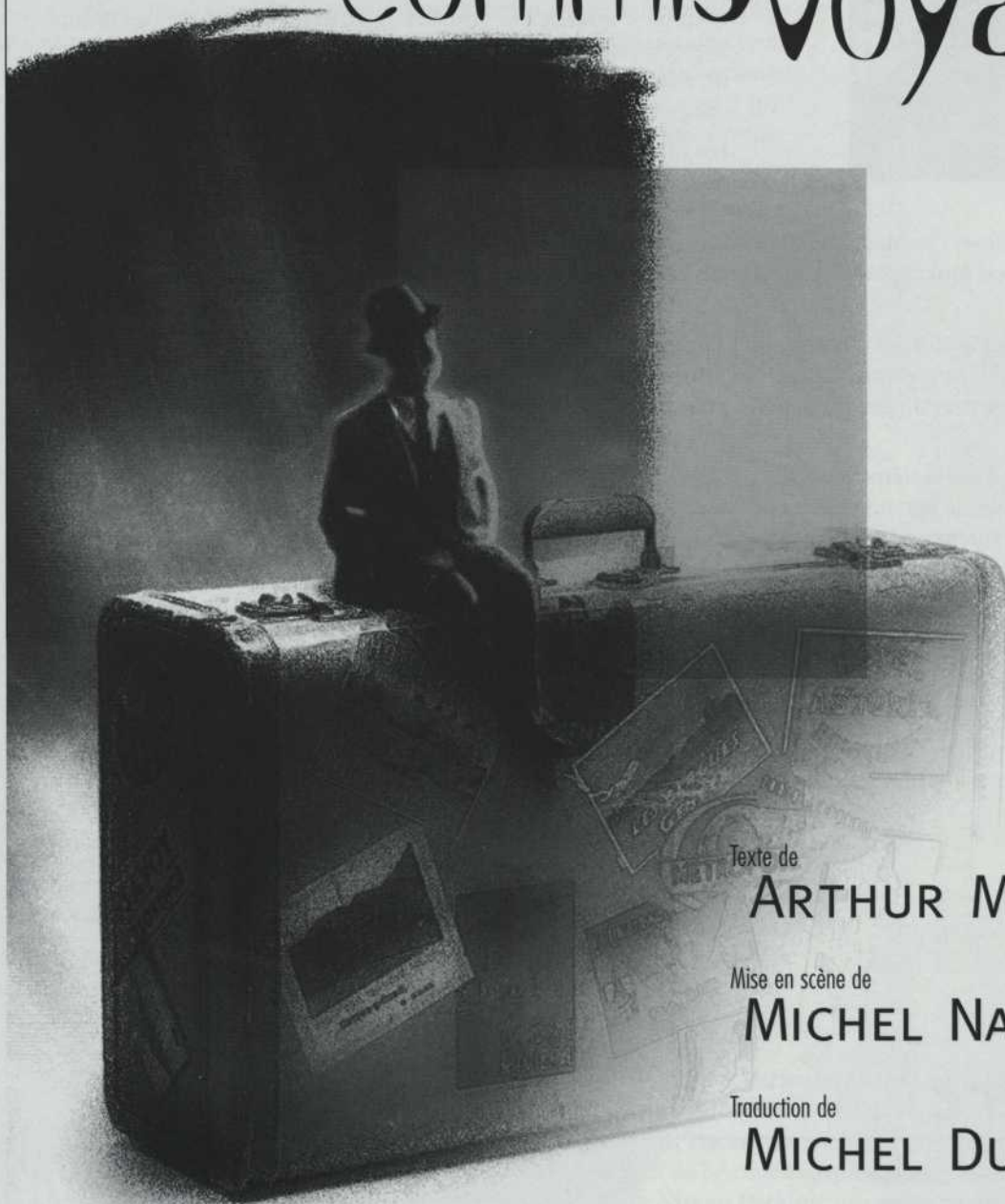




27^e saison

La Mort d'un COMMIS voyageur



Texte de

ARTHUR MILLER

Mise en scène de

MICHEL NADEAU

Traduction de

MICHEL DUMONT

du 23 SEPTEMBRE au 18 OCTOBRE 1997

UNE PRODUCTION DU THÉÂTRE DU TRIDENT

PROGRAMME 145. PARCOURS 15



MOT DU DIRECTEUR ARTISTIQUE

«*Si les gens vous aiment, vous ne serez jamais dans le besoin*»
(Willy Loman)

Cette très grande pièce du répertoire nous invite à partager le funeste destin d'un homme ordinaire dans une société où tous les coups semblent permis pour réussir à être le meilleur et par conséquent le plus aimé. Comme si une société ne pouvait être constituée que de champions et de leaders. Willy éprouve un besoin effréné d'être aimé. Il est amené à mentir, tricher, voler et tromper son entourage et lui-même. Et c'est cette image qui servira de modèle à ses enfants.

Les États-Unis d'Amérique et la Nouvelle-Angleterre sont géographiquement et intérieurement très près de nous. Willy Loman et sa famille vivent à New York, ville emblématique par excellence où tout semble pos-

sible. Willy tente d'enjoliver sa vie. Mais il n'est pas qu'un fanfaron. Il est extrêmement lucide et se rend compte qu'il doit replanter ses graines: il s'est fourvoyé dans l'éducation de ses fils, eux qui malgré son absence chronique et répétée, l'ont idolâtré.

Les paiements mensuels, les dettes, les besoins créés par les sirènes publicitaires (le magnétophone à l'époque, le magnétoscope de nos jours), la maison enfin payée après toutes ces années et qui n'est déjà plus le toit de la famille: on ne peut s'empêcher d'éprouver un sentiment de vacuité devant la place prise par certaines valeurs au sein de la société nord-américaine dont nous faisons partie.

Ce n'est pas tant à l'échec d'un système basé sur l'économisme triomphant que nous convie cette tragédie qu'à la difficulté de se forger une posture morale personnelle à l'intérieur de n'importe quelle idéologie dominante. Car, bien sûr, au sein de ce nouvel ordre mondial, les valeurs qui ont cours ne sont pas toutes en cause.

La Mort d'un commis voyageur est une de ces pièces qui peuvent nous aider à mieux vivre. Car, il n'y a pas que des retombées économiques dans la vie, il y a aussi des retombées humaines comme lorsque nous succombons à l'empire du théâtre.

Le Trident a été la première compagnie de théâtre en Amérique du Nord à produire *La Mort d'un commis voyageur* en français. Cette immense tragédie humaine est d'une construction dramatique complexe et pourtant elle nous est éminemment accessible, car Miller veut nous toucher. Et nous sommes immensément fiers de pouvoir encore une fois vous l'offrir sur notre plateau.

Je remercie Michel Nadeau et toute l'équipe qui se sont investis très généreusement dans cette *re-création*.

Bon spectacle!

Alain Grégoire

Sommaire

- p.2 Mot du directeur artistique
- p.3 Mot du metteur en scène
- p.4 Entrevue avec Michel Nadeau
- pp.6-7 Arthur Miller en parallèle avec l'histoire des U.S.A.
- pp.8-9 Distribution, équipes de création et de production
- pp.10-11 Entrevue avec Denise Gagnon et Jean Guy
- p.13 À propos de *La Mort d'un commis voyageur*
- p.14 Anecdote
- p.15 Ça et là

MOT DU METTEUR EN SCÈNE

«Ben : Qu'est-ce que tu construis, au juste ? Mets la main dessus. Où est-ce que c'est ?»

Willy : «C'est vrai Linda. Y a rien».

Il en va des mises en scène comme des rencontres dans la vie : certaines s'avèrent marquantes. Monter *La Mort d'un commis voyageur* pour un metteur en scène est non seulement un cadeau, mais aussi un grand moment à marquer d'une croix blanche dans une carrière. Comme monter une pièce de Tchekhov, ou certaines pièces de Shakespeare, de Beckett ou des grands tragiques grecs. Car c'est d'un chef-d'œuvre qu'il s'agit, et non seulement de la dramaturgie nord-américaine mais de toute la dramaturgie mondiale.

Et les chefs-d'œuvre sont comme des forêts. Immenses. Qu'on ne finira jamais d'explorer. Chaque marcheur y fait son propre chemin. Quelquefois il y rencontre les traces, les marques, les sentiers d'autres marcheurs qui sont passés avant lui ; ce qui l'incite alors à prendre une autre direction, pour le plaisir de découvrir un coin qu'il espère encore inexploré avec l'espoir de revenir le soir pour pouvoir dire aux camarades : «Je suis allé dans la forêt, moi aussi ! Dans cette partie, là-bas ! Et écoutez ce que j'y ai trouvé!».

De *La Mort d'un commis voyageur*, on a dit et écrit beaucoup de choses : pièce visionnaire, critique sociale de l'*American way of life*, tragédie moderne, etc. Et toutes ces choses sont vraies. Ce que j'y ai vu, moi, dans cette «chronique d'une mort annoncée où le temps sort de ses gonds», c'est l'immense solitude d'un enfant abandonné, d'un enfant devenu vieux, à la fois immensément sympathique et bourré de défauts, qui a assujéti toute sa vie aux désirs des autres afin d'être aimé. Et qui, à la veille de mourir, sera aux prises avec un terrible combat avec le vide.

