

1- Corpus et jeu des corps

Régulation textuelle et représentation scénique dans le théâtre de Harold Pinter

Souria Grandi, doctorante, Saint-Étienne.

« Le sens du message dépend directement et presque exclusivement de son rythme. »¹

Par son statut particulier, le théâtre est souvent qualifié de genre littéraire singulier. Il est texte et spectacle à la fois. Le texte théâtral est écrit pour être représenté par une parole vivante et un jeu. Le spectacle vivant qui en résulte est un langage qui a pour créateur le metteur en scène et pour passeur les comédiens. Une telle opération suggère une interprétation personnelle à travers une mise en scène orchestrée par les soins de l'imagination du metteur en scène, afin d'aboutir à un sens particulier pour considérer le texte dans sa totalité et ainsi saisir toutes ses implications. Mais si toutes ces opérations « cérébrales » sont le fruit d'un seul esprit, quelle garantie pouvons-nous avoir que la signification à laquelle nous avons abouti via une mise en scène que nous avons conçue soit la seule et l'unique ? Nul ne pourrait l'affirmer. Dans ce sens, lorsque Patrice Pavis définit le texte dramatique² dans son *Dictionnaire du Théâtre* (1996), il affirme que :

[...] le *texte dramatique* est un 'script' incomplet et en attente d'une scène. Il ne prend son sens que dans la représentation...Ceci ne signifie toutefois pas qu'il n'y ait qu'une seule forme de représentation possible à partir d'un seul texte.³

Sa transposition sur scène lui donnerait donc vie lors de chaque création au travers des corps et des voix des comédiens et ainsi ne le cloîtrerait pas dans un « moule » unique. Bien au contraire, l'énonciation ancrée dans des repères spatio-temporels précis engendrerait un renouvellement de son sens, et cela est exactement ce que nous allons tenter de démontrer au fil de cet article en nous basant sur quelques pièces/représentations théâtrales et cinématographiques du théâtre de Pinter.

La première fois que *The Homecoming* fut présentée par la Royal Shakespeare Company en 1965, le rôle de Ruth fut, selon les dires de Pinter, merveilleusement joué par Vivien Marchant. En mai 2008, cette même pièce fut

reprise par la compagnie nantaise du Théâtre du Loup dans une mise en scène d'Yvon Lapous. En allant à cette représentation, nous nous attendions à voir une Ruth brune, puisque nous avons comme seule référence Vivien Marchant. Mais à notre grande surprise, cette fois-ci, Ruth était blonde⁴. Y avait-il une raison particulière pour que la femme fatale, ténébreuse, manipulatrice à l'image de celle du cinéma muet⁵, soit remplacée par une blonde proche de la libertine dans le cinéma de la deuxième moitié du XX^e siècle ? Ou était-ce le fruit du hasard ? Pour apporter une bribe de réponse, nous vous proposons l'analyse de la séquence intitulée « Glass of Water »⁶, tirée de l'adaptation cinématographique de 1973, mise en scène par Peter Hall (au même titre que la première mise-en-scène de 1965). Avec les mêmes acteurs, elle reste fidèle à la pièce de théâtre. On y retrouve exactement les mêmes dialogues proposés par l'auteur. Dans la scène qui précède celle où Ruth quitte la pièce, elle se lève et va vers Lenny sans qu'il y ait aucun contact physique entre les deux. Elle reste même à quelque pas de lui. On observe donc un respect total du texte écrit et des didascalies. Cependant, la Ruth de 2008 jouée par Florence Bourgès va plus loin. Sans laisser transparaître aucune émotion, elle s'accorde la liberté de coller son corps contre celui de Lenny et de se trémousser pour simuler l'acte sexuel. Adossé au dos du canapé, Lenny résiste mais finit par tomber à la renverse. Ce jeu des corps ne se produit pas dans la mise en scène de Peter Hall. Néanmoins, il nous semble important de signaler que le texte ne donne aucune indication sur la façon de jouer la scène. L'indication scénique « *She stands, moves to him with the glass* », jouée sur scène par l'actrice, n'impose ni n'interdit le contact physique. Elle ne nous suggère pas non plus de gestuelle ou de déplacement au moment où Ruth reprend la parole. Michel Liard parle de « subjectivité de l'interprétation » lorsque le contexte n'est presque jamais explicite dans le texte. Il justifie ainsi la liberté de lecture du metteur en scène et des comédiens, sens premier du terme interprétation qui dessine ensuite le jeu subséquent, pour, ainsi, « percevoir et jouer les sous-textes, non-dits ou sous-entendus » (Liard : 20). Ce choix délibéré, inscrit dans une perspective en essor depuis les années 1990, du « tout montrer » provocateur qui réhabilite et amplifie les tendances du théâtre de la Renaissance, rend les prémisses d'acte sexuel visibles sur scène, en lieu et place d'une allusion. Ce courant serait-il à l'image d'une société (d'un public) qui banaliserait le sexe et qui ne risquerait donc plus d'être choquée par une telle mise en scène ? Si tel est le cas, cela reviendrait à dire que l'évolution des mœurs et le public visé auraient un impact considérable sur la mise en scène et sur le théâtre en général. Probablement. Car « chaque contexte culturel a des règles quant à ce qu'il est permis d'exhiber »⁷, tout comme « chaque moment historique, et chaque pratique dramaturgique et scénique qui lui correspond, possède ses propres critères de dramaticité... et de théâtralité. » (Pavis, 1996-b :190). Mais qui, du

metteur en scène ou de l'acteur, prend la décision que telle scène doit être jouée de telle ou telle façon ? Lorsque la question est posée à Alice Ronfard⁸, elle répond :

