



www.comptoirlitteraire.com

André Durand présente

Harold PINTER

(Grande-Bretagne)

(1930-2008)



**Au fil de sa biographie s'inscrivent ses œuvres
qui sont résumées et commentées
(surtout '*La collection*', '*Le gardien*').**

Bonne lecture !

Il est né le 10 octobre 1930 à Hackney, un quartier de l'East End, qui était à l'époque populaire et industriel. Fils unique de parents juifs (au moment de sa naissance, son père, modeste tailleur, gagnait difficilement sa vie), petit garçon morose, il garde de sa prime jeunesse des images précises (la puanteur d'une usine à savon), mais aussi la marque d'une désorientation angoissée (crise sociale, chômage, montée du nazisme, guerre civile espagnole, importante campagne antisémite en Grande-Bretagne).

En 1940, au déclenchement de la Seconde Guerre mondiale, la famille quitta Londres pour échapper aux raids aériens allemands : *«La condition de bombardé ne m'a jamais quitté»* a-t-il plus tard confié. À leur retour, il avait quatorze ans et obtint une bourse pour étudier à la "Hackney Downs Grammar School", où il lut en particulier les oeuvres de Franz Kafka et d'Ernest Hemingway, et où il joua dans des productions scolaires. Il participa aussi à des bagarres contre les fascistes qui harcelaient les juifs de l'East End. Il écrivait des poèmes : *«J'usais d'une liberté de langage considérable. J'étais très influencé par Dylan Thomas et je me fichais du style. Mais j'ai acquis avec l'âge un respect pour la société et la discipline.»*

En 1948, profondément marqué par le génocide, il refusa, pour des raisons de conscience, de faire son service militaire : *«À mes yeux, l'idée de réarmement était ridicule. J'étais conscient des souffrances et des horreurs de la guerre et je n'allais, sous aucun prétexte, contribuer à son entretien. J'ai dit non. Et je dirais encore non. C'est encore plus stupide maintenant.»* - *«J'aurais pu aller en prison. J'avais d'ailleurs pris ma brosse à dents en allant au procès. Mais ce qui est arrivé, c'est que le magistrat était quelque peu sympathique. Aussi, j'ai plutôt reçu une amende, trente livres en tout. Peut-être me rappellera-t-on pour la prochaine guerre, mais je n'irai pas.»*

Lui qui fit du théâtre dès le lycée, grâce à une bourse, put entrer à la "London's Royal Academy of Dramatic Arts". Mais, après deux années pénibles, il abandonna : *«J'étais trop jeune en vérité et je détestais l'ambiance. Ils avaient tous l'air si sophistiqués, si sûrs d'eux-mêmes. J'ai simulé une dépression nerveuse et j'ai été voir un match de cricket.»* Sous le nom de David Baron, il eut alors un petit rôle dans une émission de radio de la BBC, "Focus on football pools". Il fréquenta quelque temps la "Central School of Speech and Drama" et, en 1951-1952, fit une tournée en Irlande où il joua du Shakespeare avec la troupe d'Anew McMaster. En 1953, il parut dans la compagnie de Donald Wolfitt pour la saison au "King's Theatre" à Hammersmith. Il mena ainsi jusqu'en 1958 une existence de comédien en tournée, sillonnant le pays, jouant le soir, répétant le matin, tout en écrivant des poèmes et des textes en prose l'après-midi : *«Je n'ai jamais imaginé qu'un jour j'allais m'arrêter de jouer pour écrire à plein temps.»*

En 1950, il avait, sous le nom d'Harold Pinta, publié quatre poèmes dans "Poetry" (numéros 19 et 20) : "Nouvel An dans les Midlands", "Ombres et chandeliers", "Idylle rurale", "Divertissements européens". Il rédigea aussi un roman semi-autobiographique, "The dwarfs" ("Les nains"). Mais il se consacra surtout à l'écriture dramatique, étant considéré comme faisant partie des «jeunes gens en colère» de l'après-guerre, avec John Osborne, Arnold Wesker et Edward Bond. Dès 1955, il écrivit à un ami : *«Je ne me cantonne pas dans un style (cela vous irrite et vous met mal à l'aise), ni dans une chambre, ni dans une prophétie. Ce qui m'intéresse, c'est de pénétrer au cœur du problème immédiat, au centre de ce dont il est question. J'aspire à la rigueur, aux nuances, à l'exactitude.»*

En 1956, il épousa la comédienne Vivien Merchant qui allait jouer dans plusieurs de ses pièces.

En 1957, parce qu'un ami, chargé de présenter un spectacle à l'université de Bristol, le pressait de le tirer d'embarras, il écrivit en quatre jours sa première pièce :

"The room"
(1957)
"La chambre"

Drame en un acte

Pendant que Bert, son mari, un chauffeur de camion taciturne et silencieux, reste enfoui dans son magazine, Rose, qu'il tyrannise, s'active à préparer le déjeuner, tout en monologuant sur le temps, sur

le confort de leur chambre étriquée et sur le mystérieux propriétaire qui occupe une chambre humide et sans fenêtre au sous-sol. Justement, celui-ci, le vieux M. Kidd, entre et, répondant à peine au babillage de Rose, ne fait rien pour dissiper les peurs sans objet qu'inspire la chambre d'en-bas. Après que M. Kidd et Bert soient partis, apparaît un jeune couple à la recherche d'un appartement. Rose apprend qu'ils ont flâné dans la chambre du sous-sol à la recherche du propriétaire. Leur description de ce qu'ils ont vu ou plutôt de ce qu'ils ont senti dans l'obscurité ne fait qu'accroître son inquiétude. Après leur départ, M. Kidd revient pour dire à Rose qu'elle doit voir l'homme qui avait attendu en-dessous que Bert soit parti. C'est un Noir aveugle, Riley, qui, mystérieusement, lui ordonne de rentrer à la maison, bien qu'elle déclare ne pas du tout le connaître. Bert, de retour, soudain, se jette dans un Niagara de brutale et sadique rhétorique.

Commentaire

Les personnages et la situation posent des questions qui ne reçoivent pas de réponses précises. L'étrange et macabre atmosphère met mal à l'aise, même si le dialogue paraît parfaitement naturel. Mais on est conduit vers un sommet puissamment dramatique. Ce monde cauchemardesque d'insécurité et d'incertitude présente des touches d'Ionesco, des échos de Beckett et quelque part, pas très loin, le fantôme dérangeant du *"Tour d'écrou"* de Henry James.

Après sa création à Bristol, la pièce fut présentée au "Hampstead Theatre Club" le 21 janvier 1960 et publiée la même année. Les critiques (parmi lesquels Noel Coward, qui allait, très rapidement, se montrer plus favorable) l'ont trouvée difficile à accepter parce qu'elle demandait à un auditoire traditionnellement paresseux de travailler quelque peu pour sonder l'insondable. Harold Pinter en a gardé une défiance qu'il a affirmée plus tard : *«Je trouve que les critiques, dans leur ensemble, sont une bande de gents plutôt inutiles. Nous n'avons pas besoin d'eux pour dire aux spectateurs ce qu'ils doivent penser.»*

La pièce attira l'attention d'un producteur de théâtre qui assura la création de sa seconde pièce qu'Harold Pinter écrivit la même année, tout en continuant à jouer en tournée :

"The dumb-waiter"

(1957)

"Le monte-plats"

Drame en un acte

Deux énigmatiques tueurs à gages, Ben, qui n'est qu'un vieil imbécile, et Gus, qui tente de s'en sortir, attendent nerveusement des ordres pour leur prochain coup. Ils sont terrés dans une pièce exigüe, sans fenêtre, sans confort, du sous-sol d'un grand restaurant depuis longtemps désaffecté de Birmingham. Ils se chamaillent. Ben lit et relit un journal et s'exclame pour marquer son incrédulité à certaines nouvelles. Gus se bat avec un poêle et une plomberie qui sont hors scène. Ben contraint Gus au silence quand il fait mention de leur travail. Gus s'inquiète du fait que quelqu'un a dormi dans son lit. Soudain un ancien monte-plats reprend vie et se met à leur envoyer de mystérieuses commandes de nourriture qui sont irréalisables et qui les terrorisent. Puis une énigmatique enveloppe apparaît sous la porte. Comment réussiront-ils à composer avec ces directives absurdes? Et, le plus déroutant, pourquoi les toilettes fonctionnent-elles à des moments inappropriés? La tension s'accroît quand Gus, saisi par l'incertitude, commence à avoir des doutes au sujet de leur mission. Comme Ben est un conformiste, qui accepte les ordres sans poser de questions, Gus, qui se rebelle, doit être puni. Leur conversation provoque une agitation croissante. Gus questionne Ben jusqu'à ce qu'il sache qu'il est justement l'homme à éliminer. La pièce, c'est sa dernière heure. On attend avec une tension grandissante que s'ouvre la porte que surveille, avec son revolver armé, l'homme qui est couché sur son lit chiffonné et miteux tout en lisant le journal du soir.

Commentaire

On pourrait considérer que cette situation est inspirée par “*En attendant Godot*” de Beckett, mais elle est enracinée dans un temps et un espace réels. Elle trahit aussi le fait que Pinter fit ses débuts de comédien dans des “thrillers” de second ordre. Aussi sait-il rendre le suspense presque insupportable, met à vif les nerfs de ses personnages et de l’auditoire. La situation est si inquiétante que chaque chose devient comique ou grotesque, ou les deux. Le dialogue tient à la fois de l’échange laconique des personnages d’Hemingway dans “*Les tueurs*” et du comique du music hall. Un cocktail de méchanceté et de naïveté maintient l’intrigue. Pinter peint un univers où la violence s’inscrit dans la fragilité des individus et la dangerosité de leurs rapports. Tout autour de cette situation implacable et qui reste en suspens, les paroles banales ou les sous-entendus sont porteurs de sens, plus révélateurs que la main posée sur la gâchette.

La pièce fut créée en 1959 à Francfort sur le Main, en Allemagne.

“*The birthday party*”

(1958)

“*L’anniversaire*”

Drame

Dans la petite pension de famille du bord de mer tenue par Peter et, surtout, par sa femme, Meg, il n’y a qu’un seul pensionnaire et qui est là depuis longtemps, Stanley, qu’elle chouchoute de toute sa tendresse débordante. Quand il va bien, elle est joyeuse comme une jeune fille et, quand il n’est pas content, un peu méchant, elle s’affole comme une enfant. Aujourd’hui, c’est l’anniversaire de Stanley. Elle veut, en secret avec Lulu, la jeune voisine, lui préparer une petite surprise. Or, ce même jour et pour la première fois depuis longtemps, elle attend deux voyageurs. Qui sont-ils? des brutes ou des clowns, des flics ou des voyous? On comprend vite qu’ils ont un travail à faire, mais par qui sont-ils envoyés? Et pourquoi Stanley est-il à ce point terrorisé par leur arrivée? Ce Goldberg et ce McCann apprenant que c’est l’anniversaire de Stanley lui font une fête où ils l’agressent verbalement et le réduisent à la soumission. Le lendemain, il essaie de s’enfuir mais ils le traquent.

Commentaire

La pièce fut inspirée à Harold Pinter par une expérience faite en 1954 alors qu’il jouait dans une station balnéaire. Il s’était mis à chercher, par un dimanche pluvieux, une chambre à louer, et rencontra un vieil homme qui s’occupait des chaises longues sur la plage et qui l’emmena dans une maison délabrée où on lui proposa d’occuper le grenier. La maison était dirigée par une bonne femme rougeaude et mal peignée. L’atmosphère étrange et sinistre de l’endroit resta gravée dans sa mémoire. La mésaventure de cet homme apparemment ordinaire qui est menacé par des étrangers pour une raison inconnue a quelque chose de kafkaïen.

Cette première longue pièce fut créée à l’université de Bristol en 1957 puis présentée à Cambridge, à Oxford, avant de l’être, en 1958, au “Lyric Theatre” dans le West End de Londres où, ayant reçu un accueil glacial, elle fut retirée au bout d’une semaine. Elle fut reprise en juin 1964, par la “Royal Shakespeare Company”. En 1968, Harold Pinter en tira un scénario pour le film “*L’anniversaire*” de William Friedkin. Elle fut présentée à la télévision, lors de la “Theatre Night” de BBC2, le 21 juin 1987, Harold Pinter tenant le rôle de Goldberg.

En 1958, Harold Pinter fit un premier essai, avorté, de pièce radiophonique : “*Something in common*”. Mais il en fit jouer d’autres qui reçurent un meilleur accueil :

“A slight ache”
(1958)
“Une petite douleur”

Pièce radiophonique

C'est l'été. Un couple bourgeois, Flora et Edward, prend son petit déjeuner dans son jardin très vert, en pente douce. Ils parlent de fleurs et de guêpes. Il accorde, en effet, beaucoup d'importance à la destruction d'une guêpe qu'il conduit comme une opération militaire, ce qui est bien dans son caractère. Il ressent aussi une petite douleur dans les yeux. Flora fait ressurgir ses souvenirs de jeunesse. Leur conversation semble banale, mais elle est pourtant étrangement révélatrice des obsessions pédantesques d'Edward tandis ressurgissent et traduisent sa frustration, soudain se tourne vers le mystérieux marchand d'allumettes, cape boueuse et visage sale, qui se tient à leur porte d'en-arrière depuis des semaines. Sa présence les intimide, particulièrement Edward, dont la douleur s'aggrave alors qu'ils se demandent qui il peut être. Leur bavardage oiseux exprime une virtuelle paranoïa. Ils se résolvent à l'inviter à entrer pour un affrontement direct. Il apparaît alors que c'est un vieil homme, vêtu de haillons et si faible qu'ils se demandent s'il peut voir et entendre. Le faisant s'asseoir sur une chaise, Edward, par un stratagème à peine voilé, lui parle sur un ton artificiellement jovial pour essayer de découvrir son identité. Mais, sans que l'autre ait prononcé un mot, Edward est bientôt si démoralisé qu'il ne peut continuer. C'est alors Flora qui poursuit l'interrogatoire ; elle y va même d'avance sexuelles. De nouveau, ce mystérieux nigaud demeure silencieux et masqué. Mais cela aiguillonne le déversement de frustrations et de peurs enterrées. Représente-t-il quelque chose du passé? Pourquoi suscite-t-il une suspicion et une crainte si irrationnelles?

Commentaire

Comme toujours chez Pinter, dans un texte tout en ambiguïtés, l'apparemment normal se teinte d'absurdité, de burlesque. Une guêpe qu'on tue, une petite douleur au coin de l'œil, un marchand d'allumettes campé dans l'allée, et c'est l'irruption de l'insolite au cœur du banal. Au petit déjeuner, Elle fut présentée au “Arts Theatre Club”, de Londres.

Elle fut reprise à Paris en 2007 dans une mise en scène de Claudia Morin qui y a joué avec Jean-Gabriel Nordmann et Alain Roland (dans un rôle muet mais où, entre rires, larmes et expressions drolatiques, fut étonnant).

“A night out”
(1959)
“Une nuit de sortie”

Drame

À Londres, Albert Stokes s'habille pour sortir quand sa mère l'appelle d'en-haut. Elle s'étonne qu'il sorte. Il lui indique qu'il lui a dit trois fois qu'il allait à une fête de bureau qui allait marquer le départ à la retraite de M. Ryan. Elle se plaint car elle avait pensé qu'il resterait avec elle pour jouer aux cartes. Elle est agacée quand il insiste pour dire qu'il ne peut rester à dîner et qu'il ne peut changer une ampoule dans la chambre de la grand-mère. Elle se fâche quand il lui rappelle que celle-ci est morte depuis dix ans. Elle laissera le dîner dans le four au cas où il flancherait et reviendrait à la maison. Finalement, après qu'il l'ait assurée qu'il rentrera tôt, elle lui permet de partir, non sans quelques remarques sur sa tenue et quelques inquiétudes au sujet de filles qu'il pourrait tripoter.

Pendant ce temps, les collègues d'Albert, Kedge et Seeley, l'attendent dans un café, en parlant du match de football du samedi où, dans l'équipe de l'entreprise, joua Albert, qui fut blâmé pour la défaite, le capitaine, Gidney, se déclarant son ennemi. Quand Albert arrive, il déclare ne pas vouloir

aller à la fête. Kedge insinuant qu'il a peur de Gidney, puis l'interrogeant au sujet de sa mère, Albert se fâche, mais, finalement, accepte d'y aller.

Au cours de la fête, tandis que Kedge et Seeley dansent avec les filles du bureau, Albert s'efforce de dominer sa timidité et participe au bavardage. Mais il est gêné quand deux filles viennent lui parler. Alors que M. King, le directeur et leur hôte, propose un toast à M. Ryan, une des filles crie et prétend que quelqu'un l'a pincée d'une façon indécente. Bien que le coupable soit M. Ryan, Albert est accusé et, tandis que M. King essaie de rétablir l'ordre, il s'esquive. Mais Gidney le suit et lui demande de s'excuser auprès de la fille. Albert essaie de s'échapper, tandis que Seeley prend sa défense. Quand Gidney le traite de «garçon à sa maman», Albert l'abat d'un coup de poing et sort.

