Avant-Propos

Le triomphe de *The Caretaker* en 1960, deux années après l'échec de *The Birthday Party*, donna le coup d'envoi à la brillante carrière de Harold Pinter. L'auteur déclara avec humour que ce succès était dû au goût du public pour les points de suspension. Ainsi, Pinter plaçait le silence au sommet des priorités dramaturgiques. D'une implacable ambiguïté, le style pintérien devint une référence. Auteur d'adaptations cinématographiques, de pièces pour le théâtre, la radio et la télévision, metteur en scène, acteur, poète, Pinter s'est déployé sur tous les terrains. Depuis *The Room* (1956) jusqu'à *Ashes to Ashes* (1996), Harold Pinter n'a cessé de désarçonner et d'envoûter son public. Témoin d'une époque, initiateur d'une écriture, Pinter restera, avec quelques phares, Samuel Beckett en particulier, l'un des plus grands dramaturges du XX^{e} siècle.

Pinter fut d'abord un auteur d'avant-garde. Le concept moderniste, et quelque peu élististe, d'avant-garde, prit la forme, dans les années cinquante et soixante, du théâtre dit de l'"Absurde". De nouvelles formes dramatiques exprimèrent le désarroi existentiel de l'après-guerre. Le bouleversement des formes artistiques posa de manière cruciale les grandes questions du XX^{e} siècle. Une poétique de la scène était née, au coeur du texte, entre les silences et les mots. A la suite de Samuel Beckett avec *En attendant Godot* (1953) et *Fin de Partie* (1957), entre autres pièces qui marquèrent durablement les esprits, Harold Pinter apparut à son tour sur le devant de la scène. Quelques touches de naturalisme, cher au théâtre anglais contemporain, donnèrent au style pintérien sa coloration particulière.

Synthèse des choix de l'artiste et de la réalité collective qui s'exprime à travers lui, l'art façonne le réel et forge une sensibilité nouvelle. Doté du double statut du réel et de l'imaginaire, le théâtre

donne à voir le spectacle des destinées humaines. A l'égal de ses contemporains, John Arden, Arnold Wesker, John Osborne, Edward Bond, Eugène Ionesco, entre autres, Pinter nous parle de nous et de notre siècle, d'une manière qui sembla étrange, mais qui nous est devenue familière. Changer le regard, élargir le champ de la connaissance, bousculer l'ordre du monde, est le sens de l'art, donc celui du théâtre. Orfèvre dans la transposition des œuvres d'un medium dans un autre, Pinter nous montre comment nous regardons, et représentons, le monde. Il déconstruit les mythes qui fondent l'ordre des choses. En moins d'un demi-siècle, l'avant-garde élitiste s'est fondue dans le domaine commun de l'esthétique postmoderne. Pinter est devenu un auteur classique. Il appartient désormais à tous.

Les œuvres classiques transcendent leur époque. Il est de rigueur de les redécouvrir, de les mettre à l'épreuve de la réflexion et de la mise en scène d'aujourd'hui. *The Caretaker* marque le début d'une décennie, celle des années soixante, vers laquelle se tournent maintenant les regards nostalgiques. La pièce entretient des liens serrés avec les obsessions de son temps : à société menaçante, conscience menacée. La fin de la guerre froide d'une part, et la redéfinition du monde à la fin des années quatre-vingt d'autre part, ont définitivement balayé le manichéisme critique et idéologique. En décloisonnant les oppositions binaires et, avec elles, un certain ordre hiérarchique, le post-structuralisme a ouvert la voie à une critique libérée des cadres rigides. Déverrouillage de l'Histoire. Déverrouillage des champs critiques. L'Histoire se fracture et, avec elle, les certitudes cartésiennes. C'est de ces incertitudes que *The Caretaker* entretient le spectateur de la fin du siècle.

Le lecteur/spectateur, hanté par le souvenir gigantesque de Donald Pleasence ou de Jacques Dufilho, trouvera dans les pages qui suivent un brassage critique et original de cette œuvre inépuisable. Une remise en contexte de la pièce, par un témoin de sa création, fait revivre le passé dans le présent. "Mystère ou mystification", *The Caretaker* s'affirme comme fiction. Le sens politique

est l'un des sens possibles de cette fiction qui, parfois, nous amuse. Pinter est avant tout le créateur d'un théâtre poétique. L'espace dramatique et scénique s'ouvre à l'errance et se ferme en asile. Les rituels signent notre appartenance à un monde qui nous entraîne dans le "vertige identitaire." De la page à la scène, de la page à l'écran, l'espace scénique et cinématographique s'offre aux regards et s'ouvre aux interprétations. La réception du *Gardien* en France témoigne de l'influence de Pinter, qui se prête si bien à la traduction. La bibliographie reflète l'intense réflexion inspirée par Pinter et son *Caretaker*.

Objet de tant de discours critiques, pendant les quarante années de sa carrière d'écrivain, Pinter est peut-être devenu un mythe. Revoir nos propres mythologies, redécouvrir les images fortes de *The Caretaker* avec une saine distance, est le nécessaire travail de la pensée. L'émotion esthétique s'en trouve d'ailleurs intensifée. Distance critique et puissance cathartique vont singulièrement de pair dans le théâtre de Pinter, tels l'envers et l'endroit de l'anneau de Moebius. En effet, l'univers de la postmodernité est celui des brisures et des contradictions. Chez Pinter, l'essentiel se cache dans l'indicible, sous les points de suspension. Le visible masque l'évidence. Sans doute est-il urgent de revoir les pièces fondatrices de notre siècle afin de mieux parvenir à le comprendre. Auteur pleinement engagé dans la Cité, Pinter nous y oblige. Depuis *The Room* (1956) jusqu'à *Ashes to Ashes* (1996), sans oublier *The Hothouse* (1980 et 1995) et *One for the Road* (1984), Pinter nous montre le pouvoir insensé de l'être humain sur ses semblables. Le débat pintérien est d'abord le nôtre.

Nicole BOIREAU
Université de Metz

Chronologie

10 octobre 1930	Naissance de Harold Pinter à Hackney (East End de Londres).
1942-1948	Scolarité à Hackney Downs Grammar School. Pinter excelle en anglais et découvre le théâtre amateur (il joue le rôle de Macbeth et de Romeo).
1948	S'inscrit à la Royal Academy of Dramatic Arts (RADA) où il ne restera qu'un an. Objecteur de conscience, il se soustrait à ses obligations militaires.
1949-1950	Pinter écrit ses premiers poèmes et son roman *The Dwarfs*.
1951-1957	S'inscrit dans une autre école d'art dramatique (Central School of Speech and Drama). Acteur professionnel. Tournées en Angleterre et en Irlande sous le pseudonyme de David Baron.
1956	Mariage avec la comédienne Vivien Merchant. Création de *The Room* à l'université de Bristol.

1958 Naissance de Daniel, leur fils. Le couple habite Chiswick. Le voisinage du 373, Chiswick High Road, inspirera *The Caretaker* à Pinter. Il commence à écrire *The Hothouse*.

Mai 1958 Création de *The Birthday Party* au Lyric Theatre de Hammersmith. Les critiques jugent la pièce "incompréhensible." Désastre commercial.

1959 Création de *A Slight Ache* (BBC Third Programme).

Janvier 1960 *The Room* et *The Dumb Waiter*, Hampstead Theatre Club. Transfert au Royal Court en mars 1960.

27 avril 1960 *The Caretaker* est créé à l'Arts Theatre, Londres. Immense succès. Mise en scène de Donald McWhinnie, avec Alan Bates (Mick), Peter Woodthorpe (Aston) et Donald Pleasence (Davies).

30 mai 1960 Transfert de *The Caretaker* au Duchess Theatre.

Juillet 1960 Création de *Night School* (Associated Rediffusion Television).

1961 Pinter joue le rôle de Mick pendant quatre semaines avant le transfert de *The Caretaker* à New York. Le spectacle obtient le Page One Award of the Newspaper Guild of

New York.
A Slight Ache (Arts Theatre), mise en scène de Donald McWhinnie.

1962 Création de *The Collection* (Aldwych Theatre), mise en scène de Harold Pinter et Peter Hall.

1963 Création de *The Dwarfs* (Aldwych Theatre). Scénario et dialogues de *The Servant* et *The Pumpkin Eater.*
Adaptation cinématographique de *The Caretaker,* avec Alan Bates (Mick), Robert Shaw (Aston) et Donald Pleasence (Davies).

1964 Pinter et sa famille résident à Regent's Park.

1965 Pinter joue le rôle de Garcia dans *Huis Clos* (BBC Television).
Création de *Tea Party* (BBC Television).

Juin 1965 Création de *The Homecoming* (Aldwych Theatre), mise en scène de Peter Hall, avec Vivien Merchant (Ruth).

1967 Scénario et dialogues de *Accident*. Pinter met en scène *The Man in the Glass Booth* (pièce de Robert Shaw), St Martin's Theatre. Immense succès de *The Homecoming* à Broadway.
Création de *The Basement* (BBC Television).

1968	Création de *Landscape* (BBC Television).
1969	*Landscape* et *Silence* (Aldwych Theatre), mise en scène de Peter Hall.
1970	*Tea Party* et *The Basement* (Duchess Theatre)
1971	Adaptation de *The Go-Between* au cinéma. Immense succès du film. Palme d'Or à Cannes. Création de *Old Times* (Aldwych Theatre), mise en scène de Peter Hall.
Mars 1972	Reprise de *The Caretaker* au Mermaid Theatre. Mise en scène de Christopher Morahan, avec John Hurt (Mick), Jeremy Kemp (Aston) et Leonard Rossiter (Davies).
1973	Adaptation cinématographique (scénario, dialogues et mise en scène) de *Butley* (pièce de Simon Gray).
1975	Création de *No Man's Land* dans une mise en scène de Peter Hall (National Theatre). Divorce de Pinter et Vivien Merchant.
1976	Reprise de *The Caretaker* à Londres, (Shaw Theatre)
1978	Création de *Betrayal* (Lyttleton Theatre).
1980	Création de *The Hothouse*. Mise en scène de Harold Pinter (Ambassadors Theatre).

Remariage avec l'écrivain Lady Antonia Fraser.
Le couple réside à Holland Park.

Novembre 1980 Reprise de *The Caretaker* (à l'occasion de l'anniversaire de Pinter), mise en scène de Kenneth Ives (Lyttleton Theatre), avec trois acteurs noirs : Troy Foster (Mick), Oscar James (Aston) et Norman Beaton (Davies).

1981 Scénario et dialogues de *The French Lieutenant's Woman.*

1982 *Other Places* (National Theatre).

1984 *One for the Road* (Lyric Theatre Studio, Hammersmith).
Mise en scène de Harold Pinter.

1985 Transfert de *One for the Road* au Duchess Theatre.

1987 Pinter joue le rôle de Goldberg dans l'adaptation télévisuelle de *The Birthday Party*.

1988 *Mountain Language* (Lyttleton Theatre).

1989 Scénario et dialogues de *The Reunion*.

1990 Scénario et dialogues de *The Handmaid's Tale* et *The Comfort of Strangers*. Publication du roman *The Dwarfs* (écrit en 1950).

1991 Création de *Party Time* (Almeida Theatre), mise en scène de Harold Pinter.
Scénario et dialogues de *The Remains of the Day*.
Reprise de *The Caretaker* (Comedy Theatre), mise en scène de Harold Pinter, à l'occasion de son soixantième anniversaire, avec Peter Howitt (Mick), Colin Firth (Aston) et Donald Pleasence (Davies).

1993 Adaptation cinématographique de *The Trial* de Kafka. Pinter signe la mise en scène de *Oleanna* (David Mamet) au Royal Court Theatre à Londres.
Création de *Moonlight* (Almeida Theatre).

1995 Reprise de *The Hothouse* (Comedy Theatre). Mise en scène de David Jones. Harold Pinter joue le rôle de Roote.

Septembre 1996 Création de *Ashes to Ashes*, mise en scène de Harold Pinter, à l'Ambassadors Theatre, qui abrite le Royal Court pendant la durée des travaux de rénovation.

Nicole BOIREAU
Université de Metz

The First Night of *The Caretaker*

The first short run of *The Caretaker* began at the Arts Theatre Club in Great Newport Street by Leicester Square, on April 27, 1960, with Alan Bates, Peter Woodthorpe and Donald Pleasence in the cast. It transferred to the Duchess Theatre in the West End at the end of May, where it won an *Evening Standard* award. These are useful pieces of information which you can find in almost any Pinter textbook; but my aim here is to provide some background to these facts, to colour in the surfaces and add some light and shade.

I reviewed *The Caretaker* for a film company, Paramount British Pictures. It was one of my first assignments, and not the most easy, for it was an office rule to supply a summary of the plot before telling your colleagues what you thought of a play. But it was not easy to tell the story of *The Caretaker* briefly, and if you did, it would not convey much about the play itself. Like *Waiting for Godot* (with which it was often compared) or the novels of the French New Wave, the story of *The Caretaker* was thought to be minimal and disconnected, like life perhaps, but not like the plays which we mainly reviewed.

The Caretaker was produced at a time when it was starting to be fashionable to question formal narrative structures, but in contrast, the other success of the season was Robert Bolt's *A Man for All Seasons,* a didactic history about Thomas More, which now seems old-fashioned. *The Caretaker* bridged a gap between the avant-garde and more traditional plays of the West End, for it could be described as Absurdist or Naturalistic, praised for not having a story or for telling it obliquely, and relished for its representation of life among the tramps of London's underworld or for the nuances of its dialogue.

These seemingly contradictory views were scattered among the critics at the time. Bamber Gascoigne of *The Spectator* admired the

"distilled naturalism" of Pinter's writing, while Martin Esslin included him among the writers of the Absurd, with Eugene Ionesco, Jean Genet and N. F. Simpson. They cannot all have been right, but the first night reviews were more in touch with the theatrical mood which greeted *The Caretaker* than many of the more scholarly essays which have since appeared. In his Introduction to *Harold Pinter* (1986), a selection of critical essays, the editor, Michael Scott, wrote that Pinter "is the product of a post-war generation that has attempted to reject the evils of the twentieth century and present a new outlook on society", which may be so but feels misguided. I do not think that the audience on the first night felt that we were watching a "socially significant" play.

The Caretaker has been described as an example of a new proletarian drama emerging after the war, which is at best a half-truth. Elsewhere in British theatre, there were working-class plays and writers, but the Arts Theatre Club did not produce them. They would have been seen at the Unity Theatre in Camden or Joan Littlewood's Theatre Workshop at Stratford-atte-Bowe, which were socialist theatres; and Littlewood had an unrivalled record in finding proletarian talents, such as Brendan Behan and Shelagh Delaney. But she would not have directed a Pinter play, or wanted to do so, nor would he have wished to have been directed by her. They came from different strands in British theatre.

The Arts Theatre Club was the most prestigious of many small theatre clubs, in the days before fringe theatres. The British fringe can be said to have begun in 1963-64, with the performances of the small but marvellous anarchic People Show in the basement of a book shop in Charing Cross Road and (in Edinburgh) with the establishment of the Traverse Theatre Club in a disused brothel. A feature of the fringe was its refusal to follow normal stage conventions, such as proscenium arches and front-of-house curtains. Improvisation was a feature, not the poised language of Pinter's distilled naturalism, and all fringe groups challenged the censor, which was why they played mainly in clubs. The small theatre clubs, like

the Arts, were also censor-free zones, but they imitated the standards of the West End and were often used as try-out venues for new plays, such as *The Caretaker.*

There were many small theatre clubs, such as "Q" (near Kew Gardens) and the New Watergate, where Arthur Miller's A *View from the Bridge* was staged, which were only experimental in the sense of trying out new, sometimes controversial plays. The Arts Theatre Club was about the size of a large drawing-room with a proscenium arch stage and comfortable seating for about 150 people, very middle-class. It was in the West End and famous for staging some bold seasons during and after the Second World War, from 1942-50, under its actor-manager, Alec Clunes. It became a favoured venue for leading play-producing companies, such as H. M. Tennent Ltd., particularly for plays which might appeal to young intellectuals, such as *Waiting for Godot* or the plays of Christopher Fry, but were too risky for straightforward commercial ventures. The impresario, Michael Codron, who produced Pinter's *The Birthday Party* (1958) and *The Caretaker*, ran a new plays season in 1964, which included Joe Orton's *Entertaining Mr. Sloane*, another Codron discovery.

The Arts Theatre Club placed *The Caretaker* in a certain context. It was not a working-class or experimental club, or a forerunner of the fringe. The audience was polite, but ready to listen to a young writer about whom much had been written. The disaster of Pinter's first full-length play, the one-week flop of *The Birthday Party* at the Lyric, Hammersmith, has been well documented by theatre writers; but it is forgotten that the same play had well-received short runs in the university towns of Oxford and Cambridge. Although he went to RADA and the Central School of Speech and Drama, and not to an ancient university, Pinter was not shunned by the post-war university wits who emerged during the mid-1950s – Peter Hall, Michael Frayn and Bamber Gascoigne among them – but celebrated by them. This was the key to his eventual success, for after *The Birthday Party*, his reputation was

rapidly restored by writing sketches for intimate revues for stage and radio, such as *The Lyric Revue* and *One to Another*, the vehicles for aspiring college wits. Gascoigne wrote *Share My Lettuce* (1956), with help from Frayn, which was produced by Codron. I have to admit that in a marginal way, I was one of them, writing plays and sketches for BBC comedy programmes.

If Pinter's play, *A Slight Ache* (1958), caught the tone of Samuel Beckett, his sketches, such as *The Black and White* (1959), owe a debt to the Master, Noël Coward, who influenced us all, particularly in the dry, ironic detachment with which working-class and other unfashionable types were presented. "It don't look like an all-night bus in the day, do it?" opined one of two derelict old women at an all-night bus shelter. The line itself was not funny. When delivered, after an immense struggle and a long pause as if pondering one of life's profundities, it was made to seem funny through the contortions of the actress. It was a good performance line, which ended the sketch strongly, but Joan Littlewood would never have allowed herself to make fun of an old tramp.

Coward had a way of making place names sound funny: "very flat, Norfolk" was a well-known laugh line from *Private Lives*. He started a trend among university wits, who wrote sketches and songs about Woking or Wimbledon, with more than a trace of metropolitan snobbery. When Davies in *The Caretaker* rambled on about Sidcup, Luton or Wembley, he aroused a similar laughter, which took the edge away from his search for his papers; but elsewhere, his obsessive concern with cards of identity might have been treated more sympathetically. It was just after the war. We all knew or had heard of the panic of refugees.

I am inclined to think that the style which came to be known as Pinteresque was a mixture of Coward-like poise with low-life vocabulary. Pinter used shock-words more liberally than Coward – "bastards!", "toe-rag!" – but if we take almost any short piece of dialogue from *The Caretaker*, a Coward-like irony can be felt, floating in all directions in the sub-text:

MICK. He doesn't like work.
(Pause)
DAVIES. Go on!
MICK. No, he just doesn't like work, that's his trouble.
DAVIES. Is that a fact?
MICK. It's a terrible thing to have to say about your own brother.
DAVIES. Ay.
MICK. He's just shy of it. Very shy.
DAVIES. I know that sort.
MICK. You know the type?

Since then, many critics have tried to explain the secrets of the Pinteresque. Michael Billington, who has written a study of *The Life and Work of Harold Pinter* (1996), might interpret the play as inherently political. Mick, a latent fascist, is taunting Davies the social discard. His sarcasm is part of the process of domination. But this style of writing can be found in many other writers of the time, in the scripts for comedian Tony Hancock, in *The Arthur Haynes Show* and even the BBC's *Monday Night at Eight*. It is not so much political as social, if such a distinction can be made.

Pinter brought his trained instincts as a poet and actor to a style of writing which had a long history before he came on the scene, which was why audiences responded readily. Later on in the 1960s, when his reputation became established and he had been adopted by the Royal Shakespeare Company under Peter Hall as a kind of house dramatist, the stylistic traits became more pronounced, even affected, and in such plays as *Landscape* and *Silence*, the contact with the public seemed less sure. The laughter was uncertain. In 1960, *The Caretaker* seemed to come from an original mind, but not startlingly new, which was why it achieved a wider popularity than expected.

There was another factor to *The Caretaker*'s success, its casting. At a time when a production's success was thought to depend on the presence of major stars, of which there were a large

number, *The Caretaker* featured three actors who each had successes to their names, but were not stars. Peter Woodthorpe (Aston) was a member of the original London cast of *Waiting for Godot* (1955), directed by Peter Hall, in which he played Estragon. Hall and Woodthorpe studied at Cambridge University, where they were contemporaries and leading lights in a small but sparkling firmament. Alan Bates (Mick) played Cliff in *Look Back in Anger* (1956), the quiet but self-possessed foil to Kenneth Haigh's Jimmy Porter. Haigh was already a star, but not Bates; while Donald Pleasence (Davies) was an older actor who had appeared in relatively minor roles for twenty years, but always with distinction. In particular, his appearance as the Dauphin in Jean Anouilh's *The Lark* had been much admired at its London premiere at the Lyric, Hammersmith, in 1955.

Pleasence was the one who most seized his opportunities; stabbing the air compulsively, wincing at the cold, whining his excuses, putting on airs. Woodthorpe had one compelling monologue, stumbling and quietly broken, about his electric shock treatment in a mental hospital; while Bates overturned his reputation for quiet receptivity by provoking the tramp with alternating kindnesses and cruelty, a tormentor in the making, as he was afterwards to become in Pinter's *One for the Road* (1984). I can remember the wonderful flow between them, the teamwork and particularly the timing, which kept us in suspense, waiting for a drop of water to clip into a pail.

It reminded me of a moment in Anglo-American production of Friedrich Dürrenmatt's *The Visit,* when Alfred Lunt shook a stone from his shoe, and then another, that 'silky' timing (as Coward called it), so exact that if the actor breathes in when he/she should be breathing out, the moment would be spoilt. It was the timing of drawing room comedy at best or an intimate revue sketch, performed by Joyce Grenfell. There was nothing rough or improvisatory about their pauses: it came from a long tradition of British comic

acting, but not music hall. Alec Guinness was another actor with this masterly gift, but he was even then of a past era.

Woodthorpe, Bates and Pleasence epitomised the generation who emerged in the revival of British theatrical energy in the mid-1950s. The director, Donald McWhinnie, is less well-known today, but came from another side to the renaissance, the BBC. He commissioned Pinter to write plays for the BBC in the dark days after the failure of *The Birthday Party,* with the support of the Head of BBC Drama, Martin Esslin. With Michael Codron, an ambitious young impresario-about-town, a natural (when the time came) to H. B. "Binkie" Beaumont, *The Caretaker* was supported by what might be described as the unacknowledged trend-setters of British theatre.

The audience had expected an avant-garde play, which turned out to be not so alarming or difficult to handle as *Waiting for Godot* or (for other reasons) Behan's *The Quare Fellow*. It had many Beckett-like scenes, such as the boots and the nasty noises in the night; but its rhythms were not those of Beckett's, nor its jokes, and although we linked the play with *Godot,* I do not think in retrospect that it was much like Beckett at all, except a Beckett misunderstood and filtered through a British sensibility of the time.

If the Pozzo-Lucky scenes in *Godot* are compared with the power struggles in *The Birthday Party* and *The Caretaker,* an interesting feature emerges. The sado-masochistic relationship of Pozzo and Lucky have been inserted into a text which is not sado-masochistic in itself. Estragon and Vladmir may quarrel but they are not always jockeying for the whip. *The Caretaker* on the other hand is largely concerned with sado-masochistic games, with Davies as the visiting slave, Mick as the dominant and Aston as the submissive. It is possible to read a political message into this relationship as the erotic origin of all power struggles, but to do so runs the risk of shifting the relationships on to a different level. It would be like confusing between lion cubs at play with adult lions at kill. No-

body means to kill or seriously to maim anyone in these sado-masochistic games. The real cruelty is accidental.

Davies is not actively persecuted by the brothers: his is not a life-or-death struggle. He may be tormented or rejected, and given a false idea of his importance; but this amounts to not much of a repression, when set against the grand political repressions of our time. The revelation of *The Caretaker* lies elsewhere, in linking sado-masochism with charity, or rather, by showing how a kindly gesture can turn into sado-masochism and how power-games can cause more bruises than they intend. The US director, Charles Marowitz, described it in the *Village Voice* as a play "about a British sub-society, rendered in the tart language of the regions from which these characters hail" and concluded that it might be translated but "appreciated nowhere else but in England." It was "an elaborate network of ambiguity stretched tight over a simple little story" (quoted in *Confessions of a Counterfeit Critic,* 1973).

What Marowitz failed to mention was the significance of class bullying to the British way of life, matching and often complimenting its kindness. In other words, every school, each family, every community had its own ways of putting people in their places, of locating them, if necessary, by force. This may have beeen true of Hackney where Pinter grew up and was so of Brentwood, where I did. It was a form of tribalism, which did not amount to ethnic cleansing or the brutalities which could be found elsewhere, but staked its territorial claims to every metre of town and countryside.

The Caretaker appeared at a time when our society was unusually self-conscious of its class-divisions. The audience was not likely to approve of Davies, or to be on his side, but we watched with amusement and shame as to how he was treated. As a parable, the play was hard to ignore. It still is.

John ELSOM
Hon. President
International Association of
Theatre Critics

The Caretaker: Mystery or Mystification?

With the ever-increasing number of articles and full-length studies devoted to the works of Harold Pinter, it is with some trepidation that one envisages adding to the list. Susan Hollis Meritt's fairly recent study in fact looks not so much at the plays as at the criticism, both academic and professional, that the plays have engendered and includes a stern warning to anyone wanting to add to the already long list of publications.[1] This article will, therefore, have very modest ambitions. Our aim will not be to propose a new interpretation of *The Caretaker*, but rather to examine why this play (and, by implication, Pinter's other works, of course) seems to invite interpretations of different sorts. It should be stressed immediately that if the plays seem to invite such interpretation, the playwright has more often than not refused to go along with the various readings put forward: "I am not concerned with making general statements. I am not interested in theatre used simply as a means of self-expression on the part of people engaged in it. [...] I can sum up none of my plays. I can describe none of them except to say: That is what happened. That is what they say. That is what they did."[2] It is impossible to determine whether Pinter's refusal to be drawn into "explaining" his plays has discouraged or encouraged such activity. Although we need not let his remarks prevent us from looking at the plays differently, we should perhaps bear in mind what he says he is doing in his work.

In *The Caretaker*, the remarks made in an interview given about the film version of the play are useful insofar as they suggest the way Pinter views his characters' position in the "real" world: "What I'm very pleased about myself is that in the film, as opposed to the play, we see a real house and real snow outside, dirty snow

and the streets. [...] In the play, when people were confronted with just a set, a room and a door, they often assumed it was all taking place in limbo, in a vacuum, and the world outside hardly existed, or had existed at some point but was only half-remembered."[3] The references to the outside world, the world beyond the stage, provide us with a useful starting point because it is this aspect of Pinter's work which has led to so much speculation. Some critics claim that the plays can be read as "a perfectly explicable series of events",[4] while others suggest that our desire to find plausible explanations is the source of misunderstanding: "these questions are impertinent. Because they are based on the old idea of realism."[5] What is it in the plays that leads to such divergence of opinion?

In the case of *The Caretaker* the need to look beyond the text to find reasons and explanations focusses essentially on the motivations of Aston and Mick and their relationship. Davies's behaviour seems less "obscure". While it is understandable for critics to want to clarify areas of doubt, tie up loose ends and account for the words and deeds of the characters, the underlying assumption is that the play, as it stands, is somehow incomplete or incoherent. This is all the more surprising as *The Caretaker* has enjoyed considerable success on the stage and as a text. Many of the interpretations are stimulating or even entertaining, but not completely convincing because one can always find another which "proves" the opposite.

This paper will not, therefore, offer another reading of *The Caretaker*, but instead try to suggest that the elements that give rise to some obscurity are the very elements that account for the powerful response the play has on an audience. We will attempt to argue that *The Caretaker* deliberately creates, maintains and only partially dispels mystery and we will look at how and why this is done.

From the very beginning the events and characters of the play are shrouded in mystery to some extent. Most plays can exploit the fact that the audience is literally and metaphorically in the dark when the curtain rises, taken from their familiar surroundings and thrust into a fictional world which they will only gradually be able to

understand. All plays require the audience to ask questions about this fictional world and its inhabitants. In a number of ways, Pinter prolongs this state of uncertainty through his choice of what to reveal to the audience and when. We can note that the first character we see on stage does not speak, but disappears off-stage again until the end of the act. Who he is, why he is there and what he wants are questions that the audience cannot begin to answer until much later although the characters on stage do not seem to be aware of his brief presence. The stage set itself is disorienting. The room is cluttered with a wide variety of objects which are familiar to the spectator but seem strange here because disconnected somehow from the "real" world. Normally functioning objects no longer function and, instead of blending into the fictional world, draw attention to themselves. Some objects, such as the disconnected gas stove or the shopping trolley, seem to call out for a symbolic interpretation. For the characters the objects are seen in different ways at different moments of the action. Davies's first reaction is to describe them as "a good bit of stuff" (p. 11).[6]

The character of Davies, who ostensibly is very anxious to prevent Aston knowing too much about his past, is actually easy to see through. Even the confused accounts of the different names he uses can be readily understood in terms of self-defence mechanisms. It is more difficult to account for Aston's failure to respond to Davies's attempts at conversation. This represents a far greater threat to the basic structure of theatre dialogue than Davies's awkward evasions. According to realistic conventions, dialogue on stage between characters is also directed at the spectators,[7] providing them with help at identifying the characters and situation. The opening exchanges in this play do not allow us to do this insofar as many questions the audience might count on to provide useful information are evaded or provoke unexpected remarks. Aston's participation in the dialogue is so minimal that the audience has to rely increasingly on Davies for some light to be shed. The audience's faith in Davies's ability to get at the "truth" can be seen at

the end of the act when he starts to rummage in Aston's belongings. He seems to be mirroring the spectators' curiosity when he repeats: 'What's he got all these papers for?" (p. 28) However, we cannot fail to notice how Davies is likely to prove an unreliable source of information: "Unable to conceive of a generosity that does not have self-interest at the bottom of it, Davies sets out to defend himself by discovering, in advance, Aston's hidden motives and the obscure connections between these motives and the accumulation of junk that fills the room."[8]

Our curiosity, like Davies's, is not satisfied and we are made to share his terror when Mick, whose identity is not known to the audience, unexpectedly returns at the end of the act. The traditional three-act structure and the use of the curtain prolong this state of uncertainty. Pinter has insisted on the fact that the plays exploit the traditional stage and this is particularly true in his use of time and space. If Aston's reticence in the dialogue hinders the spectators' ability to account for his behaviour, Mick's loquacity also causes problems. Far from avoiding words, he seems to revel in them and produces a deluge of questions, affirmations, anecdotes and reminiscences which leave Davies and the audience reeling. There are ways of making sense of these outbursts, by linking them to his physical attacks on Davies, but Mick's use of language in the play is a source of confusion to the audience. We can notice that, as far as Mick is concerned, the spectator is not confused in the same way that Davies is, but this is not necessarily an advantage. Mick's use of jargon which builds up to ever more ludicrous climaxes seems to bear no relation to the situation on stage. What is the spectator to make of the fact that both the "friendly", silent brother and the talkative, "hostile" one make Davies the same offer?

To further complicate the situation, another shift is made when the normally reticent Aston decides to confide in the normally egotistical Davies. Although it might seem contradictory to evoke revelation while discussing the development of mystery, there are reasons why this "revelation" actually conceals more than it reveals.

Firstly, if Aston is ostensibly addressing Davies, it is not presented in this way on the stage. The light focusses on Aston and leaves Davies in the dark. The reasons for the revelation are also not clear. Many critics see the speech as a direct appeal to Davies's friendship, however this not the only interpretation possible. There is no reason to suppose that Aston is any more truthful than the other two characters, "[t]he pathos of Aston's speech is undeniable, but the experience itself, Pinter insists, is unverifiable. Aston's words may thus be construed as a Pinterian smokescreen, a type of verbal posturing that differs from Mick's jokes and Davies's boasts in quality but not in kind."[9] In any case, the audience does not see what effects, if any, the speech has on Davies since Pinter once again makes use of the three-act structure and the curtain falls before Davies can say or do anything.

We have seen so far that mystery surrounds the identity and motives of the characters and that the dialogue fails to give the audience reliable, relevant and coherent information, at least as far as Aston and Mick are concerned. Further doubt is created about the relationship between the two brothers. Most of the time only two characters are on stage: Davies with one of the brothers. Whenever the second brother arrives, the first one leaves. On the one occasion when the three characters actually remain together on stage long enough for an exchange to take place, there is very little said to suggest what kind of relationship exists between them, since they discuss the leaking roof. The rest of the sequence focusses on Davies albeit in an indirect way. However, the absent brother is constantly referred to in the dialogue, once it has become apparent that Mick and Aston are brothers. The absent brother is an important element in Davies's strategy. He repeatedly tries to play one brother against the other without having any clear idea of the bonds that may or may not exist between them. For this reason at least we feel that he is bound to fail and that his expulsion from the room is inevitable even if we do not witness his departure. The audience's perception of events is limited to what can be seen and heard in the room.

Accounts of the past or the outside world cannot be taken as reliable and there is no suggestion of any future developments after Davies leaves. Harold Pinter makes no attempt to go beyond the limits of the stage, either in time or place, yet he does not refuse their existence. The fact that the events of the play so clearly coincide with the performance, so that Davies's arrival and departure frame the action, may help us to grasp why the play ends with so many questions left unanswered.

Not only are no concessions made to the audience's desire to go beyond the limits of the stage, but the play seems to make few concessions to their desire to know more than the characters. It is not surprising that many critics have come to the conclusion that Pinter is playing games with his audience, deliberately leading them up the garden path, but never into the garden: "Pinter's plays are post-modernist texts, rejecting all conciliatory blandishments of an audience, all friendly gestures towards readers ever so willing to suspend their disbelief. The plays are meant to create bafflement, irritation, fear, a general sense of impotence, feelings of helplessness, a seething resentment, an acrid hostility."[10] This is of course a fairly accurate description of how the spectators feel at times during the play, but one may not be inclined to interpret such reactions as proof that Pinter is deliberately trying to fool us. Other interpretations are possible to account for the fact that while we feel unable to take what the characters say for granted, our attempts to look beyond the text are usually frustrated. We cannot, for want of space, try to define the various positions critics have adopted to the so-called "sub-text" in Pinter's plays. Susan Hollis Merritt has shown how such debates have often led to unnecessary clashes between critics. Suffice it to say that readers and spectators have found it helpful to approach the dialogue obliquely, concentrating on why the characters intervene in a particular way and at a particular moment rather than on what they actually say.Yet, it would be misleading to suggest that there are no answers to the questions.

Perhaps it is simply that the answers are not quite what the spectators or readers might expect.

Confronted with an opening dialogue between Aston and Davies that resembles in its disorder Aston's junk-filled room, the spectator will quickly relate Davies's erratic movements and awkward attempts at establishing contact with Aston to the vulnerability of his situation. On unknown territory with a stranger, he knows he has to play his cards right, but he does not yet know what the game is. Aston, by remaining quiet and still, does not provide any clues. The audience may not be in a position to determine if everything or even anything Davies says is true, but we can identify his predicament: "That Davies should invoke in rapid succession a sense of injury, a major prejudice, and a defiant self-reliance gives us a quick resume of the potential roles he might adopt relative to Aston. That Aston ignores all three, providing neither sympathy for the first, reinforcement for the second, nor admiration of the third gives us an immediate indication of the likelihood of their success."[11]

The audience's ability to interpret Davies's words and deeds in terms of his desire to be allowed to stay in the room is at first reassuring since it seems to offer some kind of insight and temporarily at least satisfies the audience's need to be in the know. Fairly rapidly however, it will dawn on the spectator that this line of approach merely shifts the problem elsewhere since it does not help to uncover Aston's motives. Just as Davies's reactions are determined by his narrow perception of the situation, the spectators' perceptions are determined by Davies's. Other attitudes can be tried out. Aston's failure to respond to Davies verbally may be set against his encouragement of the latter through apparently friendly gestures: cigarettes, shoes and money are offered. The contradiction between physical acceptance and verbal rejection once noted cannot be resolved for the moment. The spectator pursuing this line of thought might also want to exploit other differences between the characters, noting Aston's attempts to fix appliances and Davies's fear of them.

Some consolation may be drawn from our ability to make such observations, but not many conclusions. Pinter allows the audience to feel superior to Davies in other ways. In many respects, he is a figure of fun and Pinter can exploit the incongruous side of his personality effectively. His appearance is at odds with his self-importance, his language contradicts his attempts at social and moral superiority: "All the socially regulative values Davies claims – dignity, respect, propriety, decorum – are confounded by the language and gesture of a caricatured ethic more appropriate to an anti-social 'wild animal', as Mick later describes him."[12] The first act provides a pattern of audience response which will be repeated in the next two acts. Elin Diamond describes the situation at the end of the act in the following way: "The audience is placed at the nexus of conflicting perspectives, forced to continually revise assumptions on the action."[13] This description would also be apt to describe Davies's position throughout the play. The comic relief provided by Davies's antics does not last long since the arrival of Mick sparks off new questions and new uncertainty for Davies and the audience.

