

MORT D'UN COMMIS VOYAGEUR

(Death of a salesman)

d'Arthur Miller

texte français et mise en scène **Claudia Stavisky**



photo © Christian Ganet

du 5 au 8 février 2014 / Opéra Comédie Montpellier



| | | |
|-----|------|-------|
| mer | 5.02 | 20h30 |
| jeu | 6.02 | 19h |
| ven | 7.02 | 20h30 |
| sam | 8.02 | 19h |

durée : 2h20

tarifs (hors abonnement)
de 11,50 € à 24 €
carte famille 42€ (4 places)

bureau de location

allée des Républicains Espagnols
Le Corum - Montpellier
tel : 04 67 99 25 00

www.theatre-13vents.com



SAISON 13.14

MORT D'UN COMMIS VOYAGEUR

(Death of a salesman)

d' **Arthur Miller**

texte français et mise en scène **Claudia Stavisky**

scénographie **Alexandre de Dardel** assisté de **Fanny Laplane**
lumière **Franck Thévenon**
costumes **Agostino Cavalca**
musique originale **Jean-Marie Sénia**
son **Sylvestre Mercier**
assistant à la mise en scène **Mathieu Gerin**

avec

François Marthouret Willy Loman
Hélène Alexandridis Linda Loman
Alexandre Zambeaux Biff Loman
Jules Sagot Happy Loman
Fabien Albanese 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



photo © Christian Ganet

production Célestins, Théâtre de Lyon

avec le soutien du Département du Rhône, du Fonds d'Insertion de l'ESTBA financé par le Conseil Régional d'Aquitaine

La pièce Mort d'un commis voyageur d'Arthur Miller est représentée par l'agence Drama – Suzanne Sarquier, 24 rue Feydeau 75002 Paris / www.dramaparis.com en accord avec l'agence ICM, Buddy Thomas à New York

Renault Trucks, transporteur officiel des décors de «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. Après s'être vu retirer son fixe, il perd son emploi, et se retrouve dans l'impossibilité de payer ses traites. Ses deux fils échouent à réaliser les grandes ambitions qu'il nourrissait pour eux. Le passé se mêle au présent, les remords et les souvenirs d'espoirs aujourd'hui perdus, resurgissent. De désillusions en désillusions, il se retrouve confronté à l'évidence de son échec à vivre le fameux « rêve américain ».

Écrit en 1949, le chef-d'oeuvre 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.

Les crises à répétitions depuis 2008 ont révélé le dérèglement de marchés financiers tout-puissants, des outils de production désormais aux mains de fonds de pensions et d'investissement basés à l'autre bout de la planète, et qui ne représentent plus qu'une simple ligne sur un bilan comptable. Avec une mécanique parfaite et implacable, le désastre se propage et laisse sur le bord de la route ceux qui avaient cru participer à la marche du progrès.

C'est de cette modernité, bien plus que d'un monument théâtral de l'Amérique d'après-guerre, dont 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'être 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.

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 80, 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.

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 crié au scandale 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 Arthur Miller 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 manœuvre 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.

L'auteur met en scène particulièrement des personnages issus de la « classe moyenne »...

Oui, en tout cas à l'époque où Arthur Miller écrivait, la question en Europe ce n'était pas la classe moyenne, mais l'opposition entre la classe populaire et la bourgeoisie. Alors qu'en Amérique, comme ici aujourd'hui, c'est la classe moyenne qui est devenue prépondérante.

C'est elle qui se prend de plein fouet la faillite du système et la paupérisation qu'elle entraîne. Cette réalité sociale permet elle aussi 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 coeur 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

Notes d'Arthur Miller sur son oeuvre

« 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.

La pièce est née d'images futiles – des mortels après-midi de dimanche passés à laver la voiture. Où est-elle cette voiture maintenant ? Où est la peau de chamois si soigneusement lavée et mise à sécher ? Où est-elle ? [...] 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.

J'ai cherché les relations entre toutes les choses, en mettant en relief leur manque apparent de rapport, et j'ai trouvé un homme superbement seul, conscient de n'avoir pas rencontré cet amour, qu'à la fin de sa vie il peut enfin situer dans cette chambre, où il a toujours été.

L'image du suicide 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 de 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. »

Temporalité et réalisme

« Mort d'un commis voyageur fait exploser la montre et le calendrier. [...] Le resserrement du temps détruit le réalisme, non seulement parce qu'il détruit notre sens de la réalité, mais parce que la précipitation temporelle met inévitablement en évidence un élément de l'existence qui n'est pas perceptible dans la vie, ni ressenti avec une force équivalente ; c'est ce qui lui donne sa signification symbolique. Lorsque, par exemple, un criminel est accusé, le rôle du procureur est de symboliser son comportement devant les jurés, afin que la vie entière de cet homme puisse être caractérisée d'une façon unique. Le procureur ne représente pas l'accusé comme un ami des chiens, comme un bon mari ou un bon père, il ne dira pas qu'il est atteint d'eczéma, ni qu'il a l'habitude de mastiquer du tabac. Il ne s'efforce pas non plus de rendre compte des longs intervalles de temps où l'accusé s'est comporté de façon contraire à la symbolisation caractéristique qu'il en fait. Le procureur précipite le temps, et détruit le réalisme, en s'appuyant seulement sur les actes qui corroborent à la construction de son symbole. C'est ce que doit faire, à des degrés divers, toute pièce de théâtre, ou alors nous serions obligés de demeurer dans la salle de spectacle pendant plusieurs années pour pouvoir comprendre un personnage et son histoire. »

