

L'œuvre d'un Prix Nobel disparu :

Harold Pinter ou l'essai ponctué entre éthique et esthétique

Souria Sahli-Grandi, doctorante, Lyon3

I might even show you my photograph album. You might even see a face in it which might remind you of your own, of what you once were. You might see faces of others, in shadow, or cheeks of others, turning, or jaws, or backs of necks, or eyes, dark under hats, which remind you of others, whom you once knew, whom you thought long dead, but from whom you will still receive a sidelong glance, if you can face the good ghost. Allow the love of the good ghost. They possess all that emotion... trapped. Bow to it. It will assuredly never release them, but who knows... what relief... it may give to them... who knows how they may quicken... in their chains, in their glass jars. You think it cruel... to quicken them, when they are fixed, imprisoned? No... no. Deeply, deeply, they wish to respond to your touch, to your look, and when you smile, their joy... is unbounded. And so I say to you, tender the dead, as you yourself would be tendered, now, in what you would describe as your life.

(Harold Pinter, *No Man's Land*, 1974.)

Tels sont les mots que Harold Pinter a choisis pour l'accompagner dans sa dernière demeure. Ne voulant pas d'une cérémonie religieuse, il avait quelques mois auparavant effectué la sélection de textes extraits de son œuvre, essentiellement des poèmes, pour ses funérailles, le 30 décembre 2008. Pinter décéda le 24 décembre de la même année suite à un cancer de l'œsophage. Afin de lui rendre hommage, nous proposons de mettre en exergue son engagement éthique à travers une esthétique ponctuée par l'indicible dans deux de ses pièces *The Dumb Waiter*¹ et *One for the Road*². La première fut écrite en 1957 et jouée pour la première fois le 21 janvier 1960 au Theatre Club pour ensuite être transférée au Royal Court Theatre. La pièce est une comédie poignante au langage acerbe qui fera, quelques années plus tard, l'objet de plusieurs transpositions cinématographiques³. Quant à la deuxième, « une série d'images chocs, brèves et brutales » (Pinter

cité dans GUSSOW 1998 : 98), (OR) est écrite en 1984 et jouée au mois de mars de la même année au Lyric Theatre Studio dans une mise en scène de Harold Pinter lui-même. Plus de vingt ans séparent les deux pièces. Des années 1950 aux ultimes années 1970, le monde de la critique a reproché à Harold Pinter son manque d'engagement politique, ce qui a probablement favorisé l'apparition de certaines étiquettes telles que « comedies of menace » pour Irving Wardle et « farces » pour Charles Carpenter, en 1973, pour qualifier l'ensemble des productions de l'auteur survenues durant cette période. (DW) en fait partie. Quant à (OR), c'est l'ultime expression d'une violence sans précédent dans l'œuvre de Pinter, mais qui reste à l'image de son engagement politique, devenu concret désormais⁴. Cependant, ce dont nous sommes résolument convaincu est que son théâtre « coup de poing », par sa dénonciation de la violence, de l'injustice et de l'assujettissement par la confiscation du pouvoir, ne naît pas du néant au début des années 1980, mais représente le point culminant d'une « grogne » latente qui existait déjà dans ses écrits de jeunesse⁵. C'est d'ailleurs Pinter lui-même qui affirme dans (GUSSOW 1998 : 120) que *The Birthday Party* (1958) contenait en germe (OR) :

Le monde où évolue la pièce n'occupait pas seulement mes pensées depuis de nombreuses années, mais je l'avais même exprimé d'une façon ou d'une autre dans mes premières pièces... L'une, c'est *L'Anniversaire*, qui date de 1957, je crois. L'autre est ma dernière petite pièce, *Langue de la montagne*. Toutes deux concernent l'oppression et l'individu, et je trouve très étrange de m'apercevoir, après toutes ces années, que les deux pièces se font enfin écho. *Un pour la route* traîne depuis longtemps. *L'Anniversaire* contient même des bribes d'*Un pour la route*.

