HAL
open science

De Landscape à Ashes to Ashes : spectralité et dépendance dans les pièces de Harold Pinter

Adeline Arniac

To cite this version:

Adeline Arniac. De Landscape à Ashes to Ashes : spectralité et dépendance dans les pièces de Harold Pinter. Linguistique. Université Paul Valéry - Montpellier III, 2017. Français. NNT : 2017MON30017 . tel-01685070

HAL Id: tel-01685070

https://theses.hal.science/tel-01685070v1

Submitted on 16 Jan 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

THÈSE
Pour obtenir le grade de
Docteur

Délivré par l'**Université Paul-Valéry Montpellier 3**

Préparée au sein de l'École doctorale 58
Et de l'unité de recherche EMMA (EA 741)

Spécialité : **Études du monde anglophone**

Présentée par **Adeline Arniac**

De *Landscape* à *Ashes to Ashes* : spectralité et dépendance dans les pièces de Harold Pinter

Soutenue le 17 novembre 2017 devant le jury composé de

Mme Élisabeth ANGEL-PEREZ, Professeure, Université Paris-Sorbonne (Paris IV)	Présidente
M. Jean-Michel GANTEAU, Professeur, Université Paul-Valéry Montpellier 3	Directeur de thèse
Mme Hélène LECOSSOIS, Professeure, Université Charles-de-Gaulle Lille 3	
Dr Peter RABY, Emeritus Fellow, Homerton College, University of Cambridge	
Mme Christine REYNIER, Professeure, Université Paul-Valéry Montpellier 3	

REMERCIEMENTS

Je tiens à présenter mes plus sincères remerciements à Jean-Michel Ganteau pour son soutien au fil de mon parcours d'étudiante et de jeune chercheuse. Ses conseils et son expertise ont été précieux et je ne saurais exprimer à quel point je lui suis reconnaissante pour sa bienveillance et sa disponibilité à toute épreuve.

Mon expérience de doctorante doit également beaucoup à Christine Reynier. En tant que directrice du laboratoire EMMA, elle m'a accueillie avec générosité aux côtés des autres doctorants et enseignants-chercheurs, et les activités du laboratoire n'ont cessé de stimuler ma recherche. Je la remercie de me faire l'honneur d'accepter de présider à ce travail.

Je souhaiterais adresser ma gratitude à Élisabeth Angel-Perez, qui a su se rendre disponible à plusieurs reprises ces dernières années afin de m'offrir remarques et conseils formateurs. Je la remercie d'avoir pris le temps de se pencher à nouveau sur ce projet.

Mes remerciements vont en outre à Peter Raby. Nos échanges à l'université de Cambridge m'ont permis d'approfondir ma connaissance de la scène anglophone et du texte pinterien, et je lui suis sincèrement reconnaissante d'avoir accepté de lire mon travail.

Je remercie Hélène Lecossois de l'intérêt qu'elle a manifesté à l'égard de cette recherche en me faisant l'honneur de participer à mon jury.

Je tiens également à exprimer ma profonde gratitude à Stéphane Laudier, qui m'a donné à voir Pinter sur scène et a eu la gentillesse de m'ouvrir la porte des coulisses.

Je suis reconnaissante envers mes relecteurs, dont l'aide a été précieuse. Un grand merci à mon inestimable Julien pour son souci du détail, et à mon papa pour sa patience.

Enfin, je veux dire à mes proches à quel point leur soutien a été apprécié. Merci à Angélique et Alice. Merci à Ariane pour sa présence malgré la distance. Merci à Alex.

NOTE TECHNIQUE

Ce travail est formaté selon les normes établies dans la septième édition du *MLA Handbook for Writers of Research Papers*. Toutefois, certains ajustements ont été nécessaires. Pour plus de clarté, la première occurrence d'un ouvrage est développée sous forme de note de bas de page complète. Les suivantes apparaissent seulement sous forme parenthétique dans le corps du texte. Afin d'alléger les références, le type de document (« Print », « Web ») n'est pas précisé systématiquement. Seule la mention « en ligne, consulté le … » complète les sources internet, et l'adresse est omise si la référence au site permet un accès aisé.

L'interligne a été réduit à 1,5, mais un espace supplémentaire a été ajouté avant et après les citations longues pour plus de lisibilité. Afin de ne pas créer de confusion avec la ponctuation présente dans le texte de Pinter, c'est la séquence […] plutôt que . . . qui est utilisée pour signaler une coupure dans une citation.

SOMMAIRE

Introduction **11**

Partie I : Spectralité et rupture **53**

Chapitre 1 : Apparitions et disparitions 59

Chapitre 2 : Une temporalité perturbée 95

Chapitre 3 : Une faille dans la représentation 137

Partie II : Spectralité et dépendance **173**

Chapitre 4 : La spectralité comme indice du lien 179

Chapitre 5 : Dérobade et attention 213

Chapitre 6 : Entre le familier et l'étrange 241

Partie III : Spectralité et vulnérabilité **273**

Chapitre 7 : L'incarnation du spectral 279

Chapitre 8 : Au-delà de la connaissance 305

Chapitre 9 : Spectralité et responsabilité 335

Conclusion **367**

Annexe 1 : Entretien avec Stéphane Laudier **379**

Annexe 2 : Illustrations **389**

Bibliographie **433**

Table des matières **467**

Index des noms propres **475**

Index des notions **483**

I mean, life is very, very mysterious, and the whole point *really* is that *death* is even more mysterious—and the relationship between the dead and the living has always been part of my bloodstream somehow. I'm never-endingly curious about how it actually *works* and what we do about the dead and our relationship—simply our relationship with them[1].

[1] Harold Pinter et Mel Gussow, « Pinter on Pinter: The Lincoln Center Interview », *The Pinter Review* (2002), 34 (italiques dans le texte).

INTRODUCTION

1. Le corpus pinterien en contexte

a. Harold Pinter et le théâtre anglais

Harold Pinter, né en 1930 dans le quartier de Hackney à Londres, est devenu dans la seconde moitié du vingtième siècle une figure incontournable du théâtre anglais, dont l'œuvre a été récompensée par le prix Nobel de littérature en 2005. Véritable homme de lettres et de théâtre, il a commencé sa carrière comme acteur dans une compagnie itinérante, tout en écrivant des poèmes et de la prose[2]. Entre les années cinquante et son décès en 2008, il a produit plus d'une trentaine de pièces, ainsi que des sketches, des essais et des poèmes. De plus, il a mis en scène une vingtaine de pièces, les siennes ou celles d'autres auteurs, allant de James Joyce à David Mamet, et a également travaillé pour le cinéma, notamment avec une adaptation de Proust[3], ainsi que pour la radio[4]. C'est donc la polyvalence de Pinter qui frappe, et qui semble lui permettre d'esquiver toute classification stricte : il s'impose comme une figure à la fois influente et singulière dans le paysage du théâtre anglais au cours du siècle[5]. S'il paraît d'emblée impossible de rattacher Pinter à un mouvement unique, il est pourtant nécessaire de retracer brièvement l'évolution de son œuvre et ses rapports avec ses contemporains avant de se concentrer plus spécifiquement sur les pièces du corpus.

Dans les années cinquante, au moment où Pinter commence à écrire, la scène britannique semble être divisée en deux, avec d'un côté les « dramaturges de l'absurde »,

---

[2] Cette brève introduction n'a pas vocation à servir de biographie ni de bibliographie exhaustive de Pinter. Pour l'aspect biographique, c'est l'ouvrage de Michael Billington qui fait référence : *Harold Pinter*, édition révisée de *The Life and Work of Harold Pinter* (Londres: Faber & Faber, 2007). Pour des chronologies et bibliographies compilées avec minutie, voir William Baker, *A Harold Pinter Chronology* (New York: Palgrave Macmillan, 2013) ; *Harold Pinter: A Bibliographical History* (New Castle: Oak Knoll, 2005) ; ou bien Malcolm Page, *File on Pinter* (Londres: Methuen Drama, 1993). À titre de référence, la première bibliographie commentée parue à propos du dramaturge peut être consultée : Rüdiger Imhof, *Pinter: A Bibliography* (Londres: TQ, 1975), ou plus récemment, les essais bibliographiques publiés dans *The Pinter Review* par Susan Hollis Merritt (voir par exemple Susan Hollis Merritt, « Harold Pinter Bibliography: 25 December 2008-31 January 2010 », *The Pinter Review* (2011), 220-277).

[3] Harold Pinter, « The Proust Screenplay (1978) », *Collected Screenplays Two* (Londres: Faber & Faber, 2000), 121-310.

[4] *A Slight Ache* (1959), *A Night Out* (1960) ou encore *The Dwarfs* (1960) sont des exemples de pièces radiophoniques de Pinter.

[5] Voir Jean-Claude Amalric et Nicole Vigoureux-Frey, *Le théâtre moderne et contemporain de la langue anglaise* (Paris: Ellipses, 1998), 139 ; Peter Raby, « Introduction », *The Cambridge Companion to Harold Pinter* (2001), éd. par Peter Raby, 2e éd. (Cambridge: Cambridge UP, 2009), 1-4 ; Steve Waters, « The Pinter paradigm: Pinter's influence on contemporary playwriting », *The Cambridge Companion to Harold Pinter* (2001), éd. par Peter Raby, 2e éd. (Cambridge: Cambridge UP, 2009), 297-309.

dénommés ainsi suite à la publication de l'ouvrage *The Theatre of the Absurd* de Martin Esslin en 1961[6], et de l'autre, les *Angry Young Men* (« jeunes gens en colère »), mouvement impulsé par la présentation de *Look Back in Anger* de John Osborne en 1956. Comme le remarque Ronald Knowles, Pinter a tour à tour été associé à l'une et l'autre de ces tendances[7]. Afin de mieux comprendre ces corrélations possibles, il est nécessaire de revenir, concernant le théâtre de l'absurde d'abord, aux lignes directrices définies par Esslin. Dans son ouvrage, il regroupe les travaux de dramaturges qu'il juge avant-gardistes, comme Samuel Beckett ou Eugène Ionesco. D'après lui, leurs œuvres reflètent la perte des certitudes marquant cette époque : « the certitudes and unshakable basic assumptions of former ages have been swept away, […] they have been tested and found wanting, […] they have been discredited as cheap and somewhat childish illusions » (*Absurd* 23). La caractéristique des pièces qu'Esslin analyse serait de mettre en scène le sentiment d'angoisse de l'homme face à l'absurdité de sa condition : « The Theatre of the Absurd has renounced arguing *about* the absurdity of the human condition; it merely *presents* it in being—that is, in terms of concrete stage images » (*Absurd* 23-25, italiques dans le texte). Dans une Europe d'après-guerre, les dramaturges soulèveraient donc des questions existentialistes tout en se refusant à adopter une forme traditionnelle, conventionnelle, cherchant ainsi de nouveaux modes d'expression, loin des argumentations rationnelles (*Absurd* 24). C'est *En attendant Godot*, de Beckett, donnée en France en 1953 (deux ans plus tard en Angleterre), qui est souvent retenue comme emblématique de ce mouvement. Comme le remarque Élisabeth Angel-Perez, la pièce s'oppose clairement aux principes de la « pièce bien faite » et à sa structure avec un début, un milieu et une fin[8]. Elle est d'autant plus insolite qu'on ne sait rien des deux personnages, Vladimir et Estragon, qui attendent un mystérieux Godot dans un espace indéfini et n'ont que la parole comme activité — la pièce donne bien à voir la mise en scène de la perte des certitudes qu'évoquait Esslin. Dans son analyse de Pinter, Esslin s'attarde plus particulièrement sur les premières pièces, *The Room* (1957[9]), *The Birthday Party* (1958), et *The Dumb Waiter* (1960). Elles n'ont clairement pas été des succès commerciaux et

---

[6] Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd* (1961), 3e éd. (New York: Vintage, 2004).

[7] Ronald Knowles, « Pinter and Twentieth-Century Drama », *The Cambridge Companion to Harold Pinter* (2001), éd. par Peter Raby, 2e éd. (Cambridge: Cambridge UP, 2009), 74. Certains critiques, tel James R. Hollis, suggèrent également que Pinter a mêlé ces deux influences : « Pinter seems to be the only playwright to fuse the absurdist consciousness with overtly conventional realism to achieve a dramatically viable amalgam ». James R. Hollis, *Harold Pinter: The Poetics of Silence* (Carbondale: Southern Illinois UP, 1970), 9.

[8] Élisabeth Angel-Perez, *Le théâtre anglais* (Paris: Hachette supérieur, 1997), 119.

[9] Les dates indiquées entre parenthèses sont celles de la première représentation, telles qu'elles sont indiquées dans les éditions Faber & Faber qui sont utilisées comme références. *The Room* est la seule exception, car les éditions Faber & Faber ne prennent en compte que la première représentation professionnelle en 1960, alors que la pièce avait été donnée à l'université de Bristol en 1957.

n'ont reçu qu'un accueil mitigé voire hostile ; pourtant, d'après Esslin, elles mettent en avant certaines caractéristiques du travail du jeune dramaturge :

> the uncannily cruel accuracy of his reproduction of the inflections and rambling irrelevancy of everyday speech; the commonplace situation that is gradually invested with menace, dread, and mystery; the deliberate omission of an explanation or a motivation for the action. (*Absurd* 235)

Si ces attributs peuvent se lire à travers le prisme de l'absurde, dans le sens où ils mettent en lumière un certain questionnement quant à la place de l'humain, l'angoisse de se situer dans le monde et l'absurdité de la condition humaine, il semble réducteur de limiter les pièces à cet aspect. Pour le dire avec Élisabeth Angel-Perez, dans l'œuvre de Pinter l'« absurde […] est un sujet d'étude et non un credo » (*Le théâtre anglais* 122). D'autant plus que, malgré l'engouement critique qu'a suscité le terme d'Esslin — et qu'il déplore lui-même après coup — il n'est ni une école ou une tendance affirmée par les auteurs eux-mêmes, et Pinter ne s'est jamais revendiqué comme absurdiste (*Absurd* 11-13).

À la même période a vu le jour un mouvement diamétralement opposé, plus contestataire et explicitement politique, celui des « jeunes gens en colère », né à la suite de la pièce de John Osborne, *Look Back in Anger,* et fréquemment associé à des pièces comme *Chicken Soup with Barley* d'Arnold Wesker (1958), ou *Live Like Pigs* de John Arden (1958). Les critiques, prompts dans un premier temps à parler de « révolution » pour qualifier la première de la pièce d'Osborne en mai 1956 au Royal Court, ont maintenant tendance à la considérer plutôt comme une « évolution »[10]. Pourtant, Jimmy Porter, le protagoniste, a été perçu comme le porte-parole d'une jeune génération marquée par une volonté de contestation politique. Si la forme de la pièce est en fait relativement traditionnelle, elle promeut le réalisme contemporain baptisé « *kitchen sink realism* », qui met en scène la vie des prolétaires britanniques, révélant son quotidien le plus banal (Angel-Perez, *Le théâtre anglais* 128). Certains ont vu dans le bric-à-brac présenté sur scène en 1960 dans *The Caretaker* une référence à ce type de réalisme, et dans les relations de pouvoir exposées sur scène, une évocation de tensions politiques. Toutefois, si Pinter fait bien partie de la même génération que ces jeunes gens en colère, il adopte une attitude différente, et les similitudes ne sont que superficielles, car

---

[10] Richard Eyre et Nicholas Wright, *Changing Stages: A View of British and American Theatre in the Twentieth Century* (New York: Alfred A. Knopf, 2001), 243 (c'est moi qui traduis) ; voir aussi Michael Billington, *Harold Pinter* 87 ; Michael Billington, *State of the Nation: British Theatre since 1945* (Londres: Faber & Faber, 2009), 97 ; ou encore Dan Rebellato, *1956 and All That: The Making of Modern British Drama* (Londres: Routledge, 2002).

son engagement n'est pas ouvertement affirmé (Knowles, « Pinter and Twentieth-Century Drama » 75). La démarche de Pinter n'est pas la même que celle d'Osborne ou ses contemporains, comme le remarque Élisabeth Angel-Perez : « Résolument en marge du théâtre politique mais toujours concerné par le politique, Pinter intériorise les processus de violence et de domination entre États et les traite sur le mode domestique » (*Le théâtre anglais* 124). Le réalisme de surface est peut-être similaire, mais Pinter ancre ses pièces dans le domaine du privé plutôt que du public. Cela n'a toutefois pas empêché *The Caretaker*, donné pour la première fois en 1960, d'être un énorme succès et de propulser Pinter sur le devant de la scène contemporaine britannique. La pièce donne à voir Davies, un vagabond, recueilli temporairement par Aston et son frère Mick, offrant une exploration des rapports de pouvoir et des tensions entre inclusion et exclusion désormais emblématique de la production du dramaturge.

En marge à la fois du théâtre de l'absurde et du réalisme politique des jeunes gens en colère, l'œuvre pinterienne prend pourtant de l'ampleur dans le monde du théâtre britannique, et jette des bases nouvelles. Michael Billington évoque « l'idiosyncrasie excitante » de ce jeune dramaturge dont l'œuvre protéiforme semble évoluer entre absurde et réalisme (*Harold Pinter* 109, c'est moi qui traduis). Très vite, cette idiosyncrasie se matérialise dans la langue, comme en témoigne la naissance du terme « *pinteresque* », néologisme forgé par les critiques pour rendre compte de ce travail profondément singulier. Dès 1960, l'*Oxford English Dictionary* recense cet adjectif, créé afin de décrire les caractéristiques des pièces de l'auteur : « Pinter's plays are typically characterized by implications of threat and strong feeling produced through colloquial language, apparent triviality, and long pauses »[11]. On retrouve dans cette définition, qui restera inchangée malgré l'évolution du travail de Pinter dans les décennies qui ont suivi, les traits spécifiques des pièces de l'époque. En effet, l'on peut percevoir dans *The Birthday Party, The Dumb Waiter* ou encore *The Caretaker* une surface assez triviale, exploitant le langage familier et des ressorts comiques, qui est toutefois accompagnée d'un sentiment de menace et de danger sous-jacents. Pour expliciter cette dualité, ces pièces ont aussi souvent été

[11] Sur les implications et évolutions du terme, voir par exemple Mark E. Shaw, « Unpacking the *Pinteresque* in *The Dumb Waiter* and Beyond », *Harold Pinter's* The Dumb Waiter, éd. par Mary F. Brewer (New York: Rodopi, 2009), 211-230 ; ou Anne Luyat, « The First Last Look in the Shadows; Pinter and the *Pinteresque* », *Harold Pinter's* The Dumb Waiter, éd. par Mary F. Brewer (New York: Rodopi, 2009), 231-246. Voir également le travail de Yael Zarhy-Levo, qui s'intéresse à la réception de l'œuvre de Pinter : *The Theatrical Critic as Cultural Agent: Constructing Pinter, Orton and Stoppard as Absurdist Playwrights* (New York: Peter Lang, 2001) ; « Pinter and the Critics », *The Cambridge Companion to Harold Pinter* 2001, éd. par Peter Raby, 2e éd. (Cambridge: Cambridge UP, 2009), 212-229 ; *The Making of Theatrical Reputations: Studies from the Modern London Theatre* (Iowa City: U of Iowa P, 2008).

regroupées sous l'appellation « *comedies of menace* » (« comédies de la menace »), popularisée suite à son utilisation par Irving Wardle dans un compte-rendu de *The Birthday Party*[12]. L'expression est assez évocatrice, et repose sur la tension entre une dimension comique et une autre, plus tragique, où l'angoisse interrompt le rire. En effet, les pièces allient l'atmosphère menaçante créée par un espace confiné et une menace indéterminée venant de l'extérieur avec le comique, souvent lié au langage ou à des personnages caricaturaux. En une dizaine d'années, Pinter s'est donc établi comme incontournable sur la scène britannique, se situant à la fois dans le théâtre de son temps et à l'écart de ses contemporains. Cette stature particulière se confirme avec le succès de *The Homecoming* en 1965, qui vient conclure le cycle des comédies de la menace.

Comme le remarque Michael Billington, *The Homecoming* marque un tournant dans l'œuvre de Pinter : « After 1965, the stage plays become smaller in scale if not in impact. They also turn increasingly to themes of solitude, separation, the distances which isolate human beings from each other, the subjectivity of memory » (*Harold Pinter* 180)[13]. Alors que le théâtre anglais des années soixante semble animé par une effervescence politique et le développement du « *fringe theatre* », multipliant les formes de contestation, Pinter prend une trajectoire différente (Angel-Perez, *Le théâtre anglais* 135 ; Billington, *Harold Pinter* 162-204). En évoluant vers des pièces plus épurées, évoquant des images poétiques sur le thème de la solitude et de l'isolement, Pinter se rapproche plutôt de Samuel Beckett, cet auteur qu'il a toujours admiré[14] (Billington, *Harold Pinter* 198). Par exemple, dans *Play*[15], Beckett a recours à des urnes pour figurer l'isolement et la solitude des trois personnages impliqués dans un triangle amoureux passé ; dans *Silence*, Pinter place ses trois personnages — une femme et deux hommes cette fois — sur des chaises qu'ils ne quittent qu'une fois dans la pièce, car ils sont

---

[12] Esslin retrace la genèse du terme : il est d'abord apparu en 1957 comme sous-titre de la pièce de David Campton *The Lunatic View*, puis a été repris en septembre 1958 par Irving Wardle dans *Encore* et appliqué à Pinter et son *Birthday Party*, ainsi qu'à Nigel Dennis, David Campton et N.F. Simpson ; Martin Esslin, *Pinter: The Playwright* (1970), 6e éd. (Londres: Methuen Drama, 2000), 42. Le compte-rendu d'Irving Wardle est réimprimé dans *The Encore Reader: A Chronicle of the New Drama*, éd. par Charles Marowitz, Tom Milne, et Owen Hale (Londres: Methuen, 1970), 86-91.

[13] Voir aussi Martin Esslin, *Pinter: The Playwright* (1970), 6e éd. (Londres: Methuen Drama, 2000), 270.

[14] Dès 1954, Pinter écrivait à propos de Beckett : « He is the most courageous, remorseless writer going and the more he grinds my nose in the shit the more I am grateful to him. […] He brings forth a body of beauty. His work is beautiful » (« Samuel Beckett (1954) », *Various Voices: Sixty Years of Prose, Poetry, Politics, 1948-2008*, 3e éd. (Londres: Faber & Faber, 2009), 167). La loyauté de Pinter est sans faille, et il défend *Waiting for Godot* dans une lettre à son ami Mick Goldstein avant même de l'avoir vue (*The Pinter Review* (2004), 5-6 ; republiée dans *Various Voices,* 17-19).

[15] Samuel Beckett, « Play (1963) », *The Complete Dramatic Works* (Londres: Faber and Faber, 2006), 305-320.

pour la plupart du temps plongés dans leurs réminiscences[16]. Les deux dramaturges s'orientent vers des directions semblables, ou du moins parallèles, privilégiant de plus en plus un théâtre minimaliste se concentrant sur l'intime, sur la mémoire et ses défaillances, comme on le voit chez Pinter avec *Landscape*, *Silence* ou le sketch *Night*. La critique a été prompte à remarquer une rupture dans l'œuvre de Pinter et à souligner sa préoccupation nouvelle pour la mémoire et le souvenir[17]. Pinter lui-même a admis une ligne de fracture à cette époque, comme il l'explique à Mel Gussow en entretien :

> I think in the early days, […] I was a political playwright of a kind. But then I took a break from being so for about 17 years. I wrote a lot of plays between 1970 and 1985 which can't be said to be political plays—things like *Old Times* and *Betrayal* and *Landscape* and *Silence*, which were concerned with memory and youth and loss and certain other things. They didn't concern themselves with social and political structures whereas the earlier plays did[18].

Cette série de pièces est donc souvent regroupée par les critiques sous le terme « *memory plays* » (« pièces de la mémoire » ou « du souvenir »), bien que l'origine et l'application du terme soient assez floues. L'essentiel des pièces analysées dans le présent travail étant issu de cette période, les regroupements possibles seront discutés plus en détails ci-dessous (27). Pour l'instant, l'on se contentera de retenir qu'en dépit de l'énergie politique ambiante, Pinter préfère dans les années soixante et soixante-dix se concentrer sur l'intime et l'influence du passé sur le présent, comme en témoigne également son travail, à la même époque, sur l'adaptation de *The Go-Between* de L.P. Hartley. La fameuse phrase d'ouverture du roman — et de l'adaptation de Pinter — semble tout à fait représentative de cette période pour Pinter : « The past is a foreign country. They do things differently there »[19].

---

[16] Sur les liens entre Beckett et Pinter, voir, pour n'en citer que quelques-uns : Élisabeth Angel-Perez (*Le théâtre anglais* 122), Martin Esslin (« Godot and his Children: The Theatre of Samuel Beckett and Harold Pinter », *Experimental Drama*, éd. Par William A. Armstrong (Londres: G. Bell, 1963), 145), Christopher Innes (*Modern British Drama: The Twentieth Century* (Cambridge: Cambridge UP, 2002), 328), Brigitte Gauthier (« Beckett vs. Pinter », *Cercles, Occasional Papers* (2010), 1-16), Cynthia Liebow (« Shakespeare, Beckett and Pinter », *Viva Pinter: Harold Pinter's Spirit of Resistance*, éd. par Brigitte Gauthier (Oxford: Peter Lang, 2009), 111-118), Knowles dans Raby (« Pinter and Twentieth-Century Drama » 76-77), Ruby Cohn (« Words Working Overtime: *Endgame* and *No Man's Land* », *Yearbook of English Studies* 9 (1979), 188-203), Andrew K. Kennedy (*Six Dramatists in Search of a Language : Studies in Dramatic Language* (Cambridge: Cambridge UP, 1975), 172), Alice N. Benston, (« Chekhov, Beckett, Pinter: The St(r)ain upon the Silence », *Pinter at Sixty*, éd. par Katherine H. Burkman et John L. Kundert-Gibbs (Bloomington: Indiana UP, 1993), 111-124).

[17] Voir par exemple : Guido Almansi et Simon Henderson, *Harold Pinter* (Londres: Methuen, 1983), 75.

[18] Harold Pinter et Mel Gussow, *Conversations with Pinter* (New York: Grove P, 1996), 82. Je reviendrai sur l'engagement politique de Pinter dans le chapitre 9.

[19] L.P. Hartley, *The Go-Between* (1953), (New York: NYRB Classics, 2002), 17.

« Après l'exubérance des années soixante-dix et la victoire historique des Conservateurs sous la houlette de Margaret Thatcher en 1979, le théâtre anglais des années quatre-vingt se devait d'être éminemment politique ou de ne pas être »[20] : les pièces de la mémoire des années précédentes ne laissaient en rien présager cette évolution, mais cette affirmation vaut pourtant bien pour Harold Pinter. Avec *One for the Road* (1984), il écrit la première pièce d'une série d'œuvres explicitement politiques, comme *Mountain Language* (1988) ou encore *The New World Order* (1991) et *Party Time* (1991). Cette prise de position s'accompagne d'une implication grandissante dans des causes politiques, en particulier pour la liberté d'expression ou la protection des droits de l'homme[21]. Une nouvelle fois, Pinter se situe dans le même temps dans la mouvance du théâtre anglais et à sa marge, car si le théâtre des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix est bien animé d'une énergie revendicatrice, elle prend des formes différentes, notamment sous les traits du théâtre « *In-Yer-Face* ». Voici la définition qu'en fait le critique Aleks Sierz, qui a inventé le terme pour décrire des pièces comme *Blasted* de Sarah Kane (1995), ou *Shopping and Fucking* de Mark Ravenhill (1996) :

> The widest definition of in-yer-face theatre is any drama that takes the audience by the scruff of the neck and shakes it until it gets the message. It is a theatre of sensation: it jolts both actors and spectators out of conventional responses, touching nerves and provoking alarm[22].

Bien que Pinter encourage ces nouvelles voix du théâtre, notamment en soutenant Sarah Kane face aux rudes critiques londoniennes à la sortie de *Blasted*, son propre travail adopte une démarche différente (Raby, « Introduction » 2). Lorsque Pinter dénonce, il donne plutôt à voir les conséquences de la violence qu'une représentation directe caractéristique du « *In-Yer-Face* »[23]. De plus, toutes les pièces de cette période ne sont pas à placer sur le même plan, car avec *Moonlight* (1993) et *Ashes to Ashes* (1996), sans perdre de vue le monde politique, Pinter se rapproche de la dimension domestique. Dans les années qui suivent, Pinter continue à écrire mais se consacre plutôt à la poésie et à son engagement politique. En 2005, le prix Nobel de littérature lui est décerné et vient récompenser l'auteur « qui dans ses drames découvre l'abîme

---

[20] Élisabeth Angel-Perez et Nicole Boireau, « Le théâtre anglais 1985-2005 : un théâtre nécessaire », *Le théâtre anglais contemporain*, éd. par Élisabeth Angel-Perez et Nicole Boireau (Paris: Klincksieck, 2007), 7.
[21] Ronald Knowles, « Harold Pinter: Citizen », *The Pinter Review* (1989), 24-33.
[22] Aleks Sierz, *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today* (Londres: Faber & Faber, 2014), 4.
[23] Richard Allen Cave, « Body Language in Pinter's Plays », *The Cambridge Companion to Harold Pinter*, éd. par Peter Raby, 2e éd. (Cambridge: Cambridge UP, 2009), 138. Voir aussi Billington, *Harold Pinter* 358.

sous les bavardages et se force un passage dans la pièce close de l'oppression »[24]. Il décède des suites d'un cancer le 24 décembre 2008.

b. La critique sur Pinter : état de l'art

Comme le montre ce bref panorama, Pinter s'est affirmé comme une figure majeure du théâtre anglais au cours du vingtième siècle. Par conséquent, son œuvre est devenue l'objet d'étude de nombreux critiques et universitaires, donnant naissance à un corpus considérable, composé de plus de quatre-vingt ouvrages monographiques, des centaines d'articles, et des dizaines de thèses. Michael Scott parle des « proportions industrielles » atteintes par la critique, notamment nord-américaine[25]. Ce qui frappe d'abord dans une approche de ce corpus critique, c'est la volonté d'explication de l'œuvre du dramaturge. La notoriété fulgurante de Pinter suite à *The Caretaker* a permis à ses premières pièces de rapidement dépasser le cadre du théâtre pour apparaître dans des programmes scolaires et universitaires, à la radio et à la télévision anglaise ; une visibilité soudaine à l'origine de nombre d'ouvrages à vocation de vulgarisation ayant pour objectif de « comprendre Pinter »[26], de désamorcer le mystère de ses pièces et de donner une explication à son œuvre[27]. Cette dimension a été signalée à de nombreuses reprises, par exemple par Knowles :

> teachers had an expository function, to make the complex amenable by relative implication. Commercial publication followed this mode. The survey format of introductory studies, aimed at a new and puzzled readership, reappeared in publisher's [sic] catalogues as Pinter became eminently marketable[28].

---

[24] « Communiqué de presse : Prix Nobel de littérature pour l'année 2005 », *Nobelprize.org* [en ligne, consulté le 14 mars 2017].

[25] Michael Scott, « Introduction », *Harold Pinter:* The Birthday Party, The Caretaker, The Homecoming*: A Casebook*, éd. par Michael Scott (Basingstoke: Macmillan, 1986), 13 (c'est moi qui traduis).

[26] Je traduis ici le titre de l'ouvrage de Ronald Knowles, *Understanding Harold Pinter* (Columbia: U of South Carolina P, 1995). Susan Hollis Merritt, quant à elle, parle d'une « recherche de sens » pour décrire les stratégies des critiques (308, c'est moi qui traduis). Susan Hollis Merritt, « Major Critics, Strategies, and Trends in Pinter Criticism », *Critical Essays on Harold Pinter*, éd. par Steven H. Gale (Boston: G.K. Hall, 1990), 307-341.

[27] Sur les 82 monographies recensées, 12 s'intitulent tout simplement « Harold Pinter », titre générique témoignant de la volonté de vulgarisation des auteurs (Almansi et Anderson ; William Baker, *Harold Pinter* (Londres: Continuum, 2008) ; William Baker et Stephen Ely Tabachnick, *Harold Pinter* (Édimbourg: Oliver & Boyd, 1973) ; Mark Batty, *Harold Pinter* (Tavistock: Northcote House, 2001) ; Billington, *Harold Pinter*; *Harold Pinter*, éd. par Harold Bloom (New York: Chelsea House, 1987) ; Bernard F. Dukore, *Harold Pinter* (1982), 2e éd. (Londres: Macmillan, 1988) ; Ronald Hayman, *Harold Pinter* (Londres: Heinemann, 1968) ; Arnold P. Hinchliffe, *Harold Pinter* (Londres: Macmillan, 1976) ; Walter Kerr, *Harold Pinter* (New York: Columbia UP, 1967) ; Alrene Sykes, *Harold Pinter* (St. Lucia: U of Queensland P, 1970) ; John Russell Taylor, *Harold Pinter* (Harlow: Longman, 1969).

[28] Ronald Knowles, « Theorizing Pinter's Plays », *Essays in Poetics: The Journal of the British Neo-Formalist* 21 (1996), 162.

Parmi cette grande quantité d'ouvrages d'introduction à l'œuvre du dramaturge, Steven H. Gale, avec *Butter's Going up: a Critical Analysis of Harold Pinter's Work*[29] (1977), explore le corpus pinterien de manière thématique, évoquant tour à tour la communication, la menace, la question de la vérification du passé, ou encore l'amour et la solitude. Si une telle analyse a pour mérite d'être aisément accessible[30], elle peine à rendre compte des subtilités des pièces et de leur fonctionnement littéraire et dramatique. De tels travaux ont pourtant contribué à construire et renforcer la perception de Pinter déjà présente dans la critique de presse et, dans les années soixante et soixante-dix, les lieux communs de la critique pinterienne sont bien établis : le silence, le langage familier ou encore le sentiment de menace permanente, caractéristiques cristallisées dans l'adjectif « *pinteresque* ».

En parallèle de ces réactions assez stéréotypées à l'œuvre de Pinter ont également vu le jour pléthore de lectures spécifiques adoptant des cadres théoriques variés afin d'aborder le corpus pinterien. L'exhaustivité absolue est impossible, mais je recenserai ici quelques exemples d'approches, de la plus ancienne à la plus récente. En 1971, Katherine Burkman a analysé les pièces comme présentant des rituels de renouveau, en s'inspirant de *The Golden Bough* de Frazer. Elle explique :

> My contention is that beneath the daily secular rituals which Pinter weaves into the texture of his plays—"the taking of a toast and tea"—beat the rhythms of ancient fertility rites, which form a significant counterpoint to the surface rituals of the plays and which often lend the dramas their shape and structure[31].

C'est un axe qu'elle explorera également à travers de nombreux articles traitant du cycle de la vie et de la mort, de la figure du bouc émissaire, ou encore des figures du double[32].

---

[29] Steven H. Gale, *Butter's Going up: A Critical Analysis of Harold Pinter's Work* (Durham: Duke UP, 1977). Ce titre, qui peut sembler énigmatique, fait référence à une réplique de *The Dumb Waiter*, que Gale considère comme représentative du travail de Pinter.

[30] Et c'est d'ailleurs là l'objectif de Gale : « The procedure of this study, then, will be to determine the meaning and techniques of Pinter's drama by assuming that the texts are understandable without dependence on philosophies, traditions, rituals, or psychoanalysis. This will in turn help explain why he is popular, what appeals to his audiences, why he can be considered an influential force working in the British theatre, and why he is validly called the most important dramatist writing today and possibly of our generation » (*Butter's Going up* 5).

[31] Katherine H. Burkman, *The Dramatic World of Harold Pinter: Its Basis in Ritual* (Columbus: Ohio State UP, 1971), 10.

[32] Pour n'en citer que quelques-uns : Katherine H. Burkman, « Earth and Water: the question of Renewal in H. Pinter's *Old Times* and *No Man's Land* », *Philological Papers* 25.8-3 (1979), 101-107 ; « Harold Pinter's "Betrayal": Life before Death: And After », *Theatre Journal* 34.4 (1982), 505-518 ; « Death and the Double in Three Plays by Harold Pinter », *Harold Pinter, You Never Heard Such Silence*, éd. par Alan Bold (Londres: Vision, 1985), 131-145.

Lucina Paquet Gabbard[33] et Lois G. Gordon[34] ont préféré des lectures psychanalytiques et ont par exemple comparé la structure des pièces de Pinter à l'agencement des rêves. Comme le remarque Susan Hollis Merritt, l'ouvrage de Gordon a été l'une des premières monographies sur Pinter, et également la première lecture freudienne de son œuvre, proposant une application de l'analyse transactionnelle d'Eric Berne[35]. Si ces études sont constructives, elles reposent toujours sur une logique d'illumination, comme l'atteste l'introduction de Gabbard : « approaching Pinter's plays as dreams unlocks many of their secrets. Much of the obscurity in the plays can be illuminated by applying the mechanisms that Freud attributes to the dreamwork » (*Dream Structure* 16). Esslin, dans la plus populaire des monographies consacrées à Pinter, au vu de ses nombreuses rééditions[36], adopte également un point de vue psychanalytique, mais se concentre sur la façon dont les pièces révèlent une angoisse existentielle ancrée dans le réel (*Pinter the Playwright* 45, 28). Malgré la démarche d'explicitation nécessaire dans ce type d'ouvrage, Esslin a le mérite de privilégier la dimension ambiguë de l'œuvre de Pinter et il insiste sur l'incertitude ambiante et sur l'incapacité — que ce soit celle du spectateur ou du dramaturge — de cerner les personnages et d'apporter des informations factuelles complètes. D'après Esslin, au-delà de la menace de la violence, c'est bien l'angoisse existentielle qui est au cœur des pièces :

> the menace behind all these menacing images is the opaqueness, the uncertainty and precariousness of the human condition itself. How can we know who we are, how can we verify what is real and what is fantasy, how can we know what we are saying, what is being said to us? (*Pinter the Playwright* 42)

En plus de cette préoccupation pour une angoisse existentielle chez Pinter — qui vient renforcer, même si Esslin n'insiste pas sur ce point, la lecture qu'il propose du travail du dramaturge dans *The Theatre of the Absurd* — Esslin revient sur les lieux communs de la critique pinterienne et, dans son chapitre « Language and Silence », explore l'importance du silence dans l'œuvre du dramaturge, qui fonctionnerait à la manière des pièces de Tchekhov, fondées sur un « sous-texte » (235-265, c'est moi qui traduis). À la même époque, cette question

---

[33] Lucina Paquet Gabbard, *The Dream Structure of Pinter's Plays: A Psychoanalytic Approach* (Rutherford: Fairleigh Dickinson UP, 1976).
[34] Lois G. Gordon, *Stratagems to Uncover Nakedness: The Dramas of Harold Pinter* (Columbia: U of Missouri P, 1969).
[35] Susan Hollis Merritt, *Pinter in Play: Critical Strategies and the Plays of Harold Pinter* (Durham: Duke UP, 1995), 109.
[36] L'ouvrage a été édité et/ou révisé six fois, et a changé de titre deux fois, passant de *The People Wound: The Plays of Harold Pinter* (1970) à *Pinter: A Study of his Plays* (1977), et finalement *Pinter: The Playwright* (1982).

est également abordée par James R. Hollis, qui met en avant le silence dans l'œuvre du dramaturge dans *The Poetics of Silence*, établissant un sujet qui restera central pendant les années à venir[37]. Austin Quigley a travaillé plus particulièrement sur la langue de Pinter, en dénonçant un « problème » de la critique pinterienne dans son ouvrage *The Pinter Problem*, publié en 1975[38]. Se posant en contrepoint des discussions sur Pinter développées précédemment, Quigley rejette la possibilité de trouver un sens sous-jacent et refuse d'accepter une division entre les mots et leurs significations, le langage et le silence, proposant au contraire de toujours prendre en compte les contextes d'énonciation (*The Pinter Problem* 27). Si les prémices de l'étude de Quigley sont novatrices pour l'époque, ses analyses des pièces restent cependant relativement communes[39].

En plus de ces questionnements sur le langage et sa capacité — ou son incapacité — à communiquer un sens, les critiques ont également eu recours aux genres traditionnels de la tragédie et de la comédie pour aborder l'œuvre du dramaturge. C'est le cas par exemple de Bernard F. Dukore, qui intitule sa monographie *Where Laughter Stops: Pinter's Tragicomedy*[40], se fondant sur un commentaire de l'auteur à propos de *The Caretaker* : « [It is] funny, up to a point. Beyond that point it ceases to be funny, and it was because of that point that I wrote it » (Pinter, cité par Dukore 4). Le jeu entre le comique et le tragique a fait couler beaucoup d'encre, notamment à propos de la « comédie de la menace », qui repose sur une tension similaire. On retrouve des traces de cette discussion chez Christopher Innes[41] par exemple, et dans quasiment tous les ouvrages monographiques qui reprennent cette catégorie pour décrire les premières pièces.

Dans les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, Elizabeth Sakellaridou[42] ou Ann Hall[43] ont proposé des lectures féministes de Pinter, et notamment du personnage de Ruth dans *The*

---

[37] On peut également citer par exemple la thèse de Janine Bouscaren sur le sujet, suivant une approche linguistique : « Étude phonostylistique du silence dans le théâtre de Harold Pinter » (Thèse de doctorat, Université Paris Diderot — Paris 7, 1975) ; mais aussi l'ouvrage *Harold Pinter, You Never Heard Such Silence*, éd. par Alan Bold (Londres: Vision, 1985). Qu'elle soit affichée comme centrale ou non, la question du silence imprègne la critique pinterienne dans son ensemble.

[38] Austin E. Quigley, *The Pinter Problem* (Princeton: Princeton UP, 1975).

[39] C'est également l'avis de John Russell Brown, qui compare la dénonciation de Quigley d'un « problème » à une chasse au renard, et constate : « I still had not seen the fox: the chase had proved to be a series of studies of plot-structure, character, dialogue, and intention ». John Russell Brown, « The Pinter Problem », *Modern Language Quarterly* 38.4 (1977), 412.

[40] Bernard F. Dukore, *Where Laughter Stops: Pinter's Tragicomedy* (Columbia: U of Missouri P, 1976).

[41] Christopher Innes, *Modern British Drama: The Twentieth Century* (Cambridge: Cambridge UP, 2002), 328-349.

[42] Elizabeth Sakellaridou, *Pinter's Female Portraits: A Study of Female Characters in the Plays of Harold Pinter* (Basingstoke: Macmillan, 1988).

[43] Ann C. Hall, *"A Kind of Alaska": Women in the Plays of O'Neill, Pinter, and Shepard* (Carbondale: Southern Illinois UP, 1993).

Homecoming. Sakellaridou met en avant l'étoffement progressif des rôles féminins au fil des pièces, et Hall étudie la résistance des personnages féminins à l'oppression patriarcale. À la même période, Victor L. Cahn s'est également intéressé aux questions de genre chez le dramaturge, s'attachant plus particulièrement à la dimension conflictuelle et aux rapports de force instaurés entre hommes et femmes[44].

De manière générale, en plus de ces diverses préoccupations, les critiques ont été assez prompts à exploiter des éléments biographiques pour expliquer l'œuvre de Pinter. Esslin affirme ainsi que l'angoisse existentielle de Pinter est fondée sur l'expérience d'un jeune garçon grandissant dans l'East End de Londres, jeune Juif dans une Europe dominée par Hitler (*Pinter the Playwright* 27). On retrouve des raccourcis similaires dans *Harold Pinter* de Baker et Tabachnick, ou encore dans le travail de Daniel Salem[45]. C'est avec plus de subtilité et de recul que Michael Billington propose, dans *The Life and Work of Harold Pinter*, paru pour la première fois en 1996 et renommé simplement *Harold Pinter* dans sa réédition de 2007, la biographie de référence de Pinter, mêlant informations factuelles, commentaires sur la réception des pièces et propositions d'interprétation fondées sur une longue fréquentation du dramaturge et une connaissance de son œuvre et du théâtre britannique dans son ensemble.

Les interprétations critiques ne manquent pas non plus en France, où ce sont notamment Élisabeth Angel-Perez, Liza Kharoubi, Ann Lecercle et Brigitte Gauthier qui ont étudié le dramaturge. Élisabeth Angel-Perez a analysé l'œuvre de Pinter et l'a associée aux travaux d'autres dramaturges comme Samuel Beckett ou Sarah Kane afin de mettre en lumière la question de la représentation après l'Holocauste, envisageant un « théâtre du traumatisme » qui tenterait de dépasser l'aporie de l'après-Auschwitz[46]. On relèvera également le travail de Liza Kharoubi qui, dans une thèse de doctorat intitulée « Le Visage de la scène : l'Autre monde d'Harold Pinter et Emmanuel Lévinas », met en regard l'œuvre dramaturgique de l'un avec la philosophie de l'autre[47]. Ce travail original et novateur relève de l'expérimentation philosophique, et Liza Kharoubi s'est par la suite plutôt orientée vers une réflexion sur la qualité performative de la philosophie, comme l'atteste le projet « Théâtre, Performance, Philosophie »

---

[44] Victor L. Cahn, *Gender and Power in the Plays of Harold Pinter* (Basingstoke: Macmillan, 1994).
[45] Daniel Salem, *Harold Pinter, dramaturge de l'ambiguïté : essai* (Paris: Denoël, 1968) ; *Pinter ou le masque de la vérité* (Lille: PU de Lille, 1983). Voir également sa thèse, « Une interprétation psychologique de l'œuvre d'Harold Pinter (1949-1979), (Thèse de doctorat d'état, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1980).
[46] Élisabeth Angel-Perez, *Voyages au bout du possible : Les théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane* (Paris: Klincksieck, 2006), 15.
[47] Liza Kharoubi, « Le visage de la scène : l'Autre monde d'Harold Pinter et Emmanuel Lévinas » (Thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne, 2007).

qui a pris la forme d'un colloque en juin 2014 à l'Université Paris-Sorbonne[48]. Ann Lecercle, quant à elle, revendique une approche indépendante de tout cadre théorique qui permettrait une microlecture du texte[49]. Pour elle, c'est le sous-entendu qui est au centre du texte pinterien, sous-entendu qui serait lié au silence planant sur les effets de la violence, du fascisme au colonialisme. Enfin, Brigitte Gauthier a surtout travaillé sur la fragmentation de l'œuvre de Pinter, l'inscrivant avec d'autres dramaturges dans le mouvement de l'antipsychiatrie[50]. Elle fait le lien entre des questions de psychiatrie et une réflexion sur la société contemporaine, mettant en lumière le message politique de l'œuvre de Pinter.

Cette direction est d'ailleurs une des évolutions les plus marquantes de ces dernières années : depuis l'écriture des pièces politiques dans les années quatre-vingt et l'engagement affirmé de Pinter, les critiques ont été amenés à reconsidérer l'ensemble de son œuvre et à lire rétroactivement ses premières pièces, mettant en lumière une dimension souvent négligée auparavant. Par conséquent, de nombreux ouvrages récents se concentrent sur l'engagement de Pinter : le rapport entre modernisme, postmodernisme et théâtre de Pinter est envisagé[51], ainsi que les relations de pouvoir entre les individus[52]. Plus récemment, et c'est la seconde évolution marquante dans la critique pinterienne, les critiques se sont massivement tournés vers les adaptations filmiques de Pinter, ainsi que sur les techniques du cinéma utilisées dans ses pièces. C'est le cas des ouvrages et articles de Steven H. Gale[53], Joanne Klein[54], ou bien en France, du travail d'Isabelle Roblin sur les scénarios[55]. Le mode étant différent, les analyses proposées ne sont pas toujours transférables au théâtre mais il est intéressant de concevoir Pinter comme un

---

[48] Avec Flore Garcin-Marrou, Anna Street et Julien Alliot.

[49] Ann Lecercle, The Caretaker *by Harold Pinter*, (Paris: Didier Erudition CNED, 1996) ; *Le théâtre d'Harold Pinter : stratégies de l'indicible — regard, parole, image* (Paris: Klincksieck, 2006) ; « Essai sur l'échange verbal et scopique dans l'œuvre de Harold Pinter » (Thèse de doctorat d'état, Université Paris VIII Vincennes, 1980).

[50] Brigitte Gauthier, *Harold Pinter: « the Caretaker » of the Fragments of Modernity — Étude de l'œuvre de Pinter* (Paris: Ellipses, 1996) ; *Harold Pinter : le maître de la fragmentation* (Paris: L'Harmattan, 2002) ; *Dramaturges et cinéastes de l'antipsychiatrie : Entretiens sur l'ère de la fragmentation* (Paris: L'Harmattan, 2003) ; *Harold Pinter et les dramaturges de la fragmentation* (Paris: L'Harmattan, 2003) ; *Viva Pinter: Harold Pinter's Spirit of Resistance*, éd. par Brigitte Gauthier (Oxford: Peter Lang, 2009) ; *Mettre en scène Harold Pinter* (Montpellier: Entretemps, 2011).

[51] Austin Quigley, « Pinter, Politics and Postmodernism (1) », *The Cambridge Companion to Harold Pinter*, éd. par Peter Raby, 2e éd. (Cambridge: Cambridge UP, 2009), 7-27 ; Mireia Aragay, « Pinter, Politics and Postmodernism (2) », *The Cambridge Companion to Harold Pinter*, éd. par Peter Raby, 2e éd. (Cambridge: Cambridge UP, 2009), 246-59 ; Varun Begley, *Harold Pinter and the Twilight of Modernism* (Toronto: U of Toronto P, 2005).

[52] Robert Gordon, *Harold Pinter: The Theatre of Power* (Ann Arbor: U of Michigan P, 2013) ; Marc Silverstein, *Harold Pinter and the Language of Cultural Power* (Lewisburg: Bucknell UP, 1993) ; Charles Grimes, *Harold Pinter's Politics: A Silence beyond Echo* (Madison: Fairleigh Dickinson UP, 2005).

[53] *The Films of Harold Pinter*, éd. par Steven H. Gale (Albany: State U of New York P, 2001) ; Steven H. Gale, *Sharp Cut: Harold Pinter's Screenplays and the Artistic Process* (Lexington: UP of Kentucky, 2002).

[54] Joanne Klein, *Making Pictures: The Pinter Screenplays* (Columbus: Ohio State UP, 1985).

[55] Isabelle Roblin, *Harold Pinter, la liberté artistique et ses limites : approches des scénarios* (Paris: L'Harmattan, 2011).

artiste complet, et d'avoir une vision globale de l'évolution de son œuvre. Par exemple, son travail sur *The Go-Between* et sur *The Remembrance of Things Past* — l'adaptation d'*À la recherche du temps perdu* de Proust — deux œuvres marquées par leur préoccupation pour la perméabilité entre présent et passé, apporte un éclairage intéressant sur les pièces des années soixante-dix.

La critique pinterienne regroupe donc des tendances très diverses, même si certaines lignes de force peuvent être dégagées. En 1990, Susan Hollis Merritt avait d'ailleurs entrepris un projet d'« ethnographie de la critique » afin d'identifier les différentes tendances et d'encourager la coopération entre les critiques (*Pinter in Play*, xv-xxi, c'est moi qui traduis)[56]. Ce souhait louable aurait pu être réalisé grâce au lancement de la *Pinter Review*, revue éditée par Francis Gillen et Steven H. Gale à l'université de Tampa à partir de 1987, mais après quelques numéros annuels, les publications se sont espacées et se sont maintenant arrêtées[57]. Toutefois, la Harold Pinter International Society, association liée à la revue, existe toujours et, sous la présidence de Ann C. Hall, elle anime un atelier annuel à la conférence de la Modern Language Association aux États-Unis[58]. Les ouvrages plus récents, comme *The Theatre of Harold Pinter* de Mark Taylor-Batty[59], apparaissent de façon tout à fait indépendante, sans impulsion ni cadre international. Ces dernières années, la tendance semble être à une ouverture dans les perspectives adoptées : avec *Harold Pinter on International Stages*, publié en 2014, Tomaž Onič propose d'étudier la réception de Pinter en Europe et au-delà, afin de mettre en perspective son impact littéraire et politique[60]. En 2012, Hanna Scolnicov adopte une approche interdisciplinaire dans *The Experimental Plays of Harold Pinter*, mettant en regard les pièces de Pinter et d'autres projets artistiques afin de révéler la qualité expérimentale de son œuvre[61].

Ce bref aperçu atteste l'abondance de lectures critiques de l'œuvre de Pinter. Malgré cette richesse, la critique semble s'être figée sur quelques questions, centrales il est vrai, mais qui ont parfois fait de l'ombre à une compréhension plus fine de l'œuvre de Pinter. C'est la remarque que fait Austin E. Quigley dès 1975 :

---

[56] Un projet plus modeste de recension des travaux critiques sur Pinter et de présentation des résultats sous forme statistique a également été entrepris par Kimball King et Marti Greene : « Harold Pinter's Achievement and Modern Drama », *Pinter at 70: A Casebook*, éd. par Lois G. Gordon, (New York: Routledge, 2001), 243-56.

[57] Pendant la rédaction de ce travail, la situation a évolué : le premier volume de *The Harold Pinter Review*, nouvelle version de la revue, est sorti courant 2017, édité par Penn State University Press.

[58] Le site, alimenté jusqu'à 2014, est consultable à l'adresse *pintersociety.org*. Plus récemment, les activités de l'association ont été partagées sur sa page Facebook « The International Harold Pinter Society ».

[59] Mark Taylor-Batty, *The Theatre of Harold Pinter* (Londres: Methuen Drama, 2014).

[60] *Harold Pinter on International Stages*, éd. par Tomaž Onič (Frankfurt am Main: Peter Lang, 2014).

[61] Hanna Scolnicov, *The Experimental Plays of Harold Pinter* (Newark: U of Delaware P, 2012).

> Most of the accepted generalizations about Pinter's work were established in the first years of his career, and a subsequent decade of criticism has done little to modify, much less advance, our understanding of Pinter's work. (*The Pinter Problem* xvii-xviii)

Le jugement de Quigley est sévère mais il pose tout de même une véritable question. Avant la reconsidération des œuvres suivant une grille de lecture plus politique au milieu des années quatre-vingt, les critiques ont eu tendance à mettre en avant les éléments caractéristiques du « *pinteresque* », instaurant et entretenant ainsi le canon pinterien, parfois au détriment de certaines pièces[62]. Le statut de célébrité de Pinter n'a également pas encouragé l'originalité des analyses, et sa notoriété a été accompagnée de publications revendiquées comme hommages plus que comme avancées scientifiques, à l'instar du *Casebook* édité par Lois G. Gordon en 2001 à l'occasion du soixante-dixième anniversaire de l'auteur[63], de l'ouvrage panégyrique de Richard Eyre, *Harold Pinter: A Celebration*[64] ou du recueil de Ian Smith*, Pinter in the Theatre*[65]. Peter Raby signale également la tendance de la critique à figer une interprétation, en opposition à la qualité équivoque du travail de Pinter : « Critics, reviewers and academics constructed a vocabulary to help us deal with the elusive quality in Pinter: Pinteresque, the Pinter pause, comedy of menace. Pinter went on evolving, ignoring the categories » (« Introduction » 2). Aborder le travail de Pinter suivant un prisme prédéterminé ne fait pas honneur à son œuvre, plus complexe et élusive que la critique le laisse parfois entendre. De plus, les ouvrages se concentrent quasi systématiquement sur l'œuvre de Pinter dans son ensemble, rendant l'appréciation de pièces individuelles assez difficile. Elles sont plus naturellement l'objet d'articles, qui apportent un éclairage ponctuel parfois précieux mais empêchent toute vision globale et tentative de regroupement. Le passage de la vision microscopique (un article consacré à une pièce) à la vision macroscopique (un ouvrage d'introduction consacré à l'ensemble des pièces) laisse inévitablement des zones d'ombre dans l'œuvre, comme le fait remarquer Ann Lecercle : « pour pouvoir rendre compte du formidable travail textuel qui s'accomplit dans ses œuvres, il faut autant de lenteur que de minutie. Les visées totalisantes des études qui sont à mi-chemin entre la vulgarisation et la critique sont incompatibles avec ce genre de travail » (*Le théâtre d'Harold Pinter* 26). La sélection d'un

---

[62] Si le terme « *pinteresque* » désigne la construction de la critique en réaction aux premières œuvres du dramaturge, je prends la liberté ici d'utiliser l'adjectif « pinterien » ou « pinterienne », sans accent, afin de décrire ce qui est relatif à l'auteur, sans charge critique ni théorique particulière. Le terme n'est pas entré dans les dictionnaires français mais apparaît régulièrement dans des comptes-rendus de pièces dans la presse.
[63] *Pinter at 70: A Casebook*, éd. par Lois G. Gordon (New York: Routledge, 2001).
[64] *Harold Pinter: A Celebration*, éd. par Richard Eyre (Londres: Faber & Faber, 2000).
[65] Ian Smith, *Pinter in the Theatre* (Londres: Nick Hern, 2005).

nombre restreint de pièces est donc une phase préliminaire essentielle à un travail qui se veut à la fois minutieux et fédérateur.

c. Choix du corpus : au-delà des pièces de la mémoire

Prises en étau entre les premières pièces les plus célèbres, regroupées en tant que comédies de la menace, et les pièces plus tardives, identifiées comme explicitement politiques, les pièces de la mémoire sont victimes de cette lecture globalisante condamnée par Ann Lecercle. L'abondance critique soudaine a contribué à figer une certaine image et interprétation de l'œuvre pinterienne autour de l'analyse des premières pièces, et les lectures des pièces de la mémoire, souvent considérées comme mineures, en pâtissent. La cristallisation de sens autour du terme « *pinteresque* » a été mentionnée ci-dessus (14), mais l'on peut y ajouter un second exemple, encore plus révélateur du rapport entre les pièces de la mémoire et l'œuvre de Pinter dans son ensemble. Il s'agit du texte de l'académie suédoise, publié sous la forme d'un communiqué de presse suite à l'annonce de l'attribution du prix Nobel de littérature à Pinter en 2005 :

> 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. L'art dramatique de Pinter est d'abord compris comme une variante du théâtre absurde, mais sera ensuite plus justement caractérisé comme « comedy of menace » (« comédie de la menace »), un genre où l'auteur nous laisse écouter le jeu de domination et de soumission qui se cache dans les conversations les plus banales. Dans la pièce typique de Pinter on rencontre des êtres qui se défendent contre des intrusions étrangères ou contre leurs propres pulsions en se retranchant dans une existence réduite et contrôlée. Un autre thème principal est le caractère fugitif et insaisissable du passé. (*Nobelprize.org*)

L'inertie des premières pièces pèse sur l'interprétation de l'ensemble de l'œuvre : les jeux de pouvoir et les confrontations verbales occupent la majeure partie de la note, et seule la dernière phrase laisse entrevoir les préoccupations des pièces de la mémoire. Elles ne sont pas complètement éclipsées mais apparaissent comme marginales, tel un appendice, un post-scriptum à inclure après coup. Cet exemple n'est qu'un parmi tant d'autres dans un corpus critique qui a tendance à délaisser les problématiques envisagées dans les pièces de la mémoire

au détriment de pièces plus connues correspondant à ce qui a été établi comme le canon pinterien.

Par ailleurs, l'expression « pièce de la mémoire » reflète elle-même les lacunes et les imprécisions de la critique quant à cet ensemble de pièces, et il est difficile de remonter à la première occurrence du terme appliqué aux œuvres de Pinter. L'expression avait été utilisée par Tennessee Williams dans ses notes sur *The Glass Menagerie* :

> Being a "memory play", *The Glass Menagerie* can be presented with unusual freedom from convention. Because of its considerably delicate or tenuous material, atmospheric touches and subtleties of direction play a particularly important part[66].

