

Vie des arts

Harold Pinter et le pinteresque

Brian Robinson

Numéro 60, automne 1970

URI : id.erudit.org/iderudit/58057ac

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN 0042-5435 (imprimé)
1923-3183 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Robinson, B. (1970). Harold Pinter et le pinteresque. *Vie des arts*, (60), 54–55.

Tous droits réservés © La Société La Vie des Arts, 1970

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]



Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. www.erudit.org



LE GARDIEN, Jean DUCEPPE, (Phot. André Le Coz)

HAROLD PINTER ET LE PINTERESQUE

par Brian ROBINSON

L'œuvre d'Harold Pinter, le seul dramaturge britannique que l'on puisse ranger carrément parmi les écrivains de l'absurde laisse émaner par moments un parfum si parfaitement unique que le terme *pinteresque*, loin d'être une simple étiquette, devient une épithète vitale. C'est en même temps un terme dont le sens se dégage difficilement. Certes les valeurs communiquées par les auteurs de l'absurde sont des plus élusives, et si Ionesco est plus soucieux que tous les autres de nous renseigner sur le sens de son œuvre, Pinter, lui, n'a cure de s'expliquer.

D'abord, voyons pourquoi nous devons qualifier d'absurde l'œuvre de Pinter, car toute critique qui ne se construit pas sur cette base est forcément faussée. Il est pourtant vrai que, malgré l'importance du théâtre de l'absurde—les pièces de Beckett, Ionesco, Genêt, Arrabal, Albee, Pinter, sont sans cesse à l'affiche—ce terme n'a guère pénétré la terminologie des critiques, qui dans leur jugement des pièces, les prennent le plus souvent pour des œuvres satiriques. Il faut donc tirer au clair pourquoi l'absurde est incompatible avec la satire. Le satiriste s'attache toujours à un idéal humaniste: il ne cesse de croire que,

si l'homme se réforme, il peut satisfaire ses désirs essentiels: se connaître, savoir, communiquer, aimer et se sentir aimé, réaliser une vocation, une raison d'être. L'écrivain de l'absurde s'est coupé de cet idéal, qu'il juge irréalisable. Il s'en gausse même et nous invite à nous complaire dans des situations où les personnages violent outrageusement cet idéal. Enchanté par son imagination sans pareille, nous sommes pris de fou rire ou nous restons empoignés, fascinés par l'horreur embellie par la poésie.

Ce qui distingue Pinter des autres dramaturges de l'absurde est, d'abord, le fait qu'il puise ses personnages dans les classes populaires de l'Angleterre, de même qu'Albee trouve les siens dans la bourgeoisie américaine. Notons que ces deux représentants anglo-saxons de l'absurde restent plus près d'une peinture réaliste de la couche sociale qu'ils mettent en scène que leurs confrères français. Il est tout à fait remarquable que Pinter nous fasse sentir la vie du peuple anglais jusque dans son langage, dont il nous transmet toute la saveur.

À partir de sa première pièce *The Room* (1957) jusqu'au *Caretaker* (1960), Pinter

prend pour thème essentiel la solitude de l'homme qui cherche sans succès un foyer. Si son thème reste le même, son art progresse et atteint son épanouissement dans *The Caretaker*. (Avec *The Homecoming* (1965), nous avons un nouveau départ, que nous discuterons plus tard, mais qui ne promet pas une œuvre aussi originale que son œuvre antérieure.)

Au début de sa carrière, Pinter faisait intervenir des événements invraisemblables pour faire évoluer une situation, au lieu de la faire développer naturellement, en accord avec la psychologie des personnages.

Mais dans *The Birthday Party* et *The Caretaker*, l'attention vient à se centrer sur la psychologie des personnages. Stanley dans *Birthday Party* et Davies du *Caretaker* sont tous deux paranoïaques, c'est-à-dire, qu'ils se caractérisent par la surestimation psychologique du moi, la méfiance, la fausseté du jugement et l'inadaptabilité sociale. Pinter n'est pas le seul dramaturge de l'absurde qui montre l'homme en proie à des névroses: c'est même un trait saillant de ce genre, vu que la névrose constitue une manifestation extrême de la désintégration du moi, de l'homme qui ne se connaît même pas-lui-même.