Le parallèle établi par l'auteur entre ces deux pièces nous amène à penser que les œuvres d'avant et d'après 1980 sont toutes porteuses d'un idéalisme visant à libérer le monde de toute forme d'oppression par la dénonciation. Par conséquent, c'est cette tentative de faire avancer les idées du siècle et même de l'humanité tout entière qui va lui valoir le Prix Nobel de Littérature en 2005.

L'apport éthique de *The Dumb Waiter* :

(DW) est l'histoire de deux tueurs à gage, Ben et Gus, qui se retrouvent cloîtrés dans un espace réduit. Tous deux attendent les instructions d'un certain Wilson pour leur prochaine mission. Wilson fait

office d'autorité suprême. Les commandes passées viennent « d'en haut » au moyen d'un monte-plat et d'un tube. Elles symbolisent les ordres que reçoivent Ben et Gus. Le rideau se baisse sur Ben pointant son arme sur Gus qui se retourne et pointe son arme sur Ben. Selon Charles Grimes (2005), le Wilson de la pièce ferait référence soit à Thomas Woodrow Wilson, 28^{ème} Président des Etats-Unis d'Amérique (qui avait promis de maintenir la neutralité de son pays face à la menace de la Première Guerre Mondiale), ou encore à Harold Wilson, Premier Ministre britannique entre 1964 et 1970. Cependant, nous restons assez sceptique concernant la pertinence de ces rapprochements historiques.

Comme nous l'évoquions précédemment, Charles Carpenter annonce, dans un article rédigé en 1973, que la pièce est « a mock-melodramatic farce » et « an hour's worth of sheer, rich fun » (cité dans MERRITT 1990 : 70). Certes, la pièce contient tous les éléments de la « bouffonnerie » langagière si chère à Pinter qui a donné naissance à l'épithète « Pinteresque » : les illogismes, les répétitions, les tautologies et les pseudo-conversations. Mais qu'y a-t-il à percevoir au-delà des éclats de rire que provoque la pièce ? « Under what is said another thing is being said » (Pinter dans 'Writing for the Theatre' 1962). En effet, et c'est pour cette « autre chose », à notre avis, que la pièce existe. Ce que Pinter a répondu à Leonard Russell du *Sunday Times* en 1960 à propos de *The Caretaker*, nous semble tout aussi pertinent pour (DW) :

Certainly I laughed myself while writing *The Caretaker*, but not all the time, not 'indiscriminately'. An element of the absurd is, I think, one of the features of the play, but at the same time I did not intend it to be merely a laughable farce. If there hadn't been other issues at stake the play would not have been written. [...] *The Caretaker* is funny, up to a point. Beyond that point it ceases to be funny, and it was because of that point that I wrote it.⁶

Dès l'ouverture, les relations conflictuelles entre les deux personnages nous font ressentir un profond malaise ainsi qu'un manque de confiance renforcé par la répétition, à différentes reprises, des expressions « he watches him » et « their eyes met », comme s'il était question de deux détenus qui se surveillent mutuellement. La violence est verbale, dans un premier temps, pour ensuite atteindre son paroxysme et devenir physique :

Ben. When are you going to stop jabbering?

Grabbing him with two hands by the throat at arm's length, THE KETTLE, YOU FOOL.

À la fin de la pièce, Ben et Gus sont sur le point de s'entretuer. Ces événements se produisent sous le regard panoptique d'une autorité (celle de Wilson) qui impose les règles du jeu ainsi que sa domination. Toute la pièce est conçue comme un espace disciplinaire qui observe et qui punit tout individu qui refuse de se soumettre et de se conformer aux ordres. Tel est le cas de Gus : Gus est trop maladroit, Gus pose trop de questions, Gus refuse de faire ce qu'on lui demande, il sera par conséquent éliminé ! (DW) est le reflet de la société qui façonne l'individu par le simple ressenti d'une présence omnisciente et omniprésente, suite à l'intériorisation de la peur et de la crainte d'une probable punition. Wilson symbolise le pouvoir, le système disciplinaire, il a pour rôle de « créer » de *loyaux sujets*. Il voit sans jamais n'être vu :

Le panoptique est une machine merveilleuse qui, à partir des désirs les plus différents, fabrique des effets homogènes du pouvoir. Un assujettissement réel naît mécaniquement d'une relation fictive. De sorte qu'il n'est pas nécessaire d'avoir recours à des moyens de force pour contraindre le condamné à la bonne conduite, le fou au calme, l'ouvrier au travail, l'écopier à l'application, le malade à l'observation des ordonnances. [...] Celui qui est soumis à un champ de visibilité, et qui le sait, reprend à son compte les contraintes du pouvoir ; [...] il devient le principe de son propre assujettissement.