Je définis mes propres paramètres mais, en même temps, je suis toujours à l'écoute de ce que l'acteur connaît de plus que moi, c'est cela qui est fabuleux. Je me demande comment cette personne-là a envie de jouer ce rôle-là, à quoi ça fait appel, pourquoi elle le fait de cette façon-là, qu'est-ce qu'elle trouve dans ce personnage-là, comment on va trouver le moyen ensemble d'aller aux limites de notre idée. Je pense que les metteurs en scène sont des catalyseurs de réflexion. Nous provoquons la conversation, la discussion ; nous catalysons, mais c'est l'acteur qui fait. [...] Je considère que tout ce qui est du domaine de la psychologie et de l'émotif n'est pas mon domaine. C'est la cuisine de l'acteur... Décider si, à tel moment, il pleure ou ne pleure pas, ce n'est pas à moi de le démêler.⁹

La mise en scène, cependant, est fréquemment le fruit d'un travail commun, d'une écoute mutuelle entre l'acteur et le metteur en scène. Dans cette négociation, cette collaboration l'auteur n'a plus la primauté, malgré l'impossible existence de la représentation scénique sans le texte (même si Pavis évoque le cas de représentations pré-existantes au texte chez certains metteurs en scène tel que Robert Wilson) (1996-b :186). Le texte initial s'effacerait parfois pour céder la place au spectaculaire comme semble le dire à propos d'un de ses spectacles le metteur en scène stéphanois Philippe Zarch:

Quelque soit le texte, je ne veux pas que l'acteur me fasse entendre ce seul texte ; je veux qu'il me présente l'énergie (c'est-à-dire la puissance de l'action) physique, émotionnelle que provoque chez lui ce texte... Une chose est certaine : à ce stade, le texte en tant que tel n'a absolument aucune importance.¹⁰

Il nous est difficile d'adhérer au point de vue du metteur en scène lorsqu'il nie l'importance du texte, car ne pas vouloir l'entendre c'est écrire un texte qui n'est plus celui de l'auteur. Admettons néanmoins que 'vouloir entendre l'énergie émotionnelle' que provoque le texte est attester de son importance. Nul ne peut nier l'importance du jeu et de la présence physique de l'acteur puisque que ce dernier « [...] est le passeur entre l'auteur et le spectateur, entre l'imaginaire du texte et le nôtre » (Liard : 45). Néanmoins, nous pensons que la réussite d'une telle entreprise dépend fortement de l'alchimie qui se crée entre le texte et celui/celle qui le porte. Le manque d'énergie et l'absence de toute alchimie pourraient expliquer l'échec décrit par Kelly Young à propos de la représentation de *Ashes to Ashes* au « Pinter Festival » en 1997 au Gate Theatre :

The next performance -Pinter's most recent play *Ashes to Ashes* -quite simply fell to ashes. Once again we are confronted with a realistic set and characters. Devlin

and Rebecca sit in two seemingly comfortable and symmetrically positioned chairs. Two side tables and two floor lamps accompany the chairs. The only other object is the (surprise) alcohol cart. Rebecca sits during the entire 55 minute performance, and Devlin only occasionally rises to refill his glass. Combine this lack of movement with almost unbearable moments of silence - even more than expected of Pinter - and the play falls flat...¹¹

Néanmoins, à la fin de son article, Young laisse entendre qu'il y a une différence entre le texte et sa mise en scène lorsqu'elle conclut : « but this is due to the acting, not the writing ». Son commentaire remet en question non le texte mais la représentation. Tout comme d'autres critiques font l'éloge aussi bien du texte que du sens qui lui est donné à travers les mises en scène et le jeu des acteurs :

Pinter a écrit une partition admirable où les mots, les regards et les silences fouillent les mystères des relations humaines. Il libère l'imagination et les propres fantasmes du spectateur. Il le mène par le bout du nez. La force du théâtre de Pinter, particulièrement de *Ashes to Ashes*, est que le spectateur est actif, participant à une sorte de jeu de piste où il doit extirper lui-même des hypothèses sur ce qui se passe sur scène.¹²

Ou encore, dans une autre lecture du spectacle :

Yet for all its atmosphere of uncertainty, *Ashes to Ashes* is utterly sure of itself - poised, deliberate, concentrated - giving off an intensely troubled air of things going on, and things held back, too painful to speak of. Like a painting or piece of music, it doesn't explain itself. It simply exists: as masterly dialogue, superb acting and precisely focused direction (by Pinter himself). It's only an hour in length, so you have the rest of the evening to ponder what it is about. You'll need it. (*Independent on Sunday*, 22 September 1996.)¹³