Pour Williams, la fragilité et l'inconsistance de la mémoire comme objet d'étude impliquent une certaine flexibilité, une plasticité inscrivant la pièce en contrepoint d'un théâtre réaliste — « it is dimly lighted, it is sentimental, it is not realistic », comme l'explique Tom, le premier personnage sur scène (3). Le dramaturge développe : « These remarks […] have to do with a conception of a new, plastic theatre which must take the place of the exhausted theatre of realistic conventions » (xvii). L'on retrouve bien dans les pièces de la mémoire pinteriennes l'idée d'un matériau évanescent qui échappe à la représentation, impliquant nécessairement une certaine fluidité dans le traitement. Pourtant, la filiation avec ce texte de Williams n'est revendiquée ni par l'auteur ni par les critiques.

Souvent, le terme « mémoire » ou des paraphrases sont employés par les critiques pour rendre compte de l'influence du passé sur le présent et évoquer des pièces écrites de la fin des années soixante à 1984 — date qui marque le début de la période des pièces politiques avec *One for the Road*. Si *Landscape* et *Silence* sont systématiquement identifiées comme les premières de cette série de « pièces de la mémoire », le reste du corpus n'est pas toujours stabilisé. Par exemple, en 1982, Dukore choisit d'inclure *Landscape, Silence*, *Night* et *Old Times* dans son chapitre « Memory Plays », mais écarte *Monologue, No Man's Land* ou *Betrayal* (*Harold Pinter* 85-88). Knowles tombe d'accord sur *Landscape, Silence* et *Old Times*, mais ne mentionne pas *Night* et ajoute *No Man's Land* (*Understanding Harold Pinter* 122). Chris Megson utilise le terme seulement pour *Old Times*, *No Man's Land* et *Betrayal*[67]. Une recension plus longue n'est pas nécessaire afin d'attester le flou entourant les possibles

---

[66] Tennessee Williams, *The Glass Menagerie* (1945) (Oxford: Heinemann, 1996), xvii.
[67] Chris Megson, « "Who the Hell's That?": Pinter's Memory Plays of the 1970s », *The Theatre of Harold Pinter*, éd. par Mark Taylor-Batty (Londres: Methuen Drama, 2014), 215-231.

regroupements de ces pièces. Comme le remarque justement Élisabeth Angel-Perez, une tentative de classification de l'œuvre de Pinter laisse inévitablement de côté certaines pièces :

> Son œuvre […] peut se diviser en trois parties. Dans un premier temps, les pièces écrites entre 1957 (*The Room*) et 1960 (*The Caretaker*) sont des œuvres où Pinter met en scène des personnages en position de précarité sociale. Un second groupe de pièces, écrites entre 1965 (*The Homecoming*) et 1978 (*Betrayal*) se concentre autour de personnages issus de la classe moyenne. […] Enfin, un troisième groupe de pièces est constitué par celles qui s'avouent ouvertement politiques. Il s'agit de *One for the Road* (1984) ou encore *Mountain Language* (1988). Une telle distinction, pour commode qu'elle soit, fait cependant peu de cas des pièces qui n'entrent dans aucune de ces catégories comme *A Kind of Alaska* et *Victoria Station* (1982), ou encore les toutes dernières *Moonlight* (1993) et *Ashes to Ashes* (1996). (*Le théâtre anglais* 122-123)

Constituer un corpus d'analyse à partir des pièces de la mémoire seulement, sans essayer de les faire entrer dans un schéma de fonctionnement s'appliquant à l'œuvre de Pinter dans son ensemble, permettrait donc de contrer ce phénomène de marginalisation. Ce serait tenter de comprendre ce qui fait leur spécificité, et les apprécier comme œuvres dignes d'être étudiées pour elles-mêmes. Dans la constitution de mon corpus, les pièces n'ont pas été sélectionnées selon leur longueur ni leur succès : l'ampleur d'une pièce ne changeant en rien la dynamique qui l'anime, et des pièces « majeures », comme *Betrayal* ou *No Man's Land*, côtoieront les très brèves et plus confidentielles *Monologue* ou *Night*. Je voudrais suggérer que les douze pièces sélectionnées pour l'analyse donnent beaucoup plus à voir qu'une simple représentation de la mémoire telle qu'elle est contenue dans l'expression « pièce de la mémoire », et qu'elles ont en commun leur manière d'aborder le passé en adoptant un fonctionnement spectral. Si le passé est présent sur scène, ce n'est jamais seulement à travers le souvenir mais grâce à une dynamique spectrale, reposant sur un jeu d'apparition et disparition ou sur une temporalité perturbée, pour ne mentionner que deux des modalités sur lesquelles je reviendrai ci-dessous. Ainsi, si l'expression de « pièce de la mémoire » a été adoptée par mimétisme jusqu'à maintenant, je me dois de reconnaître ses insuffisances, que ce soit concernant une définition théorique ou la délimitation nette des pièces à inclure[68]. C'est après un bref aperçu des pièces du corpus d'analyse que je développerai ces questions.

---

[68] J'évoquerai en conclusion une autre appellation possible (371).

La première pièce de mon corpus est *Landscape* (1968) : elle donne à voir un couple, Beth et Duff, dont les discours semblent être deux monologues superposés, se croisant sans se rencontrer visiblement. Beth est plongée dans ses réminiscences et se rappelle un homme, son amant, et une après-midi passée avec lui à la plage. Elle reste inaccessible à Duff qui, maladroit et parfois brutal, tente sans relâche de la ramener à la réalité qui les entoure. Cette pièce est souvent perçue comme formant un duo avec *Silence* (1969), qui elle aussi présente un triangle amoureux, mené par une femme et ses deux amants, à la différence près que les trois personnages sont ici sur scène, chacun assis sur une chaise, encore une fois condamnés à l'isolement et au ressassement du passé. En plus de ces deux pièces, *Night* (1969) et *Old Times* (1971) seront également incluses dans mon corpus principal. Ce choix privilégie la dynamique des pièces au détriment d'un critère formel de longueur, amenant ainsi les quelques pages de *Night* à côtoyer *Old Times* et ses deux actes. Il a parfois été dit que *Night* contenait le germe d'*Old Times* : dans ce sketch, un homme et une femme se rappellent leur première rencontre sans parvenir à s'accorder sur les détails. Dans *Old Times*, c'est l'irruption d'Anna, figure spectrale revenant de la jeunesse de Kate, qui vient perturber le couple et remettre en question l'authenticité des souvenirs. *No Man's Land* (1975) se distingue des pièces précédentes par l'absence de femmes sur scène : il n'y a plus de concurrence entre deux amants, mais entre Spooner, un vagabond, et Hirst, un riche poète protégé par deux hommmes qui semblent être ses serviteurs. Ici encore, les relations dans le présent ne peuvent se jouer qu'au prix d'une convocation incessante et d'une remise en question du passé. Le triangle amoureux revient sur le devant de la scène avec *Betrayal* (1978) qui, au premier abord, semble être une banale comédie de mœurs mettant en scène le mari, la femme et l'amant. Toutefois, la pièce complexifie le rapport au temps en adoptant un ordre chronologique inversé : la trahison a déjà eu lieu, et le spectateur assiste à l'historique des liens entre les trois personnages, à rebours, en sachant d'avance comment la pièce finira. Dans *Monologue* (1973), c'est la relation amicale qui est privilégiée, malgré l'absence de l'ami en question : un homme anonyme, seul personnage sur scène, dévoile sa préoccupation pour le passé et ne cesse de s'adresser à son ami comme s'il était présent, donnant à voir une image frappante de la solitude. Les trois pièces qui suivent sont particulièrement courtes et ont été jouées ensemble sous le titre *Other Places* en 1982 : il s'agit de *Family Voices* (également présentée à la radio une année plus tôt), *A Kind of Alaska,* et *Victoria Station*. Dans la première, trois voix, imitant parfois un échange épistolaire, s'entremêlent sans réellement s'entendre, comme si les lettres ne pouvaient arriver à destination : un fils ayant quitté le domicile familial, sa mère, inquiète, et son père, décédé il y a peu. *A Kind of Alaska* poursuit cette exploration « d'autres lieux », entre la vie et la mort,

avec Deborah, personnage central qui se réveille après vingt-neuf ans de coma, et qui peine à prendre la mesure du monde qui l'entoure, malgré la présence à son chevet de son médecin et de sa sœur. Dans *Victoria Station*, c'est la géographie urbaine de Londres qui sert de cadre et de sujet à la conversation entre un chauffeur de taxi et son responsable à la centrale. Pourtant, l'échange entre les deux personnages est voué à l'échec, car si le superviseur est ancré dans le Londres d'aujourd'hui, le chauffeur semble évoluer dans un paysage victorien. Ces dix pièces, attachées plus ou moins systématiquement au groupe des pièces de la mémoire par la critique, forment l'essentiel de mon corpus d'étude. De tels résumés ne rendent pas hommage à la diversité ni à la complexité du corpus, mais permettent de mettre en lumière la manière dont les pièces complexifient le rapport à la mémoire et au souvenir en jouant avec la temporalité, le rapport entre présence et absence ou entre vie et mort, introduisant ainsi le spectral dans leur fonctionnement même.

Mon corpus principal contient également deux pièces plus tardives, *Moonlight* et *Ashes to Ashes*. *Moonlight* (1993) met en scène Andy, un père de famille mourant, avec à son chevet sa femme Bel. Sur le même plateau apparaissent également leurs fils — qui ne viendront pas faire leurs adieux à leur père — et, évoluant entre les différents espaces, leur fille défunte Bridget. *Ashes to Ashes* (1996) donne à voir deux personnages dont on ne saisit pas clairement les liens (une femme et son mari, une patiente et son médecin ?). Au fil de la conversation rythmée par les questions et demandes d'explications de Devlin, Rebecca se révèle hantée par des souvenirs rappellant les images de la Seconde Guerre mondiale, au détail près que les indications scéniques précisent qu'elle est trop jeune pour avoir connu cette époque. Ces deux pièces complexes sont assez riches pour faire l'objet, individuellement, de discussions et d'articles féconds[69]. Pourtant, de par leur préoccupation pour le passé et son impact dans le

[69] Par exemple : Mark Berninger, « "I Am Walking Slowly in a Dense Jungle"—Monologue in Harold Pinter's *Moonlight* and *Ashes to Ashes* », *Monologues: Theatre, Performance, Subjectivity*, éd. par Clare Wallace (Prague: Litteraria Pragensia, 2006), 90-109 ; Katherine H. Burkman, « Echo[es] in *Moonlight* », *The Pinter Review* (1994), 54-60 ; Claudie Combres, « Dire l'indicible : stratégies discursives dans les deux dernières pièces d'Harold Pinter, *Moonlight* et *Ashes to Ashes* », *Études anglaises*, 52.2 (1999), 133-148 ; Francis Gillen, « "Whatever Light is Left in the Dark?": Harold Pinter's *Moonlight* », *The Pinter* Review (1992), 31-37 ; Dilek Inan, « From Room to Tomb: *Moonlight* », *ELOPE: English Language Overseas Perspectives and Enquiries* 9 (2012), 63-75 ; Élisabeth Angel-Perez, « *Ashes to Ashes*, Pinter's Dibbuks », *Viva Pinter: Harold Pinter's Spirit of Resistance*, éd. par Brigitte Gauthier (Oxford: Peter Lang, 2009), 139-160 ; Charles Grimes, « Harold Pinter's *Ashes to Ashes*: The Criminality of Indifference and the Failure of Empathy », *The Art of Crime: the Plays and Films of Harold Pinter and David Mamet*, éd. par Leslie Kane (New York: Routledge, 2004), 49-60 ; Craig N. Owens, « The *Unheimlich* Maneuver: *Ashes to Ashes* and the Structure of Repression », *The Pinter* Review (2002), 78-96 ; Hanna Scolnicov, « Bearing Witness and Ethical Responsibility in Harold Pinter's *Ashes to Ashes* », *Ethical Speculations in Contemporary British Theatre*, éd. par Mireia Aragay et Enric Monforte (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014), 42-58 ; Mark Taylor-Batty, « What Remains? *Ashes to Ashes*, Popular Culture, Memory and Atrocity », *Pinter Et Cetera*, éd. par Craig N. Owens (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars, 2009), 99-116.

présent, il me semble qu'elles s'inscrivent dans la continuité des pièces de la mémoire. De plus, la présence du personnage de Bridget dans *Moonlight* et de l'écho à la fin de *Ashes to Ashes* développe et réaffirme le fonctionnement spectral construit progressivement dans les pièces plus anciennes. Pour le dire avec Élisabeth Angel-Perez, dans ces deux pièces, Pinter « radicalise son travail sur le fantôme »[70]. Si *Moonlight* et *Ashes to Ashes* s'inscrivent en contraste des pièces politiques de la même époque, elles établissent une certaine continuité avec les pièces précédentes : Mark Taylor-Batty évoque les liens entre *Ashes to Ashes* et les pièces de la mémoire (Batty[71], *Harold Pinter* 58), et Ronald Knowles reconnaît une affinité entre ce corpus et *Moonlight* (*Understanding Harold Pinter* 200). Malgré les corrélations esquissées par ces critiques, ces deux pièces n'ont que très rarement été étudiées en regard du reste de l'œuvre de Pinter, et il est donc tout à fait pertinent de les inclure dans mon analyse. Je me concentrerai donc sur un corpus de « pièces de la mémoire » au sens large, sans particulièrement conserver ce terme qui ne me paraît que partiellement adapté à une description de cet ensemble. La taille intermédiaire du corpus d'analyse — entre l'ensemble de l'œuvre du dramaturge et la pièce individuelle — permettra un aller-retour permanent entre un niveau d'analyse microscopique et macroscopique, dans le but d'éclairer le fonctionnement spécifique à ce groupe de pièces sans en gommer les singularités.

La dimension théâtrale sera également pleinement intégrée à mon analyse de ces douze pièces. Une étude textuelle et littéraire se révèle certes très riche, mais traiter un sujet comme la spectralité pose inévitablement la question de la représentation scénique. De plus, il me semble que cet intervalle, à la jonction entre littérature et arts du spectacle, n'a été que peu exploré par les critiques de Pinter, qui se sont souvent concentrés soit sur le texte, avec des références aux représentations à titre anecdotique, soit sur une ou deux représentations explorées en profondeur, au détriment de l'analyse d'un corpus[72]. Afin de rendre compte de

---

[70] Élisabeth Angel-Perez, « Spectropoétique de la scène », *Sillages critiques* 8 (2006), 6 [en ligne, consulté le 15 octobre 2016]. Pour les articles de revue consultés sur revues.org (*Sillages critiques, Études britanniques contemporaines, Miranda*, *Études irlandaises*) la référence de la citation est au paragraphe numéroté dans la version en ligne.

[71] Mark Batty a publié sous ce nom jusqu'en 2008, date à partir de laquelle il publie sous le nom Mark Taylor-Batty. Si je le désigne sous son nom complet actuel dans le corps de la thèse, ses anciens ouvrages seront listés sous le nom de l'époque.

[72] C'est le cas par exemple de la thèse de Susan Melrose, ou de l'ouvrage de Sidney Homan, qui se placent résolument dans le domaine des études théâtrales en se focalisant sur des représentations spécifiques, respectivement de *No Man's Land* et *Old Times* : Susan Melrose, « Une analyse fonctionnelle-systémique de deux mises en scène du *No Man's Land* de Harold Pinter: dans leurs rapports avec les textes dramatiques-source et cible » (Thèse de 3e cycle, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1983) ; Sidney Homan, *Pinter's Odd Man out: Staging and Filming* Old Times (Lewisburg: Bucknell UP, 1993).

cette dimension à la fois littéraire et théâtrale, j'exploiterai différentes ressources[73]. La British Library détient la *Pinter Archive*, contenant des manuscrits et documents de travail de Pinter, ainsi qu'une *Sound & Moving Image Archive* qui dispose des enregistrements des pièces diffusées à la radio ou parfois télévisées. Les archives du National Theatre et le département *Theatre and Performance Archives* du Victoria & Albert Museum recueillent des programmes, photographies et captations. Enfin, les archives de la Royal Shakespeare Company à Stratford-upon-Avon contiennent également des documents concernant les pièces montées par la RSC. Bien sûr, l'hétérogénéité du corpus influe sur le traitement des pièces : les textes vont du bref sketch à la pièce de longueur classique, et cela détermine en grande partie leur exposition au public. Certaines, comme *Old Times* ou *Betrayal*, sont assez populaires et ont été données à plusieurs reprises par des compagnies différentes, alors que des pièces plus courtes et moins connues, comme *Monologue* par exemple, ont été beaucoup moins jouées. Cependant, pour chaque pièce, au moins un document audio-visuel est disponible et facilement accessible. Certaines des pièces ont été mises en scène par l'auteur, et il a parfois lui-même joué certains de ses rôles. Cela a bien sûr été pris en compte mais n'a pas été un critère de sélection des représentations, d'abord car cela ne va pas forcément de pair avec une accessibilité plus grande des documents en question dans les archives, mais aussi, et plus fondamentalement, car l'impression générale est que, plus l'influence du dramaturge s'éloigne, plus les projets présentés font preuve d'inventivité, devenant des objets d'étude plus riches. Les représentations contemporaines seront incluses au même titre que les premières : j'ai eu la chance d'assister à certaines d'entre elles, que ce soit à Londres ou bien plus récemment à Paris, à Avignon ou à Montpellier, échangeant parfois avec les metteurs en scène et comédiens. C'est à partir de cette expérience et en exploitant les ressources des archives que je compte donner toute sa place à la dimension scénique dans mon analyse de ce corpus théâtral.

2. Approches théoriques

L'analyse présentée dans ce travail de thèse portera donc sur une sélection de douze pièces de Pinter, allant de *Landscape* à *Ashes to Ashes*. C'est d'abord la dimension spectrale de ces pièces qui m'a interpelée : en mettant en scène la mémoire, les souvenirs, le rapport entre le passé et le présent, Pinter révèle la complexité de ces liens. Lorsque le passé ressurgit sur scène, il convoque son lot de spectres perturbant le rapport à la mémoire et à l'autre. Dans le corpus, le

---

[73] Je remercie l'École doctorale 58 et mon laboratoire, EMMA, qui ont cofinancé plusieurs de mes séjours pour recherche au sein de ces archives. Les détails des représentations concernées apparaissent en bibliographie (435).

fantôme de Bridget est une manifestation spectrale assez évidente, dans la lignée d'Anna dans *Old Times* ou de l'écho dans *Ashes to Ashes.* Pourtant, je voudrais affirmer que, même lorsqu'il n'y a pas de fantôme au sens traditionnel du terme, les pièces fonctionnent de manière spectrale, et le rapport à la mémoire n'est jamais direct. Afin d'étayer cette intuition de départ, je ferai appel à des ouvrages théoriques définissant le spectre, en termes notamment éthiques ou psychanalytiques. Il m'a paru productif de mettre cet aspect en relation avec une autre notion, celle de dépendance. Le fantôme est souvent conçu comme l'exemple d'une altérité extrême, quelque chose qui serait absolument autre et séparé de soi[74]. De plus, les critiques de Pinter ont tendance à souligner l'isolement de ses personnages, envisageant des questions comme l'échec de la communication ou le silence[75]. En prenant le contrepied de ces deux mouvements qui tendent à isoler les entités constituant les pièces, je voudrais suggérer que le fantôme, s'il peut être effrayant ou étrange, apparaît surtout afin de modifier les relations entre les vivants et de nous faire prendre conscience des liens nous unissant et de nos responsabilités les uns envers les autres. Si les personnages ne parviennent pas toujours à entrer en communication les uns avec les autres, la spectralité est justement la trace de leurs tentatives incessantes d'établir des liens interpersonnels, et fait signe vers la dépendance de l'être humain et sa vulnérabilité. C'est en m'inscrivant dans une réflexion éthique sur la vulnérabilité et la dépendance que j'étayerai cet argument. Penser la spectralité de pair avec la dépendance permettra d'apporter un éclairage nouveau sur les deux notions et d'étoffer la réflexion théorique déjà amorcée sur ces deux problématiques, que je me propose maintenant de passer en revue.

a. Spectralité

Afin de définir le fonctionnement spectral dans les pièces, je me fonderai sur deux conceptions du fantôme issues de champs distincts, différentes mais pourtant compatibles. La première dimension est psychanalytique : de Sigmund Freud à Nicolas Abraham et Maria Torok, la psychanalyse cherche à dévoiler le fantôme pour mieux l'éloigner. À travers la cryptophorie, Abraham et Torok expliquent que les fantômes sont « les lacunes laissées en nous par les secrets des autres », et plus particulièrement de nos ancêtres[76]. Ces secrets seraient comme enfermés dans une crypte à l'intérieur de soi et transmis de façon inconsciente de génération en génération. Quant à Freud, ce sont ses réflexions à propos de l'inquiétante étrangeté ou du deuil

---

[74] Monique Borie, *Le fantôme ou Le théâtre qui doute : essai* (Arles: Actes sud, 1997), 16 ; Colin Davis, *Haunted Subjects: Deconstruction, Psychoanalysis and the Return of the Dead* (New York: Palgrave Macmillan, 2007), 1.
[75] La critique abonde sur ces questions, voir par exemple Billington (*Harold Pinter*), Almansi et Henderson, ou Esslin (*Pinter: The Playwright*).
[76] Nicolas Abraham et Maria Torok, *L'Écorce et le noyau* (Paris: Flammarion, 2008), 427.

et de la mélancolie qui permettront d'envisager la spectralité. Dans la lignée de ces ouvrages, des auteurs comme Nicholas Royle[77] ou Peter Buse et Andrew Stott[78] ont exploré les implications d'un fonctionnement spectral, que ce soit en s'intéressant à la notion freudienne d'inquiétante étrangeté (« *uncanny* ») chez le premier, ou bien, chez les seconds, en situant la spectralité comme trope dans la culture contemporaine. Ces questions sont bien sûr à relier au champ plus large des études sur le trauma, l'Holocauste et le témoignage : la psychanalyse s'ouvre sur l'histoire, et les travaux de Cathy Caruth et Shoshana Felman[79] rencontrent ceux de Dominick LaCapra par exemple[80]. J'avais déjà exploité ce corpus théorique dans mon mémoire de master[81] mais il sera tout particulièrement utile de le remobiliser ici, notamment dans l'analyse de pièces comme *Ashes to Ashe*s, où Rebecca, dont on sait qu'elle est née dans les années cinquante, nous livre des visions qui évoquent directement les atrocités nazies qu'elle n'a pu vivre elle-même, remettant en question la légitimité du témoignage et les modalités de la mémoire.

Je ferai également appel à une seconde conception du fantôme, plus éthique, telle qu'on peut la trouver chez Derrida, avec *Spectres de Marx*[82], ou chez les anglophones écrivant en réaction à ce texte phare, comme Colin Davis ou Julian Wolfreys[83] par exemple. Ce fantôme revient hanter les vivants et instaure une temporalité perturbée :

> Répétition *et* première fois mais aussi répétition *et* dernière fois, car la singularité de toute *première fois* en fait aussi une *dernière fois*. Chaque fois, c'est l'événement même, une première fois et une dernière fois. Tout autre. Mise en scène pour une fin de l'histoire. Appelons cela une *hantologie*. (*Spectres* 31, italiques dans le texte)

C'est parce que le spectre empêche tout rapport direct avec le présent qu'il perturbe l'ontologie et en fait une hantologie, marquée par une présence à la fois singulière et inscrite dans un processus de répétition. Avec le spectre derridien, la présence se fait ambiguë, toujours dans

---

[77] Nicholas Royle, *The Uncanny* (Manchester: Manchester UP, 2003).
[78] *Ghosts: Deconstruction, Psychoanalysis, History*, éd. par Peter Buse et Andrew Stott (Londres: Palgrave Macmillan, 1999).
[79] *Trauma: Explorations in Memory*, éd. par Cathy Caruth (Baltimore: Johns Hopkins UP, 1995) ; Cathy Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History* (Baltimore: Johns Hopkins UP, 1996) ; Shoshana Felman et Dori Laub, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History* (New York: Routledge, 1991).
[80] Dominick LaCapra, *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma* (Ithaca: Cornell UP, 1994).
[81] Adeline Arniac, « La représentation du trauma dans *The Room*, *The Birthday Party* et *The Dumb Waiter* d'Harold Pinter » (Mémoire de Master, Université Paul-Valéry, Montpellier III, 2011).
[82] Jacques Derrida, *Spectres de Marx : l'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale* (Paris: Galilée, 1993).
[83] Julian Wolfreys, *Victorian Hauntings: Spectrality, Gothic, the Uncanny and Literature* (Houndmills: Palgrave Macmillan, 2001) ; Julian Wolfreys, *Haunted Experience: Being, Loss, Memory* (Axminster: Triarchy, 2016).

l'entre-deux, entre la vie et la mort, entre passé et présent. Le spectre a également une portée éthique : il occupe la place de l'autre lévinassien, l'autre qu'il est impossible de comprendre et dont on doit préserver l'altérité (Davis 1). Cette logique d'ouverture incite à « faire droit » aux fantômes plutôt que de les chasser, rappelant ainsi l'injonction de Hirst dans *No Man's Land* : « face the good ghost » (Derrida, *Spectres* 277 ; Pinter 383).

Le texte derridien ayant eu un retentissement assez important, de nombreuses applications critiques ont vu le jour, développant ce que Roger Luckhurst nomme le « *spectral turn* »[84]. Aux côtés d'autres auteurs comme María del Pilar Blanco et Esther Peeren[85], il met en garde contre les dangers consistant à généraliser et à systématiser une analyse en termes de spectralité sans prendre en compte ses implications concrètes et singulières. Le risque est grand de faire l'éloge de l'évanescence du spectral en perdant de vue toute pertinence liée à un contexte temporel et géographique spécifique, et il faudrait donc « spécifier » et « historiciser » ce tournant spectral (Blanco et Peeren, « Introduction » xvii, c'est moi qui traduis). Des études comme celles de Jean-Claude Schmitt[86] par exemple, écrites avant ce fameux tournant, plaçaient bien les fantômes dans leur contexte historique et social, en expliquant l'impact qu'ils avaient sur la société des vivants. Tentant de réinsérer cette dimension concrète après le « *spectral turn* », Luckhurst offre une topographie londonienne du gothique. En inscrivant le fantôme dans le quotidien, Blanco et Peeren, quant à elles, poursuivent cette exploration de la dimension spatiale afin de prendre en compte un contexte sociopolitique. Elles remarquent en introduction à l'un des ouvrages qu'elles ont co-édités :

> Alongside the current poststructuralist emphasis on the ghost as a figure of relentless repetition and temporal disturbance, psychoanalytic critics have also stressed the temporal dimension of the ghost by aligning their apparitions with theories of the reactivation of trauma and the return of the repressed […] we have yet to consolidate the methods used to define the ghost in order to discuss it in spatial terms, as a physical occupation of everyday sites that emphasize the materiality of the ghost and defines its agency as grounded in a particular locale—in a disturbance of space as much as of time. (« Introduction » xvii)

---

[84] Roger Luckhurst, « The Contemporary London Gothic and the Limits of the "Spectral Turn" », *Textual Practice*, 16.3 (2002), 527-546.
[85] *Popular Ghosts: The Haunted Spaces of Everyday Culture*, éd. par María del Pilar Blanco et Esther Peeren (New York: Continuum, 2010) ; *The Spectralities Reader: Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*, éd. par María del Pilar Blanco et Esther Peeren (Londres: Bloomsbury, 2013).
[86] Jean-Claude Schmitt, *Les revenants : les vivants et les morts dans la société médiévale* (Paris: Gallimard, 1994).

Si le croisement des démarches psychanalytique et derridienne permet d'appréhender la dimension principalement temporelle du fantôme, il faudrait également savoir les compléter en considérant son inscription dans l'espace, afin d'évaluer réellement ce qu'un fonctionnement spectral a de spécifique.

Il me semble que le théâtre peut offrir cette matière concrète, ancrée à la fois dans l'espace et dans le temps, qui échappe parfois aux études sur le fantôme. On le voit notamment avec Mary Luckhurst et Emily Morin qui, en replaçant le fantôme dans une évolution des arts de la scène, lui redonnent une dimension théâtrale et historique[87]. Même si elle ne répond pas directement à Roger Luckhurst, la proposition d'Alice Rayner de s'intéresser au fantôme théâtral peut être une réponse à la menace d'abstraction du spectre qu'il avait repérée :

> Ghosts define the conditions that have become thematic in poststructuralist thought. But they also make a demand to resist the flattened effect of abstract thought and to stay close to the shiver of the uncanny, the dread, and their uncertain call. Theatre brings them out of their safe confines of thought[88].

Le théâtre sort le fantôme des limbes de l'abstraction pour l'ancrer dans le réel : la représentation ne se fait pas dans la pensée mais a inévitablement lieu quelque part à un moment donné, impliquant une dimension concrète, une expérience. C'est donc en gardant à l'esprit cette incarnation du spectre au théâtre que j'explorerai les pistes esquissées par les interprétations psychanalytiques et éthiques afin de situer la spectralité pinterienne.

Finalement, au cœur de ces conceptions différentes, de quoi parle-t-on quand on parle de fantôme ou de spectralité ? À la question, « qu'est-ce qu'un spectre ? », Derrida répond : « d'abord, c'est quelque chose entre la vie et la mort, ni vivant ni mort […] la question des spectres est donc la question de la vie, de la limite entre le vivant et le mort, partout où elle se pose »[89]. Cette caractéristique fondamentale m'amènera à considérer le spectre en regard du processus de deuil, de la mélancolie ou du mode de l'élégie par exemple. Cette position intermédiaire place également le spectre à la frontière du visible et de l'invisible, mettant la perception à l'épreuve. « Fantôme » et « spectre » sont très proches et relèvent tous deux d'une

---

[87] Mary Luckhurst et Emilie Morin, *Theatre and Ghosts: Materiality, Performance and Modernity* (Houndmills: Palgrave Macmillan, 2014).
[88] Alice Rayner, *Ghosts: Death's Double and the Phenomena of Theatre* (Minneapolis: U of Minnesota P, 2006), xxviii.
[89] Jacques Derrida, « Marx, c'est quelqu'un », *Marx en jeu*, par Marc Guillaume, Jean-Pierre Vincent, et Jacques Derrida (Paris: Descartes et Cie, 1997), 23.

dimension visuelle[90]. Pour le premier, le *Robert* indique : « Apparition surnaturelle d'une personne morte (soit sous son ancienne apparence, soit dans la tenue caractéristique attribuée aux fantômes : suaire, chaîne, etc.) » ; et, pour le second, « Apparition effrayante d'un mort »[91]. Le « spectre », du fait de son étymologie et de son second sens — « Images juxtaposées formant une suite ininterrompue de couleurs, et correspondant à la décomposition de la lumière blanche par réfraction (prisme) ou par diffraction (réseau) » (*Robert*) — met l'accent sur une dimension résolument visuelle, dimension qui apparaît également dans l'étymologie de « fantôme » :

> Ce mot vient de *phantauma,* forme méridionale issue par altération […] du grec ionien *phantagma,* correspondant à l'attique *phantasma* « apparition, vision » et « fantôme », de *phainein* « devenir visible, apparaître », rattaché à une racine indo-européenne *bhā-/bhō* signifiant « éclairer, briller » (cf. grec *phôs, phôtos* « lumière »). (*Robert*)

Le fantôme ou le spectre sont donc tous les deux définis par leur manifestation visuelle, la tension qu'ils instaurent entre apparition et disparition[92]. Une nuance entre les deux termes se dessine pourtant : d'après les deux définitions présentées initialement, l'apparition du fantôme passe par tout un attirail gothique, alors que c'est essentiellement le sentiment d'effroi qui caractérise l'apparition du spectre. J'associerai donc le terme « fantôme » aux apparitions les plus incarnées, les plus matérielles, et le terme « spectre » aux apparitions plus floues, plus diffuses. Comparé à « spectre » ou « fantôme », « revenant » fait de manière plus évidente référence à un processus temporel : « Âme d'un mort que l'on suppose revenir de l'autre monde sous une apparence physique »[93]. Le revenant est défini par son retour d'entre les morts, par l'irruption qu'il fait dans le monde des vivants. Cette caractéristique, repérée plus haut, est essentielle dans une conception derridienne de la spectralité : le spectre, apparaissant et disparaissant sans relâche, met en place une hantise qui fragmente le temps. Comme le font remarquer Buse et Stott dans l'introduction à leur ouvrage : « haunting, by its very structure,

---

[90] Cette proximité est également valable pour l'anglais « *ghost* » et « fantôme », ainsi que « *spectre* » et « spectre », qui sont définis respectivement dans l'*Oxford English Dictionary* par : « The soul of a deceased person, spoken of as appearing in a visible form, or otherwise manifesting its presence, to the living. (Now the prevailing sense.) » et « An apparition, phantom, or ghost, esp. one of a terrifying nature or aspect » (*OED*).

[91] « Fantôme » ; « Spectre », *Le Petit Robert de la langue française*, 2016 [en ligne, consulté le 12 juillet 2015].

[92] Cette préoccupation pour la perception et la qualité potentiellement illusoire de l'apparition est présente en anglais avec le terme « phantom » : « A thing (usually with human form) that appears to the sight or other sense, but has no material substance; an apparition, a spectre, a ghost » (*OED*). Je remercie Éric Mélac d'avoir attiré mon attention sur cet aspect.

[93] « Revenant », *Le Petit Robert de la langue française*, 2016 [en ligne, consulté le 12 juillet 2015]. Encore une fois, l'anglais propose une équivalence sans nuance majeure de sens, si ce n'est l'utilisation moins commune du terme « *revenant* » : « A person who returns from the dead; a reanimated corpse; a ghost » (*OED*).

implies a deformation of linear temporality: there may be no proper time for ghosts »[94]. C'est à travers ces différentes pistes, inspirées des apports de la psychanalyse et d'une philosophie à portée éthique, que j'aborderai la question du spectre dans les pièces du corpus, tout en gardant à l'esprit la dimension concrète du fantôme au théâtre.

Si j'ai adopté le terme de « spectralité », c'est dans le but de signifier un fonctionnement systémique qui dépasse l'apparition unique. Dans le corpus, la spectralité va au-delà du spectre : l'apparition du spectre est caractérisée par la tension qu'il introduit entre présence et absence, visible et invisible, dicible et indicible, passé et présent, ou encore vie et mort, mais son départ ne permet pas de rétablir ces dichotomies. Même absent, le spectre continue de rappeler sa présence, comme le remarque Graham Fraser à propos des pièces de Beckett : « ghosts are present even when they are not there—that is the nature of haunting »[95]. J'utiliserai également l'adjectif substantivé « le spectral » pour décrire cette présence à la fois ténue et persistante, dans le but de mettre l'accent sur ce qui constitue la spectralité, sur son essence. Julian Wolfreys, écrivant sur le spectre notamment dans un contexte victorien, suggère de concevoir la spectralité comme un processus qui dépasse le moment de la confrontation avec le fantôme : « Yet—and we must insist on this—haunting is irreducible to the apparition. The spectral or uncanny effect is not simply a matter of seeing a ghost. The haunting process puts into play a disruptive structure […] » (*Victorian Hauntings* 6). Il faudrait penser en termes de structure globale plutôt que d'occurrence individuelle, en termes de spectralité plutôt que de fantôme. Cela rejoint le constat que fait Avery Gordon dans une étude sociologique sur le fantôme :

> If haunting describes how that which appears to be not there is often a seething presence, acting on and often meddling with taken-for-granted realities, the ghost is just the sign, or the empirical evidence if you like, that tells you a haunting is taking place[96].

Il y a quelque chose de métonymique dans le fonctionnement même du fantôme, qui n'est que le signe de quelque chose de plus vaste : de la même manière que le symptôme est l'indice de la maladie, l'apparition spectrale est le signe d'un fonctionnement global. Il faudra ainsi trouver l'équilibre entre une vision d'ensemble permettant de penser un système et l'étude des occurrences particulières donnant toute sa spécificité à la spectralité pinterienne.

---

[94] Peter Buse et Andrew Stott, « Introduction: A Future for Haunting », *Ghosts: Deconstruction, Psychoanalysis, History*, éd. par Peter Buse et Andrew Stott (Londres: Palgrave Macmillan, 1999), 1.
[95] Graham Fraser, « "No More than Ghosts Make": The Hauntology and Gothic Minimalism of Beckett's Late Work », *MFS: Modern Fiction Studies* 46 (2000), 782.
[96] Avery Gordon, *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination* (Minneapolis: U of Minnesota P, 2008), 8.

Le lien entre spectralité et théâtre n'est pas nouveau — comme le remarque Élisabeth Angel-Perez, il y a une affinité particulière entre le spectral et le spectacle : « le spectral, c'est ce qui n'existe pas vraiment, ce qui relève du spectacle, de la vue (spectre vient du verbe latin, "specio", qui signifie "regarder"), du simulacre ("spectrum") »[97]. Voir ou ne pas voir le spectre sur le plateau est une question essentielle pour les hommes de théâtre, comme le montrent les réflexions d'Antoine Vitez ou Edward Gordon Craig[98]. Derrida poursuit ce questionnement sur le statut du spectre au théâtre en introduisant une discussion de *Hamlet* dans *Spectres de Marx*. Par la suite, les développements critiques se sont multipliés et ont suivi des directions diverses. Monique Borie, dans son ouvrage sur le fantôme au théâtre, adopte une acception très large de la notion de « fantôme » qui lui permet d'inclure à son étude Œdipe, Hélène de Troie, ou des statues comme celle de Hermione dans *The Winter's Tale* de Shakespeare. Marvin Carlson, quant à lui, utilise le terme « ghosting » pour décrire la mémoire accumulative du spectateur : « ghosting presents the identical thing [audience members] have encountered before, although now in a somewhat different context »[99]. Malgré une similitude de surface due à l'utilisation du même champ lexical, force est de constater que de telles propositions s'éloignent des inspirations derridiennes et psychanalytiques envisagées ci-dessus.

Dans la critique portant sur l'œuvre de Pinter, l'on retrouve également différentes références à des formes de spectralité. Le terme « *ghost* » apparaît par exemple dans les analyses de Guido Almansi et Simon Henderson (83, 86), de William Baker (*Harold Pinter* 80), ou encore de Mark Taylor-Batty (*Harold Pinter* 51) ou Robert Gordon (*Theatre of Power* 94). Toutefois, l'utilisation du terme se fait le plus souvent sans élaboration théorique : un vague souvenir du passé sera qualifié de « fantôme », la répétition d'une image sera définie comme « hantise ». Les auteurs semblent pourtant parfois conscients d'utiliser un terme aux implications plus larges : Robert Gordon, par exemple, place « *ghost* » entre guillemets, comme pour se mettre à distance, convoquant la notion sans prendre le risque de l'affirmer complètement (*Theatre of Power* 94). Ronald Knowles évoque de manière assez obscure des « fantômes vivants de la mémoire » à propos de *A Kind of Alaska*, et qualifie Kate et Bridget de « fantomatiques » dans leurs apparitions dans *Old Times* et *Moonlight*, sans faire intervenir de définition ni d'élaboration particulière (*Understanding Harold Pinter* 150, 132, 202, c'est moi qui traduis). Finalement, de nombreux critiques ont eu tendance à explorer un sens second

---

[97] Élisabeth Angel-Perez, « Introduction », *Sillages critiques* 8 (2006), 7 [en ligne, consulté le 6 mai 2013].
[98] Je reviendrai sur la question de la représentation du spectral sur scène dans une partie analysant l'alternance entre incarnation et effacement (298).
[99] Marvin Carlson, *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine* (Ann Arbor: U of Michigan P, 2003), 7.

du terme « *ghost* » : « A shadowy outline or semblance, an unsubstantial image (of something) », similaire à un sens second de « *spectre* » : « A faint shadow or imitation *of* something » (*OED*, italiques dans le texte). Un tel usage supprime les implications d'un fonctionnement spectral tel qu'on a pu l'esquisser plus haut : sans questionnement sur la visibilité, la perception, la temporalité ou l'espace, la discussion sur le fantôme semble bien limitée.

Visiblement, une étude approfondie de la question de la spectralité n'a pas particulièrement intéressé les critiques de Pinter. Une recherche sur une base de données comme celle de la Modern Language Association ne donne que cinq résultats regroupant les mots-clés « Harold Pinter » et « ghost »[100]. Parmi eux, trois sont liés à des références à d'autres œuvres contenant le mot « ghost » dans leur titre : *Ghost Trio* de Samuel Beckett (ou de Beethoveen avant lui), *Ghosts* d'Henrik Ibsen ou « Dungeon of Ghosts », un texte d'Akbar Ganju au sein de l'anthologie de PEN. Un autre est lié à une utilisation figurée du terme pour désigner une influence intertextuelle (« The Ghost of Epiphany »), et le dernier fait référence à l'ouvrage de Robert Gordon, *Harold Pinter: The Theatre of Power*. Il contient bien un chapitre intitulé « Ghost Lives » consacré à *No Man's Land*, mais se concentre plus, comme son titre général l'indique, sur les rapports de pouvoir dans les pièces que sur une réelle interprétation du spectral (107-123). Malgré des apparitions ponctuelles du champ lexical du fantôme dans les analyses, les sources critiques s'intéressant pleinement à cet aspect chez Pinter sont donc rares.

Élisabeth Angel-Perez représente une exception sur ce point, car elle a étudié la poétique de la hantise dans *Ashes to Ashes* et a introduit la notion de dibbouk dans la lecture de cette pièce, permettant d'en explorer la dimension spectrale[101]. L'étude qu'elle propose dans ses articles sur *Ashes to Ashes* est éclairante — j'y reviendrai au fil de l'analyse de cette pièce — et appelle inévitablement à s'interroger sur les possibles répercussions d'un tel fonctionnement

---

[100] Davide Crosara, « Joyce and Pinter: Facing the Ghost of Epiphany », *Joyce in Progress: Proceedings of the 2008 James Joyce Graduate Conference in Rome*, 2009, 129-34 ; Robert Gordon, *Harold Pinter: The Theatre of Power* ; Yan Liu, « Two Kinds of Homecoming, One Kind of Home—A Comparative Study of Ibsen's Helene and Pinter's Ruth », *The Living Ibsen*, éd. par Frode Helland et al. (Oslo: Centre for Ibsen Studies, 2007), 99-105 ; Lucy Popescu et Carole Seymour-Jones, éd., *Writers under Siege: Voices of Freedom from around the World: A Pen Anthology* (New York: New York UP, 2007) ; Hersh Zeifman, « Ghost Trio: Pinter's *Family Voices* », *Modern Drama* 27.4 (1984), 486-493.

[101] Le dibbouk est un esprit à la recherche d'un corps à habiter. J'y reviendrai ci-dessous (70). Élisabeth Angel-Perez (*Voyages*) ; voir en particulier le chapitre « Poétique de la hantise dans *Ashes to Ashes* de Harold Pinter » 66-91. Voir également : Élisabeth Angel-Perez, « *Ashes to Ashes*, Pinter's Dibbuks », *Viva Pinter: Harold Pinter's Spirit of Resistance*, éd. par Brigitte Gauthier (Oxford: Peter Lang, 2009), 139-60. Traduit en français : Élisabeth Angel-Perez, « Les *dibbouks* d'Harold Pinter », *Mettre en scène Harold Pinter*, éd. par Brigitte Gauthier (Montpellier: Entretemps, 2011), 197-211.

dans le reste de l'œuvre de Pinter. L'article de Maria Germanou, « "The Dead are Still Looking at Us": Harold Pinter, the Spectral Face, and Human Rights », est une seconde exception car elle envisage le rapport entre le spectral et le politique dans l'œuvre de Pinter[102]. Cet article est remarquable de par son analyse de la responsabilité face à l'apparition spectrale, dans un contexte politique mais aussi éthique. Toutefois, il reste en marge de ma démarche car il se concentre sur une lecture des essais et des poèmes de Pinter.

Le plus souvent, ce sont en fait des questions annexes à celle de la spectralité qui sont envisagées, et qui permettent de voir comment elle envahit les pièces sous différents angles. On le voit par exemple avec les discussions de la temporalité, dans des articles ou chapitres le plus souvent, à l'exception de l'ouvrage de Martin S. Regal, *Harold Pinter: A Question of Timing*[103]. C'est le cas également du travail que Brigitte Gauthier a consacré à la fragmentation dans l'œuvre du dramaturge par exemple, des discussions sur la mémoire[104] ou encore sur la structure des pièces[105]. Ces questions ne sont pas envisagées par les auteurs dans leur dimension spectrale, mais elles pourront nourrir une réflexion sur le sujet. La question du témoignage a également servi de prisme à travers lequel les critiques ont exploré des pièces, en particulier *Ashes to Ashes*[106]. Les travaux sur la dimension cinématographique et visuelle de l'œuvre de Pinter peuvent aussi apporter un éclairage sur un certain fonctionnement spectral[107]. Le corpus pinterien soulève une constellation de questions qui ne sont abordées que de manière locale par la critique. Considérer la problématique globale de la spectralité permettrait donc d'apporter un

---

[102] Maria Germanou, « "The Dead Are Still Looking at Us": Harold Pinter, the Spectral Face, and Human Rights », *New Theatre Quarterly* 29.4 (2013), 360-369. Je reviendrai sur les implications de sa lecture dans le chapitre 9.

[103] Martin S. Regal, *Harold Pinter: A Question of Timing* (Basingstoke: Macmillan, 1995).

[104] Thomas P. Adler, « Pinter's *Night*: A Stroll down Memory Lane », *Modern Drama* 17.4 (1974), 461-466 ; Tony Aylwin, « The Memory of All That: Pinter's *Old Times* », *English: The Journal of the English Association* 22.114 (1973), 99-102 ; Enoch Brater, « Time and Memory in Pinter's *Proust Screenplay* », *Comparative Drama* 13.2 (1979), 121-126 ; Liza Kharoubi, « "Looking Back through Smoke": The Faces of Memory in Harold Pinter's *Old Times* (1971) », *Études britanniques contemporaines* 29 (2005), 53-63 ; Stephen Martineau, « Pinter's *Old Times*: The Memory Game », *Modern Drama* 16.3 (1973), 287-297 ; Alessandra Marzola, « The Unmasking of Clichés: Photographs and Memory on Stage in Harold Pinter's *No Man's Land* », *Publications des Groupes de Recherches Anglo-Américaines de l'Université François Rabelais de Tours* 16 (1997), 121-127.

[105] Par exemple : Steven H. Gale, « Life at a Standstill: Harold Pinter's *No Man's Land* », *The Jewish* Quarterly 24.4 (1976), 13-8, 20 ; John Bush Jones, « Stasis as Structure in Pinter's *No Man's Land* », *Modern Drama* 19.3 (1976), 291-304.

[106] Par exemple : Milija Gluhovic, « Postmemory, Testimony, Affect », *Performing European Memories: Trauma, Ethics, Politics* (Londres: Palgrave Macmillan, 2013), 171-247. J'en profite pour remercier l'auteur qui a eu la gentillesse de m'envoyer ce chapitre bien avant la publication de l'ouvrage ; Geoffrey Hartman, « Memory.com: Tele-Suffering and Testimony in the Dot Com Era », *Raritan: A Quarterly Review*, 19.3 (2000), 1-18 ; Hanna Scolnicov, « Bearing Witness and Ethical Responsibility in Harold Pinter's *Ashes to Ashes* ».

[107] Par exemple : Steven H. Gale, « The Use of a Cinematic Device in Harold Pinter's *Old Times* », *Notes on Contemporary Literature* 10.1 (1980), 11 ; Gay Gibson Cima, « Acting on the Cutting Edge: Pinter and the Syntax of Cinema », *Theatre Journal* 36.1 (1984), 43-56 ; Christopher C. Hudgins, « Inside Out: Filmic Technique and the Theatrical Depiction of a Consciousness in Harold Pinter's *Old Times* », *Genre* 13.3 (1980), 355-376.

éclairage nouveau, fédérant les différentes pistes sur la temporalité, la mémoire, la fragmentation ou encore la perception.

Si la spectralité est protéiforme, d'après Abraham et Torok ou Schmitt son origine reste invariable : « Un fait est certain : le « fantôme » — sous toutes ses formes — est bien l'invention des vivants » ; « Les morts n'ont pas d'autre existence que celle que les vivants imaginent pour eux » (*L'écorce et le noyau* 427 ; *Les revenants* 13). Malgré son potentiel perturbateur et ses multiples manifestations, le spectral émane essentiellement du monde des vivants. Dans les pièces de Pinter, il est en fait la trace d'un lien intersubjectif, dysfonctionnel peut-être, mais qui ne cesse de demander notre attention, et c'est grâce à la notion de dépendance que je me propose d'approfondir cette idée.

b. Dépendance

La dépendance est définie par le « rapport de liaison étroite entre quelque chose et ce qui le conditionne, le régit » ou bien l'« état, [la] situation de quelqu'un, d'un groupe, qui n'a pas son autonomie par rapport à un autre, qui n'est pas libre d'agir à sa guise »[108]. Elle marque le lien entre deux personnes ou deux groupes, s'inscrivant en opposition à la notion d'autonomie qui serait définie par une forme d'indépendance et de liberté. Si ce contraste offre un premier niveau de lecture, les nuances entre dépendance et autonomie méritent d'être affinées. Des philosophes, notamment dans le champ de l'éthique, se sont intéressés à la question de la dépendance, et c'est en faisant appel à ces sources théoriques qu'une définition plus précise peut prendre forme. Par exemple, dans *Vulnerability: New Essays in Ethics and Feminist Philosophy*, Susan Dodds affirme : « To be dependent is to be in circumstances in which one must rely on the care of other individuals to access, provide or secure (one or more of) one's needs »[109]. Être dépendant, c'est devoir compter sur autrui pour répondre à un besoin personnel. La dépendance repose à la fois sur le soi et l'autre : si le besoin initial est personnel, interne, sa réponse est nécessairement externe, impliquant la présence et la coopération d'autrui. Ce besoin d'une réponse externe expose le sujet à la possibilité d'échec et le place dans une forme de vulnérabilité, comme le rappelle Susan Dodds : « Dependence is one form of vulnerability » (182). La vulnérabilité, étymologiquement rattachée à la notion de blessure, fait référence à la possibilité d'être blessé[110]. Les notions de dépendance et de vulnérabilité sont donc liées,

---

[108] « Dépendance », *Dictionnaire de français Larousse* [en ligne, consulté le 23 mars 2017].
[109] Susan Dodds, « Dependence, Care, and Vulnerability », *Vulnerability: New Essays in Ethics and Feminist Philosophy*, éd. par Catriona Mackenzie, Wendy Rogers, et Susan Dodds (Oxford: Oxford UP, 2014), 183.
[110] « Vulnérable », *Dictionnaire de français Larousse* [en ligne, consulté le 23 mars 2017].

comme l'affirme également Nathalie Maillard : « La vulnérabilité, contre l'autonomie, veut dire la dépendance de l'homme, sa nature faillible ainsi que les limites et la fragilité de ses pouvoirs »[111]. Pourtant, les deux termes ne sont pas équivalents. Alors que la vulnérabilité repose sur le risque de blessure, la possibilité qu'elle advienne, la dépendance est une réalité concrète, liée au besoin qui naît une fois la blessure avérée. La dépendance serait une forme d'actualisation de la vulnérabilité, une manifestation concrète d'une disposition habituellement imperceptible. De la même manière que le fantôme reflète un fonctionnement spectral général, la dépendance est le signe d'une vulnérabilité toujours présente mais parfois occultée. Du fait de cet écart entre potentialité et actualisation, il est nécessaire de s'intéresser d'abord à la notion de dépendance, même si les implications en termes de vulnérabilité seront envisagées.

Se concentrer sur une notion telle que la dépendance, c'est convoquer inévitablement les travaux accomplis en éthique du *care*, et plus récemment les développements spécifiques aux éthiques de l'altérité et de la vulnérabilité. L'éthique du *care* s'est développée sous une impulsion féministe afin de souligner le rôle central des relations de soin dans toute vie humaine, revalorisant ainsi des tâches considérées comme traditionnellement féminines. Virginia Held remarque que cette éthique passe par une prise en compte de la dépendance inhérente à l'être humain, le *care* étant la réponse à une forme de dépendance :

> The ethics of care recognizes that human beings are dependent for many years of their lives, that the moral claim of those dependent on us for the care they need is pressing, and that they are highly important moral aspects in developing the relations of caring that enable human beings to live and progress[112].

Ces commentaires se fondent sur des travaux comme ceux de Carol Gilligan et Joan Tronto qui, dans les années quatre-vingt, ont contribué au développement d'une éthique mettant en avant des notions comme l'attention ou la responsabilité. L'éthique du *care* affirme également une préférence pour une praxis — comme le rappelle Held, « care is both value and practice » (9) — rendant possible une prise en compte des situations individuelles et des affects. Si l'impulsion originelle était féministe, les apports d'une telle démarche peuvent être universels.

Plus récemment, dans la continuité des apports d'une éthique du *care* mais au-delà d'une préoccupation strictement féministe, la notion de vulnérabilité a pris de l'ampleur et s'est positionnée au centre d'une nouvelle éthique. Pour Corine Pelluchon, l'éthique du *care* et l'éthique de la vulnérabilité se rejoignent :

---

[111] Nathalie Maillard, *La vulnérabilité : une nouvelle catégorie morale ?* (Genève: Labor et Fides, 2011), 15.
[112] Virginia Held, *The Ethics of Care: Personal, Political, and Global* (Oxford: Oxford UP, 2006), 10.

> [elles] substitue[nt] à l'image d'un individu autonome, défini principalement par l'autodétermination et pensé idéalement comme autosuffisant, celle d'un être qui construit son identité par la relation, qui a besoin des autres et se soucie d'eux[113].

La dimension relationnelle et la dépendance envers l'autre restent au centre des préoccupations. Depuis les années deux mille, la vulnérabilité est devenue un objet d'étude populaire, envisagé à travers le prisme de diverses disciplines, allant de la sociologie au droit, en passant par la médecine, comme l'indique Jean-Michel Ganteau : « it seems as though vulnerability […] has become a paradigm of the contemporary condition and of contemporary culture, and a template for the wounded contemporary subject »[114]. L'objectif ici n'est pas de recenser les ouvrages sur la question, mais de signaler quelques auteurs dont les travaux seront explorés au fil de l'analyse, car leur préoccupation pour la vulnérabilité passe inévitablement par une prise en compte de la dépendance qui pourra alimenter notre réflexion. Je pense notamment à Judith Butler, qui se concentre sur la notion de « précarité » (« *precariousness* ») très proche de celle de vulnérabilité. Dans des ouvrages comme *Precarious Life: the Powers of Mourning and Violence*, *Dispossession: the Performative in the Political*, co-écrit avec Athena Athanasiou, ou encore *Giving an Account of Oneself*, elle s'intéresse à la manière dont l'inscription de l'individu dans la société le dépossède d'une partie de lui-même[115]. Écrivant au lendemain du 11 septembre, elle explique :

> One insight that injury affords is that there are others out there on whom my life depends, people I do not know and may never know. This fundamental dependency on anonymous others is not a condition that I can will away. (*Precarious Life* xii)

La blessure agit donc comme révélateur des relations de dépendance toujours présentes entre les individus. Dans son travail, Judith Butler explore à la fois les implications d'une vulnérabilité ontologique, liée à notre incarnation et à la qualité humaine de notre vie, et d'une vulnérabilité plutôt sociale, imposée à des individus plus fragiles que d'autres. Cette distinction entre l'ontologique et le social apparaît également dans la taxonomie proposée par Catriona Mackenzie, Wendy Rogers, et Susan Dodds dans l'introduction de leur ouvrage *Vulnerability:*

---

[113] Corine Pelluchon, *Éléments pour une éthique de la vulnérabilité : les hommes, les animaux, la nature* (Paris: Cerf, 2011), 27-28.

[114] Jean-Michel Ganteau, *The Ethics and Aesthetics of Vulnerability in Contemporary British Fiction* (New York: Routledge, 2015), 2-4.

[115] Judith Butler et Athena Athanasiou, *Dispossession: The Performative in the Political* (Cambridge: Polity, 2013) ; Judith Butler, *Giving an Account of Oneself* (New York: Fordham UP, 2005) ; *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence* (Londres: Verso, 2006).

New Essays in Ethics and Feminist Philosophy[116]. Sur l'aspect social de la vulnérabilité, dans le prolongement de Butler, c'est en France le philosophe Guillaume Le Blanc qui a exploré les « vies minuscules », pour reprendre en partie le titre de l'un de ses ouvrages[117]. En s'intéressant à la position du marginal dans la société, il met l'accent sur la précarité et montre comment la vulnérabilité est construite à partir d'une invisibilité, établissant un parallèle intéressant entre le spectral et le marginal. D'autres auteurs francophones se sont intéressés à la question de la vulnérabilité, comme Corine Pelluchon ou Nathalie Maillard. Corine Pelluchon, dans ses ouvrages *L'autonomie brisée*[118] ou *Éléments pour une éthique de la vulnérabilité : les hommes, les animaux, la nature,* prend comme point de départ la relation entre malade et soignant qui, d'après elle, reconfigure totalement la position du sujet :

> Son autonomie est brisée. Parce que le malade doit s'en remettre à un autre pour savoir ce qu'il a et comment s'y prendre pour guérir, il est dépendant. Cette situation de dépendance le met aux prises avec sa propre vulnérabilité, une vulnérabilité que la maladie aggrave et qu'elle interdit de dissimuler ou de fuir. (*L'autonomie brisée* 57)

Encore une fois, la maladie agit comme révélateur, mettant le sujet face à sa propre vulnérabilité. Pour Pelluchon, cette relation fonctionne de manière paradigmatique, dans le sens où elle reflète la responsabilité de chacun envers autrui (*L'autonomie brisée* 14). Ainsi, l'étude de la relation entre soignant et patient dépasse largement les murs de l'hôpital et dit quelque chose des relations humaines dans leur ensemble. C'est d'ailleurs vers une vision globalisante que Pelluchon s'oriente, comme l'indique le sous-titre de son ouvrage (« les hommes, les animaux, la nature »), car elle souhaiterait appliquer les enseignements du contexte médical à l'ensemble de la société, en passant notamment par un changement politique. Si c'est la notion de vulnérabilité qui anime sa réflexion, je tenterai de voir comment elle s'articule avec celle de dépendance, qui en est un aspect indispensable. Pour conclure ce bref panorama de la présence de la notion de dépendance dans les études sur la vulnérabilité, je voudrais mentionner Nathalie Maillard et son ouvrage *La vulnérabilité : une nouvelle catégorie morale ?*. Bien que, en toute humilité, elle ne prétende pas y présenter une vision innovante mais plutôt recenser les travaux sur le sujet, ce volume n'en reste pas moins une brillante mise en contexte de la notion, passant

---

[116] Catriona Mackenzie, Wendy Rogers et Susan Dodds, « Introduction: What Is Vulnerability and Why Does It Matter for Moral Theory? », *Vulnerability: New Essays in Ethics and Feminist Philosophy*, éd. par Catriona Mackenzie, Wendy Rogers, et Susan Dodds (Oxford: Oxford UP, 2014), 1-29.

[117] Guillaume Le Blanc, *Vies ordinaires, vies précaires* (Paris: Seuil, 2007) ; *L'invisibilité sociale* (Paris:PUF, 2009) ; *Que faire de notre vulnérabilité ?* (Montrouge: Bayard, 2011) ; *L'insurrection des vies minuscules* (Montrouge: Bayard, 2014).

