

L'étranger dans le théâtre de Pinter, ou la perspective politique comme levée des ambiguïtés.

Jean-Marc PEIFFER - Université de Nancy II

Truth in drama is forever elusive. You never quite find it but the search for it is compulsive. The search is clearly what drives the endeavour. The search is your task. (Harold Pinter, *Nobel Lecture*, Stockholm, 2005)

Pour parler de l'étranger, la tentation est grande d'associer les mots « étranger » et « étrange », « stranger » et « strange », tant leur similitude semble justifiée par son inscription dans la langue. Mais n'accuserait-on pas de raciste la personne qui déclarerait, en parlant d'un étranger, qu'il est bizarre ou étrange, simplement parce qu'il est étranger ? Faut-il, dans ces conditions, estimer que la langue elle-même, en rapprochant ainsi les deux termes, est raciste ? Admettons-le, l'affinité linguistique « étranger / étrange » pose d'autant plus problème qu'elle est relayée par quelques-uns de nos réflexes les plus courants, tout se passant comme si elle ne faisait que refléter un racisme inhérent à l'homme même. Ainsi, qui ne s'est jamais laissé aller, souvent à l'occasion d'un voyage à l'étranger, à se distinguer des autochtones. Même quand la remarque est positive - et elle l'est rarement - elle n'en est pas moins de nature raciste. Le théâtre de Pinter est un exemple de cette parenté langagière problématique.

On a souvent noté, à juste titre, que Pinter traquait l'attrait pour le mal dans les moindres replis du cœur humain. Si l'homme est ce prédateur dont les méfaits sont essentiellement motivés par trois ressorts - l'appât du gain, le désir sexuel et/ou la soif du pouvoir, on ne s'étonnera pas que l'univers pinterien, à l'image du monde réel, soit peuplé de bourreaux et de victimes. Dresser une liste des personnages victimes que Pinter a mis en scène est éloquent. Bien qu'individualisés, ces personnages renvoient à des catégories qu'on peut aisément répertorier : sans vouloir atteindre l'exhaustivité, citons

en vrac dans *The Caretaker*, Davies, qui figure le vagabond ou le « sans domicile fixe » et Aston, qui incarne le dépressif soumis aux électro-chocs. Dans *The Birthday Party*, Stanley représente l'artiste au chômage, en l'occurrence un musicien, tandis que *The Applicant* nous met en présence du demandeur d'emploi maltraité par son éventuel patron. Parallèlement, dans *The Room*, Riley, l'aveugle roué de coups et laissé pour mort, est noir, tandis que dans *One for the Road*, Victor est le symbole de l'intellectuel torturé, tout comme sa femme, qui est violée puis assassinée ainsi que leur enfant, également tué. *A Kind of Alaska* donne corps à la femme battue, ici victime de léthargie, et *Mountain Language* aux paysans auxquels on interdit de parler la seule langue qu'ils connaissent et *Betrayal* donne la parole à l'homme ou la femme trompés. Enfin, *The Dumb Waiter* se préoccupe de toutes les victimes d'assassinat et, dans *Ashes to Ashes*, Rebecca est la représentante des dizaines de milliers de femmes dont les bébés ont été tués par les nazis avant d'être elles-mêmes gazées. On s'en rend compte, si les pièces de Pinter ne contiennent pas tous les représentants des victimes de l'histoire ou du monde actuel, elles couvrent cependant un assez large éventail. Mais qui dit victimes dit bourreaux. Quand le bourreau est anonyme, comme dans *The Caretaker*, où Davies n'est pas victime d'un individu en particulier, mais de la société en général, nous sommes dans un cadre habituel qui ne pose pas problème : il n'est pas rare en effet que la société soit placée dans la position du bourreau broyant la personne. Quand le bourreau est une organisation dont les chefs sont inconnus comme dans *The Dumb Waiter*, la mise en accusation ne prête pas non plus le flanc à la polémique. Il peut même arriver que le bourreau porte un nom bien anglais, témoignant de son appartenance à la majorité et rendant la critique acceptable, puisqu'elle consiste à défendre une minorité. On en a un exemple dans *The Room* où le noir est frappé par un certain Bert, nom aux sonorités très anglaises.

En revanche, voir des victimes qui aspirent à devenir des bourreaux peut créer la confusion. Or nombre de personnages pinteriens sont dans ce cas. Prenons Davies, le personnage principal de *The Caretaker* : très rapidement, spectateurs ou lecteurs sont invités à éprouver de la sympathie pour ce vagabond, qui nous détaille les brimades et difficultés quotidiennes auxquelles il est en butte. Au lever de rideau, tout concourt à ce qu'on éprouve de la pitié, voire de l'affection pour ce vieillard qui parvient, envers et contre tout, à conserver sa dignité. Quand Aston, le jeune homme qui l'a recueilli, lui dit : « Sit down », Davies répond : « Sit down ? Huh....I haven't