Ces lectures confirment l'évidence, acquise depuis la primauté, instaurée dès le XIXe siècle, du metteur en scène d'une différence majeure fréquente entre le texte théâtral écrit par le dramaturge et le texte spectaculaire joué par des corps intelligents et sensibles selon un choix de mise en scène. Alice Ronfard insiste : « Même s'il y a un texte, le texte se dit dans un corps. L'un et l'autre s'interprètent. Si l'acteur ne possède pas l'énergie physique nécessaire pour porter le texte, celui-ci sera moins bien nourri. » (Feral : 250) Le rythme de la lecture et de la diction, les déplacements des corps et l'occupation de l'espace scénique, avec d'autres paramètres pris en charge par la mise en scène, et modulés par le comédien en fonction de ses propres capacités physiques, définissent la sensibilité qui détermine l'échec ou la réussite de la représentation. La lecture de la pièce par le metteur en scène serait « une voie de compréhension » du texte :

Lorsque la scène n'est pas une allégorie d'une situation déjà connue, mais une recherche d'un sens nouveau, la mise en scène est comme un graffiti, à savoir

une « œuvre » non achevée [...] La mise en scène consiste en une mise au point du sens, à un moment et dans un contexte donnés. Dans une mise en scène, il y a sans cesse des décisions à prendre, des choix à respecter, des actions à exécuter, des habitudes à observer, pour que la représentation existe. La jonction de ces phénomènes donne sens à l'ensemble. (Pavis, 2007 : 121)

Pour définir un sens dans un contexte donné, il est donc indispensable d'être à l'écoute de ce que les acteurs ont à proposer. Mais, qu'en est-il également des critères du choix même des acteurs, non pas pour leur jeu ou l'appréciation de leurs performances antérieures, mais pour leur origine, leur couleur de peau, leur sexe ? L'impact sur le spectateur/lecteur et le sens que peut avoir une pièce quelconque ne peuvent-ils pas être perturbés si un rôle initialement conçu par l'auteur pour un homme est joué par une femme¹⁴, ou lorsqu'un personnage qui a toujours été interprété par un acteur européen est joué par un artiste de couleur ? Nous pensons notamment à *One for the Road* de Pinter. Écrite en 1984, jouée à maintes reprises par différentes compagnies, une mise en scène de Bijan Sheibani à Londres propose en 2003 que le personnage de Victor, torturé par Nicolas, le bourreau de la pièce, change de couleur soit tenu par un Noir (Jason Barnett), marié à une femme blanche (Kristin Hutchinson), tous deux à la merci d'un homme blanc (Colin McCormack) qui se prend pour Dieu.¹⁵

À aucun moment, le texte ne fait référence au contexte dans lequel se déroulent les événements de la pièce ni à la couleur de peau des acteurs, tout ce que nous savons réside dans le fait qu'il y a domination, humiliation, viol et torture. Vue sous le prisme de la haine raciale, de la ségrégation et de l'apartheid, la mise à mort du petit garçon, le fils de Victor et de Gilla, prendrait une toute autre signification et deviendrait un acte légitime de purification puisqu'il est considéré comme étant le fruit du péché par le pouvoir dominant, alors que rien ne le justifiait dans les représentations précédentes, si ce n'est la peur d'une probable vengeance. Il naît d'une relation interdite, condamnée par l'Église et par la loi (d'autant que Nicolas, le bourreau, parle au nom de Dieu). En conséquence, la folie prétendue de Gilla se prête à une interprétation nouvelle : elle n'est pas folle parce qu'elle n'approuve pas les méthodes de son père, parce qu'elle a eu le malheur de tomber amoureuse d'un homme noir. Un tel renouvellement de sens, que le texte n'a pas explicitement envisagé, convoque néanmoins le sous-texte en se référant implicitement aux dictatures passées, « le texte contient en germe la représentation ». Pour Roland Barthes « ... chaque usage dramatique, même le plus mince ou le plus 'naturel' est l'expression d'une idéologie définie et totale » (Barthes, 2002 : 182). Il nous semble évident que la pièce dont nous venons de faire un bref commentaire autorise un tel choix, puisque, elle fut, à l'origine, inspirée par un désir de dénonciation de toute forme d'oppression, un

choix éthique que Pinter a rappelé dans son discours de réception du Prix Nobel de la Paix. Au sens générique perpétué dans les théâtres institutionnels européens, la mise en scène de Bijan Sheibani a greffé une interprétation spécifique en écho à l'histoire douloureuse de certaines nations. Comme ne manque pas de le rappeler M. Liard (67) :

La mise en scène nouvelle d'un texte connu est le résultat d'un parcours particulier qui témoigne des préoccupations d'artistes et de techniciens, et à travers eux, d'une culture et d'une époque donnée.