[118] Corine Pelluchon, *L'autonomie brisée* (Paris: PUF, 2009).

en revue ses implications morales, philosophiques, éthiques. Elle consacre notamment deux chapitres à la philosophie d'Emmanuel Lévinas et de Paul Ricœur, dont les développements à propos d'une éthique de l'altérité présentent différentes manières d'envisager le face-à-face avec l'autre, qu'il soit essentiellement passif et transcendantal chez le premier, ou plus actif, dynamique et réciproque chez le second. C'est à l'aune de ces développements, de l'éthique du *care* à celle de la vulnérabilité, en passant par l'éthique de l'altérité, que s'inscrira ma réflexion sur la dépendance. Penser la dépendance, ce sera ainsi réfléchir à l'actualisation de la vulnérabilité et aux relations nécessaires au développement du sujet.

Si la question de la dépendance est envisagée dans des travaux théoriques portant sur la vulnérabilité, elle apparaît également dans des ouvrages mettant en regard cette notion et des corpus littéraires ou artistiques. Jean-Michel Ganteau, dans *The Ethics and Aesthetics of Vulnerability in Contemporary British Fiction*, a été le premier à envisager les représentations et les implications de la vulnérabilité dans des romans et nouvelles d'auteurs allant de Peter Ackroyd à Jon McGregor et Nicholas Royle. Adoptant le prisme des genres et des modes, il analyse ce corpus en proposant de voir comment il représente et met en scène une forme vulnérable. Son postulat de départ est le suivant :

> Fiction, and essentially the novel and the short story (perhaps more than film or TV series, for instance), favour and welcome a concentration of vulnerable thought and feeling that is both represented and performed textually. This is what leads me [t]o see contemporary fiction as one of the privileged loci of vulnerability. (*Vulnerability* 25)

Si l'ouvrage démontre parfaitement cette qualité particulière du corpus envisagé, je voudrais également attirer l'attention sur une dimension potentiellement théâtrale de la forme vulnérable. C'est volontairement que j'ai employé le verbe « mettre en scène », pour refléter l'expression « performed textually » présente dans le texte. De plus, c'est avec une pièce de théâtre, *A Streetcar Named Desire*, que Jean-Michel Ganteau ouvre son introduction (1-2). Je me propose de suivre cette piste afin de mettre au jour ce qu'un corpus théâtral peut apporter à une telle réflexion sur la vulnérabilité, avec l'intuition que le théâtre pourrait peut-être rejoindre la fiction contemporaine parmi les lieux privilégiés de la vulnérabilité. En plus de cet ouvrage essentiel, ma réflexion sur la question de la dépendance sera également alimentée par les ouvrages que Jean-Michel Ganteau a coédités avec Christine Reynier qui, en s'inscrivant dans la continuité

d'une éthique de l'altérité, reflètent une préoccupation pour la place de l'individu dans la société[119].

Toutefois, ces ouvrages se concentrent essentiellement sur un corpus fictionnel ou artistique laissant de côté le théâtre, et les critiques s'intéressant à ce type de question au théâtre sont plus rares. C'est le cas d'Élisabeth Angel-Perez dans son article « "I Am the Place of My Wound": Precarious Lives on the Contemporary English Stage », dans lequel elle envisage la précarité dans les œuvres de Sarah Kane, Martin Crimp ou debbie tucker green[120]. Elle y introduit l'idée d'un « théâtre de l'oblitération », qui effacerait le corps et ferait à la place entendre les voix (130, c'est moi qui traduis). Mireia Aragay et Enric Monforte se sont également intéressés à la relation entre éthique et théâtre, notamment en éditant le très riche *Ethical Speculations in Contemporary British Theatre,* qui regroupe des discussions sur Martin Crimp, Harold Pinter, Anthony Neilson et Simon Stephens, alimentant une réflexion sur la responsabilité, le témoignage et la précarité[121]. Je suivrai Mireia Aragay qui, dans son introduction, remarque que le tournant éthique n'a atteint les études théâtrales qu'à la fin des années deux mille[122]. Les ouvrages qui s'intéressent à cette dimension sont par conséquent assez récents, comme le *Theatre & Ethics* de Nicholas Ridout ou *Performance, Ethics and Spectatorship in a Global Age* de Helena Grehan, tous deux parus en 2009[123]. Ces études posent la question de la responsabilité des spectateurs et de la possibilité d'une portée éthique du théâtre. Ainsi, je m'inscrirai au carrefour du champ très dynamique des études sur la vulnérabilité et d'un champ naissant sur les possibilités d'aborder le théâtre en termes éthiques. Le travail de Mireia Aragay se situe lui aussi à un carrefour car, si elle s'intéresse à des questions éthiques à l'échelle du théâtre, elle a également écrit sur Harold Pinter[124]. Je

---

[119] *Autonomy and Commitment in Twentieth-Century British Literature*, éd. par Christine Reynier et Jean-Michel Ganteau (Montpellier: PULM, 2010) ; *Autonomy and Commitment in Twentieth-Century British Arts*, éd. par Christine Reynier et Jean-Michel Ganteau (Montpellier: PULM, 2012) ; *Ethics of Alterity, Confrontation and Responsibility in 19th- to 21st-Century British Literature*, éd. par Christine Reynier et Jean-Michel Ganteau (Montpellier: PULM, 2013).

[120] Élisabeth Angel-Perez, « "I Am the Place of My Wound": Precarious Lives on the Contemporary English Stage », *Narrating "Precariousness": Modes, Media, Ethics*, éd. par Barbara Korte et Frédéric Regard (Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2014), 125-132.

[121] *Ethical Speculations in Contemporary British Theatre*, éd. par Mireia Aragay et Enric Monforte (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014).

[122] Mireia Aragay, « To Begin to Speculate: Theatre Studies, Ethics and Spectatorship », *Ethical Speculations in Contemporary British Theatre*, éd. par Mireia Aragay et Enric Monforte (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014), 3.

[123] Nicholas Ridout, *Theatre & Ethics* (New York: Palgrave Macmillan, 2009) ; Helena Grehan, *Performance, Ethics and Spectatorship in a Global Age* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009).

[124] Mireia Aragay, « Pinter, Politics and postmodernism (2) », *The Cambridge Companion to Harold Pinter*, éd. par Peter Raby, 2e éd. (Cambridge: Cambridge UP, 2009), 246-259. Mireia Aragay, « Relational Spaces: From the State of the Nation to Globalization in Contemporary British Theatre », *Adaptations, Versions and Perversions in Modern British Drama*, éd. par Ignacio Ramos Gay (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars, 2014), 71-85.

reviendrai plus en détail sur ses hypothèses au fil des analyses, mais elle propose notamment de montrer comment *Ashes to Ashes* construit une « subjectivité partagée » (« Pinter » 292, c'est moi qui traduis) ou bien d'inscrire Jimmy, l'apparition spectrale de *Party Time*, dans un « espace relationnel » qui réunit « les causes et les effets de la violence » afin de les dénoncer (« Relational Spaces » 74-76, c'est moi qui traduis). Malheureusement, la production d'Aragay sur Pinter se limite à ces articles, qui ne lui ont pas donné l'occasion de s'exprimer sur les pièces de mon corpus, à l'exception de *Ashes to Ashes*.

Quant au reste de la critique pinterienne, elle ne se préoccupe que très peu des questions d'éthique et de dépendance. Le recours à des termes issus du champ lexical de la vulnérabilité et de la dépendance donne l'impression d'un traitement de ces questions, qui reste toutefois superficiel — les implications théoriques sont rarement prises en compte, et ce n'est en fait que par bribes que ces notions apparaissent. Par exemple, quand Martin Esslin utilise le terme « *precariousness* » en 1963, il n'a pas toute la portée éthique que Butler lui donnera des décennies plus tard, et c'est dans le prolongement de sa lecture existentielle que s'inscrit son développement (*Absurd* 145). Parfois, s'il est bien question de vulnérabilité, c'est plus en termes de rapport de pouvoir qu'avec une portée éthique, comme chez Joanne Klein par exemple (*Making Pictures* 195), ou chez Elizabeth Sakellaridou, qui parle de l'« invulnérabilité » de Kate en opposition à la « vulnérabilité » de Deeley et Anna dans *Old Times* (*Female Portraits* 166, c'est moi qui traduis). Steven H. Gale évoque la « dépendance émotionnelle » des couples chez Pinter, mais privilégie un niveau thématique où il évoque les différentes formes d'amour dans les pièces (*Butter* 19, c'est moi qui traduis). Les critiques féministes, comme Ann C. Hall ou Victor L. Cahn, se sont intéressés aux questions de genre et aux relations hommes-femmes dans les pièces, mais n'ont pas été jusqu'à s'inscrire dans un questionnement sur le *care* ou la vulnérabilité, comme d'autres ont pu le faire au sujet d'autres corpus. Toutefois, certains critiques montrent une sensibilité particulière à cette question, même s'ils n'affichent pas la portée éthique de leurs réflexions : par exemple, le travail de Mark Taylor-Batty pose la question des rapports entre isolement et appartenance dans les pièces de Pinter. Dans *The Theatre of Harold Pinter*, bien qu'il ne traite pas explicitement de vulnérabilité ni de dépendance, il se concentre sur les relations interpersonnelles, notamment à travers sa notion de la « famille impossible », cette idée que les pièces de *Monologue* à *Moonlight* reflètent le « souhait de fonder, ou d'appartenir à une famille » (*Theatre* 128, c'est moi qui traduis). Au fil des discussions de ces pièces apparaissent thématiquement les questions du *care*, de l'individualisme ou de l'abnégation. Mark Taylor-Batty a également le mérite de suggérer une

alternative à l'appellation « memory plays » avec l'expression « tragedies of isolation and belonging », qui apporte un éclairage intéressant (Batty, *Pinter* 47).

La critique a pourtant régulièrement préféré se concentrer sur le premier élément de cette dichotomie, privilégiant l'isolement à l'appartenance : les discussions sur le silence, l'échec de la communication et la solitude prennent le dessus sur celles envisageant les relations amoureuses ou amicales dans les pièces de Pinter, comme on les trouve chez Penelope Prentice[125] ou Steven H. Gale par exemple. Le commentaire de Michael Billington sur la fin de *Old Times* est symptomatique de la réception critique des pièces de Pinter :

> It […] moves effortlessly from the particular to the universal by suggesting, in contrast to John Donne, that each man *is* an island, and that while we make necessary gestures towards each other of love and friendship, we are all in the end trapped inside our own skins and live in a state of inviolable loneliness. That seems to me to be the meaning of the final image with the characters all occupying their own space: what Octavio Paz, describing the miniaturist collages of the artist Joseph Cornell, once called "cages for infinity". (*Harold Pinter* 219, italiques dans le texte)

S'il est fait mention des possibles tentatives de construire une relation, c'est le constat d'échec qui domine et la solitude envahit les pièces. Pinter lui-même a contribué à populariser cette lecture de ses pièces en déclarant : « I'm dealing with these characters at the extreme edge of their living… where they are living pretty much alone » (en entretien avec Kenneth Tynan en 1960, cité par Esslin, *Pinter the Playwright* 26). C'est donc une perception négative qui est mise en avant, soulignant l'isolement et l'impossibilité d'établir un rapport de communication satisfaisant avec l'autre. Je souhaiterais prendre le contrepied de cette définition afin d'essayer de comprendre ce que la spectralité nous dit sur le rapport entre soi et l'autre que soi. Il me semble que si les pièces de la mémoire attirent l'attention sur la séparation, ce n'est que pour révéler un fonctionnement ancré dans une forme de relationalité et de connexion. Malgré les déclarations du jeune Pinter, c'est peut-être justement dans l'extrémité du vivant que l'on dépend le plus d'autrui, et cela pourrait être un des enseignements de la spectralité.

3. Pistes de travail

Au regard du corpus principal et des diverses démarches théoriques dégagées ci-dessus, de nombreuses questions se posent, auxquelles ce travail tentera de répondre. Ce sont d'abord des

---

[125] Penelope Prentice, *The Pinter Ethic: The Erotic Aesthetic* (New York: Garland, 2000).

questions formelles et esthétiques qui viennent à l'esprit : j'essayerai de comprendre comment la spectralité se manifeste dans les pièces de Pinter, comment elle se construit à partir des apparitions spectrales (ou en leur absence), et si la dimension théâtrale apporte des différences ou spécificités à cette représentation. Par ailleurs, une dimension éthique viendra rapidement compléter cette vision, et je m'intéresserai à l'impact de la spectralité sur notre conception du rapport entre soi et autrui. En lisant nombre de critiques sur Pinter, l'on aurait tendance à penser que la spectralité encourage une vision des individus comme fonctionnant de manière autonome, ancrés dans leur solitude et incapables de s'inscrire dans un réseau de relations. Pourtant, il est possible de concevoir la spectralité comme relevant d'un fonctionnement fondé sur la dépendance. Cela rendrait possible une éthique permettant de penser la relation entre soi et l'autre que soi, prenant en compte la vulnérabilité du sujet.

L'objectif de ma première partie sera double : il s'agira de montrer que la spectralité envahit les pièces, tout en analysant la rupture introduite par ce fonctionnement. J'approcherai la dépendance par son négatif : si la dépendance met en avant le lien, ce qui soude, penser la spectralité comme rupture révèle son potentiel destructeur. Mon premier chapitre envisagera la dimension funeste des apparitions spectrales, qui semblent étranges et effrayantes. Le spectral est un élément perturbateur radicalement autre qui met à l'épreuve le visible, rompt le lien entre les individus, introduit la mort dans la vie et isole plus qu'il ne réunit. Si la spectralité envahit les pièces, ce n'est que pour les fissurer : les apparitions spectrales imposent l'absence, brisant toute possibilité de lien entre les personnages. Dans le chapitre 2, je montrerai que la temporalité est mise à mal, fragmentée ; toute forme de linéarité est rendue intenable. La flèche du temps se renverse, se suspend, éclate, participant de la dislocation apparente des liens entres les personnages. La rupture marque également tout discours et toute possibilité de représentation, inscrivant ainsi le spectral dans l'indicible, l'incompréhensible et l'inconcevable, comme je l'étudierai dans le chapitre 3. Que ce soit en reflétant l'échec de la communication, en montrant les limites de la mise en mots du souvenir, ou bien en posant tout témoignage comme impossible, les pièces se révèlent être aux prises avec une aporie soulignant l'impossibilité de rendre compte du spectral avec ce qu'il peut impliquer de traumatique. La spectralité se conçoit donc à première vue comme altérité radicale, séparée du monde des vivants par une frontière infranchissable et instaurant à son tour des formes de rupture. La spectralité serait ainsi l'antithèse de la dépendance, tant elle nie toute forme de lien ou d'interaction.

Toutefois, si cette rupture est visible, c'est qu'elle apparaît sur un fond : une conception de l'individu comme profondément dépendant. La spectralité, comme le sujet pinterien, ne fonctionne pas de manière autonome, et l'accent est mis sur les liens qui sont établis (qu'ils

soient interpersonnels, temporels, structurels ou autres), même s'ils dysfonctionnent parfois. Finalement, même si c'est peut-être la rupture qui domine dans une première appréhension des pièces, cette dimension ne fait qu'en révéler une seconde, plus essentielle : le fait que la spectralité est fondée sur de profonds rapports de dépendance. Comme je le montre dans le chapitre 4, le spectre est ancré dans un réseau de relations : l'analyse du motif de la perte, du deuil, de la mélancolie ou de la dimension élégiaque des pièces révèle que l'absence est toujours absence de l'autre et donc perte. Le spectral est la trace d'un lien qui ne peut être effacé, rappel constant de la dépendance envers autrui. En plus d'être thématisée, la dépendance s'avère également être un principe structurel, car le corpus pinterien s'appuie sur un système de représentation indirecte, tel que je l'analyserai dans le chapitre 5. La spectralité permet une mise en scène de l'inaccessible : les pièces, adoptant une logique asymptotique, font signe vers ce qui manque. Elles ne donnent à voir qu'en évitant, reposant ainsi sur le lien comme principe constitutif essentiel. Entre visibilité et invisibilité, des figures comme les métalepses ou les métonymies montrent sans montrer, sollicitant l'attention tout en se dérobant à la vue. Même la temporalité apparemment fragmentée s'avère être toujours fédérée par une logique circulaire de répétition, qui met encore une fois les relations de dépendance en avant au détriment de la rupture. Finalement, comme je l'envisage dans le chapitre 6, le spectral n'est étrange que parce qu'il s'immisce et se multiplie à partir de ce qui nous est le plus familier, et c'est en abordant cette inquiétante étrangeté ainsi que les phénomènes de diffusion du spectral que je conclurai cette seconde partie.

L'omniprésence de la dépendance dans une conception de la spectralité convoque inévitablement une forme de vulnérabilité, à laquelle je m'intéresserai dans une troisième partie. En effet, accepter de placer sa vie entre les mains des autres, c'est s'exposer au risque que ces relations ne soient pas satisfaisantes ou insuffisantes. La spectralité telle qu'elle est présentée dans les pièces de Pinter ne cesse de rappeler la nature vulnérable du sujet. Dans le chapitre 7, c'est à travers l'incarnation du spectral que j'envisagerai cet aspect. En effet, malgré tout ce que le spectral peut avoir d'insaisissable, il se révèle comme profondément matériel, et les pièces ne cessent de mettre en avant des situations de dépendance. Si dans la deuxième partie la dépendance était envisagée comme fonctionnement, ce qui m'intéressera ici est l'exposition de situations de dépendance comme mise en relief des limites de l'humain et indice de sa vulnérabilité. Dans le chapitre 8, j'analyserai en quoi la spectralité est placée au-delà de toute tentative de connaissance. À la place d'une logique de compréhension, les pièces mettent en œuvre un éloge de la sensibilité et du flou : l'objectif n'est pas de comprendre ni de saisir l'autre mais au contraire d'accepter de s'y exposer, révélant une forme de vulnérabilité qui

passe par l'expérience d'un face-à-face éthique avec l'autre. Dans un dernier chapitre, je m'intéresserai à la portée de l'injonction spectrale : en instaurant une spectralité soulignant à la fois la dépendance, la vulnérabilité et l'altérité, les pièces émettent une injonction envers les spectateurs, leur demandant de prêter une attention exacerbée au monde qui les entoure et aux relations dans lesquels ils sont impliqués, posant ainsi les bases d'un engagement politique.

PARTIE I :

SPECTRALITÉ ET RUPTURE

Pourquoi choisir d'allier spectralité et rupture afin de mettre en lumière le lien entre spectralité et dépendance ? En quoi la notion de rupture permet-elle d'éclairer le fonctionnement spectral des pièces ? C'est par le rapport antagoniste qu'elle entretient avec une logique du lien et de la dépendance que cette notion m'interpelle. En effet, je comprendrai la rupture comme une absence de lien ou du moins la négation de son existence. La rupture est une « division, [une] séparation brusque (d'une chose solide) en deux ou plusieurs parties »[126], la « fracture d'une chose solide en deux ou plusieurs parties sous l'effet d'efforts ou de contraintes trop intenses »[127]. C'est le résultat d'une mise à l'épreuve, une tension poussée à l'extrême, aboutissant au choc de la destruction. Rompre, c'est briser un ensemble, fragmenter un tout, détruire ce qui était uni. Cette partie se concentrera sur ce que le spectral a de funeste et de ravageur, dans le sens où il sépare plus qu'il unit. Il sera question des liens intersubjectifs ainsi que de ceux entre le monde des morts et celui des vivants, entre le passé et le présent, ou encore entre le dicible et l'indicible.

Dans la culture populaire aussi bien que dans la théorie qui s'est intéressée au fantôme, le spectre est souvent considéré comme représentant d'une altérité extrême et menaçante que l'on souhaite mettre à distance, écarter de soi le plus possible, et qui s'inscrit donc dans la rupture plus que dans le lien. On pense par exemple aux fantômes gothiques, tels qu'ils sont décrits par Lee Kovacs :

> The ghosts of the literary Gothic are fearsome creatures. They weep and wail, they hover about castles and moors, they are unrelenting in their passion, and they are deprived of their once-human form. Haunter and haunted live in different spheres; they cannot relate, they cannot connect[128].

Les spectres pinteriens ne sont peut-être pas des apparitions gothiques, mais ils héritent de ces fantômes certains traits caractéristiques, et notamment leur inscription dans une sphère radicalement différente de celle des vivants. Le fantôme vient troubler la quiétude du monde des vivants, sans jamais s'y intégrer — il reste toujours autre, seul, hostile. Monique Borie explore ce type de rapport au spectral en parlant notamment de « l'épreuve du fantôme », concevant le face-à-face avec le fantôme comme une expérience potentiellement dangereuse (291). Dans son chapitre dédié aux spectres shakespeariens, elle s'attarde sur leur qualité ténébreuse, mettant en avant leurs apparitions nocturnes et effrayantes. D'après elle,

---

[126] « Rupture », *Le Petit Robert de la langue française*, 2016 [en ligne, consulté le 22 août 2016].
[127] « Rupture », *Le Trésor de la langue française informatisé* [en ligne, consulté le 22 août 2016].
[128] Lee Kovacs, *The Haunted Screen: Ghosts in Literature and Film* (Jefferson: McFarland, 2005), 3.

l'expression de *Macbeth*, « la grande affaire de la nuit », reflète le fonctionnement des tragédies shakespeariennes. Lorsque Lady Macbeth affirme à Macbeth : « […] and you shall put / This night's great business into my dispatch », elle évoque la possibilité d'un meurtre à la fois reconnu dans sa gravité (« great ») et dissimulé par le terme « business », bien neutre pour décrire ce funeste projet[129]. Pour Monique Borie, c'est cette dimension terrifiante qui domine les pièces, comme elle le montre en justifiant son intérêt pour l'expression de Lady Macbeth :

> Une « affaire de la nuit » qui est affaire de meurtre, de sang et de mort, de rencontre avec les fantômes, d'un temps où peuvent surgir toutes les formes de ces altérités terrifiantes dont le spectre offre la forme la plus extrême. Les nuits shakespeariennes sont nuits d'épouvante, ouvertes aux apparitions et aux prodiges. (100)

Le spectre est le lieu d'une altérité effrayante, dangereuse : il est ce que l'on ne peut comprendre ni définir, ce à quoi l'on est confronté de force. Le spectre est à l'opposé de l'humain, il est l'étrange dans le familier, l'inconnu face au connu, et c'est dans cette opposition et ce contraste que la rupture opère. Colin Davis associe également le spectre à une forme d'altérité : « [the ghost] occupies the place of the Levinasian Other[130]: a wholly irrecuperable intrusion in our world, which is not comprehensible within our available intellectual frameworks » (9). C'est parce qu'il est construit comme autre radicalement différent de soi que le spectre s'inscrit dans la rupture. Séparé de celui ou de celle à qui il apparaît, il divise plus qu'il unit. Cette partie cherchera donc à montrer comment les pièces du corpus construisent une telle figure spectrale.

Aborder la dépendance par son négatif, la rupture, permet également de se fonder dans un premier temps sur les acquis de la critique pinterienne. Nombreux sont les critiques à décrire le corpus analysé comme révélant l'isolement, la solitude, voire une insularité extrême des personnages. À propos de *Landscape* et *Silence* ainsi que de l'ensemble *Other Places* — constitué de *A Kind of Alaska*, *Family Voices* et *Victoria Station* —, Ewald Mengel déclare par exemple : « the common underlying theme […] is the isolation and loneliness of man in modern mass society »[131]. Qu'elle soit due à la société de masse moderne ou à d'autres facteurs, la solitude est pour la majeure partie des critiques un élément caractéristique du sujet pinterien.

---

[129] William Shakespeare, « Macbeth (1606-1616) », *The New Oxford Shakespeare: Modern Critical Edition*, éd. par Gary Taylor et al. (Oxford: Oxford UP, 2016), 1.5.63-64, 2516.

[130] Au-delà des « altérités terrifiantes » évoquées par Monique Borie, l'altérité mentionnée par Colin Davis a une charge philosophique ouvrant vers une considération éthique de la spectralité. Je reviendrai au fil de mon développement sur ce que le face-à-face avec l'altérité implique de responsabilité dans une éthique d'inspiration lévinassienne.

[131] Ewald Mengel, « "Yes! In the Sea of Life Enisled": Harold Pinter's *Other Places* », *Harold Pinter: A Casebook*, éd. par Lois G. Gordon (New York: Garland, 1990), 161.

James R. Hollis dit des personnages de *Landscape* et *Silence* : « Each seems caught in the prison of himself » (113). On pense également aux travaux de Ruby Cohn (« Words Working Overtime »), Mark Taylor-Batty (*Harold Pinter*, *Theatre*), Guido Almansi et Simon Henderson, ou encore Katherine Burkman[132], qui ont souvent envisagé cet aspect dans les pièces de la mémoire, comme si elles présentaient de manière exacerbée une vision du sujet condamné à un fonctionnement autonome. Une image paradigmatique de ce type de lecture est celle de l'île, comme l'évoque Michael Billington dans la citation commentée plus haut (49), en prenant le contre-pied de la célèbre affirmation de John Donne — « No man is an island »[133]. D'après lui, chez Pinter, les hommes seraient bien des îles les uns pour les autres, évoluant indépendamment, sans pont pour les relier[134]. Liza Kharoubi développe également cette image dans son analyse de *Old Times* : « In the end each character seems insulated, condemned to his own bubble of solitude » (« Looking Back » 61). Quant à Mengel, il choisit les premiers mots d'un poème de Matthew Arnold — « Yes! in the sea of life enisled » —, afin d'illustrer son analyse d'une sélection de pièces de la mémoire (161). La prison, l'île, la bulle : la solitude chez Pinter serait marquée par l'hermétisme entre le soi et le monde extérieur, la fracture entre deux mondes dissociés. En quoi les pièces de Pinter montrent-elles, pour le dire avec Arnold, que nous vivons seuls et isolés — « We mortal millions live *alone* »[135] ? Penser la rupture reviendra à penser l'isolement et la solitude, en cherchant à comprendre ce qui fait que les pièces construisent cette impression.

Pour Arnold, isolement et mortalité sont liés : c'est la communauté de mortels qui est frappée par la solitude, comme si c'était par le contact avec la mort ou la mortalité que l'absence de lien se révèlerait. S'intéresser à la spectralité, c'est bien sûr prendre en compte l'importance de la mort dans la vie, et tenter de comprendre ces représentations de la solitude. Cette première partie propose une exploration des diverses figures spectrales apparaissant dans le corpus pinterien afin de comprendre leur potentiel destructeur. En effet, les spectres sont d'abord des éléments perturbateurs qui viennent troubler les structures existantes, introduire la mort dans la vie, séparer les individus et mettre à l'épreuve les liens intersubjectifs. Comme le suggère Julian

---

[132] Katherine H. Burkman, « *Family Voices* and the Voice of the Family in Pinter's Plays », *Harold Pinter: Critical Approaches*, éd. par Steven H. Gale (Rutherford: Fairleigh Dickinson UP, 1986), 164-174.

[133] John Donne, « Meditation 17 (1624) », *The Norton Anthology of English Literature*, éd. par Stephen Greenblatt et Meyer Howard Abrams, 8e éd. (New York: W.W. Norton, 2006), i, 1305-1306.

[134] Simon Trussler reprend cette image en ouverture de son chapitre sur *Tea Party*, *The Basement, Landscape, Night, Silence* et *Old Times*. Simon Trussler, *The Plays of Harold Pinter: An Assessment* (Londres: Victor Gollancz, 1973), 135.

[135] Matthew Arnold, « To Marguerite—Continued (1849) », *The Norton Anthology of English Literature*, éd. par Stephen Greenblatt et Meyer Howard Abrams, 8e éd. (New York: W.W. Norton, 2006), 1355 (italiques dans le texte).

Wolfreys : « haunting remains in place as a powerful force of displacement, as that disfiguring of the present, as the trace of non-identity within identity, and through signs of alterity, otherness, abjection or revenance » (*Victorian Hauntings* 1). Le spectral déplace, défigure, dérange, et se fait donc emblème de la rupture. Cette exploration sera également l'occasion de montrer que spectre et spectralité sont toujours liés : même quand le spectre n'est plus là, il laisse derrière lui des traces, symptômes de maux indescriptibles, qui continuent à rompre les différents liens existant dans le monde des vivants.

Dans un premier chapitre, je m'intéresserai à la présence paradoxale du fantôme et à ses nombreuses apparitions et disparitions. Les pièces sont envahies de présences funestes qui remettent en question les frontières entre le visible et l'invisible, sèment la mort dans la vie et isolent les personnages. Ce premier niveau ontologique — ou hantologique, pour le dire avec Derrida — sera complété par un second chapitre se concentrant sur la temporalité spectrale. En effet, c'est souvent dans le temps que le potentiel perturbateur du fantôme s'exprime de la manière la plus frappante : qu'il décale le temps, qu'il s'en extraie ou qu'il le fragmente, le spectral va à l'encontre d'un déroulement linéaire. Finalement, et ce troisième chapitre conclura la première partie, la perturbation que le spectral opère dans une logique de la présence ou dans la chronologie est la trace d'une rupture plus profonde, celle dans le discours et la représentation. Le spectral ébranle toute tentative de mise en mots, en images ou en scène au sens large, révélant une faille dans la représentation.

Chapitre 1 : Apparitions et disparitions

La vie commence par une naissance, une
œuvre peut commencer sous l'empire de la
destruction : règne de cendres, recours au deuil,
retour de fantômes, nécessaire
parti pris sur l'absence[136].

Ce que Georges Didi-Huberman affirme en prologue à son analyse de l'œuvre de Claudio Parmiggiani semble tout à fait pertinent pour les pièces de Pinter qui m'intéressent : la spectralité ébranle leur univers, introduit la mort contre la vie et l'absence contre la présence, donnant à voir un « empire de la destruction ». Dans un monde envahi par les cendres et les fantômes, la présence n'est plus ontologie mais « hantologie » (Derrida, *Spectres* 31) — elle se fait instable, se mêle à l'absence et pose question à chaque instant. Comme l'explique Colin Davis en glosant le néologisme derridien : « Hauntology supplants its near-homonym ontology, replacing the priority of being and presence with the figure of the ghost as that which is neither present nor absent, neither dead nor alive » (8). Entre apparition(s) et disparition(s), le spectre ne cesse de mettre à l'épreuve un régime fondé sur la présence. La spectralité s'inscrit ainsi dans une première forme de rupture : elle vient fracturer cette chose apparemment solide qu'est l'ontologie pour y introduire l'hésitation et le doute.

Cette perturbation du rapport entre absence et présence est essentielle dans les pièces et se trouve déclinée sous différentes formes, auxquelles je m'intéresserai tour à tour. C'est d'abord à travers l'apparition de figures spectrales à la frontière du visible que les pièces soulignent le caractère radicalement autre du spectral. De plus, le spectral est présenté comme la trace de l'irruption de la mort dans la vie : l'univers funeste des pièces rappelle sans cesse l'omniprésence de la mort et la destruction potentielle contenue dans chaque instant. Enfin, le spectral trouble le rapport entre soi et autrui et apparaît comme vecteur d'isolement et de solitude. Loin de toute forme de connexion ou de dépendance, la spectralité se révèle être une logique destructrice, perturbant les oppositions binaires et brisant les liens unissant les individus.

---

[136] Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu : air, poussière, empreinte, hantise* (Paris: Minuit, 2001), 9.

1. Apparitions spectrales

D'après Derrida : « un spectre, c'est quelqu'un ou quelque chose qu'on voit sans voir ou qu'on ne voit pas en voyant, c'est une forme, la figure spectrale, qui hésite de façon tout à fait indécidable entre le visible et l'invisible »[137]. Cette hésitation inévitable et insoluble induite par le spectre est une manière de fissurer le visible et la présence : le spectral, de par l'irruption intempestive qu'il provoque dans le visible, rompt toute cohérence d'un régime fondé sur la visibilité. Évoluant dans un entre-deux irréconciliable avec le monde des vivants, il s'inscrit dans la rupture face à cet univers, tout en le contaminant, car une fois cette hésitation introduite, le monde des vivants lui-même se retrouve bouleversé. C'est en évoquant trois des figures spectrales les plus marquantes du corpus pinterien que je propose d'envisager comment le spectral met à l'épreuve le visible et, dans le même temps, fissure le rapport entre absence et présence. Après avoir évoqué Bridget dans *Moonlight*, je m'intéresserai à Anna dans *Old Times*, puis à Rebecca et au mystérieux écho dans *Ashes to Ashes*. Afin de préciser l'impact du spectral sur la visibilité, je conclurai sur une évocation de l'effet de visière tel qu'il est a été conçu par Derrida, appliqué brièvement à quelques pièces du corpus.

a. « Bridget appears » : Bridget dans Moonlight

Bridget est probablement le fantôme le plus évident des pièces de Pinter, et c'est donc avec son apparition que je propose de débuter ce panorama. Comme de nombreux critiques, Varun Begley affirme que *Moonlight* présente un fantôme[138], de la même manière que le dossier de presse du Donmar Warehouse, préparé à l'occasion de la mise en scène de 2011[139], indique dès la liste des rôles : « Bridget, a girl of sixteen, a ghost, Andy and Bel's dead daughter » (3). Pinter lui-même, malgré sa célèbre réticence à donner des compléments d'informations sur ses pièces[140], a confié au premier metteur en scène de *Moonlight*, David Leveaux, avoir

---

[137] Jacques Derrida, « Penser à ne pas voir (2002) », *Penser à ne pas voir — Écrits sur les arts du visible 1979-2004*, éd. par Ginette Michaud, Joana Masó, et Javier Bassas (Paris: La Différence, 2013), 58-59.

[138] Varun Begley, *Harold Pinter and the Twilight of Modernism* (Toronto: U of Toronto P, 2005), 32. Voir aussi, entre autres : Élisabeth Angel-Perez (« Spectropoétique » 3), Claudie Combres, Martin Esslin (*Pinter: The Playwright* 214-216) ou encore Michael Billington (*Harold Pinter* 340).

[139] Le référencement des mises en scène suivra le même fonctionnement que celui des ouvrages ou articles : la première fois qu'une mise en scène est mentionnée, les détails seront indiqués en note de bas de page, et également listés en bibliographie (435). Dans les mentions ultérieures, une référence sera faite à un élément distinctif, comme l'année, le nom du théâtre ou le metteur en scène. *Moonlight.* Mise en scène de Bijan Sheibani. Avec David Bradley, Lisa Diveney, Deborah Findlay, Liam Garrigan, Daniel Mays, Carol Royle et Paul Shelley. Donmar Warehouse. Londres, 2011.

[140] C'est un sujet maintes fois abordé par la critique, je ne citerai donc que cet extrait d'une lettre envoyée par Pinter à Peter Wood, le premier metteur en scène de *The Birthday Party* : « Where is the comment, the slant, the explanatory note? In the play. Everything to do with the play is in the play ». Harold Pinter, « On *The Birthday*

« l'impression » que Bridget était « morte » (cité par Billington, *Harold Pinter* 340, c'est moi qui traduis). Même si cette information n'est pas explicitement présente dans les *dramatis personae* de Pinter, de nombreuses indications semblent la confirmer. C'est le cas notamment de la délimitation d'un espace distinct occupé par Bridget, espace dans lequel elle « apparaît » (317), toujours éclairée d'une douce lumière, évoquant inévitablement le clair de lune du titre (319). Les didascalies de Pinter sont d'habitude très discrètes, mais ici l'association de Bridget à une lumière ténue est récurrente (319, 337), et le lien avec le clair de lune explicité (359-360). En plus de ces facteurs scénographiques plaçant Bridget dans un espace séparé de celui des autres personnages, son inscription dans une temporalité spécifique la construit comme une revenante : Pinter indique initialement qu'elle a seize ans, et ses frères vingt-sept et vingt-huit ans. Pourtant, dans la scène analeptique qui la montre avec eux, plus jeunes de dix ans, Bridget n'est plus jeune que de deux ans, comme si, pour elle, le temps s'était figé à ses seize ans, moment possible de sa mort (343). La perturbation temporelle créée par Bridget est contenue dans la construction même de la pièce : elle est présente sans l'être vraiment et appartient à un passé qui fait retour sur scène. Elle se définit par sa différence radicale : elle est fondamentalement séparée des autres personnages, évolue sur un plan distinct, dont on ne sait pas s'il convergera avec celui des personnages. C'est donc bien dans la rupture que le personnage de Bridget est établi, mettant en avant la séparation plutôt que le lien.

Les metteurs en scène successifs ont exploré cette qualité spectrale de Bridget sur le plateau. C'est le cas notamment de Bijan Sheibani qui, dans sa mise en scène au Donmar Warehouse en 2011, propose pour l'actrice incarnant Bridget un costume des plus dépouillés (fig. 1)[141]. Lisa Diveney est vêtue de blanc, le visage nu et les cheveux plaqués. Elle apparaît systématiquement dans une lumière blanche qui contraste avec le reste de la scène, plongé dans une obscurité profonde ou un bleu nuit intense (fig. 2). Sa venue est également accompagnée d'une musique à la fois douce et mystérieuse, qui lui donne un caractère singulier, séparé du reste des personnages. Bridget, apparition spectrale par excellence, est définie comme appartenant à un autre monde. Comme je l'ai souligné plus haut, Pinter lui attribue un espace scénique propre (*Moonlight* 317). Dans la première mise en scène, celle de David Leveaux, la séparation se manifeste dès la conception de la scénographie :

Party I (1958) », *Various Voices: Sixty Years of Prose, Poetry, Politics, 1948-2008*, 3e éd. (Londres: Faber & Faber, 2009), 9.

[141] Les illustrations apparaissent en annexe à partir de la page 389.

> Bob Crowley's minimalist tripartite set that evocatively demarcates the separation between members of a fractured dysfunctional family as it simultaneously divides the stage into a trio of claustrophobic "rooms"—a grey upper chamber where the ethereal (and presumably dead) Bridget resides in half-light, a lower chamber similarly divided into the pristine, refined bedroom of parents Andy and Bel […] and scruffy, scabby sleeping quarters occupied by their unemployed alienated sons, […] typical Pinteresque lay-abouts […][142].

L'exploration de la division scénique prescrite par Pinter permet, comme le suggère Leslie Kane, de figurer les lignes de fractures au sein de cette famille dysfonctionnelle et la distance qui en sépare les membres. L'opposition que la critique identifie entre le raffinement de la chambre des parents et le délabrement de celle des fils les ancre profondément dans la réalité matérielle des vivants : en travaillant l'espace concret et palpable des personnages, le scénographe souligne à la fois leur humanité et une certaine banalité. Bridget est au-dessus de cela, car l'espace qui lui est consacré est céleste plutôt que terrestre, marqué par son indéfinition, plongé dans le gris et la pénombre. Comme le remarque Jean-Michel Rabaté à propos de l'œuvre Beckettienne, le gris convoque un entre-deux spectral : « In Beckett's works, the word "ghostly" always calls up a particular color, not just the white of Gothic shrouds, but gray, a color that mediates imperceptibly between black and white, light and darkness »[143]. La séparation entre le monde des vivants et celui de Bridget est bien nette, car ils sont ancrés dans une matérialité à laquelle elle échappe. Eckart Voigts-Virchow, commentant la mise en scène de David Leveaux, signale également le caractère radicalement autre de Bridget : « her status of unworldliness is stressed as she appears barefoot on a raised stage-level, hidden behind a semi-transparent gauze curtain and bathed in faint, cold moonlight »[144]. L'impression de flou et de séparation déjà repérée par Leslie Kane est d'autant plus pertinente quand l'on se rend compte que c'est une gaze qui permet cette division. Cette gaze fait ainsi office de frontière, tout en rendant la vision possible, bien que troublée. L'on est au cœur du fonctionnement de la figure spectrale : Bridget est bien distincte du monde des vivants mais y fait tout de même irruption, entre visibilité et invisibilité. Ce que Derrida dit du fantôme s'applique à Bridget et aux créations scéniques qui lui ont été consacrées :

---

[142] Leslie Kane, « *Moonlight* », *Theatre Journal* 46.3 (1994), 421-422.
[143] Jean-Michel Rabaté, *The Ghosts of Modernity* (Gainesville: UP of Florida, 2010), 171.
[144] Eckart Voigts-Virchow, « Pinter Still/Again Pinteresque? Opacity and Illumination in *Moonlight* (1993) », *Centres and Margins*, éd. par Bernhard Reitz (Trier: Wissenschaftlicher, 1995), 122.

> Il n'y a pas de fantôme, il n'y a jamais de devenir-spectre de l'esprit sans au moins une apparence de chair, dans un espace de visibilité invisible, comme dis-paraître d'une apparition. Pour qu'il y ait du fantôme, il faut un retour au corps, mais à un corps plus abstrait que jamais. (*Spectres* 202)

Le corps de l'actrice fournit le « retour au corps » et l'« apparence de chair » servant de support à l'apparition, mais il est également « plus abstrait que jamais », inscrit « dans un espace de visibilité invisible », grâce à des indications scéniques et une scénographie privilégiant le flou ou même l'obscurité[145]. Bridget est un spectre qui, même s'il évolue à proximité du monde des vivants, en reste résolument séparé.

De plus, le contenu des paroles de Bridget la place dans un ailleurs résolument inaccessible au commun des mortels. On le voit notamment grâce à son intervention centrale, dans laquelle elle évoque une jungle à la fois hostile et accueillante :

> I am walking slowly in a dense jungle. But I'm not suffocating. I can breathe. That is because I can see the sky through the leaves.
>
> *Pause*.
>
> I'm surrounded by flowers. Hibiscus, oleander, bougainvillea, jacaranda. The turf under my feet is soft.
>
> *Pause*.
>
> I crossed so many fierce landscapes to get here. Thorns, stones, stinging nettles, barbed wire, skeletons of men and women in ditches. There was no hiding there. There was no yielding. There was no solace, no shelter.
>
> *Pause*.
>
> But here there is shelter. I can hide. I am hidden. The flowers surround me but they don't imprison me. I am free. Hidden but free. I'm a captive no longer. I'm lost no longer. No one can find me or see me. I can be seen only by eyes of the jungle, eyes in the leaves. But they don't want to harm me. (337)

Ce monologue présente un univers complètement étranger : la jungle, avec sa végétation luxuriante, est à l'opposé de l'intérieur domestique du reste de la famille. L'énumération de noms de fleurs et le recours aux noms latins contribuent au dépaysement. En plus d'insister sur l'exotisme de cette jungle qui pose Bridget comme venant d'un ailleurs, son intervention souligne le passage nécessaire pour atteindre ce monde. Comme le remarque David Leveaux :

---

[145] Je reviendrai ci-dessous sur la question de l'incarnation du spectral (Chapitre 7).

> There's a sense of passage that is crucial to the work. With Bridget, I said to Claire Skinner who played her that she should be in motion during that central speech when she talks about being in a jungle. Harold endorsed that, saying that the problem is that she is always on a journey. (cité par Billington, *Harold Pinter* 342)

C'est grâce à des images macabres que cette traversée est ici figurée : les paysages sont hostiles (« fierce »), mortifères (« Thorns, stones, stinging nettles, barbed wire, skeletons of men and women in ditches »), et empêchent tout repos (« There was no hiding there. There was no yielding. There was no solace, no shelter »). Au terme de ce voyage, Bridget se retrouve dans l'espace accueillant de la jungle, protégée des regards extérieurs — « No one can find me or see me » (337). Le voyage de Bridget l'éloigne du monde des vivants : après une confrontation brutale avec la mort dans toute son horreur, elle atteint une forme de paradis dans une jungle luxuriante et protectrice. Pourtant, cet espace n'est pas visible du spectateur : si l'on entend faiblement quelques sons d'oiseaux dans la représentation du Donmar, sur le plateau, Bridget reste dans un espace indéterminé et minimaliste. L'on est bien au cœur de l'« espace de visibilité invisible » décrit par Derrida (*Spectres* 202) : Bridget est à la fois présente et absente, exposée à nos regards de spectateurs tout en étant cachée et protégée, loin de nous. Le texte de Pinter et ses interprétations scéniques placent le personnage de Bridget sur un plan distinct de celui des autres personnages. Entre absence et présence, visibilité et invisibilité, le spectre est bien radicalement autre, évoluant dans un monde qui n'est pas le nôtre.

b. « Oh, how the ghost of you clings » : Anna dans Old Times

La tension entre visibilité et invisibilité du fantôme apparaît également dès les premiers instants de *Old Times*, posant à nouveau la question de la limite entre présence et absence. La pièce donne à voir trois personnages : Deeley et Kate sont installés dans leur salon, mais ils sont accompagnés d'Anna, qui reste pendant les premières minutes dans la pénombre, regardant par la fenêtre (245). Sa silhouette intrigue, d'autant plus que la conversation entre Deeley et Kate porte justement sur la description de cette amie de jeunesse de Kate, que Deeley essaye d'imaginer sans la connaître. Ce n'est qu'après de nombreuses questions et hypothèses plus ou moins fantaisistes — est-elle végétarienne ? mariée ? — qu'Anna se manifeste et que Kate et Deeley l'intègrent dans leur échange. Si, d'après Derrida, le spectre est caractérisé par « une invisibilité d'un X visible », les premiers instants d'Anna sur scène la placent dans cet entre-deux spectral : elle est partiellement visible des spectateurs mais ignorée, apparemment invisible pour Kate et Deeley (*Spectres* 27). Loin d'une entrée en scène conventionnelle, aucune politesse n'est échangée ici, aucune salutation ne vient présenter ce troisième personnage, et

c'est directement en évoquant la vie londonienne partagée par les jeunes femmes qu'Anna intervient dans la conversation : « Queuing all night, the rain, do you remember? » (255). Qui est cette femme rappelant à Kate des souvenirs d'une vie londonienne ? Pourquoi cette irruption si soudaine dans la vie du couple formé par Kate et Deeley ? Les critiques ont déjà tenté de répondre à ces questions, et nombre d'entre eux ont notamment eu recours à des parallèles avec le cinéma afin d'expliquer la perturbation provoquée par Anna. Les analyses ont souvent mis l'accent sur l'imitation du procédé de montage et de flashback dans la pièce, permettant ainsi de justifier le décalage introduit. Christopher C. Hudgins explique par exemple : « Anna's rapidly coming down stage, speaking as she turns from the window, is the theatrical equivalent of cutting »[146]. Mark Taylor-Batty évoque une sorte de « plan sauté » — « jump cut » dans l'original (*The Theatre* 108). Dans une optique similaire, Gay Gibson Cima revient sur la confusion parfois suscitée chez les spectateurs par le travail de Pinter, et l'attribue à « sa tendance à traiter la scène comme un écran de cinéma » (43, c'est moi qui traduis). L'irruption d'Anna est si frappante qu'elle encourage les critiques à faire appel à un autre genre afin de tenter de la comprendre. Pourtant, c'est le théâtre que Pinter a choisi pour donner cette pièce, et aucune indication ne signale une éventuelle ellipse ou prolepse. Finalement, le fait que les critiques aient recours au cinéma pour expliquer ce qui choque au niveau dramatique montre à quel point le fantôme perturbe et surprend.

En outre, les critiques n'ont cessé de chercher une explication à cette irruption afin de minimiser son impact. Une manière d'expliquer la présence troublante d'Anna est de situer son origine dans l'imagination des autres personnages : elle ferait partie d'un rêve de Deeley[147], serait une projection de l'inconscient du couple formé par Kate et Deeley (Megson 221), ou la pièce entière serait une représentation de la conscience de Kate (Hudgins 361). Les interprétations se multiplient sans que l'on puisse les départager, mais les critiques s'accordent à identifier chez Anna quelque chose qui empêche de l'inclure dans le monde des vivants au même titre que les autres personnages de la pièce. Double, allégorie, projection, rêve : il y a chez elle une indétermination qui remet son statut en question. Pour Derrida, « ce qui distingue le spectre ou le revenant […] c'est aussi, sans doute, l'intangibilité tangible d'un corps propre sans chair, mais toujours de quelqu'un comme quelqu'un d'*autre*. Et de quelqu'un *d'autre*

---

[146] Christopher C. Hudgins, « Inside Out: Filmic Technique and the Theatrical Depiction of a Consciousness in Harold Pinter's *Old Times* », *Genre*, 13.3 (1980), 365. Sur le sujet, voir également Steven H. Gale (« The Use of a Cinematic Device in Harold Pinter's *Old Times* ») et Brigitte Gauthier (*Harold Pinter : le maître de la fragmentation* 56).

[147] Esslin, *Pinter the Playwright* 176 ; voir aussi Ubiratan Paiva de Oliveira, « *Old Times* », *Ilha do Desterro: A Journal of Language and Literature*, 3.8 (1982), 49-62.

qu'on ne se *hâtera* pas de déterminer comme moi, sujet, personne, conscience, esprit, etc. » (*Spectres* 27, italiques dans le texte). Le spectre serait donc défini par son altérité, l'impossibilité de toute classification qu'il impose à celui qui s'en fait le témoin. Peut-être que la multiplication des interprétations critiques est le signe d'une hâte à vouloir classer et s'approprier cette apparition qui reste malgré tout indescriptible et inqualifiable[148]. Dans la pièce, c'est Deeley qui reflète cette attitude, en offrant un questionnement permanent sur l'identité d'Anna que Kate esquive systématiquement :

> *Light dim. Three figures discerned.* […]
> *Lights up on* DEELEY *and* KATE*, smoking cigarettes.*
> ANNA*'s figure remains still in dim light at the window.*
> KATE. (*Reflectively*.) Dark.
> *Pause*[149]
> DEELEY. Fat or thin?
> KATE. Fuller than me. I think.
> *Pause*
> DEELEY. She was then?
> KATE. I think so. (245-246)

Cet échange constitue le tout début de la pièce, et place directement le spectateur dans une démarche où il tente de discerner cette forme qu'on ne lui donne à voir que partiellement. Pourtant, les interrogations restent en suspens car les réponses de Kate préservent le doute sur les caractéristiques physiques d'Anna. La mention de « dark » en ouverture fait probablement référence à la couleur de ses cheveux, mais l'on ne peut s'empêcher de mobiliser un sens plus symbolique, évoquant ce qui reste dans l'ombre et que l'on ne peut voir clairement. C'est bien de cela qu'il s'agit avec Anna, et on le constate avec la mise en scène de Ian Rickson au Harold Pinter Theatre en 2013[150] : la silhouette d'Anna était bien dans la pénombre, mais la lumière provenant de la fenêtre était si forte que sa silhouette formait une ombre chinoise, imprimant un contraste fort dans l'image scénique présentée au spectateur (fig. 3). Anna est à la fois invisible et visible : invisible car elle est à contre-jour et l'on ne peut distinguer que sa

---

[148] Je reviendrai sur l'impossibilité de connaître le spectral dans le chapitre 8.
[149] La typographie diffère suivant les volumes de Faber & Faber. Dans les premiers, les indications scéniques ne contiennent aucune ponctuation. Dans le quatrième, elles contiennent des points. Je ne suis pas intervenue sur ces différences.
[150] *Old Times*. Mise en scène de Ian Rickson. Avec Kristin Scott Thomas, Rufus Sewell et Lia Williams. Harold Pinter Theatre. Londres, 2013.

silhouette, son corps perd toute profondeur et se retrouve réduit à deux dimensions, mais également visible car le contraste établi avec la lumière venant de la fenêtre rend sa présence incontournable. On retrouve bien ce que Derrida appelait « l'intangibilité tangible d'un corps propre sans chair » (*Spectres* 27). Le corps d'Anna est manifestement présent, mais il échappe, que ce soit à la définition que tente d'en faire Deeley, aux souvenirs de Kate, au regard du spectateur, ou même aux tentatives de délimitation des critiques.

Une fois Anna arrivée sur scène et intégrée à l'échange, Deeley et Anna se prennent au jeu de la chanson avec « These Foolish Things », en entonnant tour à tour quelques extraits :

> DEELEY. (*Singing.*) The sigh of midnight trains in empty stations…
>
> *Pause*
>
> ANNA. (*Singing.*) The park at evening when the bell has sounded…
>
> *Pause*
>
> DEELEY. (*Singing.*) The smile of Garbo and the scent of roses…
>
> *Pause*
>
> ANNA. (*Singing.*) The waiters whistling as the last bar closes…
>
> DEELEY. (*Singing.*) Oh, how the ghost of you clings…
>
> *Pause*
>
> They don't make them like that any more.
>
> *Silence* (*Old Times*, 266-267)

Liza Kharoubi déclare justement à propos de ce passage : « Spectral presences are rife on stage » (« Looking Back » 57). D'abord, c'est le ton mélancolique de la chanson qui domine. Les images évoquées sont autant de vignettes déplorant l'absence : les moments évoqués sont nocturnes (« midnight », « evening », « the last bar closes »), et c'est la solitude qui est mise en avant[151]. La réplique de Deeley interrompant l'énumération au profit de la convocation du fantôme arrive rapidement — c'est la seule à ne pas être précédée d'une pause — et met fin à l'échange. Deeley relègue cette chanson à un passé révolu qui, bien que potentiellement facteur de nostalgie, n'est clairement plus d'actualité. L'évocation du fantôme apparaît ainsi comme un moment clé, qui interrompt le fil de l'échange et que Deeley tente de rejeter, comme si cet appel le dépassait[152]. Dès lors que le fantôme s'immisce dans le monde des vivants à travers

---

[151] Je complèterai cette analyse en commentant les autres paroles de chansons reprises dans la pièce (204).

[152] C'est ce que Tetsuo Kishi repère également lorsqu'elle évoque la tension émotionnelle présente dans cette réplique (234). Tetsuo Kishi, « "They Don't Make Them Like That Any More": Intertextuality in *Old Times* », *Reading Plays: Interpretation and Reception*, éd. par Hanna Scolnicov et Peter Holland (Cambridge: Cambridge UP, 1991), 227-35.

l'utilisation de la deuxième personne dans les paroles de Deeley — « how the ghost of you clings » —, il dérègle le rythme d'enchaînement des répliques et réduit les personnages au silence[153]. Cet exemple montre comment la spectralité envahit la scène au-delà des apparitions spectrales : ici, la seule évocation du fantôme perturbe le cours de la pièce.

La rupture établie entre Anna comme figure spectrale et les autres personnages prend également une forme géographique, qui se manifeste dans l'échange entre Deeley et Anna, quelques instants après son irruption sur scène :

> DEELEY. You live on a very different coast.
> ANNA. Oh, very different. I live on a volcanic island. (260)

C'est la différence qui est affirmée d'emblée par Deeley : Anna n'appartient pas au même monde. Si la côte est déjà un espace frontière, Deeley relègue Anna à un univers encore plus lointain, où même la côte est « très différente ». Anna assume totalement cette différence et surenchérit en précisant qu'elle vit sur une île volcanique, détail qui prend tout son sens si l'on considère ce qu'il implique d'isolement, comme la critique pinterienne l'a déjà évoqué grâce à ce même motif de l'île. Anna elle-même se pose comme une figure isolée, à la fois distincte et distante du monde de Kate et Deeley. De plus, le danger imminent qu'évoque le volcan renforce la vision du spectre comme menaçant et potentiellement destructeur. *Old Times* donne ainsi à voir un fantôme intriguant : Anna est à la fois visible et invisible, présente et absente. À l'image de l'île volcanique dont elle affirme venir, elle s'inscrit sur un plan résolument distinct de celui des autres personnages : figure de la rupture et de l'isolement, elle ne peut que perturber le monde des vivants.

c. « She speaks. There is an echo » : l'écho dans Ashes to Ashes

Dans *Ashes to Ashes*, le spectral est présent à chaque instant tout en restant difficile à circonscrire. La pièce relate les échanges entre Rebecca, une femme mystérieuse marquée par des images d'une Allemagne nazie qu'elle était trop jeune pour connaître elle-même et Devlin, un homme curieux de connaître ce passé obscur. Après une série de questions-réponses lacunaires, Rebecca évoque l'expérience d'une femme à laquelle elle s'identifie progressivement. Sur le mode du souvenir d'abord, elle relate la vision d'une femme et de son bébé : « I was about to close the curtains but then I suddenly saw a woman following them,

---

[153] La remarque faite par Martin Esslin, reprise ensuite par Brigitte Gauthier et d'autres, est ici opératoire : le dramaturge utilise les indications « pause » ou « long pause » à l'intérieur d'un échange, mais « silence », ou plus rarement « long silence » reflètent une fracture plus profonde et un passage d'une section à l'autre dans le déroulement de la pièce (Esslin, *Pinter the Playwright* 261 ; Gauthier, *Le maître de la fragmentation* 103).

carrying a baby in her arms. […] She stood still. She kissed her baby » (428). Elle poursuit : « The baby was breathing. I held her to me. She was breathing. Her heart was beating » (428). Le passage de l'observation objective à l'expérience subjective se manifeste dans le changement de pronom, de « she » à « me » — une « substitution pronominale », pour le dire avec Élisabeth Angel-Perez, qui « entraîne un changement dans le statut de Rebecca qui, de narrateur extérieur, devient narrateur intérieur et personnage de la diégèse qu'elle élabore » (*Voyages* 87). En un instant, Rebecca a quitté l'immeuble duquel elle observait la scène pour s'immiscer au plus intime de la relation mère-fille. C'est autour de cette relation emblématique que se conclut la pièce, de manière à la fois puissante et mystérieuse :

> *She speaks. There is an echo.* […]
> REBECCA. They took us to the trains
> ECHO. the trains
> […]
> REBECCA. They were taking the babies away
> ECHO. the babies away
> *Pause*.
> REBECCA. I took my baby and wrapped it in my shawl
> ECHO. my shawl
> REBECCA. And I made it into a bundle
> ECHO. a bundle
> REBECCA. And I held it under my left arm
> ECHO. my left arm
> *Pause*.
> REBECCA. And I went through with my baby
> ECHO. my baby
> *Pause.*
> REBECCA. But the baby cried out
> ECHO. cried out
> REBECCA. And the man called me back
> ECHO. called me back
> REBECCA. And he said what do you have there
> ECHO. have there
> REBECCA. He stretched out his hand for the bundle

ECHO. for the bundle

REBECCA. And I gave him the bundle

ECHO. the bundle

REBECCA. And that's the last time I held the bundle

ECHO. the bundle

Silence. (429-431, ponctuation absente dans l'original)

L'écho qui fait irruption ici est indéterminé : la typographie utilisée lui confère le statut de personnage au même titre que Rebecca ou Devlin, mais il n'apparaissait pas dans les *dramatis personae* initiales. Il s'immisce dans la texture même du texte, le privant de toute forme de ponctuation, rejetant ainsi le fonctionnement habituel de la langue. La syntaxe brisée suggère que cet écho vient d'un ailleurs impossible à prendre en charge sans une profonde remise en cause de la forme. Si l'on quitte ici le domaine du visible à la faveur de l'audible, les tensions entre présence et absence ne sont pas moins fortes. Cet écho a évidemment été repéré par la critique, qui s'est souvent intéressée à la charge historique contenue dans ces images évoquant la Seconde Guerre mondiale. Au-delà de la question du témoignage historique, sur laquelle je reviendrai (157), le fonctionnement même de cette figure pose question. Dans son interprétation, Élisabeth Angel-Perez a recours à la figure du dibbouk[154], qu'elle décrit ainsi : « Un *dibbouk* est un fantôme, un esprit qui ne parvient pas à trouver le repos et qui revient habiter le corps d'un vivant, un "sous-locataire" »[155]. D'après elle, « [la] voix [de Rebecca] échappe à la temporalité et vocalise les cris de la Seconde Guerre mondiale. Comme possédée par le dibbouk des mères assassinées, elle est l'icône de l'humanité niée » (« Les *dibbouks* » 208). Faire intervenir une figure spectrale dans l'analyse de cet écho troublant permet en effet de mettre en lumière la perturbation temporelle qu'il implique et le jeu entre tangible et intangible : c'est un esprit, un fantôme immatériel qui viendrait prendre corps grâce à la possession, se matérialisant sur scène grâce à Rebecca. L'écho vient donc rompre une certaine continuité : si Rebecca était jusqu'alors seule à contrôler son discours, elle se trouve maintenant soumise à une influence extérieure.

