

Du texte à l'image : *The Caretaker* au cinéma (1963)

Produite en pleine crise du cinéma britannique dit "Independent", confrontée – avant même d'exister – à la dure réalité de devoir se frayer un chemin en dehors du tout puissant circuit de distribution, alors soumis à l'arrogante hégémonie des magnats de l'industrie cinématographique anglo-américaine, la version filmique de *The Caretaker* connut d'abord l'errance avant de pouvoir trouver son ancrage naturel sur les écrans nationaux. À l'instar du destin de son héros – Davies – le film de Clive Donner connut donc les tribulations du "sans toit ni loi" avant de s'approprier un gîte, victime de l'obstination, du rêve utopique d'une équipe de créateurs déterminés à cheminer hors des sentiers battus. Il fallut d'abord trouver les capitaux nécessaires (£30,000) que ne pouvaient avancer ni "The National Film Finance Corporation" – puisque le film risquait fort de ne pas être le succès commercial exigé par les statuts –, ni les distributeurs accrédités que le scénario laissait indifférents. Il ne restait donc plus à Harold Pinter, Michael Burnett (producteur), Donald Pleasence, Alan Bates et Robert Shaw (acteurs) qu'à créer leur propre société de production pour pouvoir tenter l'aventure. Étrange destin, étrange cheminement pour un film britannique à petit budget qui parvint à réunir des fonds parmi la gent internationale des arts et des lettres de langue anglaise (Noël Coward, Richard Burton, Elizabeth Taylor, Peter Hall, Peter Sellers, Leslie Caron etc.), aventure exceptionnelle qui débute à Hackney – non loin du lieu où Pinter vit le jour –, se poursuit à New York (où le film est projeté en janvier 1964 sous le titre : *The Guest*), passe par Berlin (le temps d'obtenir l'ours d'argent le 1^{er} juillet 1963) avant d'obtenir droit de cité sur les écrans londoniens.

L'entreprise devait demeurer unique dans les annales du cinéma. Elle débuta en décembre 1962 dans l'enthousiasme et l'optimisme d'une équipe qui avait contribué à son succès new yorkais d'octobre 1961 à février 1962. Succès artistique plus que succès commercial, cela va sans dire. Trois semaines de répétitions préludèrent au tournage, la dernière répétition devait même durer cinq heures en présence de l'auteur/scénariste.

L'option du réel ou l'ambiguïté levée

Le transfert de la version scénique à l'écran devait permettre à Pinter (également auteur du scénario) d'affirmer davantage encore l'ancrage de *The Caretaker* dans le réel : choix d'un lieu authentique (le 31, Downs Road, Hackney) dans un îlot d'habitations insalubres, un environnement qui affecte et enrichit par conséquent le jeu des acteurs : la camionnette de Mick devient "réelle", tout comme sont "réels" le jardin et le café au coin de la rue. Pinter, on le sait, a éprouvé une satisfaction toute particulière lorsque s'est concrétisé l'environnement qui avait présidé à l'écriture de *The Caretaker*. A priori la version cinématographique semble donc vouloir aggraver le parti pris de "naturalisme" déjà peaufiné par le biais des didascalies qui introduisent l'action au début de l'acte I, par exemple :

As well as being a talented "wordman", he possesses a sensitive eye for the visual – something which has developed through his work in film.¹

Il convient de préciser que l'introduction d'éléments "naturalistes" n'est amenée que par souci de servir une dramaturgie qui dépend de la prise de conscience rapide, de la part du spectateur, que le lieu principal de l'action, l'enjeu du rituel de l'affrontement et de la possession est bien cette mansarde mal ventilée qui assure la connivence des deux frères, leur fraternité sociale, et donc le statut d'intrus auquel ne saurait échapper le vagabond. Un travelling dans la rue enneigée accuse l'urgence de trouver un abri pour la nuit ; l'expulsion finale du logis, toujours sous la neige, n'en sera par

conséquent que plus poignante. Tout concourt à victimiser l'errant, même les intempéries : "what about all this bastard snow now? I mean ... when is it going to go?" questionne Davies. Une réplique à l'évidence laissée sans réponse par Aston, introduite par Pinter-scénariste à la demande du réalisateur Clive Donner. La présence d'éléments matériels est encore attestée par la réalité du "van" ; métaphore de la réussite sociale dans la pièce, il atteste de la réussite sociale de Mick, heureux propriétaire d'un immeuble et d'un engin à moteur, homme ambitieux et dynamique comme il se plaît à le revendiquer avec violence après avoir délibérément brisé la statue du Bouddha :