Cependant, la mise en scène est-elle la seule à prendre en charge la production de sens dans un spectacle vivant ? Que pourrait bien changer le fait de jouer une scène dans un rythme lent au lieu de la soutenir par un rythme frénétique aussi bien dans le discours que dans le mouvement ? Nous évoquerons ici un ensemble de textes critiques¹⁶ où deux représentations différentes du *Mariage de Figaro* sont analysées. Les conclusions mettent en avant le fait que la lenteur des déplacements et la tonalité pathétique dans la production de Barenboïm/Langhoff (1999) avaient complètement effacé l'esprit libertin qui caractérisait celle de Beaumarchais avec la vivacité privilégiée dans le discours, soulignée par le rythme suggéré, la gestuelle souple des mouvements. « Chercher/trouver un rythme pour le texte à jouer, c'est toujours chercher/trouver un sens » (Pavis, 1997-a, Rythmes). Le rythme qui, en scène, donne vie au discours modulerait le sens que pourrait avoir le texte théâtral. Mais si le rythme s'impose au texte par le choix de mise –en-scène dans diverses créations, le texte même suggère déjà un rythme d'énonciation ? Le modifier est acte de lecture. Dans *The Birthday Party* (1958) de Pinter, la scène de l'interrogatoire est particulièrement significative.

La séquence intitulée « The Interrogation »¹⁷ est tirée de l'adaptation cinématographique de William Friekin (1968). Les répliques sont fidèles à celles du texte dramatique. Au début de l'interrogatoire, Goldberg commence à poser des questions assis. Cependant cette pondération s'avère stérile car Stanley répond à chaque question par une autre question. Pour affirmer sa domination Goldberg se lève et accompagne cette position dominante d'une accélération du rythme de l'énonciation des questions. Les répétitions auxquelles Goldberg a recours provoquent une grande panique chez Stanley qui déclenche le rire du spectateur. Le rythme frénétique qu'elles engendrent, combiné à l'absurdité des questions posées à la victime, lui font perdre définitivement la parole. La répétition est synonyme de martèlement et de violence. L'effondrement linguistique auquel nous assistons reflète un effondrement psychologique qui se solde par un cri d'aliénation. Stanley est à jamais perdu. Il n'a plus aucune réactivité. Dans un rythme corporel lent, reflet de la perte de sa raison, il se plie à

tous les ordres que lui donnent ses tortionnaires, et sans aucune résistance, finit par les suivre pour affronter la mort. L'anéantissement de Stanley procède d'un harcèlement moral ayant recours à la rhétorique gestapiste qui repose sur la technique inquisitoire. Ce sont des éléments paraverbaux tels que la voix, le rythme et le débit vocal de l'acteur/comédien qui ont permis de donner une dimension corporelle et matérielle au texte. Aurait-il été possible d'obtenir ce résultat dans un autre rythme d'énonciation, lent par exemple ? Nous en doutons. Le recours à la rhétorique gestapiste dans *The Birthday Party* n'est pas unique dans la dramaturgie de Pinter. On retrouve ce même harcèlement moral, avec un rythme aussi aliénant, dans *Applicant* (1959)¹⁸, sketch qui met en avant l'abrutissement de l'homme par le monde du travail moderne menant sans équivoque à la dépression. Le texte, dans les deux cas cités, ne prendrait sens que dans un rythme qu'il imposerait à l'énonciation. En d'autres termes, « l'acteur doit adapter [sa respiration] au rythme du texte, et non le contraire. Il doit sentir la respiration du texte. Respirer comme l'auteur a respiré. » (Liard : 31)

Cependant, nous pensons que le rythme, l'accélération des échanges par exemple, n'aurait pu avoir le même impact s'il n'était accompagné d'un jeu scénique qui le rend perceptible. Le jeu scénique pervertirait et détournerait « le sens littéral de l'énoncé verbal » selon Pavis (1997-a : *Rythme et appui visuel ou gestuel*). Mais ce serait surtout la structure et le rythme intérieur des énoncés, la tonalité de la voix et la mise en relief de certains éléments des répliques qui donneraient au texte tout son sens :

La perception du rythme oblige à structurer et à déstructurer le texte, notamment à mettre en relief des éléments syntaxiques, donc à en masquer d'autres. La découpe syntaxique de la phrase, la désambiguïsation sémantique qui en résulte dépendent étroitement de la diction et de la perception d'un rythme intérieur à la phrase. On ne saurait donc affirmer que ce texte a un sens premier, dénotatif, fixe et évident, puisqu'une énonciation différente le détourne immédiatement du « droit chemin ». (Pavis, 1997-a : *Rythmes et découpes*)

La désambiguïsation sémantique dépendrait « de la diction et du rythme intérieur de la phrase », très probablement. Cependant, comme l'affirme M. Liard (50) :

Au théâtre, l'arme est le mot. Le mot est action sur l'autre. La stratégie verbale se lit dans la manière de dire, de montrer ou de cacher ses intentions, de toucher les points sensibles, de se placer sur le terrain mental de l'autre ou de l'entraîner sur son terrain, de s'imposer par son volume sonore ou de ramper vocalement. La voix esquivé. Le ton blesse.