L'écho a quelque chose du dibbouk, du spectre qui tente de se faire entendre en faisant irruption dans le discours de Rebecca. Face au texte joué sur scène, l'on se rend compte qu'au-

---

[154] Élisabeth Angel-Perez présente comme origine de cette figure du dibbouk la pièce de Shlomo An-Ski, *Le Dibbouk : Entre deux mondes*.

[155] Élisabeth Angel-Perez, « Les *dibbouks* d'Harold Pinter », *Mettre en scène Harold Pinter*, éd. par Brigitte Gauthier (Montpellier: Entretemps, 2011), 209. Voir aussi : Élisabeth Angel-Perez, « Le corps du mort ou l'avoir-lieu du vivant sur la scène anglaise contemporaine », *Alternatives Théâtrales*, 99.4 (2008), 18-22 ; *Voyages* 84-89.

delà de la rupture induite par l'écho lui-même par rapport au reste du texte et des personnages, Rebecca elle-même devient spectrale, comme si le dibbouk la possédait de plus en plus, pour reprendre l'image d'Élisabeth Angel-Perez. Gérard Desarthe[156] a eu recours à la technologie pour créer l'écho à partir de la voix de Carole Bouquet, lui permettant, grâce à un micro discret, de résonner dans toute la salle. Transformée par l'écho, la voix devient plus distante, différente de la voix propre de l'actrice. Cette perturbation spectrale éloigne Rebecca du monde des vivants pour l'entraîner vers un espace intermédiaire. On retrouve un sentiment similaire grâce au travail effectué sur la lumière dans le spectacle de Stéphane Laudier[157]. Alors que les paroles de Rebecca et de l'écho retentissent, le plateau se retrouve presque totalement plongé dans l'obscurité : seule une faible lueur, de plus en plus ténue, éclaire le visage de Rebecca. La projection est subtile au point de jouer sur le phénomène de persistance rétinienne et, tandis que la lumière s'estompe, l'on se demande si le visage de Rebecca est encore éclairé sur scène ou si c'est la marque lumineuse laissée dans notre rétine que l'on croit voir encore sur scène. Derrida disait du spectre : « Le spectre, c'est ce qu'on *pense* voir, "penser" au sens cette fois de "croire" » (« Penser » 59, italiques dans le texte). Cet instant de doute entre apparition et disparition, présence et absence, exprime l'essence du spectre pinterien. Avec la prise en charge de l'expérience traumatique de la mère à l'enfant, un changement a lieu chez Rebecca, et elle devient elle-même une figure spectrale dont on ne sait plus très bien si elle appartient au présent ou au passé, si elle est visible ou invisible, absente ou présente. Si, comme l'admet Stéphane Laudier, le jeu de lumière « donne un aspect complètement fantomatique à la toute fin »[158], c'est qu'il y a bien dans la pièce une progression de Rebecca du monde des vivants vers celui des souvenirs et de ses spectres. Dans son discours « Art, Truth and Politics », donné à l'occasion de la réception du prix Nobel, Pinter, bien qu'il ait recours à une imagerie différente, propose une interprétation similaire :

> *Ashes to Ashes*, on the other hand, seems to me to be taking place under water. A drowning woman, her hand reaching up through the waves, dropping down out of sight, reaching for others, but finding nobody there, either above or under the water, finding

---

[156] *Dispersion*. Mise en scène de Gérard Desarthe. Avec Carole Bouquet et Gérard Desarthe. Théâtre de l'Œuvre. Paris, 2014.

[157] *Car tu es poussière.* Mise en scène de Stéphane Laudier. Avec Fanny Rudelle et Jean-Marc Bourg. Théâtre des Treize Vents. Montpellier, 2013. Lumière de Martine André. Dans son compte-rendu, Jean-Marie Gavalda parle des « éclairages aiguisés » du spectacle (« Un Pinter sous haute tension », *Midi Libre*, 26 septembre 2013 [en ligne, consulté le 15 septembre 2017]).

[158] Entretien avec le metteur en scène (Annexe 1, 383).

> only shadows, reflections, floating; the woman a lost figure in a drowning landscape, a woman unable to escape the doom that seemed to belong only to others.
> But as they died, she must die too[159].

Peu à peu, Rebecca quitte le monde des vivants. C'est la figure de la mère et de son nourrisson, aboutie dans l'irruption de l'écho, qui déclenche le passage pour Rebecca d'un univers à l'autre. Cette noyade prend au fil de la pièce la forme d'une chute, que l'on distingue si l'on analyse la position occupée par Rebecca dans les épisodes qu'elle relate. Lorsqu'elle évoque la foule s'avançant dans la mer du Dorset[160], elle occupe une position privilégiée — à l'intérieur d'une maison, dans les étages supérieurs :

> I looked out of the garden window, out of the window into the garden, in the middle of summer, in that house in Dorset, do you remember? […] I was really quite curious so I went upstairs to the highest window in the house and I looked way over the top of the treetops and I could see down to the beach. (416)

Dans la vision finale de la femme au nourrisson, la position d'observation est initialement similaire :

> I was standing in a room at the top of a very tall building in the middle of town. The sky was full of stars. I was about to close the curtains but I stayed at the window for a time looking up at the stars. Then I looked down […] Anyway, I was about to close the curtains but then I suddenly saw a woman following them, carrying a baby in her arms. (426-427)

Le regard porté est un regard surplombant, protégé de tout contact par les rideaux et la vitre. Pourtant, comme je l'ai évoqué plus haut, Rebecca parvient à partager l'expérience de cette femme et entend les battements de cœur du bébé. Pour avoir accès à de tels souvenirs, Rebecca quitte le monde protégé de l'intérieur domestique, duquel on peut observer avec plaisir un ciel étoilé, pour se laisser envahir par un univers glacial, accidenté et obscur : « Did I tell you the street was icy? It was icy. So she had to tread very carefully. Over the bumps. The stars were out. She followed the man and the boy until they turned the corner and were gone » (427). La pièce révèle une plongée dans un autre monde hostile où même les étoiles ont disparu. En

---

[159] Harold Pinter, « Art, Truth and Politics: The Nobel Lecture (2005) », *Various Voices: Sixty Years of Prose, Poetry, Politics, 1948-2008*, 3e éd. (Londres: Faber & Faber, 2009), 288.
[160] Je reviendrai sur cette vision ci-dessous (79).

entretien, Pinter ajoute : « we're talking about a *haunted* person »[161]. L'image de la mère à l'enfant et l'écho ont quelque chose de spectral : ils appartiennent au passé tout en faisant retour dans le présent, ne sont présents dans la pièce que par intermittence tout en étant essentiels. De plus, ils mettent Rebecca à l'épreuve, l'ôtant du quotidien des vivants représenté par Deeley pour la plonger dans un monde d'ombres et de mort. De par sa différence absolue, l'univers spectral que laissent entrevoir Rebecca, Anna ou Bridget s'inscrit ainsi dans une forme de rupture profonde avec le monde des vivants.

d. « But he is watching me » : l'effet de visière

Cette séparation radicale du spectral empêche toute réciprocité et écarte la possibilité d'un réel échange. En identifiant ce qu'il appelle l'« effet de visière », Derrida expose une dissymétrie qui trouve son origine dans le regard du fantôme : « Cette Chose nous regarde cependant et nous voit ne pas la voir même quand elle est là. Une dissymétrie spectrale interrompt ici toute spécularité. Elle désynchronise, elle nous rappelle à l'anachronie. Nous appellerons cela l'*effet de visière* : nous ne voyons pas ce qui nous regarde » (*Spectres* 26, italiques dans le texte). C'est *Hamlet* qui inspire à Derrida l'image de la visière : « [le fantôme] regarde sans être vu : son apparition le fait paraître encore invisible sous son armure[162] » (*Spectres* 26-27, italiques dans le texte). L'armure du fantôme fonctionne de manière métonymique : elle indique sa présence sans toutefois le montrer, lui permettant de rester entre visibilité et invisibilité. Toutefois, ce n'est pas l'armure dans son ensemble que Derrida retient ici mais bien la visière, lieu du regard :

> ce *quelqu'un d'autre* spectral *nous regarde*, nous nous sentons regardés par lui, hors de toute synchronie, avant même et au-delà de tout regard de notre part, selon une antériorité […] et une dissymétrie absolues, selon une disproportion absolument immaîtrisable. (*Spectres* 27, italiques dans le texte)

---

[161] Harold Pinter et Susan Hollis Merritt, « Harold Pinter's *Ashes to Ashes*: Political/Personal Echoes of the Holocaust », *The Pinter Review* (2000), 75 (italiques dans le texte). Pinter revient sur le sujet et réaffirme cette dimension dans un entretien avec Mireia Aragay et Ramon Simó quelques mois plus tard : « Writing, Politics, and *Ashes to Ashes*: An Interview with Harold Pinter », *The Pinter Review* (1995), 4-15 ; republié dans le recueil consacré à Pinter, *Various Voices: Sixty Years of Prose, Poetry, Politics, 1948-2008*, 3e éd. (Londres: Faber & Faber, 2009), 238-254.

[162] Il arrive au fantôme de relever sa visière, comme le fait remarquer Horatio dans sa description : « O yes, my lord, he wore his beaver up » (*Hamlet* 1.2.228, 2009). Toutefois, d'après Derrida l'effet de visière persiste dans le sens où « Même quand elle est levée, *en fait*, sa possibilité continue de signifier que quelqu'un, sous l'armure, peut à l'abri voir sans être vu ou sans être identifié » (*Spectres* 28, italiques dans le texte). William Shakespeare, « Hamlet (1602-1604) », *The New Oxford Shakespeare: Modern Critical Edition*, éd. par Gary Taylor et al. (Oxford: Oxford UP, 2016), 1993-2100.

Le décalage entre le sujet et le spectre est pour Derrida essentiellement un décalage temporel, une « anachronie » (26). Toutefois, la nature équivoque du spectre, entre visibilité et invisibilité, peut suffire à créer ce décalage, cette « dissymétrie » radicale (27). Face au vivant ancré dans un régime de visibilité stable, l'hésitation contenue dans la figure spectrale, toujours entre apparition et disparition, empêche tout rapport symétrique. Le spectre a le privilège d'attirer le regard tout en y échappant, et de pouvoir, lui, porter son regard sur les vivants. On retrouve ce paradoxe, exacerbé, dans le poème de Pinter « The Watcher », écrit en 2007 :

> A window closes and a blind comes down
> The night is black and he is deadly still
> There is a sudden burst of moonlight in the room
> It lights his face—a face I cannot see
> I know he's blind
> But he is watching me[163]

L'obscurité, le clair de lune, une immobilité funèbre : l'environnement est favorable à l'apparition du fantôme. C'est bien le regard et la vue qui sont au centre de cette apparition, car le narrateur admet son incapacité à voir le fantôme, qu'il sait être aveugle, mais qu'il sent pourtant le regarder. Le paradoxe de l'effet de visière évoqué par Derrida apparaît ici et reflète l'intérêt de Pinter pour ces jeux de regards, que l'on retrouve également dans les pièces.

Dans *Landscape*, les paroles de Beth s'organisent autour de la figure spectrale de son amant, avec qui elle se souvient avoir passé un après-midi à la plage. Si je choisis de parler de spectre plutôt que de simple réminiscence, c'est à cause de l'indétermination de l'identité du personnage et de son inscription dans une temporalité perturbée, mais aussi à cause de l'effet de visière qui régit sa relation avec Beth. Beth ne peut voir son amant mais elle sent son regard posé sur elle : « I couldn't see him for the sun, but he was watching me » (179-180). Même quand elle essaye de croiser son regard, il reste inaccessible :

> BETH. […] Even though, even when, I asked him to turn, to look at me, but he turned to look at me but I couldn't see his look.
> *Pause*
> I couldn't see whether he was looking at me.
> *Pause*

---

[163] Harold Pinter, « The Watcher (2007) », *Various Voices: Sixty Years of Prose, Poetry, Politics, 1948-2008*, 3e éd. (Londres: Faber & Faber, 2009), 198.

Although he had turned. And appeared to be looking at me. (187)

Si, dans l'ensemble de la pièce, Beth se souvient d'une relation intime et complice avec son amant, ce qui ressort ici est plutôt ce qui fait de lui une figure inaccessible. Les paroles de Beth et leur ponctuation hésitante reflètent une certaine confusion. Elle ne cesse de tenter de reformuler (« Even though, even when » ; « to turn, to look at me ») et montre une certaine incompréhension, comme en témoigne l'apparition inhabituelle de « but », deux fois dans la même phrase. La dernière réplique semble par ailleurs mettre en relief l'effet de visière : « [he] appeared to be looking at me ». Beth utilise un verbe reflétant la vision, l'apparence, tout en admettant son incapacité à voir réellement. Malgré cela, elle sent le regard porté sur elle et l'identifie comme tel. Comme l'expliquait Derrida, le regard du spectre est unilatéral, et le sujet ne peut le croiser, même s'il le sent porté sur lui. Empêchant toute forme de réciprocité, le spectre rompt ainsi la logique d'un régime de visibilité conventionnel.

C'est également le cas dans *Moonlight* avec le personnage de Bridget : visible du spectateur mais pas des autres personnages sur scène, elle expose la présence comme relative[164]. La conjonction de la visibilité et de l'invisibilité est particulièrement poignante lors de la scène donnant à voir une quasi-rencontre entre Andy et sa fille défunte Bridget :

Faint light. ANDY *moving about in the dark.* […]
Sound of bottle opening. Pouring. He drinks, sighs […]
He pours again, drinks.
Growing moonlight finds BRIDGET *in background, standing still.*
ANDY *moves into the light and stops still, listening.*
Silence.
Ah darling. Ah my darling.
BEL *appears. She walks into moonlight.* ANDY *and* BEL *look at each other. They turn away from each other. They stand still, listening.* BRIDGET *remains still, in background.*
Silence.
Lights fade on ANDY *and* BEL.
BRIDGET*, standing in the moonlight.*
Light fades. (359-360)

[164] La scène analeptique avec Fred et Jake fait office d'exception car, grâce au retour en arrière, elle permet la rencontre — antérieure — entre les frères et leur sœur.

Dans cette chorégraphie quasi silencieuse, les parents et leur fille se rapprochent un instant sans que la rencontre soit possible, car Bridget reste invisible et inaccessible. Pourtant, les spectateurs la voient et la voient regarder, comme le souligne la mise en scène de Bijan Sheibani : Andy et Bridget font tous deux face au public, et Bridget observe visiblement son père (fig. 4). Encore une fois, la logique est celle d'une visibilité fondée sur la rupture : si le spectre porte son regard sur les vivants, ce n'est que de manière dissymétrique et son regard ne lui est pas renvoyé. Seuls les spectateurs, eux-mêmes à la fois visibles et invisibles dans l'obscurité des salles de théâtre, peuvent être témoins de cette scène.

Bridget, Anna, l'écho ou Rebecca, si elles ne sont pas les seules, sont parmi les figures spectrales les plus marquantes du corpus pinterien[165]. Leur apparition sur scène, dans un espace toujours complexe, révèle leur nature ambivalente et leur présence paradoxale. En s'offrant au regard tout en s'y dérobant, à la manière du père de Hamlet derrière sa visière, elles marquent leur relation profondément dissymétrique par rapport aux vivants. Semblant nier toute forme de dépendance, elles évoluent dans un monde à la fois étrange et étranger, inquiétant et inaccessible. La spectralité qu'elles incarnent s'inscrit donc dans la rupture, car c'est dans le choc, le contraste et la mise à l'épreuve du visible qu'elles apparaissent.

2. L'omniprésence de la mort

Entre absence et présence, le spectral chez Pinter est également une manière d'introduire la mort dans la vie. Une deuxième forme de rupture se fait jour : celle que l'irruption de la mort impose à la vie. Comme le rappelle Derrida, « la question des spectres est donc la question de la vie, de la limite entre le vivant et le mort, partout où elle se pose » (« Marx, c'est quelqu'un » 23). C'est d'abord en associant les pièces à des espaces liminaires que cette frontière se manifeste. De plus, la mort fait irruption dans le monde des vivants aux moments les plus inattendus, révélant la vulnérabilité de chacun. Enfin, l'évocation de cérémonies funèbres vient compléter cette atmosphère sinistre. Ainsi, même quand le spectre n'apparaît pas directement, l'omniprésence de la mort dans les pièces agit comme un rappel permanent de son retour potentiel. La mort opère comme le signe d'un spectre passé ou à venir, capable d'ébranler à tout instant le monde des vivants.

---

[165] Ce premier aperçu semble être exclusivement féminin. Avec *Family Voices* ou *No Man's Land,* le spectre peut également être masculin chez Pinter, mais je reviendrai tout de même sur la tendance du dramaturge à associer le féminin au flou et à l'inconnu (315).

a. « Death is your new horizon » : un monde liminaire

La frontière entre la mort et la vie prend forme dans les espaces mentionnés ou représentés sur scène, lieux de rupture entre deux mondes. C'est le cas notamment du lit d'hôpital de Deborah dans *A Kind of Alaska*, lieu de passage presque inversé car Deborah, se réveillant d'un coma profond, semble revenir d'entre les morts, comme en témoigne cet échange avec son médecin :

> HORNBY. You have been asleep for twenty-nine years.
>
> *Silence*.
>
> DEBORAH. You mean I'm dead?
>
> HORNBY. No.
>
> DEBORAH. I don't feel dead.
>
> HORNBY. You're not.
>
> DEBORAH. But you mean I've been dead?
>
> HORNBY. If you had been dead you wouldn't be alive now.
>
> DEBORAH. Are you sure?
>
> HORNBY. No one wakes from the dead.
>
> DEBORAH. No, I shouldn't think so. (163-164)

Malgré l'explication tout à fait rationnelle de la situation — Pinter s'est inspiré d'une réelle pathologie, l'encéphalite léthargique, exposée par Oliver Sacks dans *Awakenings*[166] — l'évocation de la mort perturbe le réveil de Deborah, comme si la vie ne pouvait se concevoir que dans son opposition permanente avec la mort. Comme le fait remarquer Mark Taylor-Batty, le recours à ce cas médical extrême qu'est le coma profond permet de se situer au point de convergence, ou de rupture, entre vie et mort (*Theatre* 144). En plus de cet élément central et de l'échange troublant entre Deborah et son médecin à propos de sa vie et d'un possible retour d'entre les morts, les mises en scène ont souvent développé l'ambivalence de la situation de Deborah. Dans la représentation de *A Kind of Alaska* commentée et documentée par Katherine Burkman[167], Deborah se trouve dans un lit incliné, presque à la verticale, et est recouverte de longs draps, créant ainsi un effet de drapé n'étant pas sans rappeler les fantômes gothiques

---

[166] Oliver Sacks, *Awakenings* (1973) (Londres: Picador, 2012).

[167] Katherine H. Burkman, « Deborah's Homecoming in *A Kind of Alaska*: An Afterword », *Pinter at Sixty*, éd. par Katherine H. Burkman et John L. Kundert-Gibbs (Bloomington: Indiana UP, 1993), 193-199.
A Kind of Alaska. Mise en scène de Stuart Pimsler. Avec Suzanne Costello, Janet Slifka, Tim Talty, Janet Parrott, Loraine Jeffery et Romy Noltimier. Ohio State University. Columbus (USA), 1991. Seuls trois acteurs jouaient dans *A Kind of Alaska*, mais la pièce était accompagnée d'une partie chorégraphiée, *Pausing in the Avalanche*, impliquant tous les acteurs listés ici.

(fig. 5). En s'éloignant d'une représentation réaliste de Deborah comme patiente dans un hôpital, la mise en scène la présente comme occupant cet entre-deux qu'elle évoque quand elle pense être revenue d'entre les morts. De plus, Pinter indique la présence d'une fenêtre sur scène (153), et des metteurs en scène comme Peter Hall ont choisi de donner toute son importance à cet élément de la scénographie (fig. 6)[168]. En présentant une fenêtre majestueuse qui occupe le plateau de haut en bas derrière le lit de Deborah, Hall travaille le motif de la frontière : de la même manière que le lit d'hôpital est un lieu de passage permettant à Deborah de revenir d'entre les morts, la fenêtre représente une limite entre le dedans et le dehors, entre l'intérieur et l'extérieur. En mettant en relief de tels lieux de passage, l'objet de la pièce semble bien devenir la traversée entre la vie et la mort et la porosité des frontières.

Tel un clin d'œil peut-être involontaire, on retrouve une fenêtre et un lit sur l'affiche d'une autre pièce, donnée une trentaine d'années plus tard : *Moonlight*, dans sa représentation au Donmar Warehouse (fig. 7). Dans cette œuvre, il est également question de la frontière entre les vivants et les morts et de la traversée dans l'inconnu qu'est la mort. Andy, le père, apparaît sur scène sur son lit de mort — dès les premiers instants de la pièce, avec une franchise brutale, Bel prononce le mot « deathbed » dans une conversation avec son mari (320). La pièce ne cesse de revenir sur cette traversée qu'Andy s'apprête à réaliser. Lorsque Bel lui fait remarquer, « Death is your new horizon », Andy répond :

> That may be. That may be. But the big question is, will I cross it as I die or after I'm dead? Or perhaps I won't cross it at all. Perhaps I'll just stay stuck in the middle of the horizon. In which case, can I see over it? Can I see to the other side? Or is the horizon endless? (357)

Le recours au motif de l'horizon est une tentative pour Andy de définir l'expérience de la mort de manière concrète, mais ses questions restent sans réponse et soulignent la nature de l'horizon comme inaccessible — il est par définition lointain, relatif à la position de l'observateur et donc impossible à traverser. En assimilant la mort au nouvel horizon d'Andy, Bel ne fait qu'attirer l'attention sur ce qu'il peut y avoir à la fois d'omniprésent et d'inconnu dans l'expérience de la mort : l'horizon est partout où l'on regarde, mais il reste intangible. Que ce soit sur un lit de mort ou sur un lit d'hôpital, les personnages de Pinter sont placés dans des espaces liminaires

---

[168] *Other Places.* Mise en scène de Peter Hall. Avec [Nigel Havers], Anna Massey, Paul Rogers, [Martin Jarvis] et Judi Dench. Cottesloe Theatre. Londres, 1982. Encore une fois, la pièce n'a pas été présentée seule, mais était accompagnée de *Victoria Station* et *Family Voices*. Les noms des acteurs entre crochets sont ceux présents dans la représentation mais pas dans *A Kind of Alaska.*

qui soulignent la possibilité d'un passage vers l'au-delà. Cette porosité des frontières et la vulnérabilité de chaque instant construisent une spectralité omniprésente et menaçante.

Dans *Ashes to Ashes*, c'est notamment l'espace de la plage qui sert de lieu de passage entre vie et mort, comme dans ce récit de Rebecca :

> I was looking out of the window and I saw a whole crowd of people walking through the woods, on their way to the sea, in the direction of the sea. They seemed to be very cold, they were wearing coats, although it was such a beautiful day. A beautiful, warm, Dorset day. They were carrying bags. There were… guides… ushering them, guiding them along. They walked through the woods and I could see them in the distance walking across the cliff and down to the sea. […] The guides… were ushering all these people across the beach. It was such a lovely day. It was so still and the sun was shining. And I saw all these people walk into the sea. The tide covered them slowly. Their bags bobbed about in the waves. (416)

La plage, plutôt associée aux loisirs et à la détente, devient le lieu de l'assassinat de masse, voire du génocide. La description de Rebecca souligne l'ambivalence de cet espace en relevant une certaine dissonance entre l'horreur de l'épisode et la beauté du cadre : « they were wearing coats, *although* it was such a beautiful day » (c'est moi qui souligne). Par la suite, les deux dimensions sont comme superposées : « It was so still and the sun was shining. And I saw all these people walk into the sea ». Sur le mode de la polysyndète, Rebecca met sur le même plan « the sun was shining » et « I saw all these people walk into the sea ». La violence apparaît de manière euphémistique, et la métaphore du voyage, du passage de la vie à la mort prend ici une forme littérale, les victimes portant des valises et étant accompagnées de guides[169]. C'est donc au spectateur de prendre la mesure de la rupture opérée entre les deux univers. Cette vision, comme l'espace frontière de la plage, est le lieu de rencontre des extrêmes : lieu de vie ou de mort, de plaisir ou d'horreur[170].

No Man's Land, dès son titre, pose la question de l'absence de l'humain. D'après Robert Gordon, la mort et le spectral envahissent la pièce : « In such a no man's land, only the dead or dying might be found. The image provides a haunting metaphor for the ghostly experience of an existence between life and death, where no action occurs, but people wait—either to die or

---

[169] Le mot « guide » n'est bien sûr pas anodin dans ce contexte de souvenirs liés à la Seconde Guerre mondiale. Il apparaît à plusieurs reprises dans la pièce, souvent encadré de points de suspension témoignant du poids de ses implications. Sur « guide » et « Fürher », voir par exemple Élisabeth Angel-Perez, *Voyages* (79-80).

[170] La mer est un des motifs récurrents chez Pinter, et on la retrouve également dans *Old Times* par exemple. Je reviendrai sur ce qu'elle implique de fluidité (315).

to go on merely waiting » (*Theatre of Power* 121). Cependant, le critique ne revient que brièvement sur la construction de cette dimension et s'attache principalement à démontrer ce que la pièce a de déroutant (*Theatre of Power* 122). La dimension spectrale qu'il repère est pourtant centrale, notamment car Hirst mentionne des fantômes plusieurs fois, faisant de ce *no man's land* un espace liminaire d'où le spectre, figure emblématique de l'entre-deux, peut surgir à tout instant. C'est d'abord la colère qui domine lorsque Hirst évoque les spectres du passé :

> Yes, yes, come on, come on, come on, pipe up, speak up, speak up, speak up, you're fucking me about, you bastards, ghosts, long ghosts, you're making noises, I can hear you humming, I wear a crisp blue shirt at the Ritz, I wear a crisp blue shirt at the Ritz, I know him well, the wine waiter, Boris, Boris, he's been there for years, blinding shadows, then a fall of water— (353)

Entre l'état de veille, le rêve et l'ébriété, les paroles de Hirst reflètent une certaine confusion. Les fantômes sont liés à des images du passé (le Ritz) ou de rêve (la cascade), ils semblent avoir un message à délivrer sans le rendre audible. Le spectre est lié à un extrême chaos : Hirst perd le contrôle, ne sait plus s'il est dans le présent ou dans ses souvenirs, dans la réalité ou dans ses rêves. La réplique de Hirst est construite sur le mode de la parataxe : les injonctions faites aux fantômes se placent sur le même plan que les souvenirs du Ritz ou la cascade onirique. La juxtaposition d'éléments distincts et hétérogènes accentue la capacité du spectre à perturber le vivant et à introduire la rupture. Malgré cela, plus tard, c'est un Hirst radouci qui nous encourage à accueillir le fantôme : « Allow the love of the good ghost. They possess all that emotion… trapped. Bow to it » (383). C'est une vision sentimentale, mettant l'accent sur un amour qu'il faudrait accueillir à bras ouverts, qui prend la suite de la colère exposée précédemment. À propos des fantômes, Peter Buse et Andrew Stott expliquent : « Ghosts […] stand […] in defiance of binary oppositions such as presence and absence, body and spirit, past and present, life and death » (« Introduction » 10). Ici, l'attitude même à adopter face au fantôme pose question et met en échec une opposition binaire, car il est à la fois facteur d'hostilité et d'hospitalité. Même s'il n'est pas présent sur scène, sa seule évocation s'avère problématique. Comme face à une apparition, l'on ne sait à quoi s'en tenir quand le spectral est évoqué par les personnages : entre joie et colère, le spectre crée autour de lui un espace équivoque.

b. « All dead now, of course » : la mort dans la vie

Au-delà de ces espaces, les pièces sont caractérisées par la perméabilité qu'elles mettent en scène : à chaque instant, la mort peut faire irruption dans la vie. Elle apparaît sans cesse au fil

des conversations des personnages, notamment dans les récits de souvenirs impliquant des personnes maintenant décédées. Sur le sujet, on retrouve deux commentaires similaires, le premier de Deeley dans *Old Times*, le second de Hirst dans *No Man's Land* :

> We went to a party. Given by philosophers. Not a bad bunch. Edgware road gang. Nice lot. Haven't seen any of them for years. Old friends. Always thinking. Spoke their thoughts. Those are the people I miss. *They're all dead, anyway I've never seen them again*. The Maida Vale group. Big Eric and little Tony. They lived somewhere near Paddington library. (*Old Times* 307, c'est moi qui souligne)
>
> When did we last meet? I have a suspicion we last dined together in '38, at the club. Does that accord with your recollection? Croxley was there, yes,' Wyatt, it all comes back to me, Burston-Smith. What a bunch. What a night, as I recall. *All dead now, of course*. (*No Man's Land* 372-373, c'est moi qui souligne)

Les deux passages ont en commun leur qualité rétrospective et tentent de reconstituer les caractéristiques d'une époque révolue grâce à ses protagonistes. Pourtant, cette démarche est mise en échec par la mort des personnages en question, et l'usage impitoyable de l'adjectif « all » ne laisse place à aucun éventuel survivant. Les deux extraits fonctionnent de manière similaire : c'est par la multiplication des noms propres ou des surnoms que cette « bande » — « bunch » — est évoquée mais c'est la seule et unique fois que ces noms apparaissent dans la pièce. Sans rôle spécifique dans le schéma narratif global, ces personnages se révèlent être plutôt indices d'une absence. Comme Peter Raby le dit de *No Man's Land*, la pièce devient une forme d'épitaphe à la louange d'une période révolue[171]. Encore une fois, cette irruption sinistre dans des discours anodins souligne la capacité de la mort à venir perturber chaque instant, évoquant en filigrane la mortalité et vulnérabilité des personnages.

La mort frappe sans prévenir, comme dans le récit de Rebecca, qui relate une sortie au cinéma dans *Ashes to Ashes* :

> But there was a man sitting in front of me, to my right. He was absolutely still throughout the whole film. He never moved, he was rigid, like a body with rigor mortis, he never laughed once, he just sat like a corpse. I moved far away from him, I moved as far away from him as I possibly could. (424)

---

[171] Peter Raby, « Tales of the City: Some Places and Voices in Pinter's Plays », *The Cambridge Companion to Harold Pinter*, éd. par Peter Raby, 2e éd. (Cambridge: Cambridge UP, 2009), 69.

L'immobilité est perçue comme funeste. Si Rebecca a recours à la comparaison pour évoquer la mort — « *like* a body with rigor mortis », « *like* a corpse » (c'est moi qui souligne) —, l'image n'en est pas moins frappante. Pour elle, il est devenu impossible d'échapper à la menace de la mort, même dans le quotidien le plus banal comme cette sortie au cinéma. Tenter de s'éloigner de l'homme comme elle le fait, c'est tenter d'échapper à l'emprise de la mort sur la vie. Pourtant, la mort se manifeste dans la pièce sous tellement de facettes différentes qu'elle devient inévitable. Annoncée dès le titre, la cendre en est l'une des facettes. Stéphane Laudier a exploré cette image dans sa mise en scène de *Ashes to Ashes* en 2013, qu'il a choisi de traduire, avec Jean-Marie Besset, *Car tu es poussière*. En déposant sur scène des copeaux de papier noirs, il matérialise la cendre, thématisant cet aspect dès les premiers instants (fig. 8). En entretien, il revient sur son approche de la scénographie :

> Je voulais par rapport à l'espace mélanger un intérieur et un extérieur. C'est pour ça que j'ai mis ces cendres au sol […] pour moi c'était une référence directe aux corps morts incinérés dans les fours des camps […]. Ensuite j'aimais bien l'idée de mélanger un intérieur, c'est-à-dire malgré tout un espace qui ressemble à un lieu clos, une chambre rouge avec un fauteuil, un lampadaire, des éléments réalistes si je puis dire, avec un sol qui puisse évoquer, on m'a parlé de cendres volcaniques, d'un sol brûlé… de mélanger les deux. (Annexe 1, 384)

Il y a bien à nouveau quelque chose qui relève de la rupture ici : en faisant irruption dans le monde de la vie quotidienne, de l'intime, la maison du couple, les cendres convoquent un monde plus large, potentiellement funeste et hostile. On retrouve l'univers que Georges Didi-Huberman décrivait dans la citation placée en exergue, « l'empire de la destruction », « règne de cendres, recours au deuil, retour de fantômes, nécessaire parti pris sur l'absence » (9). Dans le même spectacle, la présence des cendres est à nouveau renforcée par la musique choisie pour l'ouverture de la pièce, « Oh, Didn't He Ramble », de Jelly Roll Morton, avec ses paroles : « Ashes to ashes dust to dust / If the women don't get you the liquor must », plus tard fredonnées par les personnages. Ces paroles sont également soulignées indirectement dans la mise en scène de Gérard Desarthe, car elles sont retranscrites sur l'affiche (fig. 9). Au-delà de cette référence musicale, comme le repère Marta Ramos Oliveira, l'expression « ashes to ashes » trouve son origine dans *The Book of Common Prayer* et plus particulièrement dans un chapitre intitulé « The Burial of the Dead », destiné au service funéraire anglican[172]. Si, dans un contexte

[172] Marta Ramos Oliveira, « The Politics of Memory in Harold Pinter's *Ashes to Ashes* » (Thèse, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1999), 84.

religieux, la mort peut être promesse de vie éternelle, ici, la référence est chargée du poids de l'Histoire et devient absolument funeste, rappelant que la mort ne cesse d'interrompre la vie.

c. « Last rites I did not feel necessary » : des cérémonies funèbres

De plus, même si l'on ne voit jamais d'enterrement sur scène, les cérémonies funèbres occupent souvent les personnages, laissant la mort surgir dans la vie et établir un environnement propice au spectral. Liza Kharoubi constate justement à propos de *Old Times* : « The stage is stiflingly lethal » (« Looking Back » 57)[173]. On le voit notamment lorsque Kate évoque sa réaction face au corps mort d'Anna, dans son intervention finale :

> KATE. (*To* ANNA.) But I remember you. I remember you dead.
>
> *Pause*
>
> I remember you lying dead. You didn't know I was watching you. I leaned over you. Your face was dirty. You lay dead, your face scrawled with dirt, all kinds of earnest inscriptions, but unblotted, so that they had run, all over your face, down to your throat. Your sheets were immaculate. I was glad. I would have been unhappy if your corpse had lain in an unwholesome sheet. It would have been graceless. I mean as far as I was concerned. As far as my room was concerned. After all, you were dead in my room. […] I looked for tears but could see none. Your pupils weren't in your eyes. Your bones were breaking through your face. But all was serene. There was no suffering. It had all happened elsewhere. Last rites I did not feel necessary. Or any celebration. I felt the time and season appropriate and that by dying alone and dirty you had acted with proper decorum. It was time for my bath. I had quite a lengthy bath, got out, walked about the room, glistening, drew up a chair, sat naked beside you and watched you. (309-310)

Les images sont frappantes : le visage souillé d'Anna contraste avec le drap immaculé et l'horreur du corps mort est mise en avant — « Your pupils weren't in your eyes. Your bones were breaking through your face ». L'atmosphère calme et sereine de l'ensemble minimise pourtant l'horreur de la scène, et si la cérémonie funéraire est évoquée, Kate la juge inutile, comme si elle souhaitait garder la mort à distance. En effet, si dans un premier temps, Kate s'approche (« I leaned over you »), mêlant son espace à celui d'Anna (« you were dead in *my* room », c'est moi qui souligne), c'est plutôt une mise à distance qui est opérée dans la deuxième

---

[173] Sur le sujet, voir également Steven H. Gale, « Deadly Mind Games: Harold Pinter's *Old Times* », *Critical Essays on Harold Pinter*, éd. par Steven H. Gale (Boston: G.K. Hall, 1990), 111-128 ; ou encore Martin S. Regal, qui propose *Exiles* de James Joyce, que Pinter mettait en scène à l'époque, comme source de ces nombreuses références aux fantômes et à la mort (81).

partie de la réplique : « But all was serene. There was no suffering. It had all happened elsewhere ». Kate associe Anna à un espace autre, inconnu et lointain qu'elle refuse de prendre en charge. En utilisant le *past perfect* plutôt que le passé simple adopté dans le reste de la description, elle relègue la mort d'Anna à un passé antérieur, soulignant la rupture entre le monde des morts et celui des vivants.

Les cérémonies funèbres apparaissent également dans *Moonlight*, où le champ lexical de la mort est introduit dès les premiers instants dans les paroles de Bridget :

> I don't want to wake my father and mother. They're so tired. They have given so much of their life for me and for my brothers. All their life, in fact. All their energies and all their love. They need to sleep in peace and wake up rested. (319)

Comme le remarque Claudie Combres, ce discours établit l'« isotopie de mort », notamment grâce à dernière phrase, qui évoque inévitablement le funeste « Rest in peace » scandé lors d'un enterrement[174]. De plus, l'image du don de soi exploitée par Bridget est ici poussée à l'extrême, et l'on se demande si elle n'est pas à prendre à son sens littéral, comme dans une forme de « réactivation de la catachrèse » — trope caractéristique de Pinter d'après Élisabeth Angel-Perez (*Voyages* 79). En donnant leur vie, les parents risquent dans le même temps de la perdre, et de venir rejoindre Bridget parmi les morts. Quelques instants plus tard, c'est dans les détails matériels que la cérémonie funèbre est abordée par Andy : « Oh, I've been meaning to ask you, what are you making there? A winding sheet? Are you going to wrap me up in it when I conk out? You'd better get a move on. I'm going fast » (348). Le recours à un registre familier et à des expressions communes (« conk out », « get a move on », « going fast ») place le discours à l'opposé de la dimension solennelle plus souvent associée à de tels événements[175], établissant tout de même l'enterrement comme une préoccupation essentielle de la pièce. La pièce s'achève pourtant sans que l'on ait été témoin de la mort d'Andy et, comme par procuration, c'est l'enterrement d'un certain « d'Orangerie », une connaissance commune des fils d'Andy, qui fait l'objet d'une ultime conversation. Après avoir vu Andy et Bel sur scène pour la dernière fois, le spectateur se retrouve confronté à Fred et Jake faisant un éloge funèbre de cet inconnu :

> FRED. He was much loved.
>
> JAKE. Well, you loved him yourself, didn't you?
>
> FRED. I loved him. I loved him like a father. (386)

---

[174] Claudie Combres, « Dire l'indicible : stratégies discursives dans les deux dernières pièces d'Harold Pinter, *Moonlight* et *Ashes to Ashes* », *Études anglaises* 52.2 (1999), 133-48.
[175] Je reviendrai sur le lien entre comique et spectralité ci-dessous (339).

Si le parallèle entre Andy et d'Orangerie était annoncé précédemment, il est maintenant confirmé dans les dernières paroles des fils, et l'enterrement d'Orangerie joue le rôle de la cérémonie à laquelle les frères n'assisteront pas[176]. Toutefois, cet épisode est relégué au hors-scène et, comme *Old Times*, *Moonlight* convoque la question des cérémonies funèbres sans les donner à voir directement. Les pièces mettent ainsi en scène l'omniprésence de la mort tout en montrant à quel point il est difficile d'y faire face[177], ouvrant la voie à un fantôme qui reviendrait « quand les rites de funérailles […] n'ont pas pu s'effectuer normalement » (Schmitt 15).

3. Le spectral comme vecteur d'isolement et de solitude

Entre vie et mort, le monde des pièces est également envahi par l'isolement et la solitude. La spectralité, du fait de son lien avec la mort, éloigne toute possibilité de relation entre les individus. L'absence domine tellement que le contact est nié avant même d'être envisagé, les personnages se replient sur eux-mêmes et se murent dans une immobilité qui les sépare les uns des autres.

a. « Beth never looks at Duff, and does not appear to hear his voice » : un contact nié avant même d'être envisagé

Dans *Landscape*, Beth est tellement absorbée par la figure spectrale de son amant qu'elle est comme absente dans le présent. Cette absence aux autres n'est pas construite mais établie dès les indications scéniques initiales, l'instaurant comme incontournable : « DUFF *refers normally to* BETH*, but does not appear to hear her voice.* BETH *never looks at* DUFF*, and does not appear to hear his voice* » (166). L'interaction est d'emblée posée comme quasi impossible. Si l'on peut voir dans la nuance entre le « appear to hear her/his voice » et un possible « does not hear her/his voice » un espoir de contact, il est bien ténu car tout échange visuel est écarté. On le ressent d'autant plus dans les mises en scène, comme celle de l'auteur lui-même en 1994[178], dans laquelle la scénographe Eilen Diss avait suivi l'indication scénique de Pinter et placé les personnages aux deux extrémités d'une longue table rustique[179]. La longueur de la table et la position des personnages — Duff assis à table et Beth en face de lui, assise de profil, loin de

---

[176] Sur ce point, voir par exemple Mark Taylor-Batty (*Theatre* 149).
[177] Je reviendrai sur le processus de deuil ci-dessous (203).
[178] *Landscape.* Mise en scène de Harold Pinter. Avec Penelope Wilton et Ian Holm. Cottesloe Theatre. Londres, 1994.
[179] Francis Gillen, « "The Shape of Things": *Landscape* in Draft, Text, and Performance », *The Pinter Review* (2002), 59.

lui — soulignent la distance les séparant. Si Duff ne quitte quasiment pas Beth du regard, elle semble naviguer au sein d'un ailleurs inatteignable : captivée par ses souvenirs, elle est devenue inaccessible. Cette impression est renforcée dans la version filmée par la BBC, car certains plans montrent le profil de Beth avec le regard frontal de Duff en arrière-plan, entrecoupés de plans de face montrant Beth et son regard droit (fig. 10). Les regards ne se croisent pas, et la caméra ne peut que passer d'une vision à l'autre, sans jamais trouver de terrain commun aux deux personnages. Dans la première mise en scène, celle de Peter Hall en 1969, la distance avait également été soulignée grâce à la scénographie de John Bury, presque au détriment d'un cadre réaliste[180]. La chaise de Beth était très éloignée de la table, et deux forts halos de lumière, sur une scène globalement sombre, donnaient l'impression de deux sphères autonomes et totalement indépendantes l'une de l'autre (fig. 11). Hersh Zeifman remarque également qu'une fissure sur le sol séparait les deux personnages : « a fissure in the stage floor, to the left of the table, further separated the couple, isolating Beth on her own little "island" »[181]. Ainsi, la présence du passé dans le présent, marque d'un fonctionnement spectral, semble isoler Beth et briser les possibles relations et interactions avec son partenaire.

On retrouve ce même sentiment d'isolement exacerbé dans *Monologue*, où le protagoniste est seul mais persiste tout de même à entretenir un semblant de dialogue avec celui qui est ou fut son meilleur ami, représenté sur scène par une chaise vide. La chaise est ici, de manière métonymique, simultanément la trace d'une présence (l'ami qui pourrait / qui a pu y être assis) et d'une absence (elle est vide). Encore une fois, l'isolement est posé initialement par les indications scéniques du dramaturge : « *Man alone in a chair. He refers to another chair, which is empty* » (121). Les questions de l'homme ne trouvent d'écho que dans un silence impitoyable :

> MAN. I think I'll nip down to the games room. Stretch my legs. Have a game of ping pong. What about you? Fancy a game? How would you like a categorical thrashing? […]
> *Pause.* (121)

La chaise vide et l'adresse au personnage absent construisent l'ami sur le mode de la présence spectrale : il n'est pas là, mais sa présence se fait tout de même sentir dans chaque instant du monologue, présenté comme un dialogue incomplet. Dans les mises en scène, c'est encore une

---

[180] *Landscape.* Mise en scène de Peter Hall. Avec Peggy Ashcroft et David Waller. Aldwych Theatre. Londres, 1969.
[181] Hersh Zeifman, « A Rose by Any Other Name: Pinter and Shakespeare », *Pinter at Sixty*, éd. par Katherine H. Burkman et John L. Kundert-Gibbs (Bloomington: Indiana UP, 1993), 131.

fois la lumière qui est utilisée pour explorer ce jeu sur le spectral : au National Theatre en 2002[182], la pièce s'achève avec des halos de lumière éclairant l'homme sur le plateau, ainsi que le fauteuil vide, mettant en avant le contraste entre présence et absence. Le spectral semble ici instaurer l'absence et être la cause de l'isolement du personnage. Le commentaire que Mark Taylor-Batty fait à propos de *Silence* et *Landscape* s'applique à cette pièce, comme à beaucoup de celles du corpus : « there is a tacit warning that in failing to negotiate our mutual needs for company and comfort, we must accept or suffer isolation instead » (*Theatre* 103). L'on ne sait presque rien du passé des relations des personnages, mais il est clair que Pinter nous donne à voir des instants de vie marqués par un isolement, souvent plutôt subi que choisi, disposant les personnages sur scène comme autant d'îlots séparés les uns des autres.

Les présences spectrales dans les pièces sont ainsi à l'origine de phénomènes d'isolement : les personnages se retrouvent enfermés dans une solitude de laquelle ils ne peuvent échapper, qui nie toute forme de contact avant même qu'il soit établi. Dans *Family Voices*, cette logique est poussée à son comble car même la scénographie sépare les personnages, anéantissant tout espoir de contact, et encore plus de retrouvailles. Les personnages eux-mêmes ne sont plus que des voix numérotées, dont on ne sait même pas si elles sont féminines ou masculines[183]. Albert R. Braunmuller parle de « dépersonnalisation » des personnages[184], soulignant en quoi l'hantologie vient mettre en danger l'ontologie. Pour le dire avec Élisabeth Angel-Perez, il y a ici « spectralisation du corps » et la voix prend le dessus[185]. Si cela est en partie compréhensible pour une pièce radiophonique, la pièce a également été jouée au théâtre, et l'impact d'un tel procédé sur un plateau doit être pris en compte. La présence de voix seules empêche tout travail sur des possibles mouvements scéniques et tend à encourager une représentation statique. C'est notamment le cas du spectacle présenté par le National Theatre[186], dans lequel les personnages étaient assis devant de grands panneaux lumineux verticaux qui dessinaient leurs corps en ombres chinoises tout en imposant un cadre, délimitant un espace personnel duquel chacun ne semblait capable de sortir (fig. 12).

---

[182] *Monologue.* Mise en scène de Gari Jones. Avec Henry Woolf. Cottesloe Theatre. Londres, 2002.
[183] Élisabeth Angel-Perez repère un phénomène similaire chez Sarah Kane, dont les personnages dans *Crave* sont sommairement nommés A, B, C, M (« Spectropoétique de la scène » 6).
[184] Albert R. Braunmuller, « Pinter's *Silence*: Experience without Character », *Harold Pinter: Critical Approaches*, éd. par Steven H. Gale (Rutherford: Fairleigh Dickinson UP, 1986), 123 (c'est moi qui traduis).
[185] Élisabeth Angel-Perez utilise le terme dans un autre contexte, pour décrire le phénomène d'effacement du corps et le recours concurrent à la voix chez Martin Crimp notamment. « Éloge de l'ombre : les paradoxes du corps spectral dans le théâtre anglais contemporain », *Miranda* 8 (2013) [en ligne, consulté le 30 mai 2014].
[186] *Other Places.* Mise en scène de Peter Hall. Avec Nigel Havers, Anna Massey, Paul Rogers, [Martin Jarvis et Judi Dench]. Cottesloe Theatre. Londres, 1982. [La pièce n'a pas été présentée seule, mais était accompagnée de *Victoria Station* et *A Kind of Alaska*. Les noms des acteurs entre crochets sont ceux présents dans la représentation mais pas dans *Family Voices*].

Même la plus minimaliste des représentations, comme celle donnée en 2012[187], ne peut que mettre l'accent sur les trois îlots formés par les tabourets sur scène (fig. 13). La voix de la mère offre d'ailleurs une image frappante de cet isolement : « Sometimes I think I have always been sitting like this. I sometimes think I have always been sitting like this, alone by an indifferent fire, curtains closed, night, winter » (140). La structure tautologique de cette déclaration renforce l'image de solitude qui y est présentée, et l'association de l'adjectif « indifferent » avec le feu fonctionne sur le mode de la personnification pour signifier le manque d'attention ressenti par cette femme veuve au fils absent. Scénographie et texte se renforcent ainsi l'un l'autre dans la construction d'une image d'isolement extrême. En plus de la dissolution des corps et de la séparation frappante entre les personnages, la mort s'infiltre à chaque instant de la pièce. La voix du père, qui intervient tardivement dans la pièce, s'affirme comme sépulcrale : « I'm writing to you[188] from my grave » (145-146). La mère n'est pas sûre que son fils soit en vie : « Nobody knows if you are alive or dead » (138). Dans cet univers où la mort frappe sans cesse et où le spectral est omniprésent, c'est l'isolement des personnages qui domine. Je suivrai Katherine Burkman dans son analyse : « as the family voices speak past each other, the lack of connection becomes a trap that leaves each one suspended in a void »[189]. L'introduction du spectral a brisé toute possibilité de lien entre les personnages, les condamnant à une solitude imposée.

b. « Such a silence. I can hear myself » : un repli sur soi

Si les situations ne semblent pas se prêter à la construction de relations interpersonnelles, les personnages le comprennent rapidement et se résolvent souvent à se laisser enfermer dans leur isolement, qu'il prenne la forme d'un retour sur soi ou d'un espace domestique clos rejetant le monde extérieur. Par exemple, les paroles d'Ellen dans *Silence* allient l'omniprésence du spectral et le repli sur soi qui l'accompagne : « Around me sits the night. Such a silence. I can hear myself. Cup my ear. My heart beats in my ear. Such a silence » (201). Si le contexte nocturne construit déjà un univers obscur propice aux apparitions spectrales, l'utilisation du verbe « sit » personnifie la nuit, qui s'incarne et envahit l'espace d'Ellen. Le silence accompagnant cette présence étrange déclenche chez Ellen un retour sur elle-même, retour à la

---

[187] *Family Voices/One for the Road*. Mise en scène de Sarah Finlay. Avec Daniel Costello, Patricia Malpas, James Mahon et David Byrne. The New Theatre. Dublin, 2012.
[188] Je reviendrai ultérieurement sur la dimension pseudo-épistolaire de la pièce et son impact sur les possibilités de communication (144).
[189] Katherine H. Burkman, « Displacement in Time and Space: Harold Pinter's *Other Places* », *Harold Pinter: A Casebook*, éd. par Lois G. Gordon (New York, 1990), 113.

conscience de soi et à ce qu'il y a de plus primordial dans le corps : le battement de son cœur. De plus, la répétition du segment « Such a silence » enferme le reste de la phrase, ce fragment concernant justement l'identité d'Ellen. L'allitération en « s » renforce encore ce sentiment d'angoisse lié à la solitude forcée du personnage. Dans cet univers silencieux et désert, Ellen n'a d'autre choix que d'opérer ce retour vers elle-même et son propre corps. Dans la même pièce, Rumsey déclare : « Pleasant alone and watch the folding light. My animals are quiet. My heart never bangs. I read in the evenings. There is no-one to tell me what is expected or not expected of me. There is nothing required of me » (193). Dans ce passage, le langage lui-même semble être dépouillé, notamment dans la première réplique qui affirme le confort dans la solitude : cette phrase sans sujet montre à quel point le personnage s'efface dans un quotidien insipide et monotone, excluant tout lien avec l'extérieur et tout rebondissement éventuel. Dans un monde spectral où le passé revient sans cesse, les personnages préfèrent se replier sur eux-mêmes plutôt que de faire face aux spectres qui les entourent. Pour le dire avec Rüdiger Imhof, « the *dramatis personae* are inevitably boxed into a state of utter separation, in consequence of which they feel lonely, uneasy, and desperate »[190].

De la même manière, dans *No Man's Land* les personnages choisissent souvent le repli sur soi, comme si la spectralité venait briser toute possibilité de lien dans le présent et les plongeait dans un univers peuplé des ombres du passé. Hirst, plus préoccupé par l'alcool et par son passé que par le monde extérieur, exige que les rideaux soient maintenus fermés : « The light… out there… is gloomy… hardly daylight at all. It is falling, rapidly. Distasteful. Let us close the curtains. Put the lamps on » (390). Au contact avec l'extérieur, qu'il perçoit comme déplaisant, Hirst préfère un repli sur soi, dans une forme d'autonomie choisie[191]. Ruby Cohn définit l'espace scénique comme une « pièce oppressante », et l'on ne peut qu'abonder dans ce sens (« Words » 188, c'est moi qui traduis). Comme le rappelle Leslie Smith, dans la première présentation de *No Man's Land*, le metteur en scène et le scénographe — Peter Hall et John Bury — avaient proposé une pièce en arc de cercle, affublée de grandes fenêtres ouvrant sur un espace indéterminé : « The set […] suggested a large, comfortable but cold lighthouse, a circular track of window looking out on an encroaching darkness »[192]. En ouverture de la pièce, Pinter précise bien que la scène se déroule dans une grande maison dans le nord-ouest de Londres, ce qui nous encourage à lire le phare de manière symbolique plutôt que réaliste (317). Faire appel

---

[190] Rüdiger Imhof, « Pinter's *Silence*: The Impossibility of Communication », *Modern Drama* 17.4 (1974), 457.
[191] Je reviendrai ci-dessous sur les fictions d'autonomie dans les pièces (180).
[192] Leslie Smith, « Harold Pinter's Later Plays », *Adam* 41.406 (1978), 59. Smith repère comme source d'inspiration possible le commentaire de Foster, un des personnages de la pièce : « But I still like a nice lighthouse like this one » (341).

à un phare, c'est évoquer une position particulière, une observation de la mer inaccessible à quelqu'un resté au sol sur la côte ; c'est se placer dans un espace frontière, entre la terre ferme et l'océan. Pourtant, en souhaitant garder les rideaux fermés, Hirst se refuse à ce rôle d'observateur privilégié et se condamne lui-même à littéralement tourner en rond, captif de cet espace circulaire. Si vision il y a, c'est une vision intime, centrée sur lui-même et son passé.

Dans *Ashes to Ashes* c'est Rebecca qui, comme Hirst, refuse de sortir de l'univers domestique et de s'aventurer à l'extérieur, malgré les propositions répétées de Devlin :

> DEVLIN. What do you say, sweetheart? Why don't we go out and drive into town and take in a movie?
>
> REBECCA. That's funny, somewhere in a dream… a long time ago… I heard someone calling me sweetheart. (418)

Si Devlin tente désespérément de la ramener dans la réalité du monde qui les entoure, Rebecca reste résolument plongée dans un univers spectral mêlant visions, souvenirs et rêves. En entretien, Pinter signale la volonté de Devlin de ramener Rebecca dans le monde de la réalité ordonnée qui est le sien[193] : « we're talking about a *haunted* person, and a man who really essentially wants to bring her back to just the ordered state of affairs » (Pinter et Merritt, « Harold Pinter's *Ashes to Ashes* » 75, italiques dans le texte). Le spectral isole, séparant ainsi Rebecca et Devlin. La discussion entre les deux personnages est plus une succession de répliques qu'un réel échange, comme en témoigne cet extrait :

> DEVLIN. I have the right to be very angry indeed. Do you understand that?
>
> *Silence*.
>
> REBECCA. Oh by the way there's something I meant to tell you. I was standing in a room at the top of a very tall building in the middle of the town. (426)

Rebecca, immergée autant qu'elle l'est dans les visions qu'elle nous présente — pour reprendre l'image de la noyade suggérée par Pinter —, ne parvient pas à s'inscrire dans une relation concrète dans le présent. D'ailleurs, c'est toujours seule qu'elle prend en charge les images dont elle nous fait part : la vision des voyageurs marchant dans la mer, mentionnée plus haut, est bien une vision qu'elle n'a partagée avec personne — « I looked out of the garden window, out of the window into the garden, in the middle of summer, in that house in Dorset, do you remember? Oh no, you weren't there. I don't think anyone else was there. No. I was all by

---

[193] Je reviendrai sur l'opposition entre ces deux mondes ci-dessous, en évoquant notamment l'exposition de Rebecca au monde extérieur (325).

myself. I was alone » (416). Les reformulations successives de Rebecca ne disent qu'une seule chose : sa solitude dans cette expérience. Le retour du passé dans le présent, schéma spectral par excellence, condamne Rebecca à porter seule le poids du témoignage et entrave les relations possibles. Dans sa mise en scène, Stéphane Laudier avait fait le choix de remplacer les deux fauteuils que suggère Pinter par un seul, soulignant ainsi la faillite de la relation entre les deux personnages. Jean-Marie Gavalda a justement remarqué que ce fauteuil était visiblement « impossible à partager », comme on le voit également sur une des photographies du spectacle où Jean-Marc Bourg (dans le rôle de Devlin) tente maladroitement de s'asseoir avec Fanny Rudelle (dans le rôle de Rebecca) (fig. 14). En effet, il semble parfois plus facile de se replier sur soi, de tenter de faire face seul, que de construire une relation avec autrui.

c. « No man's land… does not move » : une immobilité grandissante

Dans les pièces, le spectral fige les personnages dans une immobilité qui empêche tout changement. La pièce *No Man's Land* est bien sûr emblématique de ce fonctionnement. Dès le départ, l'image éponyme implique un paradoxe : si elle signifie l'absence, elle se superpose à la vision scénique offerte aux spectateurs qui est justement celle d'un monde d'hommes[194]. Ce décalage participe de la construction d'un univers spectral suspendu, tel que celui que Hirst évoque : « No man's land… does not move… or change… or grow old… remains… forever… icy… silent » (340). Dans cette déclaration mystérieuse, Hirst décline la notion de fixité de différentes manières : c'est d'abord une immobilité dans l'espace, puis une fixité dans le temps, à l'échelle d'une vie ou à une dimension plus universelle, impliquant la permanence d'un élément comme la glace. Finalement, le silence qui clôt cette évocation d'un *no man's land* le présente comme un espace désert où règne la solitude, proche de la mort, comme le suggère Thomas P. Adler[195]. À la fin de la pièce, ce motif apparaît à nouveau et est actualisé sur scène, alors que Foster, soutenu par Briggs, affirme que le sujet de la conversation ne peut plus être changé, plongeant les personnages dans un hiver éternel : « the subject is changed once and for all and for the last time forever. […] The subject is now winter. So it'll be winter forever » (396). Cette fois-ci, c'est Spooner qui s'adresse à Hirst et reprend l'image évoquée plus haut : « No. You are in no man's land. Which never moves, which never changes, which never grows

---

[194] Les critiques ont été prompts à remarquer qu'il s'agirait plutôt d'un « no *woman's* land », car aucune femme n'apparaît sur scène (Sakellaridou, *Pinter's Female Portraits* 120).