I've got my own business to built up, haven't I? I go to think about expanding ... in all directions. I don't stand still. I'm moving about, all the time. I'm moving ... all the time. (p. 106)

Il n'est guère dupe des attermoissements de Davies qui élude sa proposition d'une promenade indolore, en voiture, à Sidcup où il espère tant, prétend-il, trouver moyen de prouver son identité afin de devenir ce que tout SDF rêve de devenir, un gardien d'immeuble :

You make a long speech about all the references you've got down at Sidcup, and what happens? I haven't noticed you go down to Sidcup to obtain them. (p. 106)

La mise en images passe par une concrétisation des évocations ou suggestions du texte dramatique. Davies a bien pris place dans la voiture et les chevaux vapeur de ces chevaliers des temps modernes caracolent allégrement juste le temps de faire le tour du pâté de maisons, le temps qu'il faut pour que Davies trouve quelque échappatoire et renonce à troquer la réalité pour le rêve. Revêtu d'un hypothétique statut de "gardien", Davies doit enfiler la blouse blanche qui caractérise la dignité de sa "nouvelle" fonction. Plus tard nous verrons Aston, qui vient de lui signifier son congé, pendre

près de la porte la défroque symbolique ; mais déjà la mimique mi-incrédule, mi-flattée de Davies surpris annonce la parodie, le jeu ironique qui s'installe. Pris au piège d'un simulacre d'adoubement auquel il ne peut décentement échapper, au risque de se trahir et de perdre son gîte, conscient pourtant que cet emploi ne lui sied guère, il se prête au jeu, enfle la blouse blanche, objet insolite dans une mansarde poussiéreuse, encombrée d'objets hétéroclites. En le travestissant en "caretaker" Aston, puis Mick lui rappellent implicitement son statut de propre à rien selon l'étymologie arabe du terme "mamamouchi" : un SDF "caretaker" vaut bien un bourgeois gentilhomme. Lorsque la farce n'amuse plus, on s'en débarrasse en le jetant à la rue. Il y retrouve le mépris du citoyen patenté pressé par ses obligations, indifférent au sort d'un vieil homme loqueteux qui encombre son chemin et l'oblige à se détourner. Les bruits familiers et usuels rythment le quotidien, accompagnent notre regard et le soutiennent : mélodie de pas dans la rue, du moteur mis en marche, des gouttes d'eau qui s'écrasent dans le seau, psalmodie des hauts faits du sauveur Aston, autant d'éléments d'un décor sonore "naturaliste" en apparence mais qui ne trouve sens que dans son opposition au silence feutré des scènes de mime où Mick, tel un félin, tend le piège qui servira à détruire l'importance de l'intrus, à reconquérir l'attention d'Aston dans cet ultime moment de connivence où le silence éclate autour du bassin gelé, dans le jardin, sous le regard abasourdi du sacrifié, là-haut, à la fenêtre de la mansarde. La visualisation d'éléments précautionneusement choisis concourt à expliquer quelques aspects du silence pintérien, à l'inscrire dans une mouvance du réel qui lève le voile de l'ambiguïté, propose l'option du concret, met en évidence le jeu triangulaire de la connivence et de la duperie, substitue l'objet au mot, retourne à la pensée initiale du scénariste qui confesse : "The context has always been, for me, concrete and particular, and the characters concrete also."²

La version cinématographique a le pouvoir de nous restituer ce spécifique-là. L'échange visuel qu'elle met en œuvre explicite le silence du non-dit, aggrave la suspension du discours qu'il oriente

dans une féerie d'hésitations, de tentations avortées : "The more acute the experience the less articulate its expression."³

Incapable de trouver le mot juste, Davies martèle du poing droit la paume de sa main gauche. Ce geste s'accroche à notre mémoire, tout comme restent gravés au fond de notre pupille les bonds de fauve prédateur de Mick, substituant avec force la gestuelle à la rhétorique où il excelle pourtant.

L'option du réel lève ici, au profit du spectateur, le masque de l'ambiguïté, oriente le regard collectif, organise les indices, évite le tâtonnement individuel et l'interprétation différée.

