

« Palimpsestes et résurgences dans l'œuvre de Pinter »

Souria Grandi, doctorante, Université de Saint-Etienne

Les mots ont une mémoire seconde qui se prolonge mystérieusement au milieu des significations nouvelles. L'écriture est précisément ce compromis entre une liberté et un souvenir, elle est cette liberté souvenante qui n'est plus libre que dans le geste du choix, mais déjà plus dans la durée.

(Barthes, Roland. *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris : Seuil, 1972, p.16)

Dans son ouvrage consacré à l'œuvre et à la biographie d'Harold Pinter, Michael Billington, dès la première page du chapitre deux intitulé « Romantic Ireland », cite G.K. Chesterton (*in* Billington, 1996, p. 26) qui affirme :

There is at the back of every artist's mind something like a pattern or type of architecture. It is a thing like the landscape of his dreams; the sort of world he would wish to make or in which he would wish to wander; the strange flora and fauna of his own secret planet

Si l'on en croit Chesterton, chaque auteur aurait un modèle de production, une structure sur laquelle s'effectue l'ensemble de sa production littéraire lui permettant ainsi de se réécrire et de se réinventer chaque fois que celui-ci en éprouve le désir tout en gardant la trace d'une écriture antérieure, l'empreinte qui permet son identification. C'est pourquoi nous reprenons aujourd'hui cette citation à notre compte, pour nous interroger sur le modèle pinterien, lequel non seulement aurait permis une récurrence thématique perceptible à différente période de sa création artistique, mais aurait aussi permis la transposition d'un certain nombre de ses poèmes au théâtre et inversement, ce qui nous permettra ainsi de constater la résurrection de l'un de ses personnages clé à travers toute son œuvre.

Si Chesterton semble décrire un paysage onirique à l'image d'une vie rêvée par l'auteur, en examinant l'œuvre de Pinter on se rend compte assez rapidement que son paysage à lui prend des allures cauchemardesques et ce dès ses premiers écrits. L'un de ses écrits de jeunesse des plus frappants est *Kullus* (1949) pour l'importance qu'il va prendre au sein de toute une œuvre à venir. Ce texte hybride qui se présente à première vue comme une pièce de théâtre échappe à toute catégorisation. Divisé en trois parties, il nous est présenté sous forme de dialogues exclusivement rapportés par un narrateur qui s'énonce par 'T'. On ne sait absolument rien de lui, mais il est clair, dès le début, qu'il fut le maître des lieux avant l'arrivée de Kullus :

I let him in by the back door. There was a brisk moon.
- Come in. *He stepped inside, slapping his hands, into the room.*
- Go on Kullus. Go to the fire. (Pinter, 1996, p. 63)

Dans cette première partie, le narrateur qui jouissait d'une solitude sécurisante, va vite se rendre compte que son invité, Kullus¹ donc, est un intrus qui cherche à prendre sa place pour ainsi le déloger. La première phrase que prononce Kullus annonce ses intentions peu pacifiques, pour ensuite lui adresser d'acribes critiques afin de le détruire psychologiquement et s'assurer ainsi l'absence de toute objection ou résistance face à ce qui va suivre :

- You do not welcome warmth, Said Kullus. [...]
You are biased towards cold. But you shut out cold and do not acknowledge warmth. This can on no account be named a fire. It is merely another aspect of light and shade in this room. It is not committed to its ordained activity... You live an avoidance of both elements
- Sit down Kullus. Take a seat. (p.63)

Les attaques proférées à l'encontre de notre narrateur vont le mener à une totale aliénation au point de le réduire à l'état de voyeur obéissant aux ordres de Kullus qui lui impose la présence d'une inconnue :

At the door, Kullus called. Soon a girl was in the room, shawled. I nodded.
She nodded. She bent at the grate, remained, rose, looked at Kullus.
- Here, said Kullus.
She went to him. They climbed into my bed. I placed a coat over the lamp, and watched the ceiling hustle to the floor. Then the room moved to the flame in the grate. I shifted my stool and sat by the flame in the grate.
(p. 63-64)

Et c'est avec cette scène où Kullus prend possession du lit de son hôte que se clôt la première partie. Au réveil, au cours de la deuxième partie, on constate que l'ordre est complètement inversé, Kullus devient le maître absolu de la chambre, il décide des moments où les rideaux doivent être ouverts ou fermés. Non seulement il impose sa loi sur celui qui un jour fut maître de lui-même, mais il défie la nature en voulant lui imposer un nouvel ordre, en voulant faire la pluie et le beau temps, la nuit et le jour :

Kullus took a room. The window was closed, if it was warm, and open, if it was cold. The curtains were open, if it was night, and closed, if it was day.
Why closed? Why open?
- I have my night, said Kullus.
I have my day [...]
- I know cold, said Kullus.