[195] Thomas P. Adler, « From Flux to Fixity: Art and Death in Pinter's *No Man's Land* », *Critical Essays on Harold Pinter*, éd. par Steven H. Gale (Boston: G.K. Hall, 1990), 137.

older, but which remains forever, icy and silent. / *Silence* » (399). À propos de ce passage, Ruby Cohn explique :

> Hirst describes no man's land in general human terms, but his "No" to Spooner confers specificity. Spooner repeats and intensifies Hirst's description, consigning Hirst there. Like earlier Pinter characters, Hirst and Spooner fail to achieve "interpersonal connection", and that failure leaves them both in no man's land. (« Words Working Overtime » 190)

L'espace du *no man's land* a envahi le salon de Hirst, et les personnages se trouvent maintenant captifs de ce monde glacial, stérile et immobile.

Il y a quelque chose dans les pièces qui condamne les personnages à une immobilité funeste : une fois captivés par les spectres, ils se figent et ne peuvent ni interagir ni bouger. C'est le cas notamment dans *Silence*, où Pinter indique « Three areas. A chair in each area » (190)[196]. Les trois personnages sont respectivement assis sur les trois chaises et n'en bougent pas, à l'exception de deux moments, l'un où Bates s'avance vers Ellen (195), et l'autre où Ellen s'avance vers Rumsey (199). Malgré cela, la dynamique est celle d'une pesanteur rendant le mouvement difficile et laborieux : un seul personnage se déplace à la fois, et son retour sur sa chaise attitrée ne se fait jamais attendre. Pinter pousse l'immobilité jusqu'à la limite du supportable. À propos de *Landscape* et *Silence*, James R. Hollis déclare :

> The […] characters do not move about very much at all. Their isolation is intensified, literalized; their movements and gestures toward each other are mechanical and rigid. […] Each seems caught in the prison of himself, in the strictures of an unrelieved past, and blessed (or cursed) with only a partial insight into the nature of his condition. (113)

L'impression que les mouvements des personnages les uns envers les autres sont mécaniques et rigides est liée à l'écart entre le contenu de la conversation et les mouvements et gestes sur scène. Par exemple, lorsque Bates se dirige vers Ellen, l'on pourrait s'attendre à une rencontre, à des retrouvailles, à un réel échange, mais Ellen rejette Bates et reste hermétique à ses propositions :

> BATES. What do you want to do?
>
> ELLEN. I don't know.
>
> *Pause*

---

[196] Cette configuration rappelle celle de *Family Voices* décrite plus haut (87).

BATES. Do you want to go anywhere else?

ELLEN. Yes.

BATES. Where?

ELLEN. I don't know.

Pause (196-197)

Les questions répétées de Bates et les réponses laconiques d'Ellen sont le signe d'un échange qui ne fonctionne pas et rendent la tentative de mouvement de Bates envers Ellen vaine. Ces passages sont autant de rencontres manquées menant à une solitude inévitable.

La pièce courte *Victoria Station* semble dès son titre s'ancrer dans un lieu défini, mais il s'avère que ce lieu est justement un objectif à atteindre qui sera évité tout au long de la pièce. Un chauffeur de taxi reçoit des ordres de la part de la centrale lui demandant de se rendre à la gare de Victoria afin d'effectuer une course pour un client, mais il prétend ne pas connaître cet endroit — ce qui est particulièrement surprenant (201). D'après Mark Taylor-Batty, la tension entre mouvement et solitude est au cœur de la pièce : « Loneliness, stagnation and aimless mobility are triggered in the brief play » (*Theatre* 142). Cette mobilité sans but et son aboutissement dans l'immobilité et la solitude prend forme grâce au contraste. D'un côté, l'effervescence et le mouvement sont évoqués : la mention de la célèbre gare londonienne, lieu d'échanges incessants, et la présence d'une voiture sur scène promettent un certain dynamisme, de l'autre, rien ne bouge, et le chauffeur refuse de se déplacer. Si cette fixité a bien sûr une dimension comique, le superviseur s'acharnant à essayer de faire comprendre ses consignes à ce chauffeur d'une ignorance déconcertante, elle a aussi un versant plus troublant qui relève du spectral. En effet, si le chauffeur refuse de bouger, c'est qu'il dit être devant le Crystal Palace qui, comme le rappelle son interlocuteur, a brûlé dans les années trente (203, 206). Ce décalage temporel étrange place les personnages sur deux plans distincts, compromettant ainsi toute interaction[197]. De plus, la dimension scénique renforce cette immobilité car l'on a bien sur scène la représentation d'une voiture — Pinter indique « *in car* » (193). Pourtant, il est difficile d'imaginer une voiture entière dans un tel cadre : la pièce et très courte et les contraintes du théâtre rendent cette suggestion difficilement réalisable. L'on se retrouve donc le plus souvent face à une représentation métonymique de la voiture, avec par exemple un simple volant[198] (fig. 15). Le mouvement est évoqué puis mis en échec, limité par l'évolution du chauffeur de

[197] Je reviendrai sur cet écart temporel ci-dessous (102).

[198] *Victoria Station.* Mise en scène de Eric Tucker. Avec Malcolm Ingram et Stephen Pilkington. Shakespeare & Company, Lenow, Massachussetts, 2009. [Sous le nom « Pinter's Mirror », avec *A Slight Ache* et *Victoria Station*].

taxi dans un espace autre, séparé. Que ce soit dans *No Man's Land*, *Silence* ou, ici, dans *Victoria Station*, les personnages sont plongés dans un monde spectral figé — empli de visions du passé, d'amis disparus, de palais brûlés — qui les empêche de s'inscrire dans une dynamique d'interaction dans le présent, les condamnant ainsi à l'isolement et à la solitude. Immobiles, repliés sur eux-mêmes, les personnages nient toute forme de contact avec l'autre.

Ce premier aperçu des apparitions et des disparitions dans les pièces a révélé la capacité destructrice du spectral. Le spectre rompt toute logique de visibilité et évolue dans un espace radicalement distinct de celui des vivants. Ce fonctionnement est poussé à l'extrême avec l'effet de visière décrit par Derrida, reflétant l'écart entre le regard que le fantôme pose sur nous et l'impossibilité pour nous de le voir. C'est également à travers l'omniprésence de la mort que la spectralité imprègne les pièces : le spectral rappelle à chaque instant la fragilité de la vie et la difficulté de faire face aux disparus. Absorbés dans un univers spectral, les personnages semblent privés de toute possibilité d'interaction dans le présent. Le spectral se manifeste ainsi dans la rupture : il détruit, sépare, isole les personnages, et son impact va même jusqu'à toucher la structure temporelle des pièces.

Chapitre 2 : Une temporalité perturbée

Haunting, by its very structure, implies
a deformation of linear temporality:
there may be no proper time for ghosts.
(Buse et Stott, « Introduction » 1)

En signalant la capacité déformatrice de la hantise, Peter Buse et Andrew Stott attirent l'attention sur une des caractéristiques fondamentales de la spectralité : le spectral perturbe le déroulement normal du temps et introduit la rupture là où il semblait y avoir continuité. Ce commentaire ouvre sur deux perspectives de lecture légèrement différentes. « There may be *no* proper time for ghosts » (c'est moi qui souligne) : s'il n'y pas de temps pour les fantômes, ils s'inscrivent dans un univers séparé du nôtre, sur le mode de l'exclusion, dans un hors-temps, une achronie. Ou peut-être l'accent est-il à mettre sur la qualité du temps que les fantômes occupent : « There may be no *proper* time for ghosts » (c'est moi qui souligne). C'est bien dans ce cas une forme de temps, mais un temps qui ne peut être juste, adapté, au contraire toujours décalé, à contretemps, à rebours ou en retard — anachronique. D'après Peter Buse et Andrew Stott, l'anachronisme pourrait être la caractéristique essentielle des fantômes (« Introduction » 1). Le terme apparaît également chez Jacques Derrida, qui identifie une perturbation temporelle au moment de l'apparition du fantôme dans *Hamlet* (*Spectres* 26-27, 48, 55). Le philosophe revient sur le passage de l'acte 1, scène 5, dans lequel Hamlet déclare, « The time is out of joint » (1.5.190, 2021), et décrit ce temps spectral : « Le temps est *désarticulé*, démis, déboîté, disloqué, le temps est détraqué, traqué et détraqué, *dérangé*, à la fois déréglé et fou. Le temps est hors de ses gonds, le temps est déporté hors de lui-même, désajusté » (*Spectres* 42, italiques dans le texte). L'énumération presque intarissable d'adjectifs aux préfixes privatifs illustre l'effet du spectral sur le temps : avec le spectre ne s'opère pas simplement un retour du passé dans le présent mais un véritable bouleversement des repères chronologiques traditionnels. Fredric Jameson abonde en ce sens : « Spectrality is not difficult to circumscribe, as what makes the present waver »[199]. Chez Pinter, bien au-delà de l'incarnation d'un souvenir ou de la mémoire, le spectral reconfigure les pièces dans leur ensemble, introduisant rupture et

[199] Fredric Jameson, « Marx's Purloined Letter », *Ghostly Demarcations: A Symposium on Jacques Derrida's* Spectres of Marx, éd. par Michael Sprinker (Londres: Verso, 2008), 38.

discontinuité au cœur même d'une progression temporelle supposée linéaire et continue. La flèche du temps ne peut se lire de manière unidirectionnelle et se retrouve sans cesse interrompue et/ou inversée. Cette discontinuité passe également par une fragmentation extrême qui se révèle être, en plus de l'achronie et de l'anachronie précédemment repérées, une caractéristique du temps spectral dans les pièces. Le théâtre de Pinter, entrecoupé de ses fameuses pauses et silences qui ont tant donné à écrire aux critiques[200], repose sur une logique de l'intermittence, de l'interruption et de la fragmentation qui allie temporalité et rupture.

Dans ce chapitre, je m'intéresserai à la fois aux figures spectrales et à la temporalité de manière générale dans les pièces, car la perturbation temporelle initiée par le spectral déborde la seule apparition et instaure une logique de la hantise nécessitant une analyse globale. La temporalité perturbée révèle un monde fondé sur une série de ruptures mettant en avant l'atomisation plutôt que la connexion et la dépendance. Afin d'analyser ce processus, j'envisagerai tout d'abord les traits anachroniques qui définissent la temporalité de certaines des pièces du corpus. Dans ce premier cas, la rupture instaurée par le spectral dans un développement linéaire semble être facteur de séparation car, en décalant les personnages et leurs chronologies, elle empêche dans le même temps toute possibilité de rencontre. Ensuite, je m'intéresserai au passage d'une anachronie à une achronie en suggérant que le spectral, s'il se manifeste d'abord par une perturbation au sein du temps, finit par s'en exclure, fonctionnant dans un espace atemporel qui nie l'existence du temps qui passe. De manière plus extrême encore qu'avec l'anachronie, en les reléguant à un ailleurs temporel, l'achronie prive les personnages de toute possibilité d'interaction. Enfin, j'analyserai les motifs de fragmentation et montrerai comment, dans les pièces, le spectral refuse toute complétude et privilégie des bribes évoluant entre un passé, un présent et un avenir indéterminés. C'est en rapprochant ce fonctionnement de celui de la temporalité traumatique que je conclurai ce chapitre, afin d'envisager ce qui est à l'origine de la spectralité.

L'étude de la temporalité chez Pinter n'est pas un sujet nouveau, mais il suscite toujours des discussions — c'était d'ailleurs le thème de l'atelier de la Harold Pinter International Society au congrès de la MLA pendant deux années consécutives[201]. Je ferai notamment référence à l'ouvrage que Martin S. Regal a consacré au sujet, *Harold Pinter: A Question of Timing*, dont l'objectif est de démontrer la dimension relative et subjective du temps chez Pinter

---

[200] Je reviendrai plus en détail sur cet aspect dans le prochain chapitre (147).

[201] En 2015, à Vancouver, l'atelier avait adopté la formulation suivante : « Pinter, Time, and Temporality », et a poursuivi ses travaux en 2016, à Austin : « Pinter and Time times Two ». Les actes ont été publiés en 2017, dans le premier volume de la nouvelle formule de *The Harold Pinter Review*.

en parcourant l'ensemble de son œuvre de manière chronologique (3-4). Certains des commentaires de Regal nourriront mon analyse et seront cités ici, mais l'argumentation générale de l'auteur, ainsi que son choix de ne pas se concentrer sur un groupe de pièces en particulier, diffèrent des miens. Je reviendrai également au fil de la démonstration sur des travaux comme ceux de Brigitte Gauthier ou Élisabeth Angel-Perez, qui ont envisagé la fragmentation et la mémoire traumatique chez Pinter. Toutefois, mon objectif est de souligner la manière dont temporalité et spectralité fonctionnent de conserve. En mettant en scène une temporalité perturbée, les pièces esquissent un spectre qui s'inscrit dans la rupture : il vient d'un autre temps ou même d'un hors temps, troublant le présent et anéantissant toute logique totalisante, signe peut-être d'un passé non assimilé qui fait retour de manière traumatique. Ce chapitre sera également l'occasion de m'attarder sur quelques pièces qui ont parfois moins mobilisé la critique et qui permettent toutefois d'offrir des éclairages nouveaux sur les rapports entre temporalité, spectralité, et rupture.

1. Anachronisme et séparation

Dans nombre de pièces du corpus, la progression temporelle est perturbée par le spectral — le temps est hors de ses gonds, anachronique. Comme le rappellent Peter Buse et Andrew Stott : « ghosts are anachronism *par excellence,* the appearance of something in a time in which they clearly do not belong » (« Introduction » 14). Les auteurs développent, en explicitant le fonctionnement essentiel des fantômes :

> Ghosts arrive from the past and appear in the present. However, the ghost cannot be properly said to belong to the past, even if the apparition represents someone who has been dead for many centuries, for the simple reason that a ghost is clearly not the same thing as the person who shares its proper name. Does then the "historical" person who is identified with the ghost properly belong to the present? Surely not, as the idea of a return from death fractures all traditional conceptions of temporality. The temporality to which the ghost is subject is therefore paradoxical, as at once they "return" *and* make their apparitional debut. (« Introduction » 11, italiques dans le texte)

Il y a en effet dans l'essence même du fantôme une forme de dissociation : s'il vient du passé, il n'y appartient pas totalement, sa contemporanéité impliquant de le considérer également dans

le présent[202]. Le paradoxe de la présence du spectre est celui de l'anachronie. Afin de comprendre cette perturbation, je m'intéresserai à trois pièces mettant en scène des superpositions temporelles anachroniques : de l'adolescence et l'âge adulte pour Deborah dans *A Kind of Alaska,* du passé et d'un éternel présent dans *Family Voices*, et enfin d'un passé historique et d'un présent contemporain dans *Victoria Station*[203]. Dans ces trois cas, le déplacement temporel est facteur de séparation en ce qu'il éloigne les personnages. La rupture du spectral opère donc à deux niveaux : le fil du temps est brisé, aussi bien que les relations unissant les personnages.

a. « I sound childish. Out of… tune » : une adolescente dans un corps d'adulte

Deborah, dans *A Kind of Alaska,* est l'exemple le plus extrême d'une temporalité décalée, incapable de s'inscrire dans le présent sans convoquer le passé. Frappée par la maladie du sommeil alors qu'elle était adolescente, elle se réveille vingt-neuf ans plus tard grâce à la découverte d'un nouveau médicament. Cette situation particulière lui confère une dimension spectrale, et elle est comparée à une revenante, évoluant entre le monde des vivants et celui des morts[204]. C'est en ayant recours à une image spatiale que Hornby, le médecin de Deborah, tente de rendre compte de son parcours mystérieux : « You see, you have been nowhere, absent, indifferent. […] Your mind has not been damaged. It was merely suspended, it took up a temporary habitation… in a kind of Alaska. […] You ventured into quite remote… utterly foreign… territories » (184). Cette comparaison à un espace lointain et désert retire Deborah du monde dans lequel les autres personnages évoluent : elle devient elle-même étrangère à leur univers, étrangeté soulignée par le titre de la pièce. J'ai déjà cité Lee Kovacs, qui remarque à propos des fantômes gothiques qu'ils vivent dans une sphère différente de celle des vivants, et qu'ils « ne peuvent pas entrer en relation avec eux, ne peuvent pas interagir [avec eux] » (3, c'est moi qui traduis, cité plus haut, 55). Cela pourrait tout à fait s'appliquer à Deborah, qui se retrouve isolée et privée malgré elle de tout échange avec le monde des vivants. La construction de Deborah comme figure revenant d'un ailleurs sert de fondement au caractère anachronique du personnage : elle s'inscrit dans un temps fracturé qui la conduit à errer, comme en terre inconnue, entre la personne qu'elle était adolescente, lorsqu'elle a été touchée par la maladie,

---

[202] Le fantôme ouvre également vers un avenir, comme le suggèrent les auteurs (11), reprenant Jacques Derrida (*Spectres* 162 par exemple).

[203] L'anachronisme est également central dans *Ashes to Ashes*, pièce dans laquelle Rebecca est envahie par des épisodes évoquant la Seconde Guerre mondiale alors qu'elle n'était pas née à cette époque. Toutefois, je préfère réserver cette pièce à une discussion plus approfondie qui inclura aussi la question du témoignage et du trauma (152).

[204] Comme je l'ai souligné plus haut (77).

et celle qu'elle est devenue physiquement, dans son corps d'adulte. Lorsque Hornby l'interroge, Deborah est incapable de donner son âge :

> HORNBY. How old are you?
>
> DEBORAH. I am twelve. No. I am sixteen. I am seven.
>
> *Pause*.
>
> I don't know. Yes. I know. I am fourteen. I am fifteen. I'm lovely fifteen. (158)

L'accumulation de chiffres reflète l'incertitude de Deborah, également renforcée par le fait que ses paroles tentent malgré tout d'affirmer une certitude — « Yes. I know ». En arrêtant le temps, le coma a interrompu le fil de la vie de Deborah, si bien qu'elle a perdu tout repère temporel, toute emprise sur le temps qui passe. Elle ne peut s'inscrire qu'à contretemps, dépassée par l'arithmétique des années qui se sont écoulées. Brigitte Gauthier remarque que l'utilisation de la L-DOPA — le médicament qui a permis de « réveiller » les malades — « fait ressortir l'arbitraire de notre rapport normal au temps et à l'espace à partir d'une attitude en apparence incohérente et troublée, tissée d'anachronismes et de distorsions spatio-temporelles »[205]. En effet, la pièce travaille le rapport au temps, et le personnage de Deborah agit comme catalyseur de cette temporalité perturbée.

A Kind of Alaska regorge d'anachronismes, et Deborah elle-même est consciente que ses mots sonnent faux : « I sound childish. Out of… tune » (161). Le texte multiplie les exemples reflétant ce décalage, jouant sur différents registres et expressions relevant d'univers différents[206]. Par exemple, l'expression « Pauline's so sharp she'll cut herself » semble légèrement anachronique, et aurait été plus commune dans les années quarante ou cinquante (183). De plus, elle est répétée et développée :

> Where's Pauline? She's such a mischief. I have to keep telling her not to be so witty. That's what I say. You're too witty for your own good. You're so sharp you'll cut yourself. You're too witty for your own tongue. You'll bite your own tongue one of these days and I'll keep your tongue in a closed jar and you'll never ever ever ever be witty again. (162)

Malgré la volonté de Deborah de s'attribuer ces paroles dans le présent du discours — « That's what I say » — le résultat est étrange, d'autant plus que la métaphore est filée et utilisée en

---

[205] Brigitte Gauthier, *Harold Pinter et les dramaturges de la fragmentation*, (Paris: L'Harmattan, 2003), 66.

[206] Je remercie Dr Peter Raby de m'avoir éclairée sur les connotations de ces expressions dans un contexte britannique. D'une façon plus générale, Martin Esslin (*Pinter The Playwright* 206) et Michael Billington (*Harold Pinter* 282-283) ont également remarqué l'importance des différents registres et tonalités dans la pièce.

conjonction avec un exemple de répétition typiquement enfantine : « you'll never ever ever ever be witty again ». En outre, le passage se concentre particulièrement sur le motif de la langue elle-même comme organe, présentée comme isolée du corps de son propriétaire. D'une manière moins littérale que celle suggérée par le châtiment envisagé pour Pauline, la langue de Deborah n'est plus vraiment la sienne, c'est une langue démodée, datée, appartenant à d'autres qu'elle. Deborah se perd un peu plus dans le temps de par l'utilisation de clichés, comme « as bold as brass » (160). Cette expression évoque la présence d'une citation : l'on s'imagine l'entendre non pas de la bouche d'une jeune fille de seize ans comme Deborah, mais plutôt de la part d'un adulte qui, justement, décrirait une adolescente. Deborah semble ainsi s'observer elle-même, comme si elle était dépossédée de sa propre voix, prise entre son identité d'adolescente et la maturité que son véritable âge devrait lui imposer. L'adulte qu'elle est devenue physiquement ne parvient pas à répondre aux questions qui la tourmentent, et elle se construit en ayant recours à ce dont elle se souvient : la personnalité d'une jeune fille, elle-même infiltrée par les représentations, clichés et expressions des adultes de l'époque. Deborah se situe donc dans l'écart entre son présent, qu'elle vit comme imposé, et le passé dont elle se souvient, mais qui n'est plus.

La perméabilité de sa langue et sa capacité à refléter une époque font signe vers une forme de dépendance, une construction de l'individu qui ne peut se faire qu'à l'aide de l'autre. Ce que Judith Butler dit de la possibilité de se raconter comme conditionnée à un ancrage social semble tout à fait pertinent ici : « When the "I" seeks to give an account of itself, it can start with itself, but it will find that this self is already implicated in a social temporality that exceeds its own capacities for narration » (*Giving an Account* 7-8). Le sujet étant inévitablement inscrit dans un contexte, il ne peut parler pour lui seul en ignorant en quoi ce contexte le constitue. Cette remarque est d'autant plus intéressante que Judith Butler envisage une certaine chronologie : elle parle d'une « temporalité sociale » qui dépasse le sujet, dans le sens où le social est toujours déjà là. Deborah est un exemple exacerbé de ce fonctionnement, car le cadre social auquel elle fait référence, celui qui l'a construite, en plus d'être déjà là — ou plutôt d'avoir déjà été là —, est maintenant démodé, du fait du décalage temporel supplémentaire imposé par le coma. Cette double rupture est l'indice d'un temps anachronique qui, en plus d'être spectral, fait signe vers la construction intersubjective du soi. Le langage empreint de clichés de Deborah montre à quel point elle a été marquée par une époque, mais le décalage temporel signale cette époque comme révolue et ces clichés comme étranges et désuets. L'accent est donc mis sur l'incohérence de Deborah : son attachement à des représentations qui n'ont plus cours signale le déracinement dont elle a été victime en étant dérobée à son époque.

Cette séparation est d'autant plus violente que ses interlocuteurs actuels sont dans l'impossibilité de se placer sur le même plan qu'elle. Par exemple, au développement à propos de Pauline cité plus haut, Deborah n'obtient qu'une réponse — qui n'en est pas véritablement une — de la part de Hornby : « You've been asleep » (163). La brièveté et la neutralité de ce commentaire, empli de la froideur d'un constat médical, coupe court à toute interaction et montre ainsi en quoi le décalage anachronique de Deborah rend problématiques ses relations dans le présent.

b. « In eternal night without you » : du souvenir à une vision d'éternité

Dans *Family Voices*, aucun cadre clinique, pas de maladie mystérieuse, mais pourtant les corps s'effacent et les personnages sont réduits à des voix. Cette disparition de la corporéité est un facteur essentiel dans la construction du spectral, qui également renforcée par les perturbations temporelles. Martin S. Regal indique justement, au sujet de *Family Voices* :

> this play contains spatial and temporal anomalies that fall decidedly outside the compass of naturalism. […] *Family Voices* heralds a new direction in that it seems to be self-consciously drawing attention to its disunities. (115-116)

On retrouve un exemple de ce décalage ou anomalie mis en avant avec l'intervention de la seconde voix, qui correspond à celle de la mère :

> VOICE 2. What I meant is that when, for example, I was washing your hair, with the most delicate shampoo, and rinsing, and then drying your hair so gently with my soft towel, so that no murmur came from you, or discomfort or unease, and then looked into your eyes, and saw you look into mine, knowing that you wanted no one else, no one at all, knowing that you were entirely happy in my arms, I knew also, for example, that I was at the same time sitting by an indifferent fire, alone in winter, in eternal night without you. (141)

La réplique est constituée d'une seule et longue phrase, ce qui donne un sentiment de continuité, mais les deux épisodes mentionnés sont diamétralement opposés. Le premier relate une scène passée, la mère s'occupant de son fils avec le plus grand soin possible. L'accumulation sur le mode de la polysyndète — « and […], and then […], so that […], or […] and then […], and […] » — donne l'impression d'une extrême lenteur, imitant la douceur et le soin avec lesquels la mère s'occupait de son fils. La deuxième partie de la phrase, malgré la simultanéité affichée — « at the same time » — s'inscrit dans une temporalité radicalement différente. La scène est bien plus austère, le fils, probablement plus âgé voire adulte, est absent, et la mère condamnée

à « une nuit éternelle sans lui ». La mention de l'hiver et de ce qu'il implique de gel et d'hibernation, celle de la « nuit éternelle », évoquent un temps figé, une éternité statique. Pourtant, l'utilisation de la forme passée et de la forme en -ing — « I was sitting » — crée une impression de flottement : l'éternité est vue depuis le passé, et le présent ignoré. Jacques Derrida explique, à propos de l'apparition du spectre : « Elle désynchronise, elle nous rappelle à l'anachronie » (*Spectres* 26). Avec la superposition de ces deux moments opposés, c'est bien cette logique de l'anachronie qui est mise au jour. Le temps spectral ne se déroule plus suivant une flèche unidirectionnelle mais s'interrompt pour aller et venir de manière incontrôlable entre un passé, un présent et un avenir. De plus, dans la pièce « il ne se passe réellement rien d'autre que la langue » — comme le dit Élisabeth Angel-Perez des théâtres qu'elle appelle « théâtres du verbe », de Martin Crimp à Sarah Kane[207] —, et la langue seule porte donc la responsabilité de rendre compte du passage du temps. Dans cette pièce où les personnages ne cessent de se parler sans se rencontrer, où les paroles se croisent sans véritablement se répondre, la rupture temporelle fonctionne comme un obstacle supplémentaire à la rencontre : si la première image envisage le souvenir d'une relation entre mère et fils se plaçant sous le signe de la communion, l'anachronie impose à sa place un univers froid et solitaire, où la mère est séparée de son fils.

c. « The Crystal Palace burnt down years ago, old son » : l'irruption du passé dans le présent

D'une manière similaire, dans *Victoria Station* le spectral passe par une perturbation de l'espace-temps, un dérèglement conduisant à une perte des repères habituels. Cette pièce brève a peu attiré l'attention de la critique, mais même si son caractère comique la rattache à une tradition du sketch populaire, elle soulève des questions fondamentales en termes de présence dans le temps et de présence à l'autre[208]. Aucune didascalie ne le précise, mais le spectateur comprend rapidement que la scène se passe à Londres, car le superviseur demande au chauffeur de se rendre à la gare de Victoria (195), demande qui donne lieu à l'échange suivant, à la fois improbable et comique :

> CONTROLLER. Haven't you heard of it?

---

[207] Élisabeth Angel-Perez, « Back to Verbal Theatre: Post-Post-Dramatic Theatres from Crimp to Crouch », *Études britanniques contemporaines* 45 (2013), 2 (c'est moi qui traduis) [en ligne, consulté le 10 décembre 2013].

[208] Seuls deux articles consacrés exclusivement à cette pièce ont pu être recensés : Katherine H. Burkman, « The Multiple Levels of Action in Harold Pinter's *Victoria Station* », *The Pinter Review* 1.1 (1987), 22-30. John L. Kundert-Gibbs, « "I Am Powerful...and I Am Only the Lowest Doorkeeper": Power Play in Kafka's *The Trial* and Pinter's *Victoria Station* », *Pinter at Sixty*, éd. par Katherine H. Burkman et John L. Kundert-Gibbs (Bloomington: Indiana UP, 1993), 149-160.

DRIVER. No. Never. What kind of place is it?

CONTROLLER. You've never heard of Victoria Station?

DRIVER. Never. No.

CONTROLLER. It's a famous station.

DRIVER. Well, I honestly don't know what I've been doing all these years. (201-202)

Ce dialogue peut être le signe d'une ignorance extrême de la part du conducteur — la question « What kind of place is it ? » laisse entendre que même le terme « station » n'évoque rien pour lui — mais les développements ultérieurs reflètent une confusion plus profonde : « I'm sitting by a little park underneath Crystal Palace. I can see the Palace. It's silhouetted against the sky. It's a wonderful edifice, isn't it? » (203). Pourtant, comme le rappelle le superviseur, le Crystal Palace a brûlé dans les années trente (203, 206). L'apparition du terme en elle-même n'est pas incohérente, car il est encore utilisé pour désigner les alentours de l'ancien palais, mais le chauffeur va plus loin et développe sa référence en décrivant ce qu'il voit, attirant l'attention de son interlocuteur sur le bâtiment lui-même. La pièce confronte ainsi deux espaces-temps différents et visiblement incompatibles : d'un côté, celui d'un superviseur, ancré dans le Londres d'aujourd'hui, préoccupé par un éventuel client arrivant du train de 10h22 et voulant se rendre à Cuckfield (197). De l'autre, celui d'un chauffeur pour le moins distrait, qui ne sait pas ce qu'est une gare, et encore moins la gare de Victoria, mais qui se retrouve face à un édifice du XIXe siècle. De la même manière qu'au début le chauffeur se promenait sans but — « I'm just cruising about » (195) —, il évolue au fil de la pièce dans un espace impossible à circonscrire, caractéristique du spectral et par conséquent incompatible avec celui de son interlocuteur. Le Crystal Palace pourrait être une de ces « hétérotopies » évoquées par Michel Foucault, ces « sortes de lieux […] hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables »[209]. L'espace marquerait l'hétérogénéité de cette apparition spectrale, qui fonctionne en opposition avec le reste du monde, bien que tentant de s'y inscrire. De plus, l'analyse de Michel Foucault souligne le décalage temporel contenu dans l'hétérotopie. D'après lui : « Les hétérotopies sont liées, le plus souvent, à des découpages du temps, c'est-à-dire qu'elles ouvrent sur ce qu'on pourrait appeler par pure symétrie des hétérochronies » (17). C'est bien le cas ici, et le découpage qu'instaure la présence supposée du Crystal Palace établit une anachronie qui peut se décliner comme hétérochronie : dans cette pièce, le temps est à

[209] Michel Foucault, « Des espaces autres (1967) », *Empan* 54 (2004), 15. Le titre de Foucault rappelle celui de la trilogie dans laquelle *Victoria Station* est incluse : *Other Places*.

nouveau désajusté, marqué par la rupture. Le potentiel comique est évident, mais la dimension spectrale engendrée par cette perturbation temporelle ne peut être négligée.

Victoria Station, malgré son statut traditionnellement marginal dans l'œuvre de Pinter, repose sur un fonctionnement qui fédère nombre de pièces du corpus, en ce qu'elle dessine un lien organique entre l'espace et le temps. C'est grâce à une vision, et à la vision de ce bâtiment en particulier, que le temps devient perceptible et que ses irrégularités sont exposées. Le temps, par définition — comme le spectral — ne se voit pas, et il est impossible de le percevoir directement. Utiliser l'espace pour matérialiser le temps est une des stratégies exploitées par Pinter pour en présenter la perturbation. C'est ce qu'explique Brigitte Gauthier, mettant l'accent sur la désorientation provoquée par ce changement de plan : « La description du temps en termes d'espaces et de l'espace en termes de temps […] annule nos repères essentiels et nous condamne à l'errance » (*Le maître de la fragmentation* 68)[210]. De la même manière que l'Alaska de Deborah ou la cheminée à côté de laquelle la mère dans *Family Voices* se voit assise pour l'éternité, le Crystal Palace fonctionne comme indice d'une temporalité spectrale toujours déplacée, anachronique. Les personnages évoluant dans deux espaces-temps différents, l'anachronisme devient facteur de séparation : dans *Victoria Station*, la conversation ne peut aboutir et devient un dialogue de sourds dans lequel ni le superviseur ni le conducteur ne semblent réellement prendre la mesure de ce qu'il se passe.

Dans ces exemples, et dans le corpus de manière générale, le rapport au temps n'est jamais univoque, car la spectralité ne cesse de stopper son développement linéaire, amorçant des mouvements d'allers-retours temporels qui ne respectent pas les repères traditionnels du passé, du présent et de l'avenir. La temporalité dans les pièces de Pinter est « disjonctive », pour reprendre le terme de William F. Dohmen[211]. La phrase d'ouverture de *Landscape* condense en quelques mots ce rapport anachronique. Se rappelant son amant et la plage où ils s'étaient rendus ensemble, Beth déclare : « I would like to stand by the sea. It is there » (167). Martin S. Regal remarque : « while she begins in the present, her focus is on the past » (72). En effet, l'affirmation de Beth ne peut être qu'équivoque : elle signale à la fois la présence, l'actualité (« is »), et la distance géographique ou temporelle (« there »). On retrouve ce paradoxe ou cette anachronie du spectral, tels qu'ils ont été repérés par Jacques Derrida ou encore Peter Buse et Andrew Stott : Beth, véritablement présente ni dans la cuisine avec Duff,

---

[210] Sur cet aspect, les critiques ont également souvent signalé la première phrase de *The Go-Between*, roman pour lequel Pinter a écrit l'adaptation cinématographique : « The past is a different country, they do things differently there » (17), en repérant l'affinité avec l'œuvre de Pinter. Voir par exemple Mark Taylor-Batty (*The Theatre* 116).
[211] William F. Dohmen, « Time after Time: Pinter Plays with Disjunctive Chronologies », *Harold Pinter: Critical Approaches*, éd. par Steven H. Gale (Rutherford: Fairleigh Dickinson UP, 1986), 187-201 (c'est moi qui traduis).

ni sur la plage de ses souvenirs, donne à voir la force de la hantise. Au-delà de la perturbation des repères temporels engendrée, cela signifie également qu'elle se sépare un peu plus de son partenaire, lui qui est ancré dans un présent concret ou un passé immédiat, comme en témoigne sa réponse aux premières paroles de Beth : « The dog's gone. I didn't tell you » (168). En condamnant les personnages à évoluer sur des plans temporels parallèles mais distincts, la spectralité semble mettre à mal toute forme de dépendance et au contraire proposer une vision atomisée des rapports entre les personnages, les séparant constamment les uns des autres.

2. Achronisme et isolement

Dans le corpus, certaines pièces dépassent ce décalage temporel anachronique et adoptent une logique que je décrirai comme achronique ou atemporelle. Au contraire de l'anachronisme qui, s'il perturbe le temps, y reste tout de même inscrit, l'achronisme s'en extrait totalement et prive le sujet de toute inscription dans une temporalité — qu'elle soit linéaire ou non. Pour le dire avec Hélène Cixous, lisant Derrida : « There is no time for The Ghost »[212]. Le fantôme apparaît dans un temps autre, comme l'atteste l'échange entre Marcellus et Horatio dans *Hamlet* :

> HAMLET. What hour now?
> HORATIO. I think it lacks of twelve.
> MARCELLUS. No, it is struck.
> HORATIO. Indeed? I heard it not. (1.4.2-4, 2013-2014)

L'anachronie, en déplaçant les chronologies, sépare les individus. Toutefois, l'achronie va plus loin et isole totalement le sujet, le plaçant dans un univers l'incluant lui et lui seul — l'on n'entend même plus l'horloge marquer les heures. Chez Pinter, c'est *No Man's Land* qui illustre le mieux cet espace-temps au fonctionnement apparemment autarcique, duquel il semble impossible de s'extraire pour interagir avec le monde extérieur. L'album photo évoqué au fil de la pièce faisant signe vers un temps figé et inaccessible, devient un objet particulièrement central. De plus, le hors-temps spectral se laisse également entrevoir dans d'autres pièces, et c'est en évoquant *Night* ou *Monologue* que j'analyserai la manière dont la langue met en scène un temps suspendu.

---

[212] Hélène Cixous, « Shakespeare Ghosting Derrida », trad. par Laurent Milesi, *Oxford Literary Review* 34.1 (2012), 16. Cette phrase n'est pas sans rappeler celle de Peter Buse et Andrew Stott citée en exergue. D'ailleurs, les auteurs — Peter Buse et Andrew Stott pour l'un, Hélène Cixous pour l'autre — envisagent tous à la fois l'anachronie et l'achronie dans leur discussion du spectre, sans pour autant formuler la distinction en ces termes.

a. « Is it the night before last? » : de l'anachronie à l'achronie

No Man's Land donne à voir une temporalité complexe, qui semble opérer tour à tour sur le mode de l'anachronie ou sur celui de l'achronie. La mise en scène de Sean Mathias en 2016 permet d'articuler ces deux logiques[213]. Dans une certaine mesure, la pièce fait référence aux années 1970 qui l'ont vu naître, car de nombreux éléments permettent au spectateur de dater le spectacle. Les costumes de Foster et Briggs — vestes en cuir orange et marron, pantalons évasés, talons cubains (fig. 16 et 17) — en sont peut-être l'exemple le plus frappant. C'est également dans l'attention aux détails que cette datation se met en place : dans le bref documentaire accompagnant les retransmissions de la pièce, l'on apprend que le beurre servi à Spooner pour son petit déjeuner est préparé spécialement chaque soir pour être présenté, non pas en bloc ni en cubes, mais en coquilles, comme il était apparemment d'usage dans les années soixante-dix. Si ce détail peut paraître superficiel, il contribue à l'impression d'ensemble : il est clair que la pièce se déroule dans un autre temps, un temps qui n'est pas le nôtre, inscrivant la pièce dans le décalage et l'anachronie.

Pourtant, le sentiment global est celui d'atemporalité : dans le deuxième acte, par opposition aux costumes de Foster et Briggs, les costumes de Hirst et Spooner, gris bleutés, sont d'un style relativement intemporel, et plus difficiles à rattacher à une période particulière[214]. De plus, à la limite entre le décor et les coulisses, là où le plafond devrait être, apparaît en projection vidéo la cime d'arbres, comme si, au-delà de ce que l'on pense être une maison de Hampstead Heath, se trouvait une forêt noire (fig. 18). Au cinéma, l'on est habitué à ce type de plans sur des arbres ou une forêt, car la végétation est souvent utilisée comme indice du passage du temps : alors que l'on voit des fleurs éclore ou des feuilles jaunir, l'on sait que l'action se déroule au printemps ou à l'automne. Ici, la mise en scène convoque ce type d'utilisation en se refusant à l'exploiter, et la forêt reste quasiment la même, baignée d'une lumière bleutée plus ou moins sombre, seulement par moments traversée par le souffle du vent sur les branches. Statique sans être complètement figée, elle reflète l'atemporalité caractéristique de la pièce. Les années 1970 peuvent, à première vue, servir de repère, mais toute progression temporelle impliquant le passage d'un temps cosmique est occultée. Le

---

[213] *No Man's Land*. Mise en scène de Sean Mathias. Avec Ian McKellen, Patrick Stewart, Owen Teale et Damien Molony. Wyndham's Theatre. Londres, 2016.

[214] Sur le contraste contenu dans les costumes des personnages, voir également les commentaires de Ronald Knowles sur Anna dans la mise en scène de *Old Times* de Peter Hall, qui la construisait comme anachronique : « the figure [Anna] […] was wearing a Dior dress strongly evocative of the postwar period. In contrast, the clothing of Deeley and Kate was contemporary » (*Understanding* 129). *Old Times*. Mise en scène de Peter Hall. Avec Colin Blakely, Vivien Merchant et Dorothy Tutin. Aldwych Theatre. Londres, 1971.

temps, partiellement capturé, semble avoir été figé, et ne plus pouvoir s'écouler comme à son habitude.

Ainsi, Hirst, se réveillant d'une sieste, est incapable de se situer dans le temps, et a besoin de se faire confirmer des informations qui devraient être évidentes :

> HIRST. What day is it? What's the time? Is it still night?
>
> BRIGGS. Yes.
>
> HIRST. The same night? […] Can you remember when I went to bed? Was it daylight? […] I wish you'd damnwell tell me what night it is, this night or the next night or the other one, the night before last. Be frank. Is it the night before last? (349-352)

Les premières questions de Hirst reflètent la désorientation temporaire que l'on peut éprouver au réveil, mais le fait qu'il les réitère en les développant est la trace d'une perturbation plus profonde. Sa question — « Is it the night before last ? » —, proposant de situer le moment présent dans un espace entièrement relatif dans lequel il pourrait être un épisode passé, pose un problème fondamental de logique. Le temps ne se lit pas de manière linéaire mais se construit sur une perméabilité entre le passé et le présent, autorisant des allers-retours. Avec ses questions, Hirst révèle son besoin de la présence d'un autre pour conforter ses perceptions, ainsi que son désir de s'inscrire dans un temps daté, chronologique. Il exige une réponse franche, nette et précise — « Be frank ». Cependant, la relativité absolue fédérant les réponses potentielles qu'il envisage rend un tel ancrage impossible, et ne fait que signaler la bulle temporelle dans laquelle il évolue. La formulation même de la question empêche toute réponse valide dans une conception objective du temps. Bien que conscient d'un temps chronologique qui passe, et dans lequel il aimerait pouvoir s'inscrire, Hirst se retrouve isolé dans un univers où la temporalité échappe et les repères se brouillent. Ce hors-temps refait surface quelques instants plus tard, dans une phrase de Hirst réunissant différentes chronologies apparemment irréconciliables : « It's gone. Did it exist? It's gone. It never existed. It remains. I am sitting here forever » (352). C'est l'absence et la perte qui dominent, dans un passé révolu qui va jusqu'à la négation même de toute présence, même passée : « It never existed ». Dans le même temps une présence anachronique est établie — « It remains ». Le passage ouvre finalement vers une éternité — « I am sitting here forever » — qui n'est pas sans rappeler la scène décrite par la voix de la mère dans *Family Voices*. Dans son analyse de la réplique de Hirst, Austin Quigley évoque justement la sensation « d'un passé qui, d'une certaine manière, persiste tout

en disparaissant », reflétant la perturbation temporelle opérée par ce passage[215]. De plus, cette réplique évoque à la fois quelque chose qui relève du connu, du familier, du quotidien même : « I am sitting here », mais auquel une dimension inhabituelle est donnée : « forever ». Cette tension rappelle celle que Sigmund Freud évoque dans sa description de l'inquiétante étrangeté, « cette sorte de l'effrayant qui se rattache aux choses connues depuis longtemps, et de tout temps familières »[216]. Le familier peut en un instant devenir étrange et troubler nos perceptions du monde, comme le rappelle Nicholas Royle dans son ouvrage s'intéressant au concept freudien : « The uncanny involves feelings of uncertainty, in particular regarding the reality of who one is and what is being experienced »[217]. Hirst semble occuper cet espace de l'inquiétante étrangeté : bien que rattaché à l'espace et au temps familier de sa propre maison, il ne cesse d'y superposer d'autres dimensions qui la rendent étrange, instable et inquiétante, allant jusqu'à brouiller tous les repères. On le voit notamment dans sa réplique, car le référent du « it », qui est pourtant répété, n'est pas évident à localiser : il peut s'agir de l'album photo, de l'univers de Hirst, ou de sa jeunesse, tous trois mentionnés quelques instants plus tôt (351). À la fois présent et absent, ce référent devient de plus en plus flou et échappe à Hirst, comme le temps lui-même lui échappe.

Cette atemporalité se manifeste également dans la scénographie adoptée, par exemple dans la représentation de 1975 au National Theatre de Londres[218] (fig. 19), que John Bush Jones commente :

> This effect was further emphasized […] by John Bury's semi-circular set (the room's shape is not specified by Pinter). Whether the audience is seeing an entire room or only half of one is unclear, but the circularity of the design is powerfully suggestive of a place (even a time) with no obvious beginning or end, no clear-cut points of references as would be afforded, say, by the angles of a rectangular setting: in short, a fitting physical container for the dramatic structure of stasis confined therein[219].

---

[215] Austin E. Quigley, « Time for Change in *No Man's Land* », *Harold Pinter: A Casebook*, éd. par Lois G. Gordon (New York: Garland, 1990), 55 (c'est moi qui traduis).
[216] Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté* (1919). Trad. Marie Bonaparte et Édouard Marty (Paris: Interférences, 2009), 13. Je fais le choix ici d'adopter la traduction historique de Marie Bonaparte mais, plus récemment, Olivier Mannoni a proposé l'expression « inquiétant familier », qui rend de manière plus évidente la qualité paradoxale de *l'Unheimliche*, dans sa tension entre le connu et l'inconnu. (Sigmund Freud, *L'inquiétant familier. Suivi de Le marchand de sable de E.T.A. Hoffmann*, Trad. Olivier Mannoni. (Paris: Payot &, 2011)). Je reviendrai sur ces questions dans le chapitre 6.
[217] Nicholas Royle, *The Uncanny* (Manchester: Manchester UP, 2003), 1.
[218] *No Man's Land*. Mise en scène de Peter Hall. Avec Ralph Richardson, John Gielgud, Michael Feast et Terence Rigby. Old Vic. Londres, 1975. Version filmée réalisée par Julian Amyes. Granada. 1978.
[219] John Bush Jones, « Stasis as Structure in Pinter's *No Man's Land* », *Modern Drama* 19.3 (1976), 298-299.

Si Jones parle de stase, la notion d'un espace ou d'un temps « sans début ni fin évident » (c'est moi qui traduis), semble plutôt signaler une dimension atemporelle[220]. La circularité de la scénographie contribue à construire l'apparente autonomie de l'espace-temps révélé au spectateur : aucun repère ne peut s'y ancrer, le temps est comme arrêté, flottant dans cette bulle isolée du reste du monde. Le fait que ce format soit conservé dans la mise en scène de 2016 reflète la prégnance de cet espace (fig. 18). Par ailleurs, le rythme de vie adopté par les quatre hommes ne correspond en rien à ce qui est traditionnellement convenu en société. Hirst s'endort et se réveille à toute heure du jour et de la nuit : « It's good to go to sleep in the late afternoon. After tea and toast. You hear the faint beginnings of the evening sounds, and then nothing. Everywhere else people are changing for dinner. You're tucked up, the shutters closed, gaining a march on the world » (349-350). L'effervescence et les préparatifs du début de soirée sont à contraster avec le rien — « nothing » — du sommeil de Hirst. S'il explique prendre de l'avance sur le monde, il semble surtout qu'il s'en écarte. Il n'est pas anodin que Hirst soit le personnage autour duquel se condensent les perturbations temporelles : c'est également lui qui évoque directement, et à deux reprises, des fantômes (353, 383). Le contact avec le spectral engendre un passage vers le hors-temps, qui conduit à s'isoler du reste du monde. Incapables de s'inscrire dans le temps du calendrier, les personnages, menés par Hirst, se retrouvent comme en autarcie, dans un univers clos sur lui-même, un *no man's land* obéissant à ses propres règles.

Cet espace qu'occupent les personnages n'est pas sans rappeler celui des limbes, lieu hors du temps reflétant un état incertain : on y retrouve « les âmes des justes avant la Rédemption […], ou des enfants morts sans baptême […] »[221]. Aux portes de l'enfer, mais pas non plus dans le paradis, ces cas limites se trouvent condamnés à une attente indéterminée. Samuel T. Coleridge, dans son poème « Limbo », évoque cet endroit qui n'est est pas un, dans lequel temps et espace n'ont plus cours :

> 'Tis a strange place, this Limbo!—not a Place,
> Yet name it so;—where Time and weary Space
> Fettered from flight, with night-mare sense of fleeing,
> Strive for their last crepuscular half-being;—
> Lank Space, and scytheless Time with branny hands

---

[220] En tentant de dépasser la notion de stase dans ma lecture de *No Man's Land*, je m'inscris dans l'évolution de la critique sur Pinter : les articles contemporains de la pièce, comme celui de Steven H. Gale (« Life at a Standstill ») ou John B. Jones (« Stasis as Structure »), ont privilégié cette impression de fixité ; mais par la suite, des critiques comme Austin E. Quigley ont proposé d'affiner l'analyse en signalant les complexités de la temporalité dans la pièce (« Time for Change »).

[221] « Limbes » *Le Petit Robert de la langue française* [en ligne, consulté le 10 janvier 2017].

> Barren and soundless as the measuring sands,
> Not mark'd by flit of Shades,—unmeaning they
> As Moonlight on the dial of the day![222]

Le temps et l'espace, s'ils sont bien présents, sont enchaînés, affaiblis, et ne sont plus que des ombres d'eux-mêmes, sans aucun pouvoir sur le monde qui les entoure — même la mort ne frappe plus. Les limbes romantiques et le *no man's land* pinterien ont en commun cette suspension du temps. À l'image des arbres de la forêt qui ne remplissent plus leur rôle d'indicateurs temporels, le temps de la pièce est un temps qui ne s'écoule plus. Dans ce registre d'images religieuses et mythologiques, on se rappellera d'ailleurs que Spooner se proposait d'être le passeur de Hirst[223], un Charon qui se retrouve incapacité ici — l'offre est d'ailleurs rejetée par Hirst — car le passage d'une rive à l'autre ne se fait plus, et la pièce s'installe dans l'entre-deux.

C'est à la fin de la pièce que la temporalité apparaît la plus perturbée. Malgré la condamnation qui tombe sur lui, Hirst propose de trinquer, célébrant en quelque sorte le flottement de ce *no man's land* des limbes :

> SPOONER. No. You're in no man's land. Which never moves, which never changes, which never grows older, but which remains forever, icy and silent.
> *Silence.*
> HIRST. I'll drink to that. (399)

Si, du fait de sa thématisation dans le titre et de son apparition plus tôt dans la pièce, la réplique de Spooner est celle qui retient le plus souvent l'attention, la réponse de Hirst n'en est pas moins importante, et c'est bien avec elle que se clôt *No Man's Land*. L'intervention de Spooner, venant compléter celles de Foster et Briggs, semble être une sanction, mais la réponse de Hirst signifie plutôt une célébration. La structure grammaticale de la phrase, avec son utilisation d'un « will » annonçant le futur, pose un avenir malgré l'interdiction émise par Spooner, Foster et Briggs. De plus, le motif de l'alcool peut être vu comme une référence au début de la pièce, avec le « As it is ? » (321) lancé par ce même Hirst. Cette réplique finale condense à la fois le présent, le passé et l'avenir, et les suspend : la convocation de ces différentes chronologies de manière

---

[222] Samuel Taylor Coleridge, « Limbo (1817) », *The Complete Poetical Works of Samuel Taylor Coleridge*, éd. par Ernest Hartley Coleridge (Oxford: Clarendon, 1912), 430.

[223] Dans le premier acte, il déclare : « You have a long hike, my lad, up which, presently, you slog unfriended. Let me perhaps be your boatman. For if and when we talk of a river we talk of a deep and dank architecture » (339). Comme le remarque Katherine H. Burkman, l'image est évocatrice du personnage mythique de Charon, qui conduit les âmes défuntes d'une rive à l'autre du Styx pour les faire pénétrer dans l'univers des morts (« Death and the Double » 140).

simultanée ne peut que les remettre en question, dans un mouvement typique de l'atemporalité spectrale. Comme le fait remarquer Derrida dès les premières pages de *Spectres de Marx* :

> Moment spectral, un moment qui n'appartient plus au temps, si l'on entend sous ce nom l'enchaînement des présents modalisés (présent passé, présent actuel : « maintenant », présent futur). Nous questionnons à cet instant, nous nous interrogeons sur cet instant qui n'est pas docile au temps, du moins à ce que nous appelons ainsi. (17)

L'univers de *No Man's Land* est ainsi achronique dans le sens où il ne s'inscrit pas dans le temps, il « n'appartient plus au temps ». Une rupture a donc lieu entre l'univers de la pièce et l'univers extérieur — déjà repérée en termes spatiaux[224], elle se confirme avec la dimension temporelle. Par conséquent, les personnages apparaissent d'autant plus isolés, et la spectralité, dans sa capacité perturbatrice, semble être en partie à l'origine de cet hermétisme au monde extérieur. Toute forme de dépendance est niée et dans ce hors-temps, c'est un fonctionnement en autonomie absolue qui semble dominer.

b. No Man's Land *: le hors-temps de l'album photo*

Ce déplacement vers une temporalité complètement achronique, sans début ni fin, avait été construit progressivement au fil de la pièce, notamment grâce à l'image de l'album photo, que Hirst mentionne quelques instants avant la fin du premier acte : « In the past I knew remarkable people. I've a photograph album somewhere. I'll find it » (350). La mention même de l'album photo se place dans un espace intermédiaire, et les trois phrases consécutives de Hirst ont recours à trois temps différents — passé, présent, futur — parcourant en quelques instants les extrêmes de la flèche du temps, ne se fixant nulle part. Immédiatement après, Hirst commente :

> My true friends look out at me from my album. I had my world. I have it. Don't think now that it's gone I'll choose to sneer at it, to cast doubt on it, to wonder if it properly existed. No. We're talking of my youth, which can never leave me. No. It existed. It was solid, the people in it were solid, while… transformed by light, while being sensitive… to all the changing light. (351)

L'opposition entre solidité et transformation donne une qualité spectrale aux silhouettes à la fois solides et malléables que Hirst distingue dans le passé. Dans son analyse de la pièce, Alessandra Marzola signale l'affinité entre ce discours de Hirst et l'ouvrage de Roland Barthes

---

[224] Voir ci-dessus (91).

sur la photographie, *La chambre claire*[225]. D'après Barthes, il y a dans la photo « comme un point énigmatique d'inactualité, une stase étrange, l'essence même d'un *arrêt* »[226]. Cette remarque reflète un aspect du fonctionnement de *No Man's Land* : c'est la fixité qui attire notre attention au premier abord, mais elle est « étrange » et « énigmatique », ouvrant vers quelque chose de plus complexe, une « inactualité » qui fait écho à l'atemporalité qui m'intéresse. L'album photo est essentiel dans cette logique : il est mentionné à plusieurs reprises (350, 383-387), mais n'apparaît jamais sur scène[227]. De la même manière que le fantôme, que l'on ne peut capturer ni regarder en face, l'album photo ne se laisse jamais saisir ni exposer. Pourtant, dans une sorte d'*ekphrasis*, Hirst propose plusieurs descriptions des portraits réalisés. La première intervient directement après la première mention de l'album :

> You'll be impressed by the faces. Very handsome. Sitting on grass with hampers. I had a moustache. Quite a few of my friends had moustaches. Remarkable faces. Remarkable moustaches. What was it that informed the scene? A tenderness towards our fellows, perhaps. The sun shone. The girls had lovely hair, dark, sometimes red. Under their dresses their bodies were white. It's all in my album. I'll find it. (350)

Le ton de ce premier passage est plutôt nostalgique, avec de nombreux termes mélioratifs (« remarkable », « handsome », « impressed », etc.) faisant référence à un passé regretté. Cependant, il y a dans la blancheur des corps des jeunes femmes quelque chose de troublant : ce détail, supposé invisible, rappelle la matérialité de la chair, et évoque à la fois le noir et blanc de la photographie et la possible pâleur d'un corps mort. L'image devient élégiaque et se fait lamentation de ce qui n'est plus. D'après Barthes, cela relève du fonctionnement de la photographie : « le retour du mort » est « cette chose un peu terrible qu'il y a dans toute photographie », et qui s'expose sur le mode du spectacle (*Chambre claire* 22-23). Derrida abonde également en ce sens : « C'est l'essence de la photographie, le spectral »[228]. La photographie, dans sa mise en tension de la présence et de l'absence, du présent et du passé, se lie de manière organique au fonctionnement du spectre.

Dans son deuxième passage ekphrastique, le ton de Hirst évolue et devient plus sombre, peut-être plus conscient de ce potentiel « retour du mort » initié par la photographie :

---

[225] Alessandra Marzola, « The Unmasking of Clichés: Photographs and Memory on Stage in Harold Pinter's *No Man's Land* », *Publications des Groupes de Recherches Anglo-Américaines de l'Université François Rabelais de Tours* 16 (1997), 125.
[226] Roland Barthes, *La chambre claire : note sur la photographie* (Paris: Gallimard, 1980), 142, italiques dans le texte.
[227] Je reviendrai dans le chapitre 5 sur ce que cela implique dans une démarche entre monstration et évitement.
[228] Jacques Derrida, « Lecture », *Droit de regards* (Paris: Minuit, 1985), vi.

> I might even show you my photograph album. You might even see a face in it which might remind you of your own, of what you once were. You might see faces of others, in shadow, or cheeks of others, turning, or jaws, or backs of necks, or eyes, dark under hats, which might remind you of others, whom once you knew, whom you thought long dead, but from whom you will still receive a sidelong glance, if you can face the good ghost. (383)

La photographie est à nouveau utilisée comme une manière d'orienter la pièce vers une atemporalité spectrale. La répétition du modal « might » prive les personnages d'une inscription dans le temps, que ce soit dans le passé, dans le présent, ou même l'avenir, et ce n'est que dans un univers de potentialité incertaine que se déroule le reste du discours de Hirst. Il fait bien référence à un passé révolu — « what you once were », « whom once you knew » —, mais ce passé est associé à la mort — « whom you thought long dead ». L'album photo permet le retour du mort, et se place dans une confrontation avec le spectral — « if you can face the good ghost », pour le dire avec Hirst (383). À propos de la photographie comme medium, Barthes développe : « En me donnant le passé absolu de la pose (aoriste), la photographie me dit la mort au futur […] je frémis […] *d'une catastrophe qui a déjà eu lieu*. Que le sujet en soit déjà mort ou non, toute photographie est cette catastrophe » (*Chambre claire* 150, italiques dans le texte). Au-delà du retour du mort, qui s'opère également dans le souvenir et la mémoire, Barthes repère une dimension plus complexe : la mort est annoncée « au futur ». La catastrophe est à la fois à venir et révolue — elle « *a déjà eu lieu* ». *No Man's Land*, et en particulier la réplique de Hirst citée ci-dessus, de par son jeu sur la modalité et sur les temps, convoque cette dimension temporelle : si la photographie permet le retour du mort, la présence du passé dans le présent, elle le fait de manière complexe en mettant également l'accent sur un avenir et une mort potentielle. Ainsi, la photographie participe d'un mouvement d'atemporalité qui suspend le temps, empêchant les personnages de s'ancrer dans le présent. De plus, comme on le voit avec l'exemple de Hirst, ce défaut d'inscription temporelle conduit à un isolement : Hirst se rappelle avec nostalgie des visages remplissant son album photo, mais ne peut qu'être frustré par l'impossibilité de rentrer en contact avec ces disparus.