Du rituel du chaos au labyrinthe

Le monde théâtral de Pinter est un monde clos, où les personnages reclus se défendent de l'espace extérieur ressenti, presque par définition, comme une menace. Le travelling du "pub" à la chambre sur lequel s'ouvre *The Caretaker* n'introduit le milieu extérieur que parce qu'il est ressenti par Davies comme un danger permanent d'agression. Violence physique à l'intérieure du pub, elle nous est martelée dans les brisures du récit de Davies, chemin faisant. Agression du milieu naturel hostile aux sans-logis, rappelée par le froid et la neige. Par opposition l'espace, même réduit, du logis/refuge est l'équivalent d'un havre de paix, de sécurité, de repos possible comme pourrait en connaître un animal primitif à l'intérieur d'un environnement trop urbanisé, trop "civilisé". Deux hors-la-norme dans la jungle de la ville – Aston et Davies – trouvent dans l'impossible mansarde, la tanière indispensable pour reconstituer cette énergie physique nécessaire à la survie. Encombrée d'objets hétéroclites – le travelling ne s'y risque guère, s'arrêtant sur le seuil –, la mansarde constitue donc une sorte de "no man's land", de sas qui sépare l'état sauvage de la civilisation dont les scories encombrant la chambre : four à gaz, petit électroménager, objets divers accumulés pour servir au bien-être du locataire en titre, pourtant incapable de les distribuer de manière rationnelle. Distribution spatiale organisée malgré tout, en dépit de tout, en fonction de deux pôles extrêmes ;

la porte – accès immédiat, via le dédale des escaliers et des couloirs, au milieu ambiant – et la fenêtre, presque toujours ouverte, qui apporte une circulation d'air frais, de nature (le jardin) et de rêve. "Le bonheur n'est pas le résultat d'une quête passionnée, mais d'une défense sauvage"⁴. La défense se matérialise d'abord par un chaos labyrinthique où seul l'homme traqué retrouve instinctivement son chemin. *The Caretaker* – le film – commence là où finit *L'Apprenti* de Chaplin, où un monde structuré est méticuleusement mis en éclats, comme pour mieux reconstituer le milieu naturel, par défaut et par procuration, à partir d'un décor bourgeois trop policé. Construire l'apprentis pour Aston, décorer l'habitat pour Davies, c'est implicitement accepter de traverser le miroir. Le temps du bonheur immobile n'est que l'instinct de repos, le masque du désir toujours présent d'aller à Sidcup ou de créer sa propre structure au fond du jardin. Apprenti décorateur, Charlot déstructure à l'envi un univers bourgeois qui n'est pas le sien. Victimes semi-consentantes, prisonniers d'une structure urbaine trop ritualisée, Aston et Davies tentent au contraire de restructurer un chaos, de s'intégrer en balisant la mansarde d'objets symboles de la civilisation au quotidien : prise électrique, aspirateur etc. Rarement ressentis comme auxiliaires, ces objets innocents concrétisent le danger, la menace, l'ingérence d'un milieu hostile contre lequel ils ont cherché refuge. Comme dans *L'Apprenti*, le four à gaz stigmatise le danger par la béance de son rictus, mais il est cette fois réduit à l'impuissance, puisqu'il n'est pas branché. L'état de grâce que vivent nos deux compères équivaut d'abord à une sorte de bonheur par abstention, parce que rien de fâcheux ne se produit. La théâtralité de la situation nous est rappelée par une sorte de prologue mimé où Mick sort de son "van", suit le dédale des escaliers, parvient à la chambre mansardée qu'il investit du regard pour s'éclipser enfin dès qu'il entend un bruit de voix. Un instant voyeur tandis qu'Aston installe Davies – la porte est restée, volontairement ou non, ouverte? – il est passé de l'autre côté de la caméra, de notre côté car il devient spectateur du rite initiatique mené par Aston qui explique, organise un chaos qu'il