L'engagement éthique et politique de Pinter est palpable puisqu'il pose des questions d'ordre moral sur l'abolition de la conscience et de la liberté d'action, sur la responsabilité de l'individu, sur le libre arbitre et sur la survie dans un environnement où le pouvoir s'exerce sans partage. Il ne se contente pas dans (DW) (ainsi que dans *The Birthday Party*, *The Caretaker* et *A Slight Ache*) de faire « rire » l'assistance comme semblaient le penser les critiques britanniques de l'époque. Fait assez étrange par ailleurs, car à l'étranger la réception de la pièce fut tout autre. Lorsque l'auteur Ariel Dorfman rendit hommage à Pinter dans le *New Statesman*, il rapporta son premier contact avec cette même pièce, en identifiant sa signification par rapport à une réalité qui est la sienne, à savoir la situation conflictuelle en Amérique du Sud :

It was in Chile, some time in the early 1960s, that I saw my first Pinter play. That is where and when something in my work and

life changed for ever. The play was *The Dumb Waiter* and it was immediately recognisable to me, almost Latin American in its familiarity, despite having been originally written in elliptical English by an author from Hackney, London.⁷

Le même phénomène s'est produit avec *The Birthday Party* qui fut retirée de l'affiche quelques jours après la première représentation tandis que le public allemand (public profondément marqué par la Deuxième Guerre Mondiale) avait décelé l'arrière-plan politique de la pièce dès la première représentation au début des années 1960.

L'engagement politique de l'intellectuel citoyen du monde :

Au début des années 1970, Pinter annonce publiquement son opposition à l'apartheid et s'engage dans la lutte pour le respect des Droits de l'Homme. Sa voix se fait entendre quelques années plus tard lorsqu'il affirme ouvertement son opposition à la politique étrangère des Etats-Unis en dénonçant leurs implications dans le coup d'état contre le Président Salvador Allende et l'instauration du régime de Pinochet au Chili. Vice président de l'association PEN, il se rend en 1985 en Turquie avec Arthur Miller pour protester contre la torture et l'emprisonnement des écrivains. Critique acerbe dans les années 1980 du président Ronald Reagan et Margaret Thatcher, Pinter avait tourné plus récemment sa colère contre l'engagement de l'ONU au Kosovo (1999), l'invasion américaine de l'Afghanistan (2001) et la guerre en Irak (2003), comparant Tony Blair à "un idiot plein d'illusions" et qualifiant George W. Bush de "criminel de guerre". Lorsque le Prix Nobel de Littérature lui fut attribué en 2005, il profita de son discours de remerciement pour accuser ouvertement les Etats-Unis d'être responsables de l'avènement de plusieurs dictatures dans le monde après la Deuxième Guerre Mondiale :

The United States supported and in many cases engendered every right wing military dictatorship in the world after the end of the Second World War. I refer to Indonesia, Greece, Uruguay, Brazil, Paraguay, Haiti, Turkey, the Philippines, Guatemala, El Salvador, and, of course, Chile. The horror the United States inflicted upon Chile in 1973 can never be purged and can never be forgiven.⁸

La «rage» qui habitait le cœur de cet intellectuel s'est exprimée artistiquement ses dernières années avec des poèmes tels que *American Football* (1991) et *War on Iraq* (2003) et des pièces de théâtre telles *Mountain*

Language (1985-1988) où les minorités n'ont pas le droit de s'exprimer, *Precisely* (1983) où la menace nucléaire est imminente, *Party Time* (1991) où la complicité de la classe bourgeoise dans les exactions commises par le gouvernement est dénoncée, *Ashes to Ashes* (1996) où la métaphore du feu et le dévoilement du refoulé symbolisent l'Holocauste des Juifs durant la Deuxième Guerre Mondiale et dans (OR) où les Droits de l'Homme sont clairement bafoués.