Bien plus tard, il revient à la maison, ivre. Sa mère, endormie sur la table, s'éveille et s'agite, se montre choquée par son aspect échevelé. Il demeure silencieux, luttant pour dominer sa colère qui monte alors qu'elle jacasse, lui demandant pourquoi il ne peut revenir avec une jolie fille et la lui présenter, se plaignant de ce qu'il ne se soucie pas d'elle. Finalement, il craque, attrape un réveille-matin et s'avance pour l'en frapper.

Il erre dans les rues où une fille l'aborde et l'invite à venir dans son appartement. Silencieux, il la suit. Dans l'appartement, la fille, se plaignant du bruit qu'il fait, lui demande d'enlever ses chaussures. Elle se prétend une dame et lui montre une photo d'une petite fille en tutu, sa fille explique-t-elle, qui fréquente un pensionnat distingué. Lui prétend être dans le cinéma, être assistant réalisateur. La fille est impressionnée par son «éducation» et dit qu'elle a une fois travaillé comme script-girl. Albert demeure plutôt silencieux alors qu'elle ne cesse de parler, essayant de faire croire à sa respectabilité et se plaignant de ses mauvaises manières alors qu'elle commence à se déshabiller. Finalement, il se fâche, divague, se délivrant de toute la colère accumulée au cours de la soirée. Il arrache la photo de son cadre et lit l'inscription au dos : elle est datée de 1933. Méchamment, il lui déclare que la photo n'est pas celle de sa fille mais la sienne. Elle proteste. Il commence à lui donner des ordres, exigeant qu'elle lui apporte ses chaussures. Les mettant, il la quitte, en se plaignant du froid.

Il revient à la maison, où il est reçu par sa mère qui est outrée qu'il ait pu lever la main sur elle. Mais, quand elle constate son épuisement, elle commence à le reconforter. Cependant, il ne dit rien.

Commentaire

Albert est l'homme faible, mené par le bout du nez par une mère dominatrice, qui a vu dans cette fête une rare et bienvenue occasion de s'amuser un peu. Mais il tombe sur une autre de ces femmes qui ne cessent de babiller.

Bien qu'écrite pour la télévision en 1959, la pièce fut jouée pour la première fois à la radio de la B.B.C. le 1er mars 1960, avec Pinter dans le rôle de Seeley, puis fut donnée au "Armchair Theatre" d'ABC TV, le 24 avril 1960.

"Trouble in the works"

(1959)

Sketch

Le patron d'une usine apprend du contremaître que les employés sont satisfaits des conditions de travail mais se sont subitement montrés mécontents des produits qu'ils fabriquent, qui comprennent des articles aussi bizarres que la «flûte de fraise en spirale et au manche de bougie à haute vitesse».

Commentaire

C'est le plus faible des sketches de Pinter mais le plus amusant car il semblait annoncer Monty Python. Il fut joué dans une revue musicale au "Lyric Opera House", de Londres.

"The black and white"
(1959)

Sketch

Dans un café minable mais bondé, deux vieilles amies, des femmes délaissées qui n'ont pas grand-chose à faire et nulle part où aller, essaient de lutter contre la solitude en s'engageant dans une conversation à bâtons rompus au sujet du pain, de la soupe et des itinéraires d'autocars.

Commentaire

Il fut joué dans une revue musicale, au "Lyric Opera House", de Londres.

"One to another"
(1959)

Sketch

Commentaire

Il a été écrit en collaboration avec John Mortimer et N.F. Simpson.

"Last to go"
(1959)

Sketch

Dans un café, le garçon et un vieux marchand de journaux bavardent paresseusement sur une variété de sujets futiles qui probablement signifient peu pour chacun d'eux.

Commentaire

Il fut créé à l'"Apollo Theatre", à Londres.

"Night school"
(1960)
"École du soir"

Drame

Walter Street revient à la maison après avoir passé quelque temps «en taule» pour une fraude mineure. Il est accueilli chaleureusement par ses deux tantes aimantes, Sally et Milly. Mais, du fait de son absence prolongée, sa chambre a été louée à une certaine Annie. Alors que les appels stridents de la sénile Sally submergent l'affairement largement inutile de sa soeur maladroite, Walter se met en quête. Comme il veut que lui soit rendue la chambre de son enfance, il veut savoir qui est réellement Annie. Lorsque le vieux pensionnaire Solto, barbu, chauve, ventru, apporte la preuve solide de la mauvaise réputation d'Annie, Walter avait déjà compris qu'elle est une «dame de la nuit» (le titre de la pièce vient du mensonge qu'Annie fait à Sally et à Milly quand elle part à la recherche de clients : elle dit qu'elle va à l'«école du soir») mais a aussi compris qu'il est tombé amoureux d'elle. Cependant, la scène de séduction, qui devrait être animée d'une furieuse sensualité, est un échec cafardeux.

Commentaire

Les sujets de la vérité et de la communication, qui sont parmi les plus chers à Pinter, ressortent dans cette histoire d'amour tragique et «tordue». Les mensonges et les demi-vérités lui permettent d'éclairer l'incertitude inhérente à toute utilisation du langage. Sally et Milly illustrent clairement les échecs chroniques de la communication. Sally, la vieille hurluberlue qui entend par hasard des bribes qu'elle voudrait mais n'est pas capable de réunir pour leur donner un sens, représente la fréquente soumission de l'ignorance qui fait considérer la «vérité» comme une autorité. Milly, la sage décrépète, plaignarde et immobile, représente l'incapacité de l'intellect à atteindre d'emblée quelque vérité que ce soit. Le thème de la tromperie est gravé dans le personnage du rusé et manipulateur Walter Street qu s'est rendu coupable de fraude mais est intérieurement blessé par sa chute pathétique, ce qui fait qu'on est à la fois dégoûté et plein de pitié. Toute la lutte interne d'Annie est due à sa profession honteuse qui a pour conséquence la déception de quiconque elle voudrait aimer ou avec qui elle voudrait nouer des liens. Sa dualité ressort par contraste avec Sally et Milly qui sont les deux faces de la même médaille et donnent à la pièce son aspect comique. Solto cache derrière une joyeuse apparence la solitude d'un vieux loufoque.

La pièce fut présentée à la télévision.

“The dwarfs”

(1960)

“Les nains”

Pièce radiophonique

La pièce a pour personnages trois jeunes hommes, Len, Pete et Mark, qui sont brillants et sarcastiques : Len qui joue de la flûte et travaille comme portier à la gare d'Euston ; Pete qui se rend chaque jour dans un bureau ; Mark qui est comédien. Mais il y a une femme, Virginia, qui quitte Pete pour Mark, et c'est le naufrage.

Commentaire

Harold Pinter tira la pièce de son roman. L'action alterne entre la maison de Len et celle de Mark. Quelquefois, les trois sont ensemble, quelquefois seulement deux, et souvent Len est seul. Il y a des conversations et des soliloques pleins de brillantes circonvolutions de pensées, de soudains flashes de vérité qui sont caractéristiques du style unique de Pinter, le ton allant de la calme introspection aux épanchements explosifs. À sa manière habituelle, l'action se déroule sur le mode désinvolte, comme si, au-delà des paroles, chacun des personnages essayait de prendre autorité sur l'autre, d'agrandir son territoire et d'assassiner, par petites phrases, les certitudes de l'autre. La plus grande partie de ce qui est dit suggère que des pensées plus profondes restent non exprimées. Les sentiments d'horreur et d'aliénation qui soudain émergent sont de fulgurantes dénonciations de notre vie et de notre époque : nous nous rencontrons, nous nous parlons, nous nous déchirons, mais notre insularité est rarement pénétrée. Nous sommes ensemble mais seuls, comme si la vie était un miroir qui réfléchit seulement notre propre image. Mais il y a aussi de l'humour, lui aussi tout à fait «pinteresque» dans ses surprenantes oscillations du direct à l'allusif.

La pièce fut créée au “New Arts Theatre”, de Londres.

“*The caretaker*”
(1961)
“*Le gardien*”

Drame

La pièce s'ouvre sur des objets dans une chambre en pagaille d'une maison abandonnée : un évier (de là peut-être l'expression de «kitchen sink drama» attribuée par ses détracteurs au théâtre anglais des années soixante), un escabeau, un seau à charbon, une tondeuse à gazon. Mick, seul en scène, observe un silence de trente secondes, et sort. Entrent Aston, le frère de Mick, et Davies, un vieux semi-clochard à l'identité incertaine, à qui Aston, en bon samaritain, vient de proposer un toit. Mick, de retour dans la pièce en l'absence d'Aston, surprend l'«intrus» qui prend ses aises, et il lui fait violence. C'est le début d'une lutte pour l'espace que les deux frères se partagent en bonne intelligence : Mick comme propriétaire, Aston comme gérant et ouvrier.

À l'acte II, l'un et l'autre s'accordent pour proposer à Davies de devenir le gardien du lieu. Chaque personnage semble révéler une part de son identité, mais les repères échappent sans cesse et les relations établies se chargent de sourde agressivité. Davies cherche à se faire un allié de Mick contre Aston, qui le tyrannise. Alors qu'il se croit sur le point de l'évincer du lieu, la solidarité fraternelle l'emporte : c'est le vieux Davies qui est exclu.

Commentaire

Bien que profondément éloigné du fameux “*Jeune homme en colère*” d'Osborne, qui ouvrit en Grande-Bretagne l'ère du «New drama», “*Le gardien*” se caractérise apparemment par la même aspiration à un naturalisme qui est presque ironiquement exhibé à travers le bric-à-brac du décor, mais apparaît vite comme un prétexte. Certains objets ont pour seule fonction d'être des instruments dramatiques d'asservissement d'autrui : un aspirateur déclenché dans la nuit, une fenêtre ouverte au-dessus d'un lit, une paire de chaussures sans lacets, tout cela crée autour de Davies, et pour tous les spectateurs, un sentiment d'insécurité au sein même du quotidien.

De même la langue, et en particulier un usage achevé de l'argot, inscrit un espace réaliste qui se voit aussitôt perturbé : les silences, les manques de suite, les hésitations, brisent le processus dramatique. Enfin, les personnages, malgré leurs propres tentatives d'explication (chacun racontant, peu ou prou, son histoire), demeurent parfaitement insaisissables, et leurs sorts finalement restent irrésolus. L'amabilité d'Aston est si accidentelle qu'il semble presque indifférent. Sale, dépenaillé, ébouriffé, en proie à des démangeaisons et à des grattages, le vagabond est tantôt câlin, tantôt truculent et plein de bravade, ayant alors le fier jargon de ceux qui ont des ressources secrètes qui les attendent dans des abris proches. Il prononce ses maigres phrases avec la précision exagérée de celui qui est habitué à ce qu'on tienne compte de lui. Il se frappe la paume du poing ou le brandit avec l'agressivité d'un lutteur que personne ne voudrait jamais affronter. Il est d'abord très amusant, mais le rire peu à peu s'obscurcit en pitié. Comme un animal acculé, il ne peut croire que quelqu'un puisse être aimable avec lui. Il ne fait confiance à personne, craint tout le monde et déteste les étrangers. Il s'aliène les deux frères qui, séparément, lui avaient offert le «job» de gardien. La question de Mick à la fin du premier acte, “*What's the game?*” («*À quoi jouez-vous?*») est bien celle des spectateurs.

Et c'est précisément de ce climat d'insécurité que naît l'inimitable comique : celui des micro-obsessions de Davies, ou plus généralement de l'absurdité d'une situation qu'aucune invraisemblance notoire ne vient pourtant invalider.

On a proposé de séduisantes lectures interprétatives du “*Gardien*”. Mais Pinter insiste pour affirmer que c'est une pièce «*simple*». Elle met en scène, et c'est peut-être un paradoxe, des personnages parfaitement libres parce que mus, chacun pour soi, par le premier soin («*care*») de l'être humain : sauvegarder son territoire, ou, si l'on préfère, sauver sa peau.

La pièce fut créée le 27 avril 1960 à l'“Arts Theatre Club” de Londres dans une mise en scène de Donald McWhinnie. Alors que l'accueil réservé aux premières pièces de Pinter avait été particulièrement glacial, celle-ci connut immédiatement un succès considérable, et Pinter y gagna la

réputation d'important talent moderne. En mai, elle fut reprise au "Duchess Theatre" dans le West End. Elle fut publiée à Londres la même année. Présentée à la télévision, elle rendit Pinter célèbre. Elle fut représentée à Paris en 1961 au Théâtre de Lutèce dans une mise en scène de Roger Blin, le succès étant redoublé par l'interprétation mémorable qu'en donna Jacques Dufilho. La traduction en français date de 1967.

En 1963, la pièce fut adaptée au cinéma par Clive Donner, avec Donald Pleasence, Alan Bates et Robert Shaw.

"The collection"

(1961)

"La collection"

Drame en un acte

Cette nuit-là, un homme (une «*silhouette*») téléphone chez Harry, demande à parler à Bill. C'est James. Parvenu au matin à s'introduire chez Bill, un jeune dessinateur paresseux, à l'air ahuri et plutôt insaisissable, sans révéler son nom, il le tutoie immédiatement, l'interroge à travers des propos apparemment banals, coupés de silences déroutants, l'accuse enfin d'avoir eu une liaison avec sa femme, Stella, alors que, modèle, elle présentait à Leeds une collection de prêt-à-porter. Bill, après avoir tout nié, admet une partie de ces allégations. L'action, jusque-là pratiquement circonscrite à la maison de Harry, se joue désormais en alternance ou simultanément dans cette maison et dans l'appartement de James et Stella. Elle lui avoue avoir eu une aventure avec Bill. Tandis que les deux couples, chacun de son côté, vivent des moments difficiles, une certaine complicité semble s'établir entre Bill et James qui se prend d'affection pour lui, devient en quelque sorte son ami, au grand désarroi de Harry, le protecteur de Bill, qui tente de prouver que cette histoire d'adultère n'est que pure fabulation. Qui dit vrai? Harry finit par se rendre chez Stella, qui nie toute l'affaire ; et James finit par agresser Bill avec un couteau. Mais jamais la pièce ne bascule dans une violence physique susceptible d'engendrer un dénouement : l'aveu final de Bill ne délivre aucune certitude. La «vérité» reste en suspens.

Commentaire

S'étant fait connaître par sa façon de manier le langage courant des classes inférieures dans une série de pièces qui, à la seule exception d'"*Une petite douleur*", mettaient en jeu des ouvriers ou des gens de la toute petite bourgeoisie, Pinter s'est transporté, avec "*La collection*", dans le West End de Londres et dans un milieu plus élégant et plus sophistiqué : la maison de Harry est à Belgravia et l'appartement de James est à Chelsea, quartier «*fréquenté par les artistes*». Les quatre personnages de la pièce appartiennent tous au monde de la couture, mais, dans le couple hétérosexuel, chacun travaille, Stella est une femme d'affaires, tandis que Bill est entretenu et manifeste d'ailleurs des traits féminins (ainsi, il ne mange pas de pommes de terre, comme Stella prend des biscottes). Surtout, il n'a pas la même éducation que les autres, et, lorsqu'il emploie le mot populaire et enfantin «chouette», James le lui fait bien sentir. Le propos, fondé sur ce qui n'est pas même un fait divers, le climat d'insécurité et d'angoisse dans lequel baigne la pièce évoquent nettement le policier, à la manière d'un Mankiewicz ("*Le limier*") ou d'un Hitchcock. Le coup de téléphone anonyme, la nuit, l'intrusion chez autrui, la scène du couteau, et même l'éclairage que Pinter prit soin de spécifier sont autant d'éléments inquiétants, créateurs de suspense. Et, pourtant, la tension dramatique se relâche de loin en loin et le quotidien étrange, distillant une vraie force comique, prend le pas sur l'insolite angoissant. Tout est fait avec subtilité et bon goût et jette un coup d'oeil stimulant sur les abîmes obscurs qui s'étendent entre le vrai et le faux, l'illusion et la réalité.

Harry Kane est un homme entre deux âges, qui a une bonne affaire de confection et qui s'est mis en ménage avec un jeune dessinateur, qu'il a découvert, Bill Loyd, qu'il entretient et qu'il domine, se montrant possessif. La paix de ce foyer est troublée par l'intrusion de James Horne qui gère une

boutique avec sa femme, Stella ; celle-ci lui a dit qu'elle l'a trompé avec Bill, au cours d'un bref voyage à Leeds où l'on passait les collections de la saison. Selon le récit de Stella, Bill, qui était descendu au même hôtel qu'elle, l'avait suivie dans sa chambre et, profitant de sa solitude, l'avait plus ou moins violée. C'est la première version.

L'histoire de Stella est-elle vraie? Peut-elle l'être? Et quelqu'un qui n'y a pas été directement mêlé pourrait-il jamais savoir, vérifier si elle est vraie ou fausse? La situation rappelle celle de "*Chacun sa vérité*" de Pirandello, où deux, et même trois versions incompatibles des mêmes événements s'opposent sans espoir de vérification. La différence réside dans le fait que, chez Pirandello, un, deux ou peut-être les trois personnages en question sont peut-être fous et donc incapables de se rendre compte de la véritable situation. Il n'est pas question de folie dans "*La collection*", mais de subtils motifs conscients ou inconscients. À première vue, Bill, qu'on nous montre vivant en ménage avec un autre homme, semble des moins susceptibles de s'être livré à un acte aussi violent d'agression d'ordre hétérosexuel. Et, en effet, quand il se trouve en face de James, il nie toute l'histoire. C'est la deuxième version.