restructure au bénéfice de Davies. La violence physique de Mick, le lendemain matin, à l'égard de Davies qu'il accuse de "squatter" son territoire n'en paraîtra donc que plus insolite. Les éléments du réel, les objets accumulés dans la mansarde ont pour fonction seconde de nous rappeler, de manière symbolique et parodique, une menace qui demeure virtuelle, concentrée autour de la robotique domestique. Il n'y a guère que le clown, bouc émissaire du conformisme de façade, normalisé, ou le fou à la conscience désordonnée, pour donner prise au jeu bouffon de la révolte des objets dans un monde sens dessus-dessous. La mansarde encombrée d'objets inutiles reproduit le désordre de la pensée de Davies – qui a choisi, plaide-t-il, de devenir hors-la-norme lorsqu'il s'est aperçu que sa compagne ne respectait pas l'ordre domestique fondamental qui veut que l'on ne mette pas ses sous-vêtements à tremper dans la marmite qui sert à faire la soupe –, tout autant que la confusion mentale d'Aston – puissance invitante et maître des lieux ; tout droit sorti de l'asile d'aliénés il s'acharne, jour après jour, à réparer des objets électriques, le cerveau abîmé par des séances d'électrochocs. L'objet extrait du réel, de son environnement, se fait symbole de transgression, échappe à sa définition première, ouvre les portes de la création par le rêve, se pare de ces mots rares forgés par Mick dans ses discours oniriques. En sécurité derrière un rempart d'objets hétéroclites réunis dans la mansarde, tout en haut de l'immeuble vide de tout autre locataire, tel un "no man's land" désertique, impropre à la vie, Davies trouve la possibilité de se détendre en fumant avec Aston une évocation du calumet de la paix afin d'oublier la menace extérieure :

What I got to do, I got to loosen myself up, you see what I mean? I could have got done in down there. (Act I, sc. 1 p. 40)

Une fois le climat de paix restauré, il s'agit d'organiser le chaos, d'installer le nouveau venu, de déplacer quelques objets, d'organiser son parcours, de le jalonner de toutes les commodités technologiques, qu'elles soient ou non en état de fonctionner. Fée

du logis, la fée lumière règle symboliquement le sommeil et les veilles, le passage du temps, le mouvement, les activités domestiques. Le rempart et le labyrinthe circonscrivent l'action, assurent le repos dans une immobilité suspendue face au sourire du Bouddha statufié, figé dans un bonheur de terre cuite, invitant derechef à un parcours spirituel initiatique dont le message échappe totalement à Davies :

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.
(didascalies, p. 41)

La statue lui demeure indifférente, tout comme une quelconque spiritualité. Pour défendre un territoire qu'il considère comme sien, il est prêt aux pires bassesses, aux pires vilenies : trahison, cruauté, délation. Quinze jours se sont à peine écoulés entre le début et la fin du film, lorsque Davies est irrémédiablement rejeté à la rue par les deux frères complices en leur fraternité retrouvée. Au temps de l'échange possible, de la parole en éclats dans un lieu clos – lui-même en éclats –, succède le temps de la solitude, du Golgotha obligatoire et solitaire. Davies ne sait pas que le dramaturge avait initialement projeté son assassinat par les deux frères ; mais l'errance impossible, la mort sociale auxquelles il le condamne sont plus tragiques et plus dérisoires à la fois. L'écriture de la caméra se prête volontiers à l'errance, au panoramique des grands espaces, de la même manière que le théâtre est d'abord parole, rhétorique. De même que l'écriture du texte dramatique a pu être considéré comme une écriture de la panne, l'écriture cinématographique restera frustrée, condamnée à l'espace rétréci du labyrinthe dans la mansarde, d'une plongée dans le jardin, d'un champ contrechamp de l'immeuble ou de la rue. Écriture enfermée, écriture des catacombes.

L'Odyssée autour d'une chambre

La caméra qui d'ordinaire produit de l'espace et du mouvement est ici mise en espace surveillé, borné, circonscrit. Il n'est jusqu'au

travelling qui ne soit tenu en laisse : on ne parvient même pas au bout de la rue. À la parole en éclats qui, au théâtre, reconstruit peu à peu le puzzle, correspond dans le film l'écriture fracturée de la caméra, un espace étriqué qui souligne le parodique et le burlesque de la situation. Dans un monde de l'a-normalité, la caméra visualise la circulation des courants d'air, les personnages qui entrent ou qui sortent, la porte que l'on fait battre pour réveiller l'autre, la fenêtre que l'on ouvre ou ferme selon le protagoniste du moment. La mise en espace procède du principe comique de l'inversion des valeurs : l'univers du "basement" se trouve tout en haut, sous le toit et l'on se prend à s'interroger sur des homophonies possibles ("attic" et "antic") et l'on songe alors que les tics ravagent le visage de Davies ou qu'une sérénité lisse marque la pensée d'Aston ; on songe au caractère d'Hamlet, à son "antic disposition". Principe de base dans l'espace parodique, l'inversion du signe nous invite à identifier la maison comme un faux abri ; le véritable danger pour Davies, le protagoniste, celui du titre : *The Caretaker*, viendrait donc du fait qu'il a quitté l'espace ouvert du SDF pour l'enfermement d'une mansarde. La surcharge de décor prend alors valeur métonymique de vide, d'absence. Aux pannes du discours théâtral répondent, parce que la parole est action, les pannes du mouvement de la caméra, à l'étroit dans un espace scénique resserré, où la parole, et donc le geste, se fait idéogramme. Le spectateur est frappé de l'adéquation, de la similitude d'approche entre la démarche de Pinter dramaturge et celle de Clive Donner : "I looked through a door into a room, and saw two people standing up and I wrote *The Caretaker*."⁵