L'engagement pour un message Universel :

(OR) représente un tournant décisif dans l'œuvre de Pinter. Pour la première fois dans son théâtre, l'abus de pouvoir est ouvertement dénoncé. La pièce se compose de quatre scènes où Victor, la victime, un intellectuel dissident, est torturé, lui ainsi que les membres de sa famille, par Nicolas et ses hommes. Aucune indication spatiale ou temporelle ne nous est révélée. Les circonstances qui ont mené à cette séquestration resteront inconnues. Au-delà d'une simple dénonciation de l'abus de pouvoir et de la privation de l'homme de ses droits les plus élémentaires, Pinter fait de son protagoniste un être, certes, abject, qui ne semble pas pour autant agir par pur sadisme, mais qui est fermement convaincu par la cause et les idéaux qu'il défend : " ... [Nicolas] was able to subject his victims to any amount of horror and humiliation for a just cause as he saw it...that reflects...situations all over the world , under one hat or another, now, as then, or at all times. The question of a just cause." (Pinter cité dans BILLINGTON 1996 : 294) Ses convictions oscillent entre valeurs religieuses et familiales et patriotisme:

Nicolas. [...] Are you a religious man ? I am. Which side do you think God is on? [...] I run the place. God speaks through me. (OR : 224-225)

[...] You don't believe in a guiding light ? *Pause.*

What then ? *Pause.*

So...morally...you flounder in wet shit. (OR : 227)

[...] I am prepared to be frank... I love death. What about you ? *Pause.* What about you? Do you love death? Not necessarily your own. Others' [...] Death. Death. Death. Death. As has been noted by the most respected authorities, it is beautiful. The purest, most harmonious thing there is. Sexual intercourse is nothing compared to it.

[...] Ah God, let me confess, let me make a confession to you. I have never been more moved, in the whole of my life, as when – only the

other day, last Friday, I believe – the man who runs this country announced to the country: We are all patriots, we are as one, we all share a common heritage. Except you, apparently. (OR : 232)

«...toute cause qui tue cesse de me séduire... Aucune cause n'est juste quand elle s'allie à la mort»⁹. En 1958, Pinter écrit dans une lettre : «There are no hard distinctions between what is real and what is unreal, nor between what is true and what is false. A thing is not necessarily either true or false; it can be both true and false.» (*Various Voice*, 19). Mais jusqu'où peut-on aller au nom de ce que l'on croit être une « juste cause » ? Jean-Paul Sartre dirait que « la liberté des uns s'arrête là où commence celle des autres ». Cela suppose un degré de tolérance nécessaire afin d'atteindre l'harmonie micro/macro-cosmique et éviter les conflits. Sauf que Nicolas (le gouvernement ou l'organisation qu'il est censé représenter) exerce une politique où le pouvoir est absolu et sans partage. Toute dissidence est perçue comme un danger qu'il faut absolument éliminer.

« Réprim[er] et puni[r] » les indésirables et les asociaux ! Le théâtre de Pinter est peuplé de personnages qui portent les blessures de l'exclusion sociale et/ou politique. Une exclusion dont le but serait de restaurer l'indemne à travers un processus d'autoprotection. Normes et périphéries. « Purger la communauté des éléments impurs qui la corrompent, [et] des traîtres qui la subvertissent » (GIRARD 1982 : 28), tel est l'objectif que se fixe tout totalitarisme dictatorial, représenté dans cette pièce par la figure de Nicolas : “to keep the world clean for God” (OR : 246). Les idées subversives de Victor, la victime, sont perçues comme une infection, un fléau dont il faut empêcher la propagation pour préserver l'ordre public. Sa mise en quarantaine est symbolisée par l'espace clos (un espace d'exclusion opéré par le pouvoir disciplinaire) où il est enfermé. « Derrière les dispositifs disciplinaires, se lit la hantise des « contagions », de la peste, des révoltes, des crimes, du vagabondage, des désertions... » (FOUCAULT 1975 : 231).