had a good sit down... I haven't had a proper sit down. .. well I couldn't tell you... »¹ Immédiatement la sympathie de l'auditoire est acquise à cet homme âgé contraint d'errer dans les rues à l'image des mendiants décrits par George Orwell dans *Down and Out in Paris and London*. Mais alors, pourquoi, soudain, Pinter lui fait-il proférer des paroles qui provoquent un profond malaise et tendent à effacer la sympathie pour cette victime d'un ordre social injuste ? "Ten minutes off for a tea-break in the middle of the night in that place and I couldn't find a seat, not one. All them Greeks had it, Poles, Greeks, Blacks, the lot of them aliens had it. And they had me working there... »² Le vagabond ne manque aucune occasion pour répéter de telles remarques racistes : « I told him about them blacks coming up from next door, and using the lavatory. I told him, it was all dirty in there, all the banisters were dirty, they were black, all the lavatory was black. »³ Mais le comble est atteint lorsque Davies, la victime, cherche à devenir le bourreau d'Aston, qui l'a pourtant recueilli, hébergé et nourri, qui lui a procuré une paire de chaussures, et a redoublé de prévenances à son égard. Après qu'Aston eut confié à Davies qu'il avait été en hôpital psychiatrique où on lui avait infligé des électro-chocs, Davies, loin de se sentir plus proche de son compagnon qui partage son statut de victime, utilise l'information pour obtenir du frère d'Aston qu'il évince Aston de la chambre et le garde lui, en tant que gardien. S'adressant à son bienfaiteur, au seul être qui a eu pitié de lui et l'a aidé, il lui jette à la figure les mots suivants : « You think I'm going to do your dirty work, you better think again. You want me to do all the dirty work all up and down them stairs just so I can sleep in this lousy filthy hole every night ? Not me, boy. You don't know what you're doing half the time. You're half off ! you can tell it by looking at you . Treating me like a bloody animal ! I never been inside a nuthouse. »⁴ Et quand Aston lui propose de se séparer et de quitter la chambre qu'il a accepté de partager avec lui : 'I... I think it's about time you found somewhere else. I don't think we're hitting it off. » Davies lui lance : « Me, you talking to me, not me, man ! you ! you better find somewhere else ! »⁵ espérant ainsi expulser Aston de sa propre chambre. Quelle ingratitude !

Une transformation similaire de victime en bourreau, ou en personne désireuse de l'être, est fréquente chez Pinter. Ainsi d'une petite pièce intitulée *Request stop* où, à l'arrêt de bus, une dame, reproche à un inconnu de lui avoir répondu de façon impolie, après qu'elle lui ait demandé un renseignement concernant l'itinéraire. On imagine aussitôt une pauvre femme

sans défense, victime de l'insolence et de l'incivilité d'un individu malpoli. Mais, très vite, on comprend que la femme, loin d'être la victime qu'elle prétendait être, est en réalité agressive et raciste. Dans cette courte pièce où elle monopolise entièrement la parole, les propos qu'elle tient sont sans équivoque : « I know your sort, I know your type. (...) Anyone can tell you're a foreigner. These people from the country haven't the faintest idea of how to behave.(...) ..Peruvians. You're bloody lucky I don't put you on a charge. »⁶ Le spectateur est surpris, intrigué : pourquoi avoir choisi une femme âgée, seule et perdue à un arrêt de bus, une personne que l'on verrait plus spontanément dans le rôle de la victime, pour être le porte-parole d'un racisme agressif ? Que veut donc nous dire l'auteur ? Son message est énigmatique, voire tendancieux. Voudrait-il nous faire comprendre que ceux ou celles que nous prenons d'emblée pour des victimes sont en réalité des personnes qui aspirent, elles-mêmes, à devenir des bourreaux dès que l'occasion se présente ? C'est d'autant plus intrigant que ces deux exemples de racisme prôné par des personnages que l'auteur invite dans le même temps à considérer avec sympathie, ne sont pas des exceptions. Bien plus, ne peut-on soupçonner, voire accuser, un auteur de racisme, lorsque les bourreaux qu'il présente appartiennent à une minorité ou sont des étrangers ? Or, dans *Night School*, un individu louche, au comportement menaçant, qu'on imagine être un proxénète ou un mafieux et qui a ses entrées dans toutes les boîtes de nuit de la région, répond au nom de Solto, nom aux consonances étrangères. Bref, chez Pinter, les victimes sont des bourreaux potentiels, et les étrangers ou les membres des minorités sont tout aussi sadiques, pervers ou violents que les membres de la majorité dominante. Faut-il alors en conclure que, pour lui, tout individu, étranger ou pas, est un être pétri de vices ? Dans ces conditions, à quoi bon se battre pour défendre les victimes ?