Finalement, le *no man's land* annoncé par Hirst puis repris par les autres personnages a contaminé la pièce dans son ensemble. À ce propos, Alessandra Marzola remarque : « Hirst's cue hovers throughout the play, dooming the stage to paralysis and transforming it into an immobile photographic reproduction exhibited in its paradoxical coexistence of past and present, of life and death » (125). La version de la pièce filmée par la BBC adopte une

perspective similaire : à la fin de la pièce, les personnages sont figés et les couleurs laissent place à du noir et blanc, comme si l'ensemble de la scène se trouvait capturé sur une pellicule photo, le temps suspendu (fig. 20). Que ce soit grâce à la fixité de la photographie, ou bien grâce à l'image centrale du *no man's land*, la pièce ne cesse de s'extraire du temps et en anéantit toute validité. On le voit dans un dernier exemple, ces paroles de Hirst adressées à Foster et Briggs : « What would I do without the two of you? I'd sit here forever, waiting for a stranger to fill up my glass. What would I do while I waited? Look through my album? Make plans for the future? » (351). Dans ce passage, Hirst évolue entre plusieurs plans et temporalités différents. Malgré le conditionnel mobilisé par « would » qui empêche toute inscription dans le réel, Hirst fait plusieurs tentatives pour s'ancrer dans différents cadres temporels : « while I waited » implique le moment de l'action, « look through my album » est l'exemple d'une activité orientée vers le passé, et « make plans for the future » évoque une projection vers l'avenir tout en rendant l'ancrage impossible. L'accumulation de ces trois temporalités ne peut qu'en révéler l'incompatibilité : la temporalité est bien une temporalité des limbes, suspendue. C'est dans ce hors-temps que la pièce évolue et, en s'intéressant à la texture de la langue comme dans la réplique de Hirst, des similitudes apparaissent avec d'autres pièces de Pinter.

c. « Should have had […] could have made […] » : une langue qui perturbe le temps

De la même manière que dans *No Man's Land*, dans les autres pièces du corpus les personnages évoluent souvent dans un espace atemporel, qui ne leur permet ni de s'ancrer dans le présent, ni de se complaire dans le passé ou de se projeter dans l'avenir. *Monologue* est un exemple de cette suspension d'une temporalité linéaire, comme le remarque Linda Ben-Zvi : « With economy Pinter describes a world with no future, only the past linguistically replayed over and over in the present. Even a count of the verb tenses in *Monologue* illustrates the situation: 48 are past tense, 18 present, and only 6 future »[229]. L'homme, seul sur scène pendant toute la pièce, ne cesse d'interpeler un interlocuteur absent, se rappelant divers épisodes de sa vie amicale et sentimentale — d'où l'abondance de formes verbales au passé. La pièce repose sur la tension entre l'absence évidente de l'interlocuteur et la tentative de le rendre présent. Entre monologue et dialogue, elle amorce ainsi un questionnement sur la présence spectrale du passé

[229] Linda Ben-Zvi, « *Monologue*: The Play of Words », *Harold Pinter: A Casebook*, éd. par Lois G. Gordon (New York: Garland, 1990), 85. Cette pièce courte a peu attiré la critique — je n'ai recensé qu'un autre article s'y intéressant, et il se concentre exclusivement sur la dimension textuelle de la pièce (Emily Kingery, « Enactments of Desire: Examining the Text of Harold Pinter's *Monologue* », *The Journal of the Midwest Modern Language Association* 43.1 (2010), 47-55).

dans le présent. Toutefois, comme dans *No Man's Land*, il serait réducteur de considérer la pièce comme un simple souvenir exposé sur scène, car les différents cadres temporels évoqués sont bien plus nombreux et complexes, comme le montre la conclusion :

> MAN. You should have had a black face, that was your mistake. You could have made a going concern out of it, you could have chalked it up in the book, you could have had two black kids.
> *Pause*.
> I'd have died for them.
> *Pause*.
> I'd have been their uncle.
> *Pause*.
> I am their uncle.
> *Pause*.
> I'm your children's uncle.
> *Pause.*
> I'll take them out, tell them jokes.
> *Pause*.
> I love your children. (127)

Le discours de l'homme reflète une volonté de s'inscrire dans le présent et de faire advenir, comme de manière performative, les enfants que son ami n'a visiblement pas eus. Encore une fois, c'est le recours récurrent à la modalité qui frappe. Comme le remarque Linda Ben-Zvi : « The only possibility of melioration in the play is provided by the modal form: conditional words which attempt to change the situation in the present by altering its truth in some way » (« *Monologue* » 85). Pourtant, les modaux sont ici accompagnés de formes passées, reflétant l'antériorité et l'aspect révolu de ce qui est envisagé : « you should have had » « you could have made ». Ces paroles portent le regret plus que la possibilité de toute forme d'action, et la modalité reflète une possibilité inatteignable. Linda Ben-Zvi dit de l'homme dans cet échange final : « he is able to move into the present tense, turning conjecture into fact. He gains through his words a veracity from which to launch one final time into a hoped-for future before coming to rest finally in the reconstituted present without conditions or conditionals » (« *Monologue* » 91). Il est vrai que, de cette modalité inatteignable, l'homme passe progressivement à l'indicatif et à une tentative d'inscription dans le réel : « I'd have been their uncle » devient « I am their uncle » puis « I'll take them out, tell them jokes », et enfin « I love your children ». De plus, ce

passage contient une des rares occurrences de futur de la pièce. Linda Ben-Zvi souligne la dimension plus véridique de cette dernière affirmation — elle gagne d'après elle le rang de « fait », de « véracité », et est libérée du conditionnel (« *Monologue* » 91, c'est moi qui traduis). Malgré cela, cette conclusion est ébranlée par le postulat initial : les dernières répliques, qu'elles évoquent le futur ou le présent, ne suffisent pas à contrecarrer l'absence d'enfants affirmée plus haut. L'homme est condamné à errer, à la recherche d'un contact avec son ami absent, entre une réalité présente qu'il n'accepte pas et des désirs impossibles à concrétiser.

Ainsi, la temporalité de *Monologue* est achronique : si la préoccupation évidente pour le passé condamne a priori le personnage à un ressassement éternel, la pièce ne s'y limite pas. Grâce à la modalité, l'homme ne cesse de tenter de modifier le passé. Cependant, la qualité révolue du passé empêche toute reconfiguration et condamne ces tentatives à l'échec, plaçant les visions du futur ou du passé dans l'univers du fictionnel, du désir projeté mais inatteignable. C'est finalement le brouillage de la temporalité et de la modalité qui domine, si bien que l'on n'est plus sûr de ce qui est, ce qui n'est plus, ou ce qui pourrait être. Peut-être que ces dernières paroles de l'homme relèvent d'une attitude mélancolique, telle qu'elle est décrite par Sigmund Freud notamment, c'est-à-dire un dysfonctionnement du processus du deuil[230]. Laurie Laufer, dans sa lecture de Sigmund Freud, explique : « En cela consiste précisément la tentative désespérée du mélancolique : retenir l'image du mort, paradoxe de l'"image réelle", garder halluciné le visage du mort par le portrait du vivant »[231]. Faute d'avoir le défunt près de lui dans le monde réel, le mélancolique projette, sur le mode de l'hallucination, ce qui lui manque. L'homme continue de s'adresser à son ami absent comme s'il était là, et les enfants imaginés fonctionnent comme une trace de vie à opposer à la disparition de l'ami. Cette hallucination passe par une suspension du temps, qui ne passe plus, comme le remarque Julia Kristeva dans son ouvrage consacré à la dépression et à la mélancolie : « A dweller in truncated time, the depressed person is necessarily a dweller in the imaginary realm »[232]. Dans *No Man's Land*, c'est principalement dans la négation du temps que l'atemporalité s'affirme, mais ici, c'est la force de l'imaginaire qui pousse à considérer la pièce comme inscrite dans une temporalité radicalement différente, un temps tronqué, subjectif plutôt qu'objectif. Encore une fois, cette suspension souligne l'isolement de l'unique personnage sur scène : il ne cesse d'évoquer son ami et ses enfants potentiels, mais il reste totalement seul.

---

[230] Sigmund Freud, *Deuil et mélancolie* (1917), trad. par Aline Weil (Paris: Payot & Rivages, 2011).
[231] Laurie Laufer, « Préface », *Deuil et mélancolie*, par Sigmund Freud (Paris: Payot & Rivages, 2011), 35.
[232] Julia Kristeva, *Black Sun: Depression and Melancholia* (New York: Columbia UP, 1992), 61.

Dans la très brève pièce *Night*, il y a deux personnages sur scène : un homme et une femme qui s'interrogent sur les conditions de leur première rencontre. Le passé refait surface mais ils ne parviennent pas à s'accorder sur une même version, et l'échange repose sur de nombreuses questions, des souvenirs esquissés puis contredits :

> MAN. The first time? Our first walk?
>
> WOMAN. Yes, of course I remember that.
>
> *Pause*
>
> We walked down a road into a field, through some railings. We walked to a corner of the field and then we stood by the railings.
>
> MAN. No. It was on the bridge that we stopped. (214)

Dans les derniers instants de la pièce, les deux récits contradictoires semblent ne faire qu'un, et les répliques s'enchaînent sur le mode de l'anaphore et de la polysyndète :

> MAN. And you remembered your bottom against railings and men holding your hands and men looking into your eyes.
>
> WOMAN. And talking to me softly.
>
> MAN. And your soft voice. Talking to them softly at night.
>
> WOMAN. And they said I will adore you always.
>
> MAN. Saying I will adore you always. (219)

Ce passage met en œuvre deux mouvements contradictoires : d'un côté, la polysyndète introduit une certaine fluidité dans le discours, comme si le couple avait enfin réussi à tomber d'accord sur la version du passé partagée. En revanche, les hommes du passé sollicités en filigrane sont autant de figures spectrales perturbant le souvenir. Leurs paroles restent en suspens, entre le passé évoqué et une déclaration future : « they said I will adore you always ». Elles sont restreintes à un univers modal, proche de celui évoqué par l'homme dans *Monologue* : cette déclaration dans le passé est la promesse d'un amour non pas avéré mais potentiellement à venir. La réponse de l'homme ne peut elle non plus s'ancrer dans le présent : « Saying I will adore you always ». L'utilisation du participe présent fait appel à l'action de dire, mais la répétition du modal « will » et l'absence d'un sujet pour délimiter la source de ces mots la relègue à un univers projeté plutôt que réalisé. Sans locuteur défini, dans une temporalité conditionnelle de la modalité, la déclaration d'amour flotte, indéterminée, suivant ainsi la logique de l'achronie. L'analyse que fait Thomas P. Adler, le seul critique à avoir consacré un article à l'analyse exclusive de la pièce, met en lumière ces différents plans temporels :

> Up to the point of the wife's memory of the consummation, the audience is aware of only two time schemes: the time when the Man and the Woman are doing the remembering, and the time remembered. But in the final lines Pinter suddenly thrusts all that had gone before on stage into the past by introducing a third time—the time now when they remember doing the remembering—and even a fourth time—the limitless future that is also an eternal present when they will remember the time when they remembered remembering[233].

Le mouvement d'un plan temporel à un autre, en forme de fractale, écarte de plus en plus les personnages d'un présent dans lequel ils pourraient s'inscrire et les place entre un passé remémoré et un futur projeté. Thomas P. Adler repère quatre temporalités différentes, reflétant ainsi le sentiment de perturbation temporelle créé à la fin de la pièce. Pourtant, comprendre le quatrième plan comme il le fait nécessite d'imposer au texte un glissement du sens de « they » et « them ». S'ils signifient d'abord « men » — les hommes des souvenirs — rien ne justifie un changement de sens pour inclure « they » — le couple. Le décalage temporel se trouve donc plutôt dans le mouvement vers un hors-temps du fait de l'indétermination de la déclaration finale. À ce sujet, Thomas P. Adler explique : « Ultimately, then, this seemingly very limited and restricted play opens out into an ongoing time of continual love and adoration: the husband "did" adore her, and does adore her, and "will adore (her) always" »[234]. Le texte n'offre pas tout à fait la déclaration d'amour univoque que le critique décrit, comme l'atteste le montage qu'il se voit obligé de faire au moment de citer le texte. Finalement, la pièce met plutôt en lumière la capacité du spectral — ici apparaissant à travers les figures des amants — à hanter le présent et à subvertir la chronologie de la pièce. Dans le corpus pinterien, la spectralité passe par une temporalité perturbée qui débouche sur un sentiment d'achronie : les pièces évoluent dans un entre-deux temporel, mettant à l'épreuve les limites entre passé, présent et avenir, et suspendant le temps. Comme le fait remarquer Avery Gordon dans l'introduction de son ouvrage sur le fantôme et la hantise : « Haunting raises specters, and it alters the experience of being in time, the way we separate the past, the present, and the future » (xvi). *No Man's Land* est un exemple particulièrement développé de cette flottaison dans un temps des limbes, et l'album photo catalyse cette temporalité complexe. Il dévoile un temps hors de ses gonds, une progression linéaire rompue — la seule manière de laisser la place au spectral. Cette temporalité

---

[233] Thomas P. Adler, « Pinter's *Night*: A Stroll down Memory Lane », *Modern Drama* 17.4 (1974), 464.
[234] Elizabeth Sakellaridou va également dans ce sens en soulignant la « véritable célébration de l'amour » dans cet échange final (*Pinter's Female Portraits* 160, c'est moi qui traduis).

perturbée se manifeste jusque dans la langue des personnages, dans laquelle modaux et formes verbales fonctionnent comme symptômes d'un temps interrompu, suspendu. De la même manière que l'anachronie sépare les personnages et signale un dysfonctionnement temporel, l'achronie isole. En introduction, j'avais repéré le champ lexical de l'isolement utilisé par les critiques de Pinter (57) : l'île, la bulle, la prison — autant d'images qui semblent refléter la situation de Hirst, de l'homme dans *Monologue*, ou du couple dans *Night*, à la fois reclus et emprisonnés par ce qui les hante, échappant à toute forme d'ancrage et de dépendance envers le présent.

3. Fragmentation et trauma : un temps éclaté

Afin de rendre compte de l'irruption du spectral dans les pièces, et de ce temps « *désarticulé*, démis, déboîté, disloqué » qu'évoque Derrida (*Spectres* 42, italiques dans le texte), Pinter a également recours à la fragmentation. Trace par excellence de la rupture, la fragmentation se manifeste dans le texte autant que dans la structure des pièces, révélant l'impact d'une temporalité perturbée sur leur construction globale. Une étude approfondie des rapports entre le théâtre de Pinter et la fragmentation a déjà été menée par Brigitte Gauthier, qui se propose d'associer Pinter à d'autres « dramaturges de la fragmentation »[235]. Elle explique sa démarche :

> Il me semble que les dramaturges des années 1960 à 1980 perçoivent que cette période est celle du théâtre de la fragmentation. […] Les grands dramaturges s'intéressent à ce sujet car c'est l'image même de la société du moment. […] Dans les années 1960, la schize psychique représentée sur scène devient un moyen de porter un regard critique sur une société perçue comme étant elle-même schizophrénique. (*Harold Pinter et les dramaturges de la fragmentation* 8-9)

L'image de la schize est intéressante en ce qu'elle révèle ce qui est divisé dans les pièces, et les multiples fragments qu'elles mettent en jeu. Si Brigitte Gauthier passe par une analyse poétique

---

[235] L'expression est issue de l'ouvrage *Harold Pinter et les dramaturges de la fragmentation*, dans lequel elle est appliquée à onze auteurs différents, allant de Artaud et Beckett à Mercer, Reardon et Stoppard. Mais c'est à Pinter que Brigitte Gauthier décerne le titre de « maître de la fragmentation » (*Harold Pinter : le maître de la fragmentation*). Ce mot-clé apparaissait déjà comme angle d'entrée dans l'œuvre de Pinter dans son ouvrage publié à l'occasion des concours du CAPES et de l'agrégation (Brigitte Gauthier, *Harold Pinter: "the Caretaker" of the Fragments of Modernity — Étude de l'œuvre de Pinter* (Paris: Ellipses, 1996)). Sur le sujet, voir également : Brigitte Gauthier, *Dramaturges et cinéastes de l'antipsychiatrie : Entretiens sur l'ère de la fragmentation*. Pour une tentative d'aborder la fragmentation dans l'œuvre de Pinter, voir aussi Francis Gillen, « "All These Bits and Pieces": Fragmentation and Choice in Pinter's Plays », *Modern Drama* 17.4 (1974), 477-487. L'article, de par son format, ne peut cependant rendre compte de manière exhaustive de la complexité du phénomène dans l'œuvre de Pinter.

et dramaturgique, sa lecture se veut essentiellement sociétale, voire politique, comme le montre l'orientation prise par son ouvrage plus récent *Viva Pinter: Harold Pinter's Spirit of Resistance*[236]. De plus, dans son travail sur la fragmentation, bien que toute l'œuvre de Pinter soit couverte l'auteure se concentre plutôt sur les premières pièces de Pinter, avec notamment *The Caretaker* et *The Birthday Party*, dans lesquelles elle s'intéresse notamment à l'image de l'asile et, à travers elle, à l'espace mental et au fonctionnement d'un système totalitaire. Son analyse est donc utile dans ma tentative de définition de la spectralité chez Pinter, avec notamment sa dimension temporelle et fragmentaire, mais nos raisonnements sont complémentaires, car je cherche plutôt à comprendre le rôle de la spectralité dans les pièces et son impact en termes relationnels et éthiques. Le corpus auquel je m'intéresse est fondé sur la représentation de relations relevant principalement du domaine de l'intime, qui appellent à des lectures favorisant une conception ontologique plutôt que sociétale, éthique plutôt que politique.

C'est dans cette optique que, après avoir émis l'hypothèse qu'une temporalité spectrale perturbée isole et sépare les individus, je tenterai d'analyser comment la fragmentation contribue à cette distorsion générale du temps et ce mouvement global d'atomisation. De plus, si la fragmentation est typique de la temporalité du spectre, faite d'apparitions et de disparitions successives, intermittentes et intempestives (Derrida *Spectres* 17, 68), elle est également l'un des traits caractéristiques du trauma. En effet, suite à l'irruption d'un événement violent qui fait effraction, le souvenir de l'événement traumatique ne s'inscrit pas dans la mémoire narrative, mais revient de manière intempestive, sous forme de fragments — hallucinations, rêves, ou autres manifestations pathologiques[237]. Le spectral et le traumatique ont donc en commun cette interruption de la linéarité du temps et de la mémoire : le temps traumatique est un « temps éclaté », pour reprendre l'expression d'André Green[238]. Michael Rothberg, quant à lui, parle du trauma comme d'une « maladie du temps et de l'espace »[239]. Si le spectral isole et sépare les vivants, les empêchant d'interagir dans le présent, c'est peut-être car il est la trace d'un passé

---

[236] L'ouvrage est issu d'un colloque qui a eu lieu en 2007. Il a été traduit en français quelques années plus tard et paraît sous le titre plus neutre *Mettre en scène Harold Pinter*.

[237] Je synthétise ici les définitions du trauma telles qu'on les trouve chez Sigmund Freud, Sandor Ferenczi, ou encore Cathy Caruth. Sigmund Freud, *Au-delà du principe de plaisir* (1920), trad. par Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis (Paris: Payot & Rivages, 2010) ; Sandor Ferenczi, *Le Traumatisme* (1934), trad. Coq Héron (Paris: Payot & Rivages, 2006) ; *Trauma: Explorations in Memory*, éd. par Cathy Caruth (Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1995).

[238] André Green, *Le temps éclaté* (Paris: Minuit, 2000). Ce titre a déjà été repris et exploré par Jean-Michel Ganteau dans une analyse de roman. Jean-Michel Ganteau, « Le temps éclaté : *Why Be Happy When You Could Be Normal*? de Jeanette Winterson », *Sillages critiques* 19 (2015) [en ligne, consulté le 3 janvier 2017].

[239] Michael Rothberg, *Traumatic Realism: The Demands of Holocaust Representation* (Minneapolis: U of Minnesota P, 2000), 165 (c'est moi qui traduis).

non assimilé, qui ne fait retour que de manière pathologique, sous forme de fragments. Trauma et hantise fonctionneraient de conserve, perturbant le temps et les relations entre l'individu et le monde. Concevoir cette perturbation sur le mode du fragment me permettra d'esquisser les liens entre ces deux fonctionnements. L'exemple de *Silence* montrera en quoi la pièce articule une temporalité perturbée, relevant à la fois de l'anachronie et de l'achronie, et une fragmentation du texte lui-même. Je me concentrerai ensuite sur la structure générale des pièces comme *Ashes to Ashes* et *Betrayal*, et enfin sur la logique du fragment dans *Old Times* ou *Landscape*, en analysant en quoi le texte même permet de rompre le fil du temps et d'en souligner la discontinuité, faisant signe vers un fonctionnement traumatique.

a. « My youth was somewhere else, anyway I don't remember » : de la perturbation au fragment dans Silence

Au premier abord, l'espace de *Silence* évoque l'immobilité et la fixité, avec trois personnages assis sur trois chaises pendant la majeure partie de la pièce. Cependant, une étude de la temporalité de cette pièce donne à voir une complexité bien plus grande. À propos de *Silence*, mais aussi de *The Basement* ou de *Family Voices*, Martin S. Regal explique :

> they diverge from the naturalistic mode and show a deliberate distortion of temporal sequence, often giving no account either in the stage directions or in the dialogue of their lack of continuity. Contiguity in space in these plays is no guarantee of continuity in time. In *Silence,* for example, it is difficult, if not impossible, to be certain of what time frame the characters are occupying, or even whether they occupy the same time frame at all. […] The one feature common to all the plays in this category is that their discontinuity is foregrounded. (6)

En effet, dans *Silence* Pinter ne donne aucune précision quant à la chronologie et à la progression temporelle de la pièce. La seule information dont on dispose est la note initiale indiquant les âges des personnages : « ELLEN : a girl in her twenties », « RUMSEY : a man of forty » ; « BATES : a man in his middle thirties » (190). Malgré cela, au fil de la pièce, certaines des interventions des personnages se révèlent incompatibles avec les âges initialement annoncés. Par exemple, Ellen, censée être une jeune fille de vingt ans, raconte à propos d'une de ses connaissances : « She asks me about my early life, when I was young, never departing from her chosen subject, but I have nothing to tell her about the sexual part of my youth. I'm old, I tell her, my youth was somewhere else, anyway I don't remember » (194). Encore une fois, c'est une image spatiale — « somewhere else » — qui rend compte d'une expérience

temporelle. Ce passage est troublant car il semble venir de la bouche d'une femme d'un certain âge, qui reviendrait sur sa jeunesse passée : l'anachronisme trouble le fil du temps. Malgré les indications initiales de Pinter concernant les âges des personnages, ces derniers évoluent, comme si la pièce opérait un mouvement proleptique vers des épisodes à venir[240]. Comme le signalait Martin S. Regal, malgré la coprésence des personnages sur scène, il y a rupture entre les temporalités de chacun. C'est d'ailleurs la perspective adoptée par Guy Vaesen dans sa mise en scène, enregistrée à l'occasion du Harold Pinter Festival en 1970[241]. Dans ce passage, l'actrice jouant Ellen modifie sa voix pour sembler plus âgée, renforçant donc l'idée qu'il y a bien fracture dans la progression linéaire de la pièce, et que les personnages évoluent, sans indication claire de la part de l'auteur, entre différentes périodes de leurs vies. Albert R. Braunmuller appelle ces épisodes des « futurs souvenirs », une expression reflétant l'anachronie envisagée plus haut (« Experience without Character » 121, c'est moi qui traduis). Encore une fois, cette anachronie peut être identifiée comme une caractéristique d'un fonctionnement spectral. À propos du spectre, Derrida explique : « Le propre d'un spectre, s'il y en a, c'est qu'on ne sait pas s'il témoigne en revenant d'un vivant passé ou d'un vivant futur, car le revenant peut marquer déjà le retour du spectre d'un vivant promis » (*Spectres* 162). En superposant différents niveaux temporels, la pièce élabore une temporalité similaire : les fragments présentés sur scène révèlent à la fois le souvenir, venant du passé, et une progression vers l'avenir et la vieillesse. Le temps est hors de ses gonds : il est impossible de considérer les épisodes de manière linéaire, car ce sont des fragments se succédant les uns aux autres avec une certaine part d'arbitraire. Albert R. Braunmuller poursuit justement : « Even the most dedicated snapper up of unconsidered trifles can only struggle to weave a coherent and chronological pattern among characters and events so tenuously connected and fragmentarily relayed » (« Experience without Character »119). Les sujets abordés varient, et l'on passe sans transition aucune d'un commentaire de Rumsey sur le paysage et sur sa vie quotidienne à la remarque d'un Bates en colère contre ses voisins irrespectueux et bruyants, puis aux commentaires d'Ellen sur les conversations qu'elle entretient avec son amie (193-194). Les épisodes se succèdent comme autant de vignettes sans lien les unes aux autres, introduisant une confusion à la fois temporelle et logique ou thématique.

---

[240] *Old Times* offre un exemple similaire de perturbation temporelle qui n'est pas signalée par les indications de Pinter, mais cette fois sur le mode de l'analepse : Kate et Anna se retrouvent, comme à l'époque de leur vie à Londres, à discuter de leur soirée à venir, des vêtements qu'elles pourraient porter et des personnes à inviter (300-301).

[241] *Silence.* Mise en scène de Guy Vaesen. Avec Tony Britten, Frances Cuka et Terence Rigby. BBC Radio 3, 1970.

Au-delà de cette confusion, la fragmentation dans la pièce se manifeste dans la texture même de la langue, qui donne à voir des interruptions et des bribes de phrases. De manière générale, la pièce progresse vers une expression de plus en plus fragile, les épisodes narratifs initiaux devenant des phrases, puis des fragments de phrases, comme on le voit avec ces répliques de Rumsey au fil de la pièce :

> I walk with my girl who wears a grey blouse when she walks and grey shoes and walks with me readily wearing her clothes considered for me. Her grey clothes. […]
> I walk with my girl who wears— […]
> I walk […]
> I walk with my girl who wears a grey blouse […] (191, 204, 209, 209, ponctuation manquante dans l'original)[242]

Il reste assez de mots pour reconnaître l'épisode, mais il est tellement fragmenté qu'il perd toute unité narrative. Certains mots sont totalement effacés et la ponctuation disparaît progressivement, mettant en avant la dissolution de l'ensemble. Cette fragmentation de la voix fait partie des traits qu'Anne Whitehead repère comme caractéristiques des récits traumatiques :

> There are […] a number of key stylistic features which tend to recur in these [trauma] narratives. These include intertextuality, repetition and a dispersed or fragmented narrative voice. Novelists draw, in particular, on literary techniques that mirror at a formal level the effects of trauma[243].

La pièce, en donnant à voir une voix qui se répète et se fragmente progressivement, fait écho aux symptômes du trauma, qui lui aussi conduit à la fragmentation de l'individu et de ses perceptions. Ainsi s'esquisse un lien entre le spectral et le trauma : les deux mettent le temps à l'épreuve, et sont le signe du retour de quelque chose qui n'a pas été assimilé (Avery Gordon, xvi). Malgré ses apparitions répétées, l'image de la jeune fille en gris reste floue : elle pourrait bien être Ellen, plus jeune. Dans ce cas, l'utilisation du terme « girl » signalerait un écart d'âge entre elle et Rumsey, potentiellement problématique. Toutefois, la pièce se refuse à expliquer, à mener l'anamnèse à son terme, mais au contraire donne à voir le processus de la hantise même, le fonctionnement d'une mémoire traumatique, quand des images, plutôt que des souvenirs construits, font retour de manière intempestive, sous forme de bribes et de fragments refusant toute logique linéaire.

---

[242] Les passages sont présentés à la suite pour plus de lisibilité, mais ils apparaissent bien à plusieurs pages d'intervalle, et sont séparés de quelques minutes dans la représentation.
[243] Anne Whitehead, *Trauma Fiction* (Édimbourg: Edinburgh UP, 2004), 84.

b. « By the way […] » : une structure fragmentée

Dans *Ashes to Ashes* ou *Betrayal*, c'est la structure même de la pièce qui est fragmentée. Le passage d'un épisode ou d'une section à l'autre se fait de manière visiblement arbitraire, en toute imprévisibilité. Ce fonctionnement rappelle celui du spectre : en envisageant une temporalité spectrale, Derrida évoquait une « intempestivité » et un « désajustement du contemporain » (*Spectres* 162). En venant rompre toute logique de continuité ou de développement rationnel, les pièces adoptent un fonctionnement spectral, tout en imitant les symptômes du trauma : est instaurée une temporalité de la hantise, faite de retours « intrusifs » et « intempestifs » (Whitehead 5, c'est moi qui traduis).

Dans son chapitre « Poétique de la hantise dans *Ashes to Ashes* (1996) de Harold Pinter », Élisabeth Angel-Perez souligne le fonctionnement particulier de la pièce : « ce qui se met en place est une structure fragmentaire, d'apparence (mais d'apparence seulement) anarchique, qui se construit sur le mode de la mémoire en éclats » (*Voyages* 89-90). À première vue, la pièce repose en effet sur une logique d'éclatement et de dispersion évoquant un fonctionnement traumatique. Les commentaires de Devlin obéissent de manière générale à une progression rationnelle, mais ceux de Rebecca sont bien plus durs à suivre, car sa logique relève plus de l'association d'idées que d'un raisonnement affiché :

> DEVLIN. Listen. This chap you were just talking about… I mean this chap you and I have been talking about… in a manner of speaking… when exactly did you meet him? […]
>
> REBECCA. By the way, there's something I've been dying to tell you.
>
> DEVLIN. What?
>
> REBECCA. It was when I was writing a note, a few notes for the laundry. Well… to put it bluntly… a laundry list. Well, I put my pen on that little coffee table and it rolled off. (409-410)

La discontinuité est ici d'ordre thématique : alors que Devlin, à la recherche d'informations sur l'amant de Rebecca, persiste à l'interroger et s'enlise dans un langage tautologique, elle se laisse porter par ses pensées, et passe d'anecdote en anecdote, sans lien évident. Elle introduit souvent ses interventions avec « By the way » ou des expressions similaires, leur conférant un statut marginal, annexe, signalant elle-même la discontinuité et la rupture imposée au fil de la discussion (« By the way » 407, 409, 417, 426 ; « Oh yes, there's something I've forgotten to tell you » 416). Cette amorce devient représentative de l'intempestivité et de l'intrusion, caractéristique à la fois du spectre et du trauma (Derrida, *Spectres* 162 ; Whitehead 5).

Cette construction de la pièce sur le mode du fragment donne toute sa force à l'échange final, cité plus haut (69), faisant intervenir Rebecca et l'écho. Le passage est lui-même fondé sur la fragmentation du texte : l'écho reprend des bribes des répliques de Rebecca, mot pour mot, mais sans aucune ponctuation :

> REBECCA. I took my baby and wrapped it in my shawl
>
> ECHO. my shawl
>
> REBECCA. And I made it into a bundle
>
> ECHO. a bundle (429, ponctuation absente dans l'original)

Le processus rappelle l'effacement progressif du texte repéré dans *Silence*, à l'exception près qu'ici, l'écho et le discours de Rebecca fonctionnent de concert. L'expérience relatée par Rebecca ne peut être partagée dans un récit linéaire et continu et ce n'est qu'en se brisant, en passant par une voix autre, que le témoignage peut voir le jour. La fragmentation se révèle ici comme symptôme du trauma, comme l'explique Simone Korff-Sausse dans son introduction à la conception du traumatisme de Sandor Ferenczi : dans une situation provoquant une douleur extrême, « on se fragmente en morceaux. Je ne souffre plus, je cesse même d'exister tout au moins comme moi global »[244]. La rupture du discours dans *Ashes to Ashes*, les changements de sujet brusques et inattendus aussi bien que la qualité fragmentaire de l'intervention finale de Rebecca reflètent en réalité une rupture plus profonde, potentiellement celle d'un traumatisme — pour le dire avec Élisabeth Angel-Perez : « Le texte reflète la névrose traumatique de Rebecca » (*Voyages* 89). Les caractéristiques de la pièce rappellent ce que Michael Rothberg dit de la structure traumatique et de l'histoire : « Post-Holocaust History has a traumatic structure: it is repetitive, discontinuous, and characterised by obsessive returns to the past and the troubling of simple chronology » (19). Avec ses interruptions et ses répétitions, la pièce s'inscrit dans la temporalité perturbée de l'après-Auschwitz. En donnant à voir un discours sur le mode du fragment, *Ashes to Ashes* a recours à la fois aux modalités du spectral et du traumatique, et tente d'exposer une mémoire fragilisée.

Dans les deux mises en scène récentes de la pièce, à Paris et à Montpellier, deux stratégies diamétralement opposées ont été adoptées pour rendre compte de cette fragmentation. Avec *Car tu es poussière*, Stéphane Laudier a choisi de rester fidèle au texte de Pinter et de ne pas diviser le texte en sections ni en actes. Les seuls changements scénographiques étaient des variations de lumière, avec des modifications d'intensité et de direction, se faisant toujours de

---

[244] Simone Korff-Sausse, « Préface: Ferenczi, pionnier méconnu », *Le Traumatisme*, par Sandor Ferenczi, trad. par Coq Héron (Paris: Payot & Rivages, 2006), 20.

manière fluide. La mise en scène a donc privilégié l'unité, tout en la posant comme base avec laquelle la fragmentation contenue dans le texte de Pinter peut être contrastée. Finalement, l'impression globale n'était pas celle d'une continuité, mais au contraire soulignait le rôle de Rebecca comme responsable de la fragmentation mise en œuvre dans la pièce. En revanche, avec *Dispersion*[245], Gérard Desarthe a fait le choix de mettre en relief les délimitations possibles entre les différents passages de la pièce. Si Pinter ne fait apparaître aucune structure claire, il esquisse un agencement en séparant certaines répliques par des silences, que Desarthe a retranscrit sur scène sous forme de coupures soudaines, de *blackouts* accompagnés d'une musique sourde ou d'un bruit de machine à écrire. Les différentes sections ainsi créées étaient également séparées sur le plan esthétique, car chacune d'entre elles était baignée d'une lumière de couleur différente, comme on le voit avec les exemples d'ambiances bleutées et jaunes (fig. 21). La scénographie de Desarthe favorise la discontinuité, mais l'effet global n'est pas aussi clair que ce que l'on pourrait penser car, le texte étant lui-même fragmenté, le fait d'y superposer une nouvelle série d'interruptions revient à minimiser les incohérences contenues dans le texte originel. On peut très bien imaginer que, suivant une inspiration cinématographique, les coupures instaurées par Desarthe deviendraient des ellipses, expliquant ainsi le manque de transition visible entre les épisodes et les différences d'atmosphère. Ainsi, chez Desarthe, la fragmentation est accentuée de manière formelle[246], sans qu'elle prenne pour autant le dessus dans l'impression générale suscitée par la pièce, alors que par contraste, la présentation de Laudier favorise la continuité esthétique mais laisse entendre les écarts contenus dans le texte, signalant les fêlures d'une mémoire traumatique.

L'on ne peut envisager perturbation et fragmentation temporelle chez Pinter sans mentionner l'œuvre du corpus qui prend le plus de libertés avec la chronologie : *Betrayal*. La pièce, dans l'ordre où elle est donnée au spectateur, adopte quasiment une chronologie inversée[247]. La première scène se déroule au printemps 1977 : les anciens amants Emma et Jerry

---

[245] Pour les deux mises en scène, le titre a été traduit, malgré la décision du traducteur de Pinter, Éric Kahane, de conserver le titre original (Harold Pinter, *La lune se couche / Ashes to Ashes / Langue de la montagne / Une soirée entre amis et autres textes*, trad. par Éric Kahane (Paris: Gallimard, 1998)). Le choix de Mona Thomas, qui a réalisé la traduction pour Gérard Desarthes en proposant le terme « Dispersion », reflète tout à fait la logique du fragment mise en œuvre dans la pièce. Je reviendrai sur le phénomène de dispersion ci-dessous (263).

[246] La fragmentation est également déclinée sur scène par Desarthe lorsque Devlin joue avec un casse-tête inspiré d'un Rubik's cube mais fait de faces irrégulières et couvertes de miroirs, symbole de la fragmentation et de la complexité de la situation.

[247] Les critiques n'ont pas manqué de remarquer cet aspect : W. Russel Gray, « Looking Backward: Reversible Time in Harold Pinter's *Betrayal* Screenplay », *Journal of Popular Culture* 35.1 (2001), 145-53 ; Katherine H. Burkman, « Harold Pinter's *Betrayal*: Life before Death—and After », *Theatre Journal* 34.4 (1982), 505-18. Toutefois, Gray se concentre sur l'aspect cinématographique et Burkman sur une lecture exploitant la dimension mythologique d'une temporalité ouvrant sur le renouveau.

se rappellent leur histoire passée, et Emma annonce à Jerry que son mari Robert la trompe et qu'ils se séparent. La deuxième scène est et la discussion qui s'ensuit entre Jerry et Robert — il lui annonce avoir été au courant de la liaison entre Jerry et Emma depuis des années. Cette révélation déclenche une reconsidération du passé, et pour la troisième scène, on remonte le temps avec les personnages jusqu'en 1975, au moment où Emma et Jerry mettent fin à leur histoire. Pendant les deux scènes suivantes, le temps continue de défiler à rebours progressivement, jusqu'aux scènes 6 et 7, qui arrivent après — à la fois dans l'ordre chronologique et pour le spectateur cette fois — l'aveu d'infidélité d'Emma à Robert. Emma choisit de ne rien dire à Jerry (scène 6), et Robert ignore la révélation (scène 7). Les scènes 8 et 9 reprennent un ordre chronologique inversé, en remontant jusqu'en 1971 puis 1968, dévoilant les prémisses de la relation amoureuse entre Jerry et Emma. Ce panorama, bien que fastidieux, permet de se rendre compte de la complexité de la structure temporelle établie par Pinter. L'on a tendance à retenir de la pièce son ordre chronologique inversé, mais il est en fait réducteur de se limiter à cet aspect car l'ensemble est irrégulier, avec deux reprises d'un ordre chronologique normal. Ces dernières font suite à une révélation, comme pour donner à voir l'impact du choc infligé précédemment. Le résultat global est un sentiment de discontinuité, car l'on ne sait à quoi s'attendre dans chaque nouvelle scène. Encore une fois, le temps est hors de ses gonds : ici, nulle apparition de fantôme, mais les personnages eux-mêmes, dans leur inscription instable dans le temps, semblent occuper ce rôle. *Betrayal* est également la seule pièce de Pinter à être sous-divisée en autant de sections différentes, et les neuf scènes donnent une impression de fragmentation. Au théâtre, elles apparaissent d'autant plus indépendantes qu'elles nécessitent toutes un changement de décors et de costumes pour les personnages, signalant les allées et venues du temps. Le plus souvent, le recours à un projecteur permet de faire apparaître la date sur le fond de la scène entre chaque séquence (comme dans la production de 2011 au Comedy Theatre[248]), ou bien de projeter des vidéos faisant office de transition (comme dans la production de 1998 au Lyttelton[249]). Ainsi, les sections sont clairement délimitées, mettant l'accent sur ces moments distincts qui forment la pièce, issus de différents instants du passé, agglomérés plutôt qu'unis.

De plus, de nombreux passages attirent l'attention sur le temps lui-même, nous poussant à relever les perturbations à venir. Dès le début, Emma s'inscrit dans une démarche nostalgique

---

[248] *Betrayal.* Mise en scène de Ian Rickson. Avec Kristin Scott Thomas, Douglas Henshall et Ben Miles. Comedy Theatre. Londres, 2011.

[249] *Betrayal*. Mise en scène de Trevor Nunn. Avec Douglas Hodge, Imogen Stubbs, Anthony Calf et Arturo Venegas. National Theatre (Lyttelton). Londres, 1998.

— « Just like old times » (4). Peu après, elle surenchérit : « Well, it's nice, sometimes, to think back. Isn't it? » (5). La traduction proposée par Daniel Mesguich accentue cet aspect, en suggérant « repasser le passé » pour traduire « think back » d'Emma[250]. La répétition sur le mode du polyptote souligne un temps qui n'avance pas mais au contraire fait retour. La définition que propose Roland Barthes du « souvenir », dans *Fragments d'un discours amoureux*, pourrait se lire comme un compte-rendu de la pièce de Pinter :

> Un jour, je me souviendrai de la scène, je m'y perdrai au passé. Le tableau amoureux, à l'égal du premier ravissement, n'est fait que d'après-coups : c'est l'anamnèse, qui ne retrouve que des traits insignifiants, nullement dramatiques, comme si je me souvenais du temps lui-même et seulement du temps : c'est un parfum sans support, un grain de mémoire, une simple fragrance […][251].

La pièce donne bien à voir ces différents moments ressurgis du passé, des épisodes parfois « insignifiants », mais qui dans leur présence même rendent le temps perceptible et donnent à voir sa texture. Si Barthes n'envisage pas ici une lecture en termes de trauma, il n'est pas anodin que ce « fragment » fasse mention d'« après-coups » et d'« anamnèse », mobilisant le champ lexical de la psychanalyse. Ce temps qui fait retour, ne se construisant que dans la répétition et attirant l'attention sur sa nature même, rappelle inévitablement la temporalité traumatique.

Dans *Betrayal*, cette répétition donne au temps un caractère irrégulier et fragmenté. Martin S. Regal commente la fin de la pièce et parle d'une « offuscation du déroulement normal » (115, c'est moi qui traduis). Dans sa déclaration d'amour à Emma, Jerry déclare : « I can't believe that what anyone is at this moment saying has ever happened has ever happened. Nothing has ever happened. Nothing. This is the only thing that has ever happened » (116). Je suivrai Regal dans l'interprétation de ce passage, et dans sa remarque selon laquelle, si à un premier niveau Jerry nie ce qu'il a pu se passer avant qu'il ne déclare sa flamme à Emma, il nie aussi d'une certaine manière ce qu'il s'est passé avant que le spectateur ne parvienne à cette scène, c'est-à-dire dans le reste de la pièce (115). Encore une fois, la flèche du temps est inversée, et la déclaration ne peut être univoque. Quelques instants après cette réplique, la scène finale vient renforcer ce sentiment de discontinuité. Lorsque Robert fait irruption dans la pièce, un court échange s'ensuit, et se clôt sur ces quelques mots et gestes silencieux :

> JERRY. I speak as your oldest friend. Your best man.

---

[250] *Trahisons*. Mise en scène de Daniel Mesguich. Avec Sterenn Guirriec, Éric Verdin, Daniel Mesguich et Alexandre Ruby. Théâtre du Chêne Noir. Avignon, 2014. En tournée : Théâtre Jacques Cœur. Lattes, 2014.
[251] Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux* (Paris: Seuil, 1977), 256.

> ROBERT. You are, actually.
>
> *He clasps* JERRY*'s shoulder, briefly, turns, leaves the room.*
>
> EMMA *moves towards the door.* JERRY *grasps her arm. She stops still.*
>
> *They stand still, looking at each other.* (117)

Ces derniers instants sont en fait les prémisses du reste de la pièce. Pour le dire avec Samuel Beckett, qui lut le manuscrit envoyé par Pinter : « That first last look in the shadows after all those in the light to come wrings the heart »[252]. L'oxymore — « that first last look » — signifie bien la perturbation temporelle sur laquelle la pièce est fondée. Pinter rend compte de cet ultime premier instant en figeant les personnages sur scène, donnant ainsi à voir un fragment isolé des autres épisodes qui se sont enchaînés au fil de la pièce. Dans l'adaptation filmique de la BBC[253], cette notion de fragment est d'autant plus renforcée, car la dernière image est une image figée des mains jointes d'Emma et Jerry (fig. 22). La mise en scène proposée par Daniel Mesguich adopte un effet similaire et donne à voir Jerry et Emma se tenant la main, figés pour quelques instants sur le plateau. Si, dans la version télévisée, l'utilisation d'une image figée sur laquelle se déroule le générique est assez anodine, l'immobilisation de personnages sur scène en un tableau, dans un geste de contact qui plus est, a un impact tout particulier, mettant ainsi l'accent sur la discontinuité de la chronologie. Ainsi, la fragmentation se manifeste à différents niveaux : les épisodes s'enchaînent sans lien logique ni chronologique apparent, et le temps s'interrompt parfois, laissant apparaître des images fonctionnant comme autant de vignettes, de fragments dans le fil du temps. Que ce soit à travers une apparition, comme l'écho dans *Ashes to Ashes*, ou de manière plus générale, comme dans *Betrayal*, le temps n'est plus linéaire mais fragmenté, et adopte ainsi un fonctionnement spectral. Dans les deux cas, les bribes présentés dans les pièces peuvent être compris comme les débris d'une déflagration — d'ampleur différente — à l'origine de la perturbation : dans *Ashes to Ashes*, il est question de génocide et de meurtre, dans *Betrayal*, de trahison et de mensonges. Les fragments sont les indices de ce qui est resté non assimilé, symptômes d'un trauma qui n'a pas été inscrit dans la mémoire, mais qui ne cesse de faire retour sur le mode de la hantise.

c. « Dark. » : une logique du fragment

Dans *Old Times* ou *Landscape*, au-delà de la structure globale de la pièce, chaque épisode est construit sur le mode du fragment. L'amorce des pièces se fait *in medias res*, et par la suite, les

---

[252] Cité par John Stokes, parmi d'autres : John Stokes, « Pinter's Late Tapes », *The Cambridge Companion to Harold Pinter*, éd. par Peter Raby, 2e éd. (Cambridge: Cambridge UP, 2009), 223.
[253] *Betrayal.* Réal. David Jones. Avec Jeremy Irons, Ben Kingsley et Patricia Hodge. Horizon. 1983.

dialogues sont souvent interrompus à cause de nombreux *non sequiturs*. Le motif du fragment se répercute ainsi à tous les niveaux, établissant une temporalité évoquant à la fois le spectral et le traumatique. Michael Billington remarque, à propos de l'ouverture de *Old Times* : « It is as if the characters are being plucked out of time » (*Harold Pinter* 212). En effet, la pièce s'ouvre sur l'échange suivant :

> KATE. (Reflectively.) Dark.
> *Pause*
> DEELEY. Fat or thin?
> KATE. Fuller than me. I think.
> *Pause* (245)

Si le dialogue qui suit laisse entendre qu'il porte sur la description physique d'une troisième personne, et donc probablement sur la couleur de ses cheveux, le premier mot de Kate sur scène ouvre un éventail de possibilités entre lesquelles il est impossible de décider immédiatement. Nous sommes dans une ignorance totale, « dans l'obscurité », pour reprendre l'image qu'utilise Devlin dans *Ashes to Ashes* (399). L'enchaînement avec le reste de la conversation inscrit l'intervention initiale dans un dialogue, et l'absence de la question originelle apparaît d'autant plus frappante. La pièce semble être un échange duquel l'on deviendrait témoin par accident — « an eavesdropped conversation », pour reprendre l'image de Brigitte Gauthier (*Le maître de la fragmentation* 182). On a l'impression de faire soudainement irruption dans le quotidien de ce couple, peut-être à la manière d'Anna, sans qu'il en ait vraiment conscience. Liza Kharoubi écrit à propos de la pièce :

> In the beginning of the play there is a hole, a black hole in the time sequence. A gap that indicates that the intermediary moments have been "sucked away": "a moment is sucked away and distorted often at the time of its birth" says Pinter in his speech "Writing for the theatre." (« Looking Back » 60-61)

Cet effacement est à l'origine de l'impression de fragmentation : un fragment n'est rien d'autre qu'un élément séparé d'un tout par une rupture, un creux, un « trou noir ». Le début de *No Man's Land* fonctionne d'une manière similaire, grâce à Hirst qui sert un verre à Spooner et lui propose : « As it is ? » (322). Au-delà du manque de contexte et d'exposition de la situation, le contenu sémantique même souligne cette absence, avec « as » et « it » faisant référence de manière anaphorique à un contenu supposé connu. Le contexte de la proposition devient apparent quand Hirst sert un verre à Spooner. Cette ouverture pose la pièce, de la même manière que *Old Times*, comme partie d'un ensemble plus large, dont on ne saisit pas réellement

l'agencement, mettant ainsi en œuvre une logique du fragment. De la même manière que l'on ne peut saisir le spectre, ou que le trauma se refuse à se laisser mettre en mots, l'on se retrouve ici face à un tout insaisissable, une temporalité du fragment qui fait signe vers ce qui manque.

De plus, dans *Old Times*, la fragmentation dépasse le premier niveau déjà repéré : l'arrivée d'Anna représente elle aussi une perturbation dans le déroulement temporel de la pièce. Elle intervient soudainement, s'adressant directement à Kate pour évoquer leur passé commun : « Queuing all night, the rain, do you remember? » (255). En tant que troisième personne s'immisçant au sein du couple, porteuse de souvenirs du passé, Anna est une figure spectrale, intempestive. Son intervention est un fragment détaché du reste du texte, du fait de son exposition étrange, mais aussi de sa longueur et de son unité thématique, contrastant avec la série de questions et réponses qui s'était enchaînée précédemment. Dans la version télévisée de Simon Curtis de 1991[254], à partir d'une adaptation proposée par l'auteur, cette fragmentation est à la fois mise en valeur et gommée. La télévision permet des jeux de caméra et de montage : lorsqu'Anna apparaît au téléspectateur, elle accompagne Kate qui apporte un plateau de boissons. Le film introduit une ellipse qui permet de naturaliser la transition manquante dans le texte de la pièce : l'on peut penser qu'Anna est arrivée quelques instants plus tôt, s'est installée, et aide maintenant son hôte à l'accueillir. De manière quelque peu paradoxale, en opérant une coupe nette grâce au montage, le film gomme l'impression de fragmentation présente dans la pièce. En fait, il transforme une fragmentation thématique en une fragmentation visuelle, esthétique, beaucoup moins frappante au cinéma. Pour Pinter, ces techniques sont une manière de travailler le temps avec plus de flexibilité que ce que la scène autoriserait traditionnellement, envisageant ainsi des ruptures et coupures qui mettent à l'épreuve la temporalité dans la pièce. Anna, de par son irruption problématique, que ce soit sur la scène ou à l'écran, fonctionne comme le symptôme ou l'indice d'un passé qui ne se laisse pas oublier. Sur le mode de la hantise, elle revient se faire entendre, au risque de perturber les relations établies au sein du couple.

Dans les pièces du corpus, il n'est pas rare que les enchaînements reposent sur la disjonction, sur un manque de continuité visible entre les interventions des personnages. *Landscape* en particulier regorge de *non sequiturs* :

> DUFF. You know what you get quite a lot of out in the garden? Butterflies.
>
> BETH. I slipped out of my costume and put on my beachrobe. (175)

---

[254] *Old Times*. Réal. Simon Curtis. Avec John Malkovich, Kate Nelligan et Miranda Richardson. BBC 2. 1991.

Les deux personnages se placent sur un plan totalement différent, Duff décrivant une réalité présente qui lui est proche, et Beth étant plongée dans un épisode passé qui la hante. Pour Beth, la présence de cet épisode récurrent empêche toute progression linéaire du dialogue, avec l'intempestivité typique du spectral, et force la pièce à avancer pas à pas, de vignettes en vignettes. Peu à peu, la langue elle-même semble être touchée par la fragmentation. Brigitte Gauthier remarque : « Le parti pris de la discontinuité dissocie la syntaxe par l'usage de la parataxe, des asyndètes et des anacoluthes qui font éclater les phrases en éléments épars à fort pouvoir dramatique et poétique » (*Le maître de la fragmentation* 115). Beth en est un excellent exemple, comme on peut le voir avec ses dernières paroles sur scène :

> BETH. He lay above me and looked down at me. He supported my shoulder.
> *Pause*.
> So tender his touch on my neck. So softly his kiss on my cheek.
> *Pause.*
> My hand on his rib.
> *Pause*.
> So sweetly the sand over me. Tiny the sand on my skin.
> *Pause*.
> So silent the sky in my eyes. Gently the sound of the tide.
> *Pause*.
> Oh my true love I said. (187-188)

La syntaxe de Beth est minimale, ses phrases deviennent nominales, présentant chacune une vignette mettant l'accent sur une perception particulière. De plus, les sensations elles-mêmes sont perturbées et présentées sur le mode de l'hypallage, car si « softly » semble bien décrire la sensation d'un baiser posé sur une joue, « silent » évoque l'audition alors qu'il est rattaché à une vision du ciel ; et « sweetly » mobilise le goût alors que la taille du sable serait plus logiquement associée au toucher. Tout se brouille pour Beth : les sens se confondent, les souvenirs ne sont que des images, et le passé refait surface dans le présent. Ce passage fait écho à l'une des premières descriptions que Beth propose de l'homme de ses souvenirs : « My man slept in the dune. He turned over as I stood. His eyelids. Belly button. Snoozing how lovely » (167). Le style, paratactique, est similaire, et la fragmentation touche ici le corps de l'amant : la vision qu'en a Beth n'est pas globale mais au contraire morcelée, à l'image des bribes de souvenir qui font surface au fil de la pièce. La présence de l'amant, bien que partielle, est récurrente et constitue un obstacle à la continuité du discours que Duff tente d'imposer dans le

présent de la conversation. Cette présence spectrale relève également d'un fonctionnement traumatique : elle révèle le poids d'un temps qui ne passe pas, ramené sans cesse vers un événement toutefois non inscrit, non dit. L'on ne sait ce qu'il est devenu, si c'est le même homme que Duff, ou un autre, peut-être défunt, très certainement disparu — d'une manière ou d'une autre[255].

La fragmentation touche donc les pièces à tous les niveaux. La rupture est à l'origine une rupture de la temporalité linéaire, mais elle vient également perturber la structure des pièces, leur logique, leur langue ainsi que les images qui y sont présentées. Les pièces donnent à voir une série de vignettes dont l'agencement semble principalement arbitraire. Le temps est éclaté : si les épisodes sont souvent des épisodes passés, ils apparaissent de manière à la fois intempestive et intrusive, se mêlant au présent, et rappelant le fonctionnement du trauma. Spectralité et trauma ont en commun le processus de hantise, retour de quelque chose qui n'a pas été assimilé. Les pièces ne cessent de pointer vers des événements potentiellement traumatiques, sans toutefois être capables de véritablement les mettre en scène ni en mots : les images de la Seconde Guerre mondiale pour Rebecca, celles de l'amant pour Beth, de la trahison et du mensonge dans *Betrayal*, de la petite fille en gris dans *Silence*, fonctionnent comme autant d'indices révélant des éléments clés, qui ne sont toutefois pas exposés clairement dans les pièces. Spectre et trauma ont ceci en commun que leur origine échappe : toute explication ou élucidation échoue, et l'on ne peut commencer à les percevoir qu'en prêtant attention à leurs répercussions, aux perturbations qu'ils créent.

Si l'on peut parler d'une temporalité spectrale dans les pièces du corpus, c'est qu'elles ne cessent de rompre une temporalité linéaire classique. Le spectre est fondé sur son rapport perturbateur au temps, comme l'avait repéré Derrida, et Shakespeare avant lui : l'apparition du spectre déplace le temps, le sort de ses gonds. Chez Pinter, la chronologie s'efface pour laisser place à l'anachronie : le temps se décale, opérant des aller-retours entre différentes périodes. Parfois, le spectral s'extrait même totalement du temps et se suspend en une atemporalité caractéristique des limbes. Sur scène, ces modifications se manifestent de manières diverses : le texte peut servir d'indice, mais l'espace et la structure des pièces fonctionnent également comme révélateurs d'une temporalité perturbée. Finalement, ce sont les relations interpersonnelles qui pâtissent de ce fonctionnement : dans un univers où le temps ne suit plus

---

[255] Pinter semble concevoir l'amant et Duff comme une seule et même personne, comme le fait remarquer Billington (*Harold Pinter* 201). Pourtant, Duff dans le présent n'a rien à voir avec le personnage qu'évoque Beth, et une disparition de cet ordre-là pourrait être à l'origine de la distance entre les deux personnages.

son cours, il devient quasiment impossible d'établir une relation avec l'autre, et les personnages ne cessent de se croiser et de se manquer, se retrouvant séparés, isolés les uns des autres. La perturbation de la temporalité met ainsi en place une rupture qui semble rejeter toute forme de dépendance mais au contraire se fonder sur une conception du sujet comme inaccessible, flottant entre différentes temporalités. C'est grâce au motif de la fragmentation qu'une logique se dessine derrière l'irruption du spectral : trace de quelque chose qui n'a pas été résolu et qui demande justice (Derrida, *Spectres* 46-55), d'un « deuil » qui n'a « pas pu s'effectuer normalement » (Schmitt 15), il n'est pas sans rappeler le trauma, indice d'un événement non assimilé par la conscience, mais toutefois inoubliable, qui fait retour sur un mode pathologique. Associer le spectral au trauma permet de commencer à aborder ce qui, dans la logique du spectral, échappe et fait échec — ce qui esquisse une forme de dépendance derrière la rupture apparente. Les pièces semblent donc être de moins en moins des « pièces de la mémoire » ou « du souvenir », mais plutôt s'intéresser à ce qui échoue dans la mémoire, aux souvenirs qui ne sont pas inscrits.

C'est dans l'impossibilité de s'ancrer dans le présent que la temporalité semble opérer la rupture constitutive du spectral : c'est de cette non-inscription que découlent ensuite les diverses perturbations repérées. Jacques Derrida décrit cette rupture comme une « disjointure » : « La disjointure dans la présence même du présent, cette sorte de non-contemporanéité du temps présent à lui-même (cette intempestivité ou cette anachronie radicales à partir desquelles nous essaierons ici de *penser le fantôme)* » (*Spectres* 52, italiques dans le texte). Finalement, que le temps soit décalé, figé ou éclaté, c'est bien l'intempestivité du spectral que l'on retient. Il déforme, perturbe, apparaît et disparaît alors que l'on ne l'attend pas — « I am never able to see the ghost coming, its visitation is always unexpected, even in the most programmed of possibilities » (Wolfreys, *Haunted Experience* 228) Une lecture psychanalytique insiste sur la qualité pathologique d'une telle manifestation, mais l'éthique et la philosophie ont tendance à signaler l'importance de l'ouverture provoquée par cette rupture. Pour Nietzsche par exemple, l'intempestif est « l'impératif d'être à contretemps, décalé, pour ouvrir un avenir à la pensée »[256]. Il y a bien un écart, une rupture entre le temps du spectre et le nôtre, mais celui-ci ouvrirait vers une pensée nouvelle, affranchie du présent et de ses contraintes. Cette notion d'un décalage libérateur envers le présent rappelle également celui qu'Agamben repère chez le

[256] Evelyne Grossman et Paola Marrati, « Qu'est-ce qu'une une pensée intempestive ? (De Deleuze à Lynch) », *Rue Descartes* 59.1 (2008), 2.

contemporain. Lisant Nietzsche, Agamben définit le contemporain et le situe dans un décalage inévitable qui le rend plus apte à percevoir son temps :

> Celui qui appartient véritablement à son temps, le vrai contemporain, est celui qui ne coïncide pas parfaitement avec lui ni n'adhère à ses prétentions, et se définit, en ce sens, comme inactuel ; mais précisément par cet écart et cet anachronisme, il est plus apte que les autres à percevoir et à saisir son temps[257].

Si le spectral passe par le pathologique, par le trauma, il a aussi également peut-être quelque chose à nous dire, et la rupture qu'il instaure peut se révéler être l'élément déclencheur d'une pensée nouvelle. Cette lecture pose pourtant un paradoxe, si l'on considère que la rupture a à voir avec le spectral et le traumatique : comment le trauma, qui par définition ne peut se mettre en mots, peut dans le même temps avoir quelque chose à nous dire ? Comment spectralité et hantise peuvent-elles fonctionner à la fois en mettant en échec la représentation et en révélant quelque chose ? Dans le prochain chapitre, c'est en m'intéressant à la tension entre dicible et indicible, représentable et irreprésentable que je tenterai de répondre à ces questions.

---

[257] Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, trad. par Maxime Rovere (Paris: Payot & Rivages, 2008), 10.