Le besoin de domination qu'éprouve tout oppresseur naît de la peur de l'autre ; le dominer pour ne plus avoir à le craindre en tant qu'*autre*. Nicolas exorcise sa peur en humiliant Victor et en le dépouillant de tous les éléments qui constituent sa masculinité : sa femme, son fils, sa position sociale ainsi que sa propriété. Nicolas prétend partager une certaine intimité avec le Patriarche, l'homme qui dirigeait cet « Etat » avant lui et

pour qui il développe une sorte d'adoration obsessionnelle. Cette adoration structure sa pensée et lui procure un sentiment d'appartenance à une famille ainsi qu'aux valeurs patriotiques qu'il défend. Ce qui, par ailleurs, expliquerait la cruauté dont il fait preuve envers Gila qui, selon lui, aurait trahit son père en épousant Victor, l'intellectuel dissident :

Nicolas. *Your father? How dare you? Fuckpig. Pause.*

[...] *Are you prepared to insult the memory of your father? Pause.*

Are you prepared to defame, to debase, the memory of your father? Your father fought for his country. I knew him. I revered him. Everyone did. He believed in God. He didn't think like you shitbags. [...] he did die, he died, he died for his God. You turd. To spawn such a daughter. What a fate. Oh, poor, perturbed spirit, to be haunted for ever by such scum and spittle. How do you dare speak of your father to me? I loved him, as if he were my own father.

Néanmoins, ce personnage complexe renvoie l'image d'un individu qui a besoin de détruire les autres pour se convaincre de sa propre omnipotence. Son discours oscille entre assertions et interrogations. Malgré la « foi » meurtrière qui l'anime, Nicolas est un personnage qui souffre de solitude et qui manque de confiance en lui :

Nicolas. *You do respect me, I take it?*

[...] *Would you like to know me better?*

[...] *What do you say? Are we friends?*

[...] *Tell me...truly...are you beginning to love me?*

[...] *I feel a link, you see, a bond. I share a commonwealth of interest. I am not alone. I am not alone!* (OR : 226-232)

A notre sens, la pièce porte en quelque sorte sur la distinction établie par Machiavel dans *Le Prince* « entre être craint et être respecté ». Les tyrans qui peuplent l'univers dramaturgique pinterien (microcosme à l'image du monde actuel) agissent comme ils le font pour combler un manque de confiance en eux, et par la même occasion, punir tous ceux à qui la vie a accordé ce qu'elle leur a refusé. Pour la scène finale, Victor est bien habillé (Victor *is tidily dressed*), mais il est dépossédé de tout ce qui a de l'importance pour lui : son fils est tué par Nicolas (Your son? Oh, don't worry about him. He was a little prick / Victor *straightens and stares at Nicolas / Silence / Blackout*), sa femme va devoir rester une semaine supplémentaire en détention. Quant à lui, il est incapable de parler

(comme Stanley dans la scène finale de *The Birthday Party*) car on lui a coupé la langue (symbole de la castration dans la pièce.) (OR), pièce qui aurait pu être une simple démonstration de la brutalité et de la cruauté des régimes totalitaires, est une œuvre complexe qui met en avant les convictions mais également les profondes souffrances du tortionnaire malgré l'impossibilité de toute identification avec ce personnage. On apprend à un moment donné de la pièce que Nicolas, le fanatique, est un être mal-aimé, rejeté, voire détesté par sa mère dans son enfance « Do you think I'm mad? My mother did. » (OR : 223). La victime d'autrefois se transforme en bourreau qui victimise les plus faibles. Ce renversement de situation est assez fréquent dans le théâtre de Pinter, accréditant ainsi les thèses de René Girard. Le « mal » n'est pas toujours là où on pense, comme l'illustre *Request Stop* ou même *The Caretaker*. Chacun de ces personnages est à l'image d'un peuple qui autrefois fut opprimé mais qui avec le temps s'est transformé en un peuple qui n'hésite pas à persécuter autrui. Pinter affirme que tel est le cas du peuple juif, c'est pourquoi il n'hésitera pas à faire partie en 2008 des intellectuels signataires d'une lettre ouverte publiée dans *The Guardian* à l'occasion de la célébration du sixantième anniversaire de la fondation de l'Etat d'Israël :