Cependant, après quelques brutalités exercées par le mari trompé, il lui fournit une autre version des événements : *«La vérité... c'est que ce n'est jamais arrivé... Tout ce qui est arrivé c'est... en réalité, oui, vous aviez raison, nous avons pris l'ascenseur ensemble... Nous sommes sortis de l'ascenseur, et tout d'un coup, elle était dans mes bras. Vraiment, ce n'était pas ma faute, rien n'était plus loin de mes pensées... la plus grosse surprise de ma vie. Elle a dû me trouver terriblement attirant tout d'un coup, je ne sais pas, mais je... je n'ai pas refusé. De toute façon, nous nous sommes seulement embrassés un peu, juste quelques minutes, à côté de l'ascenseur, personne aux alentours, et c'est tout ce qu'il y a eu. Elle est rentrée dans sa chambre. Le reste n'est tout bonnement jamais arrivé. Je veux dire, ce genre de choses... ça n'a vraiment aucun sens.»* C'est la troisième version.

Et, pourtant, tout de suite après, quand James essaye de contrôler son histoire et cite le détail supplémentaire selon lequel lorsque lui, James, appelait Stella au téléphone, Bill était assis sur le lit de celle-ci, Bill le corrige : *«Pas assis. Couché.»* Est-ce pour taquiner James et en surenchérissant sur le récit circonstancié de celui-ci, jeter le doute sur son premier aveu partiel? C'est la quatrième version.

Harry, le compagnon de Bill, plus âgé que lui, chez qui il vit, et qui éprouve manifestement à son égard des sentiments très possessifs, a été alerté par les mystérieux coups de téléphone et les indices de visites secrètes dans sa maison. D'autre part, James, le mari trompé, est fasciné par Bill : il dit à Stella qu'il a envie de le revoir, qu'il a dîné avec lui le soir précédent (ce que nous autres, spectateurs, savons n'être pas vrai, ou tout au moins pas entièrement, ceci nous donnant d'ailleurs l'occasion d'apprécier l'aptitude de ces personnages à fabriquer des histoires en brochant sur de petits détails et en les étoffant). Il se met à faire l'éloge de Bill : *«J'ai rencontré un homme que je peux respecter. Ce n'est pas souvent que ça arrive... Au fond, c'est à toi que je le dois, et je devrais t'en remercier... Merci.»* Naît entre les deux jeunes hommes une étrange attraction-répulsion.

Bien que cela puisse être l'ironie de l'offensé et une façon de remuer le couteau dans la plaie de Stella, il entre ici un élément de sincérité : *«En tout cas, on ne saurait nier qu'il soit un homme de goût. Il en déborde. Ça a dû te frapper aussi, non? Franchement, si tu mérites quelque chose, ce sont des remerciements. Après deux ans de mariage, il semble que tu m'aies ouvert, par accident, tout un nouvel univers.»*

Pendant que James retourne voir Bill une seconde fois, Harry vient chez Stella. Apprenant les persécutions dont Bill est l'objet de la part de James, elle nie tout. *«M. Lloyd était à Leeds, mais je l'ai à peine vu, bien que nous habitions le même hôtel. Je n'ai jamais fait sa connaissance. Je ne lui ai jamais parlé... et là-dessus, mon mari m'accuse brusquement de... C'est vraiment désespérant.»*

Entre-temps, James et Bill se sont engagés dans une conversation où l'extrême amitié fait place, par instants, à de brusques accès de haine ; une sorte de duel au couteau en est le point culminant. En essayant d'attraper le couteau que James lui a jeté à la figure, Bill se coupe la main. À ce moment, Harry qui les a observés de l'extérieur de la pièce, intervient dans la conversation. Il dit à James qu'il tient de la bouche même de sa femme que toute cette histoire d'adultère n'était que pure invention. Et, quand James fait remarquer qu'après tout Bill avait confirmé l'histoire de Stella, Harry se lance dans une féroce attaque de Bill : *«Bill est un garçon des bas-fonds, vous savez. Il a le sens de l'humour*

des bas-fonds. C'est pour ça que je ne l'emmène jamais dans les soirées. Parce qu'il a l'esprit des bas-fonds.», continuant encore à assener le mot «*bas-fonds*» et lui adjoignant même le mot «*limace*», pour terminer avec «*limace des bas-fonds*».

James est sur le point de s'en aller et d'accepter la dernière version que sa femme a donnée de l'histoire. Mais Bill, à cet instant, s'offre à dire la vérité : «*Je ne l'ai jamais touchée... nous sommes... restés dans le hall, sur un canapé... pendant deux heures... nous avons parlé... nous avons parlé de cela... nous n'avons pas... bougé du hall... nous ne sommes jamais allés dans sa chambre... nous avons seulement parlé de ce que nous ferions... si nous allions dans sa chambre... pendant deux heures. Nous ne nous sommes pas touchés. Nous en avons seulement parlé...*»

James s'en va. La dernière scène de la pièce se passe entre lui et Stella. Il répète ce que Bill vient de dire : «*Il n'est pas allé dans ta chambre. Vous en avez seulement parlé dans le hall. (Un silence.) C'est ça la vérité, n'est-ce pas? (Un silence.) Vous êtes restés assis dans le hall et vous avez parlé de ce que vous feriez si vous alliez dans ta chambre. C'est tout ce que vous avez fait. (Un silence.) N'est-ce pas? (Un silence.) C'est ça, la vérité... n'est-ce pas? (Stella le regarde, sans confirmer ni démentir. Son visage exprime l'amitié, la sympathie.)*»

Chacune des différentes versions des événements autour desquels tourne “*La collection*” peut être vraie, ou aucune d'elles. Le fait est que nous avons une multitude de motifs possibles à l'appui de chacune des versions possibles. Ainsi Bill est un homosexuel, et donc peu susceptible d'avoir pu violer Stella. Mais la violente sortie de Harry contre lui, où il dit l'avoir trouvé dans les bas-fonds, laisserait facilement supposer que Bill peut avoir été rendu homosexuel par un homme plus âgé que lui, qui lui a permis de s'élever dans l'échelle sociale, lui a fourni un bon métier, l'a fait vivre dans un milieu bourgeois, qu'ainsi cette homosexualité peut lui avoir été imposée, qu'il peut avoir adopté ce mode de vie contre son gré ou ses tendances naturelles. En ce cas, une soudaine impulsion de sexualité normale se comprendrait comme un effort désespéré pour échapper à l'emprise de Harry. Ou bien, n'ayant effectivement pas le courage de se jeter réellement sur une femme, Bill aurait limité, sa tentative de s'évader de son couple homosexuel à l'univers de la fantaisie, il se serait contenté de parler avec elle de l'éventualité d'une telle aventure, sans même songer à s'y livrer réellement. Réciproquement : il n'y a pas de doute que Stella soit une épouse quelque peu frustrée (peut-être à cause des tendances latentes de James à l'homosexualité : il donne à coup sûr certaines indications en ce sens, comme la révélation de son goût pour l'opéra, son désir de renouer avec un certain Hawkins), elle peut avoir inventé son histoire pour rendre son mari jaloux et exciter son intérêt pour elle ; ou encore, en femme frustrée, elle peut avoir provoqué Bill pour le séduire. De plus, chacun des deux principaux «*coupables*» a d'excellentes raisons pour raconter chacune des diverses versions de l'histoire à un moment particulier. Quand Bill, par exemple, se trouve en face de James pour la première fois, il peut fort bien avoir voulu se venger de cette intrusion en attisant la souffrance de l'autre par des détails provocants ; Stella ne peut évidemment que démentir le tout à Harry, un étranger qu'elle ne considère pas comme qualifié pour connaître ses secrets de famille. Et même la version finale, la plus plausible, celle que Bill donne à James à la fin, peut être une façon subtile de prendre une revanche sur Harry, qui vient juste de lui infliger un traitement cruel en parlant de ses basses origines. En disant qu'il avait parlé avec Stella de faire l'amour, Bill, en fait, suggère à Harry qu'il rêve de rompre avec lui et de retourner à une vie sexuelle normale.

Les deux personnages qui, dans la pièce, sont l'objet de la jalousie, s'opposent aux deux autres, qui souffrent de jalousie : James est jaloux de Bill, mais Harry n'est pas seulement jaloux de Stella, il l'est aussi, et peut-être davantage des évidents rapports d'amour-haine qui semblent s'établir entre James et Bill. Son éclat contre Bill, par exemple, vise nettement James, qu'il met en garde contre l'ingratitude et la bassesse d'esprit de cet enfant des bas-fonds qu'il a élevé jusqu'à son propre niveau.

Mais “*La collection*” n'est pas seulement une construction extrêmement ingénieuse, comportant trois ou plusieurs inconnues, permettant une multitude de solutions également valables. La pièce contient aussi un commentaire social de certaines couches des milieux bourgeois anglais (qui, somme toute, sont loin d'être négligeables) où les attitudes homosexuelles, chez les hommes, jouent un rôle décisif dans la détermination du climat social.

La version théâtrale de la pièce a accentué cet aspect par, rapport à la version de la télévision pour laquelle la pièce avait été écrite originellement. Là on voyait successivement les appartements de

Harry et de James, alors qu'au théâtre est utilisé un dispositif scénique très étudié : la scène est divisée en trois zones, «deux péninsules séparées par un promontoire» : à gauche, la maison de Harry et Bill ; à droite, l'appartement de James et Stella ; au centre, une cabine téléphonique. Ces deux lieux scéniques demeurent tout le temps juxtaposés, séparés par une rue étroite, au centre de laquelle s'élève la cabine téléphonique, ce qui introduit la distanciation, et certains signes (un disque de Charlie Parker, des cloches et un journal du dimanche) se donnant plus volontiers à lire comme des allusions, au "*Jeune homme en colère*" d'Osborne en particulier, que comme effets de réel.

Stella reste donc visible pendant la scène où les trois hommes se querellent entre eux ; elle est simplement assise sur le divan, jouant avec son petit chat, elle paraît terriblement seule et abandonnée. Et, bien que son rôle soit relativement bref, compte tenu des quelques lignes qu'occupent ses répliques, elle se dégage peu à peu comme la véritable héroïne et comme une héroïne tragique : si elle a été à l'origine de la querelle entre les hommes, elle n'en est pas moins bientôt oubliée par eux ; par les discussions dans lesquelles ils s'engagent, leurs rapports évoluent vers une sorte d'intimité, et l'intérêt qu'ils se portent les uns aux autres s'accroît, un monde d'hommes se crée, brutal et confus d'où la femme est à tout jamais exclue et condamnée à rester seule chez elle, abandonnée, réduite à jouer avec son chat. À moins qu'elle ne prouve, par son détachement, qu'elle est la plus forte?

D'ailleurs, que s'est-il passé? Bill et Stella, les deux seuls personnages de la pièce qui ne se parleront pas, se sont-ils jamais rencontrés? Pour elle, c'est une «*histoire fantastique*» inventée par le délire jaloux de son mari. Pour Bill, la relation, si elle a existé, est demeurée verbale. D'abord prisonniers de leur quotidien, les personnages deviennent de plus en plus énigmatiques. Un peu comme "*Chacun sa vérité*", de Pirandello, "*La collection*", dont le titre lui-même pourrait renvoyer à quelque lubie d'obsessionnel, multiplie les versions d'une même histoire, ne livre que l'hypothèse d'une relation. Et le décor, avec ses trois zones à la fois cloisonnées et parfaitement reliées, est-il autre chose que la matérialisation brute d'un «schéma de la communication»? Le spectateur, comme James, est libre de «voir les choses des deux points de vue, des trois points de vue, de tous les points de vue... à tout point de vue». C'est vertigineux. La vérité demeure insaisissable.

La pièce fut présentée à la télévision le 11 mai 1961, puis créée à l'"Aldwych Theatre" de Londres le 18 juin 1962, par la "Royal Shakespeare Company", dans une mise en scène de Peter Hall et Harold Pinter. Elle fut publiée à Londres en 1963. La traduction en français sortit en 1967.

"The examination"

(1962)

"L'examen"

Drame

Commentaire

La pièce fut lue à la télévision. Elle fut créée en 1978.

"The lover"

(1963)

"L'amant"

Drame

Richard et Sarah vivent dans une villa entourée d'un jardin près de Windsor. Il est le typique banlieusard qui quitte sa femme chaque matin pour se rendre en ville et revient la retrouver chaque fin d'après-midi.

Mais la première ligne du texte détruit toute illusion sur leur respectabilité ; car, au moment où il s'apprête à partir le matin, Richard, ayant embrassé sa femme sur la joue, lui demande : « *Ton amant vient, aujourd'hui?* » Avec la même désinvolture, Sarah lui confirme qu'en effet, son amant doit venir vers trois heures. Richard s'en va. Nous le voyons revenir en fin de journée. Et, après qu'il ait parlé de la circulation sur la route pour son trajet de retour, a lieu cet échange sur un ton tout-à-fait détaché :

Richard : « Et cet après-midi? Tu as eu un bon après-midi? »

Sarah : « *Oh oui, merveilleux.* »

Richard : « *Ton amant est venu?* »

Sarah : « *Mmm-mm. Oui.* »

Richard : « *Tu lui as montré les églantines?* »

Plus tard, quand ils sont en train de prendre un verre après le dîner, Richard interroge Sarah sur ses sentiments quand elle est avec son amant et lui demande s'il lui arrive alors de penser à lui en train de s'échiner dans son bureau. Sarah réplique qu'elle ne croit pas beaucoup à cette description de lui au bureau : « *Parce que je savais que tu n'étais pas au bureau. Je savais que tu étais chez ta maîtresse.* » Richard le dément avec force : « *Mais je n'ai pas de maîtresse. Je suis, disons, très lié avec une putain, mais je n'ai pas de maîtresse. C'est le jour et la nuit... C'est une putain d'espèce commune. Cela ne vaut même pas la peine d'en parler.* » Il semble que Sarah ait fait une découverte au sujet de Richard. Elle ne s'attendait pas à ce qu'il admette si facilement l'existence de cette prostituée dans sa vie. Richard insiste sur l'importance de la franchise dans le mariage. Sarah s'étonne que lui, qui attache tant d'importance à l'esprit et à l'élégance chez les femmes, puisse s'intéresser à une prostituée. Il lui répond : « *Pourquoi? Ce n'est pas ton double que je cherchais, n'est-ce pas? Ni une femme que je puisse respecter comme je te respecte, que je puisse aimer et admirer comme je t'admire et comme je t'aime. Tout ce que je voulais, c'était... comment expliquer cela? c'était une femme capable de manifester et d'engendrer la volupté avec toutes les armes et toutes les ruses que la volupté peut inspirer. Rien de plus.* »

La conversation retourne à Sarah et à son amant. Qu'est-ce que l'amant de Sarah pense de son mari, Richard? « *Il a beaucoup de respect pour toi.* » Il lui demande pourquoi elle tient tant à lui et elle répond : « *Tout son corps respire l'amour.* » - « *C'est répugnant.* »

Le lendemain matin, Richard s'en va et, de nouveau, demande à Sarah si son amant va venir ce jour là. Elle murmure « Mmmm » et suggère qu'il ne revienne pas avant six heures. Pour s'y conformer, il va sans aucun doute rendre visite à la prostituée. Une compétition est clairement établie.

Mais, quand l'amant se présente, il est en fait le mari. Il est suggéré que ce jeu sexuel est une titillation nécessaire, un nécessaire relâchement de l'hostilité, entre un homme qui entend être le maître de la maison et une femme qui veut être à la fois femme et maîtresse. Mais il y a un défaut dans l'arrangement. L'amant est fatigué de sa maîtresse ; elle n'est plus particulièrement appétissante.

Au moment où il revient en tant que mari, sa femme est encore bouleversée par la nouvelle. La performance de l'après-midi a commencé à basculer dans la réalité (ou la prétendue réalité) du soir. Soudain, le mari n'est plus tout à fait le mari, et s'inquiète de ce qu'il y a dans son verre.

Commentaire

D'apparence, on dirait une pièce de boulevard aux situations libertines qui provoquent des rires francs. La chorégraphie entre les amants est très amusante ; les dialogues sont courts, incisifs et pleins d'esprit. Puis surgissent des répliques surprenantes dévoilant rapidement la sauvagerie bien cachée des personnages, Harold Pinter se plaisant à faire tomber les masques de civilité que nous employons tous à foison. La libération sexuelle étant passée par là, les personnages se livrent à des jeux sexuels multiples, changent continuellement de personnalité sexuelle. Tout au long des fréquents changements de ton, le public essaie de découvrir qui sont vraiment cet homme et cette femme : un couple posé de la classe moyenne qui cherche seulement à rendre la vie toujours plus surprenante? un couple d'amants se permettant de vivre le fantasme du couple marié? une prostituée et son client particulièrement imaginatifs? Réussiront-ils à communiquer à travers ces relations? La pièce joue alors sur nos nerfs, sur les silences qui en disent long.