I know its neighbour. Sit down. You are alone.
And so I sat down on the stool, which he placed for me. (p. 64)

La deuxième partie représente l'avènement d'une dictature instaurée par Kullus qui s'achève lorsque 'the shawled girl' prend le contrôle à son tour au cours de la troisième partie, pour devenir celle qui donne les ordres, celle qui domine, celle qui décide quand ouvrir les rideaux et quand les fermer :

The curtains were closed, I crouched far from the fire.

- What has happened to Kullus?

I asked.

He has changed.

In HER room I crouched far from the fire.² [...]

- Why are you shawled?

asked the girl, and opened the curtains.

A ce stade, l'invasion est totale et notre narrateur est complètement dépouillé de son identité. Mais quelles seraient les causes de ce désastre ? Selon Derrida, cela relèverait de notre propre comportement : « Cet étrange comportement du vivant qui, de façon quasiment suicidaire, s'emploie à détruire lui-même ses propres protections »³. Cette idée est clairement formalisée dans un premier temps dans *Foi et savoir* (1996). Elle nous semble avoir été confirmée par la suite après les attentats du 11 septembre). Le théâtre de Pinter, ainsi que sa poésie, témoignent de la responsabilité de l'individu dans sa propre destruction. Lui-même confie à Michael Billington : « We welcome over the threshold the agents of our own destruction ». « *I let him in by the back door* » nous rapporte l'instance narrative de Kullus, dans une sorte de narration rétrospective après s'être fait déloger par Kullus. En effet si l'on regarde de plus près la composition de ce texte, on remarquera que le temps de la narration est le passé mais que le narrateur reproduit les dialogues au présent. Cela ne serait-il pas le fruit de l'imagination d'un individu qui craint d'être envahi par une force extérieure ? Impossible de vérifier. Cependant, on ne sait absolument pas ce qui est arrivé à Kullus : 'what has happened to Kullus ?' est la question que pose deux fois le narrateur, l'ex-maître des lieux, à 'the shawled girl', sans obtenir de réponse.

L'objection que l'on pourrait nous faire à propos de cette étude sur Kullus est : « pourquoi s'être autant attardé sur ce texte et quelle relation a-t-il avec le titre de la communication et la thématique du Congrès ? » La réponse est que pour nous, tout part de ce texte dans le sens où toute l'œuvre de Pinter va porter la trace de Kullus l'envahisseur, Kullus l'agresseur, Kullus le destructeur. Au-delà du personnage nous allons tenter de voir comment le texte Kullus aurait subi deux transpositions la première en 1954, la deuxième en 1967, ainsi qu'une transmodalisation en 1955.

En 1955 Pinter écrit *The Examination*, une nouvelle où Kullus (personnage) est ressuscité ainsi que cette même instance narrative qui s'exprime à la première personne dans *Kullus* en 1949, et qui nous raconte la même histoire (discours), à quelques détails près, six ans plus tard. Avant de nous intéresser au contenu de cet hypertexte⁴, nous voudrions avant tout faire quelques commentaires comparatifs concernant la forme de ces deux textes. Nous avons mentionné auparavant que *Kullus* est un texte en prose dans lequel nous notons l'existence d'un narrateur intradiégétique qui ne fait que décrire, au passé, les faits et gestes de chacun des personnages (lui compris), comme s'il s'agissait de didascalies dans une pièce de théâtre. Il se déchargerait de la responsabilité de ce qu'ils disent en les faisant intervenir directement. Cependant, en ce qui concerne *The Examination*, la nouvelle ne contient aucune trace de dialogue, la narration est à la première personne et les verbes sont tous au passé. Kullus et l'instance narrative sont les seuls personnages de la nouvelle, nous noterons donc l'absence de « the shawled girl » dans l'espace clos de *The Examination*.

L'histoire se répète ! Comme *Kullus*, *The Examination* ouvre sur une phrase qui renvoie directement aux causes du désastre dans le texte primitif : « When we began, I allowed him intervals. » L'énonciateur « I » semble avoir le contrôle total de la situation, il est modulateur d'une sorte d'audition ou d'un examen, il est le seul à décider du découpage du temps concernant la durée des différentes sessions d'examen ainsi que des temps de pause :

And so I took it upon myself to adjudge their allotment and duration. They were not consistent, but took alteration with what I must call the progress of our talks. With a chalk I kept I marked the proposed times upon the blackboard, before the beginning of a session... (Pinter, 2005, p. 88)

Après une parfaite maîtrise de la situation, « I » commence à être troublé par la non-protestation de Kullus, par le fait qu'il ne profère aucune critique à son encontre, mais surtout par son silence, un silence dont il n'arrive pas à percer le mystère et dont il n'essaie pas de saisir le sens, jusqu'à ce que cela finisse par semer le doute dans son esprit :