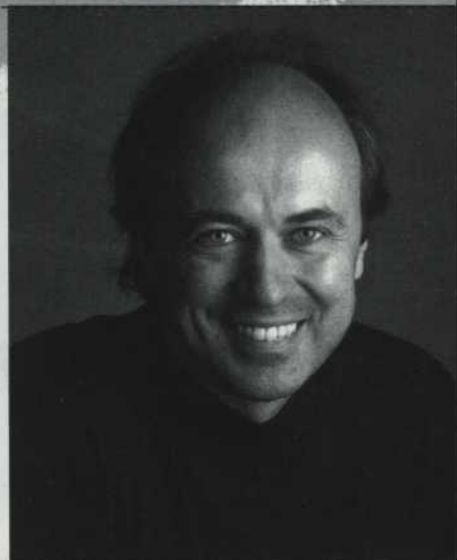
•••

J'aimerais remercier tous les comédiens et les concepteurs de *La Mort d'un commis voyageur* qui m'ont gratifié de leur talent et de leur générosité ; de même que Serge Denoncourt et Alain Grégoire qui m'ont permis de me remettre en contact avec cette œuvre.

Michel Nadeau

FEUILLE
DE ROUTE
MICHEL
NADEAU /

Comédien, metteur en scène, enseignant et écrivain, Michel Nadeau signe ici sa sixième mise en scène au Trident. À titre d'auteur, on lui doit *BUREAUtopsie* (prix de la meilleure mise en scène de la Fondation du théâtre du Trident en 1993) et ensuite *Jeanne et les anges* (prix de la meilleure production «Québec» de l'Académie québécoise du théâtre en 1995), deux pièces présentées par le Théâtre Niveau Parking, qui ont connu un succès fulgurant au Québec. La saison dernière, vous avez pu voir sur nos planches l'adaptation qu'il a faite de *Rashômon* : *Terrains Vagues*. Michel Nadeau est également directeur artistique du Théâtre Niveau Parking depuis 1987 et directeur par intérim du Conservatoire d'art dramatique de Québec. Au printemps prochain, il montera sa pièce *Ecce Homo* dans le cadre du Carrefour international de théâtre de Québec.



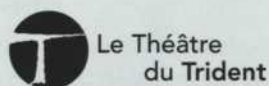
PROCHAIN SPECTACLE

Oublier

de Marie Laberge
Mise en scène de Lise Castonguay

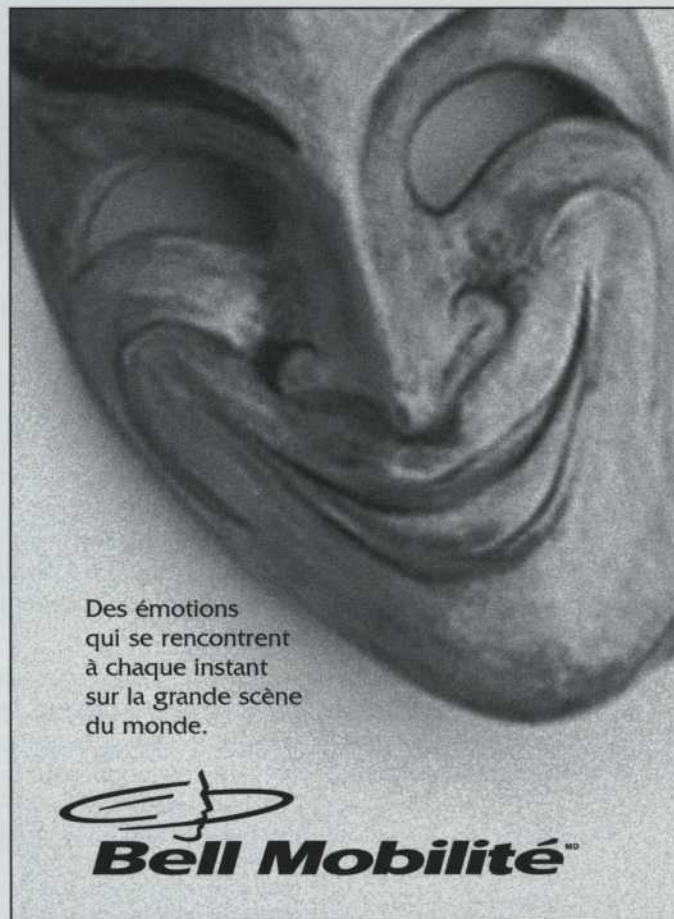
du 11 novembre
au 6 décembre 1997

Avec: Léa-Marie Cantin
Sylvie Cantin
Marie-Ginette Guay
Manon
Normand Poirier



Le Théâtre
du Trident

Réservations: 643-8131



Des émotions
qui se rencontrent
à chaque instant
sur la grande scène
du monde.


Bell Mobilité

*L'autobus transporte
beaucoup de gens...
... mais il peut aussi
transporter votre
publicité!*

**LES PANOBUS...
UNE BONNE IDÉE!**

**METROMEDIA
PLUS**

**Denys Durocher
525-5253**



Théâtres
Associés

deux pour un
le jeudi aux théâtres

Offert par les compagnies membres de
Théâtres Associés

Montréal

Compagnie Jean Duceppe (514) 842-2112

Espace GO (514) 845-4890

Nouvelle Compagnie théâtrale (514) 253-8974

Théâtre d'Aujourd'hui (514) 282-3900

Théâtre de la Manufacture La Licorne (514) 523-2246

Théâtre de Quat'Sous (514) 845-7277

Théâtre du Nouveau Monde (514) 866-8667

Théâtre du Rideau Vert (514) 844-1793

Québec

Théâtre du Trident (418) 643-8131

Ottawa

Centre national des Arts (613) 947-7000, poste 280

Valable sur le prix régulier. Au guichet du
théâtre à compter de 19h le soir même. Argent
comptant seulement. Billets en nombre limité.
Aucune réservation acceptée. Certaines
restrictions s'appliquent.

Entrevue

avec Michel Nadeau

Sur le plan de la mise en scène, quelles sont vos principales références ?

Peter Brook pour tous ses spectacles ; Giorgio Strehler : sa mise en scène de *La Tempête* de Shakespeare m'a particulièrement marqué ; Gilles Maheu de Carbone 14 : avec le spectacle *Pain Blanc*, j'ai pris conscience de l'importance du mouvement pour la recherche de l'émotion et la force d'évocation que ça pouvait avoir ; Marc Doré, professeur au Conservatoire, qui m'a enseigné la grande vertu de l'improvisation et évidemment Jacques Lecoq auprès de qui j'ai suivi des cours à Paris.

Quel genre de metteur en scène êtes-vous ?

La chose qui m'obsède, c'est de refaire la même mise en scène, être redondant, j'ai horreur de ça. Je n'aime pas l'observer chez d'autres non plus. Par exemple Strehler, j'ai vu sa mise en scène de *La Tempête* et au sortir du spectacle, j'avais l'impression d'avoir tout vu ; je suis resté estomaqué, ça m'a pris deux mois à m'en remettre. Je me sentais tellement petit et incompetent, pas talentueux. Par la suite, j'ai vu d'autres spectacles de Strehler, quatre au total, et on retrouvait toujours le même fini, la même perfection formelle. Je reconnaissais ce qui m'avait tant impressionné, mais je revoyais le même style, je n'étais plus aussi transporté que la première fois. Par contre, Peter Brook cherche constamment à se renouveler, il se laisse beaucoup de temps de recherche pour chacun de ses spectacles. J'aime beaucoup cette capacité de risquer. On ne peut pas reconnaître ses spectacles d'une fois à l'autre, c'est toujours différent, en étroite relation avec le texte et les acteurs. Par exemple, sa mise en scène de *La Cerisaie* de Tchekhov était «collée» sur le texte et sur le jeu des acteurs, laissant de côté la fioriture.



Il n'a pas essayé de faire une proposition de mise en scène complètement différente, même si son spectacle était différent de toutes les autres mises en scène de Tchekhov jusque-là. Même chose pour sa mise en scène de *Oh ! les beaux jours* de Samuel Beckett. Brook n'essaie pas de faire des spectacles «esthétisants», il s'inspire du matériau textuel et des acteurs, leur laissant toute la place. Ça ne veut pas dire que ça donne toujours des spectacles excellents. C'est parfois inégal quant à la finalité du produit, mais c'est le propre des spectacles de création ; il y a toujours derrière cette intention de donner vie à un nouvel objet dramatique.

Moi aussi j'essaie de faire ça. Au départ, je m'imprègne le plus possible de l'œuvre que j'ai à monter. Ce qui m'intéresse, c'est la rencontre entre la pièce et moi. De cette rencontre s'élabore l'esprit de la pièce que je tente de communiquer aux créateurs. C'est comme avec les acteurs en fait. Je ne suis pas un metteur en scène autoritaire. Par exemple, au début du travail, en répétition, je propose une direction à prendre qui va dans le sens de l'esprit que j'ai envie de développer, l'acteur me propose aussi une direction ; mon rôle est de regarder ce qui m'intéresse dans les propositions et d'orienter le travail de manière à servir l'esprit du spectacle à monter. Je porte une grande attention à ce qu'on m'apporte, je sais que l'acteur sait des choses sur le personnage que je ne sais pas. Je lui fais confiance. Notre travail commun donne un produit qui est beaucoup plus que la somme de chacun de nous.