C'est bien ainsi que commence véritablement le film, sous le regard clinique de Mick/voyeur, après que le travelling ait surpris Aston silencieux et Davies en apparence volubile et sous le coup d'une vive émotion, dans la rue. Peu audible, et donc quasiment inintelligible le discours de Davies dirige notre attention vers le contexte spatio-temporel, vers les conditions de l'énonciation. Parvenue au seuil de la chambre, la caméra se fige, frappant d'immobilité la situation. La présence de Mick permet le transfert : on

oublie que l'intrus est Davies pour ne plus voir en Mick qu'un fauteur de troubles, une menace potentielle. Le rituel social s'installe dès l'entrée de Davies dans la mansarde ; mais l'amorce des civilités nous suggère d'emblée que l'on se trouve dans une situation où la seule issue est l'échec :

ASTON. Sit down

DAVIES. Thanks (*looking about*) Uuh...

ASTON. Just a minute.

Aston looks around for a chair, sees one lying on its side by the rolled carpet at the fireplace, and starts to get it out. (p. 39)

Le rituel social est soumis à la panne, tout comme le langage, et ces pannes enrichissent un présent, fugitivement visité par le passé. Au dédale de la mansarde en désordre se superpose alors le dédale de la pensée mal maîtrisée. L'étanchéité défectueuse du toit nous rappelle que le barrage n'est pourtant pas aussi rigoureux qu'on le voudrait : l'extérieur est là, tout proche et toujours aussi menaçant. La mansarde ne saurait être autre chose qu'une halte, une station dans l'errance ou le Golgotha du vieux vagabond. Tel Alcinoos recueillant Ulysse après la tempête, Aston arrache Davies aux frimas. Mick le séduit et le trompe par des mots rares qui fascinent le vieux clochard :

Between my lack of biographical data about them (=the characters) and the ambiguity of what they say lies a territory which is not only worthy of exploration but which it is compulsory to explore.⁶

Cette exploration, ce retour au détour de la mémoire, nous est donnée par Pinter, par le truchement des scories du langage ; bredouilllements, ratages, incompréhension, redondance verbale. Clive Donner y ajoute les objets scories du quotidien, de la civilisation. Le vieil homme qui a, en son temps, choisi l'errance revient sur ses pas, s'accroche à une parodie de confort domestique pour lequel il est prêt à la délation, à la trahison la plus vile. Dans cette mansarde où il tourne en rond, il est le clown en train de faire son dernier tour

de piste. Il quémande le pardon, réduit à reproduire ses premières paroles, ses premiers ratages, condamné au dérisoire tournoiement sur lui-même. Il n'était guère besoin d'en venir à son élimination physique par les deux frères. En le mettant à la porte, c'est son arrêt de mort qui est signé. Naguère voué à l'errance, le vieil homme connaît la tragédie du héros qui ne peut aller au bout de son destin ; mais il a aussi la démarche douloureuse, le rictus amer du clown. Il évolue dans le monde à l'envers du "low burlesque", sa dérisoire et pathétique odyssee tourne en rond entre les quatre murs d'une sordide mansarde.

Nicole VIGOUROUX-FREY
 Université de Rennes 2 -
 Haute Bretagne

NOTES

- 1 Margaret Rose, "Harold Pinter's life and works", Introduction à *The Caretaker*, London: Faber and Faber, 1993, p. 1.
 Les citations extraites de *The Caretaker* feront désormais référence à cette édition.
- 2 Harold Pinter, "Writing for the theatre", in *Completed Book 1*, New York: Grove Press, 1977, p. 10.
- 3 *Ibid.*, p. 11.
- 4 C. Susini, "Le lieu et la parole dans le théâtre de Harold Pinter", in *RANAM*, n° V, Strasbourg, 1972, p. 3.
- 5 Harold Pinter, "Writing for myself", in *Completed Book 2*, New York: Grove Press, 1977, p. 10.
- 6 H. Pinter, "Writing for the theatre", *op. cit.*, p. 13.