La pièce propose un accomplissement érotique imaginaire, qui peut fort bien avoir été à l'origine de la confession par Stella de son adultère dans *"La collection"*, et montre le rôle qu'il peut jouer dans un ménage heureux ; c'est un excellent traitement anti-déprime.

Primitivement écrite aussi pour la télévision, cette pièce y fut présentée puis fut jouée en 1963 par la "Royal Shakespeare Company" au "Arts Theatre Club", de Londres. Elle eut autant de succès que *"La collection"* avec laquelle elle fut fréquemment donnée.

En 1963, Harold Pinter écrivit une adaptation pour le cinéma du roman de R. Maugham *"The servant"* (*"Le domestique"*) pour un film réalisé par Joseph Losey, qui avait été chassé des studios de Hollywood par le maccarthysme. Cette collaboration changea l'histoire du cinéma anglais. Le film obtint l'ours d'argent au festival de Berlin en 1963.

En 1964, furent présentés à la télévision plusieurs sketches d'Harol Pinter, certains anciens, d'autres nouveaux :

"Applicant"

(1964)

Sketch

Un jeune homme vient avec entrain présenter une demande d'emploi. Une arrogante virago lui fait subir un bizarre test psychologique, lui pose d'étranges questions, le soumet même à un choc électrique qui le laisse haletant, rouge et se roulant sur le plancher.

Commentaire

La comédie tient au fait qu'au lieu de s'en aller, le candidat continue à répondre aux rudes questions et accepte les secousses de douleur. Bien que le sketch, dans lequel on peut voir une variation sur le thème de *"La leçon"* d'Ionesco, apparaît barbare, il ne l'est pas en fait car les gens acceptent habituellement d'être intimidés et malmenés par les figures d'autorité.

Le sketch a été créé à la B.B.C..

"Request stop"

(1964)

Sketch

Une dame attendant dans une queue un autobus se livre à un monologue. Est-ce sa faute si les hommes auxquels elle a demandé son chemin ont sauté à de mauvaises conclusions?

Commentaire

Le sketch a été créé à l'"Apollo Theatre" de Londres.

“That’s your trouble”
(1964)

Sketch

Un photographe de mode et un modèle s’engagent dans une folle conversation qui dégénère en une tempête polémique. Quand ils voient un dingue portant un panneau annonçant la fin du monde, le modèle insiste pour prétendre que porter le panneau cause un mal de dos, tandis que le photographe soutient que cela donne un mal de tête. Alors que ces deux-là continuent de papoter, nous comprenons que le seul qui soit sain d’esprit est celui qui menace du jugement dernier.

Commentaire

Le sketch a été créé à la B.B.C..

“That’s all”
1964)

Sketch

On y chante, souvent joliment, de quelle façon l’amour naquit, provoqua une transfiguration puis s’en alla.

Commentaire

Le sketch a été créé à la B.B.C..

“Interview”
(1964)

Sketch

Un marchand de livres pornographiques est interviewé par un reporter qui lui demande pourquoi son commerce a baissé aux environs de Noël. Il lui répond tout en défaisant péniblement les décorations de Noël de son magasin. Nous apprenons bientôt qu’il reproche à ses clients, non leurs appétits lubriques, mais leurs idées politiques de gauche. Et il révèle que la police a des dossiers sur eux, et lui aussi : *«Après tout, c’est une bande de communistes.»*

Commentaire

Le sketch semble grotesque, mais c’est ce que Pinter avait voulu. Il épingle à la fois le manque de profondeur des questions du journaliste et la façon dont les gens forment leurs jugements ridiculeusement étroits.

Le sketch a été créé à la B.B.C. en 1964.

“Dialogue for three”
(1964)

Sketch

Commentaire

Le sketch a été créé à la B.B.C..

“The tea party”
(1964)

Drame

Le même jour, Sisson, un homme d'affaires d'âge moyen qui est un self-made man, engage une jeune secrétaire, épouse une belle et jeune seconde femme, et prend son nouveau beau-frère dans son entreprise. Les mystères abondent. Que se passe-t-il entre la femme et son frère? Sont-ils vraiment frère et soeur? Sisson a des doutes à ce sujet. Pourquoi croit-il que quelque chose ne va pas avec ce qu'il voit, bien qu'il sache qu'il voit très clairement et que son oculiste lui a assuré que sa vision est parfaite? Il force sa secrétaire à lui nouer un chiffon sur les yeux, et il peut alors lui faire la cour en réponse à l'une de ses nombreuses avances. Des événements ordinaire prennent un tour sinistre. Les deux fils de Sisson, lui faisant la tête que les petits garçons ont depuis des temps immémoriaux infligée à leurs parents, ont l'air sinistre de personnages d'une histoire de fantômes. Cependant, la question demeure : y a-t-il un complot contre Sisson?

Commentaire

La pièce fut lue à la télévision en 1965, puis créée à New York en 1968.

En 1964, Harold Pinter écrivit une adaptation pour le cinéma du roman de P. Mortimer, “*The pumpkin eater*”.

“The homecoming”
(1965)

“*Le retour*”

Drame

Dans une maison londonienne, Max, le vieux père, ancien boucher agressif et harcelant, vit avec ses deux fils, Lenny et Joey, et son propre frère, Sam, chauffeur de taxi. Ce soir-là, dans la maisonnée à moitié endormie, a lieu le retour, en catimini, du troisième fils, Ted, brillant professeur de philosophie établi aux États-Unis depuis six ans. Il est accompagné de sa femme, Ruth, dont le comportement apparaît vite très trouble. Au matin, le vieux Max, furieux d'avoir été pris au dépourvu, commence par proférer des malédictions. Mais l'ire paternelle ne résiste pas à ce vrai bonheur : le retour de l'enfant prodigue. Ce revirement constitue une péripétie comique dont on voit les effets au début de l'acte II : Ruth elle-même finit par être si bien acceptée qu'elle se prête lascivement aux désirs des frères avec, apparemment, la bénédiction du père, et l'accord tacite de son époux qui, retournant aux États-Unis, ne cherche que mollement à empêcher la réalisation du plan concerté par les hommes : il s'agit de conserver Ruth «*au sein de la famille*» où chacun a besoin d'elle comme mère et comme objet sexuel ; d'ailleurs, Jessie, la mère défunte, avait été une prostituée et, en même temps, une femme parfaite.

Tous misent sur elle comme sur un bon cheval de tiercé : Max, qui évoquait au début de la pièce sa vocation manquée d'entraîneur, finit par en trouver la perverse réalisation.

Commentaire

“*Le retour*”, qui est peut-être la plus énigmatique des pièces de Pinter, fait triompher ce qu'on a appelé «la pinteresquerie» : l'existence, sous le réel, sous le quotidien, de l'inquiétante étrangeté. L'aîné constate que sa respectabilité a fait de lui un inadapté parmi la sordidité et l'amoralité. Comme beaucoup de pièces de Pinter, c'est un huis clos. Les personnages, d'abord, ont une identité indiscernable. Ils se voient essentiellement définis par leurs âges respectifs. Leur histoire, quand ils se racontent, est parsemée de contradictions ou d'affirmations à la vraisemblance incertaine : le père aime et déteste ses fils ; la famille éclate et se renoue dans le même souffle ; tous les personnages brouillent constamment les pistes. L'insolite, et le comique très particulier qui en découle, tient à la coexistence d'une vraie relation de famille avec ses hiérarchies, ses lois morales, ses nécessités économiques, et à une sauvagerie fondamentalement sexuelle, dont Ruth est le catalyseur. Le retour impromptu du fils aîné et de sa femme dans le nid familial, reprise du thème du retour de l'enfant prodigue, provoque un choc entre les hommes, entre le passé et le présent, entre le rêve et la réalité qui se confondent, est l'occasion d'une descente dans les profondeurs des liens familiaux, durs et tendres à la fois, avec un motif obsédant : de qui sommes-nous les enfants? Pinter dénonce l'hypocrisie de la famille, l'idéalisation de la femme, renverse toutes les valeurs, effectue un basculement des statuts : Lenny, le proxénète, tient le discours du philosophe ; Teddy, le philosophe, se comporte en proxénète ; Ruth, l'épouse du fils prodigue, devient l'esclave sexuelle de la famille. Tout cela semble un peu trop intellectuel, un peu trop prémédité. Mais Pinter est persuadé d'avoir créé un vrai personnage féminin, une vraie femme qui le demeurerait au jour d'aujourd'hui.

Le texte, intense, explore la continuité de la vie, les gestes retrouvés de l'enfance, les réminiscences, le mystère de notre origine. On y trouve de l'humour bien anglais : «*À part le connu et l'inconnu, quoi d'autre y a-t-il?*» (acte II, scène 1). La temporalité, concentrée en deux journées, justifie sur le mode réaliste la structure de la pièce en deux actes. Le dialogue est chargé de violence et d'érotisme, et le dérapage vers son expression physique toujours possible. Le langage, ici, menace comme un corps qui s'apprête à tuer parce qu'il n'a pas son content : «*J'avais fait ce sandwich moi-même [...]. Maintenant je reviens et tu l'as mangé.*» Inversement, la parole, lourde, déplacée, tient lieu de corps qui s'abandonne : «*L'action est simple. C'est une jambe [...] qui remue [...] Mes lèvres remuent...*» La pièce dans son ensemble est une représentation mimée de la violence brute, une danse sauvage à peine déguisée. C'est un exercice de «shadow-boxing», cet exercice silencieux, pratiqué par le petit frère Joey, qui consiste à travailler devant un miroir son jeu de poings et de jambes. “*Le retour*” y invente sa poésie, aussi, par son rythme singulier fait d'exacerbations verbales et de silences, par ses échos intérieurs, par la résonance intempestive qu'ils trouvent en nous, à l'image de ces objets familiers insignifiants le jour qui s'animent la nuit pour «*laisser échapper un petit bruit de tic-tac*» (Lenny).

La pièce a été créée à l'“Aldwych Theatre” de Londres le 3 juin 1965, par la “Royal Shakespeare Company”, dans une mise en scène de Peter Hall. Elle fut publiée à Londres la même année. Elle remporta un “Tony Award”, le “Whitbread Anglo-American Theater Award” et le “New York Drama Critics' Circle Award”. En octobre 1966, un an après sa création à Londres, elle fut créée à Paris, dans une mise en scène de Claude Régy, avec Pierre Brasseur, Claude Rich, Jean Topart, Emmanuelle Riva, Yves Arcanel et Jacques Rispal.

Harold Pinter, qui, parallèlement à sa carrière de dramaturge, exerça des activités de comédien, notamment dans ses propres pièces, reprit le rôle de Lenny en 1969. D'autre part, il adapta lui-même sa pièce pour le cinéma quelques années plus tard.

En 1965, Harold Pinter écrivit une adaptation pour le cinéma du roman d'Adam Hal, “*The Berlin memorandum*”, sous le titre “*The Quiller memorandum*” (“*Le secret du rapport Quiller*”). Le film fut réalisé par Michael Anderson.

Le 15 novembre 1965, dans la production de la B.B.C. "*No exit*", adaptation de "*Huis clos*" de Sartre, il tint le rôle de Garcia.

En 1966, il fut nommé "Companion of the Order of the British Empire".

"The basement"

(1967)

"Le sous-sol"

Drame

Tard une nuit, Tim Law, un célibataire tatillon, dont l'appartement en sous-sol est soigneusement meublé, reçoit la visite de son précédent colocataire qui est accompagné par une jeune fille. Law leur fait un accueil chaleureux. Les intrus se déshabillent et se mettent au lit tandis que l'hôte, tout à fait décontenancé, continue à bavarder. Les deux parasites ne cessent de s'agiter, et, bientôt, les vieilles images et les fragments de sculptures de Law sont remplacés par une abstraction moderne, énorme et brillante. Et d'autres innovations sont apportées. Alors que l'action progresse, les rôles d'amoureux et de laissé-pour-compte alternent, la fille essayant de dresser les hommes l'un contre l'autre et y réussissant, tandis que Law est partagé entre son attraction pour elle et sa loyauté à l'égard de son ami.

Commentaire

Ce fut une autre pièce de Pinter exploitant son thème favori de la visite. Le texte, d'abord intitulé "*The compartment*" et écrit en 1963, devait faire partie d'un film réunissant aussi des scénarios de Beckett et d'Ionesco ("*L'oeuf dur*"). Mais seul celui de Beckett fut filmé ("*Film*", 1965, avec Buster Keaton) et le projet échoua.

La pièce fut créée «off Broadway», à New York, puis présentée à la télévision britannique.

En 1967, Harold Pinter écrivit une adaptation pour le cinéma du roman de N. Mosley, "*Accident*" où, à Oxford, des professeurs très comme il faut se disputent à fleurets mouchetés de belles étudiantes mystérieuses, la violence des instincts et de la virilité se manifestant sous les bonnes manières dans cette formidable plongée au sein de la psyché British. Le film, un des sommets du cinéma des années soixante, fut réalisé par Joseph Losey et interprété par Dirk Bogarde et Stanley Baker.

"Landscape"

(1968)

"Paysage"

Drame

Un couple d'âge moyen, un chauffeur et une ménagère assis dans l'énorme et nue cuisine d'une maison de campagne poursuivent chacun ses pensées à voix haute dans un épouvantable semblant de conversation, s'enfoncent dans une solitude irrémédiable, séparés par leurs souvenirs communs.

Commentaire

Ça fait peur, c'est tragique, mais Harold Pinter a décidé d'en rire.

La "Royal Shakespeare Company" s'apprêtait à accueillir la pièce quand le censeur demanda à Pinter d'y couper quatre mots. Il refusa pour la bonne raison que, dans ses pièces, l'écriture a la qualité

formelle d'une partition musicale. La pièce fut alors présentée intégralement, dans une version radiophonique, par la B.B.C., en avril 1968. Elle fut créée en 1969 à l'"Aldwych Theatre", à Londres.

En 1968, Daniel Salem publia "*Harold Pinter, dramaturge de l'ambiguïté*".

"Silence"
(1969)
"Silence"

Drame

Trois personnes assises derrière un écran vert, deux hommes et une femme, font part de réminiscences dont le sujet est principalement la lutte pour la domination sexuelle.

Commentaire

La pièce fut créée au "Aldwych Theatre" de Londres.

"Night"
(1969)

Sketch

Un homme et une femme mariés depuis longtemps se rappellent leur première rencontre. Pour lui, c'était sur un pont et il avait pris ses seins dans ses mains. Elle se souvient d'un autre endroit, et il lui avait pris la main pour la caresser gentiment.

Commentaire

Quelqu'un a-t-il plus finement que Pinter saisi les différences entre les sentiments des hommes et des femmes au sujet de l'amour hétérosexuel? Ici, la différence entre les souvenirs est mince mais elle pourrait facilement devenir un véritable gouffre. Les personnages vivent ensemble ce qu'ils appellent amour et, pourtant, il y a dans le souvenir de leurs moments les plus intimes un désaccord irrémédiable.

La pièce fut créée au "Comedy Theatre" de Londres.

Dans les années soixante, Harold Pinter mit en scène plusieurs de ses pièces.

En 1970, il écrivit une adaptation pour le cinéma du roman de L.P. Hartley, "*The go-between*" ("*Le messenger*"). Le film a été réalisé par Joseph Losey. Il a obtenu la palme d'or à Cannes.

La même année, il obtint le "Hamburg Shakespeare prize".

Martin Esslin publia "*Harold Pinter ou le double jeu du langage*".

En 1971, pour exprimer sa nostalgie de son séjour en Irlande, il écrivit une adaptation du roman d'Aisan Higgins, "*Langrishe, go down*". Le film fut réalisé par David Hugh Jones. Pinter y tint le bref rôle de Barry Shannon, un arrogant ivrogne.

"Old times"
(1971)
"C'était hier"

Drame

Dans une ferme aménagée de la façon la plus élégante, dans la campagne proche de Londres, un couple de gens riches et courtois reçoit l'ancien colocataire et ami de la femme, qu'ils n'ont pas vu depuis vingt ans. D'abord, le mari et la femme badinent ensemble, puis l'ami se joint à eux et s'écoule un flot de souvenirs mêlés, l'action allant et venant dans le passé, rappelant ce qui est arrivé ou n'est pas arrivé. Mais la tension monte quand il apparaît que le mari et l'ami se sont engagés dans un duel pour la conquête de la femme. Rêveries et ambiguïtés se multiplient, suggérant beaucoup que ce qui est dit, faisant croître constamment l'intérêt.

Commentaire

La pièce apparemment bourgeoise à cause du lieu et des échanges feutrés, délicats, a en fait pour sujet une lutte pour la domination sexuelle. Elle a une odeur d'enfer refroidi, comme un "Huis clos" ordinaire et profane. Rien n'est assuré du passé des personnages : tout a déjà eu lieu, mais tout se déconstruit, se rejoue, ici et maintenant, avec des mots à la faveur d'un combat ironique et mortel. La phrase clé en est : «Normal, qu'est-ce qui est normal?» On a la représentation théâtrale d'une faillite de la mémoire, une descente dans le labyrinthe du Temps, avec ses morsures et ses coups d'épée, ses silences et ses indélicatesses qui traversent, râpent et écorchent les personnages. Le Temps tient le rôle du serpent tentateur.