S'il y a une rencontre vraie avec le texte, avec les acteurs, il devrait y avoir rencontre avec le public. Je ne suis pas pour la construction d'une machine théâtrale fixe, extrêmement bien réglée, je trouve que ça manque de vie. J'aime quand un spectacle se laisse de la place pour évoluer, que l'acteur demeure toujours aux aguets, que les répliques trouvent un nouveau souffle chaque soir.

Qu'est-ce que vous pensez de la pièce d'Arthur Miller, *La Mort d'un commis voyageur* ?

J'ai repris contact avec cette pièce l'année dernière, lors de la lecture organisée par le Trident et, selon moi, cette pièce est un chef-d'œuvre. Miller a été touché par la grâce lorsqu'il a écrit ce texte. Il a su voir le ver dans la pomme de l'Amérique triomphante de l'après-guerre. Finesse du propos, finesse de l'analyse psychologique, fluidité très rythmée des répliques, tout est tellement cohérent, rendu avec un vocabulaire étonnamment simple, sans être simpliste. Et la pièce supporte plusieurs niveaux d'analyses : historique, psychanalytique, sociale, symboliste, etc. Dans le fond, ce n'est pas une pièce si réaliste que ça. L'emploi du temps, des lieux, le jeu des simultanités, nous font entrer dans l'espace imaginaire de Willy. J'ai voulu mettre en évidence le côté métaphorique de son imagerie mentale, le passé qui le rattrape. Willy réalise qu'il a construit sa réalité sur le vide.

Selon vous, à qui s'adresse cette pièce ?

Une bonne pièce devrait être accessible à tous les publics sans nécessité de préparation. *La Mort d'un commis voyageur* est un bon objet dramatique, facile à comprendre par tous. Ça pourrait être la première pièce que l'on voie de sa vie, on se reconnaît dans cette américanité. Nous sommes aussi des Américains, il ne faut pas l'oublier : par notre manière de vivre, de manger, de penser, de rêver jusqu'à une certaine limite. C'est une pièce mythique qui traite des rapports fondamentaux, les rapports entre le père et le fils, entre l'homme et la société de consommation nord-américaine — mondiale maintenant — entre l'homme et ses désirs de grandeur existentiels.

En terminant, qu'est-ce que cela vous fait de travailler avec des comédiens d'expérience, tels Denise Gagnon, Jean Guy et Jacques-Henri Gagnon ?

Ils ont été mes professeurs avant de devenir mes collègues. C'est un vrai plaisir, je n'ai pas besoin de dire grand-chose, ils comprennent tout, tout de suite. Il y a aussi les «jeunes» à qui j'ai enseigné, on se retrouve presque dans une ambiance fraternelle, c'est très stimulant. Les jeunes comédien(ne)s, malgré leur petit rôle, apprécient vraiment leur participation à cette expérience, il n'y a pas de meilleur endroit pour apprendre.

Entrevue réalisée par Yannick Legault.

Arthur Miller en parallèle avec l'histoire des U.S.A.

Histoire

Arthur Miller

Né en 1915, à New-York, Arthur Miller a vu le jour dans le quartier d'Harlem, qui était beaucoup plus cosmopolite qu'aujourd'hui. Son père, un immigré polonais d'origine juive, a réalisé le rêve de tout immigrant qui arrive dans le Nouveau Monde : devenir libre, i.e. riche et propriétaire, et ce malgré qu'il soit demeuré analphabète toute sa vie. Patron d'une manufacture de confection¹, sa famille respirait le bonheur de vivre et tout semblait aller dans le meilleur des mondes, jusqu'au Krach de 1929.



Arthur Miller en 1949

1929, la crise de Wall Street met fin aux «années folles» (1920-1929). L'Amérique bascule dans la misère. Quatorze millions de chômeurs, seulement aux États-Unis. En Europe comme en Amérique, le monde occidental est frappé durement par la Grande dépression (1929-1933).

1933, les Américains élisent un démocrate à la présidence des États-Unis avec la promesse du «New Deal»⁴. Ce gouvernement fédéral, Roosevelt en tête, a joué un grand rôle de soutien au monde des arts. C'est ainsi qu'a vu le jour le *Federal Theater Project* en 1935, programme qui s'intègre dans le *Federal Art Project*, visant à donner de l'emploi aux artistes de tous les milieux réduits au chômage par la dépression. De 1935 à 1939, année à laquelle le projet de théâtre prit fin, on calcule que les pièces ont été vues par trente millions de spectateurs américains et qu'il a fait travailler jusqu'à dix mille personnes.⁵



La rue Broadway à New-York

1939-1945 : Deuxième Guerre Mondiale, six millions de Juifs sont tués.

1935, alors qu'il allait à l'Université du Michigan : «Ma première tentative d'écriture dramatique fut une pièce où je décrivais un conflit dans une entreprise industrielle et les dissensions qu'il provoquait entre un père et son fils, une œuvre profondément autobiographique. [...] L'idée d'écrire une pièce se mêla dès le départ dans ma tête à la conception que j'avais de moi-même. L'écriture dramatique était un acte d'autodécouverte, une sorte d'autorisation intérieure à révéler l'indicible. J'avais le sentiment que si je ne rougissais pas de ce que j'écrivais, rien de valable ne sortirait de ma plume. Écrire, c'était déployer mes ailes, me libérer.»⁶

1939, Arthur Miller participe au projet de théâtre fédéral. C'est à cette époque qu'il rencontre les principaux animateurs du *Group Theater*, même s'il connaissait leur travail depuis quelques années déjà.

Miller qui est Juif, même s'il ne pratique plus depuis longtemps, est particulièrement touché par l'Holocauste. En 1945, le sort que les fascistes et les nationaux-socialistes réservent aux Juifs l'amène à écrire son premier roman, *Focus*, qui a pour thème l'antisémitisme.

1946, création de *Ils étaient tous mes fils*, Miller dénonce l'activité des profiteurs de guerre.

1949, création de *La Mort d'un commis voyageur*. Miller illustre le conflit de générations et le problème de la course à l'argent.

1953, création de la pièce *Les Sorcières de Salem*. En plein milieu de la guerre froide, Miller dénonce le maccarthysme.

1955, création de *Vu du pont*. Miller raconte la réalité de l'immigration italienne aux États-Unis.

...

1997, Arthur Miller fêtera son 82^e anniversaire de naissance le 17 octobre.

¹ La confection : l'industrie des vêtements qui ne sont pas faits sur mesure.

⁴ Nom donné à la nouvelle méthode d'action gouvernementale et aux programmes économique et social préconisés aux États-Unis par F. D. Roosevelt pour sortir de la Grande dépression.

⁵ Michel Corvin, *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*.

⁶ Arthur Miller, *Au fil du temps*, pp.178 et 180.

Influences théâtrales

1916 «La première pièce d'Eugene O'Neill, *Bound East for Cardiff* (En mer vers Cardiff) raconte l'histoire d'un matelot blessé qui va mourir. Il est seul, avec un ami qui ne peut rien pour lui. Le mourant revoit son existence et le crime involontaire qu'il a commis. *En mer vers Cardiff* apportait à la scène, en 1916, dans un contexte américain, l'exemple de destinées vécues par des personnages du peuple. Le matelot Yank prenait conscience de sa solitude face à la mort. Son angoisse est celle de l'humanité entière. Elle s'exprime en termes simples que les spectateurs comprennent directement grâce à une structure dramatique qui repose sur le symbole de la traversée en mer, sur des silences, des ruptures de dialogues et les ressources du langage parlé. Les silences ont une très grande importance dans les textes d'O'Neill, ils traduisent les failles psychologiques des personnages [...] «Je ne pense pas, écrit O'Neill, qu'une belle langue soit praticable quand on vit au rythme discordant, heurté, incertain et sans foi de notre époque.»²

1923, «La tournée du Théâtre des Arts de Moscou inocule le virus Stanislavski à l'Amérique [...] Stanislavski, enfin, apportait avec lui la chose la plus rare du monde : une méthode de jeu, à un moment où les metteurs en scène et les comédiens ne savaient comment aborder le nouveau répertoire de Strindberg, Ibsen et O'Neill. On vivait encore sur le style d'illusion et de déclamation du siècle romantique [...] qui se révélait insuffisant devant les fameux silences d'O'Neill et son théâtre «inarticulé», influencé par les théories de Freud. Stanislavski s'était trouvé confronté à ces problèmes avec les pièces de Tchekhov. [...] Lorsqu'il débarque aux États-Unis, Stanislavski n'a pas encore fixé par écrit sa méthode. Elle n'existe, à l'état d'ébauche, que dans un texte polycopié de quarante-six pages, auquel seuls les membres de sa troupe ont accès. Quelques-uns d'entre eux, dont Boleslavski, s'installent aux États-Unis et commencent à donner des cours dès 1923, à l'*American Laboratory Theater*. Parmi les étudiants : un ancien fabriquant de perruques, Lee Strasberg, qui sera parmi les membres fondateurs de l'*Actor's Studio* avec Elia Kazan.»³

En **1931**, Lee Strasberg, Harold Clurman [...] et Cheryl Crawford fondent le *Group Theater*, troupe de théâtre aux tendances sociales et communistes affirmées. Cette compagnie reprend l'activité du *Guild Theater* qui pendant toute la décennie précédente monta quelques-uns des meilleurs spectacles étrangers et américains, dont ceux de Strindberg, Ibsen et O'Neill.



