

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 considérerait 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 dérouté 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'Absurde¹ 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 "contradictoire", 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 Beckett⁵ 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 adjouvants 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

dénouement 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.