Représentation du monde intérieur et construction de l'oeuvre

« 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. Cette image était en opposition directe avec la méthode de «Ils étaient tous mes fils», méthode qu'on pourrait appeler linéaire ou consécutive, en ce sens que chaque fait ou événement entraîne la nécessité du suivant. 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. Mais « souhaitais » n'est peut-être pas le terme exact. Toute forme dramatique est une convention, une façon de transformer un sentiment subjectif en une matière accessible au public, à travers des représentations symboliques. Sa valeur en tant que forme peut être jugée tout au moins par l'auteur – selon la façon dont elle trahit ou déforme la vision ou le sentiment originel. J'ai voulu parler du commis voyageur de façon aussi proche que possible du sentiment que j'en avais eu, et ne pas m'en écarter au profit d'effets ou de nécessités dramatiques. Ce qu'il fallait réaliser, ce n'était ni une progression dans l'intensité ni une approche toujours plus précise d'un conflit dramatique, mais un ensemble rigide, un accord unique, donné dès le début, et qui contiendrait déjà toutes les notes et toute la mélodie. Comme dans «Ils étaient tous mes fils», la construction devait donner l'apparence d'une absence de construction. Mais avec cette différence que, cette fois, si je l'avais pu, j'aurais raconté toute l'histoire et présenté tous les personnages en un seul discours ininterrompu, ou même en une seule phrase, en un seul éclair de lumière. 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 bien plus loin encore, puis on revient au présent, et on spéculé même sur l'avenir. [...]

En écrivant «Mort d'un commis voyageur» j'ai essayé de donner aux effets le maximum de puissance. Mais lorsque j'ai vu à quel point cela frappait le public, j'en ai été moi-même choqué. Je me suis toujours considéré comme un optimiste. J'ai examiné mon travail, et je me suis demandé si cette pièce, que j'avais écrite dans la joie, était aussi triste, aussi profondément désespérée que le public l'avait jugé. Ou bien j'étais plus endurci que les spectateurs et je pouvais contempler le malheur avec moins d'horreur, ou bien il y avait en moi un autre homme qui n'avait que de lointains rapports avec ce que j'appellerais ma vision plutôt euphorique de l'humanité. »

Une famille heureuse

« 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 coeur 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, cela 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 dois admettre que j'ai fait ici une faute de calcul. Je n'ai pas pensé, en écrivant la pièce, que tant de gens de par le monde ne voient pas clairement, ou n'admettent pas la futilité de certaines vies ; aussi ne pouvais-je espérer consoler le public de la mort de Willy. Je ne me suis pas non plus rendu compte que très peu de spectateurs seraient sensibles au fait qu'il était un homme courageux, incapable de demi-mesure, et menant son rêve jusqu'au terme final. Enfin, je croyais qu'il était clair, et même évident, qu'on n'avait pas affaire à une brute idiote allant inconsciemment vers la catastrophe. »

« Puisque je ne fais pas le bien que je veux et commets le mal que je ne veux pas. »

Saint-Paul, Epître aux Romains

L'argument est simple, comment un commis voyageur prenant conscience que la reconnaissance – financière et humaine – tant attendue n'arrivera pas, voit son monde s'écrouler, au point d'en arriver à la seule solution possible pour assurer une rente à vie à ses proches ? Willy « Low-man » est le symbole de l'échec de la société dans laquelle il vit tout autant que son environnement reflète l'intimité de son propre effondrement.

Ici, la métaphore est une dialectique permanente l'un est l'ombre de l'autre, l'un annonce l'agonie de l'autre. Au-delà de l'échec de la société capitaliste et du naufrage d'un V.R.P en mal de reconnaissance, Miller met en jeu l'effondrement de la transmission dans la société contemporaine. Willy s'efforce sur les routes de transmettre la bonne parole de la Wagner Company, tout comme il s'efforce de transmettre à ses fils les clefs de la réussite, à sa femme un schéma familial parfait, à ses voisins l'image de l'accomplissement. Le monde bouge, le monde change, la société évolue, se transforme si vite... trop vite sans doute pour ces « self-made-men », laissés impitoyablement sur le bord de la route. Un homme inadapté à son époque attendant vainement l'ascenseur social resté coincé entre deux étages. Impuissant, il constate que la faillite de la société de consommation entrainera inexorablement la faillite de son destin. Que faire lorsque les fondations sont en papier mâché, lorsque l'objet-même de la transmission se révèle sans substance, complètement à sec, évaporé....

Rejouer d'illusoires souvenirs passés ? Se laisser gagner par l'aigreur et la colère ? La question n'est pas de savoir ce qui va arriver, chacun sait, avant même la première réplique, que Willy Loman va mourir. Non la question ici n'est pas de savoir ce qui va changer la vie de Willy Loman, mais ce que pourrait changer sa mort.