Elia Kazan et Arthur Miller

1946, trois années avant la première de *La Mort d'un commis voyageur*, «Eugene O'Neill écrit la pièce *The Iceman Cometh* (Le Livreur de glace arrive), tragédie où l'espoir et la mort prennent le visage d'un commis voyageur ivre et d'un tenancier de bar. Comme chez les Grecs, la découverte d'une faute cachée aboutit à la prise de conscience, par une communauté, de son destin, mais ici le ciel est vide, la raison ne guide plus les hommes, le chœur est fait d'ivrognes.»⁷ «Je fus frappé par la sévérité du jugement porté par O'Neill sur la civilisation bourgeoise, beaucoup plus vigoureuse que tout ce qu'Odets avait exprimé jusque-là. Les personnages d'Odets étaient détachés de la société parce qu'ils ne pouvaient s'intégrer dans le système; ceux d'O'Neill l'étaient aussi mais parce qu'ils avaient désespérément besoin d'en sortir, de le rejeter avec toute sa futilité encombrante et prétentieuse, son autosatisfaction, ses pieuses aspirations aux valeurs spirituelles alors qu'en fait il ne produisait que des hommes sans idéal, étouffés par un désespoir inexprimable.»⁸

1947, l'*Actors Studio* est «fondé par trois des anciens membres du *Group Theater*, Elia Kazan, Cheryl Crawford et Robert Lewis, pour donner l'occasion à des acteurs professionnels de se perfectionner et de retrouver les principes de base de leur métier.» Strasberg se joindra au groupe des enseignants deux ans plus tard, soit en **1949**, année de la création de *La Mort d'un commis voyageur*. Le principe de base de l'école était que «l'acteur devait revivre les sentiments mêmes du personnage [...] D'après Stanislavski, un acteur peut saisir les sentiments individuels et conscients d'un personnage, simplement en s'immergeant dans son contexte social, car la vie n'est rien d'autre que la conscience des individus provoquée par la dynamique de l'environnement [...] Stanislavski se réfère à une théorie du comportement⁹. La question qui l'intéresse est de savoir «comment» et non «pourquoi» les gens agissent. [...] La méthode s'applique également aux œuvres de Miller. *La Mort d'un commis voyageur* est un pur exercice stanislavskien : étant donné qu'en 1947 la morale américaine est basée sur la réussite matérielle et que les méthodes de vente se transforment, que fait un commis voyageur de soixante ans lorsqu'il s'aperçoit qu'il n'est plus adapté à cette évolution ?»¹⁰

² Frank Jotterand, *Le nouveau théâtre américain*, pp. 10-11

³ Frank Jotterand, *Le nouveau théâtre américain*, p. 14

⁷ Arthur Miller, *Au fil du temps*, p. 194

⁸ Frank Jotterand, *Le nouveau théâtre américain*, p. 12

⁹ Le comportementalisme ou behaviorisme était, dans les années 1920, une science en pleine expansion.

¹⁰ Frank Jotterand, *Le nouveau théâtre américain*, pp. 44-45

Distribution

Linda Loman
Denise Gagnon

Je crois qu'Arthur Miller a écrit en 1949 la tragédie de notre siècle. Aujourd'hui, avec les compressions, les coupures, les mises à la retraite prématurées, les réorganisations et le «dégraissage», nous pouvons tous nous reconnaître dans Willy Loman, brisé par le système dont il est le disciple fervent.

Mais Willy est aussi son pire ennemi; Willy a un rêve, mais son rêve est bâti sur le mensonge, le refus de la lucidité et ce rêve finit par le tuer.



Willy Loman
Jean Guy

Une des raisons pour laquelle l'on se doit de demeurer optimiste, c'est qu'il y a trente ans, il y avait peut-être 500 amateurs qui se déplaçaient pour voir le théâtre qui se faisait ici; aujourd'hui, avec de la chance, on peut en avoir 5000! Je me dis que nous en sommes un petit peu responsables.



Happy Loman
Francis Martineau

Ce qui m'a plu de cette pièce, c'est qu'elle traite d'un sujet qu'on pourrait qualifier «d'inépuisable». La famille a toujours été pour moi très importante, c'est pourquoi je trouve formidable d'avoir à jouer les joies et les peines d'une famille mais à une autre époque. C'est un regard différent sur des problèmes similaires.

Bonne soirée à tous!

Biff Loman
Jacques Baril



La réussite facile... L'idée, le truc, voire la formule magique...

Willy Loman ne vit pas dans le «rêve américain», il vit de celui-ci. Cette attitude le conduira à sa perte. En vérité, le rêve américain est avare et tue!

Merci à monsieur Dumont, aux concepteurs et à Michel.

Équipe de création

LA DURÉE DU SPECTACLE EST D'ENVIRON 3 H 15, ENTRACTE INCLUS

À la sortie du spectacle, nous vous invitons, en guise d'appréciation, à déposer la partie restante de votre billet dans les boîtes prévues à cet effet.

TRADUCTION :

Michel Dumont

MISE EN SCÈNE :

Michel Nadeau

ASSISTANCE À LA MISE EN SCÈNE : Marylise Tremblay

DÉCOR :

Carl Fillion

COSTUMES :

Isabelle Larivière

ÉCLAIRAGES :

Serge Gingras

MUSIQUE :

Robert Caux

RÉGIE :

John Applin



La femme de Boston
Linda Laplante

Faire partie de l'équipe du *Commis voyageur*, c'est comme partir en voyage à la rencontre d'un rêve perdu.

Outre le commis voyageur lui-même et son drame, c'est aussi pour moi un constat peu reluisant de la situation de la femme des années 1930-1940.

Et enfin, mais non le moindre, c'est la chance de travailler auprès de grands comédien(ne)s de Québec.



Bernard
Denis Lamontagne

Bernard, un jeune garçon à l'adolescence sportive engourdie, mais doté d'un grand cœur et d'une intelligence vive. Il se fera rabrouer par tous les «hommes» de la famille Loman parce qu'il n'est pas «bâti comme un Adonis», parce qu'il n'a pas, selon Willy, l'apparence nécessaire pour réussir dans la vie. On verra bien !!!



Charley
Pierre Gauvreau

Impossible de parler de cette aventure théâtrale sans nommer le plaisir que j'éprouve à me sentir au sein d'une famille artistique particulièrement québécoise.

Un bouquet de souvenirs, de connivences, d'anecdotes, de générosité, d'énergies me remue l'âme.

Ben Loman
Jacques-Henri Gagnon

Cette pièce de théâtre est d'une actualité permanente. C'est pourquoi elle suscite un questionnement important sur la famille, et par extension, sur la société: une grande œuvre!



Howard
Jules Philip

Quelle belle pièce et quelle joie d'y participer, j'espère que vous aurez autant de plaisir à écouter cette histoire que nous en avons à la vivre pour vous ce soir. Une histoire riche et émouvante d'une famille modeste avec tout ce que ça comporte: joies, amours, rêves et déceptions. Du grand théâtre américain qui n'a pas vieilli d'une seconde et qui saura vous émouvoir, je l'espère.

Bon théâtre!



Jenny
France Larochelle

Faire mes premiers pas dans cette production, c'est comme recevoir la lune sans l'avoir demandée: un beau petit cadeau du ciel! Un texte qui ne peut que toucher tout le monde, une équipe riche d'expérience et de passion pour le métier. Ce n'est pas du travail. C'est le début d'un rêve que je ne saurais manquer de poursuivre...

Stanley
Pierre-Yves Charbonneau

«C'est ainsi que chacun se fuit toujours soi-même.»
-Sénèque, vers 65 après J.C.

Ne croirait-on pas lire les premières ébauches de *La Mort d'un commis voyageur*? Ou ne serait-ce alors que la nature profonde du genre humain? Quoi qu'il en soit, j'y vois la source de beaucoup de maux...



Mademoiselle Forsythe
Marie-Claude Tremblay

Bâti sa vie sur des rêves et se réveiller un matin pour se rendre compte que l'on n'a rien semé: on se retrouve plus pauvre qu'avant, puisqu'avant on avait la vie devant soi... Cette pièce est pour moi une leçon... leçon de vie, bien sûr, mais également une grande leçon d'interprétation...

Bonne soirée!



Mademoiselle Letta
Édith Paquet

Ô, le doux rêve américain...

«C'est ça qu'il y a d'extraordinaire dans ce pays-là. Un homme peut devenir riche pour la simple raison qu'on l'aime.» Willy Loman
C'est une joie de participer à cette pièce mythique, qui raconte la grande histoire de tous les petits hommes du monde entier.

