

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 profiteuse, *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 pinterien 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 cartes¹³ 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'electrolux¹⁴ 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 jeu 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 Purdie¹⁷ 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 troisième 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'"inter-textualité et d'inter-réalité"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 transcendantal. 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 salubre 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'électrolux ; 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.