The opening sequences of Act II confirm Mick as a threat to Davies's position as he combines physical and verbal superiority. Once again Pinter allows the audience to distance itself from the terrified Davies through comedy. The farcical elements in the dialogue are reinforced by the fact that Davies has literally been caught with his trousers down. He is punished for his curiosity, whereas the audience, who shares Davies's desire to find out more about Aston, is given some kind of entertainment.[14] Although it is Davies who is threatened here, we too surely feel as disoriented by the sheer unpredictability of Mick. His aggressive questioning can be justified by the context, but how do we account for the two longer speeches which seem to signal his desire to find common ground for a discussion with Davies? Mick's speech "ironically apes the exchanges of reminiscences between new acquaintances who want to break the ice between them by recalling mutual friends with a maximum of circumstantial detail."[15] There have been interpre-

tations of both speeches ("You remind me of my uncle's brother etc." and "You know, believe it or not, you've got a funny kind of resemblance to a bloke I once knew in Shoreditch etc.") which seek to find logic in the apparent chaos of Mick's verbal displays of brilliance by linking the very strange people, places and events evoked to Davies's own position. Some of these interpretations are quite persuasive and yet in the theatre the audience would surely not have the time to reflect on any similarity between the mysterious adventures of the "uncle's brother" evoked by Mick and the baffled and helpless Davies on the stage.

The third and longest speech ("You're stinking the place out") introduces subtle differences between the audience's attitude and Davies'. The speech works through a series of shifts. If Mick starts out by referring to the here and now by insulting Davies, he gradually seems to disconnect from "reality" and starts making preposterous propositions, culminating in the totally inappropriate question: "Who do you bank with?" (p. 36) The audience recognizes how Mick's linguistic gymnastics work, enjoys the combination of different jargons and admires the virtuosity of the performance. As spectators, we are not only trying to make sense of the speaker's words, but also trying to assess their effect on the listener. Davies is merely receptive to the power displayed by Mick in his verbal assaults. Both the audience and Davies may end up with the same conclusion that Mick is the dominant character. It is not certain that the audience can actually put its linguistic superiority to much use here. The return of Aston puts an end to the supremacy of words. The interaction between the three characters sends out mixed signals. The apparently banal exchange about the leak shows the two brothers more or less on the same wavelength, since they keep picking up on each other's remarks. Davies is at first excluded from the discussion, but intervenes anyway, bringing the discussion to an end. It is as though he had sensed the danger and wanted to avoid being excluded. The sequence with the bag likewise reinforces our impression of the precariousness of Davies's situation. It

is significant that Davies is anxious to find out from Aston who actually owns the room (p. 40) in order to adapt his future strategy. His decision to accept Mick's offer rather than Aston's is therefore logical from his point of view.

The audience meanwhile has arrived at a very different conclusion. Mick's inconsistent behaviour and linguistic manipulation seem to spell trouble for the hapless Davies. Yet is there any reason why one character is to be trusted any more than another? Is it not possible to argue that just as Davies is trapped by interpreting Mick's words in the light of his own desire to stay in the room, the spectators are also trapped by their desire to interpret the situation in a way that suits their position?

Aston's long speech at the end of Act II, as we said earlier, constitutes an enigma of a different sort, since the spectators are left to draw their own conclusions. They may of course welcome the chance to show their skills at psychology, skills that Davies obviously lacks. Once Davies's presence is relegated to the background, the spectator can feel free to react to a wide range of issues instead of being submitted to Davies's one-track mind. In fact, knowing how to take Aston's confession is no easy matter. Looked at in isolation, the subject of his story and the subdued manner in which it is related lend credibility. The understated mood and simple words come as relief after the histrionics and jargon of Mick. The lighting also encourages the audience to trust in Aston, by excluding Davies. It is as though Aston were addressing them directly. Despite the fact that the play shows how dangerous it is to trust in language, the audience will probably go along with Aston's account insofar as it suits a psychological interpretation of the play. Aston's behaviour becomes much less opaque if we can attribute it to mental illness. To a certain extent, it relieves the tension.

By the time we hear Davies at the beginning of Act III conspiring with an ominously silent Mick to expel Aston and take his place, our moral superiority is complete and we can look forward to Davies's comeuppance. For once we feel that our

perception of the action is no longer tied to that of the disreputable and self-seeking tramp. Davies, however, is equally sure of himself, as we can see in the way he dominates the dialogue. We can marvel at his failure to see the writing on the wall, to notice that Mick excludes him from his penthouse reverie and makes no attempts to intervene in Davies's favour when Aston returns. Two short sequences that oppose Aston and Davies likewise confirm our favourable impressions of Aston. After first offering yet another pair of shoes to the ungrateful Davies, he later shows admirable restraint when Davies flings back in his face the information that had been offered apparently in confidence. The beautiful understatement of Aston's remark – "I don't think we're hitting it off" (p. 68) – never fails to get a laugh from the audience, although it could be argued that the object of the laughter is not clear. To further reinforce, if necessary, Aston's status at this point in the play, we see him display courage when Davies draws his knife.

As we prepare to enjoy witnessing Davies's punishment for choosing the "smooth-talking" Mick over the "sincere" Aston, we can notice how the play fails to conform to this formula. Instead of being reproached for his ingratitude, Davies finds himself accused of lying at the very moment when he refers to what we take to be the truth about Aston's stay in a mental hospital. His knowledge about Aston which was supposed to be his trumpcard only hastens his downfall. Mick's accusations in the speech beginning: "What a strange man you are."(p. 73) can neither be confirmed, nor denied because they are both true and false at the same time. Besides, Mick focusses essentially on Davies's claim to be an interior decorator, so that it would seem that he is being punished for something he did not do.

Our impressions of both Aston and Mick in Act III contradict the impressions we had in the previous acts. Mick shows signs of losing his authority and seems to smash the Buddha in frustration. Aston gains in power and prestige as the play comes to an end. Humiliated by Mick, Davies swallows his pride and tries to make

amends with Aston. The latter's absolute control of the situation can be seen in the way he replies to Davies's increasingly desperate suggestions. Most of Davies's arguments are simply ignored while direct questions are answered with a short sentence beginning with "No", followed up by a second argument beginning with "Anyway...". When Aston refuses to listen to Davies's suggestions and turns his back on him, Davies is forced to the extreme of asking Aston to tell him to leave as a means to get his presence acknowledged. The spectators share Davies's desperation to a certain extent. They, too, have misjudged the situation, have misinterpreted what they have seen and heard and have jumped to conclusions. There are parallels between Davies's sense that time is running out for him to save the situation, and the audience's impression that time is running out for them to make sense of it.

Ultimately, *The Caretaker* achieves its powerful effects by confronting two apparently contradictory points of view: Davies's and the spectator's. In the final moments of the play, we are compelled to share Davies's anguish. The realization that he is powerless to save the situation comes when his words have no effect any more. It is fitting that the play should stop when words no longer have any effect. Davies's despair comes from his failure to secure his position and the knowledge that he will have to go. The audience undergoes emotional upheaval too, but not for the same reasons. The play makes this possible by linking them to the character of Davies in different ways. Traditional identification does not occur, the character and his situation do not allow that. Identification requires the kind of shared experience that Pinter seems to reject. So the spectator is tied to Davies in a much more subtle and disturbing manner. At times we may not feel tied to such an unsavoury character, but the ties are there.

Firstly, our point of view in time and place are his. He arrives when we do and leaves, as we do at the end. In the opening sequences we share the same basic curiosity about the room and its owner. However, once Davies's motives are made clear, some

discrepancies between the preoccupations of the character and those of the spectators come to light. The spectator is given social, intellectual, linguistic and moral superiority and encouraged to laugh at Davies's expense, but our response to the play's events finally proves to be just as inappropriate as his. Our desire to unearth psychological motives, to make the play and its characters conform to our expectations leads us to make just as many unjustified assumptions as he does. Like Davies, we come to be wary of words, language appears deceptive and conversation a treacherous activity, but this does not seem to be the "point" of the play. *The Caretaker* shows that exchange is possible through language, the characters can impress, influence, frighten and deceive each other, but that this can only happen when a convergence of interests is perceived. Once this is withdrawn from Davies, he is isolated and words become pointless.

The play is, therefore, moving, not really because it shows an old man about to cast out into the street, not because it exposes the inadequacies of the spectators' judgement, or even because it highlights the inadequacies of language, but because it shows the vulnerability of all individuals, desperate to act in their best interest, but unable to see clearly where those best interests lie. Pinter does not really use mystery to make a point, it is not a means to an end. Rather, mystery is the point of the play. Pinter himself seems to suggest that it is dishonest to present human experience as something comprehensible and accessible: "I do so hate the becauses of drama ... Life is much more mysterious than plays make it out to be. And it is this mystery which fascinates me; what happens between the words, what happens when no words are spoken."[16]

Susan BLATTÈS
Université de Grenoble III-Stendhal
Visiting Professor at San Diego State University 1996-1997

NOTES

1 Susan Hollis Merrit, *Pinter in Play*, Duke University Press, 1990.

2 From Pinter's acceptance speech of the Hamburg Shakespeare Prize, published in *Theatre Quarterly* I, n° 3, 1970.

3 "Filming *The Caretaker*", Interview with Harold Pinter and Clive Donner (the director) in *Transatlantic Review*, 13, June 1963.

4 Martin Esslin's interpretation of *The Homecoming* originally published in *The Peopled Wound*, 1972, would fall into this category.

5 John Arden's book-review, quoted in *Harold Pinter: A Casebook*, Michael Scott (ed), 1986.

6 This and all subsequent references to *The Caretaker* will be taken from the Faber edition, first published in 1977.

7 Catherine Kerbrat-Orecchioni, "Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral ", *Pratiques*, n° 41, mars 1984, pp. 46-62.

8 Austin Quigley, *The Pinter Problem*, Princeton University Press, 1975, p. 127.

9 Elin Diamond, *Pinter's Comic Play*, Associated University Presses, 1985, p. 75.

10 Guido Almansi and Simon Henderson, *Harold Pinter*, Contemporary Writers, ed. Malcolm Bradbury and Christopher Bigsby, London: Methuen, 1983, p. 22.

11 Austin Quigley, p. 117.

12 Ronald Knowles, "*The Caretaker* and the 'point' of laughter", *Journal of Beckett Studies*, n° 5, Autumn 1975, p. 83-97.

13 Op. cit. p. 67.

14 The parallels between Mick's speech and mucic-hall routine have been drawn on a number of occasions, eg., Ronald Knowles, op. cit.

15 See Martin Esslin, *The Peopled Wound*, London: Methuen, 1972, p. 210.

16 Quoted by Arnold Hinchliffe, *Harold Pinter*, New York: Twayne, 1967.

Pinter, Painter or Pointer: Society and Theatrical Form in *The Caretaker*

> I have usually begun a play in quite a simple manner; found a couple of characters in a particular context, thrown them together and listened to what they said, keeping my nose to the ground. The context has always been, for me, concrete and particular, and the characters concrete also[1].

Harold Pinter made the above statement in 1962 when addressing the National Student Drama Festival in Bristol. He had already written nine plays for "different mediums"[2] and among them *The Caretaker* which we should like to suggest is a particularly good illustration of what he was talking about. How indeed does Pinter paint a concrete context and characters while at the same time keeping his nose to the ground, adopting an attitude of pointer, "dog that on scenting game stands rigidly, with muzzle stretched towards it and usually one foot raised"?[3]

The Caretaker was written and performed at the very beginning of the swinging sixties. England was between the old and the new; "about near on fifteen years ago" as Davies says, a process of what appeared to be democratisation had begun with the Second World War when the English social classes had been obliged to mix and seemingly to break down certain barriers. It was the beginning of the Welfare State and Davies has got an insurance card with four stamps on it. However, Davies is still the underdog; in winter he *"wears a worn brown overcoat, shapeless trousers, a waistcoat, vest, no shirt and sandals"*; he claims to have known better times and at least had a temporary job in a "caff" but the way in which he speaks of his boss as the "guvnor" has a class connotation and shows that little has changed. Or has it? The property boom is still a

way ahead, but a new monied class is already emerging. The spivs and teddy boys of the nineteen-fifties, who had often started operating in the wartime black market, are the first manifestations of the new consumer society. The stage directions describing the room in which the three acts of the play take place are in themselves a revelation of the times. It is interesting that Pinter has separated these static visual images of place from those portraying the appearance, actions and sounds of the live actors which introduce the verbal text of each act.

Place for Pinter, at the beginning of his career more particularly, often constitutes an actant, that is a force which plays an essential role in the action of the drama. For the second time within the first few months of 1960, the place actant of one of his productions is a "room", with the specific meaning of a basic space in which to lodge; it is not one room among many but *The Room,*[4] as the first of the two plays was entitled. This latter room is almost an allegory of the inside versus the outside, a couple safeguarding their intimacy, their present and their safety in ignorance against the outside world, typified by the rest of the house with its damp basement, unknown "other" tenants, and by that other world outside the rooming house, cold and hostile, full of the predatory past and future which may at any minute invade or ruin their lives. This "room" or place of security/insecurity is the treasure which must be guarded: the remnants of the bourgeois family or home, already an ironic statement about the Englishman's castle. The title of *The Caretaker*[5] conveys the same necessity of guarding a treasure, but first what is this treasure and who is to guard it?

As we have previously stated, the stage directions describing the room reveal the times. This room and this society are open to the elements; that a sack is placed over the broken window (although the word "broken" is not used, the connotation would have been too strong) is the first indication of a room allowing the outside to enter; the second indication is foregrounded for reader and director alike (and it is the latter's responsibility to foreground it for the spectator)

by being placed at the end of the description: *"A bucket hangs from the ceiling"*. This room or society which is no longer watertight contains higgledy-piggledy layers of objects which are a witness to time passing: *"a coal bucket, a lawn-mower, a shopping trolley [...] a clothes horse, a small electric fire and a very old electric toaster"* among other things. Two objects are foregrounded in different ways; the "mound"'s contents start off ironically with *"a kitchen sink":* a sign that "kitchen sink" drama has been abandoned and recuperated by Pinter? Or simply a quirk of language meaning that the room contains not only "everything but the kitchen sink" but also the kitchen sink itself. The other object is of course the Buddha on the gas stove; what might have been a new transcendentalism introduced into this post-war society, is immediately undermined, in the eyes of the spectator, by the very place it is assigned.

The heterogeneous nature of this room with its already dated "electric" modernism cast to one side with the rest might tempt today's critic to see in it the beginnings of the post-modern except that it also reveals one of the themes pervading the play, that of the possibility of reconstruction, rebuilding and repairs. The paint buckets, the boxes containing nuts and screws, the step-ladder, the blow-lamp, the planks of wood intersperse the old and useless and are the potential building instruments that Mick would like his brother Aston to use in what for the former is essentially a money-making operation of social empowerment. Is Mick to be thought of as a latter-day Angry Young Man together with the heroes of Osborne and Wesker? Most certainly he first appears on stage *"alone"* in a bed-sitting room (literally sitting on the bed), wearing a leather jacket, but if he has several bouts of anger or violent action during the play they appear to be highly controlled or even playful; he only becomes "passionate" when he breaks the Buddha. The neo-Angry Young Man asserts his materialism and his new-found position in a lower middle-class which is at last on the move[6] in British society.

At the beginning of the play Mick examines the heterogeneous articles in turn: the junk his brother has accumulated. He then stares at the bucket hanging from the ceiling. He then looks out front. This framing strategy of the gazer/gazed at will be repeated with even greater emphasis at the beginning of *Old Times*[7] about which Marc Silverstein observes:[8] "The reciprocal scopic exchange Pinter establishes between spectator and spectacle [means] we can no longer claim the unassailability of a privileged scopic position, but must acknowledge the futility of any attempt to ground power in the illusory promise of perceptual mastery." In fact, at the outset of *The Caretaker* Mick by this device establishes a power relationship with the two other characters who are at first absent from the scene and consequently from the "scopic exchange" strategy with the spectator. The significance of what Mick looks at on stage is intensified; the spectator, however, does not realise until later that this initial gaze is Mick sitting in judgment on the "collection" of junk which his brother regularly adds to and that the bucket he gazes at also represents his brother's failure to repair the roof. After Mick's departure, the entrance of brother Aston and Davies the tramp is also framed by "looking" used as a means of empowerment. When Aston puts the keys in his pocket and closes the door thus establishing the power of ownership, Davies repeats the "looking about the room" gesture of Mick and when Aston asks him to sit down, renews this gaze indicating a lack of anywhere to sit. From the negative, judgmental "looking" of Mick and Davies, we pass to the positive "looking about" of Aston for a chair which he finds and can offer to Davies.

The three characters, brothers Mick and Aston, and Davies the interloper, can be seen throughout the play to be engaged in a power struggle between themselves. Language, as Quigley[9] first pointed out, is used by Pinter with an interrelational function meaning that through the fourteen different duologues which constitute the play each character attempts to establish or maintain his place through a series of verbal strategies tending to construct himself as subject in

relation to the "other". The jockeying for position within this "band of brothers" can be seen as an iconic representation of the social situation in post-war Britain. The state as a conservative (both in the literal and political sense) patriarchy had received several blows, notably with the introduction of free education and welfare and the overwhelming majority obtained by Labour in the 1945 elections signifying the establishment of the rule of the people. In *The Caretaker* both mother[10] and father figures are noticeably absent and only distant allusions are made to female figures in general. Can the new rising classes, through the figures of Mick, Aston and Davies, collaborate, work together, form a new family?

For Mick the "room" or society needs order and rebuilding; he is already acquainted with the legal niceties of making money, has already lower-middle class suburban dreams of interior decorating, feels strong enough to go it alone or find new allies (the Margaret Thatchers or John Majors of the new Tory Party?) but is prepared to wait for his brother to reject the unstable, time-warped underdogs who can only profit from but not contribute to a new society. Aston is anxious to take in Davies, to find him a place in the room, in society; he finds him shoes to enable him to live a normal life, tries to retrieve the baggage of his past and to fit him into a job. He himself has suffered as a social misfit and was made to conform through electric shock treatment (which incidentally Pinter makes sound like torture in a concentration camp). Obsessed with keeping and retrieving layers of the past which include the "useless" Davies, he is not as his brother concerned at first with "repairs" to the room, but rather with building from scratch a shed out at the back which might signify a new departure, a questioning of the patriarchal values embodied in the room. His fascination with the enigmatic Buddha cannot, however, propel him into action: the electro-shocks he received have once and for all welded him into the "room". There are continual reminders of his status as an "object" of electricity or modernism; unlike his brother, Aston cannot use electricity or make connections with the modern world (whose physical changes he

rejects, to the incomprehension of Davies, as drinking Guinness "from a thick mug"). Aston keeps trying unsuccessfully to fix an electric plug with a screw-driver but it is Mick who uses the electric vacuum cleaner (highlighted by being called an Electrolux where one might have expected Hoover) plugged into the ceiling socket which not only "cleans" the room but also puts Davies symbolically into the dark. The play ends with the brothers moving towards each other: they are sons of the same father and by the third act Aston has even found the will to tar over the crack in the ceiling and will finally ignore the broken Buddha in favour of solidarity with his brother and reject Davies.

The two brothers, in spite of Mick's interior decorator's dream, his parody of property transactions and what has been called his music-hall patter, and Aston's long digression into his past in a mental hospital, remain enigmas for Davies and in part for the audience. We should like to suggest that this very enigmatic quality is an anthropological observation on the part of Pinter as regards "Englishness". The unwillingness to "connect" (shades of E. M. Forster's "Only connect") is usually associated with the British upper-classes. Here we can see in the way it has filtered down to the new emerging classes that, in spite of a superficial empowerment of the working class at this time, the English patriarchal model is still very much in place. A blank wall faced by the class intruder Davies is a wall of silence and disinterest on the part of Aston whose attitude may be seen as that of a high moral ground coupled with a highly-developed sense of self-preservation: the Welfare State is to be implemented but on condition that those giving the hand-outs are not inconvenienced with the smell and noise of the lower classes. The wall Mick presents is rather that of imperialistic playful pragmatism, hypocritically assuming equality, then turning to force when the lower orders require it.

Davies has been taken in apparently to share the treasure of the room but he (or his social class) have also been subjected to centuries of conditioning. His is another and complementary aspect

of anthropological Englishness which might be summed up as fear of the "other". The innate superiority of the upper-classes has given a working-class, "knowing their place" in the scheme of things. Davies no longer has a "place" and fifteen years after he left his papers at Sidcup (one critic has suggested this might be the Army Pay Office and it certainly corresponds to the period of fifteen years after the war) he is frantic with the fear of not saying or doing the right thing, being looked down upon by his superiors or being put down by his inferiors. This fear appears to be at the root of all Davies's actions and seems to be the crack through which he as a character escapes Pinter who can only keep his "nose to the ground" and listen. Davies should be defending his living space, his place in the new society when Aston invites him into the room, but Davies's very aggressive "Englishness" rises to the surface almost certainly as a bodily reaction when he thinks of sitting down or taking a seat: "All them Greeks had it, Poles, Greeks, Blacks, the lot of them, all them aliens had it." His agitation is such that he informs Aston that before taking a seat in the room he must "loosen [himself] up". He makes a poor display of doing this no doubt also due to English inhibitions about making an exhibition of oneself.[11]

From this beginning to the end of the play, fear will dictate Davies's reactions which oscillate between trying to add value to his image in the eyes of the "other" and whining subjection to his "superiors". First in his duologues with Aston he tries to establish a bond of Englishness as far as values are concerned, inferring that they are both above the Greeks, Poles and Blacks; trapped by Aston into going further, Davies also complains of the "Scotch git[s] and Irish Hooligan[s]". This line of empowerment will be blocked by Aston's question: "Welsh, are you?" Davies is particularly obsessed by and fantasizes about Blacks who turn out to be Indians (although the period of Indian and Pakistani immigration – which will give rise to the English pastime of Paki-bashing – has barely begun). The black neighbours live behind "heavy curtains pulled across" and his fear of the unknown will lead Davies to the wild imaginings of

"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."[12] With Mick, Davies is rapidly encouraged to disparage "work-shy", nutty Aston and led to believe that he and Mick are to band together against Aston. He thinks he understands Mick's pragmatic materialism better than Aston's inexplicable generosity. The great irony of the Davies/Mick relationship is when Davies tries to explain why he prefers Mick to his brother: when words fail him Mick suggests it is because he himself is more "straightforward". Davies is so far from understanding the nature of Mick's cunning in waiting for Aston's realisation of the hopelessness of trying to help him that at the end of the play he accepts Mick's dismissal of him: "It's all most regrettable but it looks as though I'm compelled to pay you off for your caretaking work. Here's half a dollar", and still contemplates regaining Aston's support.

Why is Davies turned out of the room, sacrificed as the apparent victim? Because he smells, because he makes too much noise? Pinter in fact seems to have written a play about the new caretaker of England, a collective lower-class figure who has been "over there", i.e. taken part in the Second World War, who suddenly has the possibility of breaking away from the patriarchal model of society, who has vision and generosity, entrepreneurial skills but who, breaking loose from his appointed place in the scheme of things, has barbaric failings which must be abandoned. Thus we may see the three characters of *The Caretaker* as a complex unit, "a multiplicity of perspectives or points of view, which relativize each other's hitherto absolute values".[13] For a generation of modernist critics, the new Utopia of British postwar socialism which is the background to Pinter's play disappeared behind the irony of what Jameson called "that radical devaluation of human experience." Pinter appeared to be suffering from the "Hegelian Unhappy Consciouness" in that he seemed to oppose, through his new subversive aesthetic, bourgeois and consumer values without adhering to a positive socialist ethic.

Jameson calls this situation "the second irony" which "allows that devaluation of personal experience and values achieved in the first form of irony to be transferred to the political situation, where it can now secure the bracketing of any fundamental personal and political commitment, while enabling the contemplative and henceforth purely aesthetic persistence of an oppositional social stance."

It is not only the arrival of postmodernism which allows us to reconsider Pinter's early work and to reject the image which often came over as a "subjective and quietistic antipolitical figure" (Jameson once more), but also the overt political commitment of his latest plays. With hindsight, the exegesis towards which Pinter seems to be pointing in *The Caretaker* is that of socialism and its reflection in the audience being controlled by the careful Mick or economic factors: the room or remains of conservative society must be patched up, or seen as it is, "a load of clobber", abandoned so that he can move on, make new profits in a new world; the second point of view is that relating to Aston who is the visionary or "seer"[14] that the early socialist thinkers had been. This utopian vision has been "shocked" by the war, Aston is cured of his "hallucinations" and gradually comes to face reality, that the leaking roof must be tarred over, that he the carpenter (Jesus?) must face up to human failings. The failings or barbarism of the English working class are embodied by Davies; fecklessness, racial and religious prejudice and uncaring individualism must be sacrificed and ousted. Both Aston and Mick propose the job of caretaker to Davies but the latter, too long the underdog, cannot release himself from the clichés of master/slave relationships; self-centredness makes him suspicious of Aston's generous proposals and *a contrario* allows him to fall into the trap laid by Mick. The final alliance of Mick and Aston, of material pragmatism and intellectual vision, no doubt seemed to Pinter to point the way forward. He himself says: "I pay meticulous attention to the shape of things, from the shape of a sentence to the overall structure of the play. This shaping, to put it mildly, is of the first importance. But I think a double thing happens. You arrange

and you listen, following the clues you leave for yourself, through the characters."[15] We only hope that by trying to follow the clues, we have been able to reconstruct the shape and, most important, have not forgotten to listen.

Anne FUCHS
Université de Nice-Sophia Antipolis

NOTES

1 Introduction "Writing for the theatre" in Harold Pinter, *Plays: One*, London: Methuen, 1976, p. ix.

2 *Ibid*, p. xiv.

3 *The Concise Oxford Dictionary of Current English*, 4th ed. revised by E. McIntosh, Oxford: The Clarendon Press, 1952.

4 Harold Pinter, *Plays: One, op. cit.*, first presented on 21st January, 1960.

5 Harold Pinter, *The Caretaker*, London: Faber and Faber, 1991 [Eyre Methuen 1960]. All quotations are taken from this edition.

6 *The Caretaker*, *op. cit.*, see Act Three, p. 74: Mick: ... "I don't stand still. I'm moving about, all the time. I'm moving... all the time. I've got to think about the future."

7 In Harold Pinter, *Plays: Four*, London: Methuen, 1981.

8 Marc Silverstein, *Harold Pinter and the Language of Cultural Power*, London and Toronto: Associated University Press, 1993, p. 115.

9 Austin E. Quigley, *The Pinter Problem*, Princeton: Princeton University Press, 1975.

10 The Mother is very briefly mentioned both by Aston and Mick, which links them back however tenuously to patriarchal values.

11 *The Caretaker, op. cit.*, p. 25. Inhibitions about the body are even more explicit in Aston's account of the woman who tried to pick him up in a café: ... "and she said, how would you like me to have a look at your body?" He goes on to comment: "struck me as a bit odd."

12 *The Caretaker, op. cit.*, Act Three, p. 59.

13 Fredric Jameson, *The Seeds of Time*, New York: Columbia University Press, 1994, pp. 118, 119 for all four quotations.

14 *The Caretaker, op. cit.*, p. 55: "I used to get the feeling I could see things... very clearly" etc.

15 Harold Pinter, *Plays: One, op. cit.*, p. xiii.

L'esprit comique dans *The Caretaker*

Quelque peu surpris par l'hilarité du public du Duchess Theatre lors d'une représentation de *The Caretaker* en 1960, Pinter jugea utile de faire cette mise au point : "As far as I am concerned, *The Caretaker* is funny up to a point. Beyond that point, it ceases to be funny, and it was because of that point that I wrote it."[1] Cette ligne de partage, où comique et sérieux coïncident, mérite ici notre attention. En effet, *The Caretaker* n'est pas a priori une comédie festive et le rire qu'elle provoque parfois n'est pas jubilatoire. Irrationnel et subjectif, qu'il soit convivial ou cruel, le rire demeure un mystère absolu. D'ailleurs, a-t-on le droit de rire lorsqu'il s'agit de *The Caretaker ?*

Le dosage entre tragique et comique, sur la scène et dans l'œil de celui qui regarde, instaure une distance salutaire entre le spectateur et l'image de sa condition. Les relations triangulaires explorées par Pinter dans le roman *The Dwarfs*[2] entrent, avec *The Caretaker,* dans un schéma dramatique aux conventions reconnaissables. Pinter, dont le théâtre est une mise à distance, décentre la tradition littéraire et crée cette étrangeté propre à la dramaturgie contemporaine. Dans *The Caretaker*, tradition comique et thématique ludique se fondent dans le dynamisme créateur de l'écriture.

Traditions

Au lever du rideau, Mick embrasse du regard l'aire de jeu, puis se retire dans le plus grand silence. Jeu il y a, en effet, car, lorsqu'il réapparaît, à la fin du premier acte, il annonce la nature de la situation et ses intentions : "What's the game ?" (p. 29).[3] La dimension métathéâtrale de la pièce, où le regard de Mick nous

annonce que le spectacle va commencer, s'affiche clairement. D'entrée de jeu, Pinter place *The Caretaker* dans une esthétique de la distance en inscrivant le personnage de Mick dans une tradition à la fois littéraire et populaire. Mick livre le *theatrum mundi* à nos regards. Tel le Duc de *Measure for Measure*, il choisit de disparaître, pour un temps, et quand il revient, au moment opportun, sa connaissance de la situation est égale à la nôtre. Prologue médiéval omniscient, metteur en espace d'une induction jacobéenne, présentateur silencieux d'un spectacle de variétés, ou encore clown blanc, Mick, l'homme au blouson de cuir, Londonien affairé des années soixante, cumule toutes ces fonctions. Tradition littéraire et naturalisme s'épaulent pour donner au personnage sa crédibilité.

La mise en perspective métathéâtrale de la pièce s'appuie sur la structure dramatique familière de la "pièce bien faite", qu'affectionne Pinter. Il semble en effet que le schéma en trois actes serve les impératifs de présentation, de confrontation et de résolution propres au genre, et que *The Caretaker* respecte et subvertit tout à la fois. "Pinter's plays work because they are constructed as melodrama"[4] ajoute Harold Clurman, confirmant le goût de Pinter pour une forme éprouvée, qui forge la tension dramatique, donc l'attente du spectateur.

Le paradigme comique, qui prévoit, condition fondamentale de la comédie romanesque,[5] le retour à l'harmonie avec la réunion des jumeaux séparés, le triomphe de l'amour, de la fertilité et de la jeunesse sur l'âge mûr, se profile dans *The Caretaker*. La gémellité de Mick et Aston, niée dans les faits (les indications scéniques présentent Aston comme l'aîné), est cependant préfigurée dans les dialogues en écho, dans les propositions jumelles faites à Davies par les deux frères, qui semblent parler le même langage et nourrir les mêmes desseins. Mick appartient au macrocosme, Aston au microcosme. La clôture de la pièce, car clôture il paraît y avoir, même si elle est atténuée par rapport au projet initial de l'auteur,[6] scelle la réunion des frères séparés par un destin qui a pris, pour un temps, la forme d'un intrus au visage patriarcal. Cette interprétation, jugée

naïve par Ronald Knowles,[7] se fonde sur le sourire des frères (p. 75), sur la sollicitude discrète qu'ils entretiennent l'un pour l'autre, sur l'avis de Pinter, pour qui *The Caretaker* "is about love", et sur le résumé de Donald Pleasence : "Boy finds tramp, boy loses tramp."[8] L'auteur et son acteur fétiche semblent confirmer le potentiel dramatico-burlesque de la pièce.

Donald Pleasence nous amène ainsi à considérer *The Caretaker* à travers le filtre de la "comedy of manners", ou comme l'histoire mouvementée, mais réaliste, d'une relation qui n'aboutit pas. Or, il n'est pas de relation qui ne s'inscrive dans l'immanence, donc dans l'Histoire. Réalisme et historicité sont aussi le propre de la comédie. La sitcom et sa composante naturaliste se profile. Dans *The Caretaker*, l'Histoire se dessine dans un espace-temps qui circonscrit un monde matériel reconnaissable. La grande ville (Londres) omniprésente, parcourue en tous sens par les trois personnages, est l'objet d'une grande précision topographique. Mick, dans son désir de s'étendre ("expand"), s'étend lui-même longuement sur les réseaux d'autobus qui sillonnent l'espace. Dans *The Caretaker*, l'espace diégétique est d'abord professionnel et urbain, mais peut-être est-il aussi mythique : "La ville est un discours construit. Dans la ville s'élabore le système mythique", nous rappelle Jean Duvignaud.[9] La pièce de Pinter est marquée, dans les propos des personnages, par la présence obsessionnelle de la grande ville, lieu où l'on peut se cacher, échapper au travail, égarer ses papiers, changer d'identité, torturer un vieillard en secret, transgresser les tabous. Havre des réfugiés, melting-pot ethnique qui effraie Davies, la ville est un labyrinthe où l'on se perd.[10] Tricheurs, parasites et colporteurs s'y côtoient comme dans *Bartholomew Fair*. Dans *The Caretaker*, le jeu de Mick consiste à confondre Davies, comme sont démasqués les imposteurs de *Volpone* et de *The Malcontent*. Le monde interlope du Londres de Pinter rappelle celui de la "city comedy" jacobéenne qui, dans sa dimension satirique, fustige l'asservissement aux valeurs matérialistes.[11] Nombreuses sont les allusions aux "affaires" de Mick, qui rendent nécessaire une camionnette. La "city comedy" et

la "comedy of manners", plongent l'individu dans les affaires d'argent et de contrats. La grande ville engendre aussi un snobisme malséant à l'égard de la banlieue et des villes nouvelles (Sidcup, Wembley et Luton ne seraient-ils qu'un désert?) Ainsi va le monde. La cohérence formelle de la pièce de Pinter fonde son historicité. Pièce d'une période (l'après-guerre des sans-logis), d'un lieu (Londres), pièce dont l'"intrigue" principale – si l'on adhère au point de vue des frères – revient à démasquer un profiteur, *The Caretaker* s'inscrit bien dans la tradition littéraire.

L'hybridation entre tradition littéraire et culture populaire fonde aussi la dynamique de la pièce. L'archétype classique du fanfaron, que l'on devine derrière Davies et Mick, se double d'une image plus clownesque, qui perce dans les monologues et arias, véritables numéros de fantaisistes, dont l'admirable contrepoint est le "vrai" monologue d'Aston à la fin du deuxième acte. Vrai monologue en ce sens qu'il révèle un douloureux secret familial, tournant dramatique de la pièce, après lequel il n'est plus permis au spectateur de sourire. L'esprit comique s'auto-détruit et renaît sous un masque tragique. Tragédie et sketches de music-hall se juxtaposent dans le jeu des conventions.

Lisibilité des formes et crédibilité des situations tragi-comiques de la vie ordinaire sont les points forts de l'œuvre de Pinter. Il est possible de paraphraser Renato Poggioli,[12] en disant que "toutes les routes mènent au classicisme", même *The Caretaker*. Pourtant, il semble que dans cette "comedy of manners", sitcom d'un genre nouveau, Pinter veille à brouiller le jeu de piste londonien pour mieux brouiller les pistes sémantiques du labyrinthe.

Jeux

Dans *The Caretaker* le joueur avance masqué. Le plateau délimité par Mick donne lieu à une infinie variété de jeux qui ne sont pas véritablement ludiques, loin s'en faut. L'auteur procède par décrochements successifs et imperceptibles pour créer la tension

dramatique. La pièce dans son ensemble est structurée comme un jeu : après la mise en jeu de la balle par Aston et Mick (la balle serait-elle Davies lui-même?), les échanges se déroulent ; deux joueurs gagnent, l'autre perd. Le perdant devra quitter les lieux. Ainsi, Mick attend son tour en dehors du terrain, tel le joueur de cricket (sport préféré de Pinter), pour lancer la balle. Lorsqu'il réapparaît, au premier acte, il tord le bras de Davies (p. 28). Ce jeu sadique, et très incorrect – un homme jeune a-t-il le droit de réduire un vieillard à crier merci? – n'est que la première étape d'un "bras de fer" plus général dont la pièce entière est la métaphore. Pinter atténue le malaise du spectateur dans un recours discret à la tradition burlesque avec le jeu du pantalon (p. 34) et celui, plus cruel, du sac (p. 38). Le jeu du sac relèverait du simple ludisme s'il ne portait pas sur le seul et unique bien du vieil homme. Au lancer de balle avec le sac, s'ajoute une cruauté supplémentaire : ce sac n'est pas le sien ; les effets qu'il contient ne lui appartiennent pas ; il est le fruit d'une tractation entre Aston et des inconnus, une "affaire" à laquelle Davies est resté étranger. Doublement dépossédé (de ses affaires et de lui-même), Davies trouve une petite compensation dans une veste d'intérieur qui lui sied (p. 42).

A l'inverse du jeu des chapeaux de *Waiting for Godot*, dont le statut ludique est clairement établi, le jeu pintérien est plus ambigu. Sa tonalité est plus sombre. Le passe-temps innocent perd ses droits au profit d'un jeu existentiel aux règles fluctuantes qui, engageant l'être dans sa totalité, sape son intégrité. Des situations en apparence non motivées, résultent des caprices de Mick, le "joker" du paquet. Nombreuses sont les cartes[13] en jeu dans *The Caretaker*, outre la carte de Londres. Celles de Davies sont restées à Sidcup (p. 51) ; celle qu'il montre à Aston est fausse (p. 20). Mick, pour sa part, voit clair dans ce qu'il pense être le "jeu" de Davies. Plus discret, Aston, sait où acheter son propre jeu, "a jig saw" (p. 24), un puzzle en quelque sorte, une mise en abyme du labyrinthe. Mick et Aston font équipe ; ils se partagent la carte du territoire qui, en définitive, est la carte maîtresse.

Ces jeux métaphoriques englobent d'autres jeux, générateurs de tension dramatique, donc source de malaise pour le spectateur. Plus sophistiqué, plus effrayant, car faisant appel au pouvoir technologique qui a broyé Aston, le jeu de l'electrolux[14] déclenche la riposte du couteau. Mick annonce par deux fois que c'est son "tour" : "We take it in turns, once a fortnight, my brother and me, to give the place a thorough going over. [...] I thought I better get on with it, as it's my turn" (p. 45). Après le numéro de l'homme d'intérieur avec le "jeu" de l'aspirateur, Mick enchaîne sur le sketch de l'hospitalité : "I'm sorry if I gave you a start. But I had you in mind too, you know. I mean, my brother's guest." (p. 46). Le jeu de Mick va jusqu'à la menace physique et verbale, qui remet en jeu les lois de l'hospitalité et, avec elles, le droit de Davies de jouer sur le même territoire. La permission de jouer est négociée par Mick en permanence : "Still, if you're going to be spiky, I'll have to reconsider the whole proposition" (p. 46). Reconnu par deux fois comme "a joker" par Davies, Mick, le plaisantin, l'homme aux propos ambigus, qui illustre les deux sens du mot "funny", est en position de force.