La pièce fut créée à Londres.

À l'occasion de la création de "Old times", Harold Pinter rencontra Mel Gussow, le critique dramatique du "New York times". D'autres rencontres, passionnantes, s'échelonnèrent entre 1973 et septembre 1993.

En 1972, la productrice française Nicole Stéphane, qui avait acquis les droits d'adaptation de "À la recherche du temps perdu", proposa à Joseph Losey de travailler avec Pinter. Celui-ci confia : «J'ai pris trois mois pour, en m'y mettant chaque jour, le lire entièrement. J'avais en fait lu "Un amour de Swann" un peu par-ci par-là.... Puis je me suis dit : il faut que je commence. Je n'avais pas lu l'oeuvre entière mais j'avais été intrigué par l'idée, évidemment, et passionné et intimidé par lui. Néanmoins, s'asseoir tous les matins et lire Proust trois mois durant sans s'arrêter fut absolument merveilleux. C'était une façon magnifique de passer sa vie... Quoi qu'il en soit, la lecture de Proust m'a très certainement illuminé énormément, en ce qui concerne la mémoire et tout le reste. Ce fut une expérience inoubliable.» Puis, pendant une année entière, il a travaillé, coupé, collé, modelé "À la recherche..." en n'essayant pas de traiter l'ensemble, mais d'isoler "Du côté de chez Swann" et "Le temps retrouvé". Cependant, le film n'a pas été tourné. Il reste de ce travail "The Proust scenario" (1973, "Le scénario Proust"), admirable cristal qui renvoie, par facettes, les étincelles du "Temps retrouvé" et fait découvrir que cet homme de théâtre a évité la parlerie, la diarrhée verbale qui use et ronge tant d'oeuvres et d'adaptations actuelles. En novembre 2000, le texte a été adapté pour le théâtre et joué au "Royal National Theatre" de Londres dans une mise en scène de Di Trevis, sous le titre de "Remembrances of things past".

En 1973, Harold Pinter a obtenu le prix pour la littérature européenne offert par le gouvernement autrichien.

La même année, il a réalisé un long métrage tiré de la pièce de Simon Gray, "Butley". À partir de cette date, il mit en scène des pièces créées au "National Theatre" où il était devenu un assistant au directeur Peter Hall qui avait succédé à Lawrence Olivier.

En 1973 encore, il protesta contre le renversement du président du Chili, Allende, ce qui fut le début d'un engagement politique qui allait être très marqué. Il se battit constamment pour la liberté d'expression et la défense des droits de l'Homme, notamment pendant la dictature de Pinochet.

“Monologue”
(1973)

Drame

Dans une chambre minable, Woolf parle à la chaise sur laquelle il est assis.

Commentaire

La pièce fut créée à Londres puis présentée à la télévision.

En 1974, Harold Pinter a adapté, pour le film d'Élia Kazan, le roman de Frank Scott Fitzgerald, *“The last tycoon”* (*“Le dernier nabab”*).

“Paris”
(1975)

Poème

“I know the place”
(1975)

Poème

“No man's land”
(1975)

Drame

Deux écrivains âgés, l'un, Hirst, qui a du succès, l'autre, Spooner, qui n'en a pas, dans le confortable appartement du premier, prennent un dernier verre. On ne sait pas vraiment s'ils se connaissaient avant. L'écrivain déchu et miteux est bientôt obligé d'admettre que, pour lors, il travaille dans un pub. Hirst, ayant trop bu, est mis au lit par ses deux domestiques-gardes du corps à l'air plutôt sinistre, tandis que Spooner reste seul et enfermé.

Le lendemain matin, l'ambiance change. Un abondant déjeuner est servi à Spooner et un Hirst régénéré surgit, saluant Spooner comme s'il était un cher camarade d'école et le compagnon lors de nombreuses escapades. Spooner joue le jeu, avec l'espoir soudain qu'il puisse tourner leur relation à son propre bénéfice. Mais Hirst, seulement soucieux du froid qu'il sent autour de lui, ordonne que les rideaux soient tirés, avant de glisser inexorablement dans cette attitude qui ne modifiera pas le glacé et silencieux no man's land.

Commentaire

La pièce attribue un rôle central à la mémoire.

Elle fut créée à Londres.

En 1976, Harold Pinter joua le rôle d'un avocat dans "Rogue male", production télévisée de la B.B.C., un "remake" de "Manhunt" de Fritz Lang, dirigée par Clive Donner.

Le 20 septembre 1978, fut présentée à la B.B.C. son adaptation de "Langrishe, go down". Il avait souhaité la mettre en scène lui-même mais il n'avait pas été soutenu et s'était absorbé dans le "Proust screenplay".

"Betrayal"
(1978)
"Trahisons"

Drame

Au printemps 1977, dans un pub, Emma et Jerry, son amant, tristes, malheureux, se revoient pour la première fois deux ans après leur séparation alors que le mariage d'Emma est en train de se rompre et qu'elle a besoin de parler. Puis, d'un tableau à l'autre, on remonte dans le passé, et se révèle graduellement leur histoire de triangle amoureux, le mari d'Emma, Robert, et Jerry étant amis d'enfance, travaillant ensemble dans l'édition ; Robert étant au courant de leur liaison et, au grand désarroi de Jerry, la considérant avec une totale indifférence, jusqu'au moment où, neuf ans plus tôt, au cœur de l'hiver 1968, ils ont cédé pour la première fois au désir.

Commentaire

Dans "Trahisons", on ne retrouve pas l'atmosphère insolite qui prédomine dans toutes les pièces de Pinter. Il traite un sujet vieux comme le monde : l'adultère bourgeois ; il reprend la situation la plus éculée : le triangle constitué du Mari, de la Femme et de l'Amant, comme chez Feydeau ou Guitry, sauf qu'ils sont plus effrayants, plus contemporains, plus réels. Pinter fait du théâtre de boulevard subverti par le cynisme, la duplicité, la menace qui s'insinuent dans les dialogues. Tout a déjà eu lieu de ces trahisons entre amis, mais tout se rejoue et se déjoue, se recompose et se déconstruit, en neuf tableaux rétrospectifs. Pinter, en remontant le temps avec brio, fait de l'amour (mais est-ce encore de l'amour?) une comédie dérisoire, ironique et mortelle. d'où un certain comique.

Il se livre à une déconstruction du vaudeville qu'il opère avec sa vision habituelle, multiforme et impénétrable. Il a écrit beaucoup de pièces sans la volonté de raconter une histoire, avec un commencement et une fin. Mais il raconte celle-ci en commençant par la fin, en présentant les épisodes à rebours parce que, en remontant dans son passé, on rencontre, en premier lieu, la fin d'un fragment et on retourne à sa source, tout en, la plupart du temps, restituant l'histoire de manière chronologique. En fait, qu'importerait l'ordre des épisodes s'il n'arrête pas les forces mystérieuses, les impulsions obscures qui se meuvent dans ses entrailles nocturnes. Ce schéma chronologique inversé est un coup de génie, car, à travers ces reflets insidieux d'existences brillantes et vaines, on comprend peu à peu pourquoi ces personnages sont devenus amants. En retournant dans le passé, on retrouve le plaisir de cette relation. Il y a énormément de sous-entendus, de silences intimes et médités, et sont mis en relief les petits mensonges et les remarques obliques qui en révèlent plus que les formulations directes ou les actions ouvertes. Si Pinter avait déjà traité du mensonge, de la trahison, de l'ambiguïté, il est ici allé plus avant dans l'opacité, l'incertitude. Cette pièce si belle, si fuyante et douce dans ses répliques, écrite avec un art fait de finesse, de mélancolie et d'un suprême cynisme, est construite comme une fugue de Bach. Elle cache des moments de brutalité assourdis, comme dans les précédentes œuvres, mais ici tout devient regard épuré, délicatesse, ampleur, et ne s'achève pas dans la désolation.

Pinter a reconnu : «*Par moments, j'en suis vaguement conscient... qu'il y a quelque chose... qu'il y a une structure musicale. Mais je ne cherche pas cela, je laisse cela arriver Et je la suis quand je la*

sens présente... Je... Je ne cherche pas consciemment à atteindre cela... Je suis juste conscient que c'est là... et parfois à un degré supérieur... si vous voyez ce que je veux dire.»

Les personnages sont abandonnés à leur duplicité : à partir du moment où le premier mensonge est dit, il faut ensuite, tous les jours, vivre avec lui ; il faut l'affronter constamment. Sous des échanges apparemment ordinaires, ils vivent un drame qu'ils ne livrent pas immédiatement. On a l'impression qu'ils échappent à l'auteur lui-même. La pièce ne les juge pas. Elle constate que cette femme-là vit, avec son amant, la folie, la liberté, tout ce qu'elle n'a pas avec son mari. Mais est évoqué ce qui, pour chacun, résulte de la liaison. Ils doivent être sympathiques, sinon ce drame-là, ou ces mensonges-là ne nous toucheraient pas. Il faut qu'on sache que ce sont des êtres humains, comme nous, qui ont vécu des désirs, des pulsions, qui ont décidé de se laisser aller à cette relation. Et, aimantés par eux, pris dans un tourbillon d'émotions qui nous étreignent, nous basculons. Il n'y a pas de condamnation dans la pièce, seulement une constatation : le bonheur immédiat est attirant, mais il est nuisible quand il se vit au détriment de l'entourage.

Il y a plusieurs couches de sens à jouer. La pièce est une satire à l'anglaise, mais aussi une réflexion sur l'amour, sa naissance, son développement et sa mort, dans une austère puissance ; enfin, c'est l'affirmation du caractère précaire de la condition humaine, la dénonciation d'un monde vertigineux, en état de déséquilibre constant.

On peut considérer "*Trahisons*" comme la pièce maîtresse de Pinter.

Elle a été créée en 1978 à Londres.

En 2006, elle a été reprise à Paris par Philippe Lanton, à l'Athénée-Théâtre Louis-Jouvet, avec François Marthouret, Thibault de Montalembert et Nathalie Richard.

Plutôt proche des auteurs allemands (Büchner, Brecht ou Heiner Müller), Philippe Lanton s'aventure là où on ne l'attendait pas ; il introduit sur scène d'étranges reflets qui, sans sombrer dans l'expressionnisme, mettent de la nuit dans ces intrigues. Devant la femme, qui reste une essence (et un mystère), les deux comédiens, Marthouret et Montalembert, assument moins un personnage qu'ils ne font exister des postures inquiétantes, indécises, fallacieuses. Ils font peur, ils font rire. Des petits maris, quoi.

En 1983, Harold Pinter en fit une adaptation cinématographique pour le film qui fut réalisé par David Hugh Jones, avec Ben Kingsley, Jeremy Irons, Patricia Hodge et Ray Marioni.

"The hot house"
(1979)

Drame

Dans une institution gouvernementale, mentale, médicale et peut-être pénale, les internés sont gardés derrière des portes verrouillées et sont désignés par un numéro plus que par leur nom. À sa tête, se trouve Roote, un ex-colonel pompeux qui est certainement aussi troublé psychologiquement que ses pensionnaires, et qui est secondé par deux principaux acolytes : le tranquillement sinistre Gibbs et un minable alcoolique nommé de façon appropriée Lush. Il y a aussi la sexy Miss Cutts, dont les faveurs semblent partagées par les différents membres du personnel. Parmi les situations troublantes, il y a la révélation qu'une des patientes a donné naissance à un bébé, bien que personne n'ait rempli de rapport officiel à propos de relations sexuelles avec elle ; le besoin que ressent Roote de se reprendre pour s'adresser au personnel lors de la soirée de Noël ; l'éclatement final de violence meurtrière qui ne laisse qu'un survivant qui puisse chercher des réponses et, peut-être, accepter la responsabilité du chaos qui s'ensuit.

Commentaire

Écrite en 1958, la pièce fut révisée, corrigée et éditée en 1979. Elle fut créée à Londres en 1980.

“Family voices”
(1980)
“Voix de famille”

Sketch

C'est une série de monologues parallèles d'une mère et de son fils, sous la forme de lettres probablement écrites mais jamais postées, dans lesquelles la façade d'une famille heureuse graduellement se désintègre en un chaudron de récriminations.

Commentaire

Le sketch fut créé en 1981 au “Lyttelton”, à Londres.

En 1980, Harold Pinter fit l'adaptation cinématographique du roman de John Fowles, “*The French lieutenant woman*” (“*La femme du lieutenant français*”). Le film fut réalisé par Karel Reisz. La même année, ayant divorcé de Vivien Merchant, il épousa Antonia Fraser, fille du politicien travailliste Frank Longford, historienne (spécialiste du XVII^e siècle anglais et autrice d'une biographie de Marie-Antoinette qui a été adaptée au cinéma par Sofia Coppola) et autrice de romans policiers. En 1981, il obtint le “Commonwealth Award”.

“A kind of Alaska”
(1982)
“Comme en Alaska”

Drame

Après avoir été alitée, immobile, catatonique depuis l'âge de douze ans jusqu'à celui de quarante-cinq ans, Deborah s'éveille un beau jour dans une chambre qu'elle ne connaît pas, dans un corps qu'elle n'a pas appris à connaître, avec l'esprit qu'elle avait à douze ans. À ses côtés, une femme d'âge moyen, Pauline, qui prétend être sa sœur, et un homme mystérieux. Était-elle en Alaska ou ailleurs? Elle n'a pas été victime d'un coma mais d'une encéphalite, maladie où l'on garde toute sa lucidité mais où, obligé à une totale immobilité physique, on est emprisonné vivant. Elle revient à la vie sous le regard vigilant du médecin qui la soigne depuis vingt-neuf ans, qui est devenu si obsédé par son cas qu'il n'a plus quitté la pièce où elle reposait, qu'il a même épousé sa sœur. Cependant, au cours des vingt-neuf années, leur relation s'est rompue et on comprend que c'est à cause de celle qui dort. On assiste donc à un réveil, mais aussi à la fin d'un couple. Il est difficile à cette femme qui avait seize ans, qui en a quarante-cinq, d'accepter son âge. Elle s'adresse au médecin, et son soliloque échappe à toute logique.

Commentaire

Avant que la réalisatrice Penny Marshall tourne son film avec Robin Williams et Robert De Niro en 1990, Harold Pinter s'était déjà inspiré d’*“Awakenings”* (1973), récit d'un cas donné par le médecin Oliver Sacks. Dans la présentation de sa pièce, il a énoncé les faits : durant l'hiver 1916-1917, une maladie contagieuse s'est développée dans le monde, causant délires, agitations incontrôlables, insomnies ou états de sommeil profond. Le professeur Constantin von Economo lui donna le nom d’«*encephalitis lethargica*» ou maladie du sommeil. Cinq décennies plus tard, un médicament, le L-DOPA, délivra enfin plusieurs personnes atteintes du curieux mal.

“*A kind of Alaska*” est une pièce courte qui dure quarante-cinq minutes mais qui est étonnante. Les tentatives de la patiente pour pénétrer le monde changé dans lequel elle émerge ne sont pas seulement poignantes mais finalement dévastatrices. Son drame tient en particulier au fait que sa sexualité n’a pu s’épanouir et qu’elle a passé l’âge où elle pourrait avoir un enfant.

Le texte, où un mystère est à découvrir, couve la tragédie au lieu de l’énoncer, parle de la maladie mais aussi de l’accompagnement, de l’immense portée de l’attente muette. Le silence est une clé de cette pièce étrange. Pour la comprendre, il faut suivre la ligne tracée par Pinter lui-même : écouter ce qui ne s’exprime pas en mots, devenir attentif à ce qui passe d’abord par le corps. Il chercha à «*vérifier le passé*», à percevoir la nature de ce qui s’est passé, tout en étant bien conscient de l’extrême difficulté déjà inhérente à la compréhension de ce qui se passe en ce moment même. On a souvent dit des personnages de Pinter qu’ils peinent à communiquer, mais il se contente de préciser qu’ils communiquent trop bien en dehors des mots, et le discours décalé de cette Deborah inconnue d’elle-même en est un exemple probant. La pièce soulève la question du temps comme facteur à la fois agissant et négligeable dans notre saisie de l’existence.

Le texte, créé en 1982 à Londres, est marqué par la rigueur de l’écriture, l’économie de mots. Il ne s’y trouve rien de superflu, mais il est tentant, pour les metteurs en scène et les comédiens, d’y coller des interprétations personnelles.