A propos d'un des meilleurs téléthéâtres de l'année 1970, *Le Gardien*, d'Harold Pinter, présenté en mars dernier par la Société Radio-Canada (C.B.F.T.), les commentaires du professeur Brian Robinson nous ont paru souligner l'importance d'allier un excellent texte à la qualité de l'interprétation et de la mise en scène. L'art au service du moyen d'expression est garant de l'efficacité de la communication.



LE GARDIEN. Jacques GODIN et Gérard POIRIER. (Phot. André Coz)

Il a donc créé dans ces deux pièces l'atmosphère à la fois funeste et fascinante du monde vu à travers les yeux du paranoïaque. Dans chaque cas le protagoniste, pour pouvoir se croire quelqu'un, évite de confronter le mal en lui-même en le projetant sur le monde qui l'entoure, qu'il trouve par conséquent plein d'intentions malveillantes. Il se meut donc dans une atmosphère de crainte, de méfiance. Se jugeant supérieur il croit même que son entourage se comporte comme il faut seulement lorsqu'il se met entièrement à son service. C'est ainsi qu'il s'aliène des autres et frustrer son désir proprement humain d'être aimé, qui subsiste au dedans de lui malgré tout.

Dès sa première pièce, Pinter avait créé un dialogue qui lui est particulier et qui servait déjà à souligner le caractère déficieux de la communication entre les êtres. Dans *The Birthday Party* et *The Caretaker*, ce dialogue sert à rehausser l'atmosphère de crainte qui enveloppe le paranoïaque. Il est caractérisé par des affirmations courtes et vagues qui provoquent des questions, dont la réponse évasive ne mène qu'à d'autres questions. La répétition fréquente des mots leur confère à la fois un sens

vague et sinistre. Puis la conversation tourne court, s'épuise; il s'installe une pause, chargée de la terreur du néant. Pinter a spécifié 170 pauses pour la mise en scène du *Caretaker*. D'autre part, le sujet de conversation changera brusquement, illogiquement. Voici un exemple de dialogue pinteresque qui paraît dans *The Birthday Party*:
STANLEY—(abruptly)—How would you like to go away with me?

LULU—Where?

STANLEY—Nowhere. Still we could go.

LULU—But where could we go?

STANLEY—Nowhere. There's nowhere to go. So we could just go. It wouldn't matter.

LULU—We might as well stay here.

STANLEY—No. It's no good here.

LULU—Well, where else is there?

STANLEY—Nowhere.

Si *The Birthday Party* et *The Caretaker* se fondent tous deux sur une même psychologie vraisemblable, Pinter ne s'est pas encore débarrassé de son théâtralisme dans le premier. Le protagoniste Stanley songe à se mettre à l'abri de la terreur du monde en prenant refuge dans une pension médiocre, située dans une station balnéaire de la côte anglaise. Il se plaint sans cesse du service qu'on lui offre et il aurait été logique qu'il fut mis à la porte ou que la peur vague et illimitée du paranoïaque grandit en lui au point qu'il s'enfuit. Pourtant, Pinter, au lieu de laisser évoluer naturellement la situation, fait arriver deux hommes d'on ne sait où. Ils brutalisent Stanley, brisent ses lunettes, le rouent de coups et finissent par l'emmenner.

Dans *The Caretaker*, Pinter déploie une action qui n'est pas seulement vraisemblable mais aussi intensément dramatique, quoique de prime abord cela ne paraisse pas être le cas. Après avoir perdu son travail, Davies, le protagoniste, cherche à faire sien un débarras, où un menuisier compatissant lui donne la permission de rester en attendant qu'il se fasse embaucher de nouveau. Au moyen d'une multitude de suggestions, Davies cherche à lui soutenir un droit de cité définitif et lorsqu'il devient convaincu que le menuisier ne le lui accordera pas, il cherche à tourner contre lui son frère, qui est propriétaire de la maison. Ce qui arrive est le contraire du sensationnel mais est l'essence du dramatique, vu que la lutte entre Davies et les deux frères règne continuellement, quoique subtilement. Finalement, et *logiquement*, les frères s'unissent pour le faire partir.