Dans *The Birthday Party*, un des deux faux touristes qui terrorisent puis maltraitent Stanley s'appelle Mc Cann. Qu'un auteur britannique présente un personnage irlandais qui use de méthodes terroristes peut être interprété comme un préjugé pour le moins malvenu. Mais la perplexité du lecteur redouble lorsqu'il s'aperçoit qu'un auteur juif brosse le tableau d'un bourreau sadique et pervers répondant au nom de Goldberg, et allant jusqu'à utiliser l'expression juive de « Mazoltov ». Alors qu'il a séduit une fille dont il pourrait être le père, celle-ci lui déclare dans un moment de lucidité, certes tardif : « What would my father say, if he knew ? And what would Eddie say ? He was my first love, Eddie was. And whatever happened, it was pure.

With him ! He didn't come into my room at night with a briefcase ! »⁷ On n'ose imaginer ce que contenait cette valise pour avoir inspiré un tel dégoût à la jeune fille. Elle déclare : « You quenched your ugly thirst. You taught me things a girl shouldn't know before she's been married at least three times. »⁸ La perversité de Goldberg se dévoile également lorsqu'il s'en prend à Stanley, qui n'est plus qu'une loque tremblante après avoir passé une nuit à la merci de McCann et de Goldberg, ses deux tortionnaires. « Stanley's hands clutching his glasses begin to tremble. »⁹ Mais le plus horrible survient lorsque Goldberg veut faire parler Stanley. Ce dernier est incapable d'articuler le moindre mot, seuls des borborygmes sortent de sa bouche. « Stanley concentrates, his mouth opens, he attempts to speak, fails and emits sounds from his throat. : Uh-gug ...uh-gug eeehhh-gag...Caahh...cahh »¹⁰ Que lui est-il arrivé ? Qu'est-ce qui a pu le traumatiser au point qu'il ne puisse plus parler, qu'il en soit réduit à gémir et grogner ? Inévitablement, le spectateur imagine les pires tortures, par exemple celles qui auraient consisté à lui arracher la langue. Souvenons nous que Goldberg se promène avec une valise contenant toutes sortes d'objets tellement terrifiants qu'ils ne sont même pas nommés. C'est dire que Goldberg, tout en étant décrit comme un juif, est apparenté aux tortionnaires nazis. Un juif tortionnaire à l'image des nazis, telle est l'image que nous présente Pinter qui, par ailleurs, n'a jamais caché - bien au contraire - son appartenance à la communauté juive. La parenté entre Goldberg et des tortionnaires nazis est explicitement confirmée par Pinter quand celui-ci affirme lors d'un entretien au journaliste Mel Gussow : « il se trouve que <la pièce *The Birthday Party*> m'a été inspirée par deux faits. Lors d'une tournée comme acteur, j'ai rencontré un gars dans une pension de famille d'une station balnéaire. Il habitait un grenier et jouait souvent du piano sur la digue. C'était un bonhomme complètement solitaire. C'est là tout ce que je sais de lui, mais son image m'est restée pendant des années. C'est le second point : je me demandais ce qui se passerait si deux personnes frappaient à sa porte. L'idée des coups à la porte m'est venue de ce que je savais sur la Gestapo. Je ne l'oublierai jamais : c'était en 1953 ou en 1954. »¹¹ Quand on sait que les deux personnages qui, dans la pièce, frappent à la porte de Stanley sont McCann et Goldberg, on ne peut manquer de faire la relation entre leur comportement et ceux des membres de la Gestapo.

Cette pièce n'est d'ailleurs pas le seul exemple d'une situation pouvant être interprétée comme antisémite. Pinter a mis en scène – et par consé-

quent a cautionné - une pièce de Robert Shaw, écrite en 1967, qui s'intitule *The Man in the Glass Booth*. Dans cette pièce, le personnage s'appelle Goldman, un nom qui, tout comme Goldberg, peut avoir une consonance juive. Goldman, un richissime boursicoteur de nationalité américaine, collectionneur de tableaux de maîtres, est arrêté par deux agents israéliens qui l'accusent d'avoir usurpé le nom de Goldman et de s'être fait passé pour juif. Comme le fut Eichman, il est emmené en Israël pour y être jugé. Durant son procès il est placé dans un habitacle en verre, d'où le titre de la pièce. Son vrai nom serait Adolf Karl Dorff, un tortionnaire nazi de sombre réputation qui avait disparu après la guerre. Une fois arrêté, le personnage passe aux aveux, endosse l'identité qu'on veut lui donner et fait même tout pour être considéré comme un tortionnaire nazi. Il exige de pouvoir comparaître dans son costume de colonel S.S., et, tout au long de la pièce, proclame son amour et son admiration pour le « Fuehrer ». Mais un coup de théâtre se produit : une vieille dame vient témoigner que l'accusé n'est pas Dorff, mais bien Arthur Goldman, un juif allemand, cousin de Dorff. Elle affirme également, avec force détails, que Goldman avait une femme et trois enfants, tous morts, victimes de la barbarie nazie. Sa fille est morte pendant le transfert en train au camp, les deux autres enfants durant la première année d'internement, et sa femme pendant la deuxième année. Goldman fut le seul à survivre. Pendant son internement, Dorff, qui l'appelait cousin et lui ressemblait physiquement, venait lui apporter de la nourriture. D'après la vieille dame, Dorff lui-même avait des racines juives. Après le départ de Dorff, Goldman distribuait de la nourriture aux autres prisonniers mais cette alimentation, trop riche, provoquait la mort de certains. Quand les troupes russes approchèrent, les Allemands quittèrent le camp précipitamment. Dorff arriva alors et abattit d'une balle dans la tête plusieurs prisonniers avant d'être lui même tué par des soldats russes arrivés au même moment. Les prisonniers rescapés déchirèrent le corps de Dorff en morceaux. Au juge qui lui demandait pourquoi lui, Goldman, un juif dont la femme et les enfants avaient été assassinés par les nazis, s'était fait passé pour Dorff, le tortionnaire nazi, peut-être juif également, Goldman répond d'abord que Hitler a su gagner les cœurs des allemands et que s'il avait choisi d'obtenir l'amour du peuple d'Israël, il l'aurait également obtenu : « people of Israel... if he had chosen you ... you also would have followed where he led. »¹² Par ailleurs, après la libération du camp où il était interné, Goldman s'est livré à des exactions semblables à celles que les nazis commirent : « I rode on Russian horses. (...) every