Ainsi, en 2005, à Montréal, la pièce a été montée par la danseuse et chorégraphe Estelle Clareton qui a consacré les quelque vingt premières minutes du spectacle à un prélude fluide, magnifiquement chorégraphié. Trois danseuses, illustrant les trois décennies écoulées, évoluaient autour d’une civière qu’elles s’échangeaient au fil du temps. Évoluant dans un cube d’ardoise, le personnage principal et ses trois alter ego traçaient des lignes qui pouvaient à tout moment être effacées. La force de l’image résidait surtout dans l’affrontement des corps, dont celui, fougueux, de la jeune fille, papillonnant dans cette boîte close. Et, comme la jeune femme raconte qu’elle a visité pendant son sommeil toutes sortes de zones, elle furent rendues par des chorégraphies qui mettaient en image les mouvements intérieurs d’une femme paralysée. Mais cette transposition de la vie muette dans le corps immobile demeurait la partie la plus réussie, car l’insistance sur le prétexte, c’est-à-dire le sommeil de Deborah, faisait délaissier la suite, soit ce qui se passe après le réveil. Sous cet angle, la parole ne devenait que le simple contrepoint de l’immobilité, une justification bien insuffisante pour le théâtre. D’ailleurs, toute la force de l’entreprise d’Estelle Clareton ne revint par la suite que dans l’instant fugace où Deborah sent son corps se verrouiller de nouveau. Entre les deux, la parole flottait sans raison, étrangement oubliée. De plus, s’inspirant des oeuvres du peintre Egon Schiele, Estelle Clareton travailla aussi sur les notions d’enfermement, de sommeil, d’écoute.

“*Victoria Station*”
(1982)

Sketch

Le conducteur du taxi 274, qui est peut-être devenu fou, s’oppose à un contrôleur exaspéré et de plus en plus irascible qui essaie, sans succès, de le diriger vers un client qui attend à Victoria Station. Le conducteur dit être tombé amoureux de la passagère qui est endormie (ou peut-être morte) sur le siège arrière.

Commentaire

Le dialogue, tout à fait imprévisible, est brillamment amusant et cependant sinistrement inquiétant.

“Precisely”
(1983)
“Précisément”

Sketch

Deux hommes en complets, Stephen et Roger, qui pourraient être des fonctionnaires du ministère de la Défense, prennent un verre sur un balcon. Ils se demandent combien de pertes humaines pourraient être acceptables dans une catastrophe nucléaire : « *Vingt millions. C’est ce qu’ils ont dit et répété. C’est un chiffre confirmé par les faits.* »

Commentaire

Le texte montre le franc-parler de Pinter au sujet de la course vers les armes nucléaires et d’autres sujets politiques. Il fut créé à Londres.

“One for the road”
(1984)
“Un pour la route”

Drame

Dans un lieu qu’on ne pourrait situer, Nicolas, un onctueux et «civilisé» interrogateur dont on ne sait s’il est juge, inspecteur ou bourreau, soumet à son inquisition les membres d’une famille emprisonnée parce qu’ils sont considérés comme étant des ennemis de l’État. Il interroge successivement Victor, le père, Gila, la mère, et Nicky, leur enfant de sept ans. Il les avilit tant par conviction religieuse que par sadisme. Il prétend détenir et exercer un pouvoir absolu qu’il estime d’essence divine, mais la problématique se crée lorsque l’autre, l’agressé, ne reconnaît pas ce pouvoir. Naissent alors trouble, besoin d’amour, haine et séduction inévitables à la relation dominant-dominé.

Commentaire

Après avoir, en 1985, rageusement quitté une réception à l’ambassade de Turquie à Londres, Harold Pinter a, dans la nuit même, écrit en réaction cette pièce qui montre comment un simple individu, investi d’une autorité absolue et d’une mission purificatrice, peut se muer en tortionnaire. Mettant en lumière la relation du tortionnaire à sa victime, distillant une violence d’autant plus menaçante qu’elle ne fait que sourdre sans jamais éclater, cette pièce-piège, très dure, minimaliste dans la forme, presque insupportable par son contenu, est une puissante dénonciation du mépris des droits humains par les gouvernements totalitaires. Harold Pinter a déclaré : « *Des centaines de gens sont maintenus en détention sans condamnation par un tribunal. En d’autres termes, ils n’ont pas été jugés coupables ou innocents. Durant leur incarcération, nombre d’entre eux sont soumis à la torture. Des gens dont la vie a été anéantie, tant les victimes de la torture que leurs familles.* » Au fil de l’intrigue, les personnages deviennent de plus en plus énigmatiques et insaisissables, bien qu’ils s’expriment dans un langage simple, connu de tous. Moyen le plus sûr pour violenter les corps, la parole anodine fonctionne comme un écran de fumée recouvrant de véritables luttes à mort où chaque protagoniste se livre et se perd.

La pièce fut créée à Londres en 1984.

En 1985, Harold Pinter écrivit une adaptation pour le cinéma du roman de R. Hoban, “*Turtle diary*”. Le film fut réalisé par John Irvin, avec Glenda Jackson et Ben Kingsley.

En 1988, il écrivit, sous le titre de *“Reunion”*, une adaptation pour le cinéma du roman de Fred Uhlmann, *“L’ami retrouvé”*. Le film fut réalisé par Jerry Schatzberg.

“Mountain language”
(1989)
“Langage des montagnes”

Drame

Dans un pays anonyme où les libertés individuelles ont été confisquées par l’État, les détenus d’une prison se voient interdire de parler leur propre langue. Des officiers en uniformes raillent et humilient les femmes qui sont venues visiter leurs maris, qui sont des prisonniers politiques. Une mère et son fils ne peuvent parler que dans *«la langue de la capitale»*, qu’ils ne connaissent pas. Une jeune femme fortuitement voit un gardien tenant le corps mou d’un homme qui a été torturé et dont elle sait qu’il est son mari. La vieille femme est de nouveau avec son fils sanglant, tremblant, et on lui dit qu’elle peut maintenant lui parler.

Commentaire

La pièce, poursuivant le thème de la nécessité de la conscience politique exprimé avec tant de force et d’éloquence dans *“One for the road”*, est constituée de quatre scènes laconiques, mais saisissantes, où Pinter fit un usage magistral de la nuance et du subtil sous-entendu (avec de brusques éclats de violence) pour susciter un puissant sentiment de terreur et de futilité choquante. Elle fut créée à Londres.

En 1989, Harold Pinter adapta pour le cinéma le roman d’Elizabeth Bowen, *“Heat of the day”*. Le film a été réalisé par Christopher Morahan.

En 1990, il adapta le roman de Ian McEwan, *“The comfort of strangers”* (*“Étrange séduction”*). Le film fut réalisé par Paul Schrader.

La même année, il adapta le roman de Margaret Atwood *“The handmaid’s tale”* (*“La servante écarlate”*). Le film fut réalisé par Volker Schlöndorff.

Il adapta encore le roman de Joseph Conrad, *“Victory”*. Mais le film ne fut pas réalisé.

“The new world order”
(1991)
“Le nouvel ordre du monde”

Drame

Le spectacle comporte six parties quelque peu indépendantes l’une de l’autre :

- sur un écran est projeté un vidéo où deux jeunes gens regardent un prisonnier qui, lui, est bien réel sur le plateau, ligoté, les yeux bandés, et ils le menacent de torture, exprimant leur intention de satisfaire par la violence leur besoin de pureté, répétant lentement, sinistrement : *«Ce n’est que le commencement. Cela n’est même pas encore déclenché.»* ;
- des femmes sont cruellement violées ; une femme enceinte est maltraitée ;
- des grappes de villageois stupéfaits sont battus ;
- la langue de la montagne est hors la loi (reprise de *“Mountain language”*) ;
- des dissidents sont éliminés ;
- des décisions sont prises par des hommes en costumes noirs sur les bancs de Whitehall ;

- dans "Press Conference", un ministre de la Culture expose ses idées et ses motivations, traitées avec respect par les journalistes intervieweurs.

Commentaire

Comme on le voit avec ces six pièces courtes, Harold Pinter a de plus en plus centré sa création sur la politique, mais elle fut moins bien servie par son talent artistique.

L'habituel décor sobre et fixe chez Pinter est ici remplacé par un dispositif plein de mouvement, toujours changeant, émaillé de sons et d'images projetées sur des écrans à l'arrière. Comme jamais avant chez Pinter, le spectacle dépend des accessoires de théâtre. Dans chaque scène des images apparaissent alors que les personnages parlent, donnant une idée de leur passé, de leurs souvenirs, ou montrant la frénésie de la vie contemporaine. Deux scènes reposent entièrement sur des vidéos pré-enregistrés.

Le principal souci de "The new world order" n'est pas tant de présenter quelque chose de tout à fait différent, comme le fait la science-fiction. C'est plutôt de se concentrer sur l'érosion actuelle du vieil ordre contre lequel écrit Pinter, mais sans lui résister. Les innocentes et impuissantes victimes souffrent toutes entre les mains d'une force policière brutale et ignorante, mesquine et puissante, cruelle et sûre de son bon droit, sinistre. Son pouvoir est absolu, ses agents sont hors d'atteinte, banals et imbattables, littéralement intouchables du fait qu'ils ne sont que sur les vidéos, alors que la présence des comédiens sur le plateau, réduits à un rôle passif, fait de l'état de victime le seul possible pour la population sous la menace.

Cependant, ces vidéos apparaissant plutôt comme des archives retrouvées, des témoignages de l'Histoire, le spectacle tendrait à montrer un avenir où, l'autoritarisme n'ayant été que transitoire, une nouvelle normalité aurait été rétablie. Ainsi, les idées évoquées par le ministre de la Culture sont traditionnelles : ferveur religieuse, défense du patriotisme, misanthropie généralisée. Aucune idéologie nouvelle ou puissante ne semble inspirer les conduites.

La plus grande objection qu'on puisse faire à cette dérivation vers la politique est son manque d'incarnation alors que celle-ci est souvent un des points les plus forts de Pinter quand il traite de l'obscurité, de la dissimulation ou de l'ambivalence des émotions humaines. Cela nous empêche d'adhérer d'emblée à sa conception. Si nous ne souscrivons pas à ses arguments, l'obscurité demeure, l'accession à la pièce est difficile.

La pièce fut créée au "Theatre Upstairs", à Londres.

En 1991, Harold Pinter écrivit une adaptation pour le cinéma du roman de Kafka, "Le procès", en suivant de très près la trame narrative). Le Britannique David Jones a tourné le film.

"Moonlight"

(1993)

"La lune se couche"

Drame

Dans une famille où les relations sont minées par des années de désunion, le patriarche, Andy, qui a terrorisé les autres par ses anathèmes, gît sur son lit de mort et considère sa vie, sa jeunesse, ses amours, ses désirs et ses trahisons de sa femme. En dépit de son instance pressante, ses deux fils ne sont pas là. Seuls sont à son chevet sa femme et un couple formé de son ancienne amante, qui fut aussi peut-être l'amante de l'épouse, et le mari de cette amante.

En une autre chambre, les deux fils de cet homme parlent d'abord de tout sauf de la mort imminente du père. Mais, au fur et à mesure de leur propos, on prend conscience peu à peu qu'ils ne pensent qu'à cela et à leurs relations avec lui. Montrant comment a grandi leur brouille avec lui, ils justifient

leur amour-haine pour lui et la distance avec lui qu'ils sont incapables de réduire, même quand leur mère les appelle à la maison.

En contraste avec eux, la fille, le bébé de la famille, qui apparaît de manière évanescence, errant entre les deux espaces comme dans un «no man's land», refuse la dureté, jette un pont entre la lumière et l'obscurité, la jeunesse et l'âge, la mort et la vie.

Commentaire

Cette première longue pièce de Pinter après "*Betrayal*" parle de la mémoire, de l'agressivité, d'une manière vraie, épurée, avec une ironie ténébreuse et dérangeante. Il a confié : «*Dans "Moonlight", la narration revêt une forme très différente de tout de que j'ai pu écrire [...] Cette pièce touche à la vie des gens d'une manière plus souple, moins rigide. Je me suis plus ouvert à la dimension psychologique...*» Les membres dispersés de la famille, pourtant unis par la pensée, vivent un psychodrame troué d'énigmes et de secrets, d'incertitudes et de non-dits.

Bien qu'elle soit courte, "*Moonlight*" est une pièce complète, d'une somptueuse texture. L'intrigue est encore moins présente que dans les pièces précédentes. Elle se réduit à un monde en suspens, à un instant de bascule qui partage les vies. On est dans l'attente de la mort, avec le peu qu'on sait de ce qui a précédé, et ce qu'on pourrait projeter après. Il arrive que tout ce petit monde parle de la situation, il arrive aussi parfois qu'il fasse tout pour ne pas en parler. Quelle est la part du réel? Quelle est celle de l'imaginaire? Qu'est-ce qui existe? Qui existe pour qui? Là est peut-être le sujet de la pièce. À côté de moments crus ou graveleux, coexistent des moments de réalité transposée qui confinent au poétique.

Le père a été atteint d'autisme affectif, notamment à l'égard de ses fils, et son cœur se réveille au moment de mourir. Pinter a établi un rapprochement entre Goldberg, le personnage de "*L'anniversaire*" et ce mourant. La pièce parle de la difficulté de vivre en famille, d'assumer son rôle de père, d'épouse, de frère, de sœur, de fils et de fille, en même temps qu'elle parle du plaisir qu'il y a à consentir à ces fonctions. Elle traite du conflit qui se joue entre nous et l'acteur que nous sommes dans l'exercice de ce rôle dans lequel la famille nous distribue. Elle cultive un décalage entre ce à quoi on pense et ce qu'on se dit. Elle révèle la difficulté de pouvoir traduire en paroles sa pensée, voire son sentiment. En présence de la famille et de la mort, il y a des émotions qu'il est presque impossible d'exprimer.

Pinter ne donne pas d'indices sur les comptes que ces deux fils peuvent bien avoir à régler avec leur père. On est là au-delà du non-dit, on est (et c'est beaucoup plus fort) dans l'impossibilité, voire dans l'incapacité de dire, avec la souffrance que ça induit.

Rien à voir avec les pièces de la première période de Pinter ("*Le retour*", "*L'anniversaire*" et "*Le gardien*"), dont l'ancrage social très petit-bourgeois, voire carrément défavorisé, était indiqué avec réalisme. Ici, est indiquée par petites touches impressionnistes la relative aisance d'Andy et de sa famille.

La pièce a été créée au "Almeida Theatre", à Londres.

"Party time"

(1994)

"Une soirée entre amis"

Drame

Dans un élégant appartement a lieu une partie tandis que dans les rues en-dessous sont présents des militaires. On est témoin de situations comiques jusqu'à l'absurde, de conversations futiles en apparence mais émaillées de tensions subtiles dans lesquelles chacun cache sous un masque ironique ou agressif sa solitude et sa peur de l'autre.

Commentaire

On retrouvait l'humour machiavélique d'Harold Pinter.
La pièce a été créée à l'Almeida Theatre, de Londres.

En 1995, Harold Pinter obtint le "David Cohen British Literature Prize", mais il refusa l'offre de le nommer chevalier que lui fit John Major.

En 1996, il reçut le "Laurence Olivier award" pour l'exploit de toute une vie consacrée au théâtre. Dans les années quatre-vingt-dix, il fut plus actif comme metteur en scène ("*Oleanna*" de David Mamet et plusieurs pièces de Simon Gray) que comme auteur.

"Ashes to ashes"

(1996)

Drame

Un mari jaloux, Devlin, intrigué par un ancien amant de sa femme, Rebecca, et un peu envieux du pouvoir qu'il avait sur elle, tente de lui arracher des confidences, la bombarde de questions sur cet homme dominateur qui prenait plaisir à l'étouffer et à l'étrangler. Mais elle ne livre que des détails anodins. Le langage lui-même devient source de disputes (il est question d'un stylo «innocent», qualificatif qui ne convient pas du tout à l'objet, selon Devlin ; il est question aussi de bébés arrachés des bras de leurs mères sur un quai, triste souvenir qui rappelle les horreurs de la Seconde Guerre mondiale). L'illusion et la réalité se mêlent. Mais Devlin finit par devenir lui-même un bourreau, comme si c'était le seul moyen pour lui d'avoir un peu d'emprise sur elle.

Commentaire

La pièce, encore plus saugrenue et insolite, sombre, élégiaque, commence là où finissait "*La collection*" finit, avec quelqu'un qui tente de connaître une vérité, et un autre qui indique, comme Pinter, que la vérité n'est pas aussi simple et aussi unique, que la différence entre un événement réel et un événement fictif est nulle. Si on dit à son conjoint qu'on a une aventure, peu importe que ce soit vrai ou pas. À partir du moment où c'est dit, le conjoint va se l'imaginer, l'événement va exister concrètement dans sa tête, même si c'est un mensonge. On peut voir dans la pièce une réflexion sur la culpabilité, la torture, l'insidieuse morbidité policière et historique du XXe siècle.

Elle fut créée au "Royal Court" de Londres. En 1998, Harold Pinter la mit en scène au Théâtre du Rond-Point des Champs-Élysées, avec Christine Boisson et Lambert Wilson.

En 1997, Harold Pinter joua dans "*Mojo*", film de Jez Butterworth et dans "*Breaking the code*", pièce de Hugh Whitmore.

"The dwarfs"

(1998)

"*Les nains*"

Roman de 228 pages

À Londres, dans l'après-guerre, trois jeunes gens brillants et sarcastiques, trois dandys intellectuels, entretiennent des relations tortueuses.

Len, fou de Bach et de son chat, joue de la flûte et travaille comme portier à la gare d'Euston.

Mark, qui est comédien, qui écrit des poèmes en regardant les coins de sa chambre, se veut «mécanicien sexuel».

Pete, qui se rend chaque jour dans un bureau, est un esprit labyrinthique, rempli de fantasmes.

Entre eux, ce sont des discussions sans fin, des paroles à la dérive. Et parfois surgit le bestiaire grouillant des nains, ces êtres mystérieux hantant la ville. Qui sont-ils? Une inquiétante énigme ou l'emblème de ce qui fourmille en nous?

Mais il y a une femme, Virginia, qui attise les lubricités, qui quitte Pete pour Mark, et c'est le naufrage de l'amitié entre eux.

Commentaire

“Les nains” sont l'unique roman du dramaturge Harold Pinter dont Mark, qui est comédien, pourrait être l'alter ego. Il l'avait écrit entre 1953 et 1957 mais a attendu près de quarante ans avant d'en autoriser la publication. Il a indiqué : *«En 1989, j'ai relu le livre pour la première fois depuis de nombreuses années, et j'ai décidé qu'il gagnerait à être retravaillé. Ce travail a consisté surtout en suppressions. J'ai supprimé cinq chapitres qui me paraissaient redondants, et j'ai réorganisé ou condensé un certain nombre d'autres passages. Malgré ce remaniement, le texte est fondamentalement celui qui a été rédigé pendant la période de 1952 à 1956.»*

Si les personnages traversent un décor d'après-guerre étonnant (Londres et ses terrains vagues, ses zones bombardées, ses usines à gaz, ses arrêts de bus, sa suie, son charbon, ses pubs isolés, ses étangs mystérieux) qui est une toile expressionniste, de prime abord, on est frappé par la sensation de huis clos qui se dégage déjà de ce roman et qui annonce si bien les pièces subséquentes. Sur ce fond de misère urbaine, de ruines et de demi-jour crépusculaire, Pinter a radiographié des insectes étourdis, légers, mordeurs, saisis dans la fournaise de leur libido, ou gelés par quelque sombre prescience de leur destin. On ne discerne d'abord que des silhouettes qui parlent, des ombres qui passent, des dialogues brefs, allègres, un peu mélancoliques, qui, parfois, s'ouvrent sur des monologues qui semblent arrachés à l'“*Ulysse*” de Joyce. On parle de tout et du Rien, de Shakespeare et des yachts, de la sieste et de la vaisselle, de la thèière et du Désir. Les personnages semblent monter quelques obsessions en boucle, en spirale, jusqu'à une sorte de rire éteint, d'ironie en suspens. Ils débattent de religion, comme si Pete, qui est juif, était obsédé par l'Église anglicane, Dieu, Lazare. À la manière habituelle de Pinter, cela se fait sur le mode désinvolte, brisé, hérissé, violent, comme si au-delà des paroles, chacun des personnages essayait de prendre autorité sur l'autre, d'agrandir son territoire et d'assassiner, par petites phrases, les certitudes de l'autre. Le langage est un brouillage permanent, une trame ensorcelante qui voile la vraie réalité. Si elle existe... Mais on est séduit par la virtuosité verbale qui se dégage de ce roman inconvenant, snob, troisième degré, qui semble emprunter à Joyce son inquiétude métaphysique, son alacrité sensuelle, ses paragraphes elliptiques et, surtout, une gaieté-ébrété qui est le sel et le grand vent de ce livre. Sans cesse, Pinter secoue les personnages, entre et sort de leur conscience, les saisit, les reflète, les diffracte dans des lumières de crépuscule, les place dans des flux de conscience pailletés, précieux, multiples. Ils sont comme des tourniquets à paroles jubilatoires, des gamins dionysiaques et un peu fous.

Ce livre peut donc déconcerter et lasser qui aime les récits limpides. Mais il en émane une jeunesse, un mordant, un talent ardent et fiévreux, qui en font une oeuvre magnifique, unique et baudelairienne. Boudé par quelques-uns, il fut acclamé par une partie de la critique.

En 1998, a été publié *“Conversations avec Harold Pinter”*, un recueil d'entretiens avec le critique dramatique du “New York Times” Mel Gussow. Leur plus grand intérêt réside dans leur liberté de ton, qui n'exclut jamais l'exactitude, des aperçus sur le travail cinématographique et les portraits en creux d'un homme très pudique.

En 1999, parut *“Kafka and Pinter”* de Raymond Armstrong.

“Celebration”

(1999)

“Célébration”

Comédie

À Londres, dans un restaurant du West End à la mode, Lambert et Julia dînent pour marquer leur anniversaire de mariage. Ils sont avec Matt et Prue. Lambert et Matt sont frères ; ce sont des conseillers en stratégie qui s'occupent, selon leur propre slogan, de maintenir la paix dans le monde, c'est-à-dire, en fait, de déclencher des guerres dans les pays pauvres (pauvres sauf de pétrole et d'autres ressources lucratives). Julia et Prue sont soeurs et sont actives dans des organismes humanitaires.

Tout cela n'apparaît que peu à peu au fil de leurs propos superficiels, truffés d'allusions sexuelles et de références à l'argent ; puis, comme le vin délie les langues, quelques vérités extrêmement déplaisantes commencent à ramper du passé et surgissent de leur puits de simagrées.

Ils lient conversation avec Russell et Suki qui sont à une table voisine et se chamaillent à propos de passées et de présentes infidélités. Lui est banquier et approuve vigoureusement l'activité de Lambert et de Matt. Suki, qui unit séduction et aspérité, est institutrice, fut auparavant une petite secrétaire pelotée par ses patrons ; premier amour de Lambert, elle est maintenant le trophée du banquier.

Interviennent aussi Richard, le maître d'hôtel courtois et même onctueux, et Sonia, son assistante faussement chic, qui se montrent pleins d'obséquieuse complaisance pour les grossièretés de leur riche clientèle. Seul un serveur, un peu loufoque et qui n'est pas obséquieux, se détache de la médiocrité ambiante, apportant la petite note de poésie bienfaisante : il tente de lier conversation mais tient des propos assez délirants, raconte des histoires de plus en plus bizarres au sujet d'un grand-père fantasmagorique, qui semble avoir connu tout le monde au cours du siècle, image d'une authenticité humaine disparue. À la fin, il reste seul en scène pour affronter ses propres démons.

Commentaire

Pinter s'était à l'occasion plaint que les critiques lui aient rarement reconnu un sens du comique. Comme pour protester contre cette incompréhension, il a produit “Célébration” qui était certainement sa pièce la plus drôle et la plus accessible depuis de nombreuses années. La pièce est peut-être née du souvenir d'une autre pièce, “*Separate tables*” de Rattigan, dans laquelle il jouait au temps où il écrivait “*The room*”.

Les personnages font du restaurant un refuge hors du monde extérieur, où les deux frères peuvent proférer leurs vulgarités bien assorties. Mais, comme toujours chez Pinter, il n'y a pas de sanctuaire innocent : beaucoup de choses se passent sous les nappes et cette soirée de rude convivialité est menacée par l'indiscret garçon qui, loin d'être un idiot, impose un autre monde, excentrique et qui échappe à la compréhension de ces dîneurs égocentriques.

L'air de rien, en quelques répliques aiguës comme des flèches, tantôt avec une ironie sèche, cruelle, tantôt avec beaucoup de verve satirique, Pinter épingle la rude forfanterie et la grossière insensibilité de ces portefeuilles ambulants et de leurs femmes, l'arrogance de ces nouveaux riches idiots, dénonce les pseudo-libertés de nos démocraties, tous les totalitarismes, nationaux ou planétaires. Derrière le sauvage comique de cette pièce se tient quelque chose d'étrange et d'incalculable.

La pièce fut créée en 2000, à l'“Almeida” de Londres. En 2003 parut la traduction française et, en 2005, Roger Planchon mit la pièce en scène, avec Michel Lescot, Carlo Brandt, Hélène Babu.

“Various voices : Prose, Poetry, Politics 1948-1998”
(1999)

Recueil de textes

Commentaire

Il fut publié en France en décembre 2000.

En 1999, Harold Pinter joua dans le film “*Mansfield Park*” de Patricia Rozema.

En 1999, pendant la crise du Kosovo, il condamna, à la B.B.C., les bombardements de la Serbie par l’O.T.A.N., déclarant que cette intervention, qu’il décrivit comme «un acte de banditisme mal apprécié, mal évalué, commis sans sérieuse considération des conséquences, un acte de machisme déplorable», ne ferait qu’«*aggraver la misère et l’horreur et dévaster le pays.*» Il montra que les médias avaient été manipulés et que la justification de la guerre au nom de l’humanitarisme ne tenait pas.

“Tess”

(2000)

Sketch

Tess déroule un monologue au flot rapide. Elle apparaît d’abord comme une fille qui a grandi à la campagne avec «*Mummy*» et «*Daddy*». Et, soudain, sans aucun changement de ton, elle devient plus irréel, plus «toquée». Ses parents, sa vie, le monde, tout devient fou

Commentaire

À la création, le rôle fut tenu par Penelope Wilton.

En 2000, Harold Pinter joua dans le film de David Mamet, adaptation de la pièce “*Catastrophe*” de Samuel Beckett.

En 2001, il joua dans “*The tailor of Panama*” (“*Le tailleur de Panama*”), film de John Boorman ; dans “*Wit*” de Mike Nichols, une adaptation de la pièce de Margret Edson, où il tint le rôle du père.

La même année, il reçut le “S.T. Dupont Golden PEN award”.

En 2001 encore, il se joignit au comité international de défense de Slobodan Milosevic.

En 2002, il fut fait “Companion of Honour” pour services rendus à la littérature.

“Press conference”

(2002)

Sketch

Le ministre de la culture dans un État totalitaire, un tyran souriant avec politesse mais qui se spécialisait dans la menace voilée, est interrogé par la police secrète et indique quelle fut la politique suivie à l’égard des enfants («*Nous nous sommes méfiés des enfants s’ils étaient ceux de dissidents. Nous les avons kidnappés et les avons élevés correctement. Ou nous les avons tués.*»), à l’égard des femmes («*Nous avons violé les femmes. Cela faisait partie d’un processus d’éducation.*»), à l’égard des dissidents.

Commentaire

Harold Pinter fit paraître son État totalitaire juste assez comme la Grande-Bretagne pour confondre une partie du public. Il tint le rôle principal qui était une sorte d'auto-caricature, le genre de rôle qu'il avait joué des douzaines de fois.

En 2002, Harold Pinter joua dans "*Press conference*" alors qu'on lui avait diagnostiqué un cancer de l'oesophage et qu'il subissait un traitement de chimiothérapie. Mais il continuait à lutter.

En novembre, dans un discours prononcé à la chambre des communes, il protesta contre la prétendue «guerre préventive» contre l'Irak.

Le 21 janvier 2003, il prononça un discours à la chambre des communes pour protester contre la guerre en Irak. Et il publia :

"War"
(2003)

Recueil de huit poèmes et un discours

Commentaire

Ils étaient inspirés par la guerre en Irak.
Ils lui valurent le "Wilfred Owen prize".

En février 2005, dans une interview, Harold Pinter annonça sa décision d'abandonner sa carrière d'auteur dramatique et de consacrer toute son énergie à la politique. «*J'ai écrit vingt-neuf pièces. N'est-ce pas assez?*»

En octobre, il fut le lauréat inattendu du prix Nobel inattendu de littérature, l'académie suédoise expliquant avoir voulu distinguer celui qui, «dans ses drames, découvre l'abîme sous les bavardages et se force un passage dans la pièce close de l'oppression. Pinter ramène le théâtre à sa base élémentaire, la pièce close et le dialogue imprévisible, où les êtres sont livrés les uns aux autres et où le déguisement se brise. Avec un minimum d'intrigue, le drame surgit de la lutte et du cache-cache dans la confrontation verbale.» Devant son domicile londonien, l'air fragile avec sa canne et sa tête bandée, résultats d'une récente chute, il s'adressa aux journalistes : «*Je ne sais pas pourquoi ils m'ont donné le prix*», et avoua se sentir un «*peu débordé*». «*Je respecte leur jugement. Je suis très reconnaissant*». Ceci ne l'a toutefois pas empêché, dans son discours d'acceptation qui fut diffusé en vidéo, de fustiger une nouvelle fois féroce l'attitude des États-Unis de George W. Bush et de la Grande-Bretagne de Tony Blair, justifiant leur comparution devant la Cour internationale de justice pour avoir déclenché la guerre en Irak sur des mensonges avérés. «*Je crois que le monde ira dans le mur si nous ne faisons pas très attention. L'Irak n'est que le symbole de l'attitude des démocraties occidentales vis-à-vis du reste du monde.*» Son prix a réjoui le dramaturge et ex-président tchèque Vaclav Havel qui lui a aussitôt écrit dans un télégramme : «*Vous n'avez pas idée combien je suis heureux que vous ayez gagné le prix Nobel de littérature. Je trouve que vous le méritez totalement.*» Les médecins lui ayant interdit de se rendre à Stockholm pour recevoir le prix, car, à soixante-quinze ans, il luttait contre un cancer, il y fit parvenir une vidéo sur laquelle on le voit en fauteuil roulant, les jambes recouvertes d'une couverture rouge. Sa fragilité et sa voix enrouée ajoutent au caractère dramatique de son intervention, qui fut diffusée pour pallier son absence.

En mars 2006, il reçut le dixième prix Europe pour le théâtre. Il se déplaça à Turin pour recevoir la récompense et profita de la cérémonie de remise du prix au fastueux Théâtre Carignano, où étaient rassemblés des gens des arts de la scène venus du monde entier, pour continuer son combat contre

la politique étrangère américaine qui a conduit à la guerre en Irak. Il émit le souhait qu'un jour une Europe unie puisse se dresser et résister à la domination américaine. En janvier 2007, il reçut à Londres, des mains de Dominique de Villepin, la Légion d'honneur. Il mourut le 24 décembre 2008, à Londres, des suites de son cancer.

Harold Pinter fut un homme vibrant mais austère malgré sa célébrité. Il avait, auprès de ceux qui l'interviewaient, une réputation sulfureuse, voire détestable, car il répondait peu et d'une façon aussi laconique que ses personnages les plus endurcis, les plus mal embouchés. Il demeura dans le paysage littéraire anglais un solitaire, un isolé. Mais il renouvela le théâtre et est considéré comme le plus grand dramaturge anglais de la seconde moitié du XXe siècle. Comme il fut aussi comédien et metteur en scène, il connaissait donc tous les aspects de la vie théâtrale.

Il fit ses débuts de comédien dans des «thrillers» de second ordre où il jouait les méchants, «*des gangsters tout à fait vicieux*» reconnut-il, ce qu'il allait faire au cinéma aussi. Puis il tint des rôles dans ses propres pièces, sur la scène, à la radio, à la télévision et au cinéma, ne recevant alors que de tièdes appréciations pour son jeu, bien qu'on lui ait trouvé «un sadisme animal donné d'une façon à la fois élégante et hirsute».

Il fut aussi le metteur en scène de plusieurs de ses propres pièces comme de pièces d'autres auteurs (James Joyce, Noel Coward, Tennessee Williams, David Mamet, Simon Gray, etc.).

Écrivain, il fut l'auteur de nombreux poèmes, d'un roman, et, surtout, de vingt-neuf pièces et vingt-deux scénarios. Il cacha obstinément ses sources d'écriture qui remontent sans doute à son enfance.

Si son talent ardent et fiévreux, son intelligence aiguë, corrosive, désolée, foudroyante, l'ont fait étiqueter comme l'horloger des angoisses contemporaines, il a déployé tout un éventail de tons.

Dans les sketches de ses débuts, il fut souvent amusant. Et certaines de ses pièces ont l'allure brillante de comédies de mœurs immorales, aux situations libertines. On dirait des «boulevards» qui devraient provoquer des rires francs, mais ce sont des «boulevards» dévoyés et nocturnes. On y saisit des échos de vaudevilles, mais il les déconstruisit avec un art tout en finesse, en mélancolie et en suprême cynisme, les personnages du Mari, de la Femme, de l'Amant étant abandonnés à leur duplicité, aux reflets insidieux d'existences brillantes et vaines.

Dans ses «comedies of menace», au sein d'un univers banal, souvent dans un huis clos, deux types de situations archétypales reviennent de façon récurrente : d'une part, l'isolement d'un individu seul et, d'autre part, le conflit quand, le thème favori de Pinter étant la visite, il voit son refuge quasi utérin envahi par quelqu'un ou quelque chose d'étranger qui est une menace potentielle. Ces situations ont toujours quelque chose d'énigmatique. Un immense trouble monte et enveloppe chacun, jusqu'à ce qu'il soit pris dans un brouillard que nul n'a vu venir, la qualité onirique des pièces étant basée sur la cristallisation progressive d'une image, le développement d'une étrange et macabre atmosphère qui met mal à l'aise, même si le dialogue paraît parfaitement naturel.

On a appelé «pinteresquerie» l'existence, sous le réel, sous le quotidien, d'une «inquiétante étrangeté», l'absurdité de situations cauchemardesques faites d'insécurité et d'incertitude mais qu'aucune invraisemblance notoire ne vient pourtant invalider, la manifestation de forces ou de gens hostiles dont ni les personnages ni l'auditoire ne peuvent définir les intentions précises. C'est pourquoi on peut considérer ses pièces comme appartenant au théâtre de l'absurde. De ce quotidien devenu insolite et angoissant pouvait, comme chez Beckett ou Ionesco, découler parfois un comique très particulier.