Équipe de production

DIRECTION DE PRODUCTION :

Louis Léveillé

DIRECTION TECHNIQUE :

Lucien Deschênes

RÉALISATION DU DÉCOR :

Les Conceptions Visuelles

Jean Marc Cyr inc.

sous la supervision de Jean Marc Cyr, assisté d'Isabelle Breault et Isabel Picard

SOUDURE :

Les Entreprises Christian Lemelin

BROSSAGE DU DÉCOR :

Élène Pearson

ACCESSOIRES :

Christian Fontaine

ASSISTANCE AUX COSTUMES :

Marie-France Larivière

COUPES COSTUMES :

Charles Licha

Janie Gagnon

PERRUQUES :

Cybèle Perruques

COIFFURES :

Clod Brideau

MAQUILLAGES :

Élène Pearson

CONCEPTION GRAPHIQUE DU PROGRAMME :

LAROCHELLE ET ASSOCIÉS

RESPONSABLE DU PROGRAMME :

Yannick Legault

PHOTOGRAPHIES EN RÉPÉTITION :

Louise Leblanc

RELATIONS DE PRESSE :

Danielle Bédard

MONTAGE ET REPRÉSENTATIONS DU SPECTACLE :

ALLIANCE INTERNATIONALE DES EMPLOYÉS DE SCÈNE

CHEF MACHINISTE :

Jean Bussières

CHEF ÉCLAIRAGISTE :

Gérard St-Laurent

CHEFS SONORISATEURS :

Robert Masson

Serge Gingras

CHEF ACCESSOIRISTE :

Patrick Garant

CHEF HABILLEUSE :

Reine-Aimée Pelletier



photographie : Louise Leblanc

Bonsoir cher ami public.

Je vous «présente» deux personnalités théâtrales de Québec, qui comptent ensemble plus de soixante-quinze années d'expérience dans le milieu artistique. À la fois auteurs, metteurs en scène, comédiens et professeurs, Jean Guy et Denise Gagnon ont participé aux débuts et à l'essor du théâtre dans notre ville. En une heure d'entrevue dans un petit café de Québec, j'ai eu l'occasion de revisiter près de quarante années d'histoires, d'anecdotes, d'expériences diverses. Je m'empresse de vous livrer leurs réflexions.

Entrevue

avec Denise Gagnon
et Jean Guy

Qu'est-ce qui vous a amenés à faire ce métier?

Jean Guy : C'est une étincelle à un moment donné, je me suis toujours senti un artiste, ça, c'est sûr. À l'époque, les deux seuls choix pour un jeune étaient le cours commercial ou le cours classique. J'ai décidé de faire le cours commercial parce que c'était le plus rapide. Je n'ai jamais aimé les études, le climat de l'école. J'étais comme on pourrait dire un rebelle à l'autorité. Pendant mon cours, j'ai eu l'occasion de faire du théâtre, puis des membres de ma famille m'ont dit : «As-tu vu ça, y a des auditions au Conservatoire !?» J'ai pris un an pour me préparer avec des professeurs à Québec. Je ne connaissais absolument personne du milieu, mais quand je suis entré au Conservatoire, je crois que j'avais lu la moitié de tout le répertoire théâtral et j'avais vu, quasiment depuis 10 ans, tout ce qui se passait en théâtre à Québec. À la fin de mes trois ans, Jean Valcourt, le directeur, m'a offert un poste de professeur. En fait, en prenant ma retraite, j'avais complété trente-cinq ans de présence au Conservatoire.

Denise Gagnon : J'ai toujours voulu faire ça, depuis l'âge de trois ans, y a pas eu d'autres questions. J'ai commencé en écoutant les émissions radiophoniques, les radioromans, les radiothéâtres à Radio-Canada... c'est toujours ça que j'ai voulu faire ! J'ai suivi des cours à Montréal, à 13

ans, chez Sybille Sinval et Claude Francis et plus tard j'ai été animatrice à Télé-4. Quand le Conservatoire de Québec a ouvert en 1958, je me suis dit : «C'est le moment ou jamais !»

J.G. : À cette époque, la classe de Denise avait quelque chose de la formation continue parce que c'était des vedettes ! Denise, son mari de l'époque Jacques-Henri et Guy Thivierge étaient des grosses vedettes de la télévision à ce moment-là. Animateurs, annonceurs, ils ont ouvert le poste de télévision privé à Québec.

Vous êtes parmi les fondateurs du théâtre à Québec. Est-ce que le milieu théâtral a beaucoup évolué depuis le début des années soixante et était-ce plus difficile de créer alors ?

J.G. : Nous avons été les premiers à rester ici. Je me suis beaucoup impliqué au Conservatoire. À la mort de mon maître, Jean Valcourt, j'ai favorisé le remplacement des professeurs montréalais par des professeurs de Québec, tous des anciens du Conservatoire.

D.G. : Il y a eu un grand boum de création avec le Théâtre du Vieux-Québec, puis tous les petits théâtres qui envahissaient n'importe quel petit lieu...

J.G. : Il y a eu jusqu'à sept théâtres autour de la rue Saint-Stanislas. C'est le Conservatoire qui en est principalement responsable. Maintenant, 98 % des distributions sur les scènes des théâtres de la région

sont des finissants du Conservatoire...

D.G. : Moi, je trouve que ça ne s'améliore pas !!! La situation actuelle se détériore...

J.G. : Ah oui, aujourd'hui pour monter une pièce, il faut hypothéquer sa maison ! (petit rire) Moi, j'ai été à la base d'une dizaine de compagnies de théâtre et ça n'avait pas des implications effrayantes comme aujourd'hui. On se mettait ensemble, on se payait si on avait de l'argent, et c'est tout. Maintenant il faut déposer un pourcentage important des cachets avant de commencer. Il faut dire aussi que la réglementation en général est tellement énorme dans tout aujourd'hui, c'est pareil dans le métier. C'est l'organisation théâtrale elle-même qui est comme ça. Elle n'est plus centrée sur l'acteur, alors qu'il est le cœur du théâtre, mais sur la structure.

Mais pourquoi faites-vous encore ce métier aujourd'hui ?

J.G. : Parce qu'on ne sait pas faire autre chose... (rires)

D.G. : Je dirais plus que ça. C'est parce qu'on aime ça !

Vous aimez encore jouer sur scène ?

D.G. : Ben voyons donc ! Penses-tu que je m'en irais à des répétitions et que je me cracherais le cœur pendant vingt soirs si je n'aimais pas ça ?

J.G. : Il y a un côté indispensable !

D.G. : Voilà !

J.G. : Ça doit être à peu près la même chose que les médecins qui entrent en salle d'opération, le climat de la salle d'opération, l'espèce de senteur des médicaments, la lumière... c'est quelque chose qui provoque une résonance en eux !

D.G. : Dis-toi bien que ce n'est pas pour la gloire, hein ! Parce que la gloire pour un acteur à Québec... tu peux la chercher longtemps !

J.G. : On n'est pas reconnu, c'est pas ça qui fait qu'on est resté... On a chacun, quoi... (s'adressant à Denise), tu as joué plus que moi, sûrement entre 2500 et 3000 représentations ! Moi j'en ai donné 2000 toujours dans la région de Québec, mais je ne suis absolument pas connu. Je raconte toujours la même anecdote du gars qui me dit : « Vous allez au théâtre, vous aimez ça le théâtre, vous ? », je réponds que oui... « Ben, j'ai vu une pièce à l'Île d'Orléans, c'est formidable, vous irez la voir ! » C'était moi qui jouait dedans !

D.G. : J'ai toujours une petite histoire que je trouve très drôle et qui remet les affaires en place. Voilà deux ans, le Trident m'a organisé une fête pour souligner mes trente-cinq ans de carrière théâtrale. Ma sœur était assise à côté d'un monsieur, un abonné, qui lui demande : « Êtes-vous une actrice ?

- Nonnonnon, c'est ma sœur qu'on fête !

- C'est qui votre sœur ?

- Denise Gagnon.

- Je ne la connais pas. C'est drôle parce que dans le programme, c'était écrit qu'on fêtait une grande actrice, j'pensais que c'était Dominique Michel. » (Elle pouffe de rire.) Quand ma sœur m'a conté ça, je l'ai trouvé tellement drôle.

J.G. : C'est que tout est mêlé. Pour les gens, un artiste, c'est une vedette. Tout le monde qui est connu par la télévision devient une vedette. De là à dire que si on ne te voit pas à la télévision, tu n'es pas un artiste...

D.G. : Moi, personnellement, j'ai toujours pensé que Québec était une ville idéale pour les arts, pour les théâtres, pour la musique... C'est une ville qui a une atmosphère, une histoire, une belle ville... mais ça n'a jamais vraiment abouti...

Mais pour les jeunes artistes qui se disent : « Moi, je veux développer le théâtre à Québec, je veux développer la culture, je suis certain qu'il y a un public pour ça ! » Pensez-vous que c'est encore possible ou ce serait se bercer d'illusions ?

J.G. : Ce qu'il faudrait aujourd'hui, c'est inventer un produit, quelque chose de novateur, comme le début des théâtres d'été, ça, c'était novateur.

D.G. : Mais écoute-là Jean, y a des jeunes qui essaient, qui forment des compagnies et qui font des créations. Ils essaient vraiment des choses, et des choses intéressantes ! Tu nous demandes pourquoi on fait encore ce métier-là ? Des fois je me pose la question... le fait d'enseigner aussi, c'est très très stimulant ! Ça te garde proche de ton métier, des vraies bases.

J.G. : Dans l'enseignement, on fait du théâtre tous les jours, huit mois par année. C'est pas donné à beaucoup de monde ça.

Enseignez-vous encore ?

D.G. : C'est Jean qui m'a engagée au Conservatoire. J'avais été l'assistante de Jean Valcourt au début des années soixante, et quand il est mort, je suis restée deux ans. Après ça, je suis partie, parce que je ne me sentais pas à la hauteur... En 1978, Jean me téléphone : « On a des étudiants de troisième année qui ont de la difficulté avec la lecture, viendrais-tu leur donner des cours pendant deux heures... », c'est comme ça que ça a recommencé ! Et ça continue.

Vous avez dû travailler ensemble à plusieurs reprises ?

J.G. : Dans *La Mort d'un commis voyageur* il y a vingt-cinq ans ! J'ai fait mes débuts avec Denise. La première pièce que j'ai jouée en sortant du Conservatoire, c'est une petite pièce de François Billetdoux : *À la nuit la nuit*. Jolie pièce à deux personnages très poétique qu'on avait montée au Lac Beauport dans un petit théâtre sur pilotis ; on entendait les vagues pendant toute la représentation.

Il doit se développer une belle complicité après toutes ces années ?

J.G. : Les gens du Conservatoire, nous avons passé tellement de temps ensemble que nos conjoints doivent être un peu jaloux.

Parlons maintenant de la pièce d'Arthur Miller...

D.G. : (rire) Ben belle pièce !

J.G. : En 1972, ça avait été un gros gros succès ! L'été qui a suivi, on avait ouvert le théâtre de Beaumont-Saint-Michel de Lionel Villeneuve avec cette pièce-là. Après ça, il y a eu Ottawa pour une trentaine de représentations. (pensif) C'est une « succession » qui m'a beaucoup marqué durant les mois de mai et juin. Je me sens mieux depuis que le travail est commencé, mais c'est gros quand tu te dis : « T'es le deuxième acteur au Québec à jouer ça, y a eu juste un autre qui l'a fait avant toi ! »

D.G. : J'ai joué le rôle de Linda il y a vingt-cinq ans et la pièce n'a pas pris une seule ride. Je vois mon rôle un peu différemment, mais la pièce n'a pas pris une seule ride. Elle dit autant de choses avec autant de puissance qu'elle le disait quand on l'a fait avec Jean Duceppe et probablement à sa création en 1949. Le propos est d'une telle actualité : on dirait que ça été écrit hier !

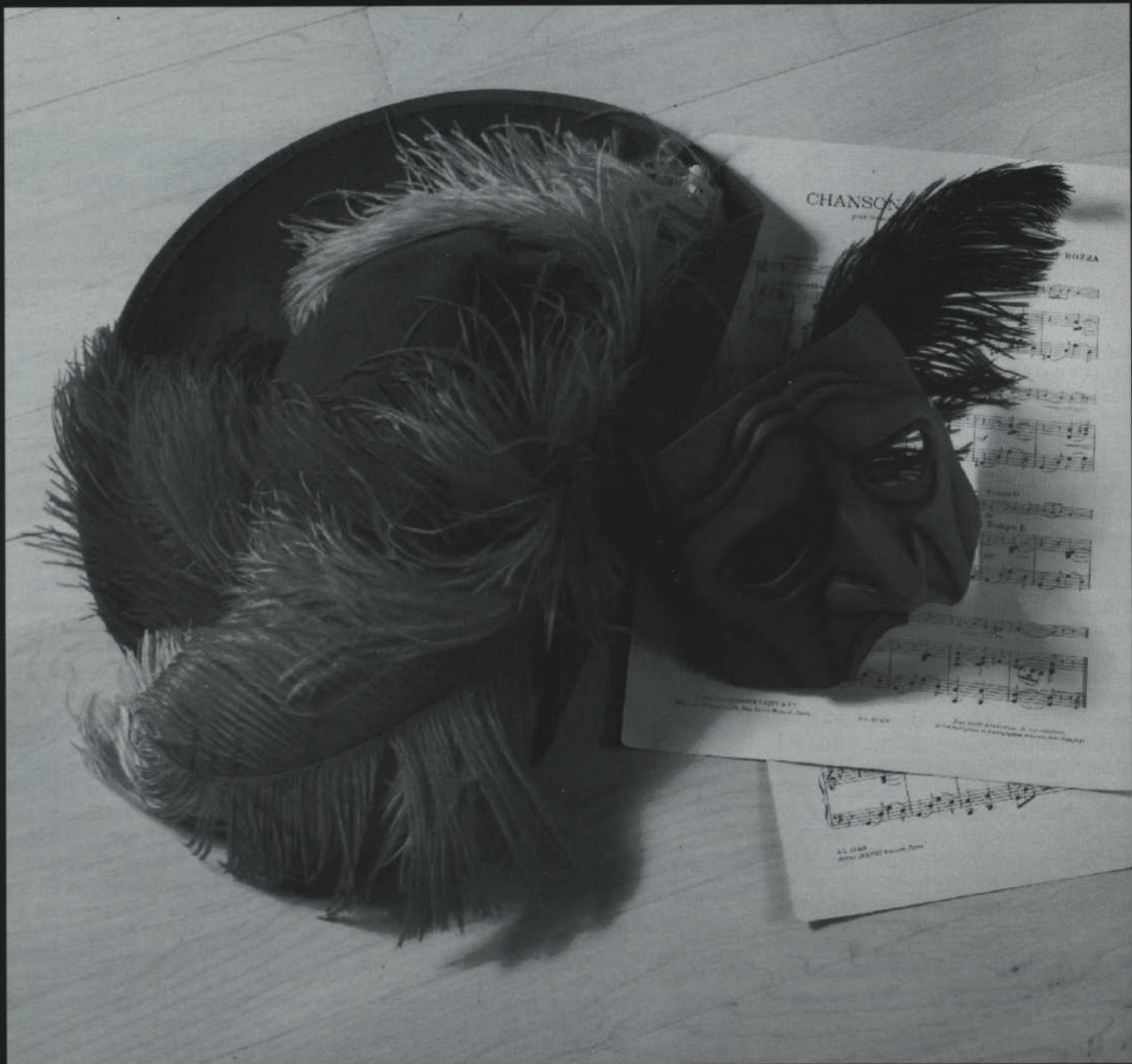
J.G. : C'est novateur encore aujourd'hui. C'est rare les auteurs qui ont l'audace, pendant qu'une scène se passe, de faire traverser un personnage dans une situation qui se déroule trente ans auparavant. Une œuvre qui est aussi complexe dans sa structure, tout en paraissant si simple, c'est extraordinaire !

D.G. : C'est une des grandes pièces qui a été écrite, je pense. C'est une tragédie, une des plus grandes tragédies modernes. C'est vraiment une pièce magnifique, et ça me fait très plaisir de la reprendre.

J.G. : Nous avons une place un peu privilégiée dans le spectacle : on joue avec tous nos anciens étudiants, même le metteur en scène, c'est mon ancien étudiant. On sent une ambiance chaleureuse pendant le travail, presque fraternelle...

Et le repas s'est poursuivi tranquillement, le temps de se remémorer quelques autres souvenirs, puis les comédiens sont retournés en salle de répétition...

Entrevue réalisée par Yannick Legault.



*La communication
prend bien des formes*



La Mort d'un commis voyageur

Commentaires d'Arthur Miller



En 1946, alors que sur les scènes de Broadway, on présentait *Ils étaient tous mes fils* :

«Si je n'avais en tête pour l'instant aucun sujet de pièce, j'éprouvais au moins l'indicible sensation qu'il existait une forme nouvelle d'écriture, à la fois condensée, démonstrative et mesurée, qui rendrait l'histoire racontée étrange en même temps que familière. [...] J'attendais avec impatience de découvrir le moyen d'exprimer sur scène la complexité des sentiments que je sentais bouillonner en moi. Le problème de *Ils étaient tous mes fils* n'était pas dû à un excès de réalisme, mais au fait que ma pièce consacrait trop peu de place et de temps à l'inexprimable qui sous-tend toute vérité verbale.»¹

À propos de la forme symboliste :

«... je me dis qu'il serait merveilleux de composer une pièce sans aucune transition, avec un dialogue qui s'attacherait, morceau par morceau, à la charpente d'un édifice auquel on pourrait sans cesse ajouter des éléments, avec l'économie et la précision d'une fourmi. [...] Au lieu de n'avoir qu'un thème à la fois, traité dans un cadre précis, l'œuvre exposerait conjointement le passé et le présent sans que l'un prime sur l'autre.

Le passé, je le voyais bien, n'était qu'une formalité, un présent un peu effacé, car ce que nous sommes est vivant en nous à chaque instant. Ce serait fantastique d'écrire une pièce qui n'immobiliserait pas la simultanéité de l'esprit dans le temps, ne permettrait pas à l'homme «d'oublier» et l'amènerait à voir le présent à travers le passé et vice versa ; ce processus, considéré en dehors de son contenu et de sa signification, aurait quelque chose d'inévitable en tant que mécanisme psychologique et serait le creuset où se retrouverait tout ce que la vie en société déverse dans l'être humain.»²

En 1947, après qu'Elia Kazan ait amené Arthur Miller voir le spectacle qu'il venait de mettre en scène, *Un Tramway nommé désir*, d'un jeune auteur du Sud des États-Unis, Tennessee Williams, que Miller connaissait à peine à l'époque :

«*Le Tramway* – surtout dans sa fraîcheur première, quand les acteurs étaient encore aussi étonnés que les spectateurs de la vitalité de l'expérience théâtrale dont témoignait la pièce – m'ouvrit de nouveaux horizons. L'histoire en elle-même, les personnages et le travail du metteur en scène m'émurent moins que les mots et leur libération, la joie de l'auteur en les écrivant, l'éloquence radieuse de la composition. [...] En rentrant chez moi, je me sentais ragaillardé, plein d'enthousiasme. Avec ce *Tramway*, Tennessee nous avait donné la

possibilité de parler à pleine voix. Voilà qui me redonna des forces pour me pencher à nouveau sur les tribulations de Willy Loman. [...] Je sentais, depuis les débuts de mon travail, que la pièce ne se laisserait pas enfermer dans les limites d'un réalisme conventionnel, pour une raison très simple : pour Willy, le passé est aussi vivant que le présent et submergeait parfois son esprit. Il fallait que je trouve l'expression de cette fluidité et je voyais clairement, maintenant, que ce n'était qu'une question de mots.»³

À propos du genre :

«*Tragédie optimiste...* c'est le titre d'une pièce russe écrite en 1933 par Slavine et Vichnevski : les pièces de Miller vont dans ce sens. Son commis voyageur ne meurt pas sans laisser à sa veuve et à ses deux orphelins une maison payée et une assurance-vie (les deux ambitions clés de la petite bourgeoisie américaine).»⁴

À propos de Willy, le personnage principal :

«Si la structure verbale devait être le reflet aussi direct que possible de la psychologie du personnage, ce n'en était pas moins une structure à laquelle la vie en société avait donné une forme étrange : celle de l'existence d'un homme d'affaires telle que l'avait vécue Willy et en laquelle il avait cru. La pièce pouvait refléter ce que j'avais toujours ressenti comme une continuité entre l'homme et la société, qui formaient un seul élément et non deux distincts [...] J'avais sans doute aussi au fond de la tête quelque intention politique; on sentait dans l'air le parfum d'un nouvel empire américain en gestation. L'Europe se mourait ou était déjà morte et je voulais mettre sous les yeux des nouveaux leaders, des rois de ce monde trop prétentieux et trop confiants, le cadavre d'un croyant. Le soir de la première, une femme [...] s'écria, furieuse : «*Cette pièce est une bombe à retardement pour le capitalisme américain.*» Je l'espérais bien ! Elle ferait voler en éclats ce borbier, ces faux vivants qui croyaient atteindre les nuages en se tenant debout sur un réfrigérateur, agitant à bout de bras vers la lune, en signe de victoire, un document prouvant qu'ils avaient remboursé toutes leurs hypothèques.»⁵

À propos des valeurs des personnages :

«La valeur morale la plus puissante dans la pièce est la loyauté familiale. L'amour de Willy pour sa famille, en particulier pour son fils Biff, ne fait aucun doute. C'est cette loyauté trahie qui ruine la vie de Willy, plus que son échec commercial, et c'est au nom de la famille que finalement il se tue, mourant «en père, non en commis voyageur». Mais peut-être parce qu'il se fait une idée romancée de son propre père, qu'il n'a pas connu, Willy a

un faux idéal de la paternité au moment où il décide de se sacrifier pour Biff : «Ben ? Quand y va voir c'que j'ai faite pour lui, y va m'aimer encore plus, tu vas voir !» L'amour parental en tant que forme déguisée de l'égoïsme est un thème récurrent chez Miller, et l'explication qu'il en a trouvée est révélée dans la réponse de Willy quand Charlie lui dit d'oublier tout ce qui concerne Biff : «De quoi je me souviendrais, alors ?» Comme le dit le Capitaine dans *Le Père*, de Strindberg, les enfants sont le seul espoir d'immortalité pour un matérialiste. Mais cela impose aux enfants un poids injustifié qui pervertit la véritable entente familiale.

Toutefois, l'égoïsme de Willy n'est pas le seul à rendre ambigu l'amour familial dans *Death of a Salesman* ; il y a aussi que cet amour sert d'excuse pour ne pas tenir compte de loyautés autres, et plus larges. Et c'est là, certainement, la grande limitation de Linda.»⁶

À propos du spectacle mis en scène par l'auteur en Chine en 1983 :

«Peut-être les Chinois désapprouvaient-ils ses mensonges [à Willy], ses forfanteries auxquelles il se laissait prendre lui-même, son immoralité avec les femmes ; cela ne les empêchait pas de se reconnaître en lui, non pas tellement dans sa personnalité que dans ce qu'il cherchait à obtenir : être le meilleur en tout, sortir de l'anonymat, trouver un sens à ce qui n'en avait pas, aimer et être aimé et surtout compter pour quelque chose aux yeux du monde.» À un journaliste de la CBS venu l'interviewer dans le hall du théâtre, un jeune étudiant chinois aurait alors déclaré : «Oui, cette pièce nous touche parce que nous aussi nous voulons être plus forts que tous, plus riches et réussir dans la vie.»⁷

Et aujourd'hui, alors que le Dow Jones atteint des niveaux records inquiétants, alors qu'il n'y a plus d'idéologie assez forte pour contrebalancer l'économisme triomphant, la pièce de Miller questionne de manière lucide et violente notre manière d'être et de vivre.

Paul Muni de la production londonienne en 1949

1 Arthur Miller, *Au fil du temps*, p. 124

2 Arthur Miller, *Au fil du temps*, pp. 115-116

3 Arthur Miller, *Au fil du temps*, p. 156

4 Frank Jotterand, *Le nouveau théâtre américain*, pp. 33-34

5 Arthur Miller, *Au fil du temps*, p. 158

6 Le point de vue dans *Death of a Salesman* d'Arthur Miller, par Brian Parker, in *University of Toronto Quarterly*, XXXV, janvier 1966.

7 Arthur Miller, *Au fil du temps*, p. 159



Anecdote

Au sujet du patronyme *Loman*

Décembre 1947, au retour de son premier voyage en Europe, Arthur Miller marche dans les rues de New-York, l'esprit préoccupé à chercher quel serait le moteur de sa prochaine histoire. «... mon regard fut attiré par un panneau publicitaire fixé au fronton d'un cinéma de la 42^e Rue. On y lisait en lettres lumineuses : le *Testament du docteur Mabuse*, titre d'un vieux film que j'avais vu des années auparavant et dont les détails s'étaient pour ainsi dire intégrés à mes rêves et m'étaient devenus aussi familiers que si je les avais inventés moi-même. Je décidai d'aller le revoir.

La salle malpropre dans laquelle je pénétrai à trois heures de l'après-midi était pour ainsi dire vide. Assister à une projection pendant les heures ouvrables me donnait un sentiment de culpabilité d'autant plus grand que j'aurais dû travailler à ma pièce sur le commis voyageur dont j'étais en train d'élaborer le plan. J'en étais encore à me convaincre que je devais trouver une structure pour l'histoire des Loman, nom que j'avais trouvé à la famille de mon héros. Ce nom avait surgi tout à coup sous ma plume un soir que je prenais des notes sans la moindre intention de réaliser ce projet qui me tenait pourtant à cœur. «Loman» sonnait juste et avait la réalité d'un être vivant, bien que je n'aie connu personne de ce nom.

Au fur et à mesure que se déroulait le vieux film de Fritz Lang, je me laissais envoûter par cette fascinante histoire qui resurgissait du passé. Des incendies, des déraillements, des explosions troublaient régulièrement Paris ; le chef de la Sûreté nationale n'y comprenait rien et ne trouvait aucun motif à ces catastrophes qu'il soupçonnait de ne pas être accidentelles, mais plutôt le fait d'organismes criminels. Il se rendait alors chez un grand psychiatre, le docteur Mabuse, directeur d'une des cliniques les plus connues des environs de Paris. Celui-ci écoutait son nouveau patient et déclarait qu'en effet il ne s'agissait pas d'accidents et que les criminels seraient très difficiles à démasquer. C'étaient peut-être des avocats, des employés, des femmes d'intérieur, des techniciens, des gens de toutes classes ayant une idée en commun : le dégoût de la civilisation et l'envie de la détruire. Le but étant à la fois psychologique et moral, on ne pouvait déterminer qui en tirait profit.