Non dépourvu d'humour, Davies, l'ironiste (*eiron*), porte un regard ironique sur lui-même : "I said, what do you think I am, a dog? [...] What do you think I am, a wild animal?" (p. 15) Les mini-scénarios rapportés en discours direct dans l'épopée des chaussures donnent à Davies un statut d'acteur et de spectateur. Lui aussi sait mettre le monde en spectacle et user de réparties comiques : "She wasn't in it last night" (p. 35). Ses cartes humoristiques sont peut-être son seul "répondant" face à Mick, son homologue dans l'ironie. Elles amènent le spectateur à rire "avec" lui. Aux récits épiques de Davies correspondent ceux de Mick, qui renvoient, selon Ronald Knowles,[15] à l'image inversée de Davies lui-même : "Never without his passport" (p. 31), dit-il à propos du frère de son oncle. Mick occupe le terrain par des considérations qui excluent Davies et le nient dans sa dignité. Le vieil homme lui rappelle un "type" qu'il connaissait autrefois à Shoreditch, et dont le lieu de naissance se

trouvait, curieusement, proche du "Nag's Head" (p. 32). L'image animale est l'une des métamorphoses symboliques de Davies : "Treating me like a bloody animal!" (p. 67) dit-il, en écho à sa propre boutade animalière dans l'épisode de Luton (p. 15). Davies sera accusé par les frères d'empuantir l'atmosphère, complétant ainsi la métaphore par l'arme olfactive, ultime défense de certains animaux pris au piège. Les métamorphoses discursives et vestimentaires de Davies, tour à tour Auguste en pardessus râpé, puis homme respectable en veste d'intérieur, figurent une véritable mise en spectacle.[16] Lorsqu'il essaie les chaussures, le vieil homme ménage ses effets. Il se répand en considérations techniques sur la qualité des différents cuirs. Il sait, il connaît, il a l'expérience du monde, il a vécu, les femmes lui ont fait aussi des avances. Sur ce dernier point, il cherche à égaliser avec Aston. D'ailleurs, Davies connaît le jeu social : "Let's have a bit of fair play" (p. 10). La réflexivité dramaturgique qui naît du jeu est, elle aussi, facteur de distance.

Fidèle à la tradition de la "comedy of manners", Pinter atteint à la vérité des situations humaines par le jeux des codes et contrats. Si les connaissances techniques de Davies en matière de chaussures ont peu de poids, Mick parvient à dominer la situation en maintenant le dialogue sur un plan exclusivement matériel et pratique, mêlant les fantasmes les plus exotiques aux considérations juridico-financières les plus extravagantes. Les juxtapositions insolites destinées à désarmer Davies, où l'assurance contre le "bétail" voisine avec les tasses de thé, "tea laid on" (p. 36), culmineront plus tard dans un raccourci pittoresque : "you stink from arse-hole to breakfast time" (p. 74). Peut-être le zeugme drolatique détourne-t-il l'insulte et la rend-il ainsi tolérable. Selon Mick, Davies usurpe un statut : il ne peut occuper un appartement non meublé. Tel Malevole dans *The Malcontent*, Mick démasque l'imposteur, chiffres et faits à l'appui. La négociation immobilière de la partie de Monopoly métaphorique instaurée par Mick se soldera par l'éviction de Davies. Dans la pyramide sociale symbolisée par les trois hommes, Mick occupe une position de supériorité, une place privilégiée, qui l'autorise à parler.

Il est celui qui brasse d'importantes affaires. Il est propriétaire, il est maître de l'aire de jeu dont il peut chasser Davies, d'ailleurs il se sent autorisé à le faire, car l'imposteur est malpropre.

Vérité ontologique de l'humain, le jeu (avec ou sans rire) scelle un contrat entre l'individuel et le collectif. A la fois libérateur et structurant, le jeu, comme le théâtre et, plus précisément, la comédie, est le fruit d'une tension entre ordre et anarchie, entre déterminisme et liberté. Le jeu thématise le système de valeurs propre à un monde. Il active les ressorts les plus secrets du comportement individuel pris dans le jeu social.

Révélations

Le théâtre explore le "jeu" des possibles au sein d'une structure dramatique dont la forme pure dessine, nous l'avons vu, les attentes du spectateur. L'espace que Mick embrasse du regard est à la fois ouvert et clos. Davies n'y est pas séquestré. Il peut, à tout instant, décider de se rendre à Sidcup. Pourquoi ne le fait-il pas? La vie est-elle douce dans l'antre des deux frères, malgré les fuites et les vents coulis? L'espace naît, sous les regards de Mick, dans une structure d'échange, c'est-à-dire de communication avec le public. Susan Purdie[17] utilise les travaux de Claude Lévi-Strauss et de Northrop Frye pour mettre en évidence le parallèle entre schéma comique et structure d'échange. Dans toute civilisation, l'existence, l'identité, donc l'autonomie, du groupe social s'établit par l'échange (des femmes généralement). Le théâtre accomplit, dans un don au public, l'échange primitif du rituel. Celui-ci est doublement présent dans les premières pièces de Pinter, qui fondent leur théâtralité sur l'exploration des liens entre codes, structure d'échange et acte civilisateur. Par deux fois, Mick traite Davies de "barbare" (pp. 35, 74). Pour les Romains et les Grecs, le "barbare" représentait l'étranger, celui qui venait d'ailleurs. D'une manière ironique, Mick (le justicier?) renvoie à Davies ses propos xénophobes à l'égard de "them Blacks." Davies est, lui aussi, ce que les autres sont : un étranger.

Echanges de propos (p. 37), de regards entre les deux frères, échanges de politesses entre Aston et Davies (p. 8), échange de services – proposition de gardiennage contre hospitalité – une relation se construit et, d'une manière certaine, échoue. Considérer *The Caretaker* comme l'histoire d'une mauvaise "gestion" des relations humaines va dans le sens d'une interprétation réaliste de la pièce. Les frères gèrent à leur manière un nouveau venu, qui gère ses cartes avec difficulté. Les contrats extravagants inventés par Mick sont à l'image de la complexité du monde moderne. Rappelons que l'après-guerre ouvre ce que James Burnham définit comme "l'ère des managers" dans son célèbre ouvrage.[18] Gestion et propriété du capital sont désormais scindées et relèvent de sphères d'activité différentes, les compétences du gestionnaire prenant le pas sur le droit divin du propriétaire. Propriétaires-gestionnaires, les frères tout-puissants peuvent user et abuser de leurs biens, comme le veut la loi. Ils gèrent les ressources humaines en transgressant les codes. Gérer le réfugié, "l'autre," "l'étranger", gérer ses propres cartes, est l'une des questions cruciales posées, d'une manière oblique, par *The Caretaker*. Le jeu de relations qui s'installe entre les trois hommes exige le maintien d'un équilibre triangulaire. Une règle tacite, mais absolue, implique le respect du clan initial. Un code de loyauté prévaut dans le cercle magique. Critiquer le frère, l'allié, le compagnon de l'autre, mettre en doute sa santé mentale, représente l'ultime transgression, la plus mauvaise gestion qui soit du capital humain. Davies enfreint la règle : il sera puni. L'intrus est bouté hors de ce que Martin Esslin a vu comme le paradis terrestre.

On apprend par Davies qu'Aston lui a sauvé la vie (p. 10), avant de lui offrir l'hospitalité, de lui proposer une paire de chaussures (pp. 15, 64), du tabac pour sa pipe, de l'argent ("a few bob" p. 19), la clef du logis (p. 24) et une proposition d'emploi, sur la sincérité de laquelle il ne nous est pas permis de douter. Soucieux de montrer qu'il connaît la vie, en réalité soucieux de montrer qu'il existe, Davies vante la supériorité des sandales qu'il porte sur celles que lui propose Aston. Alors que ce dernier attend une réaction

positive sur le Bouddha, Davies élude la question et se détourne : "DAVIES *turns and peers under the sink*" (p. 18). Quand Aston lui fait don d'une confidence sur son internement, Davies n'entre pas dans la structure d'échange. Il fait cavalier seul. Il impose sa visée personnelle là où le contrat exige qu'il joue avec l'autre et non pas contre lui. Aston lui reproche d'être bruyant : "You were making noises" (p. 22). Le commentaire appelle de la part de Davies une réaction pleine de bon sens : "What do you want me to do, stop breathing ?" (p. 66). Les nuisances sonores, parasites ou interférences, empêchent la communication, donc l'échange, de s'établir favorablement. Le système s'auto-régule en expulsant le grain de sable de l'engrenage.

La seconde loi de la thermo-dynamique nous enseigne que les échanges entre le chaud et le froid président au fonctionnement ou au dysfonctionnement des systèmes. Par leurs directives contradictoires, Mick et Aston soufflent à Davies le "chaud et le froid." La différence des températures, métaphorisée par l'arrivée d'un troisème homme (air frais venu d'ailleurs), ne se révèle pas être ici une source d'énergie positive. Le dynamisme potentiel contenu dans toute nouvelle situation humaine s'auto-détruit dans les frictions, dans le va-et-vient désordonné de Davies d'un frère à l'autre pour assurer son existence et, finalement, signer sa mise à mort.

Le code moral avec le spectateur est, lui aussi, problématique. Seul le rire de sympathie, de nature festive, provoqué par l'humour de Mick et de Davies est admis. Le rire de dérision est proscrit. Le "fair play" appelé par Davies est respecté par Pinter qui nous amène à rire du délire de Mick et non de sa cible. De plus, l'auteur donne à la victime (?), à la proie (?), à l'intrus, sa chance : Sidcup est la chance et la dignité de Davies. L'existence de Sidcup (réelle ou supposée) fonde l'autonomie du vieil homme. Cette parcelle de liberté, consentie par Pinter à Davies pour compenser les cruautés de la "chambre", est l'oxygène du spectateur, la marge de liberté qui lui est laissée pour son appréciation. Pinter atténue la visée punitive (et très incorrecte) que pourrait contenir la pièce en interdisant au lec-

teur/spectateur toute velléité de jugement moral. Avec Pinter, l'esprit comique nous piège. Nous sommes devenus sa cible privilégiée.

La dynamique d'échange qui structure la pièce sollicite le spectateur en permanence. L'enjeu du jeu est peut-être l'échange lui-même, la présence de chacun sur l'aire de jeu, comme l'assigne le regard de Mick. "'Meaning' is only to be understood in terms of performance" conclut utilement Peter Davison.[19] La présence scénique s'accomplit en effet dans la notion clef de "performance", qui fonde la vérité du théâtre. La théâtralité est ce qui est à voir, l'ultime élucidation du mystère, toujours retardée dans le récit, comme dans la structure de "représentation"[20]. Absence de Mick sur scène, absence d'Aston à lui-même, présence de Davies, qui tire des conclusions hâtives sur ce qu'il voit à travers les trous de la couverture, cette dialectique entre absence et présence repose sur les conflits entre des forces contradictoires, dont la résolution est en permanence différée.

Jean Emelina rappelle le principe de "co-présence", d'"intertextualité et d'interréalité"[21] qui, dans la comédie fait appel à la compétence du lecteur. En effet, si le "critère du vrai et du fiable n'est plus pertinent"[22] dans l'espace comique, la crédibilité du jeu auquel est soumis le spectateur est liée à la cohérence fictionnelle de la pièce. La révélation du jeu, l'enjeu réel du jeu, est dans le jeu lui-même, et dans le "jeu" central, qui, à l'intérieur de la stratégie ludique, en défie les lois. Le délire fictionnel de Mick est ce jeu ultime, ce jeu-limite, toujours vainqueur, qui invente de nouvelles règles à l'infini du jeu, *primum mobile* du jeu fondateur, celui du dynamisme de l'écriture. Les jeux cachent un autre jeu, qui englobe le lecteur/spectateur, démontre Patrick O'Neill : "The postmodernist reader's task is to 'react' to the text, to play with it [...] to continue rather than conclude its gamelike workings."[23] *The Caretaker* ne nous achemine pas vers un signifié transcendental. Par sa nature auto-référentielle, le langage de théâtre renvoie à ses propres lois. Pinter théâtralise la fonction performative du langage (Mick "joue" quand il annonce qu'il joue), démontrant ainsi que le langage est le

véritable lieu, véritable jeu et enjeu, de l'action. Facteur de distance critique, l'esprit ludique règne en maître.

Simple résolution comique d'un salutaire conflit de générations, ou bien critique implacable des codes et déterminismes qui régissent les sociétés modernes, *The Caretaker* brille de tous ses feux contradictoires. Là où le naturalisme l'emporte sur l'absurde,[24] la pièce de Pinter peut sans doute être lue comme une sitcom tragique. La pièce nous révèle la vérité du jeu, la vérité du théâtre et celle du spectateur. Avec Pinter, le spectateur rencontre l'absolu de son propre regard.

Nicole BOIREAU
Université de Metz

NOTES

1 Cité par Ronald Knowles, "'The Caretaker' and the 'Point' of Laughter," *Journal of Beckett Studies*, vol. 5, 1979, p. 84.

2 Roman écrit en 1950, mais publié en 1990. Les parallèles avec *The Caretaker* sont frappants.

3 Les références de pages renvoient à l'édition Methuen de 1968. Pour l'édition annotée Faber and Faber de 1993, ajouter 32 pages.

4 H. Clurman, *The Naked Image*, London: Macmillan, 1966, p. 110.

5 Les ouvrages de référence sont : Harry Levin, *Playboys and Killjoys: An Essay on the Theory and Practice of Comedy*, Oxford University Press, 1987, et Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton University Press, 1957.

6 Pinter avait initialement prévu la mort violente de Davies. Voir Simon Trussler, *The Plays Of Harold Pinter*, London: Gollancz, 1973, p. 194, note 30.

7 " 'The 'Caretaker' and the 'Point' of Laughter", *op. cit.*, p. 88.

8 Voir Steven Gale, *Butter's Going Up*, Durham, North Carolina: Duke University Press, 1977.

9 Jean Duvignaud, *Le don du rien*, Paris : Stock, 1977, p. 124.

10 La tirade de Bolsover Street dans *No Man's Land* est l'image achevée du labyrinthe mythique.

11 Graham Woodroffe souligne les aspects satiriques de *The Caretaker* (notamment la xénophobie de Davies) dans : "Taking Care of the 'Coloureds': The Political Metaphor of Harold Pinter's *The Caretaker*", *Theatre Journal*, vol. 40, 1988, pp. 499-508.

12 *The Theory of the Avant-Garde*, Harvard University Press, 1968, p. 230.

13 Voir aussi Volker Strunk, *Harold Pinter: Towards a Poetics of his Plays*, London, Paris, Bern: Peter Lang, 1989.

14 Dans la mise en scène de 1960, l'obscurité sur scène assurait une atmosphère de terreur en rendant Mick invisible pendant le "jeu" de l'electrolux ; en revanche, la reprise de 1991 atténua largement le caractère menaçant de la scène en gardant la lumière sur Mick. Voir Gerald M. Berkowitz, *"The Caretaker*, Thirty Years On," *The Pinter Review*, 1991, p. 57.

15 "The 'Caretaker' and the 'Point' of Laughter", *op. cit.*, p. 89.

16 Dans mise en scène de 1991, la scène de la veste d'intérieur (au début de l'acte III), est perçue par les critiques comme un véritable "numéro" de la part de Davies (Donald Pleasence).

17 Susan Purdie, *Comedy: The Mastery of Discourse*, New York and London: Harvester Wheatsheaf, 1993, pp. 93-94.

18 *The Managerial Revolution*, London: Penguin, 1945.

19 Peter Davison, *Contemporary Drama and the Popular Tradition*, London: Macmillan, 1982, p. 59.

20 Entendre "représentation" dans le sens de "mimesis" et non "performance."

21 Jean Emelina, *Le comique : Essai d'interprétation générale*, Paris : Sedes, 1991, p. 85.

22 Michael Issacharoff, *Lieux comiques*, Paris : Corti, 1990, p. 31.

23 Patrick O'Neill, *The Comedy of Entropy: Humour, Narrative, Reading*, University of Toronto Press, 1990, p. 63.

24 Sur le naturalisme (et l'aspect comique) des mises en scène récentes des "comedies of menace", voir Maria Ghilardi-Santacatterina et Aleks Sierz : "Pinter and the Pinteresque: An author Trapped by His Own Image?" *Drama on Drama*, Nicole Boireau (ed.), London: Macmillan, 1997. La reprise du *Retour* au théâtre de l'Atelier, à Paris, en 1994, dans une mise en scène de Bernard Murat (avec J.-P. Marielle et Marie Trintignant) témoigne de la même tentation naturaliste des metteurs en scène devant le théâtre de Pinter.

Pinter as a Poetic Dramatist: Notes towards an Exploration of Poetic Drama in Pinter's Plays

I am a poet. I am interested in where
I am eternally present and active.
(SPOONER in *No Man's Land*, Act I[1])

> All the time I was acting I was writing. Not plays. Hundreds of poems – about a dozen are worth republishing – and short prose pieces.

Thus, Harold Pinter in "Writing for Myself" (1961).[2] Ten years later, in conversation with Mel Gussow, the playwright re-emphasised his love of poetry, mentioning his recent rediscovery of Pope, his having lines by Donne and Hopkins always in his mind, and his interest in "Modern poetry. Philip Larkin. Yeats and Eliot."[3] Prompted by Gussow, Pinter agreed there was a link with the more "lyrical" element in his plays of that period, especially *Silence* (1969), but saw it was "dangerous territory", something Samuel Beckett had warned him about by suggesting a cut in the playtext because it was "over the top in lyricism".[4] It is this "dangerous territory" in the work of a writer who admits that the life of a poet would have appealed to him more than that of a playwright,[5] that I shall tentatively explore in my essay.

Perhaps because of a transfer of this vicarious appeal by a man who defines himself as an "occasional poet", poet characters play a major role in some of Pinter's theatre works, notably in *No Man's Land* (1975), where Hirst, a supposedly distinguished man of letters and an alcoholic, has invited into his home a shabby-genteel poet calling himself Spooner. In the course of the play are evoked

poetry readings in a pub, poetic form (terza rima) and the romantic myths that poets are forever young and eternally awaiting inspiration. The play also contains parodistic references to T. S. Eliot. In *Betrayal* (1978), the poet referred to is Yeats, and the two male protagonists are a publisher and a literary agent who both edited a poetry magazine while at University. Martin Esslin[6] even sees the two brothers in *The Caretaker* as forming a pair, with Aston as poet and Mick as actor.

Significantly, Peter Hall, who has directed so many of the plays, views poetry as one of Pinter's major contributions to the stage:

> I think he has brought poetic drama back into the theatre. I think he has made words – the scrutiny of words – serious again in the theatre, which for too long had thought of poetic drama as a sort of fancy hat you put on.[7]

"I actually believe", states Hall earlier in the same interview (p. 21-22)

> that Beckett and Pinter are poetic dramatists, in the proper sense of the word; they have a linear structure and a formal structure which you'd better just observe – don't learn it wrong, don't speak it wrong, you can't, you mustn't. But there are various things you can exercise. One of the greatest influences on Pinter, obviously, is the early Eliot – particularly in the repeated phrase, the catching up of a phrase and repeating it over three sentences, keeping it up in the air like a ball. Now, that is often written in three separate sentences; but it has to make a unit...

Martin Esslin similarly insists on the poetic nature of the repetitive process in *The Caretaker,*[8] quoting the following dialogue from Act II (*Plays Two*, p. 37-38):

> DAVIES. Who was that feller?
> ASTON. He's my brother.
> DAVIES. Is he? He's a bit of a joker, en'he?

ASTON. Uh.
DAVIES. Yes... he's a real joker.
ASTON. He's got a sense of humour;
DAVIES. Yes, I noticed.
Pause.
He's a real joker, that lad, you can see that.
Pause.
ASTON. Yes, he tends... he tends to see the funny side of things.
DAVIES. Well, he's got a sense of humour, en'he?
ASTON. Yes.
DAVIES. Yes, you could tell that.
Pause.

Thus, not only does Pinter consider himself to be a poet, expressing his fascination with the very subject through some of his characters, but also he is seen by a major critic and, more importantly, by a major director intimate with his plays, as a poetic dramatist. In the main body of this essay, I wish to explore first the ways Pinter relates to T. S. Eliot as evoked by Peter Hall, then the link between Pinter's works and Eliot's thoughts on poetic drama (insisting on the dramatic nature of some of Pinter's poems) and finally – after a parenthesis examining parallels between the dramatic monologue techniques of Pinter and Browning – I shall turn my attention to Pinter's similarity of preoccupation, as exemplified in *The Caretaker*, with the post-*Waste Land*, post-modernist "'grot' school" of poetry.

A pointer to Pinter's awareness of Eliot are two parodistic references to Eliot's *Prufrock*,[9] spoken by Spooner in *No Man's Land*:

> I have known this before. The exit through the door, by way of belly and floor. (Act I, p. 98)
> I have known this before. Morning. A locked door. A house of silence and strangers. (Act II, p. 121)

These linguistic echoes send us back to a poem which depends to a large extent on the repetition technique defined by Peter Hall. The formulation, "I have known", is part of the repeated first pro-

position in a series of three verse paragraphs (Peter Hall's "units"), all concluding on a variant formulation of "how should I presume?". The technique as employed by Pinter relates to Esslin's finding "whole phrases which recur as refrains (as in ballad metre)..." and quoting Davies' repeated references to "Blacks" as an example (Esslin, p. 260). The effect is that of dramatic poetry as the refrain underlines the obsessive nature of Davies' linguistic behaviour.
Hirst's photograph album speech in *No Man's Land* (Act II, p. 141), quoted and commented on in conversation with Mel Gussow (p. 98-99), is an example of the fusion of Pinter's lyrical vein (as developed after *Landscape*) and the repetition technique:

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

The repetitions of "might", "see", "good ghost", "quicken", "deeply", "tender(ed)" serve as linguistic markers to track the movement of an alcoholic's mind lost in its phantasy world of memory. Similar rhythmical patterning based on repeats is to be found in the first part of Eliot's *Ash Wednesday*:

> Because I do not hope to turn again
> Because I do not hope
> Because I do not hope to turn

and:

> Because I do not hope to know again
> The infirm glory of the positive hour
> Because I do not think
> Because I know I shall not know'[10]

The Caretaker contains several sequences in which repetitions serve to mark out the equivalent of rhythmical units. The dialogue between Aston and Davies in which the latter is trying to elicit an offer to stay the night in the room (Act I, p. 9) revolves around repetitions of the words "wind" and "room", and a little later, when Davies is trying to establish his credentials as somebody who is clean (p. 11) he frames his speech with references to Shepherd's Bush, punctuates it with the word "soap" and indulges in tautological repetition about the "best convenience":

> I got this mate at Shepherd's Bush. In the convenience. Run about the best convenience they had. (*He watches ASTON.*) Run about the best one. Always slipped me a bit of soap, any time I went in there. Very good soap. They have to have the best soap. I was never without a piece of soap, whenever I happened to be knocking about the Shepherd's Bush area.

The (dramatic) point is that Davies, playing for time in the room, tests out Aston's reactions while the latter is rummaging for a pair of shoes under the bed. In a similar way, Mick plays a waiting game ("What's the game?") with the terrorised Davies at the beginning of Act II, framing his first long speech, "You remind me of my uncle's brother..." (p. 29), with repeated questioning about which bed the tramp slept in, how he slept, and comments about how "choosy" Davies is. A little later in Act II (p. 35), upon Aston's return, the dialogue between the two brothers moves in a repetitive chain of responses, separated into units by the punctuating pauses, so that Davies (and the audience) are manipulated in a pattern of expectation and (false) surprise:

Silence.
A drip sounds in the bucket. They all look up.
Silence.
MICK. You still got that leak.
ASTON. Yes.
Pause.
It's coming from the roof;
MICK. From the roof, eh?
ASTON. Yes.
Pause.
I'll have to tar it over.
MICK. You're going to tar it over?
ASTON. Yes.
MICK. What?
ASTON. The cracks.
Pause.
MICK. You'll be tarring over the cracks on the roof.
ASTON. Yes.
Pause.
MICK. Think that'll do it?
ASTON. It'll do it, for the time being.
MICK. Uh.
Pause.
DAVIES (abruptly) What do you do – ?
They both look at him.
What do you do... when the bucket's full?
Pause.
ASTON. Empty it.

Patterning of repeats, as detailed above, controls the micro-structures of *The Caretaker*. At the same time these repeats form part of the large-scale structuring of the play, an organic leitmotif development of words, phrases and references to objects. Poetry supports and informs dramatic effect. And this is precisely T. S. Eliot's assumption about dramatic poetry in his 1951 essay "Poetry and Drama",[11] in which he insists on "strict dramatic utility":

> [...] I start with the assumption that if poetry is merely a decoration, an added embellishment, if it merely gives people of literary tastes the pleasure of listening to poetry at the same time that they are witnessing a play, then it is superfluous. It must justify itself dramatically, and not merely be fine poetry shaped into dramatic form. From this it follows that no play should be written in verse for which prose is *dramatically* adequate. (p. 232)

Especially relevant to Pinter, whose plays are overtly in "prose", is Eliot's notion that: "Whether we use prose or verse on the stage, they are both but means to an end. The difference, from one point of view, is not so great as we might think." (p. 232) The implication of Eliot's definition is to make it actually cover prose. If verse and prose are both subordinated to dramatic functioning, then prose form is as much dramatic poetry as verse in a play. It is especially necessary to make our definition cover prose form for a playwright writing at a time when actual verse (in the sense of stressed and/or rhyming form is – with the exception of theatre poets such as Tony Harrison – no longer what a poet necessarily limits himself to. (Indeed, T. S. Eliot himself was trying to incorporate within his verse line "a rhythm close to contemporary speech" (p. 141) and lessons learnt from the rigorous use of "vers libre"). A Pinter play such as *Landscape* (1969), with two contrasting levels of discourse (Duff's coarse vernacular and Beth's 'poetic' lyricism) functions as poetic drama on both levels.

Harold Pinter's own published poems rarely employ regular verse forms in the traditional sense, but display sometimes imagistic rigour and brevity. Among the post-*Caretaker* pieces, many set up a dramatic situation; and over the whole corpus one can note an inter-reaction between poems and theatre plays. An early poem, "Daylight" (1956):

> I have thrown a handful of petals on your breasts.
> Scarred by this daylight you lie petalstruck.
> So your skin imitates the flush, your head
> Turning all ways, bearing a havoc of flowers over you.

Now I bring you from dark into daytime,
Laying petal on petal.'[12]

is a preview of some of the lyrical sequences in *Landscape*, such as:

> All it is, you see... I said... is the lightness of your look, my neck, your eyes, the silence, that is my meaning, the loveliness of my flowers, my hands touching my flowers, that is my meaning.[13]

The power of the above, however, springs from the specificity of lyrical utterance to the dramatic situation, in which Beth is immuring herself in her phantasy memory of an ideal love.

The poem, "It Is Here (for A)"[14] is simultaneously lyrical utterance and dramatic situation:

> What sound was that?
>
> I turn away, into the shaking room.
>
> What was that sound that came in on the dark?
> What is this maze of light it leaves us in?
> What is this stance we take,
> To turn away and then turn back?
> What did we hear?
>
> It was the breath we took when we first met.
>
> Listen. It is here.

The speaking voice supposes the presence of another character. A poem can set up a dramatic situation within itself, as in "Message" (1977):[15]

> Jill. Fred phoned. He can't make it tonight.
> He said he'd call again. As soon as poss.
> I said (on your behalf) OK, no sweat.
> He said to tell you he was fine,
> Only the crap, he said, you know, it sticks,

The crap you have to fight.
You're sometimes nothing but a walking shithouse.

I was well acquainted with the pong myself,
I told him, and I counselled calm.
Don't let the fuckers get you down,
Take the lid off the kettle a couple of minutes,
Go on the town, burn someone to death,
Find another tart, give her some hammer,
Live while you're young, until it palls,
Kick the first blind man you meet in the balls.

Anyway he'll call again.
I'll be back in time for tea.

Your loving mother.

The poem works in the manner of a dramatic monologue by Browning. A first-person narrator sets up a dramatic situation in which the presence of two silent interlocutors (Jill and Fred) is established. Similarly, the speaking voice in a Browning dramatic monologue creates a silent presence upon which the locutor focuses, for example, Lucrezia in "Andrea del Sarto" and the members of the watch in "Fra Lippo Lippi". (This functions as a double focus if one takes into account the reader or listener who doubles with the interlocutor in the poem.) "Message" is in this respect like some of the monologues in Pinter's plays; Aston's long monologue at the end of Act II of *The Caretaker* is spoken in the silent presence of the unresponsive Davies. It creates negative interlocutor focus in as much as Aston is looking for a sympathetic listener he does not find in Davies. (This dramatic monologue pattern is brilliantly inverted by Pinter in Act III, when Aston's, at first unnoticed, disappearance from the scene turns Davies' monologue into unfocused discourse:

He turns and looks about the room.
Christ! That bastard, he ain't even listening to me! (p. 64)

Aston's monologue has a similar function to "Message", with a long narrative passage devoted to his experience of ECT followed by a short "kick in the tail" constituted by the last sentence:

> I want to build that shed out in the garden. (p. 55)

A "bravura" monologue like Mick's Act III description of a dream palace transformation of the house is also akin to the same form of dramatic monologue: it is time for him to test his silent interlocutor, Davies, with his dream.

A Pinter play is often partly made up of such monologues to the extent that it appears to be constructed through juxtaposition of dramatic voices. T. S. Eliot in "Poetry and Drama" (p. 138) says that the problem for the poet in the theatre is the transition from one's own individual voice (i.e. a Pinter lyric) to writing for other voices. Dramatic interlocking of voices is to found in *The Waste Land*, with a technical problem of the same order as the juxtaposition of short imagistic fragments within a coherent total structure.

This links with the final section of my essay, Pinter's connection with the scrapheap landscape of post-modernist poetry as exemplified by Peter Reading in *Perduta gente*[16] and its imagery of social junk:

> PVC / newspapers / rags
> insulate ranks of expendables, eyesores,
> winos, unworthies,
> one of which (stiff in its cardboard Electrolux
> box...

This is the poetry of death in the cityscape; or survival, as in Ken Smith's "Fox Running":

> Twice round the Circle Line.
> At Waterloo the last train north
> to Camden, scattered roads of bottles,
> VP and cider empties, upturned crates.

Holed up with Baudelaire and Lorca;
On Sundays picking up exotic fruit
along the market side, selling
half a dozen ties he's nicked.[17]

These fragments, leftovers and "objets volés" (as opposed to "objets trouvés") form part of the universe of Hanif Kureishi, screenwriter, film maker and novelist friend of Harold Pinter. The hyper-real, contemporary "waste land" in *Sammy and Rosie get laid*[18] shows a shared post-modernist concept of society and poetry. The use of *Waste Land* quotations and references by Kureishi in his film implies that the seminal Modernist English-language poem of the twentieth century is the work by which post-modernist poetry is defined. "These fragments I have shored against my ruins," says one of the voices at the end of Part V of *The Waste Land*. Modernist poetry as practised by Eliot here can be viewed as an attempt to reassemble fragmented images into a coherent general structure. How is this object-orientated imagery realised in Pinter's plays?

We have seen that Pinter proceeds from short poems and texts to full-scale theatre works. The framing device is dramatic structure and coherence, the better to exploit a sense of incoherence and fragmentation. Thus his work is post-modern in that it attempts to show fragmentation, rather than to react against it. The room in *The Caretaker* is the dramatic space for a conglomeration of objects: "You've got a good bit of stuff here," remarks Davies (p. 9) who, stepping into the room, becomes another, this time human, object there, like Peter Reading's dead homeless person. Pinter's Act II (Beckettian?!) stage directions before Mick offers Davies a sandwich are: "*DAVIES joins MICK in junk.*" (p. 45)

Paradoxically, the dramatic progression of *The Caretaker* gives the objects displayed an organic function, so that, starting from apparent incongruence, they turn into congruent objects with an accretion of meanings, even if these are ambiguous in nature. For example, early in Act I, Aston is seen fiddling with an electric

toaster. At this point in the action, it can simply be seen as an innocent activity, or – more subtly – an indication of the fact that he is becoming tired of Davies' insistent references to having been ill-treated in the "caff" he is supposed to have been working in (p. 8). Aston's unscrewing the plug, crossing the room to find a replacement, then starting to fit this on, punctuates Davies' continued ranting and rambling on about the incident in the café and the loss of his belongings. It is only in the course of the play that we realise that replacing the plug is just one of the ways Aston has of trying to rebuild his shattered universe. He is the poet of objects in his own devastated mental landscape. His constant fiddling with plugs expresses his attempt to make connections between, and to connect with, objects in the room. He seems capable of mending individual objects, but incapable of fitting them into a global concept. Although he has his dream of (re)construction ("I want to build that shed out in the garden."), he goes no further than showing Davies some timber and sandpapering a piece of wood. His attempts to procure tools come to nothing: "I had a bit of bad luck with that jig saw. When I got there it had gone." (Act II, p. 37) And anyway, a jig saw is an inappropriate tool for what he has in mind.

The Buddha in Aston's room is the object central to his position in the world.[19] Aston displays no more intrinsic knowledge of its significance than Davies, only knowing that he likes it. He has appropriated an object and drained it of its original significance by placing it in his room. It connects with nothing. It is the quintessential potentially symbolic object which in a Modernist poetic landscape would have been juxtaposed with other significant objects, but it is now simply there. It takes on a function when it is smashed to pieces by Mick. In a roomscape composed of fragments, it becomes the micro-fragmented object which will never be put together again to acquire a meaning, or to reveal a meaning it once had but has now lost.

"I try not to waste words," said Pinter to Mel Gussow (p. 59). Mick's gesture in smashing the Buddha is where action/ acting takes over from the words of the poet: Pinter the poetic dramatist has given way to his brother, Pinter the players' playwright.

Anthony SUTER
Université de Toulouse-Le Mirail

Notes

1 Harold Pinter, *Plays Four*, London: Faber, 1991, p. 85. Page references in my essay are to this edition of Pinter's plays.

2 Reprinted as the Introduction to H. Pinter, *Plays Two*, London: Faber, 1991, p. VIII.

3 Mel Gussow, *Conversations with Pinter*, London: Nick Hern Books, 1994, p. 27.

4 Idem, p. 28.

5 Idem, p.58-59.

6 Martin Esslin, *Pinter the Playwright*, London: Methuen, 4th edition, 1984, p. 111.

7 "Directing Pinter" in Alan Bold, *Harold Pinter: You never heard such silence*, London: Vision Press, 1985, p.28. This piece is printed in its 1974 interview form in Michael Scott (editor), *Harold Pinter:* The Birthday Party, The Caretaker *and* The Homecoming*: A Selection of Critical Essays*, Casebook Series, London: Macmillan, 1986, p. 44-61.

8 Esslin, p. 243: "... various permutations in the mouth of first the one then the other character give the dialogue a definite poetic shape, a musical form of theme and variations, of strophe and anti-strophe: psychological realism and a poet's control over the formal element in language are here fused in a way highly characteristic of Pinter."

9 "The Love Song of J. Alfred Prufrock" in T.S. Eliot, *Collected Poems: 1909-1962*, London: Faber, 1974, p. 13-17; see especially p. 14-15, the three verse paragraphs beginning "for I have known them all already, known them all".

10 *Collected Poems*, p. 95.

11 *Selected Prose of T.S. Eliot*, edited with an introduction by Frank Kermode, London: Faber, 1975, p. 132-152.

12 *Poems and Prose*, London: Faber, 1991, p. 29.

13 *Plays Three*, London: Faber, 1991, p. 182.

14 *Poems and Prose*, p. 52.

15 Idem, p. 43.

16 London: Secker and Warburg, 1989 (unnumbered pages).

17 From *The Poet Reclining. Selected Poems: 1962-1980*, Newcastle-upon-Tyne: Bloodaxe, 1982, p. 135.

18 See my article "Wastelands Redeveloped: *Sammy and Rosie get laid* as Post-Modernist Film" in CALIBAN No. XXXII, Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1995, p. 103-108.

19 In this connection, see Steven H. Gale, "Art Objects as Metaphors in the Film-Scripts of Harold Pinter" in *Pinter at Sixty*, edited by Katherine H. Burkman and John L. Kundert-Gibbs, Bloomington and Indianopolis: Indiana University Press, 1993, especially p. 165-166.

The Caretaker de Harold Pinter : pour une "anatomie de l'errance"[1]

> "J'ai rencontré le Juif errant. Il marchait dans les Carpates, peu après le village de Volchovetz. Ses bottes étaient trouées, on voyait que ses chaussettes l'étaient aussi."
>
> Albert Londres *Le Juif errant est arrivé* (1929)

Héritier des clochards-de-Dieu qui peuplent les pièces de Synge (Martin Doul dans *The Well of the Saints*) et de Beckett (Vladimir et Estragon dans *En Attendant Godot*), Davies alias Jenkins est bien, dans *The Caretaker*, l'expression d'un destin nécessairement en marche. Dans la pièce, l'errance, momentanément suspendue, est à la fois un état et une malédiction, une menace et un enjeu esthétique. Les chaussures et le sac de Davies en sont la sémiotisation.