Fonctionnant comme des pièges parfaits, suscitant un climat d'insécurité à la fois mystérieux, voire déroutant et totalement fascinant, maintenues dans un suspense rendu presque insupportable, les pièces évoquaient nettement le policier. Évidemment, chez lui, on se tue moins, mais on boit plus et on commet des turpitudes sous la table du salon. Comme les personnages sont souvent engagés dans une lutte pour la survivance ou l'identité, la violence s'inscrit dans leur fragilité et dans la dangerosité de leurs rapports. Tout autour d'une situation implacable et qui reste en suspens, les paroles banales ou les sous-entendus sont porteurs de sens, plus révélateurs que la main posée sur la gâchette. Les pièces, intrigantes, inquiétantes, changent fréquemment et abruptement de ton, peuvent être tantôt émouvantes, tantôt terrifiantes, tantôt sauvagement amusantes, passent par des

moments de brutalité assourdis, d'exacerbations verbales et de silences, les plus révélateurs et les plus effrayants de ces moments étant ceux où planent des sous-entendus, où se confondent le passé et le présent, le rêve et la réalité, où s'entrevoient plusieurs couches de sens, où s'évanouissent les rationalisations, les prétextes, les faux-semblants. Les conversations, banales en apparence, sont émaillées de tensions subtiles.

Les personnages, brouillant constamment les pistes, donnent des mêmes événements différentes versions incompatibles. À l'appui de chacune, ils fournissent une multitude de motifs possibles. L'une peut être vraie ou aucune d'elles. Elles s'opposent sans espoir de vérification, Pinter pouvant, à cet égard, être considéré comme un héritier de Pirandello. Il offre des aperçus sur de bizarres ou terribles moments dans les vies des gens, mais refuse de fournir des justifications rationnelles à ses histoires tordues qui laissent les spectateurs étonnés, perplexes, bouleversés, laissés à eux-mêmes pour démêler les multiples interprétations possibles et s'étonner de la complexité des relations humaines en apparence banales. Ils ne comprennent jamais tout à fait les questions que posent les personnages et la situation : elles ne reçoivent pas de réponses précises car ce maître de la mystification prend plaisir à déjouer les attentes.

La construction, comportant trois ou plusieurs inconnues, permettant une multitude de solutions également valables, est extrêmement ingénieuse. Chaque élément est une brique qu'on ajoute au mur. On suit le fil de l'histoire, comme celui d'un «thriller», sans qu'on sache pourquoi tout ça arrive. C'est plutôt un cocktail de méchanceté et de naïveté qui fait progresser l'action. Tout est fait avec subtilité et bon goût : pas d'énervement, pas de crise, et la tension dramatique se relâche de loin en loin. On est cependant conduit vers le point culminant d'une situation de crise, sans que cependant l'histoire ébauchée ne soit vraiment menée à terme. En fait, jamais, chez Pinter, l'intrigue ne constitue ni un moteur ni un ressort. On pourrait dire, au prix d'un jeu de mots, que ses pièces sont intrigantes, mais qu'elles se passent généralement d'une intrigue. Il indiqua d'ailleurs qu'il ne pouvait imaginer au départ l'évolution d'un personnage, qu'il le laissait vivre sur papier et le guider : «*Je ne formule de conclusion qu'après que j'aie écrit mes pièces.*»

Au fond, tout l'enjeu de ces joutes entre gens comme il faut, mais dont la violence est à fleur de peau, est de savoir qui sera le maître et qui sera le valet (en anglais : «*the servant*»). Mais ce n'est pas social, c'est sexuel. Ce n'est pas convenable? Il faut surmonter ce désagrément.

Pinter, qui n'employa aucun procédé traditionnel pour susciter l'émotion, a toujours marqué son refus absolu de suivre les règles habituelles du théâtre. La fluidité, l'enchevêtrement, les continuités multiples à des couches épidermiques et inconscientes différentes sont les éléments essentiels de la structure de ses œuvres qui, comme chez Beckett, furent progressivement de plus en plus dépouillées.

Chez lui, comme chez Racine, tout est affaire de langage. Il manie une écriture dense, riche et complexe, où l'on trouve :

- d'une part, des échanges feutrés, délicats, nuancés, subtils, pleins de sous-entendus, et, d'autre part, de brusques éclats de violence, des épanchements explosifs, un humour surgissant de ces surprenantes oscillations du direct à l'allusif ;
- d'une part, des conversations et des soliloques de calme introspection, d'intense concentration, et, d'autre part, de soudains flashes de vérité dans des phrases banales mais qui produisent un effet de choc ;
- d'une part, des bavardages codés et, d'autre part, de brillantes circonvolutions de pensées ;
- d'une part, de longues phrases bien calibrées aux lentes répétitions et reformulations, et, d'autre part, des dialogues courts, incisifs, laconiques, elliptiques, aux petites phrases, aux petits mots («*oui*», «*non*», «*ah bon*»), avec des manques de suite, des hésitations, surtout de nombreux silences qui accroissent la tension, les sous-entendus, l'enjeu étant dans l'espace entre les répliques.

Il distingue d'ailleurs soigneusement les silences et les temps, chacun ayant sa valeur numérique : un silence, c'est plus long ; un temps, c'est plus court. On dirait qu'il bâtit la structure de ses textes sur les silences et qu'ensuite il ajoute les mots. Comme c'est dans les silences, le non-dit, les regards, que les personnages se révèlent, le défi du spectacle est là. Le discours que nous entendons nous donne des indications sur un autre discours que nous n'entendons pas, qui enferme au-dessous de lui des

pensées plus profondes qui restent non exprimées. Le discours de surface se réfère continuellement à l'autre, mais il n'est qu'une esquivé nécessaire, un écran de fumée violent, rusé, angoissé ou moqueur, qui maintient l'autre à sa place, un constant stratagème pour couvrir la nudité. Quand le vrai silence tombe, il nous reste toujours un écho, mais nous sommes plus près de la nudité.

De ce fait, on a souvent dit que ses personnages peinent à communiquer, on est allé jusqu'à parler d'échec de la communication. Mais il s'en est bien défendu : *«Je crois le contraire. Je crois que nous communiquons dans nos silences, dans ce qui n'est pas dit.»* Pour lui, le langage n'est pas le meilleur moyen de communiquer.

Il reste que, dans ce qu'il écrit, tout compte, rien n'est laissé au hasard, on ne parle jamais pour ne rien dire, même quand on se dit des petits riens. Chaque syllabe, chaque inflexion, l'alternance de sons longs et de sons courts, des mots et des phrases, sont finement calculés. La ponctuation est essentielle pour lui. Ainsi, pendant les répétitions de *«La collection»*, il tendit cette note au metteur en scène : *«J'ai écrit "point, point, point", et vous me donnez "point, point".»* Mais son exigence de respect des pauses n'avait rien de pédant car son écriture a la qualité formelle d'une partition musicale. Ce magicien des mots a d'ailleurs déclaré : *«Je ne sais pas comment la musique peut influencer l'écriture, mais elle a été très importante pour moi, à la fois le jazz et la musique classique. En écrivant, je sens continuellement un sens de la musique, ce qui est différent d'avoir été influencé par elle.»*

Le texte est aussi strictement, peut-être plus strictement, maîtrisé que des vers. L'écriture est poétique dans ses rythmes et ses silences. Or Pinter, par ailleurs un poète, a affirmé : *«La bonne écriture m'excite et rend pour moi la vie digne d'être vécue.»* Aussi utilise-t-il avec soin les éléments formels, place avec méticulosité les mots qui ont pour lui une importance capitale. Cependant, ses sentiments à leur égard sont mitigés : *«Me mouvoir parmi eux, les choisir, les regarder apparaître sur la page, tout cela me procure un immense plaisir. Mais, en même temps, les mots m'inspirent un autre sentiment très fort, qui n'est rien moins que celui de la nausée. Un tel poids de mots nous assaille chaque jour, mots prononcés, mots écrits par moi et par les autres, la masse de cette terminologie éculée, morte, de ces idées rabâchées et qui ont changé de sens, finit par n'être plus que platitude, banalité, absurdité. Une fois cette nausée venue, il est très facile de se laisser submerger par elle et de se réfugier dans la paralysie. Mais, s'il est possible d'affronter cette nausée, de pénétrer en elle et d'aller jusqu'au bout, alors on peut vraiment dire qu'il s'est passé quelque chose, que quelque chose a été accompli.»*

Si ces dialogues sont soumis à un un rythme poétique puissant, ils semblent pourtant superficiellement une reproduction fidèle du langage quotidien. Il s'est d'ailleurs d'abord fait connaître par un usage achevé de l'argot des ouvriers ou des gens de la toute petite bourgeoisie. Puis il s'est transporté dans des milieux plus élégants et plus sophistiqués.

Fut-il pour autant un peintre de la société? Apparemment, ses pièces sont consacrées à l'observation d'une réalité banale, ses personnages sont placés dans un cadre réaliste, un véritable naturalisme semblant même parfois être presque ironiquement exhibé à travers le bric-à-brac du décor. Le commentaire social sur certaines couches des milieux populaires ou bourgeois anglais est loin d'être négligeable. On voit même les attitudes homosexuelles, chez les hommes, jouer un rôle décisif dans la détermination du climat social. Mais tout cela n'est qu'un prétexte. Certains objets ont pour seule fonction d'être des instruments dramatiques d'asservissement d'autrui, de créer un sentiment d'insécurité au sein même du quotidien. En fait, par leur minimalisme, les pièces de Pinter sont intemporelles.

Ce qui compte surtout chez lui, c'est la subtile peinture des personnages qui demeurent cependant insaisissables, malgré leurs propres tentatives d'explication, chacun racontant, peu ou prou, son histoire. Mais il a bien indiqué l'incertitude intrinsèque de cette exploration : *«Le passé est ce dont vous vous souvenez, ce dont vous imaginez vous souvenir, dont vous vous convainquez que vous vous en souvenez, ou prétendez vous en souvenir.»* Et il a lui-même lié cette incertitude à celle que sa propre personne lui inspire, ayant déclaré : *«Il m'arrive parfois de ne pas savoir qui je vois dans le miroir. Il n'y a pas d'explication à ce visage. La question : "Qui suis-je?" est intimement liée à la*

question des motivations. Ce n'est que si nous savons qui est un personnage, quels sont ses antécédents, ses goûts, sa rapidité de réaction, son vocabulaire, ses valeurs personnelles, que nous pouvons prévoir avec une certaine exactitude la manière dont il agira dans l'avenir.» Parce qu'il interroge l'image que lui renvoie le miroir et la transperce par sa propre blessure, son angoisse spécifique, il nous livre un monde personnel, original, dans lequel nous pouvons prendre place tant il est dense, ouvert, remarquablement riche.

Ses personnages ont d'abord une identité indiscernable, n'étant essentiellement définis que par leurs âges respectifs. Leur histoire, quand ils se racontent, est parsemée de contradictions ou d'affirmations à la vraisemblance incertaine. On ne connaît pas leurs motivations profondes. Ils ont l'air de vouloir l'un de l'autre des choses pas claires.

En fait, ils sont mus, chacun pour soi, par le premier soin de l'être humain : sauvegarder son territoire, l'agrandir, essayer de prendre autorité sur l'autre, le torturer, l'humilier, détruire ses certitudes. Les relations humaines chez Pinter sont presque toujours un exercice de la volonté de puissance.

Pour cela, ils s'épient, s'invectivent, fabriquent des histoires en brochant sur de petits détails et en les étoffant, se complaisent aux petits mensonges et aux remarques obliques qui en révèlent plus que les formulations directes ou les actions ouvertes. Pour leur créateur, ils *«disent plus souvent la vérité quand ils ne parlent pas»*. Ils se servent des mots comme d'armes dans leurs luttes, pas seulement pour survivre mais pour conserver leur santé mentale. Ils semblent refuser de communiquer, se réfugier dans des dialogues de sourds pour éviter de regarder la réalité en face.

Mais Pinter les traqua, car, dans son théâtre sans illusion, explorateur qui ne laisse rien au hasard, il eut la volonté d'être exact, de faire tomber les masques de civilité que nous employons tous à foison pour révéler la sauvagerie bien cachée des personnages. *«Une façon de considérer le langage est de dire que c'est un constant stratagème pour cacher la nudité.»* Avec une précision chirurgicale, il débusqua l'animalité humaine. Freud étant passé par là, il fut particulièrement attentif à «l'esprit du souterrain», à la vie subconsciente, aux angoisses secrètes, aux obsessions, aux fantaisies érotiques. Il étudia quelques combinaisons possibles, sans jamais renoncer à la vérité qui n'est pas toujours bonne à dire mais souvent plaisante à jouer. Il rendit ainsi hommage à la densité de l'être.

À ses débuts, il présenta des personnages mystérieux, pervers. Mal habillés, ils buvaient, regardaient sous la jupe de la femme de l'autre, passaient du masochisme au sadisme. Il dénonça la haine au sein de la famille. Surtout, se demandant ce qu'est un couple, présentant des couples de toutes sortes, mais tous mal assortis, dont les membres se mentent pour des raisons obscures, ont des relations oscillant entre la hargne et la jalousie, entre la convoitise sexuelle et la trivialité morale, entre la rapacité financière et l'inquisition amoureuse, il a finement saisi les différences entre les sentiments des hommes et ceux des femmes au sujet de l'amour hétérosexuel. On peut remarquer que la plupart de ses personnages masculins peuvent être considérés comme des projections de son père et de lui. La femme est omniprésente, désirée, attisant les lubricités, mais mystérieuse, impénétrable : on n'a pas de contact profond avec elle.

Cependant, si Pinter, à ses débuts, était en avance sur son temps, il a été largement rattrapé depuis. Mais son théâtre demeurera en mémoire, subsistera comme une clarté sur des êtres humains entre lesquels crépitent une insondable violence et une mélancolie éperdue.

Chercha-t-il à donner un enseignement? Vouloir découvrir dans ses pièces des sens cachés, obscurs, deviner du symbolisme, est tentant mais peu judicieux : c'est passer à côté de la cible. Critiques et universitaires dépensent beaucoup d'énergie à définir quelque chose qui, le plus souvent, est comme le nez au milieu de la figure. Or, justement, avec une ironie ténébreuse et dérangeante, une simplicité nue, son assaut imparable étant déconcertant, pour ne pas dire tout à fait amusant, il offre aux spectateurs une nouvelle acuité de vision sur des choses qui sont souvent réellement ce qu'elles paraissent :

- l'hypocrisie du couple et de la famille ;
- la stupidité et l'absurdité humaines ;
- l'artificialité des valeurs et des statuts qu'il fait basculer comme autant de faux-semblants ;

- l'incertitude sur la vérité : *«Il n'y a pas de nettes distinctions entre ce qui est réel et ce qui est irréel, ni entre ce qui est vrai et ce qui est faux. Une chose n'est pas nécessairement ou vraie ou fausse ; elle peut être à la fois vraie et fausse.»* ;
- la difficulté de la communication : les mensonges et les demi-vérités lui permettent d'éclairer l'incertitude inhérente à toute utilisation du langage ;
- l'isolement que nous subissons : nous nous rencontrons, nous nous parlons, nous nous déchirons, mais notre insularité est rarement pénétrée ; nous sommes ensemble mais seuls, comme si la vie était un miroir qui réfléchit seulement notre propre image ; d'où cette révélation de la nudité de l'être humain contemporain qui, souvent, étonne et bouleverse ;
- l'agressivité, la violence et la cruauté qui animent nos sociétés policées, le monde sans merci dans lequel nous vivons, tout ce qui humilie étant mis à nu avec une espèce d'énergie glacée et silencieuse ;
- le militarisme, la guerre, la suprématie des intérêts économiques ;
- le totalitarisme qui subsiste après le nazisme et le communisme, son théâtre étant beaucoup plus préoccupé d'enjeux politiques et sociaux qu'il n'y paraît.

Or, par une extension douce, Harold Pinter, depuis les années 80, glissa de la préoccupation personnelle à la préoccupation collective. Pour lui, qui est joué dans le monde entier, qui a atteint un succès international, la maison humanité s'effondre et brûle avec ses habitants. À un spectateur qui lui demandait ce qu'il pense de Shakespeare, il a répondu : *«Shakespeare écrivait dans un monde en expansion, en exubérance, en naissance ; moi, j'écris dans un monde qui finit, qui agonise.»* Aussi compta-t-il parmi les intellectuels anglais les plus engagés, affirmant que le rôle de l'écrivain est de *«fracasser le miroir»*. *«Définir, en tant que citoyen, la réelle vérité de nos vies et de nos sociétés est une obligation cruciale qui nous incombe à tous. Elle est même impérative»*, disait-il. Ce taciturne qui était resté souvent silencieux n'hésita pas à manifester violemment ses opinions dans les grands journaux anglais, à claironner de flamboyantes prises de position, en particulier pour défendre les droits de l'Homme, condamner l'ère du nucléaire et les goulags, exprimer un anti-impérialisme américain intégral et viscéral, s'opposer à la guerre en Irak.

André Durand

Faites-moi part de vos impressions, de vos questions, de vos suggestions !

[Contactez-moi](#)