Frequently his disposition would be such that little could be achieved by insistence, or by persuasion... When Kullus was disposed to silence I invariably acquiesced... But I did not regard these silences as intervals, for they were not... And so the nature of our silence within the frame of our examination, and the nature of our silence outside the frame of our examination, were entirely opposed. Upon my announcement of an interval Kullus would change, or act in such a manner as would suggest change. His behaviour, on these occasions, was not consistent, nor, I am convinced, was it initiated by motives of resentment or enmity, although I suspect Kullus

was aware of my watchfulness... I was obliged to remark, and if possible, to verify, any ostensible change in his manner, whether it was outside the frame of our examination or not. (p. 88-89)

Mais que craignait-il au juste pour ne pas avoir tenté de pénétrer le monde de Kullus ? « ...To enter into someone else's life is too frightening » affirme Pinter (2005, p. 25). Le « I » narrateur perd toute confiance en lui-même après avoir été maître de la situation et nous le fait savoir en employant des expressions telle que « I am convinced ; I am certain ; I think ; I took it to be... » permettant ainsi à Kullus de le faire vivre dans un climat d'insécurité. Le silence de Kullus lui interdit l'accès à ses pensées et le fait presque délirer puisque la confusion est nettement perceptible dans ses propos ce qui n'était pas le cas de la narration de 1949 où la certitude du narrateur était sensible. L'effet que produit l'intrusion de Kullus est celle décrite par Harold Pinter dans sa lettre à l'éditeur de *The Play's the Thing* en 1958 « A man in a room who receives a visit is likely to be illuminated or horrified by it. [...] Where this is going to occur it will occur shockingly. It may induce paralysis. From paralysis to paralysis. Or from delusion to delusion. » (Pinter, 2005, p.17-18). « I » est paralysé, dérouter ; sous l'emprise de cette arme redoutable qu'est le silence. Il permet ainsi à Kullus de l'exclure et de prendre le contrôle de la situation :

For he journeyed from silence to silence, and I had no course but to follow.

Kullus's silence, where he was entitled to silence, was compounded of numerous characteristics, the which I duly noted. But I could not always follow his courses, and where I could not follow, I was no longer his dominant⁵. (p. 89)

Pinter accorde une très grande importance à la dimension du silence qui annonce le désastre et la destruction, et ce dès ses débuts poétiques notamment avec le dernier vers du poème *At the Palace of the Emperor at Dawn* (1949) : « All bloom at the start./ And now we hear the distress of silence » (Pinter, 2005, p. 117), pour en suite en faire une arme redoutable, un stratagème capable de faire perdre la raison à son adversaire, Tel est le cas par exemple dans *A Slight Ache*, pièce de théâtre écrite en 1959. Edward, un intellectuel qui écrit des essais philosophique sur l'espace et le temps, fait rentrer l'intrus chez lui « the matchseller » pour prouver à sa femme qu'il est capable de le vaincre et de le chasser définitivement de devant sa porte sans l'aide de quiconque : « I'll invite him in here. Into my study. Then we'll...get to the bottom of it » (Pinter, 1990, p. 179). Malheureusement pour lui, celui qu'il considère comme son ennemi refuse de lui adresser la parole et garde le silence pendant qu'Edward pose des questions tout en racontant sa vie. Son premier et son deuxième discours s'étalent sur environ cinq pages sans que chacun obtienne la moindre information. A la fin de la pièce Edward s'effondre complètement : « *He falls to*

the floor» et se voit remplacer par son adversaire puisque sa femme décide de le mettre à la porte et de garder auprès d'elle le clochard introduit par son mari.

Pour revenir aux deux oeuvres *The Examination* et *Kullus* dont nous avons entrepris l'étude, les similitudes observées entre elles prouvent que les deux textes se font écho. Au-delà : il ne s'agit pas d'une simple résurgence textuelle mais plutôt d'une continuité, d'une suite donnée par l'auteur au texte « primitif » pour décrire un va et vient continu entre prise de contrôle : domination et anéantissement :

Neither was Kullus's predilection for windows a deviation from former times. I had myself suffered under his preoccupation upon previous occasions, when the order of his room had been maintained by particular arrangement of window and curtain, according to day and to night, and seldom to my taste or my comfort. But NOW he maintained no such order and did not determine their opening and closing. For we were no longer in Kullus's room⁶
And the window was always open, and the curtains were always open. (p.89)

A travers ce passage, « I » revient sur la domination, l'oppression et l'humiliation que lui aurait fait subir Kullus une première fois, puisqu'il fait référence à des événements antérieurs, en occurrence ceux que l'on retrouve dans le texte de 1949. A la fin de ce même passage, « I » reprend le dessus sur son adversaire et nous informe que maintenant « *now* » c'est lui qui décide du jour et de la nuit, il est à nouveau maître de la situation. Antérieurement, nous nous sommes interrogés sur ce qui a bien pu arriver à Kullus lorsqu'il a été détrôné par « the shawled girl ». Il semblerait que « I » soit resté sous l'emprise de Kullus plusieurs années puisque le « I » narratif s'est transformé en un « I » poétique dans *The Task*, poème écrit par Pinter en 1954 où Kullus (toujours ce même personnage) est chassé par « I » qui a osé désobéir à ses ordres et se libérer de sa tutelle :