Comme de nombreuses pièces de Pinter écrites dans les années 1960 (*The Room*, *A Slight Ache*, etc), *The Caretaker* se donne pour problématique principale l'espace. La quête du sanctuaire que poursuit Davies fait fusionner l'espace scénique[2] et l'espace dramatique[3] : le personnage trouve sur scène un havre rassurant et convoité par tous les personnages – un intérieur où "être", le ventre utérin où naître, en d'autres termes, un espace d'acceptation et d'amour. Le "drama" de cette pièce – son action – se constitue donc autour d'un combat pour prendre ses marques dans l'espace-temps. Ne pas être chassé de l'Eden-espace scénique, c'est, en termes de théâtre, rester en vie. Comme dans la tragédie grecque où il promet le personnage à une mort certaine, le hors-scène suggéré dans *The Caretaker* s'apparente à un espace tortionnaire

(Aston y est torturé, Davies battu). Les trois protagonistes de *The Caretaker* qui, selon la recette beckettienne, s'affrontent par paires, rivalisent d'ingéniosité pour occuper l'espace. Le théâtre se fait alors le poste d'observation privilégié de spectateurs-anthropologues en même temps qu'il s'érige en mythe.

L'ERRANCE COMME DESTIN

Nomade malgré lui

Les premières paroles de la pièce invitent vigoureusement le clochard à cesser son "itinérance" et à prendre place dans l'espace scénique, au même titre que les (autres) objets rassemblés là par Aston. Ce "Sit down", pour anodin qu'il soit, donne pourtant un avant-goût de la dynamique dramaturgique de Pinter. Parole performative, l'impératif institue un rapport de supériorité entre les personnages, et présage de l'interaction entre le langage verbal et le langage gestuel dans la pièce : leurs relations seront complexes, décalées, empêchées par l'engluement de la corporalité dans une matérialité envahissante. "Extraire" une chaise de l'amoncellement d'objets qui meublent la pièce n'est pas une action anodine. La chaise est à la fois signe de bienvenue et invite à la communication ("commodité de la conversation", aurait-on dit en d'autres temps). Accepter la proposition n'est pas sans poser de dilemme pour les héros paranoïaques dont les pièces de Pinter sont peuplées. Davies se prépare psychologiquement et physiquement à "commettre" cette première action scénique aussi réaliste que symbolique : s'asseoir.

Cette action, qui, telle un rituel, ne peut s'accomplir qu'après que les deux parties en présence se sont acquittées d'un certain nombre de préparatifs – sortir une chaise pour Aston, se mettre à l'aise pour Davies ("to loosen up") –, met un terme aux errances durant lesquelles Davies semble avoir perdu sa vie par petits morceaux : ses papiers à

Sidcup (p. 19),[4] ses chaussures à Luton (p. 13) et finalement son sac et toutes les bribes de vie qu'il contenait.

> DAVIES. [...] I wouldn't mind so much but I left all my belongings in that place, in the back room there. All of them, the lot there was, you see, in this bag. Every lousy blasted bit of all my bleeding belongings I left down there now. (p. 10)

Autant d'éléments qui contribuent à mettre en place un véritable "gestus"[5] du nomade.

Le "gestus" de l'errance

Si elle est donc une des thématiques profondes qui sous-tendent l'œuvre, l'errance est également un enjeu esthétique. Le "gestus" de l'errance se manifeste dans la structure du discours de Davies. Passant d'une idée à une autre comme de Luton à Watford, le clochard enchaîne les sujets sans se soucier de son interlocuteur : il monologue dans une parataxe qui reflète son errance psychologique.

> ASTON. (*looking under his bed*) I might have a pair.
> DAVIES. I got this mate at Sheperd's Bush. In the convenience. Well, he was in the convenience. Run about the best convenience they had. (*He watches Aston.*) Run about the best one. Always slipped me a bit of soap, any time I went in there. Very good soap. [...] (p. 13)

L'errance de la pensée, celle de Davies, mais aussi celle d'Aston dont la capacité à former des liens logiques a été détruite par les électro-chocs, se transcrit typographiquement dans les points de suspension qui ajourent le texte. Micro-torture du texte, symptôme d'un manque de mots et de cohérence logique plus que d'un manque à dire, les points de suspension nous invitent à comprendre le sens que produit, à défaut du mot, le silence. Le silence, organique chez Pinter, est intégré au texte comme une unité sémantique forte. Il traduit l'errance métaphysique.

Le "gestus" du nomade passe aussi, chez Pinter, par les figures imposées de la modernité. L'imaginaire moderne, depuis Kerouac, conçoit visuellement le nomade avec un sac à dos et une paire de chaussures de marche autour du cou. Le sac, représentation métonymique de Davies, contient tout son passé. Echo du sac de Jack dans *The Importance of Being Earnest* d'Oscar Wilde (Jack, enfant perdu, est retrouvé dans un sac qui constitue dès lors sa seule identité et son unique famille), le sac perdu est à la fois cause et symbole de l'errance : il est le but ultime d'une quête ontologique, qui, pour être menée à bien, nécessite que Davies en personne reprenne la route. Le sac que lui rapportera Aston est un faux. Contrairement à l'effet escompté, il relancera la dynamique de l'errance.

Les chaussures, dont on sait l'importance qu'elles ont pour Vladimir et Estragon dans *En Attendant Godot* de Beckett à l'instar des clowns de cirque qui en portent toujours de démesurément grandes, affinent le "gestus" du clochard : elles occupent trente pour cent de son discours et sémiotisent à leur tour ce nomadisme dont il ne parvient pas à se défaire.

Au moment où il pénètre dans l'espace scénique, Davies est sur le point de goûter à la sédentarité convoîtée. Dépourvu des deux symboles de l'errance que sont le sac (qu'il a perdu) et les chaussures (qu'il doit se résoudre à jeter), Davies est momentanément immobilisé. Cette paralysie, bienvenue en quelque sorte, entrouvre une porte sur une nouvelle vie, amnésique et empreinte de confort sédentaire. Obéissant malgré tout à un destin qui le transcende, Davies affirme que son essence même est transhumance :

DAVIES. Shoes? It's life and death to me. (p. 13)

Dès le tout début de la pièce, le spectateur sait donc que Davies repartira et le seul suspense est de savoir quand. Nomade par définition,

Davies ne parvient paradoxalement à parler de son rêve de sédentarité qu'à travers une errance compulsive :

> DAVIES. I can't **go** on like this. Can't get from one place to another. And I'll **have** to be **moving** about, you see, try to get fixed up. (p. 16)

L'errance géographique de Davies, dont on a connaissance par l'évocation de lieux précis (Sidcup, Luton, Watford, the North Circular, Shoreditch, Aldgate, les différentes lignes de bus qui s'entrecoisent, etc.) qui constituent un hors-scène inquiétant, invite le spectateur à voir en lui une création scénique à l'interface du réalisme et du symbolisme.[6] Incarnation méticuleusement réaliste du clochard, Davies est aussi un Everyman aux prises avec la fugacité du temps. L'expression que Mick lui applique – "a man of the world" (p. 48) – est à prendre au pied de la lettre. L'espace qu'il foule, dans sa circularité comme dans les épreuves qui y surgissent (les combats avec Mick, contre l'aspirateur, le "vol" du sac, etc.) n'est pas sans rappeler celui des Moralités médiévales où le représentant métonymique du genre humain doit affronter les vices et les diables.

Parangon du vagabond, incarnation scénique de l'errance cosmique, Davies a le nomadisme pour destin. Figure paternelle (Mick : "You remind me of my uncle's brother. He was always on the move, that man." p. 31), Davies est sans doute aussi, dans cet univers de diaspora, ce juif errant qui hante positivement l'imaginaire juif (*Le Juif errant est arrivé*, Albert Londres) et négativement l'imaginaire des gentils (*Le Juif errant*, Eugène Sue). Comme "le frère de l'oncle" de Mick, figure du juif errant avec son violon sur le dos ("Had a funny habit of carrying his fiddle on his back" p. 31), Davies, incarnation d'un peuple en marche depuis qu'Abraham mit en pièces les idoles, est à la recherche d'une terre promise. Le bouddha fracassé par Mick ne fait que rappeler à Davies qu'il est un juif errant, logiquement chassé du faux Eden qu'il

croyait avoir trouvé. Sidcup est sa Jérusalem où il sait qu'il ne pourra se rendre que "l'année prochaine". Comme celle du juif errant, l'existence de Davies, éminemment dialectique, montre "à quel point l'errance est au coeur de l'enracinement".[7]

CENTRE ET PERIPHERIE

En termes de théâtre, la terre promise, c'est la scène. Pour Davies, l'enjeu consiste à essayer d'en prendre possession. Contrairement à ce que laisse supposer un découpage en trois actes sur le mode opératique, la pièce épouse une structure en deux temps, comparable au "rise and fall pattern" de la tragédie. Dans une première phase, Davies suit la courbe ascendante de la roue de la Fortune jusqu'à la proposition qui lui est faite d'un poste de gardien des lieux :

> ASTON. You could be ... caretaker here, if you liked.
> DAVIES. What?
> ASTON. You could ... look after the place, if you liked ... you know, the stairs and the landing, the front steps, keep an eye on it. Polish the bells. (p. 42)

Si elle semble couronner les efforts d'intégration (au sens premier du terme) du clochard, cette position ambiguë où il ne devrait s'occuper que de paliers et d'escaliers, en d'autres termes de seuils, n'en est pas moins l'amorce d'un mouvement centrifuge qui le rendra à l'obscurité du hors-scène ("Mick : I could rely on a man like you **around** the place", p. 50). Davies apparaît alors sous les traits d'un héros tragique dont l'hybris consisterait à refuser d'être le "care-taker" qu'on lui demande d'être, pour continuer d'assumer son destin d'errance.

Dans la première étape de son intégration, Davies doit apporter la preuve de son "anglicité". Le credo raciste de Davies s'applique indif-

féremment aux noirs ("them Blacks"), Polonais ou autres Grecs : tous ces "barbares", avec le sens que Rome donnait à ce mot.

> MICK. You a foreigner?
> DAVIES. No.
> MICK. Born and bred in the British Isles?
> DAVIES. I was! (p. 33)

C'est pourtant lui, Davies, qui, au coeur du processus d'aliénation, ostracisé par la cellule familiale hypotrophiée composée des deux frères et d'une mère absente, se verra traiter de "barbarian" (p. 35, 74).

Presque tout aussi "barbares" sont, pour Davies, les autres habitants des îles britanniques, comme cet Ecossais auquel il a échappé grâce à Aston (p. 10). L'espace doit être parcouru par Davies selon un mouvement centripète, le long d'une succession de cercles concentriques, sans brûler aucune étape. Trahi par son patronyme aux consonances galloises – Mac Davies (p. 25) –, il n'hésite pas à en changer. Bernard Jenkins devient sa "vitrine linguistique", la preuve phonétique de son appartenance au peuple anglais.

Une fois son identité affirmée, il reste encore à gagner le centre du pays. Davies veut sortir de la périphérie (Watford, Luton, le très symbolique North Circular) – "I been around" (p. 25) – où il erre comme un étranger pour parvenir enfin à connaître des lieux de l'intérieur, comme un "décorateur d'intérieur" (p. 71), comme Mick :

> MICK. [...] It turned out he was born in the Caledonian Road, just before you get to the Nag's Head. His old mum was still living at the Angel. All the buses passed right by the door. She could get a 38, 581, 30 or 38A, take her down the Essex Road to Dalton Junction in next to no time. (p. 32)

Comme le montre John Orr,[8] alors que Mick maîtrise l'espace de l'intérieur, Davies, "péripatéticien", est maintenu dans les faubourgs.

Il devient alors clair que maîtriser l'espace, c'est avoir le pouvoir. Situé sur un plan domestique, l'enjeu est néanmoins politique. Etre au centre, c'est sortir de la marge et parvenir à franchir le seuil, précisément celui sur lequel Aston et Mick souhaitent alternativement maintenir Davies. En termes scéniques, c'est quitter le hors-scène pour faire son entrée, c'est sortir du texte pour accéder au théâtre.

DÉFIER L'ERRANCE : POUR UNE LECTURE POLITIQUE

Résolument en marge du théâtre politique mais toujours concerné par la politique, Pinter intériorise les processus de violence et de domination et les traite sur le mode domestique. Dans *The Caretaker*, comme dans les pièces de Beckett, il s'agit avant tout de se positionner dans l'univers en occupant l'espace. Comme il a été souvent dit, Pinter étoffe le proverbe "from womb to tomb" en lui adjoignant un paramètre supplémentaire : "the room". Si occuper l'espace est l'enjeu prépondérant de *The Caretaker*, c'est aussi une entreprise centrale dans toute manifestation théâtrale (réflexivité). Dans *The Caretaker*, l'espace scénique se confond avec l'espace dramatique.

De l'espace réaliste à l'espace symbolique

Si elle est vitale pour Davies, la question de l'espace et donc du pouvoir l'incorpore à un schéma qui le dépasse. Tous les personnages de la pièce sont concernés par l'enjeu politique.

Aston occupe l'espace matériellement en y entassant des objets. C'est d'abord l'ampleur de sa "collection" qui frappe l'œil du spectateur Davies : "You got a good bit of stuff here" (p. 11). L'euphémisme traduit l'insolite et Davies se fait le porte-parole des spectateurs de la salle. L'espace est jonché d'objets aussi réalistes que symboliques. Le

grille-pain, la tondeuse à gazon et autre gazinière, tous hors service, représentent tant les vestiges d'une société malade que les scories de la personnalité fracturée d'Aston. Comme le dit Jean Baudrillard : "il y a en elle [la collection] un élément irréductible de non-relation au monde. C'est parce qu'il se sent aliéné et volatilisé dans le discours social dont les règles lui échappent que le collectionneur cherche à reconstituer un discours qui lui soit transparent, puisqu'il en détient les signifiants et que le signifié dernier en est au fond lui-même."[9]

Nécessaire médiateur entre Aston et le monde réel, l'objet devient pourtant menaçant : le monde extérieur pénètre grâce à lui dans l'intérieur jusque là protégé. L'espace scénique se fait alors espace mental, projection expressionniste d'un univers crânien, d'un "mindscape", pour reprendre l'expression de G. M. Hopkins. La prépondérance significative des objets électriques n'est pas sans rapport avec le traitement psychiatrique par électrochocs infligé à Aston. Ces objets font alors renaître comme une présence-absence, **au sein** même de l'espace intérieur de protection, l'espace tortionnaire asilaire : c'est la mère d'Aston ("the womb") qui signe le document autorisant l'électrothérapie. Les fissures au plafond que Mick dénonce avec insistance, se font alors la métaphore scénique de la folie d'Aston.

De réaliste, l'espace devient symbolique d'une intériorité précise : celle d'Aston dont Davies et Mick se disputent le contrôle. Alors que Davies vise à l'anéantir en le dépossédant (Davies, alias Bernard Jenkins, est l'emblème du coucou voleur de nid, du "bernard"-l'ermite et de l'"imposteur" [p. 72]), Mick veut restructurer sa personnalité et sa projection d'un espace utopique est peut-être le rêve d'une guérison.

> MICK. ... Furniture ... mahogany and rosewood. Deep azure-blue carpet, unglazed blue and white curtains, a bedspread with a pattern of small blue roses on a white ground, dressing table with a lift-up top containing a

plastic tray, table lamp in white raffia ... (*Mick sits up*) it wouldn't be a flat it'd be a palace. (p. 60)

Contre l'espace chaotique (non pas même désordonné, ce qui supposerait qu'il a un jour été ordonné, mais sans ordre), c'est bien à une (re)construction, qui lui permettrait d'échapper à la matérialité débordante des objets, que rêve Aston : le hangar ("the shed", p. 17) devient un prolongement nécessaire mais utopique de l'espace scénique.

Avec la nécessité vitale d'occupation de l'espace, l'idée de possession devient centrale. Aston voit en Davies une des plus belles pièces de sa collection, ce que renforce le passif de l'expression "I was brought here" (p. 34) : "l'objet pur, dénué de fonction, ou abstrait de son usage, prend un statut strictement subjectif : il devient objet de collection. Il cesse d'être tapis, table, boussole ou bibelot pour devenir "objet"... mais alors, tous les objets s'équivalent dans la possession, cette abstraction passionnée."[10] Mick, qui s'affirme le propriétaire des lieux, n'a de cesse qu'il n'ait dépouillé Davies de ces maigres biens : son sac, et même son pantalon. Ces deux "numéros" à la gestuelle exacerbée rappellent, outre la scène du chapeau dans *En Attendant Godot*, le comique des Marx Brothers ou de Laurel et Hardy. Tandis que l'épisode du pantalon renvoie seulement à la notion du ludique et du jeu dans le jeu ("Mick : What's the game?", p. 29), celui du sac, tel le "mouse-trap" dans *Hamlet*, met la pièce en abyme : le sac, micro-représentation de Davies, y est balloté, comme l'est Davies lui-même, entre les deux frères. L'épisode met en évidence un espace paradigmatique, vertical, propre au théâtre post-moderne.

L'espace textuel

Dépossédé de tout, Davies va s'employer à occuper l'espace avec ce qui lui reste : son corps et sa voix. L'odeur nauséabonde du clochard prend possession des lieux : "You're stinking the place out", lui dit

Mick dès le début de l'acte II (p. 35), accusation qui sera reprise par Aston à la fin de la pièce (p. 69). L'utilisation transitive du verbe et l'adjonction de "out" placent Davies au centre de l'espace dramatique et la pièce ("the place") sur sa périphérie. De même, la voix du clochard tente pernicieusement d'occuper tout l'espace textuel. Dès son entrée en scène, Davies, l'invité, se transforme en inquisiteur. Il pose les questions, parle sans cesse, passant d'une idée à l'autre pour ne jamais laisser de béance dans l'espace textuel. A cours d'idées, il se complaît dans une inflation artificielle du discours qui ne débouche sur rien : les structures tautologiques et les répétitions sont le propre de cette dramaturgie post-absurdiste, où la circularité est la seule direction possible.

> DAVIES. 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 ... (p. 7)

Cependant, d'instrument du pouvoir, le langage se fait piège et le personnage finit par s'enfermer dans son manque à dire. L'intérieur (cocon) devient structure hermétique (prison) dont, comme Aston derrière les barreaux de l'hopital psychiatrique, on ne peut sortir. La répétition à l'infini, souvent structurée en chiasme, sémiotise cette prison linguistique que devient l'espace textuel et dont la présence-absence de l'espace asilaire est l'ultime figure :

> DAVIES. Well, I ... I never done caretaking before, you know ... I mean to say ... I never ... what I mean to say is ... I never been a caretaker before. (p. 42).
> DAVIES. ... What do you expect me to do, stop breathing? ...What do you expect me to do? ... What do you want me to do, stop breathing?, etc. (p. 66)

La parole dont l'existence est conditionnée par une syntaxe et un lexique trop rigide est ligotée et donc a-poétique.[11] Pinter reproduit le schéma de

l'enfermement tragique qui revient dans toute tragédie classique et métaphorise, sur un ton mi-grotesque, mi-pathétique, le piétinement qui en résulte. Le discours, laborieux, répétitif, se fait l'emblème de cette claustration dans laquelle le protagoniste se mure et dont l'expression finale est le silence aporétique qui vient, en toute logique, conclure la pièce.

La technique inquisitoire menée par Davies est reprise, dans un des nombreux effets de miroir de la pièce, par Mick. Après s'être affirmé par la force physique, Mick entreprend de chasser Davies de l'espace textuel avant de l'expulser physiquement. L'aphasie qui en résulte est une répétition générale de la mort à laquelle est promis le personnage de théâtre à la fin de la pièce. Au théâtre, ne pas parler, c'est se constituer en victime en puissance. A l'acte II, Davies, pris dans l'engrenage de la rhétorique gestapiste de Mick, ne répond plus que par des monosyllabes. S'il advient qu'une de ses réponses dépasse la syllabe unique ("Jenkins", p. 30), elle est immédiatement fracturée ("Jen...kins"), disloquée en un dipôle qui reflète la schizophrénie du personnage aux deux noms et le refus, par l'autre de son "intégrité" au sens premier. Lorsqu'il ne questionne pas, Mick s'adonne à de longues tirades où se construit son rêve à la fois utopique et ironique. Pour le personnage fort de la pièce également, le langage, empêtré dans un jargon publicitaire ou technique, habilement maîtrisé (MICK. "You wouldn't be able to decorate out a table in afromosia teak veneer, an armchair in oatmeal tweed and a beech fram setee with woven-grass seat?" p. 72), emprisonne le rêve. Le monologue, ou plutôt le faux monologue, une des techniques privilégiées de Pinter dans *The Caretaker,* sémiotise cet espace carcéral, d'isolement total : Aston, seul dans sa tache de lumière à la fin du second acte, incarne à la fois l'ultime victoire (l'espace est entièrement à lui) et l'ultime défaite (il y est prisonnier) dans cette lutte pour la survie que métaphorise la pièce.

L'espace que met en place *The* Caretaker relève d'une quête double. L'enjeu théâtral, réflexif et post-moderne, d'un théâtre qui s'analyse en tant que théâtre, se confond avec la quête ontologique qu'est, pour les personnages, l'occupation d'un espace devenu existentiel. Dans cet univers urbain, pas la moindre trace de félicité pastorale ne survit. Il faut un tracteur (p. 17) pour déblayer le jardin dans lequel Aston veut bâtir son hangar et la mare n'abrite aucun poisson. Le hors-scène qui menace de faire irruption (Davies est l'incarnation de cette menace extérieure) apparaît comme un espace tortionnaire. C'est donc bien en face de l'œil voyeur du spectateur-anthropologue que les personnages de *The Caretaker* rêvent de mettre un terme à leur errance. Créatures de fiction, ils démontrent une fois de plus la pertinence de la philosophie de Berkeley appliquée au théâtre : si les objets matériels n'ont d'existence que dans l'esprit, être, c'est être perçu.[12] Leur désir d'un espace intérieur, contre l'univers-danger, résulte en une contrainte scénographique. L'espace scénique, pareil à un aquarium, sera strictement délimité, hermétiquement fermé, s'inscrivant ainsi dans la tradition de la "boîte à l'italienne" (Pinter exige même un rideau pour symboliser ce "quatrième mur"[13] qui deviendra transparent au regard des spectateurs). L'espace se fait alors laboratoire pour ces animaux qui donnent libre cours à leur instinct de préservation du territoire : c'est son odeur qui situe Davies dans le monde animal. Implicitement comparé à un hérisson ("spiky", p. 46) et à un rat nourri au fromage (p. 47), il finit par être explicitement catalogué "wild animal" (p. 73). L'utilisation répétée du mot "place" dans la pièce (qui renvoie à l'endroit où vivre mais aussi à la "placea", c'est-à-dire à la scène de théâtre[14]) montre que les paradigmes du théâtre et de l'anthropologie n'ont jamais été aussi convergents.

Elisabeth ANGEL-PEREZ
Université de Paris IV-Sorbonne

NOTES

1 Titre emprunté à Bruce Chatwin, dont le récit, *Anatomy of Restlessness,* est paru en français sous le titre *Anatomie de l'errance* dans la traduction de Jacques Chabert et Matthew Graves, Grasset, 1996.

2 L'espace scénique est constitué de l'espace réel où évoluent les acteurs.

3 l'espace dramatique, qui s'oppose à l'espace scénique, est l'espace fictionnel que la fable met en place.

4 Les références de pages renvoient à l'édition suivante : Harold Pinter, *The Caretaker,* London: Methuen, 1960. Pour l'édition annotée Faber & Faber de 1993, ajouter 32 pages.

5. Le "gestus" est le terme donné par Bertolt Brecht au langage social, c'est-à-dire à l'ensemble des systèmes signifiants (langage corporel, langage verbal, gestuelle, costumes, etc.) qui définissent l'appartenance sociale d'un personnage et qui en déterminent le comportement en société. Le "gestus" est le contraire du langage naturel (rougir, éternuer).

6 Martin Esslin développe l'idée que *The Caretaker* est à la fois une pièce réaliste et symbolique dans son étude consacrée à Harold Pinter : *The Peopled Wound : the Plays of Harold Pinter*, London: Mehtuen, 1970.

7 L'expression est empruntée à A. Abecassis, in *La Pensée juive : du désert au désir*, Paris : Livre de poche, 1987, p. 77.

8 John Orr utilise l'expression "peripatetic wanderer" in *Tragicomedy and Contemporary Culture*, Londres: Macmillan, 1991, p. 83.

9 Jean Baudrillard, *Le Système des objets*, Paris : Gallimard, 1968, p. 149.

10 Jean Baudrillard, *Le Système des objets*, p. 121.

11 Martin Esslin (in *The Peopled Wound*) voit en Aston la figure d'un poète, opposé à Mick l'acteur, et qui doit donc être réduit au silence car sa parole est dangereuse. Cette thèse est d'autant plus convaincante qu'elle constitue

la problématique de nombreuses pièces de théâtre contemporaines, la plus célèbre étant sans doute *The Fool* d'Edward Bond.

12 Cette idée est développée par George Berkeley dans son *Treatise concerning Human Knowledge* (1710).

13 Le quatrième mur est, dans le théâtre de l'illusion, le mur imaginaire que consituent les spectateurs. Les acteurs agissent comme s'ils n'étaient pas devant le public mais devant un mur. Le public devient voyeur.

14 La "placea" (ou "platea") est le premier terme donné à l'endroit de la représentation théâtrale dans le théâtre médiéval (voir le diagramme de *The Castle of Perseverance*). L'incipit des Mystères ou des Moralités revient souvent à un personnage au statut hybride dont le rôle consiste à demander aux spectateurs de "faire de la place" pour que le spectacle puisse avoir lieu.

Les rituels dans *The Caretaker*

Parce qu'il était traditionnellement le lieu d'une émergence du sens, le langage est devenu une cible convoitée par la modernité théâtrale. De nombreux dramaturges anglais contemporains partagent une même perte de confiance dans la valeur sémantique des mots et dans la fiabilité du discours des personnages. Le langage n'est plus un outil de savoir et d'enquête, un instrument de connaissance, un véhicule transparent du référent. Or, ce désaveu de la fonction informative et instrumentale du langage contribue à une fascination pour le silence. En consacrant l'inadéquation des mots et des choses, en instaurant une certaine forme d'intransitivité du langage, la modernité a participé à la métamorphose des mots en objets d'étude, mais elle est aussi à l'origine d'une mise en évidence ostentatoire de la théâtralité du théâtre. Harold Pinter est particulièrement attentif à l'hémorragie du sens. Le cloisonnement du sens par le biais d'un mécanisme assez systématique de codification du discours constitue le premier symptôme d'une aspiration au silence. Ainsi assiste-t-on chez Pinter à une prolifération de conventions de langage, de jargons de toute nature et de clichés, c'est-à-dire de ce qu'Emmanuel Jacquart, dans *Le théâtre de la dérision*, appelle "une pensée figée, sclérosée".[1] L'aporie représente une deuxième étape de ce processus : impasse rhétorique, impossible résolution d'une difficulté logique et indice du démembrement du discours, elle engendre bégaiement et maladresses de formulation. Il est d'ailleurs frappant de constater dans quelle mesure le trouble de l'élocution chez un personnage est toujours lié à sa vulnérabilité scénique. Parce qu'il n'est plus un outil structurant de la pensée, le langage finit par s'effacer et par disparaître de certaines séquences dramatiques, au profit de didascalies envahissantes et d'un véritable exer-

cice de pantomime. Dans *The Death of the Playwright?* Adrian Page met en place la notion de langage non verbal : "The language of drama need not be purely verbal. Other systems of signification can coexist within the dramatic text to provide a number of possible readings".[2] Au nombre des composantes de la théâtralité figurent la gestualité des personnages et leur utilisation ou manipulation des objets, accessoires et autres éléments mobiles de la mise en scène. Pinter valorise précisément cette dimension visuelle du théâtre. Dans *The Caretaker*,[3] il construit un réseau de signes non linguistiques qui font de la pièce l'enjeu d'une lecture sémiotique et non pas seulement sémiologique, en conformité avec une définition quasi-brechtienne de la pantomime.[4] Sur la scène contemporaine, la pantomime est indissociable d'une ritualisation, d'une mise en scène cérémonielle d'un certain nombre de pratiques anodines ou d'activités prosaïques. Or, la modernité instaure une ritualisation paradoxale au service d'une désacralisation, une ritualisation qui profane tous les rituels et sauvegarde les structures de la sacralité en évacuant toute dimension sacrée.

La ritualisation de l'action dramatique constitue une modalité de structuration de l'espace scénique.

Accomplir un rituel, c'est tenter de maîtriser l'espace.

La figure du vagabond occupe un espace par nature informel, ouvert et changeant. Personnage de l'errance, Davies est à la recherche d'un espace construit et protecteur. Or, cette quête d'un refuge et d'un sanctuaire est une démarche rituelle. MaryBeth Inverso fait référence à la notion de précarité : "*The Caretaker* is permeated by a sense of shelterlessness and environmental hostility."[5] L'espace scénique constitue un pôle d'attraction évident pour le nomade, et son désir de sédentarité participe d'un comportement cérémoniel. Le vagabond entreprend en effet de s'approprier physiquement l'espace scénique afin d'en connaître les moindres recoins et aspérités :

> DAVIES *stands still. He waits a few seconds, then goes to the door, opens it, looks out, closes it, stands with his back to it, turns swiftly, opens it, looks out, comes back, closes the door, finds the keys in his pocket, tries one, tries the other, locks the door. He looks about the room.* (p. 27)

Mais dans *The Caretaker*, l'espace scénique – un espace générique, "The room" (p. 7) – est un huis-clos aussi rassurant qu'étouffant, cocon et refuge potentiel ainsi que le suggère John Russell Taylor par exemple ("one room, in fact, which represents for their protagonists at least a temporary refuge from the others"),[6] mais également espace de captivité et de claustration (Ruby Cohn privilégie quant à elle le régime métaphorique de la séquestration et de la morbidité avec l'image du cercueil).[7] Davies lui substitue la certitude imaginaire d'une destination fixe et repérable. Sidcup est un non lieu par excellence et le voyage vers cet espace hypothétique est lui-même un cheminement aléatoire, soumis aux vicissitudes météorologiques.

L'acquisition compulsive d'objets hétéroclites participe également de cette appropriation rituelle de l'espace. Dans *The Caretaker*, l'exiguïté de l'espace scénique est génératrice d'un enchevêtrement : les objets obstruent l'espace, entravent les mouvements des personnages dans cet espace et contribuent au confinement. Dès son entrée en scène, Davies fait le constat d'une accumulation extravagante : "You got a bit of stuff here" (p. 11). L'entassement s'opère ici sur un mode frénétique et cérémoniel, ces objets disparates ayant pour principale fonction d'occuper l'espace et de lui donner forme : "I picked it up. Just keeping it here for the time being" (p. 16). Mais cet amoncellement intempestif finit par faire obstacle à tout déplacement dans l'espace. Mick dénonce d'ailleurs ce processus de thésaurisation : "All this junk here, it's no good to anyone" (p. 61). De même la mobilité spatiale des personnages exige t-elle un déplacement constant de ces objets : "*They begin to move the coal bucket, shopping trolley, lawn-mower and sideboard drawers to the right wall*" (p. 18). Chez Aston, dominer l'espace, c'est donc

le combler. Le rituel prend ici la forme d'une gestuelle récurrente et d'un comportement pathologique. Il ne retient donc des rites sacrés que leur mode de fonctionnement codifié.

Accomplir un rituel, c'est aussi s'efforcer de modifier l'espace. La construction de la remise de jardin par exemple constitue une tentative d'élargissement et de prolongement de l'espace scénique : "I might build a shed out the back" (p. 17). Cet abri de jardin ne remédie pourtant que de manière illusoire à l'étroitesse de l'espace, dans la mesure où il reproduit à la fois son désordre et son encombrement. Dans *Tragicomedy and Contemporary Culture*, John Orr mentionne l'échec de la démarche d'un Aston bâtisseur : "Aston's quest to build a shed to give himself more room and more order is self-defeating as he accumulates materials which constrict him even more. The shed is the hidden utopia of dramatic space."[8] Ce rite de la transformation concerne également Mick et Aston. En proposant au vagabond d'être le gardien, ils envisagent de partager avec lui la maîtrise de l'espace, c'est-à-dire de l'intégrer à l'espace scénique. Mais cette prérogative virtuelle se limite symboliquement à des lieux périphériques : "You could ... look after the place, if you liked ... you know, the stairs and the landing, the front steps, keep an eye on it" (p. 42). Espace de la médiation, le seuil notamment est un lieu charnière, un lieu de passage. Lorsqu'ils suggèrent à Davies de s'approprier cet espace intermédiaire, Mick et Aston n'étendent pas l'espace scénique mais subordonnent la domination de l'espace à la mise à l'écart de ce personnage encombrant. Cette sacralisation d'un espace marginal est symbolique d'une sacralisation plus générale des coulisses, processus récurrent dans le théâtre de Pinter. Si aucun statut dramatique n'est accordé à l'espace extra-scénique (le monde référentiel est toujours suspect chez Pinter et l'espace scénique le plus souvent imperméable aux influences ou aux agressions extérieures), les coulisses sont en revanche mises en scène. La sacralisation des espaces périphériques est exemplaire d'une sacralisation profane, puisqu'il ne s'agit que d'offrir au public un espace qui lui était traditionnellement interdit.

Si les mécanismes de ritualisation et de sacralisation sont fondamentalement liés aux modalités complexes d'appropriation et de maîtrise de l'espace, ils sont également indissociables d'une démarche absurdiste et d'une perte du sens. L'absurdité d'une activité prosaïque est toujours décuplée dès lors qu'elle fait l'objet d'un cérémonial.

Au cours d'une longue séquence liminaire, Mick se livre à une inspection silencieuse et ordonnée de l'espace scénique. Seul en scène, il n'a qu'une perception visuelle – *"He slowly looks about the room looking at each object in turn. He looks up at the ceiling, and stares at the bucket"* (p. 7) – et sonore – *"A door bangs. Muffled voices are heard"* (p. 7) – de ce qui l'entoure. Cet examen minutieux et méthodique illustre la ritualisation systématique de la gestuelle des personnages. Cette scène initiale consomme une rupture immédiate avec une convention théâtrale selon laquelle la scène d'exposition doit donner au public des informations sur la situation dramatique à venir. Elle lui annonce en revanche que son attention visuelle sera particulièrement sollicitée dans la pièce.

L'essai des chaussures fait également l'objet d'un rituel. A deux reprises, Davies reproduit des gestes identiques. Il s'agit pour lui de vérifier la taille et la solidité des chaussures apportées par Aston. L'échec de la première tentative est symbolique d'une esthétique de la procrastination. Le vagabond s'efforce de reporter son hypothétique voyage vers Sidcup, c'est-à-dire de retarder le moment inéluctable où il devra quitter son refuge : *"Davies takes the shoes, takes off his sandals and tries them on; Davies waggles his feet; He takes them off and gives them back"* (p. 15-16). Le personnage se résout à accepter la seconde paire à l'issue du même cérémonial : *"Davies comes down stage, takes off his sandals and tries the shoes on. He walks about, waggling his feet, bends, and presses the leather ; Davies sits in the chair and begins to lace his shoes"* (p. 64-65). Il a pourtant paradoxalement renoncé à son expédition

imaginaire après avoir reçu la double proposition de gardiennage. Tout se passe comme si le vagabond n'acceptait les chaussures qu'après avoir tout tenté pour les refuser :

> DAVIES. *I mean, you couldn't keep these shoes on right without a pair of laces. The only way to keep a pair of shoes on, if you haven't got no laces, is to tighten the foot, see? Walk about with a tight foot, see? Well, that's no good for the foot. Puts a bad strain on the foot. If you can do the shoes up proper there's less chance of you getting a strain.* (p. 65)

L'utilisation récurrente d'appareils électriques constitue un autre rituel. La plupart des textes critiques font état d'une corrélation entre la thérapie subie par Aston et son usage compulsif d'objets électriques. Citons Ronald Knowles par exemple : "He underwent electrical treatment and now fiddles obsessively with electrical equipment."[9] Cette gestuelle obsessionnelle trouve plusieurs occurrences dans la pièce : "*Aston goes back to his bed with the toaster and starts to unscrew the plug*" (p. 10) ; "*Aston picks up a screwdriver and plug from the bed and begins to poke the plug*" (p. 19) ; "*He then goes to his bed, takes off his overcoat, sits, takes the screwdriver and plug and pokes the plug*" (p. 75). Cette manipulation tactile est exemplaire d'une relation non immédiate, d'un rapport instrumental avec la réalité, qui passe outre la médiation du langage. Mais les réparations successives du grille-pain endommagé ont aussi pour fonction de remédier au délabrement de l'espace scénique et de ses éléments constitutifs, de la même façon que la vidange du seau pallie une défectuosité en recueillant les infiltrations de pluie, le symbolisme de la fuite d'eau étant ici magistral puisque l'on ne saurait mieux représenter l'hémorragie du sens.

Le rituel, enfin, est au service d'une mise à l'épreuve du vagabond. Davies est une victime sacrificielle dans *The Caretaker*.

Aston lui inflige ce qu'il a lui-même subi au cours de son internement psychiatrique. Si édulcorée soit-elle, cette torture est

néanmoins traumatisante. Plusieurs indices diégétiques ne manquent pas de faire référence aux méthodes d'intimidation les plus barbares. On peut ainsi s'étonner du fait que le drap, la couverture et l'oreiller prêtés à Davies soient si facilement à portée de main : *"Aston goes to the bed, blows dust and shakes a blanket; Aston goes to the case, opens it, takes out a sheet and pillow and puts them on the bed"* (p. 18). On peut également s'interroger sur la signification symbolique de la lumière aveuglante. Aston promet de l'atténuer en équipant l'éclairage d'un abat-jour mais ne le fait jamais : "I'll have to fix a proper shade on that bulb. The light's a bit glaring" (p. 21). La blouse blanche qu'Aston fait enfiler à Davies n'est sans doute pas non plus étrangère aux silhouettes croisées dans l'hôpital : *"Aston takes a white overall from a nail over his bed, and shows it to Davies"* (p. 43). L'entêtement d'Aston à perturber le sommeil du vagabond, enfin, est emblématique de cette torture implicite. Il lui impose un réveil toujours brutal – *"He coughs. Davies sits up abruptly"* (p. 22) – et en refusant de changer la place du lit, le condamne à recevoir des infiltrations de pluie et des courants d'air : "That bloody rain, man, comes right in on my head" ; "I could catch my death of cold with it, with that draught" (p. 53). Tour à tour bon samaritain et bourreau, Aston est un personnage éminemment paradoxal.