De plus, *The Caretaker* est la seule pièce de Pinter où le langage atteint le niveau de la poésie.

Par exemple, pour exprimer le désir passionné de posséder "a good solid shirt, with stripes going down" et non pas simplement "a striped shirt of good quality", expression plus normale. Davies évoque beaucoup plus concrètement la chemise rêvée et fait sentir plus intensément son désir de tirer tout à lui.

The Caretaker prime aussi toutes les autres pièces de Pinter au point de vue du cadre. Il n'a pas prêté à la pension du *Birthday Party* un caractère particulier, mais

la pièce où s'installe Davies est puissamment présente, avec son débarras qui groupe des objets tels qu'un toasteur extrêmement vieux, une statue de Bouddha, une chaise gisant par terre.

Puisque Pinter avait mené à la perfection dans *The Caretaker* son traitement du thème de l'homme solitaire qui cherche en vain un foyer, il n'était que juste que dans *The Homecoming* il fraye un nouveau chemin. De premier abord, on ne serait peut-être pas prêt à reconnaître un renouvellement. Teddy, le fils d'une famille anglaise de classe inférieure, retourne chez lui après une absence de six ans. Loin d'être un raté, pourtant, il est titulaire du Ph.D., professeur de philosophie dans une université et auteur de livres philosophiques qu'il prépare avec la collaboration de sa femme.

Pinter s'est-il donc coupé de l'absurde pour affirmer que la vie n'est pas forcément frustration? Pas du tout. Teddy semble être plein de satisfaction proprement humaine, mais ce n'est qu'une illusion. Les deux frères de Teddy pelotent sa femme sur le canapé et même sur le plancher en sa présence; lui n'offre aucune résistance.

Un des frères, Lenny, expose, d'ailleurs, ses prétentions philosophiques, lorsqu'il lui demande une explication philosophique sur la nature d'une table qu'il touche. Teddy ne sait quoi répondre.

C'est, en effet, Lenny qui mérite d'être considéré comme le héros du *Homecoming*. Car c'est lui qui domine, fait marcher les événements et possède la plus grande stature morale dans un monde où règne l'absurde. D'abord, il se gausse royalement de la morale conventionnelle ou traditionnelle en pratiquant le métier de maquereau et en invitant la femme de son frère à devenir sa maîtresse et sa prostituée en même temps. Il sait que dans l'univers de l'absurde la vie est devenue jeu pour les sains d'esprit. Au lieu de faire de la philosophie, on y joue, on en fait une parodie. La parodie des choses dites sérieuses est un artifice vital du théâtre de l'absurde. Lorsqu'il parle de l'appartement où il installera la femme pour lui faire pratiquer la prostitution, il parodie le langage d'un grand propriétaire d'immeubles.

Mais *The Homecoming* dépend plus pleinement de l'humour que *The Birthday Party* ou *The Caretaker*. Lenny est exubérant, plein de verve, mais il n'est pas poète; le monde vu à travers ses yeux ne revêt pas de mystères. Si, au contraire, Stanley et Davies sont névrosés n'est-ce pas parce que, au contact du monde trop dur, leur sensibilité supérieure les a plongés dans la névrose? En bref, la joie de Lenny ne vaut pas leur chagrin et, d'ailleurs, le thème de la parodie est moins original que celui de la paranoïa. Mais Davies fascine plus que Stanley pour les raisons citées ci-dessus; c'est donc dans *The Caretaker* que jusqu'ici le génie de Pinter s'est exprimé le plus purement, et cette œuvre mérite sans réserve l'épithète de *pinteresque*.