Claudia Stavisky

Né le 17 octobre 1915 à New York, Arthur Miller est avant tout un héritier des années 30, pour qui la grande crise de 1929 est restée une cassure fondamentale. Issu d'une famille juive aisée, il assiste à l'âge de 14 ans à la ruine de l'entreprise paternelle. C'est pour le fils une entrée brusque dans le monde réel ; écroulement de l'image mythique du père, fin des certitudes et de la sécurité au niveau familiale, et prise de conscience du monde économique et social. Toute l'oeuvre dramatique de Miller sera imprégnée de ce premier déchirement. Le jeune Miller est fortement influencé par les idées socialistes et fasciné par le théâtre révolutionnaire de l'époque (le « Group Theatr » et les pièces de Clifford Odets).

Mais Miller ne s'orientera pas vers le théâtre didactique. Étudiant attentif et passionné d'Ibsen, il désire comme lui faire surgir les processus et les lois qui commandent aux hommes et ainsi donner un sens à l'apparente confusion du réel. Après l'université, il écrit quelques pièces radiophoniques, travaille à un film (The Story of G. I. Joe) et écrit deux pièces : **L'Âge d'or** (1940) et surtout **L'Homme qui avait toutes les chances** (1944). Il publie aussi son seul roman, **Focus** (1944), qui traite de l'antisémitisme. Mais ce n'est qu'en 1947 que Miller rencontrera le succès avec **Ils étaient tous mes fils**, pièce sur l'après-guerre. Puis c'est **Mort d'un commis voyageur** (1949), qui obtient le prix Pulitzer, où s'affrontent à nouveau le père et le fils et où Miller traque les illusions destructrices engendrées par le rêve et les mythes américains. Miller est désormais perçu comme un dramaturge de gauche, ce que viendra confirmer sa pièce suivante, **Les Sorcières de Salem** (1952). Cette réputation d'écrivain progressiste lui vaudra d'ailleurs d'être condamné pour outrage au Congrès en 1956. Suivent ensuite **Je me souviens de deux lundis** et **Vu du pont** (créée en 1955), deux pièces situées dans le milieu ouvrier de New York. Durant les neuf années suivantes (marquées notamment par son mariage avec Marilyn Monroe en 1956), Miller n'écrira plus pour le théâtre. Soucieux d'offrir à Marylin un rôle à sa mesure, il écrit cependant le scénario du film **The Misfits** (1961), centré une fois encore sur la mort de l'innocence et du rêve américain. En 1964, deux ans après la mort de Marilyn, il reviendra sur ces années sombres avec **Après la chute**. La même année, il écrit **Incident à Vichy**, où il fouille les bonnes consciences et explore les liens souterrains entre les victimes et les bourreaux nazis. **Le Prix**, créé en 1968, est pour beaucoup de critiques la dernière grande pièce de Miller.

Depuis, Miller, tout en restant un homme engagé, n'a pas cessé d'écrire et d'explorer de nouvelles formes d'écriture. Citons entre autres : **Le Plafond de l'archevêque**, **L'Horloge américaine**, **Élégie pour une dame** et **Comme une histoire d'amour**, créées ensemble en 1982. Il a également publié une magistrale autobiographie, **Au fil du temps**, somme de sa réflexion sur le théâtre et l'histoire contemporaine américaine.

Claudia Stavisky

metteure en scène

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 – 1ère en France, **Jeux Doubles** de Cristina Comencini – 1ère en France, **Blackbird** de David Harrower – 1ère 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. En 2010, elle met en scène **Lorenzaccio** d'Alfred de Musset sous chapiteau, puis elle est appelée par Lev Dodine pour créer une autre version de la pièce au Maly Drama Théâtre de Saint-Pétersbourg, en langue russe avec la troupe permanente (création le 11 décembre 2010). Cette même année, elle monte **Le Dragon d'or** – 1ère en France, puis en 2011 **Une nuit arabe** de Roland Schimmelpfennig. Sa dernière création **Chatte sur un toit brûlant** de Tennessee Williams, a été présentée durant tout l'été 2013 au château de Grignan dans le cadre des Fêtes nocturnes, puis aux Célestins, Théâtre de Lyon en septembre 2013 suivi d'une tournée.