Terroriser Davies constitue en revanche l'activité favorite de Mick. La torture endurée par le vagabond obéit même à une savante hiérarchisation.

Pinter met en scène une séquence de vaudeville dont la fonction consiste simplement à intimider la victime. Ainsi, au début du deuxième acte, Mick dépouille Davies d'une partie de ses vêtements : *"Davies scrambles to the clothes horse and seizes his trousers. Mick turns swiftly and grabs them. Davies lunges for them. Mick holds out a hand warningly"* (p. 34).

Au-delà de cette première stratégie efficace d'intimidation, l'agression contre la personne de Davies s'opère également par le biais d'objets symboliques.

Au deuxième acte, les hôtes de Davies s'emparent alternativement de son sac de pèlerin égaré, seul bagage de ses tribulations extra-scéniques, synecdoque du nomade et, au-delà, du statut d'éternel vagabond qui fait le lot de l'homme moderne en proie à la perte de ses certitudes et de ses points de repère idéologiques. L'épisode du passe-passe est métonymique de la pièce dans sa totalité, puisque la manipulation de ce baluchon informe reproduit en miniature le statut dramatique et l'inconfort ontologique de Davies, tour à tour bénéficiaire chanceux de l'hospitalité de Mick et d'Aston et victime de leur ostracisme : *"Aston takes it. Mick grabs it. Davies reaches fot it. Aston takes it. Mick reaches for it. Aston gives it to Davies. Mick grabs it"* (p. 39). Cette séquence ludique est une forme-sens du processus d'objectivation de Davies, c'est-à-dire de fusion du personnage dans le décor.

Le parcours scénique de la statuette du Bouddha est plus remarquable encore. Cette divinité domestique est symbolique au premier acte d'un équilibre dramatique que l'intrusion de Davies vient mettre en péril. Placé en hauteur, l'objet acquiert une dimension hiératique et préside à la confrontation des personnages. Au début de la pièce, la statuette fait l'objet de la curiosité du vagabond. Pinter établit précocément leur relation et préfigure la contemporanéité de la destruction du Bouddha et de l'expulsion de Davies. Briser la figurine, ce n'est pas rompre un ordre rigide et figé, mais dire l'impossible intégration d'un intrus dans l'espace scénique. Cette coïncidence autorise ainsi une recomposition de la structure fraternelle initiale. Le vagabond est donc le médiateur du premier contact avec l'objet – "DAVIES *turns, shambles across the room, comes face to face with a statue of Buddha standing on the gas stove, looks at it and turns"* (p. 9) – puis le spectateur impuissant de sa destruction : "[MICK] *"hurls the Buddha against the gas stove. It breaks"* (p. 74). Volker Strunk fait une lecture phatique du geste de Mick : "The destruction of the Buddha, the flat's presiding deity, seems to signal Mick's attempt to bring his brother out of his lethargy and to cure him of the charitable whims Aston had entertained with respect

to the stranger he took in."[10] Forme-sens du double processus de ritualisation et de désacralisation, la destruction de la divinité est aussi un moment de rupture, dans la mesure où il ne s'agit désormais plus seulement pour Mick et Aston d'imposer brimades et châtiments à un intrus, mais de l'exclure véritablement de l'espace scénique.

A deux reprises, le rituel de la torture franchit une étape supplémentaire dans le degré de terreur infligé à Davies. Parce que la disposition spatiale des personnages est toujours symbolique de leurs rapports de force, Mick commence par mettre le vagabond littéralement à terre : "*Mick presses him down with his foot and stands over him. Finally he removes his foot. He examines the trousers and throws them back. Davies remains on the floor, crouched*" (p. 29). Puis il prolonge cette stratégie de l'épouvante en poursuivant Davies avec un aspirateur dont le bruit assourdissant et la trajectoire agressive ont pour fonction de le terroriser : "*Suddenly the electrolux starts to hum. A figure moves with it, guiding it. The nozzle moves along the floor after Davies, who skips, dives away from it and falls breathlessly*" (p. 45). Ces deux épisodes sont exemplaires d'une violente intrusion dans la solitude d'un personnage, motif dramatique récurrent dans le théâtre de Pinter.

Mais la séquence visuelle la plus impressionnante est peut-être le sourire énigmatique de connivence entre Aston et Mick à la fin de la pièce, au moment où la destruction du Bouddha annonce l'expulsion irrémédiable de Davies : "Aston comes in. He closes the door, moves into the room and faces Mick. They look at each other. Both are smiling, faintly" (p. 75).

A propos du traitement infligé à Stanley dans *The Birthday Party*, Katherine Burkman écrit : "The sacrificial rite, then, is a parody of those rituals which patterned tragic drama of old, and the play stands, in part, as a bitterly comic comment on the ongoing cyclic nature of life in which all that is most brutal and false in society is renewed at the expense of the most pathetic of rebels."[11]

Cette analyse est tout aussi pertinente pour *The Caretaker* et l'itinéraire de Davies.

Dans *The Caretaker*, le sens n'est plus une prérogative du discours et la dimension visuelle de la représentation théâtrale est privilégiée : "Pinter is aware that physical performance expresses inner conflicts and resolutions. He insists that the verbal drama yield at times to silent passages where the audience is forced to look, and so to perceive impulses and reactions that would be altered out of all recognition or just proportion had they been expressed in words."[12] La modernité de la pièce tient à l'irruption de la pantomime, en réponse à l'exigence d'une abdication du discours telle qu'elle est définie dans *Le théâtre et son double*. Théoricien de la révolution dramatique et artisan du bouleversement des structures et modes de fonctionnement traditionnels du théâtre, Artaud a fait de la pantomime une forme théâtrale novatrice :

> Il importe avant tout de rompre l'assujettissement du théâtre au texte et de retrouver la notion d'une sorte de langage unique à mi-chemin entre le geste et la pensée. (...) C'est ainsi qu'intervient, en dehors du langage auditif des sons, le langage visuel des objets, des mouvements, des attitudes, des gestes, mais à la condition qu'on prolonge leur sens, leur physionomie, leurs assemblages jusqu'aux signes, en faisant de ces signes une manière d'alphabet.[13]

Au service tour à tour d'un processus de ritualisation et d'une démarche métaphorique, le rituel est indissociable d'une sacralité qui n'est que résiduelle, c'est-à-dire formelle et structurelle.

Valérie CHABIN
Université de ROUEN

NOTES

1 Emmanuel Jacquart, *Le théâtre de la dérision*, Paris : Gallimard, 1974, p. 239.

2 Adrian Page, *The Death of the Playwright?* London: Macmillan, 1992, p. 8.

3 Harold Pinter, *The Caretaker*, London: Faber and Faber, 1991.

4 "Dans la pantomime, tout s'exprime sans paroles, même l'action de parler." Brecht, Bertolt. *Ecrits sur le théâtre 2*, Paris : L'Arche Editeur, 1979, p. 95.

5 MaryBeth Inverso, *The Gothic Impulse in Contemporary Drama*, Ann Arbor: UMI Research Press, 1990, p. 127.

6 John Russell Taylor, *Anger and After*, London: Methuen, 1962, p. 326.

7 "sealed containers, virtual coffins". Article de Ruby Cohn, "The World of Harold Pinter". Arthur Ganz, éd. *Pinter: A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1972, p. 79.

8 John Orr, *Tragicomedy and Contemporary Culture*, London: Macmillan, 1991, p. 84.

9 Michael Scott, éd. *Harold Pinter*, London: Macmillan, 1986, p. 155.

10 Volker Strunk, *Harold Pinter: Towards a Poetics of His Plays*, New York: Peter Lang, 1989, p. 99.

11 Katherine Burkman, *The Arrival of Godot: Ritual Patterns in Modern Drama*, London: Associated University Presses, 1986, p. 70.

12 John Russell Brown, *Theatre Language*, London: Allen Lane the Penguin Press, 1972, p. 69.

13 Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Œuvres Complètes, Tome IV, Paris : Gallimard, 1964, p. 137-138.

Espaces asilaires dans *The Caretaker*

Ce titre peut paraître paradoxal dans la mesure où il n'y a pas d'asile représenté dans *The Caretaker* (1960), alors qu'une des toutes premières pièces de Pinter, *The Hothouse* (1958), se déroule littéralement dans un milieu asilaire. Cependant la métaphore de l'asile convient parfaitement à la description des différentes stratégies dramatiques de cette pièce.

Un lieu d'asile

Tout d'abord, le prétexte dramatique de *The Caretaker* consiste en une recherche désespérée d'un lieu d'asile. L'idée directrice de cette pièce est la quête d'un refuge par un personnage au bord du vagabondage. L'espace où se déroule l'action est donc, pour Davies, l'asile de quelques jours, un lieu où il espère pouvoir demeurer quelque temps avant de repartir pour une nouvelle errance. Davies est un personnage qui a vécu l'expérience de l'exclusion. On vient de le renvoyer d'un café où il travaillait, parce qu'il a refusé de vider des seaux, ce qu'il ne considérait pas comme faisant partie de ses fonctions. La motivation principale de ce personnage consistera tout au long de la pièce à se faire accepter dans cet espace. Il fonctionne d'après des impulsions primitives essentiellement territoriales d'animal traqué, vivant en deçà de la société et s'efforçant donc de lutter pour sa survie.

L'espace asilaire linguistique : espaces en creux ou en relief

On découvre dans *The Caretaker* des îlots d'incohérence où se réfugie un langage autre. Les points de suspension peuvent être perçus comme un espace scénique à part entière. Ces signes ne rem-

placent pas des mots absents, qui auraient pu être porteurs de signification. Ils ne sont pas des substituts de mots en attente de formulation, à cause d'une hésitation, d'un moment de réflexion ou de peur. Ils instaurent une plage linguistique différente comme on parle généralement de plage horaire. Il s'agit d'une plage non-linguistique, en deçà du langage. Chez Pinter les personnages non définis sont tout autant des personnages à part entière que des personnages qui bénéficieraient d'une caractérisation traditionnelle. D'après la même logique pinterienne, les plages non-linguistiques ont une valeur dramatique. Cet évidement de la parole ne comporte pas une valeur "de représentation". Il ne représente qu'une béance, une crevasse linguistique entre deux termes, un lieu d'asile pour un sous-texte plus important dramatiquement que les échanges verbaux. Ces points de suspension ont une valeur géographique, dans la mesure où ils indiquent des zones de failles à l'intérieur du fonctionnement syntagmatique. Parallèlement à cet espace en creux, un espace en relief participe aux décalages linguistiques. La répétition dans les œuvres de Pinter constitue également un procédé de dramatisation spatiale. Elle crée des strates horizontales, des couches superposées de texte, et d'émotions. La répétition fonctionne en effet comme outil de mémorisation, pour le personnage et pour le spectateur. Et c'est une mémoire d'un séjour en asile qui est au centre de *The Caretaker*.

Des asiles dissimulés

En dehors de la dramatisation d'ordre anthropologique du terme d'asile correspondant à une quête territoriale d'un terrain de survie, on découvre une prolifération de lieux asilaires dissimulés dans les souvenirs et les espoirs des personnages. Il y a un espace fantasmatique asilaire, du même ordre que celui recherché par Davies, pour le personnage d'Aston. Celui-ci espère faire de ce lieu un espace viable, grâce à la construction d'un abri à outils qui serait pour lui une première étape de reconstruction. Il doit progressi-

vement recréer l'ordre de son univers qui pour l'instant n'est qu'une jungle d'objets hétéroclites en mauvais état.

La pièce débute par l'offre d'asile que Aston fait à Davies. Il lui donne un peu d'argent, un lit, et se met à la recherche de chaussures pour lui. Il s'agit d'une offre sans contrepartie, un geste humanitaire. Par la suite, Aston proposera à Davies d'être le gardien de cet espace. Cette suggestion donnerait au vagabond une fonction dans ce lieu, ce qui annulerait par conséquent pour lui la valeur de lieu d'asile de cet espace, car la situation serait transformée en termes purement professionnels. Or, cette transition du refuge au travail n'est jamais atteinte.

Progressivement, alors que les préliminaires de dons divers de la part d'Aston ont eu lieu – chaussures, argent, gîte – à la fin de l'Acte II, on passe à un renversement dramatique important. En révélant son passé, Aston donne à Davies prise sur lui. C'est le récit-souvenir de son séjour en asile psychiatrique qui fait basculer la pièce de comédie en tragédie. Cette analepse – cette intrusion dans le récit d'un moment antérieur à la narration – ouvre un espace gigogne dans le fonctionnement dramatique. Dans le temps qui a précédé le début de la pièce, il existe un premier asile : celui où Aston a subi des électrochocs. Et à la fin de la pièce, on découvrira qu'il en existe un deuxième, celui où Davies aurait "jeté un coup d'œil". La caractérisation dramatique des personnages est liée à ces séjours en asile psychiatrique. Ceux-ci ont déterminé le flot ralenti de la parole, les mouvements en suspens et l'incapacité des différents personnages à atteindre les buts qu'ils se fixent. L'asile est donc l'espace scénique en amont, "l'image dans le tapis", suivant l'expression de Henry James, c'est-à-dire le schéma déterminant dissimulé ici dans la trame scénique.

Asiles lacunaires

Lorsque la pièce s'achève, une dernière interprétation "géographique" du terme "asile" apparaît. Lorsque Mick, le frère d'Aston qui serait apparemment le propriétaire de l'appartement annonce à

Davies qu'il va le payer pour le travail de gardiennage qu'il a effectué, la pièce bascule. Jusqu'ici les dialogues convergeaient vers la proposition faite à Davies par les deux frères de prendre un travail de "caretaker" dans ce lieu. Pendant la première partie de la pièce, Davies hésitait, s'interrogeant sur les modalités du travail et ses propres exigences de confort minimal. Pendant l'autre moitié de la pièce, il discutait avec Mick de ses références et de preuves qu'il pourrait apporter en se rendant à Sidcup pour récupérer ses papiers. Par contre, si Mick est prêt à le rétribuer pour un travail accompli, la pièce prend alors l'aspect d'un jeu de manipulation pinterien dont le personnage principal ignore les règles. Cette ignorance des règles du jeu par l'un des personnages, ainsi que l'aspect non-déterminé de ces règles qui sont susceptibles d'être modifiées par le meneur de jeu rappellent une autre pièce de Pinter : *The Lover*, où le schéma établi, consistant pour le mari et la femme à jouer à l'amant et à la maîtresse à certaines heures et selon certains critères, perd son caractère systématique lorsque les attributs sémiotiques de ces différents rôles sont légèrement modifiés. Lorsque par exemple, l'épouse garde les hauts talons de son rôle de maîtresse pendant les heures codifiées comme étant des heures conjugales, le déroulement de leurs jeux érotiques dérape. Les moments et les rôles se superposent et s'annulent.

En modifiant soudain les normes établies par les personnages, Pinter déroute le public, car il insuffle au cœur de sa dramaturgie des zones d'incohérence. Même si le comportement des personnages était jusque-là difficilement explicable, la constance de nos incertitudes recréait un semblant de cohérence, qui se trouve alors anéanti. On plonge dans un univers appartenant au Théâtre de l'Absurde[1] ou au Théâtre de la Folie. Parce que Pinter refuse d'adhérer à une catégorie dramatique en particulier, son œuvre ne peut être assimilée totalement au Théâtre de l'Absurde. Il s'inspire de ce théâtre pour les affirmations "contradictoires ", les répétitions et le procédé de *non sequitur.*[2] Mais ses personnages sont des héros plus kafkaïens que ionesciens. Ils ont une cohérence personnelle au

cœur même de leur incohérence apparente, ce qui fait qu'ils échappent à la catégorisation "absurde".

The Caretaker devient alors un univers paradoxalement asilaire, c'est-à-dire un lieu clos, avec des règles, des patients et des "gardiens". Dans *The Cocktail Party* (1949) de T. S. Eliot, la première pièce à donner une dimension dramatique au personnage du psychiatre, Sir Henry Harcourt-Reilly finit par être présenté comme un docteur mais il n'est jamais désigné comme psychiatre. Au début de la pièce, il est nommé d'une façon faussement neutre : "unidentified guest". Cette caractérisation d'invité-non-identifié conviendrait parfaitement à Davies. D'ailleurs la version cinématographique de *The Caretaker* réalisée par Clive Donner en 1964 est intitulée en Amérique *The Guest*.[3] Le passage suivant *de The Cocktail Party* définit le rôle dramatique d'un personnage d'invité-non-identifié :

> UNIDENTIFIED GUEST :
> [...] But let me tell you, that to approach the stranger
> Is to invite the unexpected, release a new force,
> Or let the genie out of the bottle.
> It is to start a train of events
> Beyond your control. (*CP*, I, 1, p. 33)[4]

T. S. Eliot, Joyce, Strindberg, Ibsen et Beckett[5] ont inspiré Pinter. Ce qu'il a retenu de T. S. Eliot, c'est justement, ces zones d'incertitude concernant les personnages, dues au refus d'une dramatisation conventionnelle sans failles. Le personnage de l'invité-non-identifié devient celui de l'intrus qui perturbe les données par sa simple présence. Le lieu d'asile perd cette caractéristique par la présence même de l'intrus, il va être soumis à l'observation, à l'appréciation d'un individu fortement paranoïaque. Chaque objet prend une signification étrange – "uncanny"[6] – susceptible, sous le regard de l'étranger, de devenir une arme ou une menace. En invitant Davies à pénétrer dans son espace personnel, Aston invite le regard de l'autre, il laisse une porte ouverte à l'intrusion de l'altérité.

Chacune de ses possessions est évaluée, renommée, intégrée ou non à un espace qui devient celui de Davies.

Dans *The Cocktail Party*, l'idée de "nervous breakdown" est également gommée :

> REILLY : 'Nervous breakdown' is a term I never use :
> It can mean almost everything. (*CP*, II, p. 109)

Sir Harcourt-Reilly reprochait à cette expression son caractère vague, et pour des raisons de bienséance, il semblait préférable dans ce milieu bourgeois d'éviter cette terminologie. Tous les termes à caractère psychiatrique subissent donc le sort d'une sous-détermination. T. S. Eliot remplace chacun d'entre eux par un euphémisme. Il choisit le terme "docteur" au lieu du terme psychiatre, il parle plus volontiers de "souffrance" due à un développement de la conscience supérieur à celui du reste des individus que de crise de nerf, et il emploie le terme plus neutre de "sanatorium" pour désigner les asiles :

> REILLY : A kind of hotel. A retreat
> For people who imagine that they need a respite
> From everyday life. (*CP*, II, p. 116)

Mais le déplacement de terme le plus intéressant pour cette étude est son emploi du terme "guardians" pour nommer les adjuvants psychiatriques, les aides sur la voie de la guérison, amis, connaissances... On reconnaît ici une acception "asilaire" du terme "gardien", qui a peut-être inspiré Pinter.

Espace asilaire en filigrane

On découvre une interprétation possible de l'espace scénique de *The Caretaker* comme un espace "asilaire en filigrane", semblable à celui de *Home* (1970) de David Storey par exemple. Dans cette pièce l'espace demeure indéterminé pendant la majeure partie du temps dramatique. Les acteurs jouissent de la présence d'un décor minimal : une table de jardin et deux chaises. Le processus de

dénuement scénique a entamé le contenu même du texte dramatique : le défi est semblable à celui de *The Caretaker*, on est dans un lieu vide à déterminer. Peu importe si le vide est rempli d'une abondance d'objets hétéroclites dans *The Caretaker*, il demeure un espace lacunaire car il est mal défini.

Dans *Home* la prégnance du vide annonce une dramaturgie de l'impasse : espace d'absence à soi-même et au monde, lieu de non-retour. Le lieu vide sert de cadre scénique, creuset où s'engouffre un monde d'illusions et d'identités confuses. Dans la représentation de cette pièce donnée au Théâtre de la Tempête à la Cartoucherie en 1987, le sol était recouvert de sable, si bien qu'à la fin du spectacle l'impression de vide et d'absence d'activité était contrecarrée par les traces de pas sur le sable. Cette idée astucieuse de mise en scène peut faire penser à un poème de Ted Hughes intitulé *The Fox* sur l'angoisse de l'auteur face à la page blanche. A la fin du poème, la description des traces du renard sur la neige indique que le poème a été écrit. Il y a dans ces deux cas une pratique sémiotique performative.[7] La trace révèle une action, elle délimite un espace à l'origine neutre. Il nous est en effet impossible de décréter d'emblée que cette pièce se passe dans un asile psychiatrique. *Home* est un lieu privé, à l'écart. Deux hommes assis sur des chaises de jardin s'adonnent à un échange pinterien, leurs sujets de conversation s'enchaînent par un système d'association d'idées. Il pourrait tout à fait s'agir d'une scène ayant lieu dans une station thermale. Les "pensionnaires" se déplacent librement. L'absence absolue d'une intervention d'un membre du corps médical neutralise l'espace. Les moments d'ambiguïté sémantique sont rapidement estompés, absorbés dans un processus à la fois de négation et de répétition ou bien dans une série de points de suspension qui indiquent en harmonie imitative le caractère atopique de ce lieu.

Cette stratégie de gommage initial de la spécificité psychiatrique du lieu scénique est proche de la technique cinématographique du "dévoilement progressif" qui consiste à révéler tardivement un élément majeur de l'intrigue. Cette technique a été fréquemment em-

ployée dans la littérature contemporaine pour créer des atmosphères ambiguës, des lieux "en suspens", soumis à une herméneutique fluctuante. Ces "lieux polysémiques" se cristallisent soudain par l'émergence d'une définition. Il s'agit bien *Home* d'un asile. Dans *The Caretaker*, le lieu asilaire demeure référentiel, confiné dans un hors-scène, mais il est également révélé tardivement dans le déroulement de la pièce. Ces espaces asilaires peuvent être comparés à une île, archétype du monde clos, isolé du reste de l'humanité par une zone tampon. Carol Rosen rattache ce type de pièce au paradigme de "l'impasse" dans son ouvrage intitulé *Plays of Impasse* :

> Indeed the dramatic use of an ambiguous resort setting that is gradually revealed as some kind of asylum is not unique to this play. A suggestive parallel to Storey's setting in *Home* may be found in Ibsen's last experimental play, *When We Dead Awaken*, as well as in Marguerite Duras's new wave novel of elliptical reality, *Destroy, She Said*. Terence McNally's play, *Bad Habits* (1974) parodies this kind of sanatorium.[8]

D'après Carol Rosen, cet espace est celui d'un asile insidieux qui traite du repli humain comme symptomatique de notre époque où la frontière entre la santé mentale et la folie est infime. Storey obtient ce procédé métaphorique en universalisant les conversations et en neutralisant les indices de folie. Ce "home" est à mi-chemin entre une maison de repos et un asile, c'est presque une institution invisible. Storey choisit de nous initier progressivement – en particulier par des trous dans la conversation – à cet environnement apparemment neutre qui est, en fait, un vide. C'est seulement au cours de la seconde scène que la nature de ce lieu scénique commence à être perceptible. Le dialogue de Marjorie et de Kathleen reprend en surface le mode d'échange de Jack et de Harry, cependant la vulgarité de Kathleen et de Marjorie érode le processus de neutralisation de l'information. La révélation que Kathleen n'a pas le droit de posséder des chaussures à lacets fait surgir l'espace institutionnel en filigrane. Dans *The Caretaker*, le même type d'indication est

repris par l'utilisation sémiotique du couteau à pain. Davies n'a pas le droit de posséder un couteau. On en comprend la raison *a posteriori* lorsqu'il menace Aston d'un couteau en criant : "I'LL STINK YOU". Ses tendances homicides jusque-là sous-jacentes s'affirment alors dans un moment de forte intensité dramatique.

L'imagerie du couteau comme révélateur d'une déviance à traiter par la psychiatrie sera reprise dans la pièce de David Mercer, *In Two Minds* (1967), adaptée cinématographiquement par Ken Loach dans *Family Life* (1971). Dans *The Caretaker*, l'espace asilaire est donc évoqué par ses pratiques et ses restrictions plus que par une description visuelle.

Le gommage spatial est effectué par le parti pris de banalité des échanges linguistiques. Dans *Home*, il y a création d'un univers non-spécifié : un *no man's land* où seule l'obsession des rythmes temporels établit des repères. Storey a su recréer cet élément majeur de l'espace asilaire : espace fait de tranches de temps entre les repas, les traitements et les "activités", nommées ici "remedials", que l'on retrouve dans de nombreuses pièces asilaires : le basket-ball de *One Flew Over the Cuckoo's Nest* – pièce de Dale Wasserman (1963), adaptée au cinéma par Milos Forman (1975) – ou le jardinage dans *In Two Minds*. Les "pensionnaires" cherchent à tuer le temps, à parcourir le plus harmonieusement possible l'espace balisé par les repas. Cette substitution d'un temps-espace que l'on retrouve chez Pinter à la caractérisation traditionnelle d'un espace isole les personnages comme des spécimens observés au microscope. On a l'impression que Pinter et Storey nous offrent une vision de l'ordre du gros plan cinématographique sur leurs personnages présentés comme des entités isolées de tout contexte.

L'un des personnages de *Home* est très proche d'Aston. Pour ces deux individus, le vide spatial se double d'un brouillage des contours linguistiques et psychologiques. Albert demeure à l'état brut du personnage dont l'identité présente et l'identité passée ont été anéanties par une lobotomie. Il est lui-même un lieu de convergence pour cette notion de vide scénique et psychologique. Son rôle

est dépouillé de tout contenu dramatique. C'est une marionnette réduite à une gestuelle absurde. Il soulève dans les airs la table du jardin, puis il se bat avec les chaises. Alfred est l'image stéréotypée d'une folie réduite à sa fonction mimétique. Le fait qu'il a vraisemblablement été décorateur en fait un avatar d'Aston. Alfred et Aston sont des individus atemporels représentant les êtres humains dont le cerveau a été évidé par la science. *Home* parvient ainsi à dramatiser le vide, pièce emblématique de cette littérature de l'impasse où la notion du vide a envahi tous les paramètres dramatiques : la scène, le jeu scénique, le langage et même la scène intérieure des personnages, leur âme. *The Caretaker* dramatise également un espace asilaire lacunaire mais Pinter ne reste pas à un niveau schématique et descriptif comme Storey, derrière cette présence cachée de l'asile se dessine la présence systématique dans son œuvre d'une critique des régimes totalitaires.

Les machines de surveillance

La métaphore de l'emprisonnement est présente dans toute l'œuvre de Pinter. Cet univers dramatique peut être comparé au modèle de société panoptique que propose Michel Foucault dans *Discipline and Punish : The Birth of the Prison*,[9] une prison dans laquelle toutes les cellules seraient sous la surveillance d'un pouvoir central. Dans *The Caretaker*, on peut tenter de retrouver ce regard supérieur dans la présence sur scène de la statue du Bouddha, représentant d'une puissance mystique au-delà de la compréhension humaine. Ceci pourrait donner une interprétation à la colère de Mick qui culmine dans le fait de briser ce Bouddha, supprimant ainsi tout témoin omniscient, en sachant évidemment que dans l'œuvre de Pinter, on doit s'abstenir de donner une interprétation définitive. On peut tout juste suggérer des hypothèses, des réseaux d'images et de significations.

Foucault suggère que le véritable pouvoir est invisible dans notre société "disciplinaire" moderne et qu'il s'exerce à travers un ordre social. Dans une telle société, l'individu (ici Davies) est mani-

pulé à la fois par le pouvoir central (Mick), qui lui est extérieur, et par les limites internes de ses propres perceptions, qui ont été programmées par la société. De même, pour Pinter la visibilité est un piège. Les jeux de pouvoir du sous-texte sont bien plus violents que les heurts physiques entre les personnages.

Pinter enferme chacun de ses personnages à l'intérieur de cages virtuelles. Quand Davies demande à Aston de garder les fenêtres fermées, prétextant ses craintes des courants d'air, il impose à Aston un enfermement dans un lieu qu'il a d'ailleurs déjà empesté avant de menacer de le faire avec sa réplique "I'LL STINK YOU". Dans *The Caretaker*, l'image carcérale n'est plus virtuelle, c'est une variante de l'image asilaire.

Dans *The Caretaker*, la présence d'espaces asilaires gigognes permet à l'auteur d'attaquer les mécanismes de notre société. Pinter dénonce le processus même de tout système totalitaire comme il le fera dans son adaptation du roman de Margaret Atwood dans *The Handmaid's Tale* (1990), ou dans la représentation de l'essence même des régimes totalitaires dans son choix récent d'adapter *Le Procès* de Kafka : *The Trial* (1992). Dans *The Caretaker*, l'espace asilaire est inscrit dans les marges fantasmatiques et analeptiques de l'œuvre afin de suggérer de façon subliminale un monde totalitaire au cœur de la vie quotidienne. Il ne s'agit plus de normaliser les individus différents comme le ferait l'asile traditionnel, mais de leur faire prendre conscience que toute intégration est intrinsèquement impossible.

Brigitte GAUTHIER
Université de Paris X-Nanterre

NOTES

1 Martin Esslin, *The Theatre of The Absurd*, London: Eyre and Spottiswoode, 1962.

2 *non sequitur* : manque de suite dans un raisonnement, conclusion illogique.

3 *The Guest*, adaptation de *The Caretaker* par Clive Donner en 1964 avec Alan Bates, Donald Pleasence and Robert Shaw. Le titre anglais du film est resté *The Caretaker.*

4 T. S. Eliot, *The Cocktail Party*, London: Faber and Faber, 1950.

5 Sur les influences de Pinter voir les premiers chapitres de : Brigitte Gauthier, *Pinter, The Caretaker of the Fragments of Modernity : Etude de l'œuvre de Pinter,* Paris : Ellipses, 1996.

Ouvrage de synthèse sur l'œuvre de Pinter et en particulier sur *The Caretaker.* Cet ouvrage analyse les phénomènes de manipulations dramatiques et linguistiques dans les pièces de Pinter et présente les stratégies dramatiques de l'adaptation des théories scientifiques sur la Théorie des Catastrophes, c'est-à-dire sur les recherches concernant la compréhension du Chaos.

6 "uncanny" : terme freudien désignant des choses qui demeurent mystérieuses, sans explication rationnelle.

7 Le performatif : utilisation du langage d'après lequel parler c'est agir. J.L. Austin, *How to Do Things with Words*, Oxford UP, 1962.

8 Carol Rosen, *Plays of Impasse: Contemporary Drama set in Confining Institutions*, Princeton: Princeton UP, 1983, note 47, p. 291.

9 Michel Foucault, *Discipline and Punish : The Birth of the Prison*, Tr. Alan Sheridan, New York: Pantheon-Random House, 1977, p. 217.

The Caretaker : Le vertige identitaire

Si la pièce *The Caretaker*[1] autorise une lecture plurielle – métaphore de la lutte territoriale, image de la Chute, du conflit œdipien, parabole de la condition humaine – elle s'ouvre sur une préoccupation identitaire manifeste, figurée par les séquences inaugurales d'interrogatoire d'Aston, puis de Mick. Cette préoccupation inscrit dans l'intrigue des moments intenses, soulignés par des effets de "fade-out" (pp. 76, 83), procédé de rhétorique scénique, qui amplifie l'effet final. Elle clôt enfin la pièce sur une brillante ellipse, celle du mot "papers", non prononcé. Au-delà de l'effet rhétorique, le motif discontinu de l'identité fournit, par sa récurrence, l'élément de continuité autour duquel s'entrelacent les quêtes singulières de Mick, Aston et Davies.

Il convient de distinguer la construction scénique de l'identité de son traitement au plan diégétique et, à l'intérieur de celui-ci, la curiosité identitaire d'Aston et Mick de la quête essentielle de Davies. Ceci nous amène alors à considérer le lien désignation-identité, le lien chronotope-identité, puis la fonction métathéâtrale de Mick, pour aboutir à la portée ontologique de la quête identitaire de Davies.

De l'identité stable au vertige identitaire

Dans l'univers référentiel, celui du monde concret, non fictionnel, l'identité c'est la permanence, mais aussi la singularité et l'altérité – car la singularité implique le regard d'un autre ; elle se détermine par la filiation biologique et l'inscription spatio-temporelle originelle – le chronotope originel – de la personne : qui est-il?

d'où vient-il? Tout ceci peut rester non dévoilé, y compris pour l'intéressé lui-même.

Sur scène, comme dans la vie, le chronotope originel confère la permanence, figurée par la désignation, le nom, authentifié par un document écrit. Les "papers" de Davies fonctionnent ainsi comme métonymie de son identité. Nommer, c'est faire exister au sein de la communauté humaine. C'est socialiser. L'identité, en ce sens, se donne pour un habillage. A ce titre, elle est susceptible de dissimulation. Nombre de genres théâtraux sont fondés sur le dévoilement de l'identité – genre policier ou comédie de mœurs. Tout l'art du dramaturge se déploie alors dans les modalités du dévoilement, dévoilement du nom et/ou des traits individualisants, ou encore de la réalité sociale enfouie sous une fonction usurpée. On pourrait dire que souvent au théâtre, domaine de l'exhibé, l'identité dans sa double composante, individualisante et sociale, est de l'ordre de l'arcane : du "paraître faux".

La notion implicite d'identité stable, qui sous-tend cette pratique du dévoilement, perdure chez le Pinter des débuts. Malgré leur parenté avec le Théâtre de l'Absurde, les premières "pièces de menace", *The Birthday Party*, en particulier, reposent sur l'arcane. Si on ignore tout de Goldberg et MacCann, ou de la faute de Stanley, la fable postule l'existence antérieure d'un "faire" vrai – celle d'une causalité authentique – et celle d'un "être" vrai. La forme du drame est celle d'une énigme policière dont les protagonistes et la clé ne seraient jamais révélés.

The Caretaker inaugure la série des pièces du vertige identitaire, dont *The Lover* est peut-être la plus emblématique, dans lesquelles l'identité ne cesse de se dérober autour d'un vortex, néant insaisissable.

Le nom est évidemment le premier des repères niés. Si les deux frères, Aston et Nick, sont donnés pour tels par les didascalies aussi bien que par les échanges dialogiques, le nom même de Davies demeure douteux. Il décline deux identités : l'une prétendue d'emprunt, Bernard Jenkins, l'autre donnée pour authentique, Mac

Davies, improbable association d'un préfixe écossais et d'un patronyme gallois. Ce qui incite Aston, après une pause, à remarquer, dubitatif : "it looks as though you want to sort that out" (p. 52). Le motif de la double identité rythme la pièce, tel un leit-motiv (pp. 52, 57, 62, 63, 64, 76, 105). En fait, rien ne permettrait au spectateur profane – s'il existait – de trancher. En revanche, le lecteur du texte dramatique, se fondant sur l'autorité de l'écrit, la didascalie qui signale la partition du locuteur par le morphème "Davies", reçoit sans ambiguïté "Jenkins" comme un camouflage.

Il est facile de repérer ici les tâtonnements identitaires du jeune Harold Pinter, successivement tenté par le patronyme Pinta, censé le rattacher au mythe familial des origines séfarades portugaises, puis David Baron, son nom de scène.[2] Rappelons-nous encore la nécessaire fréquence des identités d'emprunt entre 1939 et 1945, temps de son adolescence.

On reconnaîtra surtout un positionnement esthétique, une marque d'allégeance, au moins partielle, au Théâtre de l'Absurde, en particulier à Beckett, et à *Waiting for Godot*.[3] La dette de Pinter à l'égard de *Godot* a été maintes fois soulignée.[4] Pour ce qui est seulement de la désignation, Vladimir est deux fois nommé Mr. Albert par le messager de Godot.[5] Quant à Estragon, il affirme se nommer Adam (p. 37). On pourrait également rappeler l'impact de *Cards of Identity* de Nigel Dennis (juin 1956) lors de la tonitruante première saison du Royal Court Theatre de George Devine. Dennis y tournait en dérision l'aléatoire de l'identité – indice de la dépersonnalisation de l'individu noyé dans une "admass",[6] et de la perte d'identité nationale face à l'hégémonie des "blocs".

Pinter fait sienne ici la grande idée des existentialistes selon laquelle "l'existence précède l'essence" : il n'y a pas de stabilité de l'identité, elle se construit par ce que fait l'individu, au fil des situations. Conception du reste compatible avec le bouddhisme,[7] figuré en scène par cette statuette du Bouddha, objet de plusieurs gestes d'ostension. Pinter s'est exprimé sur ce point dans ce célèbre passage de *The Dwarfs*, élaboré avant *The Caretaker* :

> The point is, who are you? Not why or how, not even what. I can see what, perhaps, clearly enough. But who are you? ... What you are, or appear to be to me, or appear to be to you, changes so quickly, so horrifyingly, I certainly can't keep up with it and I'm damn sure you can't either.

La réplique se termine par :

> you are the sum of so many reflections. How many reflections? Whose reflections? Is that what you consist of? What scum does the tide leave? What happens to the scum? When does it happen? ... What have I seen, the scum or the essence?[8]

Chronotope et identité

Le nom – point de suture entre le privé et le social – est ce qui relie les métamorphoses continues de l'existence à la certitude originelle, mais il ne devient opératoire qu'accepté par l'autre, authentifié. Or, le document officiel atteste toujours de la seule chose au fond qui soit immuable : les lieu et date de naissance, indices de la relation symbiotique de l'homme à son espace-temps, d'où le caractère essentiel du chronotope originel[9] – celui du **corps accueilli**.

On sait les plaisanteries auxquelles donne lieu l'expression "under the name of". C'est précisément ainsi qu'Aston interroge d'abord Davies – "What name you been going under?" (p. 52) – pour reprendre "What's your real name, then?", soulignant tout à la fois la relativité du nom et sa fonction socialisante. On comprend que, devant ses faux-fuyants, il interroge Davies, non plus sur son nom, mais sur son lieu d'origine : "Welsh?" (p. 52), puis "Where were you born?" (p. 57). Question que lui fait répéter Davies, sans pour autant lui fournir de réponse, et la didascalie souligne : "darkly". Quelque chose d'essentiel semble effleuré ici. Mick, de son côté, harcèle Davies sur le point précis du chronotope originel (p. 65).

Le personnage, en effet, n'existe qu'à travers son insertion spatio-temporelle : il n'est pas dans un lieu, simple contenant, mais

fait corps avec lui, ne peut exister hors de l'espace-temps. En ce sens, le chronotope est bien constitutif de l'identité.

Ainsi la réalité d'Aston est-elle donnée à voir – exhibée – à travers son rapport métonymique et métaphorique à son point d'ancrage. Rapport métonymique car ce lieu, qualifié de "junk", est une extension spatiale de lui-même, indice de son manque de cohésion psychique. Les matériaux s'accumulent, laissés à l'état brut. Rapport métaphorique car tout est déglingué : le plafond fuit, la prise est hors d'usage, la fenêtre ne ferme pas, le Bouddha trône sur le poêle inactivé. L'inadaptation règne. Le chronotope scénique d'Aston serait celui de l'**antre** – refuge permanent, au caractère inquiétant et base de départ pour la collecte (d'outils).

Si l'espace scénique est indice d'Aston, l'espace dramatique – suscité par la parole, par la relation des souvenirs aussi bien que des projets – sert à établir quelques composantes stables des personnages de Davies et Mick. Dans leurs récits de vie, les protagonistes – à l'exception notable d'Aston relatant ses électrochocs – évoquent non des activités, mais des lieux.

Ainsi l'information livrée par Aston ne révèle-t-elle que deux éléments : sa propension à trop parler – origine de sa chute – et les lieux fréquentés : l'usine (p. 86), l'hôpital (p. 87), et surtout deux fois le café (pp. 51 et 56). La temporalité demeure vague : "the other day" chaque fois. D'ailleurs, la référence au café déclenche son long monologue de révélation – comme si le café symbolisait sa vie passée. Le présent se concrétise dans ce lieu scénique, l'avenir s'exprime, en termes de spatialité dans le projet d'atelier dans le jardin (p. 89). L'itinéraire d'Aston le conduit de lieu clos en lieu clos, caractérisés moins par un rétrécissement spatial, du café au "shed", que par un retrait accru par rapport au social : d'un lieu de parole à un lieu de silence et de manipulation concrète – de "bricolage".

Davies, de son côté, évoque le monastère de Luton (p. 45), les toilettes de Shepherd's Bush (p. 45), son circuit par Watford et la North Circular (p. 47). Il projette plusieurs visites et, surtout,

son grand voyage vers Sidcup. Serait pertinent à son sujet le chronotope de **la grand-route**, caractéristique du récit picaresque, évoquée par Patrice Pavis.

Quant à Mick, son imaginaire se déploie en relation intime avec des lieux londoniens ; qui plus est, des nœuds ou axes de communication. Il affirme du reste son dynamisme fondamental : "I don't stand still. I'm moving about, all the time. I'm moving... all the time. I've got to think about the future." (p. 106). Autant que Davies, il se définit par le chronotope de la route, mais reste soudé à Londres, à l'univers du transport mécanique (il possède un "van", aux connotations si fortes, chez Pinter) et, souvent, du transport public, indice de sa sociabilité. Au parcours linéaire de Davies s'oppose le parcours circulaire de Mick. On pourrait le définir par le chronotope du **réseau**, aux liens innombrables.

La symbiose inexorable entre personnage et chronotope transparaît encore dans la figuration de l'avenir, en forme, chez tous trois, d'un ailleurs spatial, ainsi que le signale le gestus d'Aston, dos tourné au lieu scénique, regard dirigé, à travers la fenêtre, vers le futur atelier (p. 99). Ailleurs spatial statique pour Aston et Davies – the shed, Sidcup – dynamique pour Mick, puisqu'il admet que ses projets immobiliers, présentés comme "my deepest wishes" (p. 105), étaient pure stratégie : "I got to think about expanding... in all directions" (p. 106). Ces chronotopes soulignent la fluidité radicale de l'identité, fût-elle "a minima", chez Aston.

Fonction métathéâtrale de Mick

Leurré par l'aspect mimétique du personnage de Mick, par son langage, successivement imité du quotidien, du jargon juridique ou publicitaire, on est tenté d'en limiter le fonctionnement au plan thématique. Or, il illustre superbement, au plan esthétique, le paradoxe de Pinter, dans son traitement des personnages. D'une part, l'auteur reconnaît sa maîtrise de leur conception :

> I don't regard my own characters as uncontrolled, or anarchic. They're not. The function of selection and arrangement is mine. I do all the donkey work, in fact, and I think I can say that I pay a meticulous attention to the shape of things, from the shape of a sentence to the overall structure of the play.

D'autre part, il juge impératif de les respecter :

> [...] giving them a legitimate elbow room. This can be extremely painful. It's much easier, much less pain, not to let them live.[10]

Confronté à sa curiosité identitaire face à Davies, Mick assure doublement une fonction métathéâtrale. D'une part, il figure en scène le récepteur/spectateur dérouté par l'énigme du personnage et aspirant à l'élucidation. Il relaie le désir d'unité du spectateur, que nous avons appelé ailleurs la tentation d'Isis : la reconstitution de l'être morcelé, proche de ce que Pinter nomme "the desire for verification."[11] On pourrait même affirmer qu'à l'instar du spectateur, Mick agrée ou rejette l'identité déclinée par le locuteur. D'autre part, il mime le jeu créatif du dramaturge lui-même, en conférant identité et expérience fictives à ses créatures. Nous le voyons, sur le mode ludique, conférer au moins trois identités distinctes à Davies, dans ses épisodes de fausses réminiscences, embrayés deux fois par "you remind me of". Il est successivement assimilé à "my uncle's brother", "a bloke I once knew in Shoreditch", "a bloke I bumped into once, just the other side of the Guildford by-pass" (pp. 63, 64, 66). Renonçant au prétexte du souvenir, il progresse dans l'arbitraire de la construction en l'affublant d'un passé improbable, que Davies, annihilé, accepte :

> M : You've been in the services, haven't you?
> D : The what?
> M : You been in the services. You can tell by your stance.
> D : Oh... yes. spent half my life there, man. Overseas... like... serving... I was.
> M : In the colonies, weren't you?
> D : I was over there. I was one of the first over there. (p. 82)

Il poursuit en lui accolant deux nouvelles fonctions : "caretaker", puis "interior decorator". La plus troublante, celle de caretaker (pp. 82-83), reprend mystérieusement l'offre formulée par Aston (pp. 74-75). La seconde, fantaisiste, sert à le disqualifier. Mick le rejette ensuite hors de la sphère du social, lui niant même toute identité humaine : "You're an old barbarian", phrase initiale de rejet (p. 67) est reprise en clôture : "You're a barbarian" (p. 106). Seule l'animalité demeure – "You're nothing but a wild animal" (p. 106)[12] – qui fait écho à la question de Davies : "What do you think I am, a wild animal?" (p. 47).

Le sème commun aux identités refusées est celui de l'usurpation, attestée entre autres par l'imposture spatiale. L'homme de Shoreditch (p. 64) est suspect car "The only trouble was, he wasn't born in Putney, he was only brought up in Putney". Enfin, Davies est rejeté pour être "a born fibber" (p. 66), "a bloody impostor" (p. 104).

La quête identitaire

Si l'identité est à ce point fluctuante, quelle est alors la validité de toute quête identitaire? Celle de Mick, un instant confondue avec son projet immobilier, s'inscrit en fait dans le mouvement, la fluidité de l'énergie : Mick se construit en bougeant. Celle d'Aston, atypique, semble illustrer les remarques de Lévi-Strauss, revues par Jean-Marie Floch, relatives au bricolage, praxis identitaire.[13] Celle de Davies, manifeste, constitue la trame de la fable (fabula).

A l'Objet de Valeur – but de sa quête – proclamé par Davies se substitue très vite un autre Objet de Valeur – non identifié, celui-là. Davies projette de se rendre à Sidcup, pour récupérer les papiers d'identité autrefois confiés à "a man" (p. 52), jamais identifié – "he" (p. 83), "find this man" (p. 98) – dont la toute puissance lointaine évoque Godot. Ce désir très ardent, puisqu'il se manifeste d'abord "with great feeling" (p. 51), s'estompe vite : il est programmé pour "any day", "today" (p. 83), si bien que Mick s'exclame "I haven't

noticed you go down to Sidcup to obtain them" (p. 106). D'emblée, ce projet est soumis à conditions : de nouvelles chaussures, puis l'arrêt de la pluie. La première condition, celle des chaussures – emprunt patent à *Godot* – souligne le lien existence-mobilité. On connaît la réplique : "Shoes? It's life and Death to me" (p. 45), reprise sous d'autres formes (pp. 46 et 83). Il a d'ailleurs frôlé la catastrophe lorsqu'il a fallu jeter les chaussures de Watford : "Lucky I had my old ones wrapped up, still carrying them, otherwise I'd have been finished man" (p. 47). Marcher égale vivre, voici la grande métaphore universelle à nouveau actualisée.

L'objet de la quête fait problème : à la finalité proclamée s'oppose la finalité dévoilée. Pour être proclamée, la première n'en est pas moins paradoxale. En effet, son programme – "I'll have to be moving about you see, to try to get fixed up" (p. 48) – fait apparaître, intimement mêlées, l'aspiration au mouvement et à la stase. L'une relève de la nécessité : "have to" modalise "move about" – l'autre du désir ou de la nécessité, car l'ellipse occulte la modalisation de "fixed up". Cependant, les reprises presque identiques de ce programme – "I got to move myself, I got to sort myself out, I got to get fixed up" et "I'd have to get down to Sidcup" (pp. 95 et 97) – relèvent de la modalité du "devoir faire". Les expressions "fixed up", "sorted out" sont indices d'aspiration à la stase, i.e. à la permanence, sème commun avec ce que recouvre la notion d'identité.

En première analyse, on saisit la dialectique du mouvement et de la stase : bouger pour trouver l'identité stable, clé de l'insertion sociale, qui mettra fin à l'errance. En bref, bouger pour ne plus avoir à bouger. Mais le texte autorise une tout autre interprétation. Le voyage à Sidcup fonctionne comme métaphore de la quête identitaire, mais la description du trajet évoque ces retours au lieu matriciel des origines rendus familiers sur la scène anglaise par les drames psychanalytico-métaphysico-policiers de T.S. Eliot, notamment *The Family Reunion,* de 1939, succès d'après-guerre. Le principal indice en est la description du trajet qui mène à Sidcup :

> It's a hard road, I been down there before. Coming the other way, like. Last time I left there, it was... last time... getting on a while back... the road was bad, the rain was coming down, lucky I didn't die there on the road, but I got here, I kept going, all along... yes... I kept going all along. But all the same, I can't go on like this, what I got to do, I got to get back there, find this man – (pp. 97-98)

Au bout du chemin – périlleux et humide, comme il convient à ce type de parcours obstétrico-symbolique – se trouve la certitude de son identité, détenue par cet homme mystérieux, sorte de figure de père, voire de Père : "they prove who I am! I can't move without them papers. They tell who I am" (p. 52). Si, chez T.S. Eliot, cette plongée vers la matrice originelle prélude à une renaissance, elle est ailleurs métaphore de la mort. Car la fixité de l'identité, c'est la fin des métamorphoses successives, la stase absolue. La quête vitale de Davies est, à son insu, une quête fatale.

La finalité dévoilée apparaît autre : la dramatis personae fait de Davies un vieil homme ; il le dit lors des premières répliques (p. 41). Au thème initial de l'agression succède celui de la vieillesse, c'est-à-dire de la fuite du temps, source de vulnérabilité. On sait que les personnages de Pinter sont saisis dans des situations extrêmes – "at the extreme edge of their living".[14] Davies, tout en affichant son obsession du temps, tente cependant de l'abolir. Son obsession s'exprime notamment dans son questionnement insistant sur la durée "How long for?" (p. 48) ; elle est fortement figurée par sa requête de "a clock" (p. 94). Parallèlement, il cherche à établir la permanence de ses traits. Soit en actualisant les événements révolus valorisants – "I've had dinner with the best" (p. 41) – recourant alors au present perfect qui jette un pont entre le révolu et le locuteur, soit en niant le changement. Il convoque le passé, et tente d'en imposer l'actualité au moyen des adverbes de la permanence, "always", "never" (ou not... ever) ou du présent simple, atemporel : "I keep myself up" (p. 41), "I always have been" (p. 43), "I don't dream. I've never dreamed" (p. 54), "I don't jabber man.

Nobody ever told me that before" (p. 55), immédiatement répété, ou encore "I never had a dream in my life" (p. 55). Se rattache à ce souci d'intégrité immuable de la personnalité le souci de conservation corporelle de Davies : sa préoccupation quasi exclusive pour ses vêtements, son confort et même sa propreté (le savon de Shepherd's Bush, l'abandon d'une épouse souillon). Or, en s'installant chez Aston, Davies est bel et bien en conjonction avec son Objet de Valeur (non identifié). Il recherchait, au-delà de l'identité stable, une sorte de refuge hors du temps et de l'espace. Le territoire d'Aston se situe bien hors du temps :

> the moment I'm stepping into this house I know what the time is, but when I'm *in*! It's when I'm *in*... that I haven't the foggiest idea what time it is! (p. 94).

Et même si ce lieu s'inscrit dans Londres, il est hors de l'espace balisé, décroché par rapport au sol, cerné de lieux désaffectés : les autres pièces sont "out of commission", l'étage inférieur est "closed up" (p. 44). Davies a abouti en ce lieu mythique du temps et de l'espace zéro, lieu où s'interrompent les métamorphoses induites par les changements de chronotopes. Il a atteint le nirvanâ, au sens propre, étape ultime et désirée, où s'interrompt le samsâra – la chaîne des renaissances – figuré par le Bouddha, symboliquement brisé par Mick. Il cherchait à reconstituer son unité primordiale – entreprise fatale – mais trouve mieux que cela : la suspension des identités successives.

Cette interrogation sur l'identité, incertaine, fluctuante, introduit à une réflexion ontologique, étrangement pertinente dans le domaine du construit scénique qu'est la création théâtrale.

L'odyssée de chacun des personnages révèle, au-delà du contraste manifeste stase/dynamisme, un champ sémantique puissant, celui du "construire". Le maître-mot, "to build", détermine l'existence des deux frères : "he's in the building trade" (p. 72), "I've got my own business to build up, haven't I?" (p. 106) ; le

grand monologue d'Aston se clôt sur : "I want to build that shed out in the garden" (p. 89). Et, certes, il réussit de menues réparations. En revanche, l'orgueilleuse quête solitaire de Davies – celle de l'unité originelle, vouée dans l'absolu à la "néantisation", préfigurée par la perte du nom – le conduit aux marges de l'humain.

Dans leur fraternité singulière, empreinte de solidarité et de tolérance, Aston et Mick projettent une métaphore scénique de l'action – karma bouddhiste, ou action humaniste – comme agent de l'identité. Construire, en tant que praxis, révèle à l'être ses possibles identités. Rien d'étonnant à ce que la question identitaire reste en suspens. L'identité se dérobe à l'infini, intimement liée à l'ici et maintenant, tout comme le fait théâtral lui-même.

La pièce se lit évidemment comme métaphore de la tragique condition humaine, à travers la figure de Davies, condamné à l'errance solitaire et au provisoire de l'identité. Mais Davies est victime de sa faille tragique : son refus du partage, alors que l'étrange accord des deux frères sur le mot "caretaker" était indice de leur ouverture à l'autre. Nous préférons voir, à travers les frères bâtisseurs, une proposition positive : la construction de Soi par la fraternité dans le Travail. Davies, figure de l'Absurde, est répudié par l'humanisme.

Claudie COMBRES
Université de Toulouse-Le Mirail

NOTES

1 Pagination : Faber and Faber, 1993, *Educational Text*. Introduction de Margaret Rose.

Mise en page identique dans Faber and Faber, non annotée (1991) et Eyre Methuen (1960). Retrancher 32 au numéro de page pour retrouver la référence citée. Pour l'édition *Harold Pinter. Plays : Two*, London: Faber and Faber, 1996, retrancher 34.

2 Martin Esslin, *Pinter. A Study of his Plays*, London: Eyre-Methuen, 1973, pp. 14-15.

3 *The Caretaker* a été créé au Arts Theatre Club (avril 1960) avant son transfert vers la scène commerciale du Duchess, fin mai. En ces temps de censure théâtrale tracassière, The Arts, sous la direction d'Alec Clunes, (1942-1953), puis de Campbell Williams, était l'un des plus audacieux clubs privés restant à Londres. Y avait été créé, en août 1955, le très controversé *Waiting for Godot*, dont le succès inattendu avait justifié le transfert vers le Criterion, en octobre. Notons que le metteur en scène de *Godot*, Peter Hall, fut l'un des promoteurs de *The Caretaker*, et que l'acteur Peter Woodthorpe créait le rôle d'Estragon, cinq ans avant celui d'Aston.

4 Esslin, *op.cit.*, p. 23.

5 Samuel Beckett, *Waiting for Godot*, London: Faber and Faber, 1965, pp. 49 et 91.

6 Terme forgé par J. B. Priestley dans *Journey Down a Rainbow* (1955).

7 Pour le bouddhisme, l'impermanence de toute chose rend la vie intolérable. Le Moi se réduit à une création momentanée et fortuite, due à la coopération mutuelle des cinq éléments physiques et moraux qui composent l'homme.
Henri Arvon, *Le Bouddhisme*, Paris : P.U.F., 1985, Que Sais-Je? n° 468, p. 37.

8 Harold Pinter, *PLAYS: TWO*, *op. cit.*, p. 100.

9 Patrice Pavis rappelle la notion de Bakhtine appliquée au roman. Il s'agit de "créer une figure, un symbole à partir de données concrètes,

trouver une figure, une image du monde qui soit aussi concrète qu'abstraite, qui permette une métaphorisation spatiale et une expérience temporelle." Patrice Pavis, *L'Analyse des spectacles*, Paris : Nathan, 1996, p. 148.

10 Martin Esslin, *op. cit.*, p. 45.

11 "The desire for verification is understandable but cannot always be satisfied. There are no hard distinctions between what is true and what is false. The thing is not necessarily either true or false ; it can be both true and false." [...] "A character on the stage who can present no convincing argument or information as to his past experience, his present behaviour or his aspirations, nor give a comprehensive analysis of his motives is as legitimate and as worthy of attention as one who, alarmingly, can do all these things." in Esslin, *Ibid.*, p. 40.

12 L'homme/animal évoque Beckett, chez qui l'être humain dégage une mauvaise odeur : "he has stinking breath and I have stinking feet" *Godot*, p.46 ; et à *Cards of Identity* où on entend : "I stink, therefore I am."

13 Jean-Marie Floch, *Identités visuelles*, Paris : P.U.F., 1995.

Le bricolage, "praxis énonciative", dote un sujet énonciateur d'une identité. (p. 6)

"Sujet énonciateur, le bricoleur va tout d'abord se révéler dans l'identification qu'implique le choix de ses matériaux et des figures qu'il "convoque". L'identité se comprendra alors comme une relation aux signes et aux figures reconnaissables par les autres, et selon la permanence que cette lisibilité suppose. Mais le sujet bricoleur se révèlera aussi dans la façon qu'il a d'exploiter et de transformer les signes selon une détermination cohérente qui lui est propre, et dans sa manière de protester contre l'érosion du sens, contre la désémantisation, c'est-à-dire "contre le non-sens". L'identité se comprendra cette fois comme une rupture, comme une innovation, voire comme une libération." (p. 7).

14 Esslin, *op. cit.*, p. 34.

Just a Smack at the Pinteresque:

A Page and Stage Revaluation of *Caretaker* Interpretation

The mid 1990's provides an interesting vantage point from which to reassess the significance of Harold Pinter's first major success *The Caretaker*. Not only do the 90's provide the cultural historian with a more informed view of the first one and a half decades of the Cold War era, but the gap in time provides the director with a chance to take a fresh look at the links between page and stage. Being involved in both practical theatre and higher education, the current moment may also prove quite useful in reassessing how both theatre critics and academics have influenced the public perception of both *The Caretaker* and Pinter's early work in general. The resulting process of critical reflection provides a basis from which to place the play in both a historical perspective and to gauge its contemporary relevance and standing as a work of dramatic art.

The expanding universities and college campuses of the 1960's rapidly began to hijack and consume literary production to an unprecedented degree. Pinter, rapidly designated a key figure of the *Anger and After* group of playwrights by John Russel Taylor was one of the major targets of this development. With its enormously successful shift from the Arts Theatre to the Duchess Theatre in May 1960, *The Caretaker,* perhaps more than any other single Pinter play, was instrumental in establishing Harold Pinter's national and international standing. From then onwards college campuses had a live dramatic genius writing and producing as the ink of the lecture notes was drying. Harold Pinter's success of the early to mid sixties

thrust him into the curricular vortex of the burgeoning literature and drama departments. Arguably it was also the success of *The Caretaker,* which did the most to typify what audiences, critics and students came to refer to as "Pinteresque."

By the late sixties in Britain and the seventies in West Germany, students at schools and colleges were often heard to groan about countless essays and exam questions on the "Pinteresque". *The Caretaker* was seen as significant enough to form part of many obligatory university and college set texts. From the playwrights' point of view, one which has become very familiar since the 1960's, it must have been highly disorientating to see to what extent their plays became blank screens onto which no end of often trite and contrived thematic and structural interpretations could be projected.

Theatre foyers and bars, campus seminar rooms, college greens, and refectories rang with the echoes of such catchphrases as "non-communication", "Pinteresque nightmares", "the comedy of menace in a social vacuum" and so on. The kind of standardised interpretations to which both amateur and professional directors' stage renderings were expected to correspond, can be summed up in some of the early critical evaluations of *The Caretaker*; many of which would make excellent material for *Pseuds Corner* in Private Eye. Perhaps Martin Esslin was just a little over the top when he proclaimed *The Caretaker* to be:

> The naturalistic picture of an old man trying to conquer a place of his own is the foundation on which, because it is so solidly built, so firmly established, the moral parable, the poetic metaphor, the archetypal symbol out of the collective unconscious can securely rest.[1]

The award for the greatest generalisation may well be awarded to James T. Boulton for the following comment on *The Caretaker*:

> Pinter seems to suggest that man is a mystery, unknowable and yet fascinating, living in his own separate world, which impinges only by

> accident on others equally separate, and it is these moments of impact which provide insight into the overall human situation.[2]

A glaring example of school student interpretive guiding gone mad is to be found in *The Caretaker* edition of *Longman Literature Guides*. Here to the assumed enlightenment of students looking for exam formulas and social causalities G. M. Stephen's notes confidently proclaim that:

> In particular the hidden menace and sudden eruptions of violence that are a feature of Pinter's early plays, could almost act as an emblem for the state of many Londoners in the 1940's, when air raids could come at any time, people lived under constant threat and a few seconds could turn what had been a home into a bomb-blasted ruin. Here, as in Pinter's plays, the enemy was faceless, hostile and always waiting to pounce.[3]

A director's response to this may well be to have Davies enter lowered from above dressed as a Luftwaffe war pilot carrying bombs in his pockets.

By the 1970's and 80's Pinter had emerged as one of the standard set text authors in German schools and universities. German Abitur questions until quite recently have been noted for requiring the hapless candidate to explain the dramatic purpose of a mathematically specified number of pauses in a given Pinter play.

The damage done on both sides of the channel to young students' attitudes to Pinter through this kind of obligatory curricular straight jacketing has been considerable, and legislates against the promotion of theatre as a dynamic and socially relevant cultural asset.

The structuralist and post-structuralist campus shifts of the 1980's may have lent an air of methodological professionality to the analysis of Pinter's work. However, does the kind of painstaking liguistically biased structuralist approach, exemplified here by David Lodge's structuralist reading of *Last to Go,* imply that a work of dramatic art is merely the sum of its linguistic parts?

> According to A. J. Greimas all concepts are semantically defined by a binary relationship with their opposites (e.g. life versus death) or their negatives (eg. life versus non-life), yielding the basic semiotic model A:B::-A:-B (eg. Life is to Death as Non-life is to Non-death), and all narrative can bc seen as the transformation of such four-term homologies into characters and actions. In 'Last to Go' the life/death theme is presented as presence/absence.[4]

Any student willing to learn the formulas will be able to carry away a structural blueprint of the play without having to bother about such dimensions as emotional response, the dynamics of performance and non-verbal theatrical conventions.

Yet these theoretical bugbears may pale into insigificance in comparison with conflict which has centred around Pinter's role as being that of a political or non-political dramatist. The nature of such categorical demarcation disputes often put the playwright into the position of having to react to the charge of being either too unpolitical or too indirectly political to satisfy the Marxist critical establishment.

There were furious debates I remember at Leicester University and Teacher Training College after the 1965 Phoenix Theatre production of *The Caretaker*. Marxist critics at the time tended to claim that Pinter functioned as a bourgeois writer evading political commitment through obscurity and exhibiting a rather jaundiced and distanced view of the working class. On the other hand, the liberal arts lobby often claimed that their guru didn't have to stoop to political didacticism in order to be considered a significant playwright and so on.

By the late 1960's, directors wishing to experiment with the staging of Pinter's work could be almost intimidated by the challenge of meeting the expectations of established 'Pinteresque' conventions. The plays like Beckett's forming tightly woven poetic structures around carefully orchestrated pauses. Thanks to Peter Hall, the tight poetic interpretation of Pinter's early plays created some memorable productions. On the negative side a kind of band

waggon effect grew up, and the Pinter production with its intimidating dramatic pauses became a kind of obligatory debt to the spirit of the age. Nevertheless compared with the effect of the Reagan/ Thatcher and son era upon the British theatre, the band waggons of the 1960's and 70's provincial venues and the blossoming amateur dramatic scene may now seem like a golden age.

The most simplistically repetetive cliches with which Pinter has been associated are those of 'non-communication'. Such platitudes tend to underestimate Pinter's psychological accuracy in dramatising more subtle levels of communication. For the director therefore, is important to resist the temptation to see *The Caretaker* as belonging to one particular genre in order to shape the production. For instance opting for a too narrowly Kafkaesque approach to the dramatisation of menace may be done at the cost of ignoring the highly penetrating naturalistic elements embodied in the language and silences of the play. Crudely lumping *The Caretaker* together with genres of the comedy of menace and absurdism may thus seriously detract from the play's essential dramatic rythms. It is all too easy to neglect the joint comic potential of the rhetorical flights of fantasy and the bathos of each character's social reality.

In the late 50's the essential comedy and pathos of these contradictions were pioneered on radio by Ray Galton and Alan Simpson's Tony Hancock scripts and later in the television series *Steptoe and Son*. The combined lower middle class and working class language and wit of inner suburban London, present in these social comedies, fuel and colour the verbal interaction of *The Caretaker*. The breadth of the play's appeal lies in its being socio-geographically and culturally located in the popular culture of London in the late 1950's and early 60's. This sense of deep cultural location was immediately picked up on by Kenneth Tynan in his review of the play's opening night at the Duchess Theatre in 1960:

> ...but London is unique in the declassé decrepitude of its Western suburbs, with their floating population, their indoor dustbins, there desolate bed-sitters, their prevalent dry rot – moral as well as structural – and their frequent casual suicides. Mr. Pinter captures all this with the most chilling economy.[5]

Here again Pinter shares substantial common generic roots with the Galton and Simpson above mentioned classics. The flights of rhetoric indulged in by Mick and Aston mask the pathos of oppressive suburban London mediocrity which traps the characters within the small space of their mutual dependency.

Producing the play in the 1990's, now that the ideological heat has gone out of the debate as to what does or does not constitute a political play, does allow *The Caretaker* some undisputed political significance whilst also allowing the 1950's and 1960's to be evaluated in a more historical light. Both of these developments allow one to be able to identify more clearly the qualities of the play which have allowed it to withstand the test of time.

The 1950's and early 60's are now generally regarded as having been a highly schizophrenic age beset with deep social tensions. The comforts of the American led poplulux era and the almost static materialism of Welfare State Britain were accompanied by deep seated political uncertainty and repressive measures taken against radical dissidents. The ways in which conscientious objectors, pacifists, and anti-nuclear protesters for example, were treated presents us with the image of a society which was anything other than politically tolerant.

In working out guidelines for a student courses in staging *The Caretaker,* I located the action in the central tensions of the 50's ; organising the exercises around Aston's pivotal speech alluding to possible electro-shock treatment or lobotomy. The central ambiguity of Aston's having either been singled out as a political subversive or somebody who has simply shown signs of mental instability, is embedded in the sub-text of the preceding interaction. Knowledege of the way in which dissidents in both the Soviet Union and the

United States were locked up in mental or similar institutions, plus the clear echoes of the post treatment debilitation of Orwell's Winston Smith in 1984, surely qualify *The Caretaker* for recognition as a political play, albeit of a subtly exploratory rather than an overtly doctrinaire nature.

Pinter was writing in the thick of a debate on the institutional as well as political misuse of psychiatry. Established practices were challenged from the left by R. D. Laing, whose affinity to the thematic projects of Pinter's early work is mentioned in Pat Waugh's recent reference to *The Caretaker*:

> Pinter's point – also an important emphasis in the existential anti-psychiatry of R. D. Laing at the time – is that to invoke depth, to stray from surfaces of evasion, risks a dangerous exposure of vulnerability which enables the other to claim one's identity in his or her power games.[6]

A second speech which links the individual power games to the the broader political schizophrenia of the populux era is Mick's long passage describing what he plans to do with house once he gets round to it:

> MICK ... I'd have teal-blue, copper and parchment linoleum squares. I'd have those colours re-echoed in the walls. I'd offset the kitchen units with charcoal-grey worktops.[7]

Following hard upon the adumbrated break down of Aston's probably radical views at the end of Act Two, this speech embodies the flight into the corporate led regime of American inspired consumerism which has dominated Western society ever since. This thematic connection was overlooked in Alvarez' review of the 1960 Arts Theatre production of *The Caretaker*:

> ...But in Aston's long speech the terrors are at last spoken. If only Pinter would go on from there and not just lapse back into what he has already done better in other plays![8]

Furthermore, the kind of aggressive racism that grew up amongst all the sections of English society during the waves of Afro- Caribbean and Indian sub-continental migration the 1950's is carefully thematically placed in Davies' speeches. Charting one's way through the racist paranoia of Davies' preoccupations from the perspective of a 1990's Europe plagued with increasing social breakdown and marginalisation, one may find the connection between perceived low social status and racism explored in *The Caretaker* is of as much thematic relevance now as it was in the 1960's.

Another dimension of *The Caretaker's* continuing relevance to the everyday experience of young people today lies in their currently widespread experience of single parent or broken family units. Working with students on various workshop research techniques of status, pace, and gesture, frequently generates the notion that the emotional centre of the play is informed by an underlying cycle of guilt and anxiety associated with narrow family units whose close interdependency is a matter of survival. Davies has walked into just such a situation. Mick and Aston are trapped by their mutual dependency. Both fantasise about breaking out of the dependency for which they both feel contempt. However as soon as this relationship is seriously threatened by the interrupting force, then the unit closes up in a form of tight solidarity and rejects the outsider. On this level the interactive fabric *The Caretaker* still corresponds to the experience of many who have lived through such close interdependent relationships. Using the various workshop techniques developed since the 1960's, these elements of the play can be explored through improvisation. The actors may then go back to the original 'blueprint' free from a too restrictive adherence to pauses and over precise stage directions. Such an approach reinforces the importance for any potential producer today, of being able to shrug off the kind of obsessive categorisation that many drama theorists have been prone to.

It is perhaps easier to allow *The Caretaker* to find its own form of relevance now that the most restrictive ideological conficts of the

late 1960's and 1970's as to what does and what does not qualify as political theatre have largely faded into cultural history. Apart from its linguistic brilliance, the anchoring strength of *The Caretaker* resides in its power to fuse closely orchestrated and insightful representations of social and individual psychology, with the broader social and political climate. The play succeeds in welding together these various perspectives in a way which not only encapsulates the spirit of an age, but also has not allowed itself to become dated.

Stuart MARLOW
University of Essen

Notes

1 Martin Esslin, *Pinter: A Study of His Plays,* London: Methuen, 1973, p. 109.

2 James C. Boulton, *Pinter: A Collection of Critical Essays*. Prentice Hall, 1972, p. 103.

3 *The Caretaker,* "York Notes", G. M. Stephen, London: Longman, 1981.

4 "*Last to Go*: A Structuralist Reading", David Lodge in *Harold Pinter: a Casebook*, Lois Gordon ed., Garland Publishing Inc. 1990.

5 Kenneth Tynan, *The Observer,* 5 June 1960.

6 Patricia Waugh, *Harvest of the Sixties*, OPUS 1995, p. 83.

7 Act Three, *The Caretaker*, Methuen, Student Editions, 1982, p. 60.

8 A. Alvarez, *The New Statesman,* 7 May 1960.

Du texte à l'image : *The Caretaker* au cinéma (1963)

Produite en pleine crise du cinéma britannique dit "Independent", confrontée – avant même d'exister – à la dure réalité de devoir se frayer un chemin en dehors du tout puissant circuit de distribution, alors soumis à l'arrogante hégémonie des magnats de l'industrie cinématographique anglo-américaine, la version filmique de *The Caretaker* connut d'abord l'errance avant de pouvoir trouver son ancrage naturel sur les écrans nationaux. À l'instar du destin de son héros – Davies – le film de Clive Donner connut donc les tribulations du "sans toit ni loi" avant de s'approprier un gîte, victime de l'obstination, du rêve utopique d'une équipe de créateurs déterminés à cheminer hors des sentiers battus. Il fallut d'abord trouver les capitaux nécessaires (£30,000) que ne pouvaient avancer ni "The National Film Finance Corporation" – puisque le film risquait fort de ne pas être le succès commercial exigé par les statuts –, ni les distributeurs accrédités que le scénario laissait indifférents. Il ne restait donc plus à Harold Pinter, Michael Burnett (producteur), Donald Pleasence, Alan Bates et Robert Shaw (acteurs) qu'à créer leur propre société de production pour pouvoir tenter l'aventure. Étrange destin, étrange cheminement pour un film britannique à petit budget qui parvint à réunir des fonds parmi la gent internationale des arts et des lettres de langue anglaise (Noël Coward, Richard Burton, Elizabeth Taylor, Peter Hall, Peter Sellers, Leslie Caron etc.), aventure exceptionnelle qui débute à Hackney – non loin du lieu où Pinter vit le jour –, se poursuit à New York (où le film est projeté en janvier 1964 sous le titre : *The Guest*), passe par Berlin (le temps d'obtenir l'ours d'argent le 1er juillet 1963) avant d'obtenir droit de cité sur les écrans londoniens.

L'entreprise devait demeurer unique dans les annales du cinéma. Elle débuta en décembre 1962 dans l'enthousiasme et l'optimiste d'une équipe qui avait contribué à son succès new yorkais d'octobre 1961 à février 1962. Succès artistique plus que succès commercial, cela va sans dire. Trois semaines de répétitions préludèrent au tournage, la dernière répétition devait même durer cinq heures en présence de l'auteur/scénariste.

