

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 maladroites 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 for 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.