

***The Caretaker* : Le vertige identitaire**

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

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

De l'identité stable au vertige identitaire

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

La réplique se termine par :

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

Chronotope et identité

Le nom – point de suture entre le privé et le social – est ce qui relie les métamorphoses continues de l'existence à la certitude originelle, mais il ne devient opératoire qu'accepté par l'autre, authentifié. Or, le document officiel atteste toujours de la seule chose au fond qui soit immuable : les lieu et date de naissance, indices de la relation symbiotique de l'homme à son espace-temps, d'où le caractère essentiel du chronotope originel⁹ – celui du **corps accueilli**.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Fonction métathéâtrale de Mick

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

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

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

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

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

M : You've been in the services, haven't you?

D : The what?

M : You been in the services. You can tell by your stance.

D : Oh... yes. spent half my life there, man. Overseas... like... serving... I was.

M : In the colonics, weren't you?

D : I was over there. I was one of the first over there. (p. 82)

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

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

La quête identitaire

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Claudie COMBRES
Université de Toulouse-Le Mirail

NOTES

- 1 Pagination : Faber and Faber, 1993, *Educational Text*. Introduction de Margaret Rose.
 Mise en page identique dans Faber and Faber, non annotée (1991) et Eyre Methuen (1960). Retrancher 32 au numéro de page pour retrouver la référence citée. Pour l'édition *Harold Pinter. Plays : Two*, London: Faber and Faber, 1996, retrancher 34.
- 2 Martin Esslin, *Pinter. A Study of his Plays*, London: Eyre-Methuen, 1973, pp. 14-15.
- 3 *The Caretaker* a été créé au Arts Theatre Club (avril 1960) avant son transfert vers la scène commerciale du Duchess, fin mai. En ces temps de censure théâtrale tracassière, The Arts, sous la direction d'Alec Clunes, (1942-1953), puis de Campbell Williams, était l'un des plus audacieux clubs privés restant à Londres. Y avait été créé, en août 1955, le très controversé *Waiting for Godot*, dont le succès inattendu avait justifié le transfert vers le Criterion, en octobre. Notons que le metteur en scène de *Godot*, Peter Hall, fut l'un des promoteurs de *The Caretaker*, et que l'acteur Peter Woodthorpe créait le rôle d'Estragon, cinq ans avant celui d'Aston.
- 4 Esslin, *op.cit.*, p. 23.
- 5 Samuel Beckett, *Waiting for Godot*, London: Faber and Faber, 1965, pp. 49 et 91.
- 6 Terme forgé par J. B. Priestley dans *Journey Down a Rainbow* (1955).
- 7 Pour le bouddhisme, l'impermanence de toute chose rend la vie intolérable. Le Moi se réduit à une création momentanée et fortuite, due à la coopération mutuelle des cinq éléments physiques et moraux qui composent l'homme.
 Henri Arvon, *Le Bouddhisme*, Paris : P.U.F., 1985, Que Sais-Je? n° 468, p. 37.
- 8 Harold Pinter, *PLAYS: TWO*, *op. cit.*, p. 100.
- 9 Patrice Pavis rappelle la notion de Bakhtine appliquée au roman. Il s'agit de "créer une figure, un symbole à partir de données concrètes,

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

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

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

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

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

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

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

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