En effet, Ruth, dans *The Homecoming*, joue avec les mots, désarmant ainsi tout adversaire se trouvant sur ou en dehors de la scène. Son discours fragmentaire de l'acte II est l'un des plus troublants par son ambiguïté :

Don't be too sure though. You've forgotten something. Look at me. I...move my leg. That's all it is. But I wear...underwear...which moves with me...it...captures your attention. Perhaps you misinterpret. The action is simple. It's a leg...moving. My lips move. Why don't you restrict...your observations to that? Perhaps the fact that they move is more significant...than the words which come through them. You must bear that...possibility...in mind. (The H : 60-61)

Son discours n'est rattaché ni à ce qui le précède ni à ce qui le suit, on ne prend conscience de son sens sexuellement connoté qu'après avoir fait plus ample connaissance avec ce personnage provocateur. Car dans ce même acte, on apprend qu'avant de faire la connaissance de Teddy, Ruth a posé nue pour des photos. Quelques instants plus tard, un événement au symbolisme peu perceptible immédiatement se produit sur scène : en présence de Teddy, son époux, Lenny l'embrasse et Joey la traite de « pute » (*'she's wide open/she's a tart'*) avant de la prendre dans ses bras, de l'embrasser à son tour et de poser son corps sur le sien (*'He [Joey] leans her back, until she lies beneath him. He kisses her/Joey lies heavily on Ruth'*¹⁹). À la fin de la pièce, Ruth refuse de repartir avec son mari pour les États-Unis, abandonnant ainsi ses trois enfants, afin de se prostituer. Dans un autre contexte d'énonciation, des mots tels que « leg, underwear, et lips » pourraient avoir un sens neutre sans possibilité de « mal interpréter » (*'misinterpret'*) les mots que Ruth prononce. La diction, la mise en voix et en corps de chaque signe linguistique, va permettre de leur attribuer un sens second et de relever l'ambiguïté. Le fait de les combiner dans un discours où chaque phrase et chaque mot est suivi d'un point ou de points de suspension, donc d'un temps de pause, sème le doute et oblige aussi bien les cinq hommes qui l'entourent que le spectateur/lecteur à la réflexion. Tous les regards sont tournés vers elle. L'espace dramatique lui appartient dès l'instant où elle commence à bouger ses lèvres « rouges » et sa jambe. Elle prend soin d'accompagner le rythme lent de ses mouvements de jambe d'un rythme d'énonciation lent, et de souligner le tout d'une voix sensuelle et d'un regard séducteur. Ainsi, elle nous fait partager l'angoissante signification sexuelle de son discours même si elle essaye de créer une distanciation entre ce qu'elle dit et ce que les hommes croient voir. Ce qui confirme des affirmations de Michel Liard (p. 14) lorsqu'il soutient que :

La parole donne un parfum, couleur, une sensualité au texte écrit. La violence ou la volupté de la diction enrichit, élargit, suggère. Elle peut même contredire le sens... Le sens n'est donc pas lié seulement à ce que les mots désignent. »

Mais si la diction et le rythme relèvent de l'oralité, qu'est-ce qui, dans la pièce, permettrait une connaissance préalable de ces éléments, aussi intuitive qu'elle puisse être ? Le texte dramatique qui se joue sur scène est avant tout écrit, et la ponctuation imposée par l'auteur va permettre de le rythmer et de marquer

les temps de pause (brefs ou longs) ainsi que les silences oratoires. Dans tout texte la ponctuation fait sens (sauf peut être pour certaines langues comme l'arabe), et au-delà, elle a une fonction connotative par sa présence/absence dans le texte théâtral. Dans le discours elliptique de Ruth, les points de suspension offrent une pause au lecteur afin de solliciter son imagination et de lui permettre de s'interroger sur le sens à attribuer à chaque mot. Tandis que dans *A Slight Ache* (1959), les points de suspensions traduisent une angoisse existentielle chez Edward qui se sent menacé par la présence d'un individu plus jeune que lui qui envahit son espace « the matcheseller »²⁰ ; néanmoins, chez Flora, sa femme, ils révèlent la frustration qu'elle ressent aux côtés d'un homme tel qu'Edward. Plus encore, ils illustrent une gêne, un tabou, un non-dit concernant sa 'vraie' nature en dépit de la classe sociale à laquelle elle appartient, car elle aime les mauvais garçons, tout ce que son époux n'est pas.