Le chef de la Sûreté décide d'envoyer des agents observer les foules qui s'agglutinent autour des différents sinistres. Un jeune détective remarque bientôt un homme qui regarde l'incendie particulièrement horrible d'un orphelinat et se rappelle l'avoir déjà vu sur d'autres lieux de catastrophes. Il se met alors à le filer à travers la ville et le suit jusqu'à une vaste imprimerie, fermée pour la nuit. La tension qu'imprime Fritz Lang à l'action est presque intolérable : le détective se déplace dans l'obscurité, sans quitter des yeux le suspect qui ouvre une grosse porte métallique et disparaît derrière. Le détective ouvre la porte à son tour, descend quelques marches et se retrouve dans un vaste auditorium en sous-sol à demi rempli d'hommes et de femmes représentant toutes les classes de la société parisienne, depuis l'homme d'affaires prétentieux jusqu'à l'ouvrier ordinaire, en passant par les étudiants, les commerçants et tous les autres. Ils paraissent n'avoir aucun rapport entre eux et restent assis en silence, à l'écart les uns des autres, le regard fixé sur un rideau de scène fermé, derrière lequel s'élève soudain une voix parfaitement calme ; elle instruit l'auditoire du prochain objectif à atteindre : un hôpital parisien qui sera dynamité et incendié. Le détective se précipite vers la scène, écarte le rideau et découvre un vieux phonographe sur lequel tourne un disque. Il veut trouver ce qui se cache derrière cette mise en scène. S'étant glissé dans un petit bureau dont il referme doucement la porte, il allume, s'assied près du téléphone et appelle son patron. La caméra se rapproche et nous offre un gros plan du visage désespéré du jeune homme ; la main crispée sur le récepteur il murmure : «Allô Lohmann ? Lohmann !» (Lohmann étant le nom du chef de la Sûreté nationale) Mais avant qu'il ait eu le temps d'indiquer à son interlocuteur l'endroit où il se trouve, la lumière s'éteint brusquement et l'écran devient noir. Le plan suivant nous montre un asile d'aliénés où, vêtu d'une chemise blanche, la main à son oreille comme s'il agrippait un récepteur de téléphone imaginaire, le regard empreint d'une terreur indicible, le malheureux détective répète inlassablement : «Lohmann ? Lohmann ? Lohmann ?»

Mon sang se glaça quand je réalisai d'où j'avais tiré ce nom si profondément incrusté dans ma mémoire. Cela faisait plus de dix ans que j'avais vu ce film et si l'on m'avait demandé comment Fritz Lang avait appelé le chef de la Sécurité nationale, j'aurais été incapable de le dire.

Lorsque parurent les critiques de *Mort d'un commis voyageur*, je fus très déçu de lire que certains voyaient dans ce nom un jeu de mots sur l'adjectif *low* qui en anglais signifie «bas» ; autrement dit on me prêtait l'intention d'avoir voulu présenter mon personnage comme «un homme bas», un homme vil, alors que pour moi il était le symbole d'un être terrorisé qui, du fond du néant, appelait à l'aide et demandait un secours qui ne viendrait jamais.»¹

ÇÀ

et

La



Yannick Legault et Danielle Bédard

ABONNEMENT

Vous avez apprécié votre soirée? Vous n'êtes pas encore abonné?! Il est encore possible de le faire. En présentant votre billet de *La Mort d'un commis voyageur* à la billetterie du Grand Théâtre, il ne vous restera alors qu'à déboursier les 4/5 du prix de l'abonnement pour assister aux quatre autres spectacles du Trident. Si vous avez besoin de plus amples informations à ce sujet, appelez-nous!

LA SÉRIE LIBRE*, VOUS CONNAISSEZ?

La SÉRIE LIBRE regroupe six coupons échangeables en tout temps contre des billets au Théâtre du Trident. La SÉRIE LIBRE vous permet de choisir vos moments de théâtre tout en économisant près de 7,00\$ le billet. Toutes les combinaisons sont permises. Venez en couple à trois représentations, en groupe de six personnes un même soir ou encore, venez seul à six occasions. Vous avez le choix!

JANET DUFOUR DANS UN GRAND RÔLE

Après huit années de précieux services aux communications pour le Théâtre du Trident, Janet Dufour nous a quittés pour jouer un autre grand rôle: celui de mère de famille. Le Trident la remercie pour sa grande disponibilité, son dévouement ainsi que pour toutes ses petites attentions envers les comédiens et concepteurs. Pensant à tout, à l'écoute des besoins de chacun, elle a assuré un service personnalisé et chaleureux à tous. Merci Janet!

DES NOUVELLES TÊTES DANS L'ÉQUIPE DU TRIDENT

Danielle Bédard et Yannick Legault viennent de se joindre à l'équipe du Trident. Danielle occupe le poste de responsable des communications-marketing alors que Yannick agit à titre d'adjoint artistique, un poste nouvellement créé. Danielle possède une maîtrise en communications ainsi que dix ans d'expérience dans le domaine; Yannick, pour sa part, met en pratique une fonction qu'il a étudié à l'occasion de la rédaction d'un mémoire de maîtrise portant sur le rôle du conseiller dramaturgique.

NOTRE PROCHAIN SPECTACLE, OUBLIER DE MARIE LABERGE

À compter du 11 novembre prochain, et ce jusqu'au 6 décembre, le Théâtre du Trident présente la pièce *Oublier* de Marie Laberge, mise en scène par Lise Castonguay. C'est l'histoire de quatre femmes, quatre sœurs, qui se réunissent dans la maison maternelle pour faire le point sur l'état de santé de leur mère. Atteinte de la maladie d'Alzheimer, ses fonctions vitales régressent. Mais la mort ne peut venir tant que la mémoire des blessures passées n'a pas refait surface. Cette métaphore illustre la vie de quatre femmes qui ont fui dans l'oubli. Elles se retrouvent après toutes ces années pour constater que la fuite n'a en rien altéré la mémoire. Les quatre sœurs sont interprétées par Marie-Ginette Guay, Léa-Marie Cantin, qui revient au Trident pour cette occasion, Manon et Sylvie Cantin. Le rôle masculin sera joué par Normand Poirier, seul représentant de la gent masculine à travers cette tempête d'émotions féminines.

LOUIS FORTIN N'EST PLUS

Cet homme de théâtre, l'un des membres-fondateurs du Théâtre du Trident, qui a aussi travaillé pour la télévision et la radio de Radio-Canada, est décédé subitement en juin dernier à sa résidence d'été de Sainte-Croix de Lotbinière. Fils et père de comédien, les gens de la région de Québec garderont en mémoire le souvenir d'un homme à la belle prestance, à la diction remarquable et à l'humour pince-sans-rire. Pionnier, il a été de la génération de ceux qui ont contribué à mettre sur pied le théâtre à Québec.

* Désignée auparavant par *Passeport*.

Le conseil d'administration

RÉMI BUJOLD	Président
CLAUDE SOUCY	Vice-présidente
FRANCE LACHANCE	Secrétaire
PIERRE LEGENDRE	Trésorier
SYLVIE CANTIN	Administratrice
JEAN-FRANÇOIS DROLET	Administrateur
MATIEU GAUMOND	Administrateur
ALAIN GRÉGOIRE	Administrateur
DENISE GRENIER	Administratrice
JACQUES LEBLANC	Administrateur

L'équipe du théâtre du Trident

ALAIN GRÉGOIRE	Directeur artistique
FRANCE LACHANCE	Directrice de l'administration
LOUIS LÉVELLÉ	Directeur de production
DANIELLE BÉDARD	Responsable des communications -marketing
YANNICK LEGAULT	Adjoint artistique
CÉLINE THIBAUT	Adjointe administrative
THÉRÈSE MARTEL	Secrétaire
MARIE-ÈVE GAGNON	Auteure en résidence
JOHANNE MONGEAU	Coordonnatrice de l'activité bénéfice
M ^{re} CLÉMENT SAMSON	Conseiller juridique
PORLIER THIVIERGE INC.	Recherche et développement de commandites

Pour nous rejoindre

THÉÂTRE DU TRIDENT
269, boul. René-Lévesque Est
Québec (Québec)
G1R 2B3
Téléphone: (418) 643-5873
Télécopieur: (418) 645-5451
Internet: <http://www.qui.qc.ca/clients/trident>

Les partenaires du Trident

Le théâtre du Trident bénéficie d'un soutien financier de ses associés et des commanditaires suivants:

ALCAN, BELL CANADA, BELL MOBILITÉ, DONOHUE,
LA FÉDÉRATION DES CAISSES POPULAIRES DESJARDINS
DE QUÉBEC, HÔTEL CLASSIQUE, HYDRO-QUÉBEC, MLLA ET XEROX.

Le Théâtre du Trident inc. est également subventionné par:



Le Conseil des arts et des lettres du Québec
1966-1967 1967-1968 1968-1969 1969-1970 1970-1971



Le Théâtre du Trident inc. est membre de Théâtres Associés inc. (T.A.I.)

LES CAISSES POPULAIRES DESJARDINS

et

LA CULTURE



L'énergie créatrice, une ressource précieuse pour notre culture et pour toute notre société.

Par leur appui aux activités culturelles du milieu, vos caisses populaires Desjardins désirent contribuer à mettre en valeur les talents, encourager la relève et favoriser ainsi l'enrichissement de notre patrimoine collectif.

Une contribution au développement de notre milieu



Les caisses populaires
Desjardins

PRO THETRI 1997.09.23x



Desjardins pour s'aider soi-même