagine.

Si la présence des personnages, hormis Willy et Ben, en tel ou tel lieu de la scène reste un indicateur du temps dans cet effet de doublement de la représentation, c'est aussi dans le langage que se révèle la superposition des situations qui conduit à la confusion mentale, car la réalisation de l'incompatibilité ne préserve bien entendu pas Willy de la folie. A de multiples reprises, les échanges verbaux entre les personnages sont équivoques. Il s'agit ici de termes dont la résonance va au-delà du sens premier, « ailleurs de mots » reliant par écho deux espaces distants. Ainsi, le texte abonde en métaphores qui prennent un tour des plus ironiques au vu de la situation dans laquelle se trouve Willy : ce ne sont pas simplement les graines de Willy qui ne poussent pas, même ses semelles orthopédiques le tuent. S'il se dit « vital »(10) en Nouvelle Angleterre, c'est pour ajouter qu'il y massacre les clients : « knock them dead […] knocked 'em cold in Providence, slaughtered 'em in Boston […] I'll knock 'em dead next week » (26). Pourtant lorsque Charley évoque ces mêmes clients, c'est pour en dire « they murdered him up there » (40), juste avant que Willy soit au bord d'admettre que « Business is bad, it's murderous » mais ajoute aussitôt « But not for me, of course » (40).

Alors que l'acte deux semble débuter sur une note d'espoir, Willy annonce : « I slept like a dead one » (55), puis, imaginant que son patron pourrait lui rendre la vie plus facile : « He'll just have to take me off the road » (56), alors même que la scène suivante sera celle de son renvoi. S'adressant à ses fils dans une des scènes de souvenir, n'annonçait-il pas déjà : « Someday I'll have my own business, and I'll never have to leave home again. » (23) L'ambivalence des termes est tout au long de la pièce un révélateur de ce qui se joue profondément, et dont on ne prend parfois conscience que dans un deuxième temps. C'est le cas évidemment dès la première scène, lorsque Willy raconte à Linda qu'il lui a fallu rentrer parce qu'il se sentait quitter la route : « I'm going off the road »(9) dit-il au moment où il franchit la ligne jaune au volant de sa voiture, - déjà, dirait-on, *round the bend*. Les métaphores sont nombreuses qui viennent entretenir l'ambivalence. Ainsi, dans un élan d'amour pour Linda, Willy lui déclare qu'il veut « kiss the life outa you » (29) ; de même, dévoilant son intention de se suicider à Ben pour reconquérir l'estime de Biff , il ajoute : « He's in for a shock, that boy » (100) - … et comment ! Willy l'avait annoncé : « I'll put my money on Biff » (13) disait-il déjà dans l'acte précédent – reste à savoir si l'assurance paiera … mais c'est une autre histoire. De son côté, sa maîtresse qui lui avait d'abord dit qu'il la faisait mourir… de rire, lui déclare au deuxième acte qu'il a été sa perte (« you ruined me » (92)). C'est pourtant en utilisant exactement les mêmes termes qu'elle l'accueille d'un côté et le rejette de l'autre : « I'll put you right through to the buyers » lui dit-elle (30; 92). On voit bien que les mêmes mots peuvent conduire à des interprétations diverses : ce qui, la première fois, était une faveur accordée au représentant de commerce à qui on évite une attente déplaisante se transforme en refus de lui consacrer du temps.

Echos de mots et de situations peuvent en effet tout autant déclencher des scènes parallèles : lorsque Willy parle de faire quelque chose pour sa femme, c'est sur le même verbe que sa maîtresse bostonienne rebondit (« you didn't make me » (29)). Et lorsque cette dernière le remercie pour les bas qu'il lui a offerts, il se fâche contre Linda qui est en train d'en repriser une paire. Juste avant que Biff n'arrive dans l'hôtel de Boston et raconte à Willy comment il s'est moqué du défaut de langue de son professeur de maths, la maîtresse lui a reproché d'être « self-centred » et « sad », avant d'enchaîner cette formule remarquable : « You are the saddest, self-centredest soul I ever did see-saw »(92), où l'allitération est poussée jusqu'au néologisme et au détournement de termes, « see-saw » évoquant à la fois l'humeur instable de Willy (le verbe « to seesaw », pour dire qu'il oscille entre deux espaces) et les deux temps dans lequel il évolue (les formes du présent et du passé du verbe voir). Par ses « s » répétés, sa maîtresse se moque de Willy tout comme Biff se moque de son enseignant.

Mais de même que les situations peuvent se superposer, les contraires s'additionnent : Willy est à la fois le plus drôle et le plus triste des commis voyageurs, Biff est le plus paresseux et le moins paresseux des fils ; il faut plaisanter et être le plus sérieux possible, parler le plus et parler le moins, être le moins possible comme Charley et Bernard, pour finalement exprimer le regret de ne pas être

comme eux. C'est toute la question de la réalité et de l'apparence. On lustre sa voiture – il faut que ça brille bien sûr, c'est comme les diamants dans la jungle - comme on se donne un vernis, jusqu'à ne plus savoir qui on est vraiment.

Tous ces doublements ne semblent pourtant être que les multiples variations sur le thème unique de l'acceptation de soi. Incapable de vivre sans modèle, Willy est en manque de la seule image – celle de lui-même, et non toujours dans le regard des autres - qui lui permettrait de se regarder dans une glace et de s'y reconnaître. Tout au long de la pièce, on voit Willy en quête permanente, pour ses fils comme pour lui, d'une image forte de référence, figure paternelle absente, comme on l'apprend par Ben, puisque ce qui aurait pu servir de modèle primitif est cette figure de père disparu d'une manière qui demeure inexpliquée lorsque Willy n'avait pas encore quatre ans. Ce qui reste est l'image d'un vendeur de flûtes (cette flûte qui initie et clôt la pièce) baladant sa famille à travers les Etats-Unis avant d'abandonner femme et enfant en bas âge, un homme avec une grande barbe dit Willy – à peine plus réel qu'un père Noël. Et pourtant, c'est lui qui sert de référence : « That's just the way I'm bringing them up, Ben » (38) déclare Willy. A défaut, Willy s'est choisi d'autres modèles : le Singleman évoqué au début de cette réflexion, son premier patron, Frank Wagner, et Ben bien sûr, tous désormais morts – on traite peut-être mieux avec les fantômes, dont la forme est souple.

A l'opposé, et pour se défendre de la confusion paternelle, c'est contre ces fantômes, ces reflets, ces doubles (dont la maîtresse à Boston n'est qu'un aléa) que Biff se bat – Biff qui accepte son père tel qu'il est et s'accepte au moment où il peut lui dire : « I'm just what I am, that's all »(105), ce qui lui permet d'affirmer encore dans la dernière scène « I know who I am »(111).

Bercé jusqu'au bout de ses illusions, Willy se suicide. Le Requiem n'a pas lieu dans la maison, mais sur le proscenium, qui ne peut plus être l'espace imaginaire de Willy mais reste un lieu de révélation. C'est ainsi au plus près des spectateurs que les personnages assistent aux funérailles annoncées qui font enfin de Willy le héros en redonnant le seul sens possible au titre.