Dans le monologue d'Aston, dans *The Caretaker* (1960), les points de suspensions sont à l'origine du flot ralenti des paroles qu'il prononce :

They weren't hallucinations, they... I used to get the feeling I could see things... very clearly... everything ... was so clear... everything... used... everything used to get very quiet... everything got very quiet... all this... quiet... and... this clear sight... it was... but maybe I was wrong. Anyway, someone must have said something. I didn't know anything about it. [...] He said... he just said that, you see. You've got... this thing. That's your complaint. And we've decided, he said, that in your interests there's only one course we can take. He said... but I can't... exactly remember... how he put it... he said, we're going to do something to your brain. He said...²¹

Formulations hésitantes, répétitions et tautologies, la déstructuration langagière perceptible dans ce récit analeptique serait la conséquence directe des électrochocs dont il fut victime dans le passé. Le silence que produisent les points de suspension sur scène ne serait pas dû à un vide linguistique en attente d'être comblé, mais ils témoigneraient d'une douleur émotionnelle et physique à l'origine de la confusion et de l'absence de cohérence de sa pensée. Pour la première fois sur scène, les craintes et les blessures d'Aston remontent à la surface, il dévoile ses secrets les plus intimes. Son monologue invite à connaître la vérité sur ce qui le tourmente et, probablement, à comprendre le sens des silences (points de suspension) qui régulent son discours : la menace que représente le psychiatre, une mère absente qu'il ne perçoit que comme l'individu qui a causé son enfermement et l'indifférence d'un frère avec qui il cohabite. Selon Michael Billington, biographe de Pinter, les silences et les hésitations qui caractérisent la dramaturgie pinterienne seraient le reflet de sa propre utilisation

du langage. Voici comment il répond à deux questions à propos de la relation entre le langage dramatique de Pinter et son langage quotidien :

The real connection, I think, between Pinter's life and work is in language. When I interviewed Pinter for my book, I would play back my tapes and listen to Pinter talking and what would astonish me is that the rhythm of his conversation is very like the rhythm of his plays. Pinter does speak with quite exaggerated pauses and with frequent hesitations. That to me is the real connection. I would not suggest to you that Pinter's average day is like any of his characters, thank goodness. I think that extraordinary dramatic poetry Pinter created in which language is often a camouflage or there is something going on underneath the dialogue that is not quite expressed comes from Pinter's own acute inner ear.

I'd say in real life, Pinter doesn't really react to uncomfortable silences but often creates them. When I listen back to my tape recordings with Pinter in my book, I was stunned by the long gaps between words. It was largely because he was almost searching for the exact word and the exact means of expression, wanting to be understood as clearly as possible. There is a staccato rhythm to Pinter's conversation that is the same as you find in the plays. Peter Hall has said all the dramatists he knows speak much as they write, or that if you want to understand the rhythm of their plays you have to listen to the rhythm of their conversation. Peter Shaffer, for example, will talk with a mellifluous fluency, Harold Pinter will talk in everyday conversation with a sometimes jerky hesitancy. So silences in Pinter's plays are partly a reflection of the silences you find in Pinter's life.²²

Ce que rapporte Michael Billington est pertinent puisque Pinter est toujours à la recherche du « mot qui convient »²³, mais il nous est difficile de concevoir que les silences oratoires de Pinter soient du même ordre que ceux de ses personnages, car chacun est porteur d'une signification particulière : l'effondrement psychologique chez Stanley, la frustration sexuelle chez Ruth et le désordre mental chez Aston, d'autant plus que la parole solitaire (c'est dans les monologues que l'on trouve les indications *pause* et *silence* ainsi que les points de suspensions). Au théâtre, la parole :

[...] contraint le discours à s'organiser autour d'un seul locuteur, elle subvertit la grammaire (d'où les tournures et constructions syntaxiques inattendues, douteuses, parfois disloquées) et les lois logiques du discours (et de l'énonciation) en les soumettant à l'énergie et à la volonté d'un seul. Le désir de se faire entendre passe au second plan face à celui de produire un mode d'expression singulier. (Fix : 9)

Si l'on note un ralentissement du flot de la parole, du rythme chez Aston, ralentissement imposé par les silences successifs que produisent les points de suspension, chez Hirst dans *No Man's Land* (1975), c'est le contraire qui se produit. Son monologue tel que l'a voulu l'auteur est caractérisé par une

succession de virgules qui reflètent la frénésie et le délire du personnage, imposant ainsi un rythme beaucoup plus vif pour entraîner le spectateur/lecteur dans son cauchemar. Le martèlement psychologique causé par des répétitions sémantiques et sonores vise à renforcer la teneur et la portée du propos sur le locuteur et à redoubler, sur le plan phonique, ce que le signifié représente :

Am I asleep? There's no water. No-one is drowning. Yes, yes, come on, come on come on, pipe up, speak up, speak up, you're fucking me about, you bastards, ghosts, long ghosts, you're making noises, I can hear you humming, I wear a crisp blue shirt at the Ritz, I wear a crisp blue shirt at the Ritz, I know him well, the wine waiter, Boris, Boris, he's been there for years, blinding shadows, then a fall of water –(Pinter, Plays 3 : 353)

Quant à Len, personnage obsessionnel qui bascule dans la paranoïa dans *The Dwarfs* (1960), son délire est semblable à celui de Hirst. Il monologue dans une parataxe qui témoigne d'une errance psychologique :