Chapitre 3 : Une faille dans la représentation

The ghost pushes at the boundaries
of language and thought
(Davis 13)

Dans les pièces de Pinter, le spectral se place toujours à la limite du représentable : il signale ce qui n'est pas dit, ce que l'on ne peut voir, ni même concevoir. Colin Davis, lorsqu'il revient sur le spectre tel qu'il est conçu par Derrida, explique qu'il « fait vaciller les certitudes » et « repousse les frontières de la langue et de la pensée » (11, 13, c'est moi qui traduis). Cette « figure déconstructrice » qu'est le spectre s'attaque aux formes de représentations pour les ébranler (11, c'est moi qui traduis). Destructeur, ou du moins subversif, le spectre se conçoit donc sur le mode de la rupture plutôt que sur celui de la dépendance. Dans ce chapitre, je m'intéresserai à la représentation du spectral, et à ce qui fait échec lorsque l'on tente de le capturer. Comment et pourquoi le spectral résiste-t-il à des représentations linguistiques ? Pourquoi échappe-t-il toujours ? En quoi, pour le dire avec Colin Davis, repousse-t-il les frontières de la langue et de la pensée ?

Le spectral perturbe d'abord la langue : dans les pièces marquées par l'omniprésence du spectral, la communication semble impossible et le silence omniprésent, comme si le spectre avait ouvert une faille dans le langage. De plus, le fantôme lui-même reste muet, inaudible, son message est confus. Dans un second temps, j'explorerai plus en profondeur cette faille : si la langue peine à rendre compte du spectral, c'est parce qu'il met également à l'épreuve la mémoire et l'entendement. Cette faille plus profonde peut être vue comme la blessure ouverte du trauma, qui ne peut se concevoir ni se dire véritablement, tout en faisant surface de manière inévitable. L'expérience portée par le fantôme est une expérience de l'extrême, à la limite de l'humain. Finalement, le fonctionnement des pièces de mon corpus est similaire à celui du témoignage : toujours fondamentalement impossible, le témoignage prend tout de même forme, car il se doit d'exister pour faire entendre une parole autre, qui refuse de céder au silence.

1. La langue mise à l'épreuve de la spectralité

Les pièces de Pinter sont connues pour leur capacité à mettre la communication à l'épreuve : par exemple, la notice biobibliographique consacrée au dramaturge à l'occasion de son

obtention du prix Nobel parle du « cache-cache dans la confrontation verbale » dans ses pièces (*Nobelprize.org*). Si cela semble applicable aux premières pièces de Pinter, comme *The Birthday Party* ou *The Caretaker*, il est également vrai que, dans le corpus qui m'intéresse, la langue remplit rarement ses fonctions de communication : les dialogues sont plutôt des monologues ou des dialogues de sourds, et les personnages ne se répondent pas véritablement. La conversation ne se construit pas dans une logique de dépendance et d'interaction, mais témoigne sans cesse d'une rupture des liens potentiellement construits au fil de la communication. À force d'échanges manqués, de conversations avortées, la langue elle-même perd toute substance, pour tendre vers un silence qui apparaît comme inévitable. J'étudierai ces phénomènes dans l'ensemble des pièces, avant de voir en quoi le spectre lui-même renforce ces aspects : parangon de ce langage qui ne dit plus rien, il apparaît mais se refuse à porter un message clair, ou bien est réduit au silence.

a. « What will you say to me? » : l'échec de la communication

La langue dans les pièces de Pinter est constamment perturbée : tronquée, fragmentée, elle met en œuvre une communication qui ne fonctionne pas. L'échec de la communication chez Pinter ayant déjà intéressé la critique, je me propose d'en faire un état des lieux avant de me tourner plus spécifiquement sur la manière dont cette question s'articule avec une analyse du spectral. En effet, le thème de l'échec de la communication, pourtant récurrent, n'a jamais été mis en regard avec la question de la spectralité dans les pièces. Si les développements critiques sur cet aspect sont si nombreux, c'est, paradoxalement, parce que Pinter lui-même a attiré l'attention sur la question en s'offusquant de l'évolution de la critique :

> We have heard many times that tired, grimy phrase: "failure of communication"… and this phrase has been fixed to my work quite consistently. I believe the contrary. I think that we communicate only too well, in our silence, in what is unsaid, and that what takes place is a continual evasion, desperate rearguard attempts to keep ourselves to ourselves[258].

---

[258] Harold Pinter, « Writing for the Theatre (1962) », *Various Voices: Prose, Poetry, Politics, 1948-2008*, 3e éd. (Londres: Faber & Faber, 2009), 34. Pinter avance une affirmation similaire dans un entretien avec Kenneth Tynan en 1960, que Michael Billington reproduit en partie : « I feel that instead of any inability to communicate there is a deliberate evasion of communication. Communication between people is so frightening that rather than do that there is a continual cross-talk, a continual talking about other things, rather than what is at the root of their relationship » (*Harold Pinter* 213). Dans cette première tentative de réponse, Pinter met en avant les relations intersubjectives plutôt que l'isolement des personnages, l'un n'étant que le négatif de l'autre.

Pinter avance deux arguments : d'abord, il se défend d'avoir mis en scène un « échec de la communication ». Toutefois, en proposant de remplacer le terme d'échec par la notion de dérobade (« a continual evasion »), il met l'accent sur ce que l'on évite de faire, soulignant tout de même ce que la communication dans ses pièces a de dysfonctionnel ou d'inabouti. Ainsi, il ne serait pas question d'un langage incapable de communiquer mais de l'utilisation que choisissent d'en faire les personnages qui, par peur de s'exposer, préfèrent fuir une véritable communication avec l'autre. Finalement, que ce soit un échec de la langue elle-même ou une stratégie d'évitement des personnages, les motivations changent mais le résultat est le même : la langue ne fonctionne pas, elle ne permet pas un échange réel et reflète quelque chose d'impossible à partager.

La remarque que fait Pinter ici date de 1962, ce qui peut paraître surprenant car cela précède l'abondance de la production critique des années soixante-dix et quatre-vingt — la première monographie sur Pinter n'est publiée qu'en 1967[259]. Il réagit en fait ici plutôt à un cliché de l'époque, probablement plus répandu dans la presse et dans les critiques de spectacles — Michael Billington parle de « jargon critique éculé », avant d'aller dans le sens du dramaturge en confirmant que son œuvre « n'a rien à voir » avec cela (*Harold Pinter* 213, c'est moi qui traduis). Cette tentative de réponse de la part du dramaturge a semble-t-il eu l'effet inverse : les critiques écrivant sur Pinter quelques années plus tard ont trouvé en cette expression une façon de mettre en mots leur réaction aux pièces, et n'ont cessé de la répéter. En 1996, plus de trente ans après l'intervention de Pinter, Dirk Visser remarque : « It is the phrase "failure of communication" that permeates the majority of Pinter criticism »[260]. S'il s'appuie sur des citations des ouvrages de référence généraux[261], il est vrai que l'on retrouve un questionnement de ce type dans de nombreux ouvrages ou articles sur Pinter comme, pour n'en citer que quelques-uns se concentrant exclusivement sur la question, ceux de Alrene Sykes[262] et Rüdiger Imhof (« The Impossibility of Communication »). Même lorsque les critiques s'intéressent à une analyse globale de l'œuvre de Pinter, la notion réapparaît encore et encore. Dès le chapitre « Language and Silence » dans l'ouvrage que Martin Esslin consacre au dramaturge en 1970, le théâtre de Pinter est défini comme un théâtre de la « non-

---

[259] Walter Kerr, *Harold Pinter* (New York: Columbia UP, 1967).
[260] Dirk Visser, « Communicating Torture: The Dramatic Language of Harold Pinter », *Neophilologus* 80.2 (1996), 327.
[261] Il cite *The Oxford Companion to the Theatre* ou encore *The Oxford Companion to English*.
[262] Alrene Sykes, « *The Caretaker* and "Failure of Communication" », *Critical Essays on Harold Pinter*, éd. par Steven H. Gale (Boston: G.K. Hall, 1990), 65-89.

communication »[263]. Almansi et Henderson reprennent cette expression, faisant spécifiquement le lien avec la langue elle-même : « la langue devient un moyen sophistiqué de non-communication » (22, c'est moi qui traduis). Chez Ronald Knowles, c'est la notion de dérobade qui est mise en avant (*Understanding Harold Pinter* 11), comme chez Ann Lecercle, qui parle d'« une stratégie de l'esquive et de la diversion » (*Le théâtre d'Harold Pinter* 7). Parfois, c'est sous l'angle des jeux de langue, qui camouflent plus que ce qu'ils dévoilent, que les critiques abordent la question d'un langage visiblement incohérent (Billington, *Harold Pinter* 123-128 ; Lois G. Gordon, *Stratagems* 5-11). D'une manière ou d'une autre, l'expression n'en finit pas de refaire surface[264] et semble mettre en lumière un aspect essentiel de l'œuvre du dramaturge.

C'est en gardant à l'esprit la nuance apportée par le dramaturge que je voudrais envisager cette idée d'un échec de la communication dans les pièces. Comme il le soulignait, le langage n'est que la trace de l'implication — ou du retrait — des personnages dans les relations interpersonnelles. L'échange entre Bel et ses fils, dans *Moonlight*, reflète ces relations qui ne se donnent pas la possibilité d'aboutir, où l'un se refuse à l'autre :

> BEL *goes to telephone, dials.*
>
> *Lights hold on her.*
>
> *Lights up in* FRED'S *room.*
>
> *The phone rings.* JAKE *picks it up.*
>
> JAKE. Chinese laundry?
>
> BEL. Your father is very ill.
>
> JAKE. Chinese laundry?
>
> *Silence.*
>
> BEL. Your father is very ill.
>
> JAKE. Can I pass you to my colleague?
>
> FRED *takes the phone.*
>
> FRED. Chinese laundry?
>
> *Pause.*
>
> BEL. It doesn't matter.

---

[263] Chapitre 4 de *Pinter: the Playwright.*. Publié séparément : Martin Esslin, « Language and Silence », *Pinter: A Collection of Critical Essays*, éd. par Arthur Ganz (Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1972), 39 (c'est moi qui traduis).

[264] On le voit également dans des comptes rendus de théâtre, à propos de la mise en scène de 1996 de *Ashes to Ashes* par exemple : Alastair Macaulay, « Art of Non-communication », *The Financial Times* (Londres, 21 septembre 1996). Ou bien de *The Hothouse* : « Nearly all Harold Pinter's plays are about one form or another of non-communication » ; Ian Shuttleworth, « *The Hothouse*, Lyttelton Theatre, London », *The Financial Times*, 20 juillet 2007.

> FRED. Oh my dear madam, absolutely everything matters when it comes down to laundry.
>
> BEL. No. It doesn't matter. It doesn't matter.
>
> *Silence.*
>
> JAKE *takes the phone, looks at it, puts it to his ear.*
>
> BEL *holds the phone.*
>
> FRED *grabs the phone.*
>
> FRED. If you have any serious complaint can we refer you to our head office?
>
> BEL. Do you do dry cleaning?
>
> FRED *is still. He then passes the phone to* JAKE.
>
> JAKE. Hullo. Can I help you?
>
> BEL. Do you do dry cleaning?
>
> JAKE *is still.*
>
> BEL *puts the phone down. Dialling tone.*
>
> JAKE *replaces phone.*
>
> JAKE. Of course we do dry cleaning! Of course we do dry cleaning! What kind of fucking laundry are you if you don't do dry cleaning? (380-382)

Si la communication échoue, c'est bien parce que les personnages se dérobent, et évitent de parler de ce qui les touche réellement. Afin de se soustraire à une confrontation directe avec leur mère, et à travers elle leur père mourant, les frères mettent en place la fiction de la blanchisserie, qui agit comme un mécanisme de défense. « Chinese laundry? » : la répétition à l'identique des premières phrases des frères témoigne d'un refus total d'accepter l'annonce de Bel. Le registre adopté est celui, poli, serviable et formaté, des entreprises de services : « Can I pass you to my colleague? », « Oh my dear madam, absolutely everything matters when it comes down to laundry », « If you have any serious complaint can we refer you to our head office? ». Paradoxalement, dans leurs rôles inventés d'employés de blanchisserie, les frères font montre d'une attention et d'une disponibilité dont ils ne sont pas capables en tant que fils. Lorsque Bel le comprend et tente de se placer elle-même sur ce plan, ils sont pris d'une panique empreinte de colère et renoncent totalement au contact. Ce que Pinter disait, en développant sa réponse à la notion « d'échec de la communication », s'applique ici :

> what takes place is a continual evasion, desperate rearguard attempts to keep ourselves to ourselves. Communication is too alarming. To enter into someone else's life is too

> frightening. To disclose to others the poverty within us is too fearsome a possibility (« Writing for the Theatre » 34) (suite de la citation reproduite plus haut, 138).

Le langage sert à échapper, à se dérober à l'autre et à une possible interaction. L'échange peut paraître anodin à la lecture mais, sur scène, il gagne une teneur supplémentaire, car les mots s'inscrivent en décalage des émotions visiblement ressenties par les personnages. On le voit très bien dans la photographie qui capture cet instant chez les deux fils, dans la production au Donmar (fig. 23). Les regards des deux acteurs témoignent d'une angoisse et d'une inquiétude qui ne transparaît pas dans leurs paroles. Les mains nouées de Liam Garrigan, dans le rôle de Fred, entre prière et crispation, expriment un mélange d'attente et de nervosité qui ne fait qu'ajouter à la tension de la scène. Le spectateur est ainsi face à l'abysse qui sépare le dit du ressenti et qui conduit à l'impression d'un échec de la communication. La frustration engendrée par cet échec est d'autant plus grande que le téléphone, outil censé permettre la communication, est présent sur scène et mis en avant. Quelques instants plus tôt, il était d'ailleurs l'élément central d'une courte séquence :

> *Half-light over the whole stage.*
> *Stillness. A telephone rings in* FRED'S *room. It rings six times. A click. Silence.*
> *Blackout.* (359)

En se concentrant sur le téléphone, cette scène met l'accent sur la possible connexion entre les personnages. Il n'est pas question ici de l'utilisation du langage, puisqu'aucun mot n'est prononcé, et l'on ne sait même pas exactement qui est à l'origine de l'appel. Malgré sa simplicité, cette séquence présente une force dramatique conséquente : les silences entrecoupant les six sonneries créent une attente chez le spectateur qui se solde finalement par un échec. Le téléphone est tout à la fois un moyen de communication et la possibilité de son échec, car il peut toujours sonner dans le vide. De plus, sa nature est essentiellement spectrale : par définition, il permet de faire entendre la voix d'un absent, troublant le rapport entre absence et présence comme le fait le spectre. Ainsi, l'accent est mis sur l'impossibilité de concrétiser la communication entre les personnages, et c'est au contraire l'échec répété des tentatives qui est mis en avant. L'échec de la communication se construit en parallèle du spectral, et ne semble que renforcer ses effets, soulignant à quel point il est source de séparations, divisions et ruptures.

Cette tension entre outil de communication et communication effective apparaît également dans *Victoria Station*, où le superviseur et le chauffeur sont forcés d'avoir recours à

la radio pour communiquer, malgré leur proximité sur le plateau[265]. Cet écart entre l'espace dramatique et l'espace de la scène n'est pas inhabituel au théâtre : Anne Ubersfeld parle d'un « référent double », le « référent du texte (ainsi, dans *Phèdre*, l'univers référentiel sera Athènes, la Crète, etc.) » et un second référent « la scène, l'univers référentiel construit dans l'aire de jeu »[266]. Les deux acteurs sont bien à quelques mètres l'un de l'autre sur scène, mais les personnages se situent dans deux espaces distincts d'après le référent du texte, avec la radio comme seul moyen de communication. Cet écart entre séparation textuelle et réunion scénique met en relief le fait que les deux personnages n'arrivent pas à s'entendre :

> CONTROLLER. 274?
>
> DRIVER. Hullo. Yes. That's me.
>
> CONTROLLER. I want you to go to Victoria Station. I want you to pick up a customer coming from Boulogne […] Just tell me if you're anywhere near Victoria Station.
>
> DRIVER. Victoria what?
>
> *Pause*.
>
> CONTROLLER. Station.
>
> *Pause*.
>
> Can you help me on this?
>
> DRIVER. Sorry? (195-196)

Il ne s'agit pas seulement d'un problème de liaison, mais véritablement d'une interaction qui n'aboutit pas[267]. Peu à peu, l'on se rend compte que le chauffeur est isolé dans un monde spectral qu'il est le seul à comprendre : un univers où le Crystal Palace existe encore et où la femme qu'il aime est endormie sur la banquette arrière. Toute forme d'échange avec le monde concret des vivants, représenté par le superviseur, est impossible[268]. Un gouffre d'incompréhension sépare les deux personnages, même s'ils ne sont qu'à quelques mètres l'un de l'autre sur scène. Au-delà de cette rupture entre les deux univers, la radio est présentée comme un lien potentiel, espoir d'une communication efficace entre les deux personnages. On

---

[265] La pièce, malgré l'accent qu'elle met sur la radio comme lien entre les personnages, a bien été jouée sur scène, ce qui renforce l'idée que le jeu entre proximité et distance, outil de communication et échec de la communication, est un élément central.

[266] Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I* (Paris: Belin, 1996), 122.

[267] Les difficultés de communication entre 247 et le superviseur sont à remettre en contexte, car le superviseur tente également de joindre d'autres conducteurs qui ne répondent même pas à l'appel : « Where the fuck is 135? 246? 178? 101? Will somebody help me? Where's everyone gone? I've got a good job going down to Cuckfield. Can anyone hear me? » (204). La communication ne semble donner lieu qu'à une série d'échecs.

[268] Sur la fracture entre ces deux univers, voir ci-dessus (102).

le voit notamment dans la mise en scène de Peter Hall en 1982[269] : sur une scène plongée dans l'obscurité, seuls les visages des deux personnages sont éclairés, comme deux îlots éloignés. Toutefois, les micros sont visibles des deux côtés et indiquent un lien possible entre les deux espaces, présageant un échange (fig. 24). Malgré cette mise en exergue de la possibilité matérielle d'une communication, l'échange échoue. Encore une fois, dans un monde perturbé par le spectral, la communication semble impossible.

Dans *Family Voices*, c'est le format épistolaire qui met en avant la communication et l'échange, sans que toutefois il aboutisse de manière concluante. La pièce est fondée sur la succession de trois voix, dont on ne sait rien mis à part ce que l'on devine au fil de la pièce : il s'agit d'un fils qui a quitté la maison familiale, de sa mère, et de son père, récemment décédé. Ce sont bien des voix que l'on entend sur scène ou à la radio, mais les conventions adoptées sont affichées comme étant celles d'une correspondance : « VOICE 1. And so I shall end this letter to you, my dear mother, with my love » (133). Comme le suggère Derrida, l'on se rend compte que ces lettres, comme toutes lettres, peuvent « *ne pas* arriver à destination, elle[s] peu[ven]t ne pas arriver »[270]. Les lettres sont « mortes », pour le dire avec Hersh Zeifman (« Ghost Trio » 488, c'est moi qui traduis), elles ne sont que « pastiches »[271]. De la même manière que le spectateur peut espérer un instant que le téléphone ou la radio vont contribuer à établir le lien entre les personnages dans *Moonlight* ou *Victoria Station*, il semble à première vue qu'un échange épistolaire, fait de questions et de réponses, va pouvoir se construire. Néanmoins, cet échange ne voit jamais réellement le jour, car les lettres débordent de leur cadre. C'est le cas dans certains passages qui reposent sur l'instantanéité et la spontanéité du dialogue, niant ainsi le décalage temporel et la patience nécessairement constitutifs d'un échange épistolaire :

> VOICE 1. When I said I was drunk I was of course making a joke.
>
> I bet you laughed.
>
> Mother?
>
> Did you get the joke? You know I never touch alcohol. (132)

---

[269] *Other Places.* Mise en scène de Peter Hall. Avec [Nigel Havers, Anna Massey,] Paul Rogers, Martin Jarvis [et Judi Dench]. Cottesloe Theatre. Londres, 1982. La pièce n'a pas été présentée seule, mais était accompagnée de *A Kind of Alaska* et *Family Voices*. Les noms des acteurs entre crochets sont ceux présents dans la représentation mais pas dans *Victoria Station.*

[270] Jacques Derrida, « Trace et archive, image et art (2002) », *Penser à ne pas voir — Écrits sur les arts du visible 1979-2004*, éd. par Ginette Michaud, Joana Masó, et Javier Bassas (Paris: La Différence, 2013), 125 (italiques dans l'original).

[271] Robert Gordon, « *Family Voices*: Pirandello and Pinter », *Pirandello Studies*, 23 (2003), 30 (c'est moi qui traduis).

La disposition des mots sur la page reprend tout à coup la forme plus typique du théâtre, avec ses retours à la ligne, au détriment des longs paragraphes utilisés dans le reste du texte de la pièce. Cela implique une vivacité et une adresse plus directe sur scène, comme en témoigne l'interjection « Mother? », qui appelle à une réponse directe plutôt que médiatisée par une lettre. Pourtant, la réponse attendue ne vient pas, et cette tentative de dialogue est condamnée à l'échec. Esslin remarque justement : « As the play progresses, the letter convention is gradually dropped as the two—noncommunicating voices—of mother and son are more and more rapidly cross-cut »[272]. L'échange final entre la figure spectrale du père et son fils constitue le point d'orgue de la pièce :

> VOICE 1. What will you *say* to me?
>
> VOICE 3. I have so much to *say* to you. But I am quite dead. What I have to *say* to you will never be *said*. (148, c'est moi qui souligne)

L'accent est mis sur le dire, avec le polyptote « say » / « said », mais plus particulièrement sur sa négation et sur ce qui le rend impossible, ce qui reste non-dit. Les derniers mots du père sont également les derniers mots de la pièce, comme si le diégétique prenait le pas sur le dramatique, mettant un terme à tout possibilité de mise en mots. Au fil de la pièce, les failles dans le système d'échange pseudo-épistolaire avaient déjà rendu précaire la communication entre les personnages, mais avec cette conclusion le non-dit prend totalement le dessus. Le spectre du père, ce mort qui revient pour dire qu'il ne parlera pas, parachève cette vision d'une communication qui n'aboutit pas. Comme le fait remarquer Martin S. Regal :

> The quasi-epistolary form, in which voices appear from nowhere, speaking to each other but not necessarily being heard, is temporally and spatially disjunctive. Not knowing whether these thoughts are being spoken aloud in isolation or transferred to letters that never reach their destinations, we are never quite able to place the main characters in relation to one another, determine why they fail to make contact, or construct a time scale in which the action takes place. (116-117)

L'échec de la communication vient renforcer l'isolement déjà repéré plus haut et typiquement lié au spectral dans les pièces du corpus (85). Le langage est le dernier pan d'un système dans lequel les interactions entre les personnages ne font que faillir, parce qu'il ne se placent pas

---

[272] Martin Esslin, « Harold Pinter's Work for Radio », *Harold Pinter: Critical Approaches*, éd. par Steven H. Gale (Rutherford: Fairleigh Dickinson UP, 1986), 59.

dans le même espace, dans la même temporalité, ou tout simplement parce qu'ils choisissent de fuir le dire.

La voix spectrale du père dans *Family Voices*, qui admet avoir beaucoup à dire tout en renonçant à toute communication, préférant retourner dans sa tombe sans avoir délivré de message, est à contraster avec celle des fantômes plus traditionnels. Le fantôme de *Hamlet* par exemple, apparaît pour faire une révélation[273], et l'échange entre Hamlet et le fantôme est relativement direct et sans détour. Hamlet demande rapidement la raison de l'apparition du fantôme, partant du principe qu'il apparaît dans un but particulier : « Say why is this? Wherefore? What should we do? » (1.4.60, 2015). Le fantôme n'arrive pas sans raison, il a une mission à déléguer aux vivants, est porteur d'un « something-to-be-done », comme le remarque Avery Gordon dans son analyse sociologique (xvi) ou Jean-Claude Schmitt d'un point de vue historique (88). Il demande à son fils d'écouter attentivement et propose de développer une explication : « Pity me not, but lend thy serious hearing / To what I shall unfold » (1.5.5-6, 2016). Une fois le meurtre révélé et son assassin désigné, les instructions du fantôme sont on ne peut plus claires : « Revenge his foul and most unnatural murder » (1.5.25, 2017). Le récit sert de base sur laquelle l'appel à la vengeance est fondé, et le fantôme délivre une mission à celui à qui il apparaît. Colin Davis fait d'ailleurs référence à ce fantôme dans son panorama historique : « like the ghost of Hamlet's father, they know of a secret to be revealed, a wrong to be righted, an injustice to be made public or a wrongdoer to be apprehended » (3). Il parle d'un modèle d'« affaires interrompues » (« unfinished business » dans le texte), qui pousse le fantôme à ressurgir dans le monde des vivants (3, c'est moi qui traduis). Ce fonctionnement est caractéristique de nombre de fantômes, mais les spectres pinteriens échappent à une logique de cet ordre. Loin de délivrer un message clair, leurs apparitions et même leur omniprésence au fil des pièces ne font que brouiller les interactions entre les personnages. Ils se rapprochent plus du fantôme tel que le conçoit Derrida, qui ne délivre pas véritablement de message, comme le fait remarquer Davis (11). Ainsi, le spectre pinterien est un spectre qui se refuse à communiquer.

Si la critique s'est concentrée sur cette notion d'un échec de la communication, malgré les remontrances de Pinter, c'est bien que les pièces présentent une forme de communication problématique. La façon dont Pinter nuance cette analyse nous encourage à considérer, plutôt que la communication dans son ensemble, l'utilisation — ou plutôt le refus d'utilisation — que

[273] Le spectre de Hamlet attend toutefois de trouver l'interlocuteur qu'il souhaite en la personne de son fils avant de prendre la parole, et les tentatives de Horatio et de Marcellus de le faire parler sont couronnées d'échec (1.1). Cela renforce l'idée qu'il est porteur d'un message spécifique, tel un messager à la recherche de son destinataire, qui ne s'adresse à personne d'autre.

les personnages en font. La nécessité de construire un échange est mise en avant à travers l'importance accordée aux outils de communication, trace potentielle d'une forme de dépendance entre les personnages. Pourtant, qu'ils soient directement liés au fantôme, comme dans *Family Voices*, ou bien de manière plus indirecte dans un monde imprégné par la spectralité, comme dans *Victoria Station* ou *Moonlight*, les échanges ne cessent d'être avortés, inaboutis, frustrés, et c'est la rupture entre les personnages qui prend le dessus. L'intervention du spectral ne permet de rétablir aucune logique et n'éclaire en rien les motivations des personnages. Si l'on veut conserver une expression pour décrire la communication dans les pièces de la mémoire, ce serait bien celle que Pinter propose, d'une dérobade : l'illusion d'un message existe, mais elle n'est pas satisfaite, et le fantôme lui-même devient l'incarnation de cette esquive.

b. « There was no sound » : un silence omniprésent

Si je me suis concentrée sur la communication au sens large, c'est-à-dire aux échanges et interactions entre les personnages, cette question ouvre également une réflexion sur la capacité des mots à signifier. L'on se rappelle que Pinter, dans son discours cité plus haut, expliquait : « I think that we communicate only too well, in our silence, in what is unsaid » (*Various Voices* 34, ci-dessus 138) Pourquoi en arrive-t-on à choisir le silence ? En quoi le spectral vient-il repousser les limites du langage, optant pour le silence plutôt que la parole ? La critique s'est souvent concentrée sur l'échec de la communication comme un échec du langage, soulignant le silence dans l'œuvre de Pinter. Le chapitre « Language and Silence » de Martin Esslin fait partie des premiers sur le sujet, mais la discussion des pauses et des silences dans l'œuvre du dramaturge est depuis devenue un incontournable des études sur Pinter. On le voit par exemple chez James R. Hollis[274], qui explique : « Pinter employs language to describe the failure of language; he details in forms abundant the poverty of man's communication; he assembles words to remind us that we live in the space between words » (13). Le critique souligne le paradoxe d'un recours à la langue elle-même pour en dévoiler les faiblesses, mettant finalement l'accent sur ce que la langue a de dysfonctionnel. Dans le sillage de Hollis, Lois G. Gordon parle d'une désintégration du langage (*Stratagems* 5). En France, les critiques s'intéressant à Pinter se sont souvent intéressées à la tension entre le dicible et l'indicible chez le dramaturge, comme on le voit notamment avec Ann Lecercle (*Le théâtre d'Harold Pinter*), Élisabeth Angel-

[274] Le titre de l'ouvrage même établit le silence comme une préoccupation principale du critique : *The Poetics of Silence*. Toutefois, l'ouvrage est sorti trop tôt (1970) pour véritablement prendre en compte les pièces qui constituent mon corpus.

Perez (*Voyages*) ou Brigitte Gauthier (*Le maître de la fragmentation*). C'est en partant de ce constat que j'aborderai le rôle du spectral. En effet, dans la deuxième moitié du vingtième siècle, lorsque Pinter écrit, il semble difficile de mobiliser les mots pour décrire une expérience. Dans son ouvrage *Langage et Silence*, George Steiner déplore une « érosion de la parole »[275]. Il explique : « L'écrivain, maître et esclave de la langue par définition, affirme bien haut qu'on ne peut plus cerner la palpitante vérité » (73)[276]. Ses remarques s'appliquent également aux dramaturges :

> Cette intuition hante le théâtre de Beckett. À partir de l'idée, chère à Tchekhov, que la communication verbale est quasi irréalisable, il se contraint au silence et tend vers un *Acte sans paroles*. Nous verrons bientôt des pièces où rien n'est prononcé, où chaque protagoniste, après une lutte acharnée, verra le dire sacrilège ou futile lui échapper tandis que les syllabes se liquéfient et meurent sur ses lèvres grimaçantes. La première parole sensée fera tomber le rideau. (73)

Si Pinter ne va pas, à l'instar de Beckett, jusqu'à présenter une pièce entièrement muette et fondée sur les mouvements de l'acteur, comme *Acte sans paroles*[277], il s'oriente toutefois vers un théâtre de moins en moins bavard, donnant à voir dans une certaine mesure des « syllabes [qui] se liquéfient et meurent sur [d]es lèvres grimaçantes » (73). On pense notamment à la pièce *Silence*, au titre significatif, qui fait réapparaître différents épisodes dans les paroles des personnages, les raccourcissant progressivement jusqu'à ce qu'ils soient réduits à des bribes et perdent totalement leur cohérence première[278].

Cependant, il reste encore certains épisodes relevant de la logorrhée, comme cette tirade de Devlin dans *Ashes to Ashes* :

> God? God? You think God is sinking into a quicksand? That's what I would call a truly disgusting perception. If it can be dignified by the word perception. Be careful how you talk about God. He's the only God we have. If you let him go he won't come back. He won't even look back over his shoulder. And then what will you do? You know what it'll be like, such a vacuum? It'll be like England playing Brazil at Wembley and not a soul in the stadium. Can you imagine? Playing both halves to a totally empty house. The

---

[275] George Steiner, *Langage et silence* (1969) (Paris: Belles Lettres, 2010), 70.
[276] Élisabeth Angel-Perez revient elle aussi sur des pièces qui « s'inscrivent toutes dans un espace dévasté par la destruction de masse », et envisage les réponses de différents dramaturges face à une possible impasse de l'art et de la représentation (*Voyages* 11-24).
[277] Samuel Beckett, « Acte sans paroles 1 (1957) », *Fin de partie suivi de Acte sans paroles 1* (Paris: Minuit, 1967), 113-24.
[278] Les passages ont été cités ci-dessus en raison de leur qualité fragmentaire (121).

> game of the century. Absolute silence. Not a soul watching. Absolute silence. Apart from the referee's whistle and a fair bit of fucking and blinding. If you turn away from God it means that the great and noble game of soccer will fall into permanent oblivion. No score for extra time after extra time after extra time, no score for time everlasting, for time without end. Absence. Stalemate. Paralysis. A world without a winner. (412)

Cette tirade est plus longue que les échanges précédents entre les deux personnages. Elle est très rythmée, potentiellement agressive, avec de nombreux segments courts et interrogatifs, ou des affirmations portées par des phrases nominales brèves. Malgré sa longueur, ce passage ne parle que du silence, à travers l'image de l'absence de Dieu transférée de manière cocasse à un stade de foot pour un match fictif. Le lexique de l'absence et du silence est omniprésent : « vacuum », « empty », « absolute silence », « oblivion », « absence », « paralysis ». La répétition du segment « absolute silence », au milieu de la tirade, le pose comme noyau constitutif du passage. Paradoxalement, la verve de Devlin décrit l'impact grandissant du silence. Pinter lui-même a conscience de cette incapacité du langage exubérant à dire, de la même manière que le silence peut taire : « There are two silences. One when no word is spoken. The other when perhaps a torrent of language is employed » (« Writing for the Theatre » 33). Ainsi, la verve peut également dévoiler ce que la langue a de dysfonctionnel.

Que cela passe par une logorrhée ou au contraire un mutisme, comme le suggérait Steiner, « on ne peut plus cerner la palpitante vérité » (73). L'abondance de mots fonctionne comme un contre-point soulignant la tendance à l'amenuisement du langage. Le silence occupe de plus en plus de place dans les pièces, comme l'analyse de questions annexes telles que la fragmentation, l'isolement, la solitude ou l'immobilité l'a déjà souligné. Pinter s'intéresse à ce qui est tu, prend le contre-pied d'un théâtre de la parole, expansif, et propose au contraire de laisser voir et entendre des voix brisées. Dans un contexte différent, revenant sur les possibilités de représentation de l'Holocauste, Dominick LaCapra remarque : « Language may break down, and the most appropriate form of representation may be minimalist. Silence here is not identical with simple muteness, and the way the language breaks down is itself a significant and even telling process » (*Representing the Holocaust* 47). Le silence qui envahit les pièces est une façon de montrer en quoi le langage est ébranlé de manière systématique. Le phénomène est diffus et se manifeste au fil des pièces, mais le spectre apparaît comme incarnant ce silence.

En effet, comme bien des fantômes, nombre de spectres pinteriens sont silencieux. C'est le cas par exemple de la figure de l'amant qui apparaît dans les souvenirs de Beth. Au fur et à mesure que la pièce se déroule, des fragments des paroles de Beth réapparaissent, mais celles

de son partenaire sont exclues du récit. Le rapport asymétrique entre la voix de l'un et de l'autre est parfois particulièrement frappant :

> Would you like a baby? I said. Children? Babies? Of our own? Would be nice.
> *Pause*.
> Women turn, look at me.
> *Pause*.
> Our own child? Would you like that?
> *Pause*. (167)

Les questions de Beth s'accumulent comme autant de variations sur un seul et même sujet, témoignant d'une insistance presque obsessionnelle. Toutefois, là où devraient se situer les réponses, on ne trouve que le silence prescrit par les indications scéniques. La mention du regard porté par les femmes sur Beth ne fait qu'accentuer le silence ambiant et l'expectative déclenchée par les questions. Tout au long de la pièce, même si Beth évoque sans cesse son amant et les moments passés avec lui, aucune parole ne lui est attribuée. De la même manière que son regard se dérobait[279], ses mots se perdent et laissent place au silence. C'est lorsque Beth évoque le bar de l'hôtel que l'on se rapproche d'une possible expression de l'amant : « We'll sit in the bar. He'll buy me a drink. What will I order? But what will he order? What will he want? I shall hear him say it. I shall hear his voice. He will ask me what I would like first. Then he'll order the two drinks. I shall hear him do it » (173). Si l'accent est mis sur l'écoute de Beth, la voix en elle-même reste inaccessible et condamnée par les modaux « will » ou « shall » à rester une forme de projection. Le spectre pinterien n'a rien à voir avec celui de Hamlet, qui semble par contraste étonnamment loquace. La figure de l'amant est peut-être plus proche d'un autre spectre shakespearien, celui de Banquo, qui reste lui aussi silencieux[280]. De la même manière que Beth est la seule à évoquer l'amant, Macbeth est le seul à voir le fantôme de Banquo[281] (3.4). Malgré son silence, Banquo force Macbeth à faire face à sa culpabilité :

> MACBETH (*to the* GHOST) Thou canst not say I did it. Never shake
> Thy gory locks at me. (3.4.48-49, 2535)

---

[279] Voir la discussion plus haut sur l'effet de visière (73).

[280] En cela, il fait figure d'exception parmi les fantômes shakespeariens, comme le remarquent les éditrices de l'Arden Shakespeare. William Shakespeare, *Macbeth*, éd. par Sandra Clark et Pamela Mason (Londres: Bloomsbury, 2015), 227.

[281] Ni Lady Macbeth ni les Lords ne le voient, et le metteur en scène peut choisir de le faire apparaître pour le public ou pas. Le plus souvent, il est visible sur scène, mais il existe une tradition de ne pas le montrer (voir par exemple la mise en scène de Trevor Nunn en 1979). Pour un bref commentaire sur cette tradition, voir David Worster, « Performance Options and Pedagogy: *Macbeth* », *Shakespeare Quarterly* 53.3 (2002), 362-378.

Macbeth tente de se rassurer en soulignant l'incapacité du fantôme à parler — « Thou canst not say I did it » — mais l'apparition d'un Banquo ensanglanté le force à mettre en mots sa culpabilité lui-même. La seule apparition du fantôme suffit à révéler, ou du moins à signaler, un secret dans le monde des vivants. D'après l'historien Jean-Claude Schmitt, cette logique était déjà celle qui régissait les apparitions de fantômes au Moyen Âge. Ce qu'il dit des fantômes à cette époque s'applique tout à fait à l'apparition de Banquo à Macbeth :

> Ce sont, en effet, les vivants qui attribuent aux défunts une sorte d'existence *post mortem*. S'ils ont l'impression que les morts prennent l'initiative de leur apparaître, ce sont eux seuls, dans leurs récits et leurs images, leurs fantasmes et leurs rêves, leur sentiment de culpabilité et leur cupidité, qui façonnent le retour des morts. (251)

Il y aurait donc à l'origine de l'apparition du fantôme un conflit irrésolu, semblable aux « affaires interrompues » que repérait Colin Davis (3, cité plus haut 146). Dans *Landscape*, les deux prénoms — [Mac]Beth et [Mac]Duff — sont un clin d'œil indéniable à la pièce, et incitent à faire le rapprochement entre les deux apparitions spectrales[282]. Le fantôme que perçoit Beth pourrait-il être, au même titre que Banquo, un signe reflétant une certaine culpabilité ? Devrait-on suivre l'analyse de Jean-Claude Schmitt, qui envisage aussi l'importance des fantasmes et des rêves, déclencheurs potentiels de l'apparition du fantôme ? Pinter, en esquissant des références à *Macbeth*, évoque un fantôme aux motivations claires, dans une logique de justice et de condamnation, mais se refuse à offrir la même transparence au spectateur de *Landscape*. La figure de l'amant, dans son mutisme, fait obstacle à toute lecture directe.

Dans *No Man's Land*, le fantôme est à la fois muet et bruyant, mais la pièce souligne d'une manière similaire la difficulté de le comprendre. Dans la première de ses tirades adressées aux fantômes, Hirst s'exclame : « Yes, yes, come on, come on, come on, pipe up, speak up, speak up, speak up, you're fucking me about, you bastards, ghosts, long ghosts, you're making noises, I can hear you humming » (353). L'injonction de Hirst fait écho à celle de Horatio, au début de *Hamlet* — « Stay! Speak, speak! I charge thee, speak! » (1.1.52, 1999) — et, comme lui, Hirst n'obtient pas de réponse. Ce passage est révélateur du fonctionnement du spectral dans les pièces de Pinter : la présence des spectres est palpable même s'ils se gardent de délivrer un message clair. Le vacarme qu'ils créent suscite notre attention, mais l'on souhaiterait en savoir plus sur ce qu'ils ont à nous dire, comme les injonctions de Hirst le montrent, sur le ton

---

[282] La critique a déjà repéré ce « préfixe invisible », pour le dire avec Michael Billington, qui n'y voit qu'un clin d'œil biographique : Vivien Merchant, la femme de Pinter à l'époque, jouait dans le *Macbeth* mis en scène par Peter Hall au moment où Pinter écrivait la pièce (*Harold Pinter* 201, c'est moi qui traduis). Voir également l'article de Heirsh Zeifman, « A Rose by Another Name », qui repère cet écho en comparant Pinter et Shakespeare (131).

du défi. Ainsi, de *Landscape* à *No Man's Land*, en passant par *Moonlight* ou *Family Voices*, les pièces donnent à voir une communication qui ne fonctionne pas, une langue qui se retrouve confrontée à ses limites et au silence. Dans des pièces déjà marquées par les incohérences de la langue et les réticences des personnages à communiquer, le spectre intervient et opère une rupture supplémentaire avec la langue : il n'offre aucun message clair ou est réduit au silence. Derrida repère cette difficulté : « ce qui paraît presque impossible, c'est toujours de […] *faire ou de laisser parler* un esprit » (*Spectres* 32, italiques dans le texte). Le spectre renforce la faille entrouverte par les faiblesses du langage, montrant en quoi il ne capture en rien l'expérience. Muet et impossible à dire, le spectre devient le signe d'une rupture du dicible. Si les fantômes shakespeariens ont un rôle évident à jouer dans les relations humaines, révélant des conflits et comptant sur les vivants pour que leur volonté soit faite, le spectre pinterien semble se préserver de telles relations de dépendance et reste distant, inaccessible et silencieux.

2. Une expérience à la limite de l'entendement

Si je me suis pour l'instant intéressée principalement aux effets, à la forme que prend cette rupture avec la langue, je voudrais maintenant en venir à ses causes. En suivant Pierre Fédida, je ferai le lien entre parole, silence, et mémoire : « le silence […] tend à […] rendre à la parole son *obscurité*. Cette obscurité est celle d'une illisibilité de la mémoire »[283]. Dans les pièces de Pinter, lorsque la langue cède, c'est souvent pour indiquer que la mémoire elle-même fait faillite. La mémoire devient illisible car elle est lacunaire et traumatique. Dans le sillage de Fédida, Dori Laub associe l'incapacité à dire à et une incapacité plus profonde : celle d'inclure dans la mémoire. À propos du témoignage, il explique : « There are never enough words or the right words. There is never enough time or the right time, and never enough listening or the right listening to articulate the story that cannot be captured in *thought*, *memory* and *speech* »[284]. D'après le psychanalyste, la faillite de la langue est donc liée à une histoire qui dépasse l'entendement. Le spectral serait donc une manifestation de cette mémoire illisible, de cette histoire impossible à capturer. Dans son essence même, le spectral est la trace de ce qui s'inscrit à la frontière de l'entendement — pour citer Colin Davis à nouveau : « The ghost pushes at the boundaries of language and thought » (13). La spectralité mettrait donc à l'épreuve ce système de représentation qu'est la mémoire.

---

[283] Pierre Fédida, *Le site de l'étranger* (1995) (Paris: PUF, 2009), 189 (italiques dans le texte).
[284] Dori Laub, « Truth and Testimony: The Process and the Struggle », *Trauma: Explorations in Memory*, éd. par Cathy Caruth (Baltimore: Johns Hopkins UP, 1995), 63 (italiques dans le texte).

a. « It is only half things I remember » : la mémoire mise à l'épreuve

La mémoire pinterienne est caractérisée par ses limites : fragile, elle ne cesse de faillir. Pinter lui-même, en entretien, décrit la qualité lacunaire de sa propre mémoire, en réponse aux questions de Mel Gussow sur son enfance : « I can't remember so much, but it is not actually forgotten. It exists—because it has not simply gone. I carry it with me. If you really remembered everything you would blow up. You can't carry the burden. We discard, surely, so much. We have to » (*Conversations* 39). Cette description conçoit ce qui manque, ce qui est perdu, tout en soulignant en quoi cette absence reste présente. La mémoire elle-même semble être spectrale, une influence floue et difficilement perceptible mais effective. « It exists—because it has not simply gone » : cette phrase pourrait aussi bien s'appliquer au spectre et à son absence paradoxale. De plus, Pinter établit une nuance entre ce qui est véritablement conservé dans la mémoire de manière consciente — « you really remembered » —, et ce que l'on porte en soi, de manière plus floue mais aussi plus physique, plus intime — « I carry it with me ». Cette dualité d'une mémoire qui recense, trie, tout en restant emplie d'un oublié imperceptible est similaire à ce qu'Agamben appelle l'inoubliable, suivant Walter Benjamin :

> Malgré les efforts des historiens, des scribes et des archivistes en tout genre, la quantité de ce qui, dans l'histoire de la société comme dans celle des individus, est irrémédiablement perdu est infiniment plus importante que ce qui peut être recueilli dans les archives de la mémoire. À chaque instant, la mesure de l'oubli et de la ruine, le gaspillage ontologique que nous portons inscrit en nous, excèdent largement la piété de nos souvenirs et de notre conscience. Mais le chaos informe de ce qui a été oublié n'est ni inerte ni inefficace — au contraire, il agit en nous comme une force toute aussi grande que celle de la masse des souvenirs conscients, même si c'est de manière différente. Il y a une force et une opération de l'oublié qui ne peuvent être mesurées en terme de mémoire consciente ou accumulées comme savoir, et dont la présence détermine la valeur de tout savoir et de toute conscience. (*Le temps qui reste* 68-69)

Les raisonnements d'Agamben et de Pinter convergent[285] : la mémoire est nécessairement lacunaire, sans toutefois que cette incomplétude n'équivaille à un oubli total. « De manière différente », l'oublié ne cesse de se faire sentir. Dans les pièces, l'apparition du fantôme met en

[285] Julian Wolfreys s'inscrit également dans le sillage de ces deux auteurs : « all we are, all we experience, all we remember, all that we forget but which leaves nevertheless a trace on us, in us, a trace that countersigns and writes us as who we are […]: this is a process of loss » (*Haunted Experience* 9).

avant cet impact du passé supposément oublié sur le présent[286]. Les premiers instants d'*Old Times* en sont l'illustration parfaite — alors que Deeley pose des questions à Kate sur Anna, son amie de jeunesse, ses réponses sont évasives, et elle affirme : « I hardly remember her. I've almost totally forgotten her » (250). Si le tour tautologique de cette réponse tend à accentuer l'affirmation d'une mémoire inexistante, renforcée par « totally », la présence des adverbes « hardly » et « almost » remet en question l'assertion de Kate. Ils semblent être le signe de cette « manière différente » de se souvenir : les informations que Deeley et le spectateur peuvent recueillir sur Anna dans ces premiers instants sont relativement peu nombreuses, et Kate ne semble pas véritablement se souvenir. Pourtant, Anna prend corps sur scène, apparaissant dans le lointain, à la fenêtre, une présence encore floue mais qui parvient tout de même à peser sur la discussion qui a lieu : c'est bien d'elle qu'il s'agit dès les premiers échanges entre Kate et Deeley. La remarque de Pinter à propos des souvenirs s'appliquerait tout à fait à Anna dans ce contexte : « [she] exists—because [she] has not simply gone ».

Cette logique d'une mémoire lacunaire mais tout de même influente est également celle qui régit les pièces, au-delà des apparitions ponctuelles des fantômes. Dans *Silence*, la mémoire d'Ellen est fragile et hésitante :

> After my work each day I walk back through people but I don't notice them. I'm not in a dream or anything of that sort. On the contrary. I'm quite awake to the world around me. But not to the people. There must be something in them to notice, to pay attention to, something of interest in them. In fact I know there is. I'm certain of it. But I pass through them noticing nothing. It is only later, in my room, that I remember. Yes, I remember. But I'm never sure that what I remember is of to-day or of yesterday or of a long time ago.
>
> And then often it is only half things I remember, half things, beginnings of things. (204)

Ellen affirme d'abord son indifférence aux gens qu'elle croise dans la rue, mais elle poursuit immédiatement en assurant sa capacité de se souvenir. Toutefois, ses souvenirs ne sont que partiels, incomplets, impossibles à dater et à intégrer à une chronologie. L'assertion d'Ellen part d'une affirmation immédiatement remise en question par le « But » de la deuxième phrase. Le retour à la ligne dans le script de Pinter indique une légère interruption, laissant imaginer que la pièce va continuer sur un autre sujet, mais finalement Ellen revient à nouveau sur son affirmation précédente pour la fragiliser un peu plus : « And then […] ». Les « moitiés » de

---

[286] Sur le sujet, voir Roberto Andò et Charles Hadley, « Remembering Others », *Viva Pinter: Harold Pinter's Spirit of Resistance*, éd. par Brigitte Gauthier (Oxford: Peter Lang, 2009), 211-218.

choses deviennent seulement des « amorces », comme si un souvenir ne pouvait que disparaitre alors que l'on tente de le capturer. La mémoire elle-même acquiert les caractéristiques du spectral : elle devient ambiguë, marquée par une temporalité perturbée et une incapacité à saisir complètement une expérience. La mémoire dont parle Ellen ne permet pas de construire un souvenir sous forme de récit, les images restent fragmentaires et suspendues dans un espace et un temps flous. Elle opère par une série de ruptures successives qui fragmentent plus qu'elles ne rassemblent. Cette conception de la mémoire n'est pas sans rappeler celle imposée au sujet par le trauma, telle qu'elle est décrite par Cathy Caruth : « The language of trauma is the language of this absolute erasure, not imaginable in the past or present but, always, as something missed and about to return »[287]. Sans vouloir suggérer que la vision des gens dans la rue a traumatisé Ellen, il semble que les dysfonctionnements de sa mémoire, qui rappellent déjà un fonctionnement spectral, font également écho à ce qui caractérise la mémoire traumatique. Il y a quelque chose de manqué : la première vision des gens qu'Ellen croise, qui refait surface malgré sa non-inscription. Cette réapparition se fait sur le mode de l'après-coup[288], dans une temporalité décalée qui a perdu tout ancrage dans le temps : le souvenir refoulé ou non assimilé refera surface, à un moment ou à un autre, partiel et incomplet.

Afin de décrire cet oublié inoubliable, ce souvenir hors de la mémoire, Cathy Caruth propose l'expression « unclaimed experience », que l'on pourrait peut-être traduire par « une expérience en souffrance »[289]. En effet, la qualité traumatique d'une expérience fait que l'événement n'est pas enregistré : « no trace of a registration of any kind is left in the psyche, instead, a void, a hole is found » (Henry Krystal cité par Caruth, *Trauma* 6). Ainsi, le souvenir traumatique n'existe pas, comme le remarque justement Roger Luckhurst :

> a psychological trauma is something that enters the psyche that is so unprecedented or overwhelming that it cannot be processed or assimilated by usual mental processes. We have, as it were, nowhere to put it and so it falls out of our conscious memory, yet it is still present in the mind like an intruder or a ghost[290].

---

[287] Cathy Caruth, *Literature in the Ashes of History* (Baltimore: Johns Hopkins UP, 2013), 87.

[288] Jean Laplanche, dans son ouvrage consacré au phénomène de l'après-coup, décrit ce processus selon lequel ce n'est pas l'expérience originelle en elle-même qui est traumatique mais le moment ultérieur où le souvenir est refoulé. Le trauma est ainsi toujours double, et la temporalité perd toute linéarité (10, 26-27). Jean Laplanche, *Problématiques : Tome 6, L'après-coup* (Paris: PUF, 2006).

[289] Je remercie Jean-Michel Ganteau pour cette suggestion de traduction qui rend élégamment la non-inscription de l'événement. Cathy Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History* (Baltimore: Johns Hopkins UP, 1996).

[290] Roger Luckhurst, « Mixing Memory and Desire: Psychoanalysis, Psychology, and Trauma Theory », *Literary Theory and Criticism: An Oxford Guide*, éd. par Patricia Waugh (Oxford: Oxford UP, 2006), 499.

Si l'on arrive à la limite du dire, c'est d'abord car l'on est parvenu aux confins de l'entendement. De par son caractère extrême, l'événement traumatique ne peut être intégré comme un souvenir habituel, la conscience ne peut se l'approprier normalement. L'intrus ou le fantôme deviennent la manifestation paradoxale de ce trauma inassimilé. Les fragments instables de souvenirs d'Ellen dans *Silence* ou la présence clandestine d'Anna à l'ouverture de *Old Times* sont autant d'illustrations de tels dysfonctionnements où l'inassimilé se rappelle au sujet.

Cette notion d'un souvenir non-assimilé, qui se refuse à une inscription ordinaire dans la mémoire, semble tout à fait pertinente dans nombre de pièces de Pinter. C'est à travers le déni que les personnages mettent en scène ce trou dans la mémoire : certains événements les dépassent tant qu'ils sont incapables de les intégrer à leurs souvenirs. *Ashes to Ashes, Moonlight, A Kind of Alaska, No Man's Land* et *Betrayal* présentent des personnages qui nient complètement l'existence d'un souvenir et soulignent les limites de la mémoire, allant même jusqu'à remettre en question l'existence d'un passé. Dans *Ashes to Ashes*, Rebecca affirme : « Nothing has ever happened to me. Nothing has ever happened to any of my friends. I have never suffered. Nor have my friends » (413). Et Devlin de surenchérir : « Your past is not my business. I wouldn't dream of telling you about my past. Not that I had one » (415). Dans *Moonlight*, Andy réagit aux réminiscences de Ralph : « I never went anywhere near the Balls Pond Road. I was a civil servant. I had no past. I remember no past. Nothing ever happened » (378). Face aux remontrances de Maria, Bel et Ralph, il persiste : « Well, I don't remember any of these things. I remember none of these things » (379). Dans *No Man's Land*, Hirst affirme ne se souvenir de rien — « I remember nothing » (352). Enfin, dans *Betrayal*, Jerry s'exclame : « Nothing has ever happened. Nothing » (116). Au-delà de leur thème, ces répliques ont en commun leur forme : elles sont toutes caractérisées par des tournures négatives. La négation ne porte pas sur un élément spécifique, mais sur la possibilité même d'avoir un passé, donnant un caractère extrême et absolu à ces déclarations. Toutefois, elles semblent trop absolues pour être crédibles, et la récurrence de ce type de remarques ne fait que souligner son contraire : si les personnages tiennent si souvent et de manière si extrême à nier leur passé, c'est bien qu'il y a peut-être en lui quelque chose qui mériterait notre attention. Ce déni total, excessivement affiché, rappelle les processus de répression incomplets qu'Avery Gordon repère comme étant à l'origine de l'apparition du fantôme :

> Haunting and the appearance of specters or ghosts is one way, I tried to suggest, we are notified that what's been concealed is very much alive and present, interfering precisely

> with those always incomplete forms of containment and repression ceaselessly directed toward us. (xvi)

Le spectre est la trace de ce camouflage qui vient à faillir lorsque l'expérience reprend le dessus. Ainsi, dans les pièces, la spectralité est inévitablement liée à une conception de la mémoire problématique[291]. Liée à l'oubli, à la répression, au refoulement, au déni, elle est le signe de quelque chose que l'on a tenté d'effacer. Face à cette rupture de la mémoire, à cette faille ouverte dans la continuité du souvenir, le spectre se rappelle pourtant à nous : lui se souvient de tout.

b. « She I know remembers everything » : le spectre comme témoin d'une expérience extrême

Le spectral est ainsi la conséquence directe d'une mémoire confrontée à ses limites. Dans cette logique d'oublié inoubliable, le spectre, de par sa condition intermédiaire, apparaît comme le seul témoin possible d'une expérience extrême. Les figures spectrales de *Moonlight* et *Ashes to Ashes* illustrent cette idée, car elles détiennent une forme de sagesse qui apparaît comme à la fois précieuse et irreprésentable. Dans *Moonlight*, Bridget est en effet dépositaire d'une forme de mémoire particulière. Andy dit d'elle : « she I know remembers everything » (356). La fille défunte, qui fait retour sous forme de fantôme, devient la seule capable de se souvenir de tout. La syntaxe inhabituelle de la phrase d'Andy, plaçant « she » en début de phrase, met en exergue le rôle exceptionnel de Bridget. Dans la même scène, Andy s'interroge sur l'expérience de la mort, posant de nombreuses questions à Bel[292], tout en admettant l'impossibilité d'y répondre : « You may say you haven't the faintest fucking idea and you would be right » (357-358). L'on ne peut s'empêcher de penser à Bridget qui, elle, se souvient de tout, et semble être la seule à pouvoir répondre à ces questions. Par ailleurs, la scène qui suit immédiatement rassemble un instant Andy, Bel et Bridget, sans qu'aucune parole soit échangée. Ainsi, l'accent est à la fois mis sur la connaissance particulière du fantôme et sur son incapacité à la partager directement[293].

De plus, en réponse à l'aveu d'impuissance d'Andy, Bel suggère que les bébés, eux, détiennent un savoir plus précis, du fait de leur proximité avec l'expérience de la mort :

---

[291] Cela fonctionne de pair avec la temporalité perturbée analysée plus haut (chapitre 2).
[292] Je ne reviens pas en détails sur la tirade, déjà citée comme mettant en avant le passage de la vie à la mort grâce à l'image de l'horizon (77).
[293] Cette attitude n'est pas sans rappeler celle du fantôme de *Hamlet* qui, dans une forme de prétérition, admet ne pouvoir décrire son univers aux vivants, mais dépeint le potentiel effrayant de son récit (1.5.13-22, 2017).

> Oh, the really little ones I think do know something about death, they know more about death than we do. We've forgotten death but they haven't forgotten it. Because some of them, those who are really very young, remember the moment before their life began—it's not such a long time ago for them, you see—and the moment before their life began they were of course dead. (358)

C'est le champ lexical de la mémoire et de l'oubli que Bel adopte pour parler de la mort, comme si cette expérience de la limite avait à voir avec le souvenir. Les bébés, de par leur position limite, seraient garants d'une connaissance particulière, celle de l'au-delà de la vie. Cette idée fait écho à l'ode « Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood » de William Wordsworth, dans laquelle le sujet lyrique évoque une vision à la fois onirique cosmique, une sensibilité au monde qui lui échappe maintenant :

> There was a time when meadow, grove, and stream,
> The earth, and every common sight,
> To me did seem
> Apparell'd in celestial light,
> The glory and the freshness of a dream.
> It is not now as it hath been of yore;—
> Turn wheresoe'er I may,
> By night or day,
> The things which I have seen I now can see no more[294].

Le poème commence avec l'évocation d'un paysage concret (« meadow », « grove », « stream »), avant de revêtir une dimension cosmique, céleste, qui atteste cette vision particulière d'un au-delà de la vie. En grandissant, l'on perdrait quelque chose de cette perception : « It is not now as it hath been of yore » ; « The things which I have seen I now can see no more ». C'est une connaissance de cet ordre que semblent posséder les nouveau-nés qu'évoque Bel dans *Moonlight.* Les bébés dont il est question occupent un rôle encore plus fragile car ils sont les enfants de Bridget qu'Andy appelle de ses vœux, même s'ils n'ont très probablement jamais vu le jour[295]. Bridget et ces bébés mort-nés semblent donc détenir une

---

[294] William Wordsworth, « Ode: Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood (1807) », *The Norton Anthology of English Literature*, éd. par Stephen Greenblatt et Meyer Howard Abrams, 8e éd. (New York: W.W. Norton, 2006), 308.

[295] Bridget est décédée à l'âge de seize ans, et elle ne mentionne aucun enfant. De plus, les passages dans lesquels Andy en parle sont les seuls où Bel, d'habitude plutôt loquace, reste sans voix (« *[she] sits frozen* » 357), ou change de sujet brusquement (« By the way, he's not well. Have you noticed? » 379).

expérience particulière. Par ailleurs, David Leveaux, metteur en scène de la pièce, a remarqué que Pinter tentait de retranscrire « quelque chose de quasiment indicible, […] l'expérience de la mort » (cité par Billington, *Harold Pinter* 344, c'est moi qui traduis). L'expérience de la mort est une connaissance à la fois précieuse et inaccessible et rappelle ce qu'Agamben, dans un contexte radicalement différent et suivant Levi, dit du statut paradoxal du témoin. Celui qui sait est, par définition, celui qui n'est plus capable de dire : « Les "vrais" témoins, les "témoins intégraux", sont ceux qui n'ont pas témoigné, et n'auraient pu le faire »[296]. Seuls les petits-enfants imaginés d'Andy ou Bridget, sa fille défunte, pourraient répondre aux questions qu'Andy se pose sans relâche sur le passage de la vie à la mort. Mettant à la fois l'accent sur la rupture entre le monde des vivants et ces témoins de l'extrême, et sur notre relation de dépendance envers eux, c'est vers ces « témoins intégraux » que Pinter nous emmène, tout en ne cessant de souligner leur mutisme et leur inaccessibilité.