In May, Jewish organisations will be celebrating the 60th anniversary of the founding of the state of Israel. This is understandable in the context of centuries of persecution culminating in the Holocaust. Nevertheless, we are Jews who will not be celebrating. Surely it is now time to acknowledge the narrative of the other, the price paid by another people for European anti-semitism and Hitler's genocidal policies. As Edward Said emphasised, what the Holocaust is to the Jews, the Naqba is to the Palestinians.¹⁰

Si l'on devait prendre en considération le contexte géopolitique de l'époque où (OR) fut écrite (les années 1980) ainsi que les virulentes diatribes et manifestations auxquelles Pinter a pris part contre les Etats-Unis d'Amérique, nous serions tenté d'affirmer que Nicolas représente la façon avec laquelle les USA comprennent leur rôle dans le monde, vu les effets désastreux qu'a eue leur politique étrangère sur certains pays (la naissance des différentes dictatures qu'ils ont soutenus). D'autant plus que Pinter a décidé de nommer la victime du bourreau Nicolas : Victor. Choix peu anodin puisqu'il pourrait faire référence à Victor Jara¹¹, un fervent contestataire de la guerre du Viêt Nam et qui fut assassiné par le régime de Pinochet.

Lorsque nous avons découvert cette pièce pour la première fois, l'identification avec ce qu'a vécu l'Algérie durant la « décennie noire » (1993-2003) fut immédiate, instantanée. Des massacres et des viols perpétrés au nom « d'Allah ». Cette parodie du discours moralisateur (le discours de Nicolas dans la pièce) est celle de tous ceux qui se sont pris pour l'incarnation de la parole divine afin de purifier le royaume de Dieu de toutes les impuretés. Ces individus assoiffés de sang s'adonnent-ils à une quelconque drogue pour être capables d'une telle barbarie ? Ou est-il question de cette foi destructrice, de cette « juste cause » que décrit Pinter dans (OR) ? Ou est-il question d'une simple quête de pouvoir ? Impossible de savoir. Si le théâtre de Harold Pinter suscite autant de questionnements, c'est que son art abolit les frontières. La réception de (DW) au Chili et *The Birthday Party* en Allemagne prouvent que le message de Pinter est un message universel qui permet à chaque individu et à chaque communauté de s'identifier à lui. Lorsque Pinter a écrit *Mountain Language*, les Kurdes (communauté opprimée) en ont déduit que c'est pour eux qu'il l'avait écrite¹². Les Kabyles en Algérie, ou même les Corses, auraient pu en dire de même. L'auteur y dénonce toute forme de répression contre la liberté d'expression partout dans le monde y compris en Angleterre en montrant du doigt la « clause 28 » (Pinter cité dans GUSSOW 1998 : 95-96) :

La pièce porte sur une forme d'étouffement. [...] Une partie de la collectivité est montrée du doigt en Angleterre, c'est la communauté homosexuelle, toute désignée à la censure et à la répression. [...] La clause 28 est une loi tout à fait insidieuse, qui est en réalité très, très dangereuse. Les effets en sont déjà visibles : livres interdits à la vente et pièces qui ne peuvent pas être montées dans les établissements scolaires, des pièces qui abordaient le monde gay et ont été retirées à la suite de pressions. [...] Je pense vraiment que cela rappelle le statut des juifs en Allemagne dans les années 30. Quelque chose qui pourrait être décrit comme peu courant ou légèrement en dehors de la norme est considéré comme un élément hostile, quelque chose qui doit être réprimé et puni.¹³

Pinter « joue » avec les mots “One has to be so scrupulous about language.” (OR : 227) ; il nous met en garde et affirme que le sens que nous attribuons aux événements n'est rien d'autre qu'une simple supposition : “ The most we know for sure is that the things which have happened have happened in a certain order: any connection we think we see, or choose to make, are

pure guesswork” (Pinter cité dans MERRITT 1990 : 76). Une écriture dont le sens est hypothétique, mais qui reste profondément réaliste puisqu'elle prend pour source première les relations qu'entretient l'homme avec ses semblables ainsi que le langage qui les reflète.