L'option du réel ou l'ambiguïté levée

Le transfert de la version scénique à l'écran devait permettre à Pinter (également auteur du scénario) d'affirmer davantage encore l'ancrage de *The Caretaker* dans le réel : choix d'un lieu authentique (le 31, Downs Road, Hackney) dans un îlot d'habitations insalubres, un environnement qui affecte et enrichit par conséquent le jeu des acteurs : la camionnette de Mick devient "réelle", tout comme sont "réels" le jardin et le café au coin de la rue. Pinter, on le sait, a éprouvé une satisfaction toute particulière lorsque s'est concrétisé l'environnement qui avait présidé à l'écriture de *The Caretaker*. A priori la version cinématographique semble donc vouloir aggraver le parti pris de "naturalisme" déjà peaufiné par le biais des didascalies qui introduisent l'action au début de l'acte I, par exemple :

> As well as being a talented "wordman", he possesses a sensitive eye for the visual – something which has developed through his work in film.[1]

Il convient de préciser que l'introduction d'éléments "naturalistes" n'est amenée que par souci de servir une dramaturgie qui dépend de la prise de conscience rapide, de la part du spectateur, que le lieu principal de l'action, l'enjeu du rituel de l'affrontement et de la possession est bien cette mansarde mal ventilée qui assure la connivence des deux frères, leur fraternité sociale, et donc le statut d'intrus auquel ne saurait échapper le vagabond. Un travelling dans la rue enneigée accuse l'urgence de trouver un abri pour la nuit ; l'expulsion finale du logis, toujours sous la neige, n'en sera par

conséquent que plus poignante. Tout concourt à victimiser l'errant, même les intempéries : "what about all this bastard snow now? I mean ... when is it going to go?" questionne Davies. Une réplique à l'évidence laissée sans réponse par Aston, introduite par Pinter-scénariste à la demande du réalisateur Clive Donner. La présence d'éléments matériels est encore attestée par la réalité du "van" ; métaphore de la réussite sociale dans la pièce, il atteste de la réussite sociale de Mick, heureux propriétaire d'un immeuble et d'un engin à moteur, homme ambitieux et dynamique comme il se plaît à le revendiquer avec violence après avoir délibérément brisé la statue du Bouddha :

> I've got my own business to built up, haven't I? I go to think about expanding ... in all directions. I don't stand still. I'm moving about, all the time. I'm moving ... all the time. (p. 106)

Il n'est guère dupe des atermoiements de Davies qui élude sa proposition d'une promenade indolore, en voiture, à Sidcup où il espère tant, prétend-il, trouver moyen de prouver son identité afin de devenir ce que tout SDF rêve de devenir, un gardien d'immeuble :

> You make a long speech about all the references you've got down at Sidcup, and what happens? I haven't noticed you go down to Sidcup to obtain them. (p. 106)

La mise en images passe par une concrétisation des évocations ou suggestions du texte dramatique. Davies a bien pris place dans la voiture et les chevaux vapeur de ces chevaliers des temps modernes caracolent allégrement juste le temps de faire le tour du pâté de maisons, le temps qu'il faut pour que Davies trouve quelque échappatoire et renonce à troquer la réalité pour le rêve. Revêtu d'un hypothétique statut de "gardien", Davies doit enfiler la blouse blanche qui caractérise la dignité de sa "nouvelle" fonction. Plus tard nous verrons Aston, qui vient de lui signifier son congé, pendre

près de la porte la défroque symbolique ; mais déjà la mimique mi-incrédule, mi-flattée de Davies surpris annonce la parodie, le jeu ironique qui s'installe. Pris au piège d'un simulacre d'adoubement auquel il ne peut décemment échapper, au risque de se trahir et de perdre son gîte, conscient pourtant que cet emploi ne lui sied guère, il se prête au jeu, enfile la blouse blanche, objet insolite dans une mansarde poussiéreuse, encombrée d'objets hétéroclites. En le travestissant en "caretaker" Aston, puis Mick lui rappellent implicitement son statut de propre à rien selon l'étymologie arabe du terme "mamamouchi" : un SDF "caretaker" vaut bien un bourgeois gentilhomme. Lorsque la farce n'amuse plus, on s'en débarrasse en le jetant à la rue. Il y retrouve le mépris du citoyen patenté pressé par ses obligations, indifférent au sort d'un vieil homme loqueteux qui encombre son chemin et l'oblige à se détourner. Les bruits familiers et usuels rythment le quotidien, accompagnent notre regard et le soutiennent : mélopée de pas dans la rue, du moteur mis en marche, des gouttes d'eau qui s'écrasent dans le seau, psalmodie des hauts faits du sauveur Aston, autant d'éléments d'un décor sonore "naturaliste" en apparence mais qui ne trouve sens que dans son opposition au silence feutré des scènes de mime où Mick, tel un félin, tend le piège qui servira à détruire l'importance de l'intrus, à reconquérir l'attention d'Aston dans cet ultime moment de connivence où le silence éclate autour du bassin gelé, dans le jardin, sous le regard abasourdi du sacrifié, là-haut, à la fenêtre de la mansarde. La visualisation d'éléments précautionneusement choisis concourt à expliquer quelques aspects du silence pintérien, à l'inscrire dans une mouvance du réel qui lève le voile de l'ambiguïté, propose l'option du concret, met en évidence le jeu triangulaire de la connivence et de la duperie, substitue l'objet au mot, retourne à la pensée initiale du scénariste qui confesse : "The context has always been, for me, concrete and particular, and the characters concrete also."[2]

La version cinématographique a le pouvoir de nous restituer ce spécifique-là. L'échange visuel qu'elle met en œuvre explicite le silence du non-dit, aggrave la suspension du discours qu'il oriente

dans une féerie d'hésitations, de tentations avortées : "The more acute the experience the less articulate its expression."[3]

Incapable de trouver le mot juste, Davies martèle du poing droit la paume de sa main gauche. Ce geste s'accroche à notre mémoire, tout comme restent gravés au fond de notre pupille les bonds de fauve prédateur de Mick, substituant avec force la gestuelle à la rhétorique où il excelle pourtant.

L'option du réel lève ici, au profit du spectateur, le masque de l'ambiguïté, oriente le regard collectif, organise les indices, évite le tâtonnement individuel et l'interprétation différée.

Du rituel du chaos au labyrinthe

Le monde théâtral de Pinter est un monde clos, où les personnages reclus se défendent de l'espace extérieur ressenti, presque par définition, comme une menace. Le travelling du "pub" à la chambre sur lequel s'ouvre *The Caretaker* n'introduit le milieu extérieur que parce qu'il est ressenti par Davies comme un danger permanent d'agression. Violence physique à l'intérieure du pub, elle nous est martelée dans les brisures du récit de Davies, chemin faisant. Agression du milieu naturel hostile aux sans-logis, rappelée par le froid et la neige. Par opposition l'espace, même réduit, du logis/refuge est l'équivalent d'un havre de paix, de sécurité, de repos possible comme pourrait en connaître un animal primitif à l'intérieur d'un environnement trop urbanisé, trop "civilisé". Deux hors-la-norme dans la jungle de la ville – Aston et Davies – trouvent dans l'impossible mansarde, la tanière indispensable pour reconstituer cette énergie physique nécessaire à la survie. Encombrée d'objets hétéroclites – le travelling ne s'y risque guère, s'arrêtant sur le seuil– , la mansarde constitue donc une sorte de "no man's land", de sas qui sépare l'état sauvage de la civilisation dont les scories encombrent la chambre : four à gaz, petit électroménager, objets divers accumulés pour servir au bien-être du locataire en titre, pourtant incapable de les distribuer de manière rationnelle. Distribution spatiale organisée malgré tout, en dépit de tout, en fonction de deux pôles extrêmes ;

la porte – accès immédiat, via le dédale des escaliers et des couloirs, au milieu ambiant – et la fenêtre, presque toujours ouverte, qui apporte une circulation d'air frais, de nature (le jardin) et de rêve. "Le bonheur n'est pas le résultat d'une quête passionnée, mais d'une défense sauvage"[4]. La défense se matérialise d'abord par un chaos labyrinthique où seul l'homme traqué retrouve instinctivement son chemin. *The Caretaker* – le film – commence là où finit *L'Apprenti* de Chaplin, où un monde structuré est méticuleusement mis en éclats, comme pour mieux reconstituer le milieu naturel, par défaut et par procuration, à partir d'un décor bourgeois trop policé. Construire l'appentis pour Aston, décorer l'habitat pour Davies, c'est implicitement accepter de traverser le miroir. Le temps du bonheur immobile n'est que l'instinct de repos, le masque du désir toujours présent d'aller à Sidcup ou de créer sa propre structure au fond du jardin. Apprenti décorateur, Charlot déstructure à l'envi un univers bourgeois qui n'est pas le sien. Victimes semi-consentantes, prisonniers d'une structure urbaine trop ritualisée, Aston et Davies tentent au contraire de restructurer un chaos, de s'intégrer en balisant la mansarde d'objets symboles de la civilisation au quotidien : prise électrique, aspirateur etc. Rarement ressentis comme auxiliaires, ces objets innocents concrétisent le danger, la menace, l'ingérence d'un milieu hostile contre lequel ils ont cherché refuge. Comme dans *L'Apprenti*, le four à gaz stigmatise le danger par la béance de son rictus, mais il est cette fois réduit à l'impuissance, puisqu'il n'est pas branché. L'état de grâce que vivent nos deux compères équivaut d'abord à une sorte de bonheur par abstention, parce que rien de fâcheux ne se produit. La théâtralité de la situation nous est rappelée par une sorte de prologue mimé où Mick sort de son "van", suit le dédale des escaliers, parvient à la chambre mansardée qu'il investit du regard pour s'éclipser enfin dès qu'il entend un bruit de voix. Un instant voyeur tandis qu'Aston installe Davies – la porte est restée, volontairement ou non, ouverte? – il est passé de l'autre côté de la caméra, de notre côté car il devient spectateur du rite initiatique mené par Aston qui explique, organise un chaos qu'il

restructure au bénéfice de Davies. La violence physique de Mick, le lendemain matin, à l'égard de Davies qu'il accuse de "squatter" *son* territoire n'en paraîtra donc que plus insolite. Les éléments du réel, les objets accumulés dans la mansarde ont pour fonction seconde de nous rappeler, de manière symbolique et parodique, une menace qui demeure virtuelle, concentrée autour de la robotique domestique. Il n'y a guère que le clown, bouc émissaire du conformisme de façade, normalisé, ou le fou à la conscience désordonnée, pour donner prise au jeu bouffon de la révolte des objets dans une monde sens dessus-dessous. La mansarde encombrée d'objets inutiles reproduit le désordre de la pensée de Davies – qui a choisi, plaide-t-il, de devenir hors-la-norme lorsqu'il s'est aperçu que sa compagne ne respectait pas l'ordre domestique fondamental qui veut que l'on ne mette pas ses sous-vêtements à tremper dans la marmite qui sert à faire la soupe –, tout autant que la confusion mentale d'Aston – puissance invitante et maître des lieux ; tout droit sorti de l'asile d'aliénés il s'acharne, jour après jour, à réparer des objets électriques, le cerveau abîmé par des séances d'électrochocs. L'objet extrait du réel, de son environnement, se fait symbole de transgression, échappe à sa définition première, ouvre les portes de la création par le rêve, se pare de ces mots rares forgés par Mick dans ses discours oniriques. En sécurité derrière un rempart d'objets hétéroclites réunis dans la mansarde, tout en haut de l'immeuble vide de tout autre locataire, tel un "no man's land" désertique, impropre à la vie, Davies trouve la possibilité de se détendre en fumant avec Aston une évocation du calumet de la paix afin d'oublier la menace extérieure :

> What I got to do, I got to loosen myself up, you see what I mean? I could have got done in down there. (Act I, sc. 1 p. 40)

Une fois le climat de paix restauré, il s'agit d'organiser le chaos, d'installer le nouveau venu, de déplacer quelques objets, d'organiser son parcours, de le jalonner de toutes les commodités technologiques, qu'elles soient ou non en état de fonctionner. Fée

du logis, la fée lumière règle symboliquement le sommeil et les veilles, le passage du temps, le mouvement, les activités domestiques. Le rempart et le labyrinthe circonscrivent l'action, assurent le repos dans une immobilité suspendue face au sourire du Bouddha statufié, figé dans un bonheur de terre cuite, invitant derechef à un parcours spirituel initiatique dont le message échappe totalement à Davies :

> DAVIES *turns, shambles across the room, comes face to face with a statue of Buddha standing on the gas stove, looks at it and turns.* (didascalies, p. 41)

La statue lui demeure indifférente, tout comme une quelconque spiritualité. Pour défendre un territoire qu'il considère comme sien, il est prêt aux pires bassesses, aux pires vilenies : trahison, cruauté, délation. Quinze jours se sont à peine écoulés entre le début et la fin du film, lorsque Davies est irrémédiablement rejeté à la rue par les deux frères complices en leur fraternité retrouvée. Au temps de l'échange possible, de la parole en éclats dans un lieu clos – lui-même en éclats –, succède le temps de la solitude, du Golgotha obligatoire et solitaire. Davies ne sait pas que le dramaturge avait initialement projeté son assassinat par les deux frères ; mais l'errance impossible, la mort sociale auxquelles il le condamne sont plus tragiques et plus dérisoires à la fois. L'écriture de la caméra se prête volontiers à l'errance, au panoramique des grands espaces, de la même manière que le théâtre est d'abord parole, rhétorique. De même que l'écriture du texte dramatique a pu être considéré comme une écriture de la panne, l'écriture cinématographique restera frustrée, condamnée à l'espace rétréci du labyrinthe dans la mansarde, d'une plongée dans le jardin, d'un champ contrechamp de l'immeuble ou de la rue. Écriture enfermée, écriture des catacombes.

L'Odyssée autour d'une chambre

La caméra qui d'ordinaire produit de l'espace et du mouvement est ici mise en espace surveillé, borné, circonscrit. Il n'est jusqu'au

travelling qui ne soit tenu en laisse : on ne parvient même pas au bout de la rue. À la parole en éclats qui, au théâtre, reconstruit peu à peu le puzzle, correspond dans le film l'écriture fracturée de la caméra, un espace étriqué qui souligne le parodique et le burlesque de la situation. Dans un monde de l'a-normalité, la caméra visualise la circulation des courants d'air, les personnages qui entrent ou qui sortent, la porte que l'on fait battre pour réveiller l'autre, la fenêtre que l'on ouvre ou ferme selon le protagoniste du moment. La mise en espace procède du principe comique de l'inversion des valeurs : l'univers du "basement" se trouve tout en haut, sous le toit et l'on se prend à s'interroger sur des homophonies possibles ("attic" et "antic") et l'on songe alors que les tics ravagent le visage de Davies ou qu'une sérénité lisse marque la pensée d'Aston ; on songe au caractère d'Hamlet, à son "antic disposition". Principe de base dans l'espace parodique, l'inversion du signe nous invite à identifier la maison comme un faux abri ; le véritable danger pour Davies, le protagoniste, celui du titre : *The Caretaker*, viendrait donc du fait qu'il a quitté l'espace ouvert du SDF pour l'enfermement d'une mansarde. La surcharge de décor prend alors valeur métonymique de vide, d'absence. Aux pannes du discours théâtral répondent, parce que la parole est action, les pannes du mouvement de la caméra, à l'étroit dans un espace scénique resserré, où la parole, et donc le geste, se fait idéogramme. Le spectateur est frappé de l'adéquation, de la similitude d'approche entre la démarche de Pinter dramaturge et celle de Clive Donner : "I looked through a door into a room, and saw two people standing up and I wrote *The Caretaker*."[5]

C'est bien ainsi que commence véritablement le film, sous le regard clinique de Mick/voyeur, après que le travelling ait surpris Aston silencieux et Davies en apparence volubile et sous le coup d'une vive émotion, dans la rue. Peu audible, et donc quasiment inintelligible le discours de Davies dirige notre attention vers le contexte spatio-temporel, vers les conditions de l'énonciation. Parvenue au seuil de la chambre, la caméra se fige, frappant d'immobilité la situation. La présence de Mick permet le transfert : on

oublie que l'intrus est Davies pour ne plus voir en Mick qu'un fauteur de troubles, une menace potentielle. Le rituel social s'installe dès l'entrée de Davies dans la mansarde ; mais l'amorce des civilités nous suggère d'emblée que l'on se trouve dans une situation où la seule issue est l'échec :

> ASTON. Sit down
> DAVIES. Thanks (*looking about*) Uuh...
> ASTON. Just a minute.
> *Aston looks around for a chair, sees one lying oin its side by the rolled carpet at the fireplace, and starts to get it out.* (p. 39)

Le rituel social est soumis à la panne, tout comme le langage, et ces pannes enrichissent un présent, fugitivement visité par le passé. Au dédale de la mansarde en désordre se superpose alors le dédale de la pensée mal maîtrisée. L'étanchéité défectueuse du toit nous rappelle que le barrage n'est pourtant pas aussi rigoureux qu'on le voudrait : l'extérieur est là, tout proche et toujours aussi menaçant. La mansarde ne saurait être autre chose qu'une halte, une station dans l'errance ou le Golgotha du vieux vagabond. Tel Alcinoos recueillant Ulysse après la tempête, Aston arrache Davies aux frimas. Mick le séduit et le trompe par des mots rares qui fascinent le vieux clochard :

> Between my lack of biographical data about them (=the characters) and the ambiguity of what they say lies a territory which is not only worthy of exploration but which it is compulsory to explore. [6]

Cette exploration, ce retour au détour de la mémoire, nous est donnée par Pinter, par le truchement des scories du langage ; bredouillements, ratages, incompréhension, redondance verbale. Clive Donner y ajoute les objets scories du quotidien, de la civilisation. Le vieil homme qui a, en son temps, choisi l'errance revient sur ses pas, s'accroche à une parodie de confort domestique pour lequel il est prêt à la délation, à la trahison la plus vile. Dans cette mansarde où il tourne en rond, il est le clown en train de faire son dernier tour

de piste. Il quémande le pardon, réduit à reproduire ses premières paroles, ses premiers ratages, condamné au dérisoire tournoiement sur lui-même. Il n'était guère besoin d'en venir à son élimination physique par les deux frères. En le mettant à la porte, c'est son arrêt de mort qui est signé. Naguère voué à l'errance, le vieil homme connaît la tragédie du héros qui ne peut aller au bout de son destin ; mais il a aussi la démarche douloureuse, le rictus amer du clown. Il évolue dans le monde à l'envers du "low burlesque", sa dérisoire et pathétique odyssée tourne en rond entre les quatre murs d'une sordide mansarde.

Nicole VIGOUROUX-FREY
Université de Rennes 2 -
Haute Bretagne

NOTES

1 Margaret Rose, "Harold Pinter's life and works", Introduction à *The Caretaker*, London: Faber and Faber, 1993, p. 1.
Les citations extraites de *The Caretaker* feront désormais référence à cette édition.
2 Harold Pinter, "Writing for the theatre", in *Completed Book 1*, New York: Grove Press, 1977, p. 10.
3 *Ibid.*, p. 11.
4 C. Susini, "Le lieu et la parole dans le théâtre de Harold Pinter", in *RANAM*, n° V, Strasbourg, 1972, p. 3.
5 Harold Pinter, "Writing for myself", in *Completed Book 2*, New York: Grove Press, 1977, p. 10.
6 H. Pinter, "Writing for the theatre", *op. cit.*, p. 13.

Le Gardien : sa réception en France

Le *Caretaker* a été créé à Londres en 1960, et a placé d'un seul coup Pinter au premier rang des dramaturges anglais contemporains. Deux acteurs connus jouaient les principaux rôles : Donald Pleasence était Davies le clochard et Alan Bates le frère cadet Mick. La pièce a reçu l'"*Evening Standard* Drama Award", récompensant la meilleure pièce de l'année, ainsi que le prix de la Newspaper Guild de New-York. Ce succès énorme, venant après l'échec de *The Birthday Party,* l'année précédente, a dû considérablement rasséréner Harold Pinter. Quand on songe que ces deux pièces sont maintenant devenues l'une et l'autre des "classiques", on mesure d'autant mieux la relativité des jugements artistiques.

Le succès à Londres inspira à Lucie Germain, directrice du Théâtre de Lutèce, le théâtre de "recherche" où Roger Blin avait monté *En attendant Godot,* le désir de faire jouer la pièce dans son propre théâtre, pièce qui est devenue du même coup *Le Gardien,* dans la traduction de J. Brunius. Roger Blin interprétait le rôle du clochard Davies, et la mise en scène était de Jean Martin, qui jouait aussi l'un des deux frères (le rôle de l'autre étant interprété par José Varella). *Le Gardien* fut créé à Paris le 18 janvier 1961. Les critiques parisiens, alléchés par le succès de la pièce à Londres, furent néanmoins, pour la plupart, désarçonnés par elle à sa création à Paris. Ceux qui se montrèrent les plus résolument hostiles furent Jean-Jacques Gautier (*Le Figaro,* 27 janvier 1961) et Max Favalelli (*Paris-Presse-l'Intransigeant,* 26 janvier 1961). Ecoutons J.-J. Gautier : "Quel drôle de théatre... le misérabilisme érigé en dogme... du réalisme sans poésie... du vérisme sans aucun art". Son dialogue, pour J.-J. Gautier, n'est nullement œuvre d'homme

de théâtre, mais une reproduction pure et simple, telle que pourrait nous la restituer une bande magnétique, discours qui fait écho à ce qu'avait dit précédemment le traducteur J. Brunius. Selon J.-J. Gautier : "C'est un bavardage insane où chacun répète au moins trois fois ce qu'il dit d'inepte. Il n'y a dans la pièce aucun reflet de l'âme de l'écrivain, comme on peut le trouver dans une pièce de Feydeau". La vision de J.-J. Gautier est, en somme, très traditionnelle. Il ne discerne en aucune façon le style propre de Pinter, qui est précisément d'effacement devant ses personnages, qu'il se contente "d'écouter".

Max Favalelli s'est franchement ennuyé : pour lui, c'est le théâtre de l'insignifiance... "des êtres inconsistants qui se déplacent dans le vide". Il termine son article en disant qu'il aurait préféré rester chez lui à lire le *Journal de Tintin*.

Dans le *Figaro* du 26 janvier 1961, le féroce dessinateur Sennep avait illustré l'ennui éprouvé à son avis par les spectateurs, en montrant R. Blin essayant plusieurs paires de souliers présentés par J. Martin, avec cette légende : "Un va-nu-pieds qui s'embourgeoise. Avec ses souliers, c'est à nous qu'il casse les pieds".

Deux critiques se montrèrent plus nuancés dans leur appréciation de la pièce, même s'ils faisaient sur elle de considérables réserves. Pierre Marcabru (*Arts,* 1er février 1961) déclare d'abord qu'il faudrait voir la pièce dans sa langue originale, qui se prête à certains exercices de virtuosité qui sont plus difficiles en français. Selon lui, la pièce telle qu'elle est, ne manque pas d'idées, mais d'arêtes : "un poisson mou". On cherche une structure géométrique, quelque chose qui puisse retenir les idées, les lier les unes aux autres. Mais tout est en vrac : c'est l'entassement, plutôt que le mouvement. C'est : "une voiture sans moteur". Quant à Roger Blin, dont tous les autres critiques ont dit tant de bien, Marcabru lui trouve trop de tics, de grimaces : "le personnage n'est pas saisi, c'est Blin dans le personnage de Blin". Le critique, après cette appréciation qui peut apparaître surtout défavorable, arrive cependant à une conclusion importante "Harold Pinter reste à découvrir".

J. L. (sans doute Jacques Lemarchand) dans *Le Figaro Littéraire* du 4 février 1961, amorce une critique plus positive, plus en profondeur, de la pièce. Il a lu la critique élogieuse d'Harold Hobson en 1960, dans le *Sunday Times*. Pour lui, Pinter est un auteur sans doute difficile à explorer, au moins au début, mais riche, personnel, plein de secrets. Ses personnages sont très bavards, mais ne parlent pas comme tout le monde. Ils ont beaucoup de choses à cacher (on voit là percer l'ambiguité dont on parlera tellement plus tard à propos de Pinter), on sent quelque chose de très douloureux. Il compare la pièce à une de ces nouvelles d'Henry James, qui conservent jusqu'au bout leur secret, et demeurent pour cela même inoubliables.

Je voudrais terminer cette analyse des critiques de 1961, par une appréciation qui paraît assez cocasse dans son arbitraire, mais n'apporte rien de bien constructif à une analyse de la pièce. Claude Sarraute, qui avait rencontré Pinter et l'avait trouvé assez joli garçon, répète d'abord, après avoir vu la pièce (*France Observateur,* 2 février 1961), les critiques déjà adressées à celle-ci : propos sténographiés, enregistrés sans position aucune, inepte rabâchage dont l'usage du magnétophone nous a appris qu'il était le nôtre dans la vie. On en cherchait, dit-elle, le sens caché et on concluait, faute d'avoir trouvé, à un parti pris d'obscurité. Or, pour Claude Sarraute, la réalité est toute bête : les deux frères sont des homosexuels dont l'un, le cadet, est jaloux du vagabond que son aîné a ramené chez eux. Le clochard est montré vieux et laid, pour brouiller les pistes et ménager la pudibonderie anglaise. C'est une critique au moins amusante, même si rien de sérieux dans la pièce ne vient étayer ses conclusions.

Il fallut attendre 1969 pour qu'on commençât vraiment à apprécier *Le Gardien* à Paris. Il fut alors servi par un acteur remarquable, Jacques Dufilho, dont Harold Pinter devait dire qu'il avait trouvé en lui le meilleur interprète du clochard Davies. La pièce fut mise en scène au Théâtre Moderne le 17 septembre 1969 par Jean-Laurent

Cochet. Dufilho était entouré de deux acteurs réputés : dans le rôle d'Aston, le frère aîné, qui a subi des électrochocs, Sacha Pitoeff (le fils de Georges et de Ludmilla Pitoeff) ; dans celui du frère cadet, Mick, Claude Giraud, venu de la Comédie Française. La pièce était cette fois adaptée par Eric Kahane, qui allait devenir le traducteur attitré de Pinter, travaillant avec lui en étroite collaboration, au point que son nom figure directement sous celui de Pinter dans toutes les traductions qui ont été faites depuis de ce dernier.

Ecoutons Jacques Lemarchand, un des critiques les plus pertinents du *Gardien,* parler de la représentation dans *Le Figaro Littéraire* du 29 septembre 1969 : "Cette fable ou cette anecdote est remarquablement mise en scène par Jean-Laurent Cochet. Il y réalise la fusion parfaite entre la clownerie souvent énorme, mais excellente, et le pathétique secret mais sûr qui sous-tend les rapports entre le protecteur et son protégé. Trois acteurs, de dons et de moyens aussi différents qu'il est possible, servent magnifiquement le texte de Pinter, tel que nous le rend, familier, étrange, obsédant souvent, la très vivante traduction d'Eric Kahane. Il y a Sacha Pitoeff, dans le rôle d'Aston, le "sauveur" qui s'aperçoit que les créatures ne méritent pas d'être sauvées..., il y a Claude Giraud, d'une maîtrise parfaite et féroce dans le rôle de Mick, énigmatique tourmenteur. Il y a Jacques Dufilho, inoubliable clochard Davies, ignoble et touchant, balbutiant et vantard, éculé des souliers au fond de l'âme". Cette critique résume le meilleur de la pièce, et montre le chemin parcouru dans l'esprit des critiques depuis 1961. C'est dû sans doute au fait que *Le Gardien* a été joué, à ce moment-là, comme une véritable pièce réaliste, sans rien du symbolisme "à la Beckett", qu'on y avait mis en 1961. Cela rejoint, à mon avis, le dialogue qu'avait échangé Pinter avec le dramaturge Terence Rattigan, lors de la création à Londres :

> Rattigan : "N'est-il pas vrai que cette pièce met en scène, sous forme allégorique, Dieu, Jésus-Christ et l'Homme, en tant que créature souffrante?"
> Pinter : "Non, elle met en scène deux frères qui engagent un gardien."

On peut comparer le jugement de Pierre Marcabru (*Paris-Presse*) à celui de Poirot-Delpech (*Le Monde*), qui, tout en étant différents l'un de l'autre, se rejoignent de quelque façon. Marcabru dit : "Que comprendre? Et pourquoi comprendre, alors qu'il suffit d'écouter?" On pense alors à ce qu'a dit Pinter lui-même, qu'il "*écoutait*" ses personnages. "Les tensions chez Pinter", dit Marcabru, "sont plus instinctives qu'intellectuelles, il me semble ; la réflexion ne sert à rien, mais la sensation s'impose ; théâtre qu'il faut ressentir puis *comprendre si on a le temps*". C'est à rapprocher de ce qu'a dit Pinter de ses pièces. "Je ne puis résumer aucune de mes pièces. Je ne puis que dire : Voilà ce qui est arrivé. Voilà ce qu'ils ont dit. Voilà ce qu'ils ont fait". Un point c'est tout.

Poirot-Delpech, de son côté, acclimate la notion de l'ambiguïté pintérienne. "La parole n'est rien d'autre, selon Pinter, qu'une de ces armes à la fois perfectionnées et brouillonnes dont la nature a doté les bêtes en vue de s'éliminer l'une l'autre... On ne doit rien croire, en tout cas, de leurs propos : autant d'agressions masquées, de parades, d'esquives, d'à-peu-près, de frime... L'art de Pinter naît précisément du rapport subtil entre le langage et ce qu'il sous-entend. En surface, une intrigue sommaire et floue... en profondeur, sans qu'il y paraisse, tout le drame de la promiscuité, de la cohabitation, toute la psychologie sociale ramenée à ses sources zoologiques, sans illusion, ni merci...".

Il est amusant d'observer le revirement de Jean-Jacques Gautier par rapport au jugement qu'il portait en 1961 : "L'ouvrage est remarquable de densité, de composition musicale, de tension dramatique et d'une étonnante variété dans son apparente monotonie. D'une rare diversité psychologique dans son unité". Et Jean-Jacques Gautier de rendre hommage à l'adaptation d'Eric Kahane, à la mise en scène (d'un art subtil) de Jean-Laurent Cochet... et, par dessus tout, au génie de Dufilho "habité, fantastique, saisissant, prodigieux". Tous les critiques, en somme, ont été sensibles à une entente parfaite entre le texte dans son adaptation française, la mise

en scène et l'interprétation : tout ce qui devait sans doute manquer dans la représentation de 1961!

Remarquons que les critiques belges et suisses n'ont pas été moins élogieux que leurs homologues français. Un concert donc sans fausse note, qui installait du même coup *Le Gardien* parmi les classiques du théâtre moderne.

Les représentations postérieures ne devaient rien enlever à cette unanimité des critiques, d'autant que Jacques Dufilho continua à jouer le rôle principal, dont l'interprétation lui avait valu en 1969 le Trophée Dussane.

La pièce a été reprise deux fois encore à Paris. La première fut plus exactement au TBB (Théatre de Boulogne Billancourt), au cours du deuxième trimestre 1983, avec Dufilho bien sûr, dans le rôle de Davies ; Georges Claisse (Aston), Alain Fourès (Mick). La mise en scène était due à Raymond Gérôme et l'adaptation d'Eric Kahane, devenu depuis 1969, je l'ai dit, le traducteur attitré de Pinter. Je voudrais à ce propos donner la parole au même Eric Kahane : "Le Gardien, c'est trois chats. Un chat malade qui a été châtré, qui a servi de cobaye et qui est fini mais qui a des souvenirs de chat (nous devinons qu'il s'agit d'Aston, le frère aîné) ; son frère, une espèce de chat tigre, de petit chat vicieux qui a des problèmes. Et puis Davies, un chat de gouttière, tout râpé, qui cache ses traces, un vieux clodo, un pauvre qui ne veut pas crever". Quoi de plus pittoresque, et de plus juste dans l'ensemble, que cette appréciation de celui qui accompagne le théâtre de Pinter en France depuis près de trente ans?

En 1989 *Le Gardien* fut mis en scène au Théâtre de l'Œuvre par Georges Wilson, les deux constantes y étant Eric Kahane et Jacques Dufilho. Jean-Pierre Kalfon jouait Aston et Pierre-Marie-Escourrou Mick.

Georges Wilson donnait cette appréciation de la pièce, qui me semble, au moins en partie, discutable. "Aston et Mick ramassent un clochard et l'utilisent comme jouet, ou pour tromper leur ennui.

Mais il est doué d'une santé morale à toute épreuve. Il parviendra à révéler leurs détresses." A cette appréciation qui est toute en faveur de Davies, on peut opposer celle d'O. Schmitt (*Le Monde* du 20 octobre 1989), intéressante dans sa virulence : "Voilà peut-être le plus beau salaud jamais imaginé par un auteur. Raciste, cupide, méchant, lâche". Je laisse de côté d'autres épithètes...

Ce qui montre, à mon avis, la richesse du personnage de Davies, c'est qu'il excite l'antipathie de certains, autant qu'il éveille la pitié chez d'autres qui voient en lui une "victime", ce qui me paraît pour le moins excessif. Que Jacques Dufilho ait réussi, par son interprétation, à exciter des sentiments aussi divers, est évidemment tout à son honneur. Pierre Marcabru, dans *Le Figaro* du 11 octobre 1989, analyse longuement l'interprétation de l'acteur, disant que Dufilho a "véritablement pris la forme, la chair, l'apparence, la nature intime d'un clochard". Selon lui : "il donne froid dans le dos, et il est pathétique. Il offre au *Gardien* une vérité humaine, une cruauté viscérale que le texte ne laissait pas toujours espérer". Pour plus d'éloge, il brode sur le nom de Dufilho et le sacre "dufilhesque, dufilhesquissime". Et Marcabru ajoute : "On en revient encore au numéro d'acteur dans sa solitude. Mais ici Pinter appelle cette solitude et on ne chicanera pas".

Je n'ai pas parlé de l'accueil fait par le public à ces représentations successives du *Gardien*. Or le public a son mot à dire, et ne réagit pas toujours dans le sens où les critiques cherchent à l'aiguiller. Il est certain qu'en 1961, le public a été aussi déconcerté par la pièce que les critiques. Le Théâtre de Lutèce, où elle se donnait, n'était-il pas encore sous l'ombre de Beckett, dont on venait de jouer *En attendant Godot*? Pinter a tenu à protester contre une assimilation quelconque à Beckett. Il a dit à ce propos : "Toujours cette manie des références, des étiquettes. Beckett est un maître, mais je ne me sens pas influencé par lui". La seule chose qu'il ait admise lui être commune avec lui, c'est l'intention "de rompre avec une tradition bien établie en Angleterre qui consiste à ne jamais déconcerter

complètement le spectateur". Ne peut-on pas admettre dans ce cas que le public, ayant d'abord été déconcerté par Beckett, puis par Pinter, ait eu tendance à les mettre, si je puis dire, dans le même panier?

En 1969, le public a été attiré aux représentations du *Gardien* par la présence de Dufilho, acteur comique par excellence. Il est donc venu, bien décidé à rire. Et il y a, à coup sûr, dans le comportement du Gardien et de ses comparses, de quoi porter à rire. Mais écoutons de nouveau Pinter s'exprimer à ce propos : "Chaque fois que nous rencontrons cette hilarité, je pense qu'elle représente de la part des rieurs une aimable condescendance à l'égard des personnages et qu'ainsi toute participation à leur drame est écartée. Le *Gardien* n'est drôle que jusqu'à un certain point. Au delà de ce point, il cesse d'être drôle *et c'est précisément à cause de ce point que j'ai écrit*". (Cité par *Témoignage Chrétien*, du 2 octobre 1969).

C'est donc par le biais du rire que Pinter a amené les spectateurs à considérer la tristesse de la condition humaine. N'était-ce pas l'idée de Molière? Et Figaro, dans le *Barbier de Séville* ne dit-il pas de ses malheurs, "Je me hâte d'en rire, de peur d'avoir à en pleurer"? Toujours est-il que c'est de cette façon, et il faut aussi en rendre hommage à Dufilho, que Pinter a peu à peu habitué le public à son théâtre. Ce dernier n'est-il pas maintenant devenu un "classique" du théâtre contemporain, et les spectateurs les plus divers ne se précipitent-ils pas aux pièces les plus intellectuelles, j'ose dire quelquefois les moins intelligibles, de Pinter, sous l'impulsion que leur a donné *Le Gardien*, par la voix de Jacques Dufilho?

Bruno SCHROEDER
Paris

Traductions en français des œuvres de Pinter

1. PINTER, Harold. *The Collection. The Lover.* **Trad. KAHANE, Eric** : *La Collection. L'Amant.* Paris : L'Avant-scène, 1966.
« Adaptation. »
« *L'Avant-scène. Théâtre.* 356, 15 mai 1966. »
« Suivi d'une saynète de Jeannine Worms : *Rêver pour vivre.* »
« Représenté au Théâtre Hébertot le 27 septembre 1965. »
BN/4° Y. 78 (357)

2. PINTER, Harold. *The Collection. The Lover. The Caretaker.* **Trad. KAHANE, Eric** : *La Collection. L'Amant. Le Gardien.* Paris : Gallimard, 1967.
« Collection : Le Manteau d'Arlequin. »
« *Le Gardien* représenté au Théâtre de Lutèce en 1961. »
BN/16° Y. 224 (60)

3. PINTER, Harold. *The Homecoming.* **Trad. KAHANE, Eric** : *Le Retour.* Paris : L'Avant-scène, 1967.
« *L'Avant-scène. Théâtre.* 378, 15 avril 1967. »
« Suivi de : un acte de Guy Abécassis, *L'Homme de Rangoon.* »
« Représenté au Théâtre de Paris le 11 octobre 1966. »
BN/4° Y. 78 (378)

4. PINTER, Harold. *The Birthday Party.* **Trad. KAHANE, Eric** : *L'Anniversaire.* Paris : Gallimard, 1968.
« Théâtre du monde entier. »
BN/16° Y. 482 (1)

5. PINTER, Harold. *The Homecoming.* **Trad. KAHANE, Eric** : *Le Retour.* Paris : Gallimard, 1969.
« Théâtre du monde entier. »
BN/16° Y. 482 (19)

6. PINTER, Harold. *Old Times.* **Trad. KAHANE, Eric** : *C'était hier.* Paris : Gallimard, 1971.
« Collection du Monde entier. »
« Représenté au Théâtre Montparnasse en septembre 1971. »
BN/Impr. 8-Yk-3726

7. PINTER, Harold. *No Man's Land. The Dumb Waiter. A Slight Ache. Landscape.* **Trad. KAHANE, Eric** : *No man's land.* Suivi de : *Le Monte plat. Une petite douleur. Paysage. Dix sketches.* Paris : Gallimard, 1979.
« Adaptation. »
« Collection du Monde entier. »
BN/Impr. 16-Z-15296 (196)

8. PINTER, Harold. *The Collection. The Lover. The Caretaker.* **Trad. KAHANE, Eric** : *La Collection. L'Amant. Le Gardien.* Paris : Gallimard, 1984.
«Collection du Monde entier. »
BN/Impr. 16-Z-15296 (395)

9. PINTER, Harold. *The Birthday Party.* **Trad. KAHANE, Eric** : *L'Anniversaire.* Paris : Gallimard, 1985
« Collection : Le Manteau d'Arlequin. »
BN/Impr. 16-Y-224 (165).

10. PINTER, Harold. *The Homecoming.* **Trad. KAHANE, Eric** : *Le Retour.* Paris : Gallimard, 1985.
« Collection : Le Manteau d'Arlequin. »
BN/Impr. 16-Y-224 (164)

11. PINTER, Harold. *Betrayal. Hot House. One for the Road.* **Trad. KAHANE, Eric** : *Trahisons.* Suivi de : *Hot-House. Un pour la route* et autres pièces. Paris : Gallimard, 1987.
« Adaptation. »
« Collection du Monde entier. »
BN/Impr. 16-Z-15296 (471)

12. PINTER, Harold. *No Man's Land. The Dumb Waiter. A Slight Ache. Landscape. Ten Sketches.* **Trad. KAHANE,**

Eric : *No man's land.* Suivi de : *Le Monte- plats. Une Petite douleur. Paysage. Dix sketches.* Paris : Gallimard, 1989.
« Adaptation. »
« Collection du Monde entier. »

13. PINTER, Harold. *Reunion.* **Trad. KAHANE, Eric** : *L'Ami retrouvé.* Paris : Gallimard, 1989.
« Adaptation du scénario du film tiré du roman de Fred Uhlman. »
BN/Impr. 16-Z-29659

14. PINTER, Harold. *Old Times.* **Trad. KAHANE, Eric** : *C'était hier.* Paris : Gallimard, 1990.
« Collection du Monde entier. »
BN/C Prêt CP16-45468

Traductions inédites

15. PINTER, Harold. *Mountain Language.* **Trad. KAHANE, Eric** : *Langue de la montagne.* 1991.

16. PINTER, Harold. *Party Time.* **Trad. KAHANE, Eric** : *Une soirée entre amis.* 1993.

17. PINTER, Harold. *Moonlight.* **Trad. KAHANE, Eric** : *Clair de lune.* 1994.

18. PINTER, Harold. *Ashes to Ashes.* **Trad. KAHANE, Eric** : *Cendre à la cendre.* 1996.

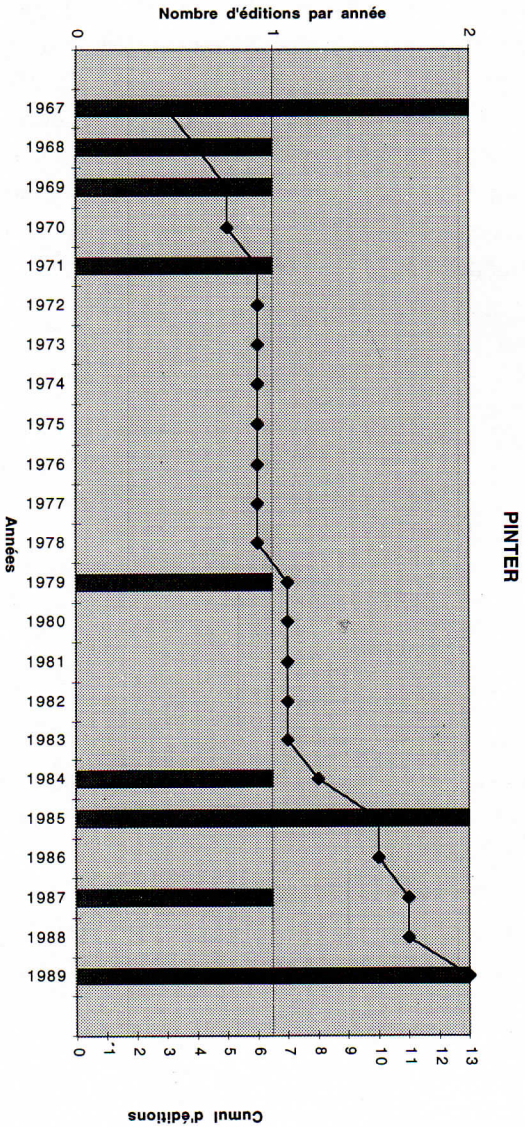
Ces notices bibliographiques sont issues de la base de données FACET qu'élabore le C.E.T. (Centre d'Etudes de la Traduction) et qui recense les traductions, en français, d'œuvres littéraires anglo-saxonnes des origines à nos jours.

Les données proviennent des catalogues de la Bibliothèque Nationale, sur papier et CD-ROM, qui sont plus complets que les Tables Décennales de la Librairie Française et autres bases de données existantes. Néanmoins toute base de données est perfectible et c'est évidemment aussi le cas de FACET.

Les notices comportent le titre original de l'œuvre, le nom du traducteur, le titre de la traduction, le lieu d'édition, le nom de l'éditeur et la date d'édition. Les remarques suivantes telles que : le type de traduction, le nom de la collection ou la date de la première représentation en France, sont placées entre guillemets puisqu'elles reproduisent les indications du catalogue et ne sont pas le fait de l'auteur de la saisie. La dernière ligne comporte la cote de la Bibliothèque Nationale afin de permettre aux chercheurs intéressés un accès direct ou un télédéchargement éventuel.

Le graphique ci-contre suit illustre la fortune française, en librairie, des œuvres de Pinter : en abscisse la période de publication, en ordonnée le nombre d'éditions. Les barres verticales signalent les années d'édition. La courbe est faite par cumul, c'est-à-dire qu'elle garde en mémoire les éditions qui ont précédé. Elle ne peut donc pas décroître. Elle reste plate entre deux éditions.

Cette courbe reflète les notices ci-dessus. Elle suppose que tous les tirages ont été identiques, ce qui n'a vraisemblablement pas été le cas.[1] Mais ce genre de renseignement n'étant pas actuellement communiqué par les éditeurs, il n'a pas été possible d'évaluer plus précisément le succès en librairie de chacune des œuvres de Pinter en France.


Nombre d'éditions par année
0
1
2
1967
1968
1969
1970
1971
1972
1973
1974
1975
1976
1977
1978
1979
1980
1981
1982
1983
1984
1985
1986
1987
1988
1989
Années
PINTER
0
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
Cumul d'éditions

En se basant donc uniquement sur le nombre d'éditions ou de rééditions, on remarque deux grandes périodes d'intérêt pour la lecture des œuvres de Pinter en traduction française, en gros : les années soixante et quatre-vingt. La courbe est d'abord ascensionnelle, ce qui correspond à leur découverte en France, c'est-à-dire jusqu'à la première édition de *C'était hier* en 1971. Puis elle comporte deux lignes plates dues en partie à l'absence de nouvelles traductions, en dehors de celle de *No Man's Land* et des courtes pièces qui lui font suite, parue en 1979. Elle dessine ensuite une sorte d'escalier, entre 1984 et 1990, du fait de rééditions et de nouvelles traductions.

Annie COINTRE
Université de Metz

NOTE

1 Cf. Kahane, E. « Le point de vue d'un traducteur : réponses à des questions sur la traduction des textes dramatiques », *Palimpsestes,* 1, 1987, pp. 142-143.

Bibliographie

1. Œuvres de Pinter

Les œuvres de Pinter citées dans la chronologie sont publiées par les éditions Faber and Faber.

2. Ouvrages de référence

Angel-Perez, Elisabeth. *Le théâtre anglais*. Paris : Hachette, 1997.

Bas, Georges, et Victor Bourgy. *British Drama*. Paris : Longman France, 1993.

Bentley, Eric. *The Theatre of Commitment and Other Essays on Drama in our Society*. London: Methuen, 1968.

Brown, John Russell (ed.). *Modern British Dramatists: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs and London: Prentice Hall, 1968.

Brustein, Robert. *Seasons of Discontent: Dramatic Opinions: 1959-1965*. London: Jonathan Cape, 1966.

Brustein, Robert. *The Theatre of Revolt*. London: Methuen, 1970.

Brown, John Russell. *Theatre Language*. London: Allen Tate, 1972.

Burton, Deirdre. *Dialogue and Discourse*. London: Routledge and Kegan Paul, 1980.

Catsiapis, Hélène. *La comédie anglaise au XX^e siècle*. Paris : SEDES, 1989.

Caute, David. *Joseph Losey: A Revenge on Life*. London: Faber, 1994.

Cave, R. A. *New British Drama in Performance on the London Stage: 1970-1985*. London: St Martin's, 1988.

Clurman, Harold. *The Naked Image: Observations on the Modern Theatre*. London and New York: Macmillan, 1966.

Cohn, Ruby. *Currents in Contemporary Drama*. Bloomington: Indiana University Press, 1969.

Cohn, Ruby. *Retreats from Realism in Recent English Drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

Elsom, John. *Post-War British Theatre*. London: Routledge & Kegan Paul, 1976.

Elsom, John. *Post-War British Theatre Criticism*. London: R. and K. Paul, 1981.

Elsom, John. *Cold War Theatre*. London: Routledge and Kegan Paul, 1992.

Esslin, Martin. *The Theatre of the Absurd*. London: Pelican Books, 1968.

Esslin, Martin. *The Field of Drama*. London: Methuen, 1992.

Hayman, Ronald. *British Theatre since 1955: A Reassessment*. Oxford University Press, 1979.

Hinchliffe, Arnold P. *British Theatre: 1950-1970*. Oxford: Basil Blackwell, 1974.

Kane, Leslie. *The Language of Silence: On the Unspoken and the Unspeakable in Modern Drama*. Rutherford, London and Toronto: Associated University Press, 1984.

Kennedy, Andrew. *Six Dramatists in Search of a Language*. Cambridge: Cambridge University Press, 1975.

Kitchin, Laurence. *Drama in the Sixties*. London: Faber and Faber, 1966.

McCrindle, Joseph F., (ed.). *Behind the Scenes: Theatre and Film Interviews from the* Transatlantic Review. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1971.

Pasquier, M.-C., Rougier, N., Brugière, B. *Le nouveau théâtre anglais*. Paris : Armand Colin, 1969.

Quigley, Austin. *The Modern Stage and Other Worlds*. New York and London: Methuen, 1985.

Shank, Theodore, (ed.). *Contemporary British Theatre*. New York: St Martin's Press. 1994.

Styan, J. L. *The Dark Comedy: The Development of the Modern Tragi-Comedy*. Cambridge University Press, 1968.

Taylor, John Russell. *Anger and After: A Guide to the New British Drama*. London: Methuen (2nd ed.), 1969.

Wager, Walter, (ed.). *The Playwrights Speak*. London: Longman, 1969.

Wellwarth, George. *The Theater of Protest and Paradox: Developments in the Avant-Garde Drama*. New York: New York University Press, 1964.

Worth, Katharine. *Revolutions in Modern Drama*. London: G. Bell and Sons, 1972.

3. Etudes générales sur l'œuvre de Pinter

Almansi, Guido, et Simon Henderson. *Harold Pinter*. London and New York: Routledge, 1989.

Armstrong, R. *Kafka and Pinter: Shadow Boxing*. London: Macmillan, 1996.

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

Bold, Alan, (ed.). *Harold Pinter: You Never Heard such Silence*. New York: Barnes and Noble, 1985.

Burkman, Katharine. *The Dramatic world of Harold Pinter: Its Basis in Ritual.* Columbus: Ohio State University Press, 1971.

Burkman, Katharine, et John L. Kundert-Gibbs, (ed.). *Pinter at Sixty.* Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1993.

Cahn, Victor, L. *Harold Pinter: Gender and Power.* New York: St Martin's Press, 1994.

Campbell, John. *Harold Pinter: A Biography.* London: Hodder and Stoughton, 1995.

Diamond Elin. *Pinter's Comic Play.* London and Toronto: Associated University Press, 1995.

Dobrez, L.A.C. *The Existential and its Exits: Literary and Philosophical Perspectives on the Works of Beckett, Ionesco, Genet and Pinter.* London: Athlone Press, 1986.

Dukore, Bernard. *Where Laughter Stops: Pinter's Tragicomedy.* Columbia and London: University of Missouri Press, 1976.

Dukore, Bernard. *Harold Pinter.* London: Macmillan, 1988.

Dutton, Richard. *Modern Tragicomedy and the British Tradition.* Brighton: Harvester, 1986.

Esslin, Martin. *The Theatre of the Absurd.* New York: Doubleday/Anchor, 1961.

Esslin, Martin. *Pinter The Playwright.* London: Methuen, 1982.

Esslin Martin. *Harold Pinter : ou Le jeu du double langage.* Paris : Buchet-Chastel, 1972.

Gabbard, Lucina Paquet. *The Dream Structure of Pinter's Plays: A Psychoanalytic Approach.* Rutherford and London: Associated University Press, 1976.

Gale Steven. *Butter's Going Up: A Critical Analysis of Harold Pinter's Work.* Durham, North Carolina: Duke University Press, 1977.

Gale, Steven, (ed.). *Harold Pinter: Critical Approaches.* Rutherford, New Jersey: Fairleigh Dickinson University Press, 1986.

Gale, Steven, (ed.). *Critical Essays on Harold Pinter.* London and Boston: G. K. Hall, 1990.

Gauthier Brigitte. *Harold Pinter: the Caretaker of the Fragments of Modernity.* Paris : Ellipses, 1996.

Gordon, Lois G. *Stratagems to Uncover Nakedness: The Dramas of Harold Pinter.* Columbia, Missouri: University of Missouri Press, 1968.

Gordon, Lois, (ed.). *Harold Pinter, A Casebook.* New York and London: Garland, 1990.

Hinchliffe, Arnold P. *Harold Pinter.* New York: Twayne, 1967.

Hollis, James R. *Harold Pinter: The Poetics of Silence.* Carbondale: Illinois University Press, 1970.

Kerr, Walter. *Harold Pinter*. New York: Columbia University Press, 1967.

Knowles, Ronald. *Pinter's* Birthday Party *and* Caretaker: *Text and Performance*. London: Macmillan, 1988.

Knowles, Ronald. *Understanding Pinter*. Columbia: University of South Carolina Press, 1995.

Lecercle, Ann. *Parole et regard dans le théâtre de Harold Pinter*. Paris : Klincksieck, 1996.

Merritt, Susan Hollis. *Pinter in Play: Critical Strategies and the Plays of Harold Pinter*. Durham and London: Duke University Press, 1990.

Page, Malcolm. *File on Pinter*. London: Methuen, 1993.

Prentice, Penelope. *The Pinter Ethic: The Erotic Aesthetic*. New York and London: Garland Publishing Inc., 1994.

Quigley, Austin. *The Pinter Problem*. Princeton University Press, 1975.

Regal, Martin S. *Harold Pinter: A Question of Timing*. New York: St Martin's Press, 1995.

Salem, Daniel. *Harold Pinter dramaturge de l'ambiguïté*. Paris : Denoël, 1968.

Salem, Daniel. *Pinter et le masque de la vérité*. Presses Universitaires de Lille, 1983.

Scott, Michael, (ed.). *Harold Pinter: The Birthday Party, The Caretaker, The Homecoming*. London: Macmillan Casebook Series, 1986.

Schroll, Herman T. *Harold Pinter: A Study of his Reputation (1958-1959) and a Checklist*. Metuchen, New Jersey: the Scarecrow Press, 1971.

Silverstein, Marc S. *Harold Pinter and the Language of Cultural Power*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1993.

Strunk, Volker. *Harold Pinter: Towards a Poetics of his Plays*. New York, Bern, Frankfurt, Paris: Peter Lang, 1989.

Sykes, Alrene. *Harold Pinter*. St. Lucia: Queensland University Press, 1970.

Thompson, David T. *Pinter: The Player's Playwright*. London: Macmillan, 1995.

Trussler, Simon. *The Plays of Harold Pinter*. London: Victor Gollancz, 1973.

4. Articles critiques sur l'œuvre de Pinter

Bernhard, F. J. "Beyond Realism: the Plays of Harold Pinter." *Modern Drama*, vol. 8, 1965-66, pp. 185-191.

Billington, Michael. "Pinter: His Life and Work." *The Guardian*, Tuesday October 1, 1996.

Carpenter, Charles A. "What Have I Seen, the Scum or the Essence?" *Modern Drama*, vol. 17, 1974, pp. 389-401.

Cardullo, Bert. "Comedy and Meaning in the Work of Pinter." *Notes on Comparative Literature*, vol. 16, May 1986, pp. 9-12.

Cohn, Ruby. "The World of Harold Pinter." *Tulane Drama Review,* vol. 6, n° 3, March 1962, pp. 55-68.

Cohn, Ruby. "Latter Day Pinter." *Drama Survey*, vol. 3, n° 3, Winter 1964, pp. 366-377.

Donovan, J. "The Plays of Harold Pinter 1957-1961: Victims and Victimization." *RANAM*, n° 5, Strasbourg, 1972, pp. 35-46.

Dukore, Bernard. "The Theatre of Harold Pinter."*Tulane Drama Review*, vol. 6, n° 3, March 1962, pp. 43-54.

Ghilardi-Santacatterina, Maria, et Aleks Sierz. "Pinter and the Pinteresque: An Author Trapped by His Own Image?" *Drama on Drama.* Boireau, Nicole, (ed.), London: Macmillan, 1997, pp. 108-120.

Gillen, Francis. "All these Bits and Pieces: Fragmentation and Choice in Pinter's Plays." *Modern Drama*, vol. 17, 1974, pp. 477-487.

Hammond, B. S. "Beckett and Pinter: Towards a Grammar of the Absurd." *Journal of Beckett Studies*, vol. 4, 1979, pp. 35-42.

Hall Burghardt, Lorraine. "Game Playing in Three by Pinter." *Modern Drama*, vol. 17, n° 4, December 1974, pp. 377-388.

Hinchliffe, Arnold P. "Mr Pinter's Belinda." *Modern Drama*, vol. 11, September 1968, pp. 173-179.

Lahr, John. "Pinter and Chekhov: the Bond of Naturalism." *Tulane Drama Review*, vol. 13, n° 2, Winter 1968, pp. 137-145.

Lecercle, Ann. "Paradigmes et palimpsestes pintériens : la question du postmoderne." *De Joyce à Stoppard : Ecritures de la modernité.* Haberer, Adolphe, (ed.), Presses Universitaires de Lyon, 1991, pp. 275-288.

Merritt, Susan Hollis. "Recent Developments in Pinter Criticism." *The Pinter Review*, vol. 1, 1987, pp. 68-76.

Merritt, Susan Hollis. "Pinter's Semantic Uncertainty and Critically Inescapable Certainties." *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, vol. 1, Fall 1986, pp. 49-76.

Nordon, Pierre. "Dialogue et paradialogue dans le théâtre anglais contemporain." *Actes du Congrès de Nancy.* Paris : Didier, 1972, pp. 243-253.

Pesta, John. "Pinter's Usurpers." *Drama Survey*, vol. 6, n° 1, Spring/ Summer 1967, pp. 54-64.

Prentice, Penelope. "Love and Survival: The Quintessence of Harold Pinter's Plays." *Cithara*, vol. 27, May 1988, pp. 30-39.

Rabillard, Sheila. "Destabilizing Plot, Displacing the Status of Narrative: Local Order in the Plays of Pinter and Shepard." *Theatre Journal*, vol. 43, 1991, pp. 41-58.

Rayner, A. "Harold Pinter: Narrative and Presence." *Theatre Journal*, vol. 40, December 1988, pp. 482-497.

Salem, Daniel. "The Impact of Pinter's Work." *Ariel*, vol. 17, January 1986, pp. 71-83.

Salmon, Eric. "Harold Pinter's Ear." *Modern Drama*, vol. 17, 1974, pp. 364-366.

Schiff, Ellen F. "Pancakes and Soap Suds: A Study of Childishness in Pinter's Plays." *Modern Drama*, vol. 16, 1968, pp. 91-100.

Schechner, Richard. "Puzzling Pinter." *Tulane Drama Review*, vol. 11, 1967, pp. 176-184.

Susini, Christian. "Le lieu et la parole dans le théâtre de Harold Pinter." *RANAM*, n° 5, Strasbourg, 1972, pp. 3-34.

Suter, Anthony. "A Psycho-Aesthetic Approach to the Plays of Pinter." *Etudes Anglaises*, octobre-décembre 1979, pp. 414-424.

Voigts-Virchow, Eckart. "Pinter Still / Again Pinteresque? Opacity and Illumination in *Moonlight* (1993)." *Contemporary Drama in English*, Bernhard Reitz (ed.), Wissenschaftlicher Verlag Trier, vol. 2, 1994, pp. 119-137.

Wray, Phoebe. "Pinter's Dialogue: the Plays on Words." *Modern Drama*, vol. 13, 1971, pp. 418-422.

5. Etudes critiques sur *The Caretaker*

Arden, John. "Book Review: *The Caretaker* by Harold Pinter." *New Theatre Magazine*, vol. I, n° 4, July 1960, pp. 29-30.

Berkowitz, Gerald M. "*The Caretaker*, Thirty Years On." *The Pinter Review*, 1991, pp. 55-57.

Blondel, Jacques. "Harold Pinter : Identité et communication dans *The Caretaker*." *Présence Linguistique*, n° 1, mars-avril 1974, pp. 30-33.

Boulton, James T. "Harold Pinter: *The Caretaker* and Other Plays." *Modern Drama*, vol. 6, n° 2, September 1963, pp. 131-140.

Bouscaren, Janine. "Le silence : rupture ou continuité ? A propos du silence chez Pinter." *Cahiers de Charles V*, vol. 8, 1986, pp. 125-138.

Bryden Ronald. "Three Men in a Room," *The New Statesman*, 26 June 1964, p. 1004.

Coleman, John, "The Road to Sidcup." *The New Statesman*, 13 March 1964, pp. 423-424.

Cook, David, and Brooks, Harold F. "A Room with Three Views: Harold Pinter's *Caretaker*." *Komos*, vol. 1, June 1967, pp. 62-69.

Dennis, Nigel. "*The Caretaker.*" *Dramatic Essays*, pp. 55-58.

Deurbergue, Jean. "Sujet, parole, personnage dans The Caretaker." *RANAM*, n° 5, 1972, pp. 47-62.

Findlater, Richard. "*The Caretaker.*" *Time and Tide*, vol. 41, n° 19, May 7, 1960, p. 508.

Huggins, Christopher. "Dance to a Cut-Throat Temper." *Comparative Drama*, vol. 12, 1978, pp. 214-232.

Knowles, Ronald. " 'The Caretaker' and the 'Point' of Laughter." *Journal of Beckett Studies*, vol. 5, 1979, pp. 83-97.

Lecercle, Ann. *The Caretaker*. Paris : Didier Erudition, 1996.

Minogue, Valérie. "Taking Care of the Caretaker." *The Twentieth Century*, September 1960, pp. 243-248.

Nightingale, Benedict. "*The Caretaker*." *An Introduction to 50 Modern British Plays*. London: Pan Books, 1982, pp. 351-357.

"Personality of the Month: Harold Pinter", *Plays and Players*, March 1961, p. 3.

Sahai, Surendra. "Pinter's *The Caretaker*: A Treatise on Urbanization." *Indian Journal of English Studies*, vol. 19, 1979, pp. 69-79.

Salem, Daniel. "Le gardien : analyse d'un personnage de Pinter." *Les Langues Modernes*, n° 1, 1973, pp. 67-71.

Silverstein, Marc. "Theorizing the Madness of the Real: The Case of Pinter's Len." *The Pinter Review*, 1990, pp. 74-78.

Tynan, Kenneth. "*The Caretaker* by Harold Pinter (1960)." *Tynan Right and Left*, London: Longmans, 1967, pp. 20-23.

Vigouroux-Frey, Nicole. "Pinteresque? Vous avez dit Pinteresque?" *Etudes Anglaises*, vol. 49, n° 4, 1996.

Woodroffe, Graham. "One Says Yes, the Other Says No. A Psychoanalytic Investigation of a Slip of the Tongue in Harold Pinter's *The Caretaker*." *Literature and Psychology*, vol. 32, n° 2, 1986, pp. 2-18.

Woodroffe, Graham. "Taking Care of the "Coloureds": The Political Metaphor of Pinter's *The Caretaker*." *Theatre Journal*, vol. 40, 1988, pp. 499-508.

Yvard, Pierre. "Texte, langage et communication dans *The Caretaker* de Harold Pinter." Actes du Congrès de Strasbourg, *Etudes Anglaises*, n° 81, Paris : Didier Erudition, 1982, pp. 281-285.

Ann LECERCLE
Université de Paris X - Nanterre

Nicole BOIREAU
Université de Metz

RÉSUMÉS / ABSTRACTS

John ELSOM — **Hon. President, International Association of Theatre Critics**

The First Night of *The Caretaker*

This recollection of the first night of *The Caretaker* in 1960 describes its position within the British theatre scene at the time and discusses the reasons for its success. The stylistic links with Samuel Beckett, Noël Coward and the intimate review tradition are indicated. The article concludes by considering the significance of sado-masochistic role-playing within the play's dramatic structure.

La création de *The Caretaker*

L'article retrace la création de *The Caretaker* en 1960. Il replace la pièce dans le contexte du théâtre britannique de l'époque, analyse les raisons de son succès, et examine les liens stylistiques avec Samuel Beckett, Noël Coward et la tradition du spectacle de variétés. L'auteur conclut sur les relations entre les jeux de rôles sado-masochistes et la structure dramatique de la pièce.

Susan BLATTÈS — **Université de Grenoble III-Stendhal**

The Caretaker: Mystery or Mystification?

Although *The Caretaker* is not a particularly difficult play, it may well leave the spectator somewhat baffled. In order to dispel some of the mystery that surrounds the characters and events, critics have resorted to two strategies. Some have submitted the characters and the playwright to psychoanalytical investigation and have thereby unearthed explanations for everything that is said or done. Others have preferred to see the play in allegorical terms. This article does not try to choose between the two, but sets out to see how mystery in the play far from keeping the spectator at a distance, actually draws the spectator into the fictional world to share in a powerful experience.

Mystère ou mystification?

Sans être une pièce difficile, *The Caretaker* laisse souvent le spectateur perplexe devant des zones d'ombre. Face à cette incertitude, les critiques ont eu deux réactions différentes. Certains trouvent des réponses en faisant subir aux personnages et au dramaturge une psychanalyse et trouvent ainsi une logique derrière le moindre mot ou geste. D'autres prétendent que les personnages et l'histoire ne sont qu'un simple prétexte et qu'il faut voir la pièce comme une allégorie. Cet article ne cherche pas à trancher entre les deux, mais tente d'étudier comment les zones d'ombre dans la pièce, loin d'éloigner le spectateur, en fait lui permettent d'entrer dans le monde de la fiction et d'en être touché.

Anne FUCHS **Université de Nice-Sophia Antipolis**

Pinter, Painter or Pointer: Society and Theatrical Form in *The Caretaker*

Pinter's "concrete and particular" painting of the room, framed for the audience at the beginning of the play by the scopic strategy of gazer/gazed at, already emphasizes the sixties atmosphere and the salient features of the bucket and the Buddha. Following his characters "nose to the ground" Pinter acts as a pointer, signposting the way in which postwar Britain is proceeding (or not proceeding) along the road to socialism. The room which must be patched up or abandoned represents the remains of the patriarchal state badly needing a caretaker. Will this prove to be the pragmatic, materialistic Mick, the idealistic seer Aston or the barbaric underdog Davies, or a combination of all three? Hindsight and the advent of postmodernism allow us to reconsider the critical approach which often saw in Pinter, to use Jameson's terms, the "purely aesthetic persistence of an oppositional social stance."

Société et dramaturgie dans *Le Gardien* de Pinter

La façon "concrète et particulière" dont Pinter décrit la chambre que la stratégie spéculaire du regardant/regardé théâtralise au début de la pièce du même nom, met déjà en valeur l'atmosphère des années soixante et ces éléments essentiels que sont le seau et le Bouddha. En suivant ses personnages à la trace, "museau au sol", Pinter agit comme un chien de chasse qui guide le spectateur dans les dédales de la voie qui mène la Grande-Bretagne de l'après-guerre vers un hypothétique socialisme. La chambre qu'il faut réparer ou aban-

donner représente les restes de l'état patriarcal qui ne peuvent se passer de gardien. Qui jouera ce rôle? Mick le matérialiste pragmatique, Aston le visionnaire idéaliste, Davies le *lumpen*-prolétaire barbare, ou les trois ensemble? Rétrospectivement et avec l'avènement du postmodernisme, nous sommes en mesure de remettre en cause une certaine critique qui rangeait souvent Pinter, selon les termes utilisés par Frederic Jameson, parmi ceux dont "l'opposition à la société ne persistait que dans leur esthétique."

Nicole BOIREAU **Université de Metz**

L'esprit comique dans *The Caretaker*

La pièce s'appuie sur des schémas comiques empruntés à la tradition. Les trois personnages se livrent à des jeux aux règles fluctuantes. Pinter pose de manière cruciale le problème de la gestion des relations humaines à travers les jeux du discours et de la théâtralité.

The Comic Spirit in *The Caretaker*

The play is based on well-known literary patterns creative of comic distance. The three characters break all the rules of the various games. The intrinsic playfulness of Pinter's dramatic writing problematizes the crucial question of social codes.

Anthony SUTER **Université de Toulouse-Le Mirail**

Pinter as a Poetic Dramatist

Harold Pinter, according to specialists such as Peter Hall and Martin Esslin is a poet working in the theatre. He puts poet characters on stage, and his work displays poetic effects and repetition techniques derived from T. S. Eliot, whose concept of dramatic poetry corresponds to Pinter's theatrical practice. There is a profound inter-reaction between Pinter's poetry and his plays, which also both bear an affinity with the dramatic monologue technique of Browning. Finally, Pinter's object-orientated imagery places him within the context of contemporary post-modernist poetry.

Pinter, dramaturge poète

Selon l'estimation des spécialistes tels Peter Hall et Martin Esslin, Harold Pinter est un dramaturge poète. Il met en scène des poètes et son œuvre déploie toute une gamme d'effets poétiques souvent influencés par T. S. Eliot, dont la conception de la poésie dramatique correspond à la pratique de Pinter au théâtre. Il existe une profonde interaction entre les poèmes et les pièces de Pinter, dont l'œuvre montre également une parenté avec le "monologue dramatique" de Browning. L'utilisation d'objets comme métaphores chez Pinter permet de situer ce dernier dans le courant de la poésie post-moderniste.

Elisabeth ANGEL-PEREZ **Université de Paris IV-Sorbonne**

The Caretaker de Harold Pinter : Pour une anatomie de l'errance

Cet article se concentre sur le traitement de l'espace dans *The Caretaker* de Harold Pinter. Avec, au coeur du désir de sédentarité, la prégnance de la problématique de l'errance, *The Caretaker* dessine un véritable "gestus" du nomade.

Dans cette pièce où l'espace scénique et l'espace dramatique fusionnent, le théâtre montre à quel point il est proche de l'anthropologie en même tant qu'il se définit comme intrinsèquement post-moderne.

Harold Pinter's *The Caretaker*: For an "anatomy of restlessness"

This article concentrates on the treatment of space in Harold Pinter's *The Caretaker*. The paradoxical presence of restlessness at the core of the quest for sedentarity that motivates the characters accounts for the emergence of a "gestus" of restlessness.

This play, whose scenic and dramatic spaces merge, promotes a postmodernist theatre which shows to what extent theatre can come close to anthropology in its goals as well as in its methods.

Valérie CHABIN **Université de Rouen**

Les rituels dans *The Caretaker* de Pinter

La ritualisation de l'action dramatique est un processus récurrent dans le théâtre de Pinter. Dans *The Caretaker*, elle est au service de la structuration de l'espace scénique, d'une esthétique absurdiste et du sacrifice du vagabond. Le sens n'est plus seulement une prérogative du discours et la dimension visuelle de la représentation théâtrale est privilégiée.

Rituals in Pinter's *The Caretaker*

The ritualization of dramatic action is recurrent in Pinter's plays. In *The Caretaker*, the relationships between the characters and the stage are ritualized as well as the torture endured by the tramp. Rituals also belong to the playwright's absurdist strategy. Meaning no longer is the prerogative of speech and greater importance is given to the visual dimension of theatrical performances.

Brigitte GAUTHIER **Université de Paris X-Nanterre**

Espaces asilaires dans *The Caretaker*

The Caretaker ne se situe pas dans un asile, mais chaque sous-entendu de cette pièce suggère l'existence d'une imagerie cachée d'asiles gigognes : celui où Aston a été soumis à la thérapie par électrochocs et celui dans lequel Davies n'a fait que jeter un coup d'œil bien qu'il semble se souvenir parfaitement bien de la chaleur qui y régnait. J'utilise la métaphore de l'asile caché pour déconstruire les schémas de manipulations psychologiques et totalitaires.

Asylums in *The Caretaker*

The Caretaker does not take place in an asylum, but every innuendo of this play points out towards a hidden imagery of asylums-within-asylums : the one in which Aston was submitted to electroshock therapy and the one Davies merely had a peek in, although he seems to remember very well how hot it was there. I'm using the metaphor of the hidden asylum to deconstruct patterns of psychological and totalitarian manipulation.

Claudie COMBRES **Université de Toulouse-Le Mirail**

Le vertige identitaire

Le questionnement identitaire ne se limite pas à une stratégie d'intimidation. Des indices concordants (la statuette de Bouddha, les échos du Théâtre de l'Absurde) signalent l'urgence de la question de l'être et du faire. Au-delà du nom, peu fiable, l'identité se détermine à travers l'inscription spatio-temporelle des personnages. D'où l'intérêt des chronotopes singuliers. L'identité, fonction des variables d'espace/temps, se caractérise par sa mutabilité. Celle-ci évoque le samsâra bouddhiste, elle présente des analogies avec la création scénique du personnage, elle invalide enfin la quête identitaire de Davies. Les deux frères figurent l'humanisme bâtisseur face à l'Absurde, incarné par Davies.

Elusive Identities

The importance of the questions relating to the identity of Davies goes well beyond Mick's attempts at victimizing him. A number of clues, such as the statue of Buddha, or echoes from Absurd plays, point to the themes of "being" and "doing" as seminal issues. Names, as proofs of identity, turn out to be utterly unreliable. Identity rests more convincingly on the time and space elements, hence the interest of chronotopes. Because of its dependence on time and space, identity appears to be fundamentally elusive. It thus shows similarities with the Samsâra of Buddhism and with the construction of stage characters; finally, it ruins the validity of Davies's identity quest. As brothers and builders, Mick and Aston present a forceful stage image of humanism defeating the Absurd, embodied by Davies.

Stuart MARLOW **University of Essen**

Just a Smack at the Pinteresque

The mid 1990's provides an interesting vantage point from which to reassess the significance of Harold Pinter's first major success *The Caretaker*. Not only do the 90's provide the cultural historian with a more informed view of the first one and a half decades of the Cold War era, but the gap in time provides the director with a chance to take a fresh look at the links between page and stage. Being involved in both practical theatre and higher education,

the current moment may also prove quite useful in reassessing how both theatre critics and academics have influenced the public perception of both *The Caretaker* and Pinter's early work in general. The resulting process of critical reflection provides a basis from which to place the play in both a historical perspective and to gauge its contemporary relevance and standing as a work of dramatic art.

The Caretaker de la page à la scène

Le milieu des années 90 offre un point d'ancrage intéressant pour reconsidérer la signification du premier grand succès de Pinter, *The Caretaker*. Non seulement l'historien est-il mieux informé sur les quinze premières années de la guerre froide, mais le recul du temps offre aussi au metteur en scène la possibilité d'envisager les rapports entre la page et la scène d'un œil neuf. L'article montre aussi comment les critiques dramatiques et les universitaires ont influencé la manière dont le public a perçu les premières pièces de Pinter et *The Caretaker*. La pièce est replacée dans une perspective historique. Sa signification contemporaine est réévaluée, ainsi que sa valeur artistique et dramatique.

Nicole VIGOUROUX-FREY — **Université de Rennes 2-Haute Bretagne**

Du texte à l'image : *The Caretaker* au cinéma (1963)

En écrivant la version filmique de *The Caretaker*, Clive Donner précise visuellement les choix de Pinter dramaturge. Il y a parfaite adéquation entre le scénariste et le réalisateur, pourtant le film accentue l'importance de Davies comme héros. Une écriture visuelle se substitue à l'écriture linéaire.

Frome the Page to the Screen : *The Caretaker* (1963)

Clive Donner and Harold Pinter have worked together to offer one of the most successful examples in which visual writing corresponds to dramatic writing. The film is different from the play but it is worth a visit for its own contribution.

Bruno SCHROEDER **Paris**

Le Gardien, sa réception en France

La pièce de Harold Pinter *The Caretaker* fut créée à Londres en 1960. Son succès éclatant, après l'échec de *The Birthday Party*, consacra la réputation de Pinter en Angleterre. Elle fut montée à Paris au début de 1961, sous le titre *Le Gardien*, au Théâtre de Lutèce, par Roger Blin, qui venait de jouer *En attendant Godot* de Beckett. La pièce déconcerta les critiques parisiens autant que le public. Pinter avait dit qu'il voulait "rompre avec la tradition en Angleterre qui consiste à ne jamais déconcerter le public". Ce n'est qu'en 1969 que le public et les critiques découvrirent véritablement *Le Gardien*. La pièce jouée comme un drame réaliste, avait tous les atouts pour réussir : un metteur en scène chevronné, un excellent traducteur qui devait devenir le traducteur attitré de Pinter, et trois bons acteurs, dont l'un, Jacques Dufilho, avait déjà une réputation de grand acteur comique. C'est à lui que fut essentiellement dû le succès de la pièce : le public vint pour rire, et comprit en même temps, comme par accident, le pathétique de la pièce. C'était bien le but qu'avait recherché Harold Pinter.

The Caretaker, its Reception in France

Harold Pinter's play *The Caretaker* was first performed in London in 1960. It had a brilliant success, after the failure of *The Birthday Party*, and this established Pinter's reputation in England. It was then staged in Paris at the beginning of 1961, under the title *Le Gardien* in the Lutèce Theatre, the Paris "research theatre", by Roger Blin, who had staged *Waiting for Godot* by Samuel Beckett. The play disconcerted the Parisian critics and audiences. Pinter had said that he wanted "to break with the tradition in England which consists in never disconcerting an audience". It was only in 1969 that the Paris critics as well as audiences really discovered *Le Gardien*. The play, performed as a realistic one, had everything to succeed: an experienced producer, an excellent translator, who was to become Pinter's regular translator, and three good actors, one of whom, Jacques Dufilho, was a great comic actor. Audiences came to laugh, and got to understand at the same time, as it were by accident, the pathos of the play. It was the very object Pinter had been trying to achieve.

Imprimé par
les impressions Dumas
525 av. de Limoges - 79000 NIORT