[...]. Under the woodyard wall stops. Stops. The wood hangs. Deathmask on the water. Pete walks by the – gull. Slicing gull Gull. Down. He stops. Rat corpse in the yellow grass. Gull pads. Gull probes. Gull stamps in his feet. Gull whinnies up. Gull screams, tears, Pete, tears, digs, Pete cuts, breaks, Pete stretches the corpse, flaps his swings, Pete's beak grows, probes, digs, pulls, the river jolts, no moon, what can I see, the dwarfs collect, they slide down the bridge, they scutter by the shoreside, the dwarfs collect, capable, industrious, they wear raincoats, it is going to rain, Pete digs, he screws in to the head, the dwarfs watch, Pete tugs, he tugs, he's tugging, he kills, he's killing the rat's head, with a snap the cloth of the rat's head tears. Pete walks by the... [*Deep groan.*] (Pinter, Plays 2 : 108)

L'effondrement corporel qui suit chacun de ces monologues, comme en attestent les didascalies (*Hirst falls to the floor*» et «*He [Len] sinks into chair left of his table*»), indique la tension dramatique que provoque le rythme soutenu de l'énonciation, le souffle qu'il requiert et l'énergie physique qu'est censé dépenser l'acteur pour aboutir à l'effet désiré par l'auteur sur le spectateur/lecteur. L'univers des deux personnages semble tenir à très peu de chose. Leur langage fragmenté est à l'image de leur angoisse et de leur enfermement. Chez Hirst et Len, le monologue est l'expression de l'isolement et de la fragilité psychologique. Chez Aston, il peut exprimer la résistance à la massification si l'objectif de son internement visait à faire taire à jamais sa vision du monde, différente de la doxa.

Le théâtre « se construit et se déconstruit sans cesse pour échapper à la pétrification, à l'instrumentalisation, à la mort » (Liard : 30). Par cette étude non exhaustive du lien entre texte et corps disant et jouant, dans le théâtre de Pinter, nous avons tenté de démontrer que la mise en scène et la représentation théâtrale dépendent fortement, mais pas intégralement, du texte. Le dramaturge compose

une pièce, mais pour que son sens se renouvelle à chaque représentation, il renonce à sa paternité dès l'instant où son texte, lu par un metteur en scène et formulé par les comédiens, s'incarne dans un spectacle vivant associant interprétation et transcription esthétique complexe. « Le texte est alors conçu comme une réserve, voire comme le dépositaire du sens que la représentation a pour mission d'extraire et d'exprimer » (Pavis, 1996-b : 187). Par sa structure, sa ponctuation ainsi que par les indications scéniques, il impose un rythme à la représentation, un rythme qui ne se réalise que dans la nécessité de l'action pour ainsi lui donner un sens.

BIBLIOGRAPHIE :

L'œuvre de Harold Pinter est rassemblée en quatre volumes. Elle est publiée par Faber et Faber ainsi que par Grove Press.

OUVRAGES SECONDAIRES :

- BARTHES, Roland. 2002, *Ecrits sur le théâtre*, Paris : Seuil
- BERTON Danièle, SIMARD Jean-Pierre (eds.) 2007, *Création théâtrale : adaptation, schèmes, traduction*. Saint-Étienne : PUSE
- BERTON D, SIMARD J-P. (eds.). *Expression contemporaine et représentation(s) dans le théâtre anglophone*, collection « Coup de théâtre », Université Jean Monnet de Saint Etienne : RADAC, octobre 2005, N° 20
- BILLINGTON Michael. 1996, *The Life and Work of Harold Pinter*, London : Faber and Faber.
- BIRCH, David. 1991, *The Language of Drama*, London : MacMillan
- BROWN, John Russell. 1972, *Theatre Language*, London : Allen Lane, Penguin Press
- CULPEPER, J, P. VERDONC.& M.SHORT. 1998, *Exploring the Language of Drama, from Text to Context*, Routledge
- ESSLIN, Martin. 1992 (1970), *Pinter, The Playwright*, London : Methuen
- FERAL, Josette. 1997, *Mise en scène et jeu de l'acteur, Entretiens*, Tomes : I et III. Canada/Belgique : Editions Jeu/Editions Lansman
- FIX, Florence et TOUDOIRE-SURLAPPIERRE, Frédérique. (eds.). 2006, *Le monologue au théâtre (1950-2000), la parole solitaire*, collection « Ecritures », Dijon : Editions Universitaires de Dijon
- FRAISSE, Paul. 1956, *Les structures rythmiques*, Bruxelles : Erasme
- GAUTHIER, Brigitte. 1996, *Harold Pinter, the Caretaker of the Fragments of Modernity*, Paris : Ellipses
- GUSSOW, Mel. 1998, *Conversations avec Harold Pinter*, trad. Isabelle D. Philippe, Paris: Denoël.