The last time Kullus, seen,
Within a distant call,
Arrived at the house of bells,
The leaf obeyed the bud,
I closed the open night
And tailormade the room. [...]
The last time Kullus saw
The flower begin to fail,
He made a distant call,
The bud became a bell,
I disobeyed that cry
And pacified the room
(Pinter, 1996, p. 26-27)

Le premier couplet annonce l'intrusion de Kullus dans l'univers de « I » qui ne fait qu'accomplir des tâches sous ses ordres afin de réorganiser l'espace selon

les désirs du nouveau maître des lieux, ce qui nous renvoie encore une fois au texte *Kullus* de 1949, sauf que dans le dernier couplet du poème « I » fait preuve de résistance et de non-résignation pour reprendre le contrôle de sa vie. Alors pourquoi « I » a-t-il laissé Kullus, cet ennemi juré, réinvestir son espace ? Un individu peut-il commettre deux fois la même erreur ? Le narrateur de ces trois textes serait-il hanté par le spectre « derridéen » ? Après avoir pacifié son espace vital, il y introduit à nouveau celui qui a causé sa perte. Est-ce la solitude et l'ennui qui l'ont poussé à agir de la sorte ? Selon Derrida, la vie ne vaut la peine d'être vécue que parce que l'omniprésence de la mort la menace :

Communauté comme com-mune auto-immunité: nulle communauté qui n'entretienne sa propre auto-immunité, un principe d'autodestruction sacrificiel ruinant le principe de protection de soi (du maintien de l'intégrité intacte de soi), et cela en vue de quelque sur-vie invisible et spectrale. Cette attestation autocontestatrice tient la communauté auto-immune en vie, c'est-à-dire ouverte à autre chose et plus qu'elle-même: l'autre, l'avenir, la mort, la liberté, la venue ou l'amour de l'autre, l'espace et le temps d'une messianicité spectralisante au-delà de tout messianisme. (Derrida, 1996, p. 76)

Le concept biologique d'auto-immunité⁷ est repris par Derrida pour rendre compte du comportement humain, et Pinter matérialise ce comportement à travers une grande partie de son œuvre.

Qu'il soit question d'auto-destruction ou d'invasion, nous noterons tout de même que dans *The Examination* « I » ne baisse pas aussi facilement les bras que dans *Kullus*. Au contraire, après avoir perdu la première manche il domine à nouveau son adversaire. Cette détermination absolue et ce refus de se rendre seraient constamment perceptibles, selon Michael Billington, dans le tout premier ouvrage autobiographique de Pinter *The Queen of all the Fairies*, un écrit de jeunesse qui n'aurait jamais été publié. En outre il nous est possible de retrouver dans ses poèmes de jeunesse la trace d'un esprit hanté par l'image d'un monde aliénant dont il essaie de se défaire par tous les moyens. C'est le cas dans *Chandeliers and Shadows* (1950) :

Worlds dying, suns in delirium,
Catch the sleek counsellor,
Hold the crystal elixir of muffs.
Enwrapped in this crust, this crumpled mosaic
Camphor and rosefall stifle the years,
Yet I, lunatic from lunatic spheres,
Shall run crazy with lepers, [...]
And on Twelfth Night the long betrayed monster
Shall gobble their gilded gondolas
(Pinter, 2005, p. 123-124)

Le sujet qui s'énonce par le pronom « I » est un fou, un 'destinerrant' qui décrit un monde de lépreux en pleine désintégration puis menace de se venger à la fin du poème. Il refuse donc de se laisser consumer par le monde qui l'entoure. Ce même fou refuse encore une fois de se laisser abattre dans un autre poème écrit en 1951 intitulé *I Shall Tear off My Terrible Cap* :

I in my straight jacket swung in the sun,
In a hostile pause in a no man's time.
The spring his green anchor had flung.
Around me only the walking brains,
And the plack of their onelegged dreams
As I hung.

I tell them this —

Only the deaf can hear and the blind understand

The miles I gabble.

Through these my dances of dunce and devil,
It's only the dumb can speak through the rubble. /.../
O despite their dark drugs and the digs that they rib me,
I'll tear off my terrible cap.

(Pinter, 2005, p. 126)

Dans ce poème plus que dans le précédent, le désespoir, la détresse et la désintégration sont les caractéristiques majeures du monde qui entoure « I », l'énonciateur anonyme. *I Shall Tear off My Terrible Cap* est un champ de supplices où le temps s'arrête « hostile pause in a no man's time », mais c'est également le lieu où l'on retrouve les prémisses de *No Man's Land* (1975) qui décrit un espace froid où le temps se fige et où tout espoir est impossible :

Spooner. No. You are in no man's land. Which never moves, which never changes, which never grows older, but which remains forever, icy and silent.

(Pinter, 1997, p. 399)

Cependant, si dans les deux poèmes (et ce ne sont guère les seuls) l'espoir d'une probable délivrance est ce qui permet de se rattacher à la vie, dans la pièce de théâtre l'espoir disparaît. Il s'efface devant une profonde indifférence et cède la place à un pessimisme qui va caractériser l'ensemble de l'œuvre (prose, poésie et théâtre) à partir de 1955. C'est la date à laquelle *The Examination* fut composé. « I » s'incline définitivement et finit par céder à une totale résignation à la fin de la nouvelle où l'ordre est à nouveau inversé :

And when Kullus remarked the absence of a flame in the grate, I was bound to acknowledge this. And when he remarked the presence of the stool, I was equally bound. And when he removed the blackboard, I offered no criticism. And when he closed the curtains I did not object. For we were now in kullus's room. (p. 93)

Et cela même si plus de vingt ans plus tard « I » se demande dans *Lola*, texte composé en 1977, s'il va pouvoir en supporter davantage :

All this took place miles away, long before you embarked
on your trip to this room.
Can I much longer tolerate the insults to which he subjects me?
(Pinter, 2005, p. 104)

L'ordre inversé « *only the deaf can hear and the blind understand* » et l'anéantissement de toute attente susceptible d'être comblée « *onelegged dreams* », se cristallisent dans la figure résurgente du fou qui peuple une bonne partie du théâtre ou des poèmes de jeunesse de Pinter. C'est probablement la raison pour laquelle Ann Lecercle affirme que cette poésie représente « la face nocturne » de son théâtre pour y avoir « laissé de traces profondes et méconnues sur l'ensemble de son œuvre. » (Lecercle, 2006, p. 93).

Le fou destinerrant qui prend conscience d'une réalité aliénante et qui agit en conséquence pour tenter de se délivrer semble, dans son délire, détenir une vérité dont seul lui est conscient « [madmen are] the only people who appear to tell the truth » (Russel Taylor, 1969, p. 346) nous dit John Russel Taylor en commentant les pièces de Pinter dans *The Angry Theatre*. Tel est le cas de Len dans *The Dwarfs* (1960), la pièce de théâtre et non le roman, dont le discours à travers ses soliloques révèle un esprit hanté la présence d'une force mystérieuse, en occurrence les nains (the dwarfs) qui deviennent ses alliés au cours d'une probable bataille. Len mène une réflexion philosophique sur l'existence, mais se retrouve dans un hôpital psychiatrique vers la fin de la pièce. De même, Aston est dépeint par Pinter dans *The Caretaker* comme une victime du système, un marginal, un indésirable, un asocial qu'il faut enfermer, un fou qu'il faut lobotomiser pour ne plus l'entendre dire ce qui dérange son entourage et pour qu'il devienne une copie conforme à l'ensemble de la communauté à laquelle il appartient :

[...] I used to talk to them. I talked too much. That was my mistake... I used to... talk about things. And these men, they used to listen, whenever I... had anything to say. It was all right. The trouble was, I used to have kind of hallucinations. 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... And... some kind of lie must have got around. And this lie went round [...] I couldn't understand it. Then one day they took me to a hospital, right outside London. [...] They used to come round with these... I don't know what they were... they

looked like big pincers, with wires on, the wires were attached to the little machine. It was electric. They used to hold the man down, and this chief...the chief doctor, used to fit the pincers, something like earphones, he used to fit them on either side of the man's skull.. There was a man holding the machine, you see, and he'd...turn it on, and the chief would just press these pincers on either side of the skull and keep them there. [...] So I did get out. I got out of the place...but I couldn't think at all...I couldn't...get...my thoughts...together...uuuhh...I could... never quite get it...together. The trouble was, I couldn't hear what people were saying. I couldn't look to the right or the left, I had to look straight in front of me, because if I turned my head round...I couldn't keep...upright. And I had these headaches...(Pinter, 1990, p.63-66)

Aston est comme McMurphy dans *One Flew Over the Cuckoo's Nest*. L'institution psychiatrique où se déroulent les événements est représentée comme un espace clos, régi par le panoptisme⁸ de Miss Ratched. Elle est censée représenter le pouvoir absolu. Elle se venge de McMurphy, le fauteur de trouble, en ordonnant sa lobotomisation. Elle le fait taire à jamais. Dans ce film⁹ il s'agit d'une vengeance mimétique¹⁰ qui enferme le protagoniste dans un cercle vicieux qui finit par le détruire. Les flammes de la lutte sont éteintes et tout espoir d'un revirement de situation est anéanti.

Selon Gérard Genette, dans *Palimpsestes* (1982), la transmodalisation serait « une transformation portant sur le mode de représentation d'une œuvre de fiction : narratif ou dramatique » (p. 396). C'est exactement ce que fait Pinter au sein de son œuvre dans les textes que nous avons choisis sans que cela engendre de transformation thématique, d'autant plus que l'auteur affirme clairement ne guère faire de différence entre pièces de théâtre, poèmes et sketches : « The theatre is a large, energetic, public activity, a poem or a play, no difference. These facts are not easy to reconcile. [...] What I write has no obligation to anything other than to itself. » (2005, p.21). A une autre occasion il ajoute : « As far as I am concerned there is no difference between my sketches and my plays » (Russel Taylor, 1969, 335). Ce qui justifie probablement l'existence de la pièce de théâtre *The Basement* (1967) selon la même structure que celle du texte primitif *Kullus* ainsi que de ses autres dérivés *The Examination* et *The Task* comme nous allons tenter de le démontrer.

The Basement est une pièce en un seul acte (comme une grande partie des pièces de Pinter) dont l'ouverture est identique à celle de *Kullus*. On apprend par les indications de l'auteur que dans un premier temps les événements se déroulent par une nuit pluvieuse en hiver. Un homme, Law, est à l'intérieur. On suppose qu'il est en train de lire le kamasutra au coin du feu « *He is reading a Persian love manual, with illustrations* » (Pinter, 1997, 144), tandis qu'un autre homme, Stott, se

trouve à l'extérieur avec une femme, Jane, qui dans cette pièce a un imperméable plutôt qu'un châle :

Exterior. Front area of a basement flat. Winter. Night. Rain falling. [...]
Sott's face. Behind him, by the wall, a girl, Jane. She is huddled by the wall.
She wears a rainhat, clasps her raincoat to her. [...]

Interior. Small hall.
Law approaches the front door. He opens it. [...]

Law (with great pleasure). Stott!
Stott (smiling). Hullo, Tim.

Law. Good God. Come in !
Law laughs. Come in¹¹ !

Stott enters. (p.143-144)

L'homme serait-il condamné à revivre inlassablement la même situation comme dans le mythe de Sisyphe ? Ou plutôt se condamnerait-il lui-même à la revivre ? Pourtant, si dans *Kullus* la relation entre Kullus et « I » qui n'avait pas de nom n'était pas très claire, dans *The Basement*, c'est tout le contraire, Law est ravi de revoir l'un de ses meilleurs amis après plusieurs années, il lui choisit une douce serviette avec des motifs floraux, prend de ses nouvelles, l'invite à passer la nuit chez lui à cause de l'heure, va lui chercher des chaussons et un pyjama, et lui sert à boire. Law fait preuve d'une grande hospitalité lorsqu'il apprend que son ami cherche un endroit pour vivre en l'invitant à rester autant qu'il le désire :

Law: Stay here ! Stay here as long as you like. I've got another bed I can fit up. I've got a camp bed I can fit up. (p.146)

Law est loin de se douter qu'il vient de signer sa propre condamnation. Une fois que Stott s'est assuré de la générosité de Law et du besoin de ce dernier d'avoir de la compagnie, il en profite pour introduire Jane qui attend encore sous la pluie. Law accepte de la recevoir chez lui et lui réserve le même accueil. Ainsi va commencer l'invasion des lieux et leur prise de possession :

Jane. What a splendid room.
Stott. Isn't it ? A little bright, perhaps. [...]

Stott turns a lamp off. [...]

Jane begins to take her clothes off.

In the background Stott moves about the room, turning off the lamps.

Law stands still.

Stott turns off all the lamps but one, by the fireside.

Jane, naked, gets into the bed. [...]

Stott takes his clothes off and, naked, gets into the bed. [...]

A long sigh from Jane.

Law reads. (p.147-149)

Kullus, Stott si vous préférez, agit comme s'il était chez lui. Il ne tient guère compte de celui qui, il n'y a pas si longtemps, était encore le maître des lieux. Il profère quelques critiques à propos de l'éclairage, même si elles sont moins acerbes que dans le texte source, elles ont pour but de désarmer l'adversaire. Le fait que « the shawled girl » ou Jane dans *The Basement* soit une parfaite inconnue se confirme dans la pièce de théâtre, lorsque l'été suivant Law lui parle de la vie antérieure de Stott qui, selon lui serait un aristocrate qui parle Français et a étudié le Sanskrit et qui posséderait trois châteaux et des yachts.

Contrairement au texte *Kullus*, la pièce nous offre de plus amples détails quant au déroulement des événements, et les repères temporels sont marqués par le passage des saisons tandis que dans *Kullus*, ou même dans *The Examination*, nous n'avons aucune idée du temps qu'aurait pris l'invasion totale de l'espace. Dans *The Basement*, l'occupation pour l'un, la perte de la possession et la perte de soi pour l'autre, se fait progressivement. Au cours de la première année, Stott se permet de retirer les tableaux des murs, remettant ainsi en cause la décoration intérieure décidée par Law. Ici aussi, cela se déroule à la fin de l'été et le début de la pièce se situait en hiver :

Exterior. Cliff-top. Day. Summer. [...]

Interior. Room. Day.

Stott lifts a painting from the wall, looks at it.

Stott: No.

Law: No, you're quite right. I've never liked it

Stott walks across room to a second picture, looks at it. He turns to look at

Law: No.

Stott takes it down and turns to look at the other paintings.

All of them. All of them. You're right. They're terrible.

Take them down. (p.149-151)

Ainsi, lorsqu'il veut refaire l'intérieur de son hôte, Kullus entend tout contrôler. Ne pouvons-nous donc qualifier cette pièce de prémisses, métaphore, symbole presque, de la lutte que va entreprendre Pinter à l'orée des années quatre-vingt contre l'ingérence politique des « grandes » puissances dans les affaires des différents états souverains ? Pour obtenir confirmation, il suffit de lire des pièces telles que *One For the Road* (1985), *Mountain Language* (1988), *The New World Order* (1991) ou des poèmes comme *The Old Days* (1996), *War* et *American Football* (2003), ou se contenter d'écouter son discours à Stockholm en 2005 à l'occasion de la remise du Prix Nobel, pour comprendre ses inclinations politiques.

Mais, revenons à *The Basement*. Au cours du deuxième été que les personnages passent ensemble, un autre aspect du théâtre pinterien est mis en avant : le triangle amoureux. Cette thématique résurgente est présente dès ses premiers

écrits, notamment avec *Kullus* (1949) ainsi que dans ses poèmes tels que *Episode* (1951) et *Poem* (1971). Elle marque particulièrement son théâtre avec *A Slight Ache* (1958), *The Collection* (1961) *The Lover* (1962), *The Homecoming* (1965), *Tea Party* (1967), *Betrayal* (1978). Jane y séduit Law et réussit à le mettre dans son lit. Au bout de trois ans d'occupation, l'invasion est totale, Law perd complètement le contrôle de la situation, il n'est plus maître chez lui :

Interior. Room. Day. Summer. [...]

The room is unrecognizable. The furnishing has changed. [...] A new hi-fi cabinet, ect. Fireplace blocked. ...

Stott is at the window, closing the curtains. He turns. (p.153)

Stott veut lui aussi contrôler la nature comme Kullus dans *Kullus* et *The Examination* avec son jeu d'ombre et de lumière symbolisé par l'ouverture et la fermeture des fenêtres et des rideaux. La résistance que l'on pouvait percevoir dans les écrits de jeunesse de Pinter est belle et bien anéantie et l'espoir est définitivement enterré¹² puisqu'au terme de la sixième année l'ordre est à nouveau inversé, Law est à l'extérieur portant l'imperméable de Stott tandis que Stott est au coin du feu en train de lire un livre. La pièce s'achève sur les mêmes répliques que celles du début mais avec les rôles inversés.

Selon Gérard Genette, un palimpseste serait « un parchemin dont on a gratté la première inscription pour tracer une autre, qui ne la cache pas tout à fait, en sorte qu'on peut y lire, par transparence, l'ancien sous le nouveau. » (Genette, 1982), opération que l'on peut perpétuer à l'infini sans ne jamais perdre la trace du premier texte, sans ne jamais perdre la trace de la structure fondatrice. L'axe thématique autour duquel gravite toute l'œuvre de Pinter est contenu dans le texte primitif *Kullus*, *The Basement* en serait la forme la plus accomplie en terme de résurgence textuelle, mais cela n'exclut en aucun cas la survivance de Kullus comme schéma essentiel à la créativité pinterienne menant à l'aboutissement de cette œuvre complexe.

Références :

L'œuvre de Pinter

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

— : *Plays Two* (Introduction : 'Writing for Myself'; The Caretaker; The Dwarfs; The Collection; The Lover; Night School; Revue Sketches : Trouble in the Works; The Black and White; Request Stop; Last to Go; Special Offer), New York: Grove Press, 1990

— : *Plays Three* (The Homecoming; Tea Party; The Basement; Landscape; Silence; Night; That's Your Trouble; That's All; Applicant; Interview; Dialogue for Three; Tea Party (short story); Old Times; No Man's Land), London : Faber and Faber, 1997

— : *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, 1998 (1993)

— : *Various Voices*: Prose, Poetry, Politics 1948-2005, London: Faber and Faber, 2005 (1998)

— : *Collected Poems and Prose*, New York: Grove Press, 1996

— : *Episode* (1951), disponible sur le site www.poetryarchive.org

Textes critiques de Pinter

« Blowing up the medias », article sur la censure datant de 1992 ; repris dans Harold Pinter, *Various Voices: Prose, Poetry, Politics 1948-1998* ; disponible sur le site officiel de l'auteur : www.haroldpinter.org

« Art, vérité et politique », discours de réception du Prix Nobel de Littérature 2005 à Stockholm, publié dans *Le monde*, 9 décembre 2005.

Pinter et la critique théâtrale

Billington, Michael. *The Life and Work of Harold Pinter*, London : Faber and Faber, 1996.

Esslin, Martin. *The Peopled Wound*, London : Methuen, 1970

Gussow, Mel. *Conversations avec Harold Pinter*, trad. Isabelle Philippe, Paris: Denoël, 1998.

Lecerle, Ann. *Le théâtre d'Harold Pinter*, Klincksieck, 2006

Raby, Peter (ed.). *The Cambridge Companion to Harold Pinter*, Cambridge : Cambridge University Press, 2001

Le théâtre et la critique

Berton Danièle, Simard Jean-Pierre. (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

Boireau, Nicole. *Théâtre et société en Angleterre des années 1950 à nos jours*, Paris : Presses Universitaires de France, 2000

Critique littéraire

Derrida, Jacques. *Genèses, généalogies, genres et génie*. Paris : Galilée, 2003

Derrida Jacques, *La Pharmacie de Platon*, Paris : Flammarion, 1997 (1972)

Genette, Gérard, *Palimpsestes*, Paris : Seuil, 1982

Notes :

¹ Ann Lecercle dans *Le théâtre d'Harold Pinter*, Langres : Klincksieck, 2006, p. 121, tente d'éclairer le grand mystère qu'est Kullus : « Dans *Kullus*, le titre même est la clef de clef de l'œuvre : le processus de réécriture porte un nom : en allemand, *Entstellung*, en français, déformation-distorsion, chez Pinter, *Kullus*. *Kullus*, en grec, est en effet l'épithète qui désigne le dieu Héphaïstos : Héphaïstos *kullopodion*, au pied « déformé, tordu »- dieu en l'honneur de qui on dansait en boitant, en spirale... ».

² Nous soulignons.

³ Derrida, Jacques cité dans le glossaire accompagnant l'article intitulé « La Philosophie comme acte de résistance », Patrice Vermeren *Le Monde*, 12 octobre 2004

⁴ Terme utilisé par Gérard Genette dans *Palimpsestes* (p. 16). Il donne la définition suivante : « J'appelle donc hypertexte tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple... ou par transformation indirecte : nous dirons *imitation*. »

⁵ Nous soulignons.

⁶ Nous soulignons.

⁷ L'auto-immunité est la destruction des défenses de soi, elle est donc affaiblissement du même au profit de l'autre : les médicaments anti-rejets, dans le cas de greffes, ont donc un fonctionnement auto-immune : ils affaiblissent l'organisme pour lui permettre de tolérer l'autre. Lors d'une maladie auto-immune, le système immunitaire s'attaque à certains constituants de son propre hôte (le soi) comme s'ils étaient des substances étrangères, il produit alors des anticorps dirigés contre soi (auto-anticorps). Il s'agit en quelque sorte d'une autodestruction partielle.

⁸ Terme utilisé par Michel Foucault dans *Surveiller et punir : Naissance de la prison*. Le panoptisme est ce qui assure au pouvoir l'omnipotence et l'omniprésence qui lui permettent de se maintenir. Ce procédé permet de « rendre l'obéissance du peuple plus prompte, et l'autorité des magistrats plus absolue... », p. 229.

⁹ Ce film est une adaptation cinématographique par Milos Forman (1975) du roman de Ken Kesey.

¹⁰ McMurphy se venge d'une société qui le marginalise ; l'institution judiciaire se venge de lui en l'enfermant. Il se venge en s'en prenant à ses camarades de cellule ; les autorités se vengent en l'envoyant en hôpital psychiatrique. Il se venge de la maltraitance que ses

camarades et lui subissent en désobéissant, Miss Ratched se venge de lui en ordonnant sa lobotomisation et fait de lui un « légume » : " ... This is what it's like to be dead. I guess this is what it's like to be a Vegetable ; you lose yourself in the fog. You don't move. They feed your body till it finally stops eating; then they burn it..." , Kesey, Ken. *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, Penguin Books, 1976 (1962), p. 131.

¹¹ Nous soulignons.

¹² En 1995, Pinter a écrit un poème qui s'intitule *Poem*, en voici les cinq premiers vers :
Don't look, / The world's about to break / Don't look, / The world's about to chuck
out all its light / And stuff us in the chokpit of its dark,