François Marthouret | Willy Loman

Au théâtre, François Marthouret a joué sous la direction de nombreux metteurs en scène, notamment Antoine Vitez (**Le Précepteur** de Lenz et **La Mouette** de Tchekhov) ; Peter Brook (**Timon d'Athènes** et **Mesure pour mesure** de Shakespeare, **Ubu** d'Alfred Jarry, **Gaspard** de Peter Handke) ; Stuart Seide (**Le Songe d'une nuit d'été** de Shakespeare) ; Georges Lavaudant (**Dans la jungle des villes** de Brecht) ; Robert Hossein (**Jules César** de Shakespeare, **Huis clos** de Jean-Paul Sartre) ; André Engel (**Venise sauvée** de Hofmannsthal) ; Jean-Louis Martinelli (**La Musica deuxième** de Marguerite Duras) ; Bernard Murat (**Un mois à la campagne** de Tourgueniev et **Traits d'union** de Murielle Magellan) ; Alain Rais (**L'Intranquillité** de Fernando Pessoa) ; Peter Zadek (**Mesure pour mesure** de Shakespeare) ; Daniel Benoin (**Faces** d'après John Cassavetes et **Le Nouveau Testament** de Sacha Guitry)... Il a mis en scène et joué **Père** de Strindberg ; **Gertrud** de Hjalmar Söderberg ; **Le Livre des fuites** de JMG Le Clézio ; **Hamlet** et **La Tempête** de Shakespeare ; **Des jours et des nuits** de Harold Pinter. Au cinéma, on l'a vu dans **La Petite Jérusalem** de Karin Albou ; **White on White** de Roger Spottiswoode ; **Sitcom** de François Ozon ; **Guerre dans le haut pays** de Francis Reusser ; **La Ville des prodiges** de Mario Camus ; **Aux petits bonheurs** de Michel Deville ; **Le Silence de l'été** de Véronique Aubouy ; **Liste noire** d'Alain Bonnot ; **Balade pour elle** de Francesca Comencini ; **La Petite Bande** de Michel Deville ; **Blades** de Marco Piana ; **Dossier 51** de Michel Deville ; **Le Retour d'Afrique** d'Alain Tanner ; **Les Camisards** de René Allio ; **L'Aveu** de Costa-Gavras ; **Deux jours à tuer** de Jean Becker ; **Vénus noire** d'Abdellatif Kechiche. Pour France Télévisions, il a réalisé **Mémoires en fuite**, **Comment va la douleur** et **Le Grand Georges**. Il a joué dans de nombreux téléfilms sous la direction de Josée Dayan, Joyce Buñuel, Marcel Bluwal, Stellio Lorenzi, Jacques Fansten, Paul Vecchiali, Denys Granier-Deferre, Yves Boisset, Peter Kassovitz, Roger Vadim, Jacques Deray, Joël Santoni, Hervé Baslé, Patrick Dewolf, Vittorio de Cisti, Raoul Peck, Jacques Otmezguine, James C. Jones, Frédéric Krivine, Luigi Perelli, Claude Couderc, Daniel Janneau, Philippe Venault...

Hélène Alexandridis | Linda Loman

Au Conservatoire national supérieur d'art dramatique, elle a suivi les cours de Robert Manuel et de Claude Régy. Depuis 1983, elle a joué notamment sous la direction de Roger Planchon, Claude Régy, Gabriel Garran, Philippe Adrien, Catherine Anne, Hubert Colas, Muriel Mayette, Jean-Michel Rabeux, Jacques Lassalle, Alain Françon, Luis Pasqual, Gilberte Tsai, Natasha Cashman, Yves Beaunesne, Gérard Watkins, Thierry Bédard, Jacques Nichet, Marie-Louise Bischofberger, Marc François... Ces dernières années, elle a travaillé avec Jean-Pierre Vincent (**Derniers remords avant l'oubli** de Jean-Luc Lagarce en 2004), Marc Paquien (**La Mère** de Stanisław Ignacy Witkiewicz en 2004 - Meilleure comédienne, Prix de la critique 2004, **La Ville** de Martin Crimp en 2008), Alain Françon (**Platonov** de Tchekhov en 2005), Michel Didym (**Poeb** de Serge Valletti en 2006), Joël Jouanneau (**Dernier caprice** en 2007), Jacques Vincey (**Le Belvédère** d'Ödön von Horváth en 2004, **Madame de Sade** de Yukio Mishima en 2008, **Les Bonnes** de Jean Genet en 2011) et Daniel San Pedro (**Yerma**, présenté en décembre 2013 aux Célestins). Au cinéma, on l'a remarquée particulièrement dans **Thérèse** d'Alain Cavalier, **Lady Chatterley** de Pascale Ferran, **100% Cachemire** de Valérie Lemercier. Elle a également tourné avec Stéphane Brizé, Guillaume Nicloux, Romain Campillo et Catherine Corsini.

Alexandre Zambeaux | Biff Loman

Alexandre Zambeaux suit des cours d'histoire de l'art à la Sorbonne avant d'intégrer l'École nationale de Chaillot puis le Conservatoire national supérieur d'art dramatique. Il y suit les cours de Stuart Seide, Daniel Mesguich et Philippe Adrien. Au théâtre il joue, entre autres, sous la direction de Francis Perrin, Benoît Lavigne, Tanya Lopert... Il met en scène avec Léna Bréban **Bonjour** et **Où sont les mamans ?** de Claude Ponti. On a pu le voir récemment dans **Parole et Guérison** de Christopher Hampton mis en scène par Didier Long (nomination aux Molières 2010 « révélation masculine »). Sous la direction de Claudia Stavisky, il joue Alexandre de Médicis dans **Lorenzaccio** d'Alfred de Musset, puis dans les pièces **Le Dragon d'or** et **Une nuit arabe** de Roland Schimmelpfennig. Par ailleurs, il fait des apparitions remarquées dans plusieurs téléfilms réalisés notamment par Yves Boisset, José Pinheiro, Laurent Carcélès, Gilles Béhat, Vincenzo Marano. On a également pu le découvrir dans **Les Amants réguliers** de Philippe Garrel. En 2010, on a pu le voir dans l'épisode **Le Flux et le Reflux** de la série **Les Petits Meurtres d'Agatha Christie** réalisée par Éric Woreth.

Jules Sagot | Happy Loman

Après une formation au Conservatoire de Paris V et de l'École Supérieure de Théâtre de Bordeaux, Jules Sagot joue sous la direction de Yann-Joël Collin dans **Machine Feydeau** d'après Georges Feydeau, Hugues de la Salle dans **Yvonne, Princesse de Bourgogne** de Witold Gombrowicz, Bruno Wacrenier dans **Les Acteurs de bonne foi** de Marivaux, **Le Misanthrope** avec le groupe Apache et Sarah Amrous dans **Jardins Secrets**. Au cinéma, il tourne avec Stefan Butzmühlen dans **Lichtes Meer** et Benoît Cohen dans **Tu seras un homme** (prénominé César du meilleur espoir masculin 2014) pour lequel il est également co-scénariste. Jules Sagot est l'auteur de **Silence, M. Mou** et **C'est toujours quand tu dors**.

Fabien Albanese | Bernard

Après avoir été diplômé du CNR de Grenoble sous la direction de Patrick Zimmermann, puis Philippe Sire, Fabien Albanese intègre l'École de la Comédie de Saint-Étienne dont il sort en juin 2005. Durant ses années de formation, il a notamment travaillé sous la direction de Jean-Michel Rabeux, Claude Régy, Serge Tranvouez et François Rancillac.

Depuis 2002, il a travaillé avec Yvon Chaix (**Ange Bleu, Ange Noir** d'après Heinrich Mann, **L'Amante anglaise** de Marguerite Duras), Laurent Brethome (**TAC** de Philippe Minyana, **Le Valet de Coeur** de Marina Tsvétaïeva, Popper, **Les Souffrances de Job** et **Reine de la Salle de Bains** de Hanokh Levin, **Bérénice** de Jean Racine), Philippe Sire (**Richard III** de William Shakespeare), Jean-François Le Garrec (**Le Barbier de Séville** et **Le Mariage de Figaro** de Beaumarchais), Thomas Blanchard (**La Cabale des dévôts** de Mikhaïl Boulgakov), François Jaulin (**Le Frigo & Loretta Strong** de Copi) ou encore Claudia Stavisky (**Lorenzaccio** d'Alfred de Musset).

Valérie Marinese | La femme et Mademoiselle Forsythe

Valérie Marinese a été formée à l'École nationale de la Comédie de Saint-Étienne par Pierre Debauche, Stuart Seide, Prosper Diss, Guy Rétoré, Patrick Guinand, Hervé Loichemol, Sophie Loucachevsky, Ghislaine Drahy et Arlette Namiand. Au théâtre, elle a travaillé, entre autres, sous la direction de Guy Rétoré, Daniel Benoin, Prosper Diss, Laurent Fréchuret, Richard Brunel (**La Tragédie du vengeur** de Cyril Tournier, **Brûlons Labiche !** d'après Eugène Labiche, **Noces de papier**, **Au bord** d'après Maupassant avec le Quatuor Debussy, **Don Juan revient de guerre**, **Casimir et Caroline** d'Ödön von Horváth), Simon Delétang (**Shopping and Fucking** de Mark Ravenhill, **Petit Camp** de Pierre Mérot, **For ever Müller** d'après des textes de Heiner Müller), Thierry Bordereau (**Les Perses** d'Eschyle), Guillaume Cantillon (**Dandin/Requiem** d'après Molière), Gilles Chavassieux (**À la tombée de la nuit** de Peter Turrini et TDM3 – Théâtre du Mépris 3 de Didier-Georges Gabily), Arnaud Anckaert (Orphelins de Dennis Kelly). En 2010, elle fonde **L'Apodictique Ensemble** et crée **4.48 Psychose** de Sarah Kane dans la nouvelle traduction de Séverine Magois au Théâtre de l'Élysée à Lyon. Elle a mis en scène **Chaise** d'Edward Bond en 2011 et **Bouh !** de Mike Kenny en janvier 2013 à la Comédie de Valence.

Jean-Claude Durand | Charley

Après une formation au Conservatoire national de Paris, il poursuit sa carrière avec Antoine Vitez dans **Falsch** de René Kalisky, **Tombeau pour cinq mille soldats** de Pierre Guyotat, **Britannicus** de Racine, **Dom Juan** et **Le Misanthrope** de Molière. Il a joué, entre autres, sous la direction d'Anne Delbée (**Bérénice** de Jean Racine), Stuart Seide (**Le Retour** de Harold Pinter et **Hôtel de l'homme sauvage** de Jean-Paul Fargeau), Catherine Anne (**Agnès** de Catherine Anne), Laurent Laffargue (**Othello** de Shakespeare), Laurent Pelly (**Une visite inopportune** de Copi), Alain Françon (**Hedda Gabler** de Henrik Ibsen et **La Mouette** de Tchekhov), Michel Didym (**Le jour se lève**, **Léopold !** de Serge Valletti - nommé Meilleur second rôle aux Molières 2009) et Nathalie Fillion (**À l'Ouest** de Nathalie Fillion). Il joue sous la direction de Claudia Stavisky dans **Le Dragon d'or** et **Une nuit arabe** de Roland Schimmelpfennig. Il travaille également pour le cinéma sous la direction de Bertrand Tavernier, Daniel Tardy, Rémi Waterhouse, Pascal Bonitzer, Jean Becker, Bruno Bayen, Bernard Stora et Noémie Lvovsky. Il enseigne à l'École de Chaillot, au Conseil national supérieur d'art dramatique et fait également partie de la commission d'aide à la création du Centre National du Théâtre.

Sava Lolov | Ben et Howard Wagner

Formé au Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris dans les classes de Philippe Adrien, Daniel Mesguich et Stuart Seide, il travaille de 1997 à 2004 sous la direction d'Ariane Mnouchkine au Théâtre du Soleil. Il a par ailleurs joué au théâtre sous la direction d'Alain Françon, Irina Brook, Silviu Purcarete, Christophe Perton, Catherine Anne, Alfredo Arias et le Théâtre Laboratoire Sfumato. Récemment, il a joué dans **Louis Juvet- Romain Gary - 1945/1951** mis en scène par Gabriel Garran, dans **Solness, le constructeur** de Henrik Ibsen, mis en scène par Hans Peter Cloos, dans **Le Misanthrope** de Molière, mis en scène par Nicolas Liautard et dans **Les Criminels** de Ferdinand Bruckner mis en scène par Richard Brunel. Il a mis en scène en 2011 au Théâtre de l'Ouest Parisien **Etty** d'Etty Hillesum, avec Bérangère Allaux. Au cinéma, il a travaillé, entre autres, sous la direction de Sébastien Jaudeau, Cédric Kahn, Pascale Ferran, Michel Deville, Pierre Schoendoerffer, Joann Sfar et Antoine Delesvaux, Woody Allen et récemment Isabelle Czajka dans **La Vie domestique**. Il a joué pour la télévision dans la saga **Voici venir l'orage** de Nina Companeez, dans la série **Nicolas Le Floch** de Nicolas Picard et dans plusieurs téléfilms réalisés par Rodolphe Tissot, David Delrieux, Alain Brunard, etc.

Judith Rutkowski | Jenny et Letta

Formée à La Scène sur Saône et au Conservatoire régional de Lyon, elle y suit les ateliers de Magali Bonat, Stéphane Auvray-Nauroy, Philippe Sire, Simon Delétang, Pierre Kuentz, Philippe Minyana et Laurent Brethome. Elle a joué sous la direction de Mathieu Rouchon (**Bye Bye Lehrstück** de Daniel Lemahieu), Jean-Claude Gal (**Yvon Kader, des oreilles à la lune** de Jean-Pierre Cannet), Caroline Guiela (**La Liberté** de Martin Bellemare), Sarah Seignobosc (**Mais tous les ciels sont beaux** d'Hervé Guibert), Mathieu Gerin (**Maladie de la jeunesse** de Ferdinand Bruckner) et Gwenaël Morin (**Dom Juan** de Molière).

Mathieu Gerin | Stanley

Il s'est formé comme comédien avec plusieurs compagnies (Papier Théâtre, Dérézo) ainsi qu'à différentes disciplines de cirque. Il suit également des formations de scénographie, de création lumière, de maquillage et de son. Il a mis en scène **Les Souliers rouges** de Tiziana Lucattini, **Maladie de la jeunesse** de Ferdinand Bruckner, **Violet** de Jon Fosse.

L'homme broyé.

Claudia Stavisky porte un regard neuf et sensible sur le *Commis voyageur* d'Arthur Miller.

L'étoile d'Arthur Miller a beaucoup pâli ces dernières décennies. Même les récents hommages à Marilyn Monroe n'ont pas redoré son blason. On a oublié de faire référence au mari éphémère de la star ! Son théâtre, réaliste et social, courageux, digne, ne semble plus guère nous concerner, qu'il s'agisse des Sorcières de Salem ou de Vu du pont. Mais une pièce échappe à l'oubli, c'est *Mort d'un commis voyageur*. On continue à la monter régulièrement. En France, on en propose plusieurs traductions et Claudia Stavisky vient de l'adapter elle-même et de la mettre en scène à Lyon, au Théâtre des Célestins. Son regard est assez neuf puisque ce texte, de 1949, est allégé et discrètement décalé, poussé dans l'ère la plus contemporaine.

Mort d'un commis voyageur est l'histoire d'un représentant de commerce, Willy Loman, qui se considère comme un honnête travailleur. C'est un bon époux, bien qu'en voyage d'une ville à l'autre il puisse avoir des faiblesses du côté de la fidélité conjugale. Il a deux fils qu'il adore et avec qui il discute beaucoup. Avec l'un d'eux, c'est difficile il n'évite pas le conflit. Il a des traites à payer, mais rien ne semble tragique. Sauf qu'un jour son entreprise lui fait comprendre qu'il est désormais bon à rien et qu'il doit s'en aller. Assommé, il cherche la parade, veut se prévaloir des bonnes relations qu'il croyait avoir. Il refuse même une solution de remplacement, trop sûr de lui, de son bon droit et des réussites qu'il a derrière lui. Mais la machine capitaliste n'en a que faire. Il est condamné. Il se bat comme un boxeur aveuglé, puis s'effondre.

Malgré l'image qu'on a généralement de la pièce, l'aspect familial est aussi important que le contexte professionnel. Les relations avec la femme et les enfants sont primordiales. C'est en ce sens que la mise en scène de Claudia Stavisky trouve une sensibilité qui a pu manquer dans certaines visions antérieures. On est au cœur de la cellule familiale : là, Willy Loman est à la fois bon et faible, attendrissant et dépassé. Assurément, le spectacle vise à dissoudre le plus possible le poids du réalisme. La mort de Willy est un départ juste suggéré, qui n'est plus suivi des commentaires de la famille qui constituent la conclusion du texte. Le climat esthétique est dépouillé, presque abstrait, pour éviter le plus possible les références aux années 1940.

Ces changements donnent beaucoup plus de fluidité à la représentation. Mais, n'empêche, c'est quand même le pamphlet social qui l'emporte, même si l'interprétation d'Hélène Alexandridis et d'Alexandre Zambaux éclaire bien le contexte intime. Dans le registre social, le petit rôle du vieil ami, joué avec cynisme par Jean-Claude Durand, prend un relief surprenant. Surtout, l'incarnation de Willy le perdant par François Marthouret est bouleversante. À ce rôle qui a été tenu par de grands acteurs, de François Périer à Dustin Hoffman, il donne une sorte d'intensité fragile, une grâce en déséquilibre qui compose des couleurs changeantes et troublantes. Grâce à lui, Willy revit non plus comme un témoin, mais comme un frère. Victime d'une vague féroce qui s'est amplifiée depuis 1949 et lamine dans un même mouvement le prolétariat et la classe moyenne.

Gilles Costaz, Politis, 25 octobre 2012

"Mort d'un commis voyageur" et vie d'un grand spectacle

Claudia Stavisky signe une mise en scène magistrale de la pièce d'Arthur Miller *Mort d'un commis voyageur*. Lors d'un entretien récemment paru, Claudia Stavisky, alors plongée dans les répétitions de sa mise en scène de *Mort d'un commis voyageur* d'Arthur Miller, nous affirmait que la pièce était "infiniment plus profonde, plus vaste" que le film réalisé par Volker Schlöndorff, porté à bout de bras par l'interprétation de Dustin Hoffman du personnage principal. Et qu'elle entendait justement aller au-delà du côté "folklorique" du film, en éclairer toutes les facettes, "l'aspect choral". Certes, nous n'avons aucune raison de mettre en doute ses – louables – intentions. Mais nous nous disions aussi qu'il y a loin de la coupe aux lèvres. Et que la vérité de la scène est la seule qui vaille pour éclairer un texte dramatique.

Il ne nous fallut que quelques minutes pour être happé par cette nouvelle création de la patronne du théâtre des Célestins. Saisi par sa force brute et désespérée. Bouleversé par sa puissance émotionnelle.

La lumière s'allume sur les deux fils de Willy Loman, Biff (interprété avec un mélange de dureté et de fragilité par Alexandre Zambeaux) et Happy (Mathieu Sampaer, tout en subtilité). C'est habile : on comprend d'emblée que la pièce n'est pas basée uniquement sur le destin d'un seul homme – même si celui-ci est central – mais qu'il s'agit d'un portrait de famille, où chacun a sa partition à jouer. Les autres membres de la famille peuvent apparaître et l'histoire peut dès lors se dérouler : elle est connue, c'est celle d'un homme entraînant ses proches dans sa chute. Mais elle a une résonance incroyablement actuelle puisque l'écroulement de ce voyageur de commerce vient de ses dettes qui s'accumulent. Tandis que son effondrement moral vient de ses valeurs, battues en brèche, qui font de l'argent, de l'aisance matérielle, l'alpha et l'oméga de toute réussite humaine.

Fêlures fitzgeraldiennes

Durant plus de deux heures et demie (qui passent comme un souffle), on le verra se débattre, tenter de se raccrocher à ses mensonges. À l'imposture qui a fait de lui un grand négociateur d'affaires alors qu'il n'est qu'un petit représentant. À l'image idéale qu'il s'est construite, impliquant ses enfants promis aux plus grandes destinées quand ils ne font que subir des humiliations, ou sa femme (l'impeccable Hélène Alexandridis) si dévouée, qu'il ne peut cependant s'empêcher de tromper. Quelques éléments de décor glissant silencieusement sur un plateau nu suffisent à suggérer toute une vie. Ou plutôt à suggérer toute une vie invoquée à travers les souvenirs d'un homme. Comme si l'on se trouvait dans son espace mental, dans son imaginaire en déroute. À la manière d'un Francis Scott Fitzgerald – ce n'est pas un hasard si le dramaturge est son contemporain –, Arthur Miller éclaire les personnages qui s'agitent sous nos yeux par leurs fêlures. Ce sont leurs faiblesses qui sont projetées de façon brutale ou progressive. Ce sont leurs blessures qui nous les rendent si proches. Pantins qui n'ont pas su s'adapter à un système qui les broie.