- HELBO, André. *Les mots et les gestes*, Lille : Presse Universitaire de Lille
 -----, 2007, *Le théâtre : texte ou spectacle vivant ?* Paris : Klincksieck
 KERR, Walter. "The Theater: Pinter's 'Homecoming'" in *New York Times (1857-Current file)*; Jan 6, 1967; ProQuest Historical Newspapers, The New York Times (1851 - 2004), p. 29;
 LECERCLE, Ann. 2006, *Le théâtre d'Harold Pinter*, Klincksieck
 LIARD, Michel. 2006, *Parole écrite - parole scénique*, Joca Seria
 PAVIS, Patrice. 2007, *La mise en scène contemporaine*, Paris : Armand colin
 -----, 1996-a, *Dictionnaire du théâtre*, Paris : Dunod
 -----, 1996-b, *L'analyse des spectacles*, Paris : Nathan
 PIERON, Henri. 2000 (1951), *Vocabulaire de la psychologie*, Paris : P.U.F
 ROBERT, Raymonde. (ed.). 2000, *Texte et théâtralité*, collection « Le texte et ses marges », Nancy : Presses Universitaires de Nancy
 SARTRE, Jean-Paul. 1992 (1973), *Un théâtre de situations*, Paris : Gallimard
 WUNENBURGER, J.J. (dir.) 1992, *Les Rythmes, lectures et théories*, Paris: L'Harmattan

NOTES :

¹ SEGARRA Marta. «Du rythme en littérature, Michaux contre l'alexandrin » in *Les rythmes, lectures et théories*, J.J. Wunenburger (dir), Paris : L'Harmattan, 1992

² HELBO André dans *Le théâtre : texte ou spectacle vivant ?* (2007) fait une distinction entre le texte dramatique et le texte théâtral : le texte théâtral se composerait du texte dramatique et des didascalies.

³ PAVIS Patrice. 1996-a , section « Représentation théâtrale » : b. *Le texte en attente*.

⁴ Le rôle de Ruth fut joué par Florence Bourgès

⁵ Pour plus de détails voir l'article de Gilles Visy « Sémiologie et esthétique de la femme dominatrice dans le film muet » disponible sur la page : <http://cadrage.net/dossier/femmes.htm>

⁶ <http://www.youtube.com/watch?v=nv4-XI1hD9o>. L'intervalle temporel concerné par notre analyse est : de 2mn50 à la 5^{ème} minute de la vidéo.

⁷ PAVIS 1996-a. Voir : « Corps », section : anthropologie de l'acteur.

⁸ Auteure, metteuse en scène des théâtres nationaux canadiens, Alice RONFARD a participé à toutes les créations collectives du Théâtre Expérimental de Montréal à titre de comédienne, scénographe, éclairagiste et auteure, de 1976 à 1980. De 1994 à 2001, elle a été adjointe à la direction artistique de la section française de l'École nationale de théâtre du Canada et enseigne régulièrement dans différentes écoles de théâtre et d'opéra en jeu, production et scénographie.

⁹ RONFARD, Alice. « Un texte a aussi une énergie » in Josette Féral, *Mise en scène et jeu de l'acteur, Entretiens*, (Tome : I. 1997)

- ¹⁰ ZARCH, Philippe. « Point de vue du dedans » in BERTON Danièle et SIMARD Jean-Pierre (dirs.) 2007
- ¹¹ YOUNG, Kelly. ““Pinter is a Liar and a Cheat”: Review of the Pinter Festival 97” in www.ucd.ie/irthfrm/firstiss.htm, consulté en septembre 2008.
- ¹² www.theatrottheque.com/web/article1124.htm
- ¹³ http://www.haroldpinter.org/plays/plays_ashestoashes.shtml
- ¹⁴ Longtemps refusées par les ayants-droits, on rencontre des interprétations d'*En Attendant Godot* par des comédiennes. Aionsdi, dans une université américaine : Amy et Francine jouent en français une parodie, visible à la page : <http://www.youtube.com/user/laryfrancine>
- ¹⁵ Des photos prises à l'occasion des différentes représentations de la pièce sont disponibles sur http://www.haroldpinter.org/plays/title_onefortheroad.shtml
- ¹⁶ Voir : www.matisse.lettres.free.fr/figaro/noces.htm
- ¹⁷ <http://www.youtube.com/watch?v=Mjp8Ms2t19Q> Les intervalles temporels de notre analyse : de 1mn30 à 2mn30, et de 3mn40 à 5mn30.
- ¹⁸ www.dailymotion.com/relevance/search/l/%2527offre%2Bd%2527emploi%2Bpinter
- ¹⁹ Dans la mise en scène d'Yvon LAPOUS (Nantes 2008) le rapport sexuel entre Ruth et Joey est rendu visible.
- ²⁰ Un extrait illustre cette angoisse : Edward. [...] You look younger. You look extraordinarily youthful. [...] I would like to join you...explain...show you...the garden...explain...The plants...where I run...my track...in training...I was number one sprinter at Howells...when a stripling...no more than a stripling...licked...men twice my strength...when a stripling...like yourself. (Pinter, *Plays One*, p. 199)
- ²¹ PINTER, Harold. *The Caretaker* : 89-90
- ²² www.bbc.co.uk/bbcfour/pinter/language.shtml
- ²³ Davies dans *The Caretaker* et Gus dans *The Dumb Waiter* tendent à vouloir trouver le « mot juste » mais ils en sont incapables.