

***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 scénique² et l'espace dramatique³ : 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 électrochocs, se transcrit typographiquement dans les points de suspension qui ajoutent 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 convoitée. 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 ballotté, 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'hôpital 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 théâtre¹⁴) 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: Methuen, 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 constituent 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.