Faire avancer l'humanité à travers la tentative d'une écriture nouvelle où la logique devient tout ce qu'il y a de plus subjectif et la réalité une métaphore langagière n'ayant de sens que pour celui qui l'a créée, reflétant ainsi dans son théâtre l'inexprimable de l'expérience privée du solipsisme wittgensteinien. Chacun des personnages qui peuplent les différents microcosmes qu'il crée semble répéter les mêmes répliques que Deborah dans *A Kind of Alaska* : “What language am I speaking? / No one hears what I say. No one is listening to me”. L'œuvre de Pinter fait la « démonstration d'une impressionnante force idéaliste » qui naît du mélange entre éthique et esthétique. Son génie réside dans cette grande capacité à faire du grotesque un élément réformateur et dénonciateur qui permet de tendre à la face du monde « [le] miroir grimaçant » qui l'inciterait à se remettre perpétuellement en cause. Vouloir « libérer le monde de toute forme d'oppression », vouloir libérer l'esprit de toute forme d'intolérance, vouloir libérer l'écriture de toute forme de sclérose, tels furent les combats menés par cette grande figure du théâtre anglophone qui survivra à jamais à travers son œuvre.

BIBLIOGRAPHIE :

L'œuvre de Pinter

PINTER Harold, (1990), *Plays One* (Introduction : ‘Writing for the Theatre’ ; *The Birthday Party*; *The Room*; *The Dumb Waiter*; *A Slight Ache*; *A Nigh Out*; Short Stories: *The White and Black*; *The Examination*), New York Grove Press.

— (1998/1993), *Plays Four* (*Betrayal*; *Monologue*; *One for the Road*; *Mountain Language*; *Family Voice*; *A Kind of Alaska*; *Victoria Station*; *Precisely*; *The New World Order*; *Party Time*; *Moonlight*; *Ashes to Ashes*), London Faber and Faber.

PINTER Harold, (1990), (2005/1999), *Various Voices: Prose, Poetry, Politics 1948-2005*, London Faber and Faber.

— (1996), *Collected Poems and Prose*, New York Grove Press.

Textes critiques de Pinter

« Writing for the 'Theatre », discours prononcé par Harold Pinter au National Student Drama Festival, à Bristol en 1962. Repris en guise d'introduction à *Complete Works: One* (New York: Grove Press, 1990). On le retrouve également dans *Various Voices*, 2005.

« Art, Truth and Politics », discours lu à Stockholm pour le Prix Nobel de Littérature 2005, disponible sur <http://nobelprize.org>

Pinter et la critique théâtrale

BILLINGTON Michael, (1996), *The Life and Work of Harold Pinter*, London, Faber and Faber.

GRIMES Charles, (2005), *Harold Pinter's Politics: A Silence Beyond Echo*, New Jersey, Fairleigh Dickinson University Press.

GUSSOW Mel, (1998), *Conversations avec Harold Pinter*, trad. Isabelle D. Philippe, Paris, Denoël.

LECERCLE Ann, (2006), *Le théâtre d'Harold Pinter*, Klincksieck.

MERRITT HOLLIS Susan, (1990), *Pinter in Play*, Durham, Duke University Press.

KNOWLES Ronald, « The Point of Laughter » in Michael Scott, ed, (1986, *Harold Pinter: The Birthday Party, The Caretaker & The Homecoming*, Casebook Series, London MacMillan).

QUIGLEY Austin, « The Dumb Waiter: Undermining the Tacit Dimension », in *Modern Drama*, Vol. XVI, N° 1, 1978, p. 9-11

WILENSKY Jesse Daniel, (2007), *Pinter's Penal Panopticon*, Asheville, The University of North Carolina.