Il y a également quelque chose de ce témoin impossible chez Rebecca dans *Ashes to Ashes*. Dès le début de la pièce, une faille chronologique établit que le témoignage de Rebecca ne peut être le sien : elle est trop jeune pour avoir connu elle-même les camps qu'elle évoque. C'est d'ailleurs ce que Devlin lui reproche :

> Now let me say this. A little while ago you made… shall we say… you made a somewhat oblique reference to your bloke… your lover?... and babies and mothers, et cetera. And platforms. I inferred from this that you are talking about some kind of atrocity. Now let me ask you this. What authority do you think you yourself possess which would give you the right to discuss such an atrocity? (413)

La remarque de Devlin reproduit la tentative du spectateur de comprendre ce qu'il se passe sur scène. Comme lui, nous faisons des déductions et des suppositions : nous pouvons comprendre que Rebecca évoque « certaines atrocités » mais, à cause de son âge, nous nous demandons si elle était réellement là pour vivre ces événements elle-même. Cet écart temporel la place potentiellement dans le rôle de l'usurpatrice, comme Hanna Scolnicov (« Bearing Witness » 49) ou Milija Gluhovic (184) le suggèrent. L'on se rappelle le témoignage fictionnel — mais présenté comme authentique — de Binjamin Wilkomirski, *Fragments: Memories of a Wartime Childhood*[297], qui avait déclenché un débat sur l'authenticité des témoignages : la position de Rebecca est donc problématique et suscite un questionnement moral, pour le dire avec Mark

---

[296] Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz : l'archive et le témoin,* trad. par Pierre Alferi (Paris: Payot & Rivages, 2003), 36.
[297] Binjamin Wilkomirski, *Fragments: Memories of a Wartime Childhood*, trad. par Carol Brown Janeway (New York: Schocken, 1997).

Taylor-Batty — « Pinter activates a moral enquiry into whether one has the right to discuss or represent atrocities »[298].

Le fait qu'elle soit elle-même consciente de cette dimension et qu'elle nie avoir toute autorité sur la question nous encourage tout de même à l'écouter. Avec une forme de négation absolue déjà repérée plus haut, elle admet : « I have no such authority. Nothing has ever happened to me. Nothing has ever happened to any of my friends. I have never suffered. Nor have my friends » (413). De plus, son témoignage est lacunaire dans le sens où elle ne parvient à satisfaire aucune des questions précises de Devlin, qui tente de reconstruire un récit complet du passé :

> DEVLIN. I mean, what did he *look like?* Can't you give him a shape for me, a concrete shape? I want a concrete image of him, you see… an image I can carry about with me. I mean, all you can talk of are his hands […]. There must be more to him than hands. […]
> REBECCA. I can't tell you what he looked like.
> DEVLIN. Have you forgotten?
> REBECCA. No. I haven't forgotten. But that's not the point. Anyway, he went away years ago. (402, italiques dans le texte)

Devlin ne cesse de réclamer des détails supplémentaires à Rebecca, mais elle ne parvient jamais à satisfaire ses exigences de précision. Cet aveu d'impuissance peut se lire comme la « lacune » caractéristique du témoignage, pour utiliser le terme d'Agamben (*Ce qui reste d'Auschwitz* 35). En expliquant ce qu'il appelle plus tard le « paradoxe de Levi » (82), Agamben cite Elie Wiesel : « Ceux qui n'ont pas vécu l'expérience ne sauront jamais ; ceux qui l'ont connue ne parleront jamais ; pas vraiment, pas complètement. Le passé appartient aux morts » (35). La structure du témoignage est telle que seuls ceux qui ont été secourus sont capables de témoigner, et justement parce qu'ils ont été sauvés ils ne peuvent témoigner de l'extrême. Par définition, le témoin intégral est celui qui n'est plus là pour témoigner (*Ce qui reste d'Auschwitz* 35). À l'opposé de ce témoin intégral, Rebecca semble être un non-témoin : elle n'a même pas vécu la Seconde Guerre mondiale, elle « ne saura jamais », pour reprendre l'expression d'Elie Wiesel, et ne devrait rien avoir à dire, aucune expérience à partager.

---

[298] Mark Taylor-Batty, « How to Mourn: Kane, Pinter and Theatre as Monument to Loss in the 1990s », *Ethical Speculations in Contemporary British Theatre*, éd. par Mireia Aragay et Enric Monforte (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014), 70.

La pièce répond à cette aporie : si le témoin intégral ne peut témoigner, et si ceux qui n'ont pas vécu cette expérience ne peuvent le faire non plus, elle refuse de se résoudre au silence. Dans *Ashes to Ashes*, la spectralité permet de dépasser cette impasse en mettant en scène l'écho, qui agit à la fois comme preuve d'authenticité et comme support de la parole de Rebecca, tout en préservant la nature élusive du témoignage intégral, condamné à un « sans-langue » (*Ce qui reste d'Auschwitz* 42). Agamben explique : « La langue, pour témoigner, doit céder la place à une non-langue, montrer l'impossibilité de témoigner » (41). La figure spectrale de l'écho convoque cette impossibilité. L'écho a tout du témoin intégral : s'il apparaît dans le script comme un personnage à part entière, il n'est pourtant pas inclus dans les *dramatis personae* initiales, comme je l'avais déjà remarqué (68). Dès son irruption, toute ponctuation disparaît du texte, comme si la langue perdait ses caractéristiques habituelles afin de mieux mêler les discours de Rebecca et son écho. De plus, Pinter reste très flou quant à la provenance de l'écho lui-même, et il indique simplement : « *She speaks. There is an echo* » (429). Est-ce un écho de la voix de Rebecca ? Une voix venant d'ailleurs ? Plusieurs voix venant d'ailleurs ? L'écho provient d'un espace radicalement autre qui n'est pas consigné par le dramaturge. Ainsi, cette manifestation spectrale devient une manière de faire ressurgir un témoignage impossible du fait de son caractère extrême, et fait de Rebecca le porte-voix de ce témoignage autre. Elle donne à voir un témoignage hybride, tel que Jean-Pierre Sarrazac l'esquisse :

> Du point de vue du théâtre, il existe deux grands types de témoignage. L'un pourrait être dit politique et l'autre intime. Et, très souvent, il leur arrive de se combiner. À un pôle, le personnage brechtien, qui se présente comme le témoin oculaire d'un événement, d'un accident — d'une « scène de rue ». À l'autre pôle, l'homme comme témoin de lui-même. De sa propre souffrance[299].

Rebecca semble s'inscrire à la croisée de ces deux dimensions, dans la combinaison des deux modes, en montrant en quoi l'histoire est liée à l'Histoire. Au-delà de ces deux économies, les témoignages que portent Rebecca et Bridget sont essentiellement des témoignages de la nature humaine et de ce qu'elle peut avoir d'inhumain. Les deux pièces, comme la majorité des pièces de Pinter, ne sont pas ancrées dans un contexte géographique ni politique spécifique. Les références qu'elles font sont évocatrices d'images potentiellement reliées à la guerre mais, comme le remarque Milija Gluhovic, les évocations sollicitées par Rebecca que l'on imagine être celles de la Seconde Guerre mondiale peuvent aussi bien être des représentations d'autres

---

[299] Sarrazac, Jean-Pierre, « Introduction », *Le geste de témoigner : un dispositif pour le théâtre,* éd. par Jean-Pierre Sarrazac (Louvain-la-Neuve: Centre d'Études Théâtrales, 2011), 9.

conflits historiques et génocides (190). Plutôt que de tenter d'y voir une signification historique précise, il faudrait y lire une tentative de dialogue, d'ouverture à l'autre : « it sets up a dialogue, requiring us also to acknowledge the other experience » (Gluhovic 190).

Ainsi, dans les pièces, la perturbation de la langue n'est que la manifestation superficielle d'un bouleversement plus profond : celui provoqué par une expérience extrême qui vient repousser les limites de l'entendement. Le spectre se fait témoin, garant d'une connaissance liée à une expérience de l'extrême[300]. La rupture de la mémoire et de l'entendement s'ajoute donc à celle de la langue. Pas plus que les fantômes silencieux repérés plus haut, les témoins que sont Bridget ou Rebecca ne portent de message clair ou de formule directement compréhensible. Toutefois, elles nous interpellent sans cesse, et l'on se doit de prêter l'oreille à leurs témoignages qui ouvrent potentiellement sur un dialogue. Le spectre pinterien est résolument derridien, dans l'acception que Colin Davis prête à ce dernier adjectif :

> It does not return to deliver a message as such; nevertheless Derrida calls on us to endeavour to speak and listen to the spectre […]. Conversing with spectres is not undertaken in the expectation that they will reveal some secret, shameful or otherwise. Rather, it may open us up to the experience of secrecy as such: an essential unknowing which underlies and may undermine what we think we know. (11)

En se plaçant à la limite de l'entendement, la spectralité met la représentation à l'épreuve. Elle pointe vers les limites de la connaissance : elle est le signe de ce que l'on ne peut comprendre, capturer ni connaître. Elle remet en question l'entendement, la « faculté de comprendre, de saisir l'intelligible par opposition aux sensations »[301]. Résistant à une inscription dans la mémoire, la spectralité révèle une faille dans les systèmes de représentations. Pourtant, cette faille est plus ouverture que faillite et permet une appréhension du témoignage autre, mettant en place une structure d'écoute et d'attention. Le spectre, malgré le caractère extrême de son expérience qui l'établit comme résolument séparé de nous, esquisse un lien de dépendance. Grâce au théâtre, Pinter propose une vision de la langue renouvelée qui se fonde moins sur une logique de compréhension et de connaissance que sur un rapport fondé sur la perception et l'expérience, faisant du théâtre « le lieu d'une expérience unique », pour le dire avec Élisabeth Angel-Perez (« Spectropoétique de la scène » 8).

---

[300] Je reprends ici le titre du numéro d'*Alternatives théâtrales* consacré à la question du spectre au théâtre. *Expériences de l'extrême*, éd. par Carole Guidicelli et Didier Plassard, *Alternatives Théâtrales*, 99 (Bruxelles: Alternatives théâtrales, 2008).

[301] « Entendement, subst. masc. ». *Le Trésor de la langue française informatisé*. [en ligne, consulté le 25 février 2017].

3. Une langue autre pour témoigner de l'extrême

Devant l'extrémité de l'expérience portée par le fantôme, le silence menace. Steiner, suite à son constat d'un affaiblissement de la langue, signale deux attitudes possibles : « transposer cette crise généralisée dans [une] syntaxe personnelle, en explicitant, avec son aide, les traits précaires et vulnérables de la communication ; ou bien choisir ce mode de suicide littéraire, le silence » (70-71). Dans son sillage, Élisabeth Angel-Perez remarque qu'au théâtre, c'est souvent la première attitude qui a pris le dessus : il « s'agit pour les dramaturges de trouver une langue qui soit apte à dire l'indicible, à décrire l'indescriptible » (*Voyages* 23). Pinter, s'inscrivant dans cette tentative, donne à voir la recherche d'une forme nouvelle qui permet de ne pas céder au silence. Dans les pièces, cette langue est portée par des figures spectrales comme Bridget dans *Moonlight* et Deborah dans *A Kind of Alaska,* ou encore Rebecca dans *Ashes to Ashes* et Anna dans *Old Times*.

a. Lyrisme et symbolisme

Bridget est une des figures spectrales les plus évidentes dans l'œuvre de Pinter mais, comme l'amant dans *Landscape* ou la voix du père dans *Family Voices*, elle ne semble pas délivrer un message en particulier. Sa première intervention met explicitement l'accent sur le silence : « I can't sleep. There's no moon. It's so dark. I think I'll go downstairs and walk about. I won't make a noise. I'll be very quiet. Nobody will hear me » (319). Sa dernière intervention clôt la pièce sur l'évocation d'un paysage silencieux : « When I got to the house it was bathed in moonlight. The house, the glade, the lane, were all bathed in moonlight. But the inside of the house was dark and all the windows were dark. There was no sound » (387). De sa propre maison à celle où elle fut invitée avant de disparaître, c'est le silence qui domine. De plus, il est assez inhabituel chez Pinter de donner autant d'importance à un seul personnage en lui accordant un monologue à la fois au début et à la fin de la pièce : Bridget vient véritablement fédérer *Moonlight*, mettant paradoxalement en lumière son propre silence. Elle déclare initialement être là pour veiller sur ses parents mais ne s'adresse jamais directement à eux : la défunte Bridget ne délivre pas de message direct à ses proches, rejoignant en ce sens les figures spectrales silencieuses évoquées plus haut.

Pourtant, elle est peut-être dans le même temps un des personnages les plus éloquents de Pinter, car ses interventions lyriques représentent de réels temps forts de la pièce. On le voit par exemple avec son évocation de l'univers qui l'entoure :

> I am walking slowly in a dense jungle. But I'm not suffocating. I can breathe. That is because I can see the sky through the leaves.
>
> *Pause*.
>
> I'm surrounded by flowers. Hibiscus, oleander, bougainvillea, jacaranda. The turf under my feet is soft.
>
> *Pause*.
>
> I crossed so many fierce landscapes to get here. Thorns, stones, stinging nettles, barbed wire, skeletons of men and women in ditches. There was no hiding there. There was no yielding. There was no solace, no shelter.
>
> *Pause*.
>
> But here there is shelter. I can hide. I am hidden. The flowers surround me but they don't imprison me. I am free. Hidden but free. I'm a captive no longer. I'm lost no longer. No one can find me or see me. I can be seen only by eyes of the jungle, eyes in the leaves. But they don't want to harm me.
>
> *Pause*.
>
> There is a smell of burning. A velvet odour, very deep, an echo like a bell.
>
> *Pause*.
>
> No one in the world can find me. (337-338)

La langue de Bridget devient poétique. Les allitérations en « s » et en « t » dans la troisième réplique soulignent l'horreur de la traversée qu'elle a effectuée, introduisant aux côtés des images d'une jungle exotique celle de la guerre moderne. Les paysages sont personnifiés et deviennent « féroces » — « fierce ». La répétition de l'expression « There was » souligne l'emprise de cet environnement hostile. Par la suite, Bridget évoque une accalmie, passant à nouveau à la première personne et adoptant des tournures actives : « I can hide », « I am free ». La vision finale est plus paisible, bien que toujours troublée par l'odeur de fumée et le regard camouflé de la jungle. Dans son analyse des monologues de Bridget et de Rebecca dans *Ashes to Ashes*, Mark Berninger remarque : « these soliloquies present dense images of high symbolism. […] in their soliloquies Bridget and Rebecca become visionaries » (« Monologue » 92). Il est vrai que le monologue de Bridget est d'une intensité assez forte, alors qu'elle partage une expérience que l'on peut lire comme celle de la mort : la poésie de l'intervention de Bridget reflète ses peurs et son apaisement consécutif. Malgré sa posture qui est en effet celle d'une visionnaire, la vision qu'elle nous transmet n'est pas limpide. Une jungle, des fleurs, des corps, des tranchées : les images forment un tout hétéroclite. De plus, elle met l'accent sur le fait

qu'elle est cachée, invisible et inaccessible — « No one can find me or see me », « No one in the world can find me » — troublant la logique de révélation et d'illumination. Berninger ajoute en ce sens : « these visions are also unsettling and disruptive as they do not answer any questions of a realistic kind. They do not disclose the motivations of the characters in a logical way as soliloquies usually do » (92). Encore une fois, le spectre se refuse à porter un message clair et renonce à toute forme d'explication, son discours « demeure chargé de ténèbres et de confusion », pour le dire avec Monique Borie (101). La figure de Bridget se situe à la frontière entre le dicible et l'indicible, le représentable et l'irreprésentable. Si elle n'explique pas, elle évoque des images puissantes, signalant un espace autre dans un langage lyrique qui permet de renouveler la langue et d'attirer l'attention sur un ressenti extrême. C'est cette forme d'expression, hautement poétique et en même temps évasive, qui semble être la plus adaptée pour décrire l'expérience indicible du spectral.

Dans *A Kind of Alaska*, Deborah, revenant d'entre les morts après un long coma, participe de ce renouvellement du langage initié par le spectre. En plus de la qualité anachronique de la langue qu'elle utilise, les images qu'elle mobilise sont, comme celles de Bridget, symboliques et évocatrices. Elle tente de retranscrire l'expérience du coma, sans toutefois y avoir véritablement accès, et sans que cette expérience puisse être mise en mots totalement :

> Do you hear a drip?
>
> *Pause.*
>
> I hear a drip. Someone's left the tap on.
>
> *Pause.*
>
> I'll tell you what it is. It's a vast series of halls. With enormous interior windows masquerading as walls. The windows are mirrors, you see. And so glass reflects glass. For ever and ever.
>
> *Pause*.
>
> You can't imagine how still it is. So silent I hear my eyes move.
>
> *Silence*.
>
> I'm lying in bed. People bend over me, speak to me. I want to say hullo, to have a chat, to make some inquiries. But you can't do that if you're in a vast hall of glass with a tap dripping. (188-189)

Dans sa description, Deborah met l'accent à la fois sur sa prise de parole, sa tentative de description — « I'll tell you what it is » — et sur l'impossibilité de transmettre exactement ce

qu'elle a vécu — « You can't imagine how still it is ». Sa langue est fragmentée, chaque nouvelle phrase étant une tentative fragile de compléter ce qui a été dit précédemment, comme en témoignent les amorces : « With », « And », « But ». Deborah est au cœur de la tentative que décrit Agamben, dans un contexte bien sûr différent, lorsqu'il évoque une réalité à la fois « inoubliable » et « inimaginable » (*Ce qui reste d'Auschwitz* 10). Deborah tente notamment de trouver le langage adéquat pour refléter son expérience en jouant avec les registres, comme dans cette réplique, où elle passe du familier à l'anglais standard, puis à l'anglais plus soutenu : « I want to say hullo, to have a chat, to make some inquiries ». Pourtant, aucune forme ne semble la satisfaire et décrire cette incapacité qu'elle a vécue lorsqu'elle était dans le coma. Renonçant à toute forme de récit, elle choisit à la place la description, dans laquelle elle évoque un univers fait de miroirs, d'enchaînement de pièces et de robinets qui gouttent[302]. Comme le fait remarquer Agamben, toute tentative de récit exact paraît perdue d'avance. Par conséquent, les mots ne sont plus la trace d'un récit mais d'une expérience vécue, représentée sous formes d'images au contenu symbolique. La parole spectrale s'inscrit en rupture d'une logique de représentation, et propose à la place un témoignage qui renouvelle la langue, fondé sur la nature individuelle de l'expérience et sur le vécu personnel.

b. Une parole omniprésente mais différente

Le spectre participe d'une logique de renouvellement du langage : son expérience étant extrême, potentiellement irreprésentable et indicible, elle ne peut s'inscrire que dans un langage radicalement autre. Avec Bridget et Deborah, cela passe par un recours à une forme de lyrisme qui évoque plus qu'il n'explique. Avec Rebecca et Anna, la langue devient omniprésente, mais s'établit comme résolument différente. Dans *Ashes to Ashes*, Rebecca est animée simultanément par une impossibilité de dire et un besoin de partager une expérience. Elle ne cesse d'osciller entre un refus de répondre aux questions de Devlin (voir par exemple 402, cité ci-dessus 160) et une volonté de raconter : « There's something I've been dying to tell you » (409). Lorsqu'elle prend effectivement la parole, son récit est lacunaire et elliptique, mais la tentative de mettre en mots reste un élément central. On le voit notamment dans la mise en scène de Gérard Desarthe, qui souligne l'omniprésence de la parole et du texte à travers la scénographie : le tapis sur lequel les acteurs marchent est recouvert du texte de la pièce (fig. 21). Cette décision rompt avec une représentation réaliste afin de souligner la dimension testimoniale de la pièce. Cette démarche est réaffirmée à la fin de la pièce : quand la voix de

[302] Je reviendrai sur la qualité métonymique de l'image d'une série de pièces aux murs se transformant en miroirs : cette construction signale une expérience invisible dont seules les répercussions sont accessibles (217).

Rebecca est portée par celle de l'écho, elle-même se retrouve au centre de la scène, entourée de mots projetés sur la gaze transparente qui la sépare de la salle, donnant l'impression que Rebecca est à la fois submergée et emplie de ces mots (fig. 25). En plus de ces stratégies visuelles, Desarthe convoque à plusieurs reprises le son d'une machine à écrire, signalant l'importance d'une transmission, d'un témoignage qui doit se faire entendre. En soulignant la matérialité même du texte, le spectacle met l'accent sur le refus de céder à la tentation du silence. Malgré les difficultés d'une mise en mots, il est nécessaire de tenter de parvenir à une forme d'expression ou de représentation de l'expérience portée par le spectre. Toutefois, il y a un écart permanent entre les mots que l'on voit sur scène et ceux que l'on entend : les stratégies mises en place ne relèvent en aucun cas du sous-titrage, et c'est toujours le texte de la pièce dans son ensemble qui est figuré, alors qu'elle se déroule sous nos yeux étape par étape. La volonté de souligner l'importance du témoignage semble donc aller de pair avec un constat du décalage inhérent à ce processus. Le langage du spectre est omniprésent mais s'inscrit dans une hétérogénéité radicale qui en souligne l'étrangeté.

Plus loquace que Rebecca, Anna est peut-être la plus bavarde des apparitions spectrales dans les pièces de Pinter. Sa première intervention sur scène est une tirade interminable dans laquelle elle ne semble même pas reprendre son souffle :

> Queuing all night, the rain, do you remember? my goodness, the Albert Hall, Covent Garden, what did we eat? to look back, half the night, to do things we loved, we were young then of course, but what stamina, and to work in the morning, and to a concert, or the opera, or the ballet, that night, you haven't forgotten? and then riding on top of the bus down Kensington High Street, and the bus conductors, and then dashing for the matches for the gasfire and then I suppose scrambled eggs, or did we? who cooked? both giggling and chattering, both huddling to the heat, then bed and sleeping, and all the hustle and bustle in the morning, rushing for the bus again for work, lunchtimes in Green Park, exchanging all our news, with our very own sandwiches, innocent girls, innocent secretaries, and then the night to come, and goodness knows what excitement in store, I mean, the sheer expectation of it all, the looking-for-wardness of it all, and so poor, but to be poor and young, and a girl, in London then… and the cafés we found, almost private, weren't they? where artists and writers and sometimes actors collected, and others with dancers, we sat hardly breathing with our coffee, heads bent, so as not to be seen, so as not to disturb, so as not to distract, and listened and listened to all those

> words, all those cafés and all those people, creative undoubtedly, and does it still exist I wonder? do you know? can you tell me? (255-256)

Dès son irruption dans la conversation entre Deeley et Kate, Anna se pose comme radicalement différente[303]. Son intervention est ponctuée de points d'interrogation, le plus souvent des *tags* censés solliciter l'approbation de Kate, mais la phrase ne s'arrête jamais véritablement — Pinter n'utilise pas de majuscules pour reprendre les phrases après les points d'interrogation. Le discours d'Anna est hétéroclite et rassemble au même niveau, dans un flux de paroles ininterrompues, des commentaires sur la situation des jeunes filles à l'époque ainsi que sur leur routine et leurs sorties. Les images s'enchaînent dans une logique d'accumulation et de juxtaposition. Les nombreux polysyndètes mettent l'accent sur la tentative de construire un récit, soulignant dans le même temps les écarts sémantiques et syntaxiques au sein de chaque phrase : « and then riding on top of the bus down Kensington High Street, and the bus conductors, and then dashing for the matches for the gasfire and then I suppose scrambled eggs, or did we? who cooked? ». La phrase commence par énumérer des actions (« riding on top of the bus », « dashing for the matches »), mais cette logique est vite interrompue avec un groupe nominal : « and the bus conductors ». À la fin de la question, le *tag*, supposé reprendre un élément de la phrase, ne fonctionne pas grammaticalement : « and then I suppose scrambled eggs, or did we? ». L'on comprend bien qu'Anna fait référence à Kate et elle-même, mais la syntaxe est mise à l'épreuve. Le vocabulaire qu'elle utilise est également étrange, et elle invente des mots, comme « looking-for-wardness ». Dans cette tirade, Anna pousse la langue dans ses retranchements, préférant une juxtaposition d'images à un récit construit et cohérent. Ce flux ininterrompu qui semble directement surgi du passé pose le personnage d'Anna comme adoptant un langage radicalement différent de celui du couple. Anna est un fantôme volubile, qui refuse le silence. Elle attire elle-même l'attention sur le silence environnant, qui semble l'intimider :

> ANNA. Listen. What silence. Is it always as silent? […]
> How wise were you to choose this part of the world, and how sensible and courageous of you both to stay permanently in such a silence. (257)

Elle, au contraire, opte pour une logorrhée étrange. Deeley remarque à deux reprises que le langage qu'elle utilise est démodé, inhabituel :

> DEELEY. Lest?

---

[303] J'ai déjà évoqué la différence d'Anna et son décalage temporel (65, 131).

ANNA. What?

DEELEY. The word lest. Haven't heard it for a long time. (257)

ANNA. Sometimes I'd look at her face, but she was quite unaware of my gaze.

DEELEY. Gaze?

ANNA. What?

DEELEY. The word gaze. Don't hear it very often. (264)

La question du registre de langue permet à Deeley de mettre à distance la parole d'Anna, de la condamner comme autre, extérieure, différente. Deeley le fait d'ailleurs de manière explicite quelques instants plus tard, lorsqu'Anna utilise l'expression « Rather beguilingly so » : « Rather beguilingly so? (*To himself.*) What the hell does she mean by that? » (279). Comme le souligne Peter Raby : « Anna uses English in a different, and, to Deeley, threatening way, a way which is old-fashioned, pretentious, or the speech of someone who has learned it—or, rather, the speech of someone who now speaks Italian every day, and is revisiting the English she used all those years ago[304] » (« Tales of the City » 69). Cet aspect est exacerbé dans la mise en scène de David Jones en 1985[305], telle que la décrit Michael Billington : « The most inspired idea was the casting of Liv Ullmann as Anna in that her perceptible Scandinavian accent explained both the character's verbal precision and faint outsiderishness » (*Harold Pinter* 220). Grâce à l'accent de l'actrice, la langue d'Anna est affichée comme à la fois étrange et étrangère, résolument distincte de celle de Kate ou de Deeley. Le metteur en scène lui-même confirme l'interprétation de Billington : « [Liv Ullmann's] presence on the stage, the strangeness, the sensuality, was superb. She shattered that English domestic world by coming into it »[306]. La parole spectrale d'Anna, comme celle de Rebecca, Bridget ou Deborah, ne peut s'intégrer dans le langage des vivants et s'inscrit en porte-à-faux, rappelant sans cesse sa différence et la faille qu'elle crée, de par son existence même, dans le langage. Dans des pièces marquées par une langue déjà fragile, le spectral ne fait que renforcer cette dimension. Si certains des fantômes pinteriens restent muets, d'autres se posent comme témoins de l'extrême : ils racontent l'expérience de la mort et convoquent ce qu'il y a de plus inhumain dans l'humain. Pourtant, ces témoignages ne peuvent se faire directement, et ils ne voient le jour que grâce à une représentation renouvelée, qui passe notamment par le langage. Le langage du fantôme se voit

---

[304] Je reviendrai sur la dimension d'inquiétante étrangeté potentiellement contenue dans cet aspect dans le chapitre 6.

[305] *Old Times.* Mise en scène de David Jones. Avec Nicola Pagett, Michael Gambon et Liv Ullmann. Theatre Royal, Haymarket. Londres, 1985.

[306] David Jones, « Staging Pauses and Silences », *Viva Pinter: Harold Pinter's Spirit of Resistance*, éd. par Brigitte Gauthier (Oxford: Peter Lang, 2009), 45.

donc animé d'un lyrisme particulier, choisissant l'évocation plutôt que l'explication. La parole spectrale, même quand elle est omniprésente, est marquée par sa différence et son étrangeté, entraînant une rupture par rapport à un langage traditionnel.

La spectralité ouvre ainsi une faille dans la représentation : la langue est perturbée, la communication ne se fait pas, le fantôme reste silencieux. Plus qu'un échec de la communication, ce sont en fait des échecs de la mémoire que les pièces donnent à voir : la mémoire ne peut être que lacunaire et traumatique. Le spectre devient témoin de ce que les vivants ne peuvent connaître ni imaginer, et tente de partager cette expérience dans une langue radicalement différente. Le spectre ne cesse de remettre en question les limites de la représentation, comme le faisait déjà le fantôme de Hamlet, cette « chose » qu'Horatio peine à déterminer : « What, has this thing appeared again tonight? » (1.1.19, 1998) ; « *[to the Ghost]* What art thou that usurp'st this time of night […]? » (1.1.44, 1999). C'est notamment à partir de cette réplique et du terme « chose » que Derrida esquisse son portrait du spectral dans les premières pages de *Spectres de Marx* (25-26). Dans son analyse consacrée aux fantômes théâtraux, Monique Borie s'arrête également sur ce passage et s'intéresse à la question en elle-même, expliquant que le fantôme ne se pose que sous forme d'interrogation (99-100). Impossible à comprendre directement, le fantôme met en place une rupture extrême niant toute forme de dépendance : son monde est différent et impénétrable. Pourtant, si la spectralité est confrontée à la faillite de la langue ou aux lacunes de la mémoire, elle doit toutefois se concevoir sur le mode de l'ouverture. En effet, psychanalystes et philosophes s'accordent sur la nécessité de laisser le fantôme s'exprimer. À la fameuse affirmation de Wittgenstein dans le *Tractatus* — « Ce qu'on ne peut pas dire, il faut le taire »[307] — les psychanalystes Françoise Davoine et Jean-Max Gaudillière préfèrent : « ce qu'on ne peut pas dire, on ne peut pas le taire, ni s'empêcher de montrer ce qui ne peut être dit »[308]. De la même manière qu'il est nécessaire d'écouter le témoin (Gluhovic 190-191), il faudrait tenter de « laisser parler » le spectre (Derrida *Spectres* 32).

Cette première partie m'a permis d'aborder les traits les plus saillants de la spectralité dans les pièces : on y découvre des fantômes qui remettent en question les frontières du visible

---

[307] Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus suivi de Investigations philosophiques*, trad. par Pierre Klossowski (Paris: Gallimard, 1986), 107.
[308] Françoise Davoine et Jean-Max Gaudillière, *Histoire et trauma : La folie des guerres* (Paris: Stock, 2006), 146-147.

et de l'invisible, de la présence et de l'absence. Associés à la mort, ils envahissent les pièces, leur donnent une dimension funeste et ne cessent de rompre les liens unissant les personnages. Cette présence paradoxale que Derrida appelle hantologie offre une vision sinistre du sujet, qui se retrouve condamné à la solitude ou à la mort. L'impact du spectral se manifeste également dans la construction temporelle des pièces : elles ne peuvent s'ancrer ni dans le présent, ni dans le passé, ni dans l'avenir. Des allers-retours anachroniques à la suspension atemporelle caractéristique des limbes, les pièces se refusent à toute forme de temporalité linéaire. Le temps est fragmenté, divisé, éclaté. Une nouvelle fois, la spectralité semble moteur de rupture tant elle détruit, sépare et isole. Le fantôme est cette « chose » qui résiste à la pensée, à la langue et à toute forme de compréhension, mettant en échec toute forme de représentation. Toutefois, dans le même mouvement, au même titre que l'Autre lévinassien, il émet également une injonction à laquelle l'on se doit de répondre, et qui peut être à l'origine d'un dialogue.

PARTIE II :

SPECTRALITÉ ET DÉPENDANCE

Dans leur discussion de la cure psychanalytique, Françoise Davoine et Jean-Max Gaudillière mentionnent le fonctionnement du *symbolon* : « La métaphore étymologique du *symbolon* souligne le geste signifiant d'échanger les deux morceaux d'un tesson rompu, entre deux nouveaux alliés, de telle façon que leur ajustement ultérieur vaille comme gage d'hospitalité mutuelle, pour eux et pour leurs descendants » (128-129)[309]. Dans cette transaction, la rupture est une façon de signaler le lien, de reconnaître une responsabilité envers l'autre. C'est un mécanisme similaire que je propose d'identifier dans les pièces de Pinter : de la même manière que le *symbolon* est cassé pour réunir, la rupture opérée par le spectral met en lumière des rapports de dépendance. Si le spectral apparaît au premier abord comme effrayant, destructeur et radicalement autre, vecteur d'isolement et de séparation, signe d'une rupture dans le dicible et la représentation, cette rupture révèle une connexion plus profonde. Dans le sillage d'Ewald Mengel, qui suggérait de lire Matthew Arnold et son célèbre « Yes! in the sea of life enisled », comme un signe de l'isolement des personnages chez Pinter (161), je me suis attachée à étudier en quoi le spectral fonctionnait lui-même dans une logique d'isolement et de rupture qui se répercute dans les pièces dans leur ensemble, en offrant une vision atomisée. Pourtant, dans la suite du poème d'Arnold, la séparation apparaît comme le revers d'une union à la fois révolue et regrettée : « The islands feel the enclasping flow, / And then their endless bounds they know » (1355). Au-delà du constat d'isolement initial, c'est une plainte à l'encontre de cette séparation qui prend le dessus, soulignant les liens sous-jacents et une forme de dépendance. De la même manière, chez Pinter, si la rupture est visible, c'est justement car elle apparaît comme le négatif d'une logique fondée sur la dépendance. Les sujets ne sont en fait ni isolés ni autonomes, mais au contraire étroitement liés, connectés, dépendants et interdépendants[310]. L'un a besoin de l'autre, et ne peut s'épanouir sans lui. À l'image de l'île déserte se substitue celle de la plante grimpante, comparaison que Martha Nussbaum reprend de Pindare. Dans son analyse du développement des qualités humaines, elle fait référence au poète grec et à son vers : « But

---

[309] C'est ainsi que le terme est défini dans le dictionnaire : « σύμβολον : […] un objet coupé en deux, dont deux hôtes conservaient chacun une moitié qu'ils transmettaient à leurs enfants ; ces deux parties rapprochées […] servaient à faire reconnaître les porteurs et à prouver les relations d'hospitalité contractées ultérieurement ». Anatole Bailly, *Dictionnaire Grec-Français* (Paris: Hachette, 1901) [en ligne, consulté le 14 avril 2017]. Dans *Schibboleth : Pour Paul Celan*, Jacques Derrida évoque également le *symbolon*, qu'il décrit comme mêlant partage et engagement (89). Jacques Derrida, *Schibboleth : Pour Paul Celan* (Paris: Galilée, 2003).
Si *symbolon* a donné « symbole », le fonctionnement décrit ici — et qui m'intéresse tout particulièrement dans cette partie — est plus proche de la métonymie, qui est fondée sur un rapport initial de contingence. Je reviendrai sur ces questions dans le chapitre 5.

[310] Si j'ai choisi de me concentrer sur la question de la dépendance, je ne nie pas pour autant que des rapports d'interdépendance existent. D'après moi, la dépendance est la forme de relation fondamentale dans les pièces, et l'interdépendance est la trace de l'omniprésence d'une telle forme de relation. Par conséquent, je m'intéresse ici plutôt au lien lui-même qu'à sa qualité potentiellement unilatérale.

human excellence grows like a vine tree »[311]. Elle explique : « We need to be born with adequate capacities, to live in fostering natural and social circumstances, to stay clear of abrupt catastrophe, to develop confirming associations with other human beings » (1). Le sujet ne peut se concevoir *ex nihilo* : il est ancré dans un espace, une temporalité et un réseau de relations qui contribuent à faire de lui ce qu'il est — « the thorough intermingling of what is ours and what belongs to the world » (2). Cette conception du sujet est celle que l'on retrouve dans les éthiques du *care*, de la vulnérabilité ou de l'altérité, sur lesquelles je me fonderai afin de montrer comment le spectral devient signe et révélateur de ce type de fonctionnement. En effet, dépendance et spectralité fonctionnent ensemble : dans le poème de Pindare, comme le fait remarquer Martha Nussbaum, l'image de la plante grimpante précède l'invocation d'un ami mort, comme si la confrontation avec l'autre défunt participait de la prise de conscience des liens nous unissant les uns les autres (1).

Chez Pinter, la spectralité est la trace d'un lien qui ne peut être effacé, rappel constant de la dépendance envers autrui. Dans son analyse des fantômes et des phénomènes de hantise, Avery Gordon propose la conclusion suivante : « the ghost is a living force. It may reside elsewhere in an otherworldly domain but it is never intrinsically Other » (179). Le fantôme est séparé, autre mais pas inaccessible, et c'est finalement son impact sur le monde des vivants qui est mis en avant. Elle poursuit : « the need of the dead to be remembered and accommodated […] is inseparable from the needs of the living. In other words, the ghost is nothing without you » (179). Le fantôme a besoin des vivants pour exister, mais les vivants ont également besoin de lui. Comme le fait remarquer Colin Davis, il existe une forme d'emprise de la vie sur la mort aussi bien que de la mort sur la vie : « Life and death have a hold on each other » (42). Un premier lien de dépendance réciproque s'instaure : celui entre les morts et les vivants, fondé sur des sentiments allant de la responsabilité à la culpabilité, en passant par l'amitié et l'amour. De plus, dans les pièces de Pinter, le rapport entre les morts et les vivants révèle une autre forme de lien, celui unissant les individus entre eux. Le lien entre le fantôme et le vivant est le signe d'une dépendance essentielle, un fonctionnement qui s'élargit à une conception de l'humain ainsi qu'à une organisation esthétique et dramaturgique. La dépendance devient alors une modalité qui permet de comprendre les pièces dans leur ensemble.

Dans un premier chapitre, je me concentrerai sur la manière dont le spectral met en avant les liens entre les individus, révélant une forme de dépendance intersubjective. Le fantôme

---

[311] Martha C. Nussbaum, *The Fragility of Goodness: Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*, 2e éd. (Cambridge: Cambridge UP, 2001), 1.

fonctionne comme un rappel permanent que le sujet ne peut se concevoir de manière autonome et a toujours potentiellement besoin d'autrui. Ensuite, je m'intéresserai à la dépendance comme fonctionnement : les pièces attirent l'attention tout en se dérobant à la vue, construisant un spectacle en creux, fondé sur ce qui échappe. En mettant en place un réseau de connexions et de significations adjacentes, elles parviennent à aborder ce qui dépasse l'entendement. De plus, ce sont souvent les rencontres qui échappent, révélant la dimension orectique du sujet. Dans un troisième et dernier chapitre, j'envisagerai la manière dont la spectralité émane du familier au moins autant que de l'étranger en analysant comment les apparitions spectrales se multiplient et envahissent la scène. Que cela soit de manière thématique ou structurelle, les pièces mettent en avant une spectralité qui ne se conçoit pas *ex nihilo* mais qui est profondément relationnelle : elle ne se construit que grâce à l'autre et grâce à un mode de pensée qui accepte de mettre en relation, de faire des liens entre ce qui pourrait paraître opposé et distinct.

Chapitre 4 : La spectralité comme indice du lien

But maybe when we undergo what we do,
something about who we are is revealed,
something that delineates the ties we have to others,
that shows us that these ties constitute what we are,
ties and bonds that compose us.
(Butler, *Precarious Life* 22)

Au lendemain du 11 septembre, Judith Butler revient sur le processus de deuil et sur les conséquences de la perte. À une réponse privilégiant la violence et l'agression, elle propose de substituer une prise de conscience des liens nous unissant les uns aux autres, débouchant sur une considération de la dépendance et de l'interdépendance des individus, ainsi que d'une vulnérabilité partagée. La spectralité chez Pinter a une capacité similaire à révéler les liens qui nous constituent : si elle ébranle notre univers, c'est afin de souligner ce qui nous unit, mettant à l'épreuve la conception d'un sujet autonome. Judith Butler poursuit : « It is not as if an "I" exists independently over here and then simply loses a "you" over there, especially if the attachment to "you" is part of what composes who "I" am » (*Precarious Life* 22). Le lien avec l'autre faisant partie de ce qui nous constitue, la perte expose l'individu à sa propre dépendance envers l'autre. Telle une plante grimpante ne pouvant s'épanouir sans tuteur, le sujet se révèle comme relationnel, inscrit dans un réseau de liens et dépendant des autres auprès desquels il évolue. Le fantôme pinterien est à la fois incarnation et indice de ce fonctionnement relationnel. Par sa présence, il rappelle aux vivants ses engagements envers lui, à la manière du fantôme du Moyen Âge qu'évoque Jean-Claude Schmitt. Toutefois, au-delà de ce lien entre les morts et les vivants, il est également l'indice d'un système plus global : la spectralité dans son ensemble met en lumière les liens unissant les vivants les uns aux autres.

Afin d'analyser comment le spectral révèle ces liens interpersonnels, je me pencherai d'abord sur la manière dont la spectralité rappelle la nature dépendante du sujet dans des situations où il prétend fonctionner de manière autonome. Dans un second temps, je m'intéresserai aux représentations de la perte : en passant de la notion d'absence à celle de perte, je soulignerai en quoi la spectralité est fondée sur une prise de conscience des liens unissant le sujet aux autres. Finalement, j'établirai un rapprochement entre spectralité et mélancolie, afin de comprendre en quoi accueillir le spectre est une façon de respecter l'autre

disparu : à l'inverse d'un processus de deuil visant à mettre l'autre disparu à distance, la mélancolie tente de maintenir l'autre en vie et le spectre devient la trace de ce refus de briser le lien entre soi et l'autre.

1. Fictions d'autonomie

Dans les pièces de Pinter, certains personnages persistent à croire qu'ils peuvent fonctionner de manière indépendante, en niant toute forme de lien avec ceux qui les entourent. Dans *No Man's Land* par exemple, Spooner affirme initialement : « I shan't stay long. I never stay long, with others » (323) ; ou encore « I have never been loved. From this I derive my strength » (332). Comme d'autres personnages pinteriens, il évolue dans des « fictions de l'autonomie », pour le dire avec Guillaume Le Blanc. Le philosophe utilise cette expression afin de décrire cet ensemble d'images qui valorisent l'individualisme et l'indépendance, niant dans le même temps la fragilité humaine (*Que faire* 26-27). Si l'on en croit Spooner, ne jamais avoir été aimé et pouvoir se passer de la présence de l'autre sont une forme de force. Pourtant, cette logique est vouée à l'échec : malgré leurs revendications d'autonomie, les personnages ne cessent de laisser entrevoir leur dépendance. À la fin de la pièce, lorsque Spooner s'agenouille devant Hirst pour le supplier de le garder auprès de lui comme secrétaire[312], ses affirmations antérieures se trouvent inévitablement sapées. Les fictions d'autonomie sont révélées comme fictions, précisément, et remplacées par une conception du sujet comme lié et dépendant, telle qu'on l'envisage dans une éthique du *care* ou de la vulnérabilité. C'est ce qu'explique Corine Pelluchon : « l'éthique du *care* […] substitue à l'image d'un individu autonome, défini principalement par l'autodétermination et pensé idéalement comme autosuffisant, celle d'un être qui construit son identité par la relation, qui a besoin des autres et se soucie d'eux » (*Éléments* 27-28). Si c'est en des termes philosophiques et éthiques que Corine Pelluchon fait cette proposition, je suggère de retracer chez Pinter ce mouvement d'une autonomie revendiquée qui cède devant une réalité plus humble, celle d'un individu dépendant et interdépendant.

Le transfert de l'éthique ou de la philosophie sociale vers le théâtre est rendu possible grâce aux philosophes eux-mêmes, qui proposent ces idées dans l'optique d'une généralisation. Les observations des deux philosophes ont des fondements différents — Guillaume Le Blanc s'intéresse à la précarité sociale et à la dimension politique de ce qu'il appelle « l'invisibilité

[312] C'est ce que fait Ian McKellen dans la mise en scène de la pièce en 2016.

sociale », alors que Corine Pelluchon s'inscrit dans un contexte clinique, se penchant sur des cas de grands malades ou de personnes en fin de vie — mais tous deux témoignent d'une volonté d'élargir leur discours à l'humain en général, lui conférant une dimension éthique. Pour Guillaume Le Blanc, la prise de conscience de notre vulnérabilité est un premier pas vers une forme d'hospitalité (*Que faire*). Corine Pelluchon, dans une volonté similaire de considération de l'autre, élargit son discours aux questions liées à l'écologie et à la protection animale aussi bien qu'à la politique et à la société (*Éléments*). Les situations que Pinter présente peuvent, elles aussi, contribuer à cette vision éthique esquissant un sujet dépendant plutôt qu'autonome. Malgré les tentatives des personnages de s'affirmer comme autosuffisants et de s'affranchir des liens avec les autres, aucun homme n'est une île. On le voit avec Robert dans *Betrayal*, notamment à travers le motif du séjour à Torcello, et avec l'homme anonyme de *Monologue*, qui semble monologuer sans s'adresser à personne. Dans les deux cas, des présences spectrales viennent rappeler à ces deux personnages qu'ils ne sont pas véritablement seuls et qu'ils doivent compter avec la présence de l'autre.

a. « I was alone for hours […] Highpoint, actually, of the whole trip » : Robert dans Betrayal

Dans un échange avec Jerry en scène 7, à son retour d'Italie — où Emma lui a avoué son infidélité —, c'est grâce à l'image de l'île que Robert affirme son autonomie :

> ROBERT. I went for a trip to Torcello.
> JERRY. Oh, really? Lovely place.
> ROBERT. Incredible day. I got up very early and—whoomp—right across the lagoon—to Torcello. Not a soul stirring.
> JERRY. What's the "whoomp"?
> ROBERT. Speedboat.
> JERRY. Ah. I thought—
> ROBERT. What?
> JERRY. It's so long ago, I'm obviously wrong. I thought one went to Torcello by gondola.
> ROBERT. It would take hours. No, no, —whoomp—across the lagoon in the dawn.
> JERRY. Sounds good.
> ROBERT. I was quite alone.
> JERRY. Where was Emma?
> ROBERT. I think asleep.

JERRY. Ah.

ROBERT. I was alone for hours, as a matter of fact, on the island. Highpoint, actually, of the whole trip.

JERRY. Was it? Well, it sounds marvellous.

ROBERT. Yes. I sat on the grass and read Yeats.

JERRY. Yeats on Torcello?

ROBERT. They went well together. (93-95)

Cet échange pourrait être une banale conversation de retour de vacances, mais la façon dont l'anecdote est présentée met l'accent sur l'isolement et l'indépendance de Robert : « Not a soul stirring », « I was quite alone ». Robert, tel un Robinson Crusoé moderne, prend les traits d'un explorateur solitaire sur une île déserte. Emma, sa femme, n'est pas là, elle dort peut-être, mais cela semble lui importer peu. Il souligne son plaisir à être seul sur l'île, se souvenant de cet intervalle de solitude comme le temps fort de son voyage : les qualificatifs, dans la bouche de Jerry aussi bien que dans la sienne, sont hyperboliques (« lovely », « marvellous », « incredible »). Lorsque Robert revient sur la joie procurée par cet épisode quelques instants plus tard, à la fin de la scène, il associe à nouveau bonheur et solitude : « when I walked about Torcello in the early morning, alone, I was happy, I wanted to stay there for ever » (99). Dans son récit, Robert valorise sa liberté, sa maîtrise : l'onomatopée et les questions de Jerry soulignent le fait que Robert, cherchant la rapidité et l'efficacité, se déplace en hors-bord plutôt qu'en gondole. Robert se pose ainsi comme une représentation paradigmatique du sujet autonome et tout-puissant, tel que Nathalie Maillard le décrit : « un individu indépendant, rationnel et volontaire, capable de penser par lui-même et maître de son destin » (15). Robert n'a besoin de personne, pas même de sa propre femme, est autosuffisant et libre. De plus, l'évocation de Yeats et de l'île de Torcello convoque des échos littéraires qui renforcent cette image d'isolement. Comme le suggère Robert, il est vrai que Yeats et Torcello vont bien ensemble — l'île de Torcello rappelle celle d'Innisfree, dans le poème de Yeats du même nom[313] :

I will arise and go now, and go to Innisfree,
And a small cabin build there, of clay and wattles made:
Nine bean-rows will I have there, a hive for the honey-bee;
And live alone in the bee-loud glade.

[313] La référence à Yeats rappelle également une autre image, celle de la tour de Thor Ballylee, qui a servi de titre à l'un de ses recueils (*The Tower*, en 1982), et qui offre une nouvelle fois une figure d'isolement.

And I shall have some peace there […][314].

De la même manière que Robert à Torcello, le poète rêve d'isolement et d'autosuffisance, et l'île devient un havre de paix, un refuge. L'évocation de Yeats renforce cet éloge de la solitude et s'inscrit dans une tradition de valorisation d'une éthique de l'autonomie, telle que Nathalie Maillard la décrit (15).

Pourtant, le récit de Robert semble bien fragile comparé au poème de Yeats. Si Innisfree est véritablement une île déserte, il semble peu probable que Torcello, cette île proche de Venise et appréciée des touristes, soit véritablement déserte en cette période estivale[315]. L'image de l'explorateur solitaire commence donc à être remise en question. Au contraire du sujet lyrique de « The Lake Isle of Innisfree », qui pense immédiatement à construire une cabane et à organiser sa subsistance, Robert adopte une attitude passive et contemplative : « Yes. I sat on the grass and read Yeats ». Avec ses trois anapestes, cette réplique pourrait être un vers dans un limerick[316], ce qui lui donne une qualité figée et potentiellement comique qui décrédibilise l'attitude de Robert. De plus, lorsque Robert revient sur l'épisode à la fin de la scène, ses paroles reflètent une certaine fixation, de par la répétition de « I was happy » (99). L'on commence à deviner un bonheur un peu simpliste, trop affiché pour être vrai, qui serait plutôt le signe d'une forme de déni, de son refus de tenir compte de la révélation de sa femme. L'île de Robert n'est ni celle de Defoe ni celle de Yeats, mais rappelle plutôt celle évoquée par John Donne avec son célèbre « No man is an island »[317]. La tentative de Robert d'affirmer sa capacité à fonctionner seul, en se fondant sur un mythe de l'autonomie symbolisé par l'île, porte en elle son échec. Au-delà des résonances littéraires, la référence à Yeats est déjà un écho interne, trace d'une relation que Robert tente d'effacer. Dans la scène 5, quelques instants avant l'aveu d'Emma, il se souvient :

> [Jerry] used to write to me at one time. Long letters about Ford Madox Ford. I used to write to him too, come to think of it. Long letters about… oh, W. B. Yeats, I suppose. That was the time when we were both editors of poetry magazines. Him at Cambridge, me at Oxford. Did you know that? We were bright young men. And close friends. Well,

---

[314] William Butler Yeats, « The Lake Isle of Innisfree », *The Norton Anthology of English Literature*, éd. par Stephen Greenblatt et Meyer Howard Abrams, 8e éd. (New York: W.W. Norton, 2006), 2025.
[315] Le voyage de Robert et Emma a lieu pendant l'été 1973.
[316] Je remercie Alex Wright, à qui je dois cette remarque.
[317] L'île comme lieu d'un fonctionnement autonome extrême — et donc intenable — est également évoquée dans *Party Time*, que j'ai analysé ailleurs (« "Because they die in our name" : responsabilité et engagement dans *Party Time* de Harold Pinter », *Études britanniques contemporaines* 50 (2016) [en ligne, consulté le 29 juin 2016]).

> we still are close friends. All that was long before I met you. Long before he met you. (68)

La mention de Yeats est donc associée à l'histoire amicale de Jerry et Robert. Le portrait qu'esquisse Robert convoque une amitié prélapsaire, fondée sur une forme de parallélisme et de réciprocité dont on retrouve la trace dans la construction des phrases : « He used to write to me » / « I used to write to him too » ; « Him at Cambridge, me at Oxford ». Ici, l'accent est mis sur ce qui est partagé avec l'autre plutôt que sur ce qui sépare. La première personne du pluriel remplace la première personne du singulier : « we were *both* editors of poetry magazines » (c'est moi qui souligne), « We were bright young men. And close friends ». À travers l'île de Torcello et l'évocation de Yeats, c'est d'abord l'attrait d'un fonctionnement autonome qui est mis en avant. Toutefois, il est progressivement sapé, et l'enthousiasme de Robert devient trop excessif pour être vrai : l'île de Torcello se révèle bien éloignée de celle d'Innisfree, et Yeats devient en fait la trace de l'amitié entre Jerry et Robert.

La défaite de la fiction d'autonomie de Robert est rendue explicite dans la mise en scène de Daniel Mesguich en 2014. La scénographie et l'agencement des personnages ont été particulièrement travaillés afin de souligner l'omniprésence du triangle amoureux, même dans les scènes à deux : les personnages n'évoluent jamais seuls, et ce sont les relations dans lesquelles ils sont inscrits qui sont mises en avant. Pour la scène 7, dans laquelle Robert parle de son voyage en Italie à Jerry, Daniel Mesguich a choisi de s'éloigner d'une représentation réaliste (fig. 26) : la table de restaurant qu'occupent Robert et Jerry est séparée en deux, si bien que les deux acteurs font face au public plutôt que l'un à l'autre. Si les deux hommes sont éloignés artificiellement, c'est pour laisser place à Emma : elle reste sur scène, allongée sur le lit de la chambre d'hôtel qu'elle occupait avec Robert en Italie, placé au centre du plateau. Le lit est éclairé d'une lumière différente, dans des nuances de rouge, soulignant la distinction entre les deux espaces, celui du restaurant et celui d'Emma : il est bien question d'une apparition, et non pas d'une présence effective dans le déroulement diégétique. La présence d'Emma sur le lit de l'hôtel crée un décalage temporel, car elle semble avoir été capturée à cet instant, alors que Robert est rentré de voyage. Encore une fois, le spectral se manifeste dans un anachronisme qui tend vers l'achronisme : Emma est comme suspendue entre le temps de la révélation, en Italie, et le temps présent, de la conversation entre Jerry et Robert. Ni présente, ni absente, elle flotte dans cet entre-deux caractéristique des limbes. Malgré cette ambiguïté temporelle, la présence d'Emma a également quelque chose de frappant et d'imposant. Le lit domine l'espace : sa taille considérable et sa position centrale nous forcent à considérer sa présence. De plus,

Emma n'est pas figée, elle lit, se tourne et se retourne. Cette mise en scène ingénieuse souligne le fait que la révélation d'Emma, même si Robert et Jerry se refusent à l'évoquer, est au cœur de la scène. Alors même que Robert s'efforce d'affirmer son indépendance, Emma, sur le lit majestueux de l'hôtel italien, est la preuve que son autonomie n'est qu'une fiction. Dans son récit de la matinée à Torcello, il est seul et Emma dort ; sur scène, ils sont trois, et Emma est parfaitement éveillée.

Ainsi, malgré la tirade de Robert mettant en avant son autonomie, l'on se rend compte qu'il est capturé dans un réseau de relations : dans son face-à-face avec Jerry, mais également dans le triangle qui s'est formé autour d'Emma. La référence à Torcello en particulier semble associée à Emma et à son mariage avec Robert. Dans la scène 5, où Emma admet son infidélité, les références à Torcello encadrent la révélation. Alors qu'il a déjà remarqué qu'Emma avait reçu une lettre de Jerry, Robert ouvre une parenthèse sur Torcello, comme si ce souvenir pouvait conjurer ce qu'il était en train de se passer :

> Are you looking forward to Torcello?
>
> *Pause*.
>
> How many times have we been to Torcello? Twice. I remember how you loved it, the first time I took you there. You fell in love with it. That was about ten years ago, wasn't it? About…six months after we were married. Yes. Do you remember? I wonder if you'll like it as much tomorrow. (67)

La mention du mariage dans ce passage construit Torcello comme symbole de la relation entre Emma et Robert, relation qui s'apprête à être ébranlée. Malgré tout, Robert persiste — et c'est sur sa question que se clôt la scène : « Tell me, are you looking forward to our trip to Torcello? » (73). Il confirme ainsi sa volonté de passer la révélation sous silence, et Torcello devient le signe des efforts désespérés de Robert dans sa tentative de nier les difficultés de sa relation avec Emma et d'ignorer les liens dans lesquels il est inscrit.

De plus, la référence à Torcello était déjà apparue une première fois, plus tôt dans la pièce — plus tard dans la diégèse, en scène 2 (37). C'est Jerry, rendant visite à Robert après avoir appris qu'Emma et Robert allaient divorcer, qui mentionne ce lieu à travers la référence à Yeats. Dès cette scène, Mesguich rend manifeste la présence d'Emma alors que Pinter ne la mentionne pas (fig. 27). Dans une logique similaire à celle mise en œuvre dans la scène 7, le metteur en scène fait le choix de conserver la table qu'Emma partageait avec Jerry dans la scène précédente, construisant Emma comme à la fois absente et présente. Elle est absente dans le sens où la lumière bleutée dont elle est enveloppée tranche nettement avec celle, plus naturelle,

du reste du plateau. De plus, elle a un rôle principalement passif — elle semble être en conversation avec un autre imaginaire, ses lèvres bougent mais l'on entend à peine plus qu'un chuchotement. Elle relève donc plus du champ de l'apparition, du fantôme inaudible, que du personnage acteur de cette scène. Malgré cela, les deux hommes ont bien conscience qu'elle est là, et viennent tour à tour caresser ses cheveux. Leur conversation porte déjà sur Emma, mais la présence de la comédienne sur scène renforce son emprise sur eux. De par ses stratégies de mise en scène, Mesguich déploie le vocabulaire du spectral afin d'exposer les relations tissées entre les personnages[318]. En construisant Emma comme une manifestation spectrale, il souligne les liens qui unissent les personnages et les différentes tensions au sein du triangle amoureux ainsi constitué. Comme le remarque Linda S. Wells en proposant de mettre *Betrayal* en regard avec *Fragments d'un discours amoureux* de Barthes, la pièce s'intéresse essentiellement au dysfonctionnement de la relation amoureuse et ne cesse de mettre en lumière la perte de l'être aimé[319]. Le spectral souligne les liens interpersonnels, et déconstruit les fictions d'autonomie : malgré ce que les personnages laissent entendre, la solitude est plus souvent subie que choisie. D'autres metteurs en scène ont également choisi de souligner l'omniprésence des liens entre les personnages à travers la scénographie. C'est le cas par exemple dans la mise en scène de 2011, comme l'explique le critique Charles Spencer : « Jeremy Herbert's designs conjure a variety of locations with great skill and it is significant that even in the opening scene, set in a pub, we also see the bed on which the betrayal took place »[320]. Dans la mise en scène de 1998, c'est le mur de fond de scène, conçu par Es Devlin, qui porte les traces des autres endroits dans laquelle se déroule la pièce (fig. 28). Les constructions de Jeremy Herbert ou d'Es Devlin rappellent la stratégie de Daniel Mesguich de laisser Emma évoluer sur scène pendant les échanges entre les deux hommes, à l'exception près que c'est dans leur cas la persistance des objets qui agit comme un rappel de l'importance des relations interpersonnelles.

---

[318] La coprésence d'Emma et des deux hommes dans *Betrayal* rappelle également les commentaires de Stella Spriet à propos la mