

Du 5 au 31 octobre 2012

MORT D'UN COMMIS VOYAGEUR

Conversations intimes

D'Arthur Miller

Mise en scène Claudia Stavisky

CONTACT :

Marie-Françoise Palluy

04 72 77 48 35

marie-francoise.palluy@celestins-lyon.org

*Vous pouvez télécharger les dossiers pédagogiques et photos des spectacles sur notre site
www.celestins-lyon.org*

Célestins
THÉÂTRE DE LYON

MORT D'UN COMMIS VOYAGEUR

Conversations intimes

D'ARTHUR MILLER
MISE EN SCÈNE CLAUDIA STAVISKY

AVEC

François Marthouret – *Willy Loman*
Hélène Alexandridis – *Linda Loman*
Alexandre Zambeaux – *Biff Loman*
Matthieu Sampeur – *Happy Loman*
Mickaël Pinelli – *Bernard*
Valérie Marinese – *La femme et Mademoiselle Forsythe*
Jean-Claude Durand – *Charley*
Sava Lolov – *Ben et Howard Wagner*
Judith Rutkowski – *Jenny et Letta*
Mathieu Gerin – *Stanley*

Texte français : Claudia Stavisky
Scénographie : Alexandre de Dardel assisté de Fanny Laplane
Lumières : Franck Thévenon
Costumes : Agostino Cavalca
Musique originale : Jean-Marie Sénia
Son : Sylvestre mercier
Assistant à la mise en scène : Mathieu Gerin

Régisseur général : Robert Goulier

Production : Célestins, Théâtre de Lyon, avec le soutien du Département du Rhône.



Représentations dans le département du Rhône :

- **Chassieu**, Le Karavan Théâtre
14, 15 et 16 novembre à 20h
- **Mornant**, Espace culturel Jean Carmet
22 et 23 novembre à 20h

SOMMAIRE

<i>MORT D'UN COMMIS VOYAGEUR</i>	5
ARTHUR MILLER	6
INTRODUCTION À <i>MORT D'UN COMMIS VOYAGEUR</i>	9
CLAUDIA STAVISKY	14
ENTRETIEN AVEC CLAUDIA STAVISKY	15
CIEL DE PARPAINGS - NOTE SUR LA SCÉNOGRAPHIE	19
PANORAMA DU THÉÂTRE AMÉRICAIN DE 1940 À 1970	21
LE FILM <i>DEATH OF A SALESMAN</i>	23
MORCEAUX CHOISIS	25
CALENDRIER DES REPRÉSENTATIONS	30



© Christian Ganet

MORT D'UN COMMIS VOYAGEUR

Tout commence par un banal accident de voiture. Pour Willy Loman, commis voyageur qui passe ses journées à sillonner les routes et vit dans l'illusion du self-made man accompli, c'est le premier signe de la déroute de sa vie réelle. Celui qui, afin d'assurer sa réussite et son bonheur familial, a tout misé sur son acharnement au travail avec une foi absolue dans les valeurs d'une société basée sur l'argent et la compétition, va peu à peu voir ses certitudes vaciller.

Par ailleurs, ses espérances de père sont déçues : Biff, le fils de toutes ses espérances, vit de petits métiers dans l'Ouest et n'arrive pas à se fixer. De retour après une longue absence, il vit lui aussi un sentiment d'échec, tout comme son frère Happy, insatisfait malgré tous les prétendus succès professionnels et surtout féminins dont il se vante. Linda, la femme de Willy, fait preuve d'un inconditionnel soutien envers son mari, dont elle seule devine les pensées noires. C'est avec son épouse tragiquement aimante que Willy peut se dévoiler dans toute sa faiblesse, mais c'est aussi contre elle qu'il libère la hargne née de ses frustrations.

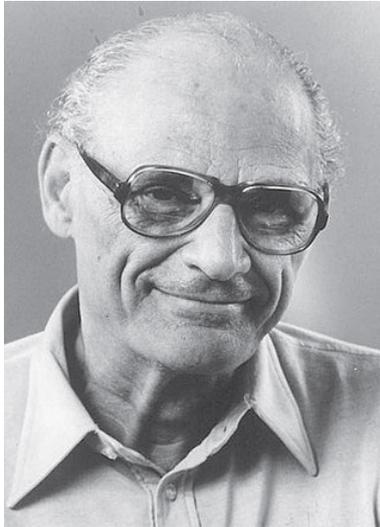
Après s'être vu retiré son fixe, il perd son emploi, et se retrouve dans l'impossibilité de payer ses traites. De désillusions en désillusions, il se retrouve confronté à l'évidence de son échec à vivre le fameux « rêve américain ».

Ce chef-d'œuvre d'Arthur Miller n'a jamais semblé aussi actuel. Tragédie d'un héros ordinaire dépassé par un monde qu'il ne comprend plus, sacrifié par l'entreprise pour laquelle il a travaillé toute sa vie et hanté par le déclassement social de sa famille, la lecture de ce texte visionnaire nous renvoie à une réalité tristement banale aujourd'hui.

C'est de cette modernité, bien plus que d'un monument théâtral de l'Amérique d'après-guerre, que Claudia Stavisky s'empare pour creuser le sillon de son travail de création : celui de la mise en scène du dérèglement. Au-delà de la critique du rêve américain, c'est la tension entre l'abstraction du capitalisme et la réalité quotidienne de ceux dont les destins basculent, entre les dysfonctionnements d'un idéal de société et l'intimité d'êtres en proie aux doutes, qu'elle met en lumière. Sans exonérer, ni diaboliser les protagonistes de cette faillite annoncée, l'enjeu consiste à en restituer le visage humain et sensible.

ARTHUR MILLER

AUTEUR



© D.R

Arthur Miller avait coutume de clore ses entretiens par un souriant et modeste : « *Je crois que j'ai écrit de beaux rôles.* » Comédiens et metteurs en scène ne sauraient le démentir, tant le public de par le monde – de Broadway à Pékin, de Paris à Rome et Londres – a chaleureusement applaudi ses personnages tourmentés, prêts à sacrifier leur vie pour sauvegarder leur dignité personnelle (...). Arthur Miller postule en effet que tout homme, fût-il d'humble origine, peut prétendre à l'étoffe d'un héros, ce qui l'amène à se définir à la fois comme observateur critique du rêve américain et auteur tragique. Une posture très singulière dans le théâtre des Etats-Unis.

Avant de s'éteindre à quatre-vingt-neuf ans dans sa vaste propriété de Roxbury au cœur du Litchfield County (Connecticut), le 10 février 2005, Arthur Miller a habité son siècle avec force et lucidité, maniant « *l'art comme une arme à seule fin d'humaniser l'homme* ». Une lucidité combative doublée d'une intégrité ombrageuse qui l'amènera notamment à comparaître en 1956, sous la férule du sénateur Mac Carthy, devant la commission d'enquête sur les activités anti-américaines, où sa conduite est exemplaire, à défendre hardiment ses collègues écrivains bâillonnés en Europe de l'Est et ailleurs lorsqu'il présidera le Pen Club international de 1965 à 1969, ou encore lorsqu'il soutiendra un candidat à l'investiture démocrate tel que McGovern, en 1972. Une force puisée dans une vie riche de rencontres, d'événements et de voyages.

Né le 17 octobre 1915 aux franges de Harlem, Arthur Miller connaît une enfance heureuse dans une famille aisée de drapiers-tailleurs ; on va à la synagogue de la 114^e rue, et tout est sérénité jusqu'en 1929, lorsque la famille ruinée doit déménager à Brooklyn. Pour payer ses études, le jeune Arthur trouve de petits emplois, dont l'un dans une usine de pièces détachées pour automobiles, qui servira de toile de fond à *Je me souviens de deux lundis* (1955). Étudiant à l'Université du Michigan de 1934 à 1938, il commence à écrire pour le théâtre avec succès, et sort de Ann Arbor avec un diplôme de journaliste qui lui permet d'être recruté par le Federal Theatre Project à 23 dollars par semaine, tout en refusant l'offre à 250 dollars de la Twentieth Century Fox. Le choix du jeune homme est révélateur de son goût pour la liberté, en prise avec les « années ferventes » : un passage dans les ateliers de la Marine lui donne le matériau pour le script de *L'Histoire du soldat Joe*, puis pour un reportage radio sur

l'entraînement des troupes qu'il intitule *Situation Normal* (1944). Il préfère le théâtre, qui le lui rend bien. Malgré un premier insuccès en 1946 (*the Man who had all the luck*), il connaît dès l'année suivante une série de triomphes assortis de prix littéraires prestigieux. C'est l'époque de ses pièces, intemporelles et majeures, véritables classiques du théâtre américain : *Ils étaient tous mes fils* (1947), *Mort d'un commis voyageur* (1949), *Les Sorcières de Salem* (1955) et *Vu du pont* (1955). Les rôles s'arrachent, aux États-Unis comme en Europe, toujours servis par de grands interprètes ; ne citons à Paris que Simone Signoret et Yves Montand dans *Les Sorcières de Salem*. Les plus grands metteurs en scène s'y attellent : Brook, Visconti, Zeffirelli ou Sir Laurence Olivier.

Il y a toujours du moraliste chez Miller, qui prend en compte le contexte social et politique, tant pour lui « *le théâtre est une affaire sérieuse qui devrait rendre l'homme plus humain, c'est-à-dire moins seul.* » Si la genèse lui inspire *La Création du monde et autres business* (1972), c'est surtout l'histoire contemporaine qui le préoccupe : il réactualise le procès de 1692 à Salem en écho direct à la « chasse aux Rouges » du maccarthysme, aborde la collaboration dans *Incidents à Vichy* (1964), tout comme la montée du nazisme dans *Le Miroir* (1994). À chacun ses illusions et ses trahisons, à chacun sa résilience et sa survie.

Par ailleurs, la vie privée d'Arthur Miller, qui considère que « *l'homme et la femme sont toujours en conflit, le pire c'est la victoire de l'un ou de l'autre* », a également alimenté son œuvre au même titre que la cellule familiale originelle. Ses trois mariages, d'abord avec sa condisciple de l'Université du Michigan, Mary Slattery, de 1940 à 1956, puis avec Marilyn Monroe, de 1956 à 1961 – pour qui il écrit le scénario des *Misfits*, tourné en 1961 par John Huston –, et enfin avec la photographe Inge Morath de 1962 à sa mort en 2002, ont enrichi les figures de femmes qui hantent des pièces graduellement plus intimes, plus sobres et plus brèves. Il en va ainsi de la double affiche *Two-way Mirror* (1982), de *Clara* et de *Je ne me souviens de rien*, réunies sous le titre *Danger : Memory!* en 1986, ainsi que de la pièce en un acte *The Last Yankee*, donnée « off-Broadway » en 1993, qui, sous la détresse psychique de Patricia, mariée à un pâle descendant du grand Alexander Hamilton, dessine l'entropie américaine. Arthur Miller tire sa révérence avec *Resurrection Blues*, montée en 2002 à Minneapolis.

L'œuvre intégrale de cet auteur prolifique est considérable : dix-sept pièces pour le théâtre, une adaptation d'Ibsen (*L'Ennemi du peuple*, 1951), deux scripts pour le cinéma (*The Misfits* et *Chacun sa chance*), des nouvelles (*I don't need you anymore*, 1967), une comédie musicale (*Up from paradise*, 1974), deux romans (*Focus*, 1945, et *Une fille quelconque*, 1995), un conte pour enfants, des pièces radiophoniques, des préfaces, des articles et essais, des récits de voyages, notamment en Russie et en Chine, où il se rend respectivement en 1965 et en 1978. Une longue autobiographie, foisonnante et vagabonde, éclaire son parcours jusqu'en 1987 (*Timebends*). Un

parcours marqué aussi par l'amitié : celle de son voisin, le sculpteur Calder, celle de Paul Newman, Pablo Neruda, John Steinbeck, Raymond Carver. En dépit de cet éclectisme, Arthur Miller a toujours considéré que « *la scène est le lieu par excellence pour camper idées et philosophes, pour débattre de la manière la plus intense du destin de l'homme.* »

Il est certain que sa « rigueur de rabbin » a marqué le théâtre de manière durable. Si ses tragédies de l'homme ordinaire appartiennent au répertoire classique américain, elles résonnent bien au-delà, en Europe d'abord - c'est à Londres qu'a lieu la première de *The Ride down mount Morgan* en 1991 -, mais aussi en Chine où l'énorme succès de *Mort d'un commis voyageur*, à Pékin en 1983, et des *Sorcières de Salem*, à Shanghai, a montré l'universalité de cette écriture de la désillusion et de la souffrance, l'adhésion à une capacité de refus, en même temps que la validité de sa conception de la tragédie comme « *expression de triomphe lorsqu'on surmonte le désespoir* ». Intellectuel engagé, marqué par la dépression, trame de *The American clock* (1980), par le communisme, par l'horreur nazie - il s'inspire de la vie d'une musicienne juive dans *Playing for time* (1980), Arthur Miller écrit un théâtre profondément humain, souvent centré sur les dilemmes d'une famille.

Un théâtre de la passion soutenu par une prose vibrante et sérieuse, toujours accessible, qui bénéficie de reprises régulières et reste éminemment populaire. « *Quand je vois, dit-il, le public captivé comme la première fois, j'aime à penser que son sentiment est que l'homme vaut quelque chose. Et penser cela, c'est déjà un miracle, à voir le nombre de nos semblables que nous avons détruits au cours de ce siècle.* »

Liliane Kerjan, *Encyclopédie Universalis*

INTRODUCTION À

MORT D'UN COMMIS VOYAGEUR

(...) La première image qui m'est apparue, et qui devait aboutir à *Mort d'un commis voyageur*, était celle d'un énorme visage, grand comme l'arche du proscenium, qui s'ouvrait et laissait voir l'intérieur de la tête d'un homme. Le premier titre de la pièce était *L'Intérieur de sa tête*. Ce titre était une demi-plaisanterie car l'intérieur de cette tête était un tissu de contradictions.

L'image du Commis voyageur, dès le début, naquit de cette conviction que rien, dans la vie, ne vient par voie de conséquence, mais que **tout coexiste ensemble**, et dans le même temps, à l'intérieur de nous, qu'on ne saurait dévoiler le passé d'un être humain, parce qu'il est lui-même à chaque instant, son propre passé, et que le présent est seulement la somme des perceptions, des sentiments et des réactions de son passé.

Je souhaitais créer une forme qui, en tant que forme, épouse littéralement le processus de pensée de Willy Loman. (...) Maintenant, il m'apparaît que la forme de la **pièce est celle d'une confession**, car c'est ainsi qu'elle est racontée : on parle maintenant de ce qui est arrivé la veille, puis soudain, en remontant la chaîne des conséquences, de ce qui s'est passé vingt ans auparavant, puis on saute plus loin encore, puis on revient dans le présent, et on spéculé même sur l'avenir.

(...) Tout est prouvé depuis le départ. Willy Loman ne se contente pas de laisser entendre qu'il est au bout de ses forces et de ses justifications : il le dit lui-même, cinq minutes après son entrée en scène ; il ne suggère pas graduellement le conflit mortel qui l'oppose à son fils, par des insinuations jetées dans la sérénité : dès le début, il fait ouvertement face à ce conflit... L'événement qui mettra fin à la pièce est annoncé dès le début. Et il est le sujet de chaque moment de l'action. (...) J'ai commencé la pièce avec un seul élément définitif : que Willy Loman allait mettre fin à ses jours. Comment la pièce se déroulerait jusqu'à cette issue, je ne le savais pas, et je décidai de ne pas m'en soucier. J'étais seulement convaincu que, si je pouvais lui rappeler assez souvent qu'il allait se tuer, la structure de la pièce serait déterminée par la nécessité d'évoquer ses souvenirs comme un amas de racines entremêlées sans commencement ni fin.

La structure des événements et leur nature reflètent directement le mode de pensée de Willy Loman, à ce moment précis de sa vie. Il est de ce type d'homme qu'on voit se parler à soi-même dans le métro, correctement habillé, rentrant chez soi, ou partant pour le bureau, parfaitement intégré à son milieu, à ceci près qu'il ne peut empêcher son expérience de briser de force le cadre de son comportement social superficiel (...) Il en est arrivé à cette période terrible où la voix du passé se fait aussi puissante que la voix du présent. (...) Il n'y a pas de retour en arrière dans cette pièce ; mais

seulement un mouvement harmonieux entre le passé et le présent, et parce que désespérant de justifier sa vie, Willy Loman a détruit toute frontière entre le passé et le présent.

On a beaucoup parlé et écrit sur la signification de *Mort d'un commis voyageur*, autant d'un point de vue psychologique que d'un point de vue sociopolitique. (...) Ce qui a paru proprement incroyable à bien des gens, c'est que je n'ai jamais été moi-même vendeur de quoi que ce soit. J'ai vite renoncé à m'expliquer là-dessus. Et lorsqu'on me demandait ce que Willy vendait, ce qu'il y avait dans ses valises, je ne pouvais que répondre : « *Lui-même.* » Je ne voulais condamner aucune profession et je dois avouer que lorsque j'ai écrit la pièce, j'ignorais à peu près toutes les œuvres de Freud. Je n'avais pas l'intention de démolir l'édifice américain, ni d'exalter les sentiments familiaux, ni de guérir les maux qui affligent parfois les familles. La vérité, en tout cas, la vérité de mon dessein – et ceci je puis l'affirmer – est bien plus simple et plus complète à la fois.



© Christian Ganet

La pièce est née d'images simples. D'une petite maison, dans une petite rue tranquille, qui résonnait autrefois du bruit de jeunes garçons, puis qui devint silencieuse, et fut occupée par des étrangers. Étrangers qui ne pourraient jamais savoir avec quelle joie de conquistadors Willy et ses fils avaient jadis réparé le toit. Maintenant la maison est tranquille, avec de nouveaux venus dans les lits.

L'image du vieillissement et de la mort de vos amis, et des étrangers à la place des puissants, qui ne vous connaissent pas, ni vos succès ni votre incroyable valeur.

L'image d'un regard dur et accusateur qu'un fils lance sur vous, devenu d'un seul coup lucide, libéré de votre mythe, qui s'est à jamais séparé de vous, qui ne veut plus savoir que vous avez vécu pour lui et pleuré pour lui.

L'image de la férocité lorsque l'amour s'est transformé en autre chose, et qu'il est là, quelque part dans la chambre, sans qu'on puisse le retrouver.

L'image de ceux qui sont devenus des étrangers, et seulement des juges les uns pour les autres.

Surtout, peut-être, l'image d'un besoin plus fort que la faim, l'amour ou la soif, le besoin de laisser son empreinte quelque part dans le monde. Un besoin d'immortalité, la certitude d'avoir soigneusement inscrit son nom sur un pain de glace par une brûlante journée d'août.

L'image du suicidé tellement intégrée au sujet qu'on ne peut pas la saisir, et qui demande pourtant un éclaircissement. Il y avait là une vengeance, et une grande force d'amour, une victoire aussi en ce qu'il laissait une fortune aux vivants, et une fuite devant le vide. Avec cela, au tomber du rideau, une image de paix, de cette paix entre deux guerres, qui laisse les problèmes en suspens, mais qui permet cependant de vivre.

Et tout le long de la pièce, l'image d'un pauvre homme dans un monde étranger, un monde qui n'est ni un abri ni un vrai champ de bataille, mais seulement une galaxie de promesses toujours menacée par la chute.

(...) J'ai voulu surtout, dans la conception de la pièce, donner une représentation véritable de la vie. J'ai voulu montrer la société comme une puissance mystérieuse d'habitudes, à l'intérieur de l'homme et autour de lui. Elle est son berceau et sa tombe, son espoir et sa crainte. J'ai voulu parler, en termes de tous les jours, de ces faits sociaux dont parlent les hommes d'affaires, mais qui sont trop prosaïques pour être rapportés sur la scène et qu'on prend pour des problèmes philosophiques.

(...) À mes yeux, la pièce était une tragédie et lorsque, ces dernières années, la critique officielle a reproché à Willy Loman de manquer de poids pour un héros tragique, cela m'a paru incroyable. Je n'avais pas compris qu'il fallait juger en cette matière selon des critères gréco-élysabéthains qui ne tiennent aucun compte des mensualités d'assurances, des réfrigérateurs, des Chevrolets et d'autres images qui n'apparaissent pas sur les portails de Delphes, mais dans la flamme bleue des chauffe-eau à gaz. Je m'étais proposé, non pas d'écrire une tragédie, mais de montrer la vérité, telle que je l'ai vue.

(...) Peu importe qu'une pièce moderne traite d'un épicier ou d'un président, si l'engagement du héros dans sa voie est aussi intense qu'il doit l'être, peu importe que le héros tombe d'une très grande hauteur, ou d'une hauteur moindre, qu'il soit hautement conscient ou seulement à peine conscient de ce qui lui arrive, que ce soit son orgueil qui provoque sa chute, ou quelque signe mystérieux caché derrière les nuages ; si l'intensité, si le désir passionné de l'homme de transgresser ses limites, si la volonté farouche d'assumer son propre personnage, n'ont pas leur place, il ne peut y avoir que l'ébauche d'une tragédie, et non pas une matière vivante. Je crois, pour ma part, que notre besoin éternel de tragédie vient de la nécessité d'affronter l'idée de la mort pour accroître notre goût de la vie, et qu'au-delà de ce sens du tragique, il y aura toujours un grand nombre de variations formelles qu'aucune définition ne pourra jamais englober.

(...) Ce n'est pas par référence à une définition quelconque de la tragédie que Willy Loman éprouve de la joie, bien qu'il ait le cœur brisé en approchant de sa fin : c'est tout simplement parce que ma conception de ce personnage impliquait de la joie. Le fond de son caractère, c'est qu'il a acquis une pièce à conviction très importante, il sait que son fils l'aime, qu'il l'a embrassé, qu'il lui a pardonné. Voilà la raison de son existence, pour ainsi dire, ce sentiment paternel auquel il a aspiré toute sa vie, et qu'il n'a jamais pu trouver jusqu'alors. Qu'il soit incapable d'assumer profondément cette victoire, qu'elle le pousse au contraire vers la mort, c'est le salaire de son péché. Son péché a été de se livrer à une telle contrefaçon de la dignité, à une telle comédie du succès, qu'il ne peut plus prouver son existence qu'en léguant à sa postérité la dernière richesse qu'il possède lui-même pour le prix de son assurance sur la vie.

(...) Je ne me soucie pas d'être l'avocat de Willy Loman devant le jury qui décidera s'il est un héros de tragédie ou non. Si Willy ne s'était pas senti si éloigné des valeurs les plus durables, il serait mort content en lavant sa voiture, un dimanche après-midi, et en écoutant la retransmission d'un match de base-ball. Mais il était angoissé par la certitude de sa position fautive, si constamment hanté par le vide de toutes ses croyances, si conscient en un mot, qu'il lui fallait trouver une compensation spirituelle ou disparaître et qu'il a joué sa vie même sur cette dernière conviction.. Il était sans doute incapable d'exprimer par des mots sa situation. Cela ne signifie pas qu'il n'en était pas conscient : il était suprêmement conscient au contraire de l'inconsistance et de l'absurdité de la vie qu'il s'était faite.



© Christian Ganet

(...) L'erreur de nombreux critiques à propos de *Mort d'un commis voyageur* est qu'ils n'ont pas vu que **Willy Loman a violé une loi**, sans laquelle la vie, pour lui et pour beaucoup de ses semblables, devient insupportable et même incompréhensible, la loi selon laquelle il n'y a pas de place pour un raté dans la société. La loi du succès n'est pas, comme régie par le droit ou par l'Église, mais elle a sur les hommes une emprise presque aussi puissante. C'est une loi absolument odieuse, même pour qui la suit aveuglément, car l'échec vous exclut immédiatement de la société. C'est pourquoi il est facile de prendre Willy pour un imbécile, même si on obéit à la loi qui l'a tué. De même, c'est un fait que la loi de Willy – cette croyance que lui insuffle la culpabilité – n'est pas une institution sociale dont la destruction nous menacerait tous : elle est plutôt la croyance en un bien douteux, dont le rôle est plutôt de provoquer notre angoisse que de nous rassurer sur l'existence d'un système métaphysique du monde, invisible mais humain. J'ai essayé dans cette pièce de contrecarrer cette angoisse, en y opposant la tentative de Willy comme un système de foi ; **la loi de l'amour opposée à la loi du succès**. Cet amour est incarné par Biff Loman, mais lorsque Willy s'en rend compte, cela ne peut plus être qu'un commentaire ironique sur la vie qu'il a sacrifiée pour la puissance, pour le succès et ses avantages.

(...) Le personnage le plus honnête dans *Mort d'un commis voyageur* est un capitaliste (Charley) dont les aspirations ne sont pas très différentes de celles de Willy Loman. La grande différence entre eux est que Charley n'est pas un exalté. Il a appris à vivre sans cette frénésie, cette tension mystique que Willy a cherché jusqu'à sa fin. Et alors que les enfants de Willy sont des garçons malheureux, le fils de Charley, Bernard, travaille bien, suit sérieusement ses cours, et obtient des résultats appréciables. Ils sont de la même classe sociale, ils ont la même éducation, ils vivent dans les mêmes conditions. Y a-t-il une théorie derrière ces deux conceptions de la vie ? Aucune, c'est simplement parce que je sais que je suis plus heureux lorsque mon œuvre reflète le double visage de la vérité. Un débat obscur s'est ouvert après le succès de *Mort d'un commis voyageur*, où l'on a essayé de justifier ou de combattre la pièce, comme une pièce de gauche, ou comme une manifestation décadente de droite. À la base de cette discussion, il y a la certitude qu'une œuvre d'art résume les convictions politiques, vraies ou supposées, de son auteur et, de plus, que ses prises de positions politiques sont un élément valable pour un jugement esthétique. Je ne le crois pas, ni en ce qui concerne mes œuvres, ni en ce qui concerne celles des autres écrivains.

Arthur Miller

CLAUDIA STAVISKY

METTEURE EN SCÈNE



© Christian Ganet

Après le conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris (classe d'Antoine Vitez), Claudia Stavisky poursuit une carrière de comédienne notamment avec Antoine Vitez, Peter Brook, René Loyon, Stuart Seide, Bruce Myers, Jérôme Savary, Viviane Théophilidès, Brigitte Jaques...

En 1988, elle passe à la mise en scène et crée notamment *Sarah et le Cri de la langouste* de John Murrell, *Avant la retraite* de Thomas Bernhard au Théâtre national de la Colline (Denise Gence a obtenu le Molière de la meilleure actrice pour ce spectacle), *Munich-Athènes* de Lars Norén au Festival d'Avignon 1993, *Nora ou ce qu'il advint quand elle eut quitté son mari* et *Le soutien de la société* d'Elfriede Jelinek au Théâtre national de la Colline, *Mardi* d'Edward Bond, *Comme tu me veux* de Luigi Pirandello, *Le Monte-plats* de Harold Pinter à la Maison d'arrêt de Versailles (présenté dans une dizaine d'établissements pénitentiaires de la région parisienne et au Théâtre de la Cité Internationale à Paris), *Le Bousier* d'Enzo Cormann, *Électre* de Sophocle, *Répétition publique* d'Enzo Cormann à l'ENSATT.

L'Opéra national de Lyon l'invite à créer *Le Chapeau de paille* de Florence de Nino Rota en 1999, *Roméo et Juliette* de Charles Gounod et *Le Barbier de Séville* de Rossini en 2001.

Depuis mars 2000, elle dirige les Célestins, Théâtre de Lyon où elle a mis en scène *La Locandiera* de Carlo Goldoni, *Minetti* de Thomas Bernhard présenté au Festival d'Avignon 2002 puis au Théâtre de la Ville à Paris, *Le Songe d'une nuit d'été* de William Shakespeare au Grand Théâtre dans le cadre des Nuits de Fourvière, *Cairn* d'Enzo Cormann, *Monsieur chasse !* de Georges Feydeau, *La Cuisine* d'Arnold Wesker créé sous chapiteau, *L'Âge d'or* de Georges Feydeau, *La Femme d'avant* de Roland Schimmelpfennig - 1^{ère} en France, *Jeux Doubles* de Cristina Comencini - 1^{ère} en France, *Blackbird* de David Harrower - 1^{ère} en France présenté au Théâtre des Abbesses à Paris puis au Canada, *Oncle Vania* de Tchekhov créé au Théâtre des Bouffes du Nord à Paris, *Lorenzaccio* d'Alfred de Musset sous chapiteau, *Le Dragon d'or* - 1^{ère} en France et *Une nuit arabe* de Roland Schimmelpfennig.

Elle est appelée par Lev Dodine pour une résidence au Maly Drama Théâtre de Saint-Pétersbourg (direction Lev Dodine) d'octobre à décembre 2011 pour créer *Lorenzaccio* d'Alfred de Musset, en langue russe et avec la troupe permanente.

ENTRETIEN AVEC CLAUDIA STAVISKY

Dans *Mort d'un commis voyageur*, les personnages sont fortement aux prises avec une idéologie de la réussite dans laquelle il faut « construire quelque chose » ou « conquérir le monde », alors que le réel leur échappe. En quoi cette pièce résonne-t-elle particulièrement avec la période de crise dans laquelle nous nous trouvons aujourd'hui ?

Quand la pièce a été créée en France dans les années 60, tout le monde la trouvait magnifique, mais très américaine, dans le sens folklorique du terme. Ce qui nous en rapproche aujourd'hui de façon majeure, c'est la crise sociétale et économique dans laquelle l'Europe s'enfonce, doublée du désenchantement autour de la question politique.

Pour la première fois depuis la guerre, on se dit que nos enfants vivront moins bien que nous, ce qui est la pire des ruptures que l'on puisse imaginer. Serons-nous les derniers à jouir d'une retraite pour laquelle nos aïeux se sont tant battus ? Cette question inenvisageable en France il y a quelques années semble tous nous concerner aujourd'hui.

À l'heure où la crise de notre modèle social se pose avec autant d'acuité, la pièce d'Arthur Miller nous apparaît aussi « américaine » que les tragédies grecques sont « grecques », c'est-à-dire d'une universalité absolue.

On sent que deux générations s'opposent fortement dans cette pièce. Comment Arthur Miller s'empare-t-il de cette confrontation ?

Il développe cinq archétypes possibles de la jeunesse. En effet, Biff refuse totalement les codes de la société telle qu'elle est décrite et tente de s'échapper en fuyant la ville et ses contraintes, Happy fait le dos rond et tente de rentrer dans le « moule » en se ménageant, tant que faire se peut, des espaces intimes de liberté. Howard est un « fils à papa » qui a eu la chance d'hériter d'une entreprise encore familiale, qu'il entend « développer » et « moderniser ». Bernard, c'est la méritocratie dans toute sa splendeur ; parce qu'il a compris le système, il trace le parfait chemin de la réussite... Et puis il y a Stanley, le serveur, qui restera serveur jusqu'à la fin de sa vie et payera cash la totalité de l'ardoise.

Si cette pièce avait été écrite dans les années 90 ou 2000, il y aurait aussi des archétypes féminins autres que la femme et la maîtresse ! C'est désormais un signe de datation, comme le carbone 14...

Willy est un père qui n'arrive pas à transmettre. Sa détresse est grande, parce qu'il n'a plus de prise sur rien...

Le monde a continué à avancer sans lui, comme toutes les générations par rapport aux précédentes, mais ce qui change fondamentalement pour Willy, c'est la vitesse à laquelle ces mutations se sont opérées.

Lorsqu'il se retrouve devant le magnétophone de Howard, il est aussi fasciné que nous le sommes aujourd'hui devant un *MacBook air*, il ne saura jamais s'en servir. Les changements ne se font plus à l'échelle d'une génération, mais en dix ans à peine. C'est une pièce sur l'angoisse de la précipitation.

Willy se raccroche au personnage de Ben, étonnant dans la pièce par son statut symbolique, complètement emblématique du rêve américain.

Ben est en même temps parfaitement réel : dans toutes les familles, il y a un oncle Ben qui a réussi. D'ailleurs, le mien, venu d'Amérique du Sud, avait réussi aux États-Unis... Comme tous les personnages de la pièce, Ben est donc en même temps réaliste et profondément métaphorique. Il raconte la « conquête de la réussite », les grands espaces, le corps à corps avec la vie « dans laquelle il faut s'engouffrer pour dénicher les diamants » et aussi le passage du Styx, l'éternelle partie de poker avec la mort avec qui on ne peut pas « lutter à la loyale »... C'est cette capacité à être dans l'instantanéité d'un réalisme absolu et d'une portée poétique majeure qui me bouleverse le plus dans cette écriture.



© Christian Ganet

Le recours pour ces personnages, c'est d'ailleurs la fiction ; ils s'inventent des histoires ou réécrivent leurs souvenirs...

L'écriture de ces différents niveaux de réalité était une révolution à l'époque. On a parfois été déstabilisé l'année dernière lorsque j'ai monté les textes de Schimmelpfennig, mais il travaille exactement sur la même chose : la simultanéité du temps et des espaces. Arthur Miller était plus classique parce qu'il avait besoin d'être plus pédagogique, le public n'étant pas encore habitué à ces formes. Mais c'est bien à partir de cette écriture que le grand cinéma américain et les séries télévisées qui nous font rêver aujourd'hui ont été construits.

Sur le plateau, comment est traitée cette simultanéité ?

Chez Arthur Miller, les personnages changent de temps et d'espaces à l'intérieur d'une continuité. La pièce raconte les dernières 24 heures de Willy Loman, pendant lesquelles il tente de comprendre ce qui s'est réellement passé dans sa vie. À la manière d'une enquête policière, on le voit traverser sa dernière nuit et sa dernière journée, empêtré dans les pensées et les souvenirs qu'il ne cesse d'interroger. L'enjeu sur le plateau est donc de suivre ce parcours chaotique de façon claire, et poétique. Nous avons pris comme point de départ le regard de Willy, comme si nous avions le privilège de pouvoir nous installer dans son cerveau et de faire apparaître ou disparaître le monde réel. Nous avons construit un espace abstrait qui permet d'être facilement projeté dans l'univers intérieur de Willy, et qui signifie suffisamment la maison pour la rendre, si besoin, aussi concrète que possible. Le spectateur passe ainsi sans difficultés de la maison des Loman à l'intérieur de la tête de Willy. La représentation de l'extérieur, comme le bureau de Charley ou celui de Howard, semble au contraire plus pesante, presque kafkaïenne. Sur ce plateau presque vide par moments, les corps des acteurs et leurs entrecroisements sont au centre.

C'est une pièce dans laquelle tout va très vite...

Dans l'adaptation que j'ai faite, les choses vont encore plus vite parce que, sans toucher à la structure ni aux personnages, j'ai enlevé à l'intérieur des scènes tout ce qui me paraissait explicatif ou pédagogique. Aujourd'hui, le public est plus habitué à cette forme d'écriture. J'ai privilégié le noyau de chaque scène, pour aller sans détours inutiles au cœur même des situations.

Arthur Miller a indéniablement de l'empathie pour ses personnages ; on sent chez lui cet amour des « petits », notamment quand Linda dit qu'un « petit homme a le droit d'être aussi fatigué qu'un grand homme »...

On sent, en effet, qu'il aime profondément les êtres humains. Il ne parle que de gens qui sont bons, il n'y a aucun monstre dans cette pièce.

Dans ses mémoires, Arthur Miller écrit une phrase fondatrice de son théâtre, qui exprime l'idée que, quelle que soit la difficulté des pièces et des sujets abordés, la manucure de l'hôtel où il descend doit pouvoir les comprendre. C'est un théâtre profondément populaire et en même temps politique, poétique...

Il dit aussi cette autre phrase si difficile à traduire en français : « toute ma vie je me suis senti transitoire, ou précaire ». C'est quelque chose que seuls les fils d'immigrés peuvent éprouver. Une sensation de glisser à l'horizontale mais de ne jamais prendre racine.

Il est d'ailleurs rare de voir des personnages issus de la « classe moyenne » sur un plateau...

Oui, mais si Arthur Miller s'intéresse à cette classe moyenne au moment où il écrit la pièce, c'est parce qu'elle explose aux États-Unis. En Europe à l'époque, les auteurs continuent de traiter l'opposition entre classe populaire et bourgeoisie. Aujourd'hui nous assistons à ce même phénomène d'une classe moyenne prépondérante, qui se prend de plein fouet la faillite du système et la paupérisation qu'elle entraîne. C'est cette réalité sociale qui permet une lecture beaucoup plus contemporaine de la pièce.

C'est pourquoi, malgré la présence sur le plateau de quelques éléments d'époque incontournables, comme le frigo, le magnétophone, j'ai choisi de travailler sur une esthétique qui donne une dimension intemporelle. Et de traiter les objets et le mobilier uniquement en tant que vecteurs de compréhension des situations ou des relations entre les personnages.

En étant au cœur des répétitions, est-ce qu'il y a des surprises, des choses que le texte révèle à l'épreuve du plateau ?

Les répétitions confirment qu'avec Arthur Miller, on accède au royaume de la grande écriture. C'est un bonheur à travailler et cela donne envie de monter ses autres pièces, qui sont toutes aussi puissantes.

Et puis je me rends compte que ce texte est plus mystique que je ne l'avais imaginé. On découvre en répétition un nombre d'allusions à l'Ancien ou au Nouveau Testament, parfois même des phrases entières. Ce ne sont pas des pistes cachées, c'est simplement que les origines juives d'Arthur Miller et son enfance à Brooklyn sont profondément ancrées dans la structure même de la pièce, cela n'a rien d'anecdotique. Ce qui la rend encore plus poétique et universelle.

*Propos recueillis par Mariette Navarro
Septembre 2012*

CIEL DE PARPAINGS

NOTE SUR LA SCÉNOGRAPHIE DE *MORT D'UN COMMIS VOYAGEUR*

Comme Violetta dans la Traviata, Willy Loman, « bête de scène », habite la cage de scène.

Ce théâtre est pour lui tour à tour maison et paysage.

Maison-cage, huis clos, où la famille se réunit autour du père, dans un présent et une réalité qu'il subit, qui l'enferment.

Au contraire, sur le plateau nu du théâtre, Willy Loman est le metteur en scène de tableaux où il déploie le paysage de ses souvenirs, où se mêlent personnages du passé, fantômes et fantasmes.

Le décor est réaliste en ce sens qu'il inscrit dans la cage de scène les silhouettes exactes, dans leurs vraies dimensions, de la volumétrie d'une maison.

Le décor est irréaliste, car la maison communique avec les coulisses du théâtre : les lits glissent vers le rêve ou sortent de l'ombre, les silhouettes s'envolent dans les cintres, ou tombent vers le sol comme les serres d'un rapace.

Par conséquent le sol de la maison est mutant : moitié théâtre, moitié maison. Moitié costières, moitié sols fossilisés (carrelages, planchers, etc.).

à Strasbourg , le 21 septembre 2012
Alexandre de Dardel, scénographe



© Christian Ganet

PANORAMA DU THÉÂTRE AMÉRICAIN

DE 1940 À 1970

Si en Europe l'histoire de la culture repose pour une grande part sur le théâtre, aux États-Unis elle est d'abord centrée sur le cinéma. Longtemps, le « theater » fut marginalisé aux États-Unis, et souvent interdit. Les puritains, hantés par la peur que quelqu'un, quelque part, puisse avoir du plaisir, haïssaient le théâtre ; les pionniers de leur côté, des pragmatiques, tenaient les arts au mieux pour un divertissement, au pire pour une activité frivole et un luxe inutile.

À la fin de la Seconde Guerre mondiale, le théâtre manifeste une activité intense, faisant face à des conditions matérielles et psychologiques qu'il n'a jamais connues et qui font de lui et de ce qu'on appelle « the show business », c'est-à-dire l'industrie du spectacle, un élément qui est nécessairement très actif. La tension et le travail effrénés de l'époque appellent en retour et impérieusement les moments d'évasion, de détente et d'oubli momentané que l'illusion dramatique peut meubler à souhait. Le goût du public se prononce pour la vie familiale, « l'American way of life », rappel nostalgique d'une douceur de vie que la conjoncture présente ne permet plus. Le plus grand succès de l'époque fut *Arsenic et vieilles dentelles*, de Joseph Kesselring, en 1941.

Après la seconde guerre mondiale, le théâtre américain reprend une vie normale, avec des sujets qui ne sont en rien motivés ou obligés par quoi que ce soit. Le renouveau se fait alors avec le drame *A Streetcar named desire*, de Tennessee Williams, en 1947, et les débuts de Miller avec *All my sons*, 1947, où l'on sent la tension tragique et la sûreté du développement de l'action, calquées sur celle du drame dont le maître norvégien, Ibsen, dota le théâtre tragique du XIX^{ème} siècle. C'est avec *Death of a salesman* que Miller donne au théâtre une pièce vraiment nouvelle dont la souplesse, la fluidité technique, l'introduction subtile du passé dans le présent au moment même où elle s'opère dans l'esprit de Willy Loman (...) témoignent d'une révélation originale et complète de tout l'être intérieur. Il y a là une quasi certitude de renouvellement quant à la forme et au sujet, dans le théâtre américain.

Le théâtre américain des années soixante est marqué par une différenciation entre l'art et l'*entertainment* - que nous ne traduirons pas par « divertissement », l'*entertainment* étant typiquement américain. " *The purpose of Art is to raise doubt, the purpose of entertainment is to reassure.*" (John Whiting : " *Le but de l'Art est de faire douter, celui de l'entertainment de rassurer*").

On trouve ainsi l'*entertainment* à Broadway, où règnent la comédie musicale (avec les gros succès de *My fair lady*, avec Julie Andrews, de Frederick Loewe, 1956, d'après *Pygmalion*, Shaw, et de *West side story*, de Rober Wise en 1957) et la

comédie contemporaine, qui se subdivise en trois catégories : la comédie sentimentale (*The Wisteria Trees*, 1950, Joshua Logan), la comédie légère (*Come blow your horn*, 1961, Neil Simon), et la comédie satirique (*Visit on a small planet*, 1956, Gore Vidal).

L'« Art » se situerait dans la recherche d'un langage poétique, surtout effectuée par Miller et Williams, ainsi que dans le théâtre de l'Absurde qui se développe aux États-Unis dans ces années-là. On le trouve dès lors dans le « Off-Broadway » - qui est d'abord un état d'esprit, car si le terme date du début des années 1950, le mouvement qu'il symbolise est antérieur : depuis l'entre-deux guerres, des compagnies de théâtre critiquaient Broadway et ses règles, défendant un théâtre à but non lucratif loin de Times Square.

Sources :

Walter J. Meserve, *An Outline history of american drama*, Totowa, 1970.

Frédéric Martel, *THEATER, Sur le déclin du théâtre en Amérique*, La découverte, 2006.

Léonie Villard, *Panorama du théâtre américain*, « Chapitre V, Théâtre de guerre et de paix. 1941-1950 », Seghers, 1964.

LE FILM *DEATH OF A SALESMAN*

DE VOLKER SCHLÖNDORFF

UNE ANALYSE...

"I thought that the production itself was very strong." ("J'ai trouvé la production très forte") dit Miller, interviewé par Kullman, à propos de la version cinématographique de *Mort d'un commis voyageur* réalisé en 1985 par Volker Schlöndorff avec Dustin Hoffman dans le rôle de Willy et John Malkovich dans celui de Biff.

Dustin Hoffman nous donne à voir un Willy assez hystérique : très en force, son alternance entre vieillesse fatiguée et énergie colérique bascule rapidement dans la colère et le cri continu.

En face de lui, John Malkovich interprète un Biff très calme, posé, voire un peu perdu, presque timide. Sa voix est toujours très douce.

Toutes les scènes de disputes présentent un père sans arrêt exaspéré contre un fils qui essaie désespérément de s'expliquer dans le calme et n'a de cesse de prendre la défense de sa mère. L'empathie pour Willy semble donc difficile, et Biff apparaît assez vite comme le personnage qui concentrerait l'affection et l'identification du public. Néanmoins, on garde une certaine compassion pour Willy lorsqu'on le voit parler seul, très fort, en arpentant les rues au milieu des passants, en train de planter ses graines, assis dans les toilettes d'un restaurant abandonné par ses fils, ou encore dans ses moments de souvenirs – où sa surexcitation devient affectueuse.

L'introduction des souvenirs de Willy se fait, conformément à la volonté de Miller, sur un air de flûte, qui rythme, accompagné d'autres instruments, chaque flash-back. Tous sont introduits de la même façon. On entend d'abord les personnages du passé en voix-off, comme s'ils étaient hors-scène au théâtre, la caméra gardant en focus Willy qui semble alors parler tout seul ; le rire de la jeune fille de l'hôtel accompagne ainsi le *fade in* et *out* visuel par une transition sonore. Puis, on aperçoit les silhouettes des compagnons du passé de Willy, encore floues, derrière lui. Enfin, on les aperçoit nettement.

Ils sont toujours habillés de la même façon : Biff est en tenue de football, un ballon à la main, Ben est élégamment vêtu de blanc, et la jeune femme de l'hôtel d'une nuisette blanche. Le blanc est ainsi la couleur du passé, idéalisé par le regard de Willy. C'est aussi celle de la mort : lorsque Willy prend sa voiture pour la dernière fois, le cri de Biff et le bruit de l'accident sont accompagnés d'un passage de l'image au blanc. L'écran reste ainsi aveuglant pendant quelques secondes, et revient très lentement à la scène de l'enterrement.

Mis à part le final, les passages allant du présent au passé se font par des éléments de décor. Ainsi, les jeunes garçons arrivent par le cadre d'une fenêtre, qui assure la transition de la maison présente au jardin qu'elle avait jadis, et dans lequel se déroulent les *flash back* familiaux. Ben, le frère de Willy, entre et sort par la porte d'entrée de la maison, ses scènes se déroulant dans le corridor : Ben est le personnage sur le départ, jamais complètement là, toujours de passage. La jeune fille de l'hôtel est toujours introduite par un miroir dans le quel se regarde Willy, reflet de sa conscience et de sa culpabilité. La scénographie du film est donc symbolique. Un peu à la *Dogville* (Lars Von Trier, 2003), la maison des Loman n'est pas entièrement figurée, ses parties doivent être complétées par l'imagination : les cloisons n'ont pas d'angle ni de plafond, et l'on voit au travers les immeubles qui encadrent et écrasent maintenant la maison du commis. La convention sert donc le sens : les failles des cloisons dévoilent la promiscuité, l'absence d'intimité familiale et même sociale, entre voisins – comme dans *Dogville*, où les lignes tracées au sol pour figurer les maisons dénoncent la culpabilité de tous les villageois qui passent à côté de Nicole Kidman sans faire attention à elle, alors qu'ils devraient la voir : leur aveuglement devient volontaire. De même, Biff et Happy entendent leurs parents se disputer, leur père parler tout seul, et ne peuvent prétendre ne pas être concernés, puisqu'ils savent.

La convention théâtrale est donc réutilisée au cinéma pour ses vertus de symbole, pour le sens qu'elle produit, pour les thèmes de la pièce qu'elle souligne : culpabilité, promiscuité, poids de la société. Le seul endroit, d'ailleurs, à être totalement réaliste, complètement reconstitué, sont les bureaux de la firme dans laquelle travaille Willy : seul lieu où son imagination ne pourrait le sauver ? Ne pourrait lui permettre de s'échapper complètement ?

Analyse proposée par Soizic de la Chapelle, étudiante en Master 1 d'Arts de la scène

MORCEAUX CHOISIS

Acte 1

Texte français de Claudia Stavisky :

(...)

WILLY

Pourquoi t'ouvres pas une fenêtre, nom de Dieu !

LINDA

Elles sont toutes ouvertes, chéri.

WILLY

Regarde comme ils nous ont mis en boîte ! Comme des sardines ! Regarde ! Des briques et des fenêtres, des fenêtres et des briques. Pas un souffle d'air dans tout le quartier... Même l'herbe, elle pousse plus. Tu te rappelles les deux ormes magnifiques qu'il y avait, là ? Et la balançoire que Biff et moi on avait accrochée ?

LINDA

Oui, on se sentait à des années-lumière de la ville.

WILLY

On aurait dû coffrer le promoteur qui les a arrachés ! Ils ont massacré le quartier. Tu sais, Linda ? Je repense de plus en plus à cette époque. En cette saison c'était les lilas et les glycines. Ensuite arrivaient les pivoines. Et les jonquilles aussi. Ça sentait si bon dans cette chambre !

LINDA

C'est vrai... Mais il faut bien que les gens trouvent à se loger.

WILLY

Non, il y a trop de gens, maintenant.

LINDA

Je ne crois pas qu'il y en ait plus. Je crois que -

WILLY

Il y a trop de gens ! C'est ça qui ruine ce pays. La démographie est en train d'exploser. La concurrence devient insupportable !

(...)

Version originale :

(...)

WILLY

Why don't you open a window in here, for God's sake?

LINDA (with infinite patience)

They're all open, dear.

WILLY

The way they boxed us in here. Bricks and windows, windows and bricks.

LINDA

We should've bought the land next door.

WILLY

The street is lined with cars. There's not a breath of fresh air in the neighbourhood. The grass don't grow any more, you can't raise a carrot in the backyard. They should've had a law against apartment houses. Remember those beautiful elm trees out there? When I and Biff hung the swing between them.

LINDA

Yeah, like being a million miles from the city.

WILLY

They should've arrested the builder for cutting those down. They massacred the neighbourhood. (Lost) More and more I think of those days, Linda. This time of year it was lilac and wisteria. And then the peonies would come out, and the daffodils. What a fragrance in this room!

LINDA

Well, after all, people had to move somewhere.

WILLY

No, there's more people! That's what's ruining this country ! Population is getting out of control. The competition is maddening!

(...)

Acte 2

Texte français de Claudia Stavisky :

WILLY

Bon. Comment ça s'est passé mon garçon?

BIFF

Eh ben, j'ai fait une drôle d'expérience aujourd'hui.

HAPPY

Fantastique.

WILLY

Ah bon ? Raconte !

BIFF

Je vais tout te raconter, de A à Z ! - Étrange journée. (Un temps) En fait, j'ai dû l'attendre un peu, et –

WILLY

Olivier ?

BIFF

Ouais Olivier. Toute la journée, pour être franc ! Et un tas de – choses – des faits – des événements de ma vie me sont revenus. Qui, Papa, qui a pu dire que j'étais vendeur chez Olivier ?

WILLY

Tu l'étais...

BIFF

Non Papa, j'étais aux expéditions, c'est tout.

WILLY

Mais t'étais pratiquement...

BIFF

Papa, je ne sais pas qui l'a dit en premier, mais j'ai jamais été vendeur chez Bill Olivier.

WILLY

De quoi tu parles ?

BIFF

Ce soir Papa, tenons-nous en aux faits. Ça sert à rien de se raconter des salades. J'étais coursier.

WILLY

(furieux) Très bien ! Maintenant écoute-moi –

BIFF

Laisse-moi finir !

WILLY

Je me fous de tes considérations sur le passé et autres foutaises ! Il y a le feu au lac, les gars. Ça brûle partout, vous comprenez ?! J'ai été viré aujourd'hui.

BIFF

Quoi ?

WILLY

J'ai été viré ! Maintenant je veux une bonne nouvelle à annoncer à votre mère, parce que cette femme a assez attendu, assez souffert. Et moi, j'ai plus une seule histoire en tête à lui raconter ! Alors pas de leçon, quelle qu'elle soit. Ça m'intéresse pas !

(...)

Version originale :

(...)

WILLY

Well, what happened, boy ? *(Nodding affirmatively, with a smile)* Everything go all right ?

BIFF *(takes a breath, then reaches out and grasps WILLY's hand)*

Pal... *(He is smiling bravely, and WILLY is smiling too.)* I had an experience today.

HAPPY

Terrific, Pop.

WILLY

That so? What happened ?

BIFF (*high, slightly, alcoholic, above the earth*)

I'm going to tell you everything from first to last. It's been a strange day. (*Silence. He looks around, composes himself as the best he can, but his breath keeps breaking the rhythm of this voice*). I had to wait quite a while for him, and –

WILLY

Oliver?

BIFF

Yeah, Oliver. All day, as a matter of cold fact. And a lot of – instances – facts, Pop, facts about my life came back to me. Who was it, Pop? Who ever said I was a salesman with Oliver?

WILLY

Well, you were.

BIFF

No, Dad, I was a shipping clerk.

WILLY

But you were practically –

BIFF (*with determination*)

Dad, I don't know who said it first, but I was never a salesman for Bill Oliver.

WILLY

What're talking about?

BIFF

Let's hold on the facts tonight, Pop. We're not going to get anywhere bullin' around. I was a shipping clerk.

WILLY

I'm not interested in stories about the past or any crap of that kind because the woods are burning, boys, you understand? There's a big blaze going on all around. I was fired today.

BIFF (*Shocked*)

How could you be?

WILLY

I was fired, and I'm looking for a little good news to tell your mother, because the woman has waited and the woman has suffered. The gist of it is that I haven't got a story left in my head. So, don't give me a lecture about facts and aspects. I am not interested.

(...)

CALENDRIER DES REPRÉSENTATIONS

Vendredi 5 octobre – 20h
Samedi 6 octobre – 20h

Mardi 9 octobre – 20h
Mercredi 10 octobre – 20h
Jeudi 11 octobre – 20h
Vendredi 12 octobre – 20h
Samedi 13 octobre – 20h
Dimanche 14 octobre – 16h

Mardi 16 octobre – 20h
Mercredi 17 octobre – 20h
Jeudi 18 octobre – 20h
Vendredi 19 octobre – 20h
Samedi 20 octobre – 20h
Dimanche 21 octobre – 16h

Mardi 23 octobre – 20h
Mercredi 24 octobre – 20h
Jeudi 25 octobre – 20h
Vendredi 26 octobre – 20h
Samedi 27 octobre – 20h
Dimanche 28 octobre – 16h

Mardi 30 octobre – 20h
Mercredi 31 octobre – 20h

Relâche le lundi

En tournée dans le département du Rhône

Les 14, 15 et 16 novembre à 20h – Le Karavan Théâtre, à Chassieu

Les 22 et 23 novembre à 20h – Salle Jean Carmet, à Mornant