lamppost in Danzig a gallows. I clawed out their dead German eyes with my nails. Look at me, my brothers, I did that. (...) we broke, we burned, we raped, and we drank. We draped ourselves with golden tapestries, we covered our fingers with golden rings (...) we ate the German boys. We picked them up and ate them. We crushed them, we trampled them, we ravaged them in the snow-the snow that kept on falling in their golden heads. We who were German and Jewish. We did that. »¹³ Puis Goldman se dévêt de ses habits et demeure nu, à l'intérieur de sa cage de verre. La pièce est pour le moins ambivalente, même si elle fait référence à ce qu'on a coutume d'appeler le « syndrome de Stockholm », où, paradoxalement, les victimes éprouvent de la sympathie envers leurs bourreaux au point parfois de s'identifier à eux.

Pinter nous présente donc des victimes, pour lesquelles nous éprouvons d'abord de la sympathie, avant de comprendre que ces mêmes victimes sont racistes et, à l'instar de Davies ou de la vieille femme de *Request Stop*, aspirent à devenir des bourreaux. Par ailleurs, le dramaturge nous dresse le portrait d'étrangers exploités (Solto) voire tortionnaires (Mac Cann, Goldberg). En outre, il met en scène une pièce où le bourreau se révèle être une victime qui est devenue un bourreau... Les frontières sont donc totalement perméables dans ce récit où le protagoniste est un juif qui, une fois libéré du camp de concentration, se livre à de terribles exactions : viols, cannibalisme métaphorique ou réel, meurtres. Il est même suggéré que le tortionnaire nazi est juif.

Face à tant d'ambiguïtés, on peut légitimement se demander ce que Pinter a voulu dire. Essayons tout d'abord de dissiper quelques malentendus possibles en tentant d'indiquer ce que Pinter n'a pas pu vouloir dire. Même si Pinter nous décrit des victimes qui aspirent à devenir des bourreaux, il n'a pas pour intention de nous dissuader de secourir les victimes. La question pouvait se poser. En effet, à quoi bon aider des victimes qui ne manqueraient pas, si l'occasion se présentait, de devenir, à leur tour, des bourreaux ? Malgré ce risque réel, l'engagement de Pinter en faveur de nombreuses causes sociales et politiques dans son œuvre dramaturgique tout autant que dans ses luttes politiques, son implication, par exemple, dans la lutte pour la reconnaissance du droit des kurdes, prouve le contraire.

En second lieu, il est certain que Pinter n'a pas cherché, en créant des personnages ambivalents, parfois sympathiques et parfois rendus très antipathiques par leurs propos racistes, à justifier ou à excuser le racisme. Restent les cas épineux de Goldberg, Goldman et Dorff. Quelle était l'intention de

Pinter lorsqu'il brossa le portrait de ces juifs criminels ? Dans *Théâtre et société en Angleterre des années 1950 à nos jours*, Nicole Boireau utilise le mot de révisionnisme pour qualifier la pièce de Robert Shaw. Voici le résumé et le commentaire qu'elle en fait. Il s'agit du « procès d'un ancien S.S. qui, ainsi que le laissent entendre les allusions, est peut-être juif lui-même. L'homme serait à la fois victime et bourreau. S'il est possible d'être partie prenante dans les deux camps, être criminel ou victime devient une affaire de circonstances et n'appartient plus au domaine des valeurs absolues. Pinter cautionne la dimension morale de cette banalisation « révisionniste ». »¹⁴ Diable, le mot est lâché. Pinter serait-il révisionniste ? On comprend que cette question se pose. En même temps, un sentiment de révolte immédiate s'empare de nous et on s'écrie qu'il est impossible que Pinter le soit. Comment faut-il interpréter toutes ces contradictions apparentes ? Pinter serait-il un juif antisémite ? Ou bien veut-il, par souci d'impartialité, indiquer que l'appartenance à la communauté juive n'est pas forcément un gage de vertu et qu'un juif peut, comme tout autre individu, être tortionnaire, refusant ainsi une forme biaisée mais, somme toute, assez courante de racisme qui voudrait faire des juifs des êtres, soit disant supérieurs, en tout cas différents. Un tel message est acceptable, mais un certain malaise demeure face à un auteur juif critiquant ainsi les juifs. Les juifs ont été des victimes tout au long de l'histoire, alors pourquoi présenter un juif sadique et pervers ? L'auteur ne prend-il pas le risque d'alimenter un antisémitisme toujours vivace ? La présence d'un personnage vicieux, au nom de Goldberg et qui utilise le terme 'mazolotov', aurait ravi les censeurs nazis, se serait très bien prêtée à une mise en scène antisémite et pourrait s'attirer les sympathies d'un régime antisémite comme l'est le pouvoir iranien actuel. Un autre critique éminent, Michael Billington a dit de la pièce de Shaw qu'elle traitait d'une question difficile : faut-il ou peut-on pardonner les crimes commis par les nazis et absoudre leurs auteurs ? Encore une fois, je ne pense pas que telle était l'intention de Pinter, lorsqu'il mit en scène cette pièce, d'ailleurs également mise en scène par Arthur Miller qui participa aux côtés de Pinter à la lutte pour les droits de l'homme dans le cadre du Pen Club.

Il me semble que Pinter a voulu insister sur trois idées. Tout d'abord, il a cherché à démontrer qu'une personne pouvait être victime et bourreau en même temps. Même s'il existe des victimes innocentes, comme ces enfants arrachés aux bras de leurs mères sur les quais des gares qui apparaissent dans *Ashes to Ashes*, il n'est pas possible de présumer que toute victime est innocente, tout comme il est impossible d'affirmer que le statut de victime

vous empêchera de devenir un bourreau à l'avenir. On peut même affirmer qu'un des moyens les plus susceptibles de créer des bourreaux, c'est de faire des victimes, qu'un désir de vengeance transformera en tortionnaires dès que l'occasion se présentera, comme l'atteste la création du personnage de Goldman.

Pinter a également voulu montrer qu'il n'est même pas nécessaire d'avoir été une victime pour devenir un bourreau : la situation de Goldberg en témoigne. Rien dans le peu que nous savons sur le passé de cet homme n'indique qu'il ait été une victime, sinon le fait qu'il appartient à un peuple, le peuple juif traditionnellement victime d'innombrables crimes tout au long de l'histoire de l'humanité. Mais ceci ne peut en rien excuser le comportement cruel de Goldberg. En nous montrant que même un juif pouvait devenir un tortionnaire, Pinter nous contraint à admettre que tout être humain peut l'être, si les circonstances s'y prêtent. La remarque n'est que de bon sens, dira-t-on, sauf qu'en général, nous n'y adhérons que du bout des lèvres. Pinter a mis en place toute une stratégie conçue pour nous convaincre que "le ventre d'où a surgi la bête immonde est encore fécond", et qu'un Hitler sommeille peut-être au fond de chacun de nous. Qui, mieux qu'un juif, pouvait affirmer cela ? Une telle accusation venant d'un non-juif peut, à juste titre, être interprétée comme de l'antisémitisme. En effet, quand il s'agit de porter des accusations, seules les accusations que l'on s'adresse à soi-même, que l'on peut également appeler des confessions, sont dépourvues d'arrière-pensées et les moins susceptibles de mauvaise foi ou de considérations d'intérêt personnel. Pinter a même tenu à jouer lui-même le rôle de Goldberg, et pour ce faire, il s'est laissé pousser une moustache, qui n'est pas sans rappeler celle de Hitler. Mais dire que tout être humain, même un juif, peut se transformer en tortionnaire, ne signifie pas qu'il faille, pour autant, absoudre les criminels de leurs méfaits.

La troisième thèse que le dramaturge a tenu à souligner tient à la relation entre vie privée et vie publique. À la différence de Bond ou de Wesker notamment, Pinter a été longtemps classé, avec Beckett, dans la catégorie des auteurs apolitiques. Mais, à l'exception de Pinter, aucun de ces dramaturges n'a changé son genre de pièces de théâtre. La carrière de Pinter, en revanche, semble coupée en deux, une première partie étant consacrée à un théâtre intime et une seconde à un théâtre politique. Comment concilier ces deux aspects du même auteur ? Faut-il même essayer de les concilier ? J'aborderai cette question de la façon suivante : Pinter essaie de comprendre comment

et pourquoi l'homme sème autant de désolation sur son passage et, pour ce faire, il analyse la question à laquelle tout penseur est confronté : pourquoi la guerre, l'injustice, la misère existent-elles ? Ces maux étant apparemment d'ordre social, on comprend que certains se soient appliqués à une étude de la société et aient abordé ces réalités sous l'angle politique.

Comme Beckett, Pinter fait partie de ces dramaturges qui se sont demandé si la racine de ce mal aux manifestations sociopolitiques n'était finalement pas en dernière instance à rechercher dans la sphère privée, au sein même de l'homme. En sondant le cœur humain, Pinter est effectivement parvenu à la conclusion que tout homme, même victime, même membre d'une minorité, même étranger, pouvait se muer en bourreau. Victimes, ou personnages aux abords sympathiques mais se métamorphosant peu à peu en bourreaux, sont si nombreux dans son théâtre qu'on peut sans contredit considérer le thème comme une constante de son œuvre : l'homme est mauvais, foncièrement, naturellement et peut-être irrémédiablement. On songe à Davies, à la dame de l'arrêt de bus, à MacCann, Goldberg, Devlin et finalement à Goldman. Ce statut ambigu, de victime et de bourreau, qui serait une des facettes constitutives de l'être humain est une des causes, peut-être la cause essentielle, du mal et de la misère. Les conséquences en sont d'autant plus néfastes qu'on peut compter sur une certaine dose de masochisme de la part des victimes. La pièce *Ashes to Ashes* en est une bonne illustration : les méfaits du premier amant de Rebecca peuvent avoir été encouragés par le masochisme coupable de cette dernière, masochisme qui incitera son nouvel amant à reproduire le comportement sadique du premier. Cette pièce présente d'ailleurs quelques similitudes avec le film de Liliana Cavani, *Portier de Nuit*, dans lequel un tortionnaire nazi et sa victime, une jeune femme juive s'éprennent l'un de l'autre. D'un autre côté, pourtant, ce masochisme a des limites : quand Rebecca, dans *Ashes to Ashes* se soumet à son premier amant, elle ne sait pas encore qu'il finira par se transformer en bourreau, arrachant les bébés des bras de leur mère avant de tuer mères et enfants. En revanche, quand son nouvel amant adopte un comportement identique au premier, l'expérience qu'elle a acquise lui permet de se révolter contre son sadisme et de le rejeter.

Ashes to Ashes est une œuvre clef dans l'œuvre de Pinter : elle explicite la transition entre le théâtre privé de Pinter et son théâtre politique. En outre, elle montre le lien intime, le fil conducteur unissant ces deux formes. Dans un premier temps, Pinter a cherché à connaître la source du mal en obser-

vant l'être humain dans sa sphère privée. Il a découvert que l'être humain abritait dans son cœur un attrait constant pour le mal, un sadisme foncier. Une fois ce constat fait, Pinter a décidé qu'il ne suffisait pas de décrire le mal mais qu'il était nécessaire de passer à l'action, d'où son théâtre politique. Tant qu'on en reste au stade de la théorie, il est possible de chercher et de trouver des circonstances atténuantes aux tortionnaires. L'état de nos connaissances psychologiques, psychanalytiques ou sociologiques, nous permet alors de chercher à comprendre pourquoi une personne est passée à l'acte criminel. Une telle approche est légitime puisqu'il s'agit d'observer la torture à distance, comme un astronome scrutant le ciel. Mais quand on se sent impliqué ou plongé dans le combat contre la torture, seule une distinction très tranchée entre bien et mal est envisageable, et il n'est plus permis de jouer sur les ambiguïtés ou les nuances. Le théâtre politique de Pinter en est la confirmation. Dans ce théâtre-ci, il est hors de question de donner au tortionnaire le nom de Goldberg, ce serait une offense aux millions de victimes juives. Dans *One for the Road*, une œuvre clairement politique, le tortionnaire a pour nom Nicolas, un nom neutre qui pourrait être anglais, français, ou même russe. Quant au personnage brutalisé, il s'appelle Victor, non comme victorieux, mais comme victime. Pourtant, il reste un vestige de la thématique associant victime et bourreau qui prouve combien était importante pour Pinter l'idée qu'une victime pouvait se transformer en bourreau lorsque l'occasion se présentait : Pinter a donné le même prénom au tortionnaire et à son autre victime, l'enfant qu'il tuera. Apparemment, Pinter l'a fait inconsciemment, preuve supplémentaire de l'ancrage de cette idée en lui. En effet, lorsque Mel Gussow lui demande pourquoi il a donné le même prénom au bourreau et à la victime, Pinter répond qu'il n'en sait rien. Le journaliste lui demande alors s'il s'agit d'un hasard. Pinter répond par l'affirmative, puis ajoute : « Je suis certain que tous les écrivains ici présents seraient d'accord. Une des joies de l'écriture qui nous reste, vient de ce que, lorsque la chose avance vraiment (claquement de doigts), vous vous surprenez vous-même. Soudain, je me suis aperçu que le petit garçon s'appelait Nicky. C'est aussi simple que ça. »¹⁵ L'identité des deux prénoms peut signifier qu'en tuant l'enfant, le bourreau se tue lui-même, ou du moins la part de lui-même qui faisait de lui un être humain digne de ce nom. En outre, le bourreau s'expose ainsi à des représailles qui pourront le transformer, à son tour, en victime. Le but de Pinter, cette fois-ci, n'est pas de montrer que tout individu est un tortionnaire potentiel, mais que la torture est si scandaleuse, si intolérable

qu'elle doit être combattue sans relâche, sous peine d'être coupable de complicité de crime ou de non-assistance aux personnes en danger. Le théâtre politique de Pinter l'oblige à renoncer aux ambiguïtés dès lors qu'il s'agit de présenter l'étranger ou la victime. Toute équivocité, toute confusion, risqueraient d'affaiblir la lutte contre le tortionnaire : Victor dans *One for the road* est un intellectuel, victime innocente de ses idées, les paysans, dans *Mountain Language*, sont brimés et torturés simplement parce qu'ils parlent leur langue qui n'est pas celle de leurs oppresseurs.

Mais la contribution essentielle de Pinter au débat sur l'origine du mal réside à mon sens ailleurs. Une des originalités de Pinter, nous l'avons vu, consiste dans la création d'un théâtre d'abord privé, puis politique. Or, loin d'être coupé l'un de l'autre, ces deux théâtres sont indissociables. Cela peut paraître étonnant, car, dira-t-on, quel peut donc bien être le lien entre d'un côté *Betrayal*, dont le thème est l'adultère dans le droit fil, apparemment, d'un théâtre bourgeois, et d'un autre côté *The New World Order* dans laquelle deux tortionnaires s'apprêtent à éliminer un opposant et sa femme ? Je répondrai que Pinter a voulu montrer combien l'infidélité ou toutes les petites trahisons et lâchetés de la vie quotidienne, ne sont bénignes qu'en apparence, et combien elles sont en profondeur tout à fait nocives, parce qu'elles créent une victime, produisent une injustice, en enclenchant ainsi un processus de vengeance qui peut finir par créer une situation propice, en dernière instance, au déclenchement d'une guerre. En effet, l'adultère, dans *Betrayal*, révèle la priorité donnée au seul souci de soi et de son plaisir au détriment du souci des autres et de valeurs morales. Cette quête exclusive du plaisir amènera le personnage, Jerry, à délaisser sa maîtresse une fois vieillissante et à s'intéresser à la fille de sa maîtresse qui, à quinze ans, est le portrait de sa mère... sans les rides et défauts que la vieillesse y a déposés. Ainsi, de fil en aiguille, quand des comportements semblables se généralisent au sein d'une société, les bases sociales se délitent et aboutissent à une forme de décadence où la poursuite égoïste des plaisirs provoque des conflits qui s'amplifient jusqu'à atteindre un seuil au-delà duquel l'éventualité d'un conflit généralisé paraît inéluctable. C'est bien ce que montre *Party Time*, une pièce qui juxtapose deux intrigues. La première histoire nous présente un groupe de personnages appartenant à la haute bourgeoisie, tout occupés à leurs petites péripéties amoureuses et au maintien de leurs privilèges, ne pensant qu'à jouir de leur fameux club qui leur offre un luxe inégalé, «gold-plated service.»¹⁶ La seconde évoque une insurrection, dont les causes

probables sont l'avarice de la classe dirigeante se recroquevillant sur son confort et refusant tout partage de la richesse. En fait, cette intrigue, même si elle se développe en filigrane, fonctionne comme une mise en abyme parodique du théâtre de Pinter de la première période, c'est-à-dire antérieur à son théâtre politique. En parodiant son propre théâtre, Pinter montre les limites du théâtre apolitique, aussi subtile que soit son analyse des rapports humains, et témoigne de la nécessité d'un théâtre politique. Il ne suffit pas de présenter à la grande bourgeoisie et aux classes moyennes un miroir où se reflète leur égoïsme. Encore faut-il en montrer les conséquences. L'avidité des pays riches risque de causer leur perte, dans la mesure où elle est susceptible de provoquer une guerre opposant les déshérités aux nantis. Même si, dans *Party Time*, le leader des riches prétend contrôler la situation, un doute subsiste sur l'issue du mouvement insurrectionnel. Dans son discours de réception du prix Nobel en 2005, Pinter, critiquant la politique étrangère américaine, a employé la métaphore suivante : " Low intensity conflict means that thousands of people die but slower than if you dropped a bomb on them in one fell swoop. It means that you infect the heart of the country, that you establish a malignant growth and watch the gangrene bloom." La recherche d'un confort maximal dans notre vie privée n'est pas sans incidence sur la marche du monde et le nombre de coupes de champagne que nous dégustons dans nos petites fêtes, en témoignant de notre indifférence à la misère du monde, ajoutent leur contribution au processus qui menace de nous plonger à nouveau dans un cataclysme politique. En agissant ainsi, affirme Pinter, nous implantons dans le monde une tumeur maligne et nous observons s'étendre la gangrène. Telle est, me semble-t-il, l'un des apports de ce dramaturge au débat sur la condition humaine, l'état du monde, et sur le statut de l'étrange étranger dont le degré de révolte sera à la mesure de notre égoïsme.

NOTES

- (1) Harold Pinter, *The Caretaker* (1960 ; London : Methuen) p. 1
- (2) Ibid., p. 8.
- (3) Ibid., p. 57.
- (4) Ibid., p. 68.
- (5) Ibid., p. 69.
- (6) Harold Pinter, *Request Stop* (1968 ; Complete Works : two. New York, Grove Press) p. 243,244,245.
- (7) Harold Pinter, *The Birthday Party* (1959 ; London : Methuen, The Master Playwrights, Plays : One) p. 89.
- (8) Ibid., p. 90.
- (9) Ibid., p. 94.
- (10) Ibid., p. 94.
- (11) Mel Gussow, *Conversations avec... Harold Pinter* (traduit de l'anglais par Isabelle D. Philippe) (1994 ; Paris : Denoël) p.98,99.
- (12) Robert Shaw, *The Man in the Glass Booth* (1968 ; New York, Grove Press) p.68.
- (13) Ibid., p.73.
- (14) Nicole Boireau *Théâtre et société en Angleterre des années 1950 à nos jours* (2000 ; Paris Presses Universitaires de France) p.156.
- (15) Mel Gussow, *Conversations avec ... Harold Pinter*, op. cit., p.122.
- (16) Harold Pinter, *Party Time* (1991 ; London, Faber and Faber, Contemporary Classics, Plays Four) p.310.

Résumé.

L'étranger dans le théâtre de Pinter, ou la perspective politique comme levée des ambiguïtés.

Les premières pièces de Pinter font de l'étranger ou du personnage étrange, une victime mais également un bourreau, potentiel ou réel.

Qu'un être humain que rien ne distingue des autres soit attiré par le mal ne choque pas : son ambivalence ou son sadisme en font un personnage complexe, qui se prête à des interprétations variées et fécondes, psychanaly-

tiques, sociopolitiques ou métaphysiques. Mais lorsque l'attrait pour le mal est associé à un étranger, l'accusation de racisme, de xénophobie, ou d'antisémitisme menace. Certes, le fait que Pinter soit juif lui-même le protège d'une certaine façon du soupçon d'antisémitisme. Il n'en reste pas moins que la présence dans *The Birthday Party* d'un personnage sadique, pervers et tortionnaire, en plus portant le nom de Goldberg et utilisant le terme de Mazoltov pose problème et peut éventuellement se prêter à une mise en scène antisémite.

Comment dès lors éviter des ambiguïtés aussi fâcheuses ? Le choix d'un point de vue politique, manifeste dans ses dernières pièces, permet à Pinter de lever l'ambiguïté. Le choix politique contraint l'auteur à prendre une position plus tranchée, qui exclut l'idée qu'un tortionnaire puisse être un personnage complexe et pluridimensionnel, idée dans laquelle se complairait la perspective psychologique. Occultant chez le personnage du bourreau l'aspect concomitant de victime qu'il avait auparavant, le choix politique adopté par Pinter est, certes, réducteur, mais, quand vient le moment de la lutte et pendant sa durée, si l'on veut mettre toutes les chances de victoire de son côté, il n'est pas possible de trouver la moindre excuse au tortionnaire. Il faut, pour que la lutte soit efficace, choisir son parti, d'où le durcissement de la position dramaturgique de Pinter qui s'expliquerait ainsi par un souci d'efficacité politique.

Abstract.

Foreigners and strangers in Pinter's drama : the political stance as a way to lift ambiguity.

Pinter's first plays describe foreigners or strangers as victims, but also as actual or potential tormentors .

When a human being , whom nothing distinguishes from his fellow-creatures, is attracted by evil, we are not surprised : his ambivalence, his sadism make of him a complex character, whose behaviour can be given varied and fruitful interpretations, whether they are psycho-analytical, social, political or philosophical. But when attraction to evil is shown to be the characteristic of foreigners, levelling an accusation of racism, xenophobia, or anti-semitism at the author of such a portrayal seems justifiable. Now, the fact

that Pinter is Jewish himself gives him a certain protection from the suspicion of anti-semitism. Nevertheless, it remains that the presence in *The Birthday Party* of a pervert, a sadist and a torturer to boot whose name is Goldberg and who is shown to use the word Mazoltov is problematical and lays the play open to an anti-semitic interpretation.

How can such troublesome ambiguities be avoided ?, Choosing a political posture, which is what Pinter does in his last plays, enables him to lift this ambiguity .This political stance compels the author to adopt a more clear-cut position, which excludes the idea that a tormentor may be a complex, many-faceted character. Such a conception of torturers is possible as long as a psychological approach prevails. The choice of a political perspective, while leaving aside the dimension of victim that the tormentor may possess, may be reductionist. But, for as long as torture is practised, no other option is possible for whoever aims at defeating torture, which is every human being's duty. For an anti- torture struggle to be successful, one needs to take sides, one cannot afford to find any excuse for a torturer's behaviour, hence this toughening in Pinter's theatre, which can be accounted for by a concern with political efficiency.