Entre onirisme et réalisme cru, Claudia Stavisky rend justice à un texte qu'elle a raison de considérer comme un "monument". Elle est épaulée par une équipe de comédiens au sommet de leur art, emmenés par un François Marthouret littéralement possédé par son rôle, incroyable de vérité et d'épaisseur dramatique.

Caïn Marchenoir, Lyon Capitale, 13 octobre 2012

A Lyon, François Marthouret fait vivre le Commis voyageur d'Arthur Miller

Mort d'un commis voyageur d'Arthur Miller est à l'affiche du Théâtre des Célestins de Lyon jusqu'au 31 octobre. Claudia Stavisky en propose une mise en scène dépouillée pour mieux faire ressortir le drame de ce voyageur de commerce dont le rêve d'une retraite paisible s'écroule quand l'entreprise à laquelle il a été fidèle pendant 40 ans le congédie sans ménagement. François Marthouret donne vie, par son jeu d'une infinie sensibilité, au personnage de Willy Loman.

Mort d'un commis voyageur est un monument qui a valu à Arthur Miller le Prix Pulitzer en 1949. Un monument joué sur les scènes du monde entier tant il s'agit d'une histoire universelle. La pièce raconte les dernières 24 heures de Willy Loman, représentant de commerce qui, après avoir fait les beaux jours de son employeur se retrouve licencié sans préavis ni ménagement. 24 heures pendant lesquelles sa vie défile sous nos yeux. Ses rêves d'une vie meilleure avec son épouse, ses espoirs placés en son fils Biff et ses affrontements cet enfant qui l'a tant déçu.

Claudia Stavisky a pris le parti d'installer le spectateur dans la tête de Willy et de faire ainsi apparaître et disparaître le décor (le monde réel) pour nous emmener le plus clairement possible dans le passé de Willy. La maison des Loman est une figure métallique abstraite qui s'efface pour les flashbacks. Ce décor très épuré met en relief le jeu des acteurs. Et François Marthouret est impressionnant. Lui qui doit alterner exaltation des rêves et fin des illusions fait passer toute la palette des émotions dans le verbe et la gestuelle. Il se grandit physiquement dans l'évocation des jours heureux où Biff était porteur d'espoir; il se "rétrécit", se "recroqueville" sous le poids de la désillusion et du désespoir.

François Marthouret est bien le pivot de cette famille, omniprésent point de convergence de l'admiration de sa femme, de la colère des ses enfants. Arthur Miller aimait par dessus tout donner leur place aux gens simples et modestes. Hélène Alexandridis joue juste son personnage de Linda Loman. Elle passe avec aisance du soutien tendre et admiratif à son mari aux rapports verbaux violents avec ses fils. Alexandre Zambeaux est un Biff tout en fureur face à ce père qu'il qualifie d'imposteur. Matthieu Sampeur (son frère Happy) modérateur des pulsions de Biff est d'un naturel assez étonnant.

Avec Mort d'un commis voyageur, Arthur Miller a décrit une situation qui reste, plus que jamais, contemporaine. Et ce sentiment est renforcé par le parti-pris de Claudia Stavisky. Pour la scène du licenciement, la maison "transparente" des Loman laisse la place à un mur qui réduit la scène à un espace de 3 mètres maximum. On sait qu'en entrant dans cet univers soudain restreint Willy Loman va voir son horizon se rétrécir.

Et dans cet univers soudain réduit, Willy se retrouve confronté à une double et terrible réalité.

Le jeune patron qu'il a en face de lui est déjà au fait des nouvelles technologies et n'a pas d'états d'âme. Dans cette histoire qui avance inexorablement et laisse sur le bord de la route ceux qui ne peuvent pas suivre, François Marthouret donne corps avec une force incroyable à cette incompréhension qui frappe Willy face à des règles du jeu qui ne sont plus les mêmes.

Jean-Michel Ogier , FranceTvInfo, 11 octobre 2012

PROCHAINS SPECTACLES

TRAGÉDIE

d'**Olivier Dubois**

le 14 février 2014

Opéra Comédie

spectacle co-accueilli avec Montpellier Danse

PANTAGRUEL

de **François Rabelais**

conception artistique et adaptation **Benjamin Lazar** et **Olivier Martin-Salvan**

mise en scène **Benjamin Lazar**

du 18 au 21 février 2014

Théâtre des 13 vents

Contacts presse

Claudine Arignon

04 67 99 25 11 - 06 76 48 36 40

Florian Bosc

04 67 99 25 20

Fax : 04 67 99 25 28

claudinearignon@theatre-13vents.com

florianbosc@theatre-13vents.com