Ouvrages philosophiques et anthropologiques

FOUCAULT Michel, (1975), *Surveiller et punir: Naissance de la prison*, Paris, Gallimard.

GIRARD René, (1982), *Le Bouc émissaire*, Paris, Editions Grasset.

WITTGENSTEIN Ludwig, (2000), *Derniers écrits sur la philosophie de la psychologie : l'intérieur et l'extérieur*, France, Editions T.E.R.

Notes :

¹ Nous ferons référence à *The Dumb Waiter* avec l'abréviation (DW)

² Nous ferons référence à *One for the Road* avec l'abréviation (OR)

³ La plus importante étant la production américaine de 1987 avec Tom Conti et John Travolta dans le rôle des deux gangsters Ben et Gus.

⁴ Au début des années 1980 Harold Pinter devient un militant actif de l'association PEN pour défendre la liberté d'expression dans le monde. Il a rédigé plusieurs lettres virulentes et pamphlets afin de dénoncer toutes formes d'oppressions. Il a également participé à différentes manifestations pour dénoncer la politique intérieure de Margaret Thatcher et la politique étrangère de Ronald Reagan. Il continuera le combat contre l'injustice jusqu'à la fin de ses jours.

⁵ Parmi les exemples qui illustrent au mieux ce que nous affirmons : la nouvelle *Kullus* (1949) ainsi que le poème *I Shall Tear off My Terrible Cap* (1951).

⁶ Pinter cité dans Knowles, Ronald. « The 'Point' of Laughter » in *Harold Pinter : The Birthday Party, The Caretaker & The Homecoming*, Casebook Series, Michael Scott (ed.), London: MacMillan, 1986, p 147

⁷ Dorfman, Ariel. "You want to free the world from oppression?" in *New Statesman*, 08 January 2009

⁸ http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2005/pinter-lecture-e.html

⁹ Omar Khayyâm (1048-1131) Penseur, mathématicien, astrologue et poète persan cité dans Amin Maalouf, *Samarande*, Alger : Casbah, 2000 (1988), p. 139

¹⁰ *The Guardian*, Wednesday April 30 2008. Article disponible sur <http://aubardesmots.over-blog.org/article-19394828.html>. Pinter affirme : « Nous ne pouvons célébrer la naissance d'un Etat fondé sur le terrorisme, les massacres, l'expro-priation des terres appartenant à un autre peuple. Nous ne pouvons pas célébrer la naissance d'un Etat encore et toujours engagé dans un nettoyage ethnique qui viole la loi internationale, qui inflige une monstrueuse punition collective au Moyen-Orient ». Cité par Lucio Manisco <http://www.mondialisation.ca/index.php?context=va&aid=11596>

¹¹ Victor Jara (1932-1973) chanteur, auteur compositeur chilien, membre du parti communiste, l'un des principaux soutiens du Président Allende. Quatre jours après le coup d'état de Pinochet en septembre 1973, V. Jara fut emmené au stade-prison « El Estadio de Chile » (rebaptisé El Estadio de Victor Jara) avec 6000 militants de gauche, privé de sommeil et de nourriture pendant quatre jours. Malgré la torture, il continua à chanter ; pour le punir ses tortionnaires lui coupèrent les doigts et lui cassèrent les mains, il continua à chanter en levant les mains vers le ciel ; pour le faire taire à jamais, il fut abattu d'une rafale de balles. Après sa mort ils lui coupèrent la langue.

¹² "I am unlucky that I will be unable to send the great playwright a volume of three of his works about to appear in Kurdish, as a gift, because he wrote *Mountain Language* for us, the Kurds." Farouq Homar cité par Ariel Dorfman.

¹³ Pinter rejoint sur ce point René Girard qui affirme que : « lorsqu'un groupe humain a pris l'habitude de choisir ses victimes dans une certaine catégorie sociale, éthique, religieuse, il tend à lui attribuer les infirmités ou les difformités qui renforceraient la polarisation victimaire si elles étaient réelles. [...] plus on s'éloigne du statut social le plus commun dans un sens ou dans l'autre, plus les risques de persécution grandissent » (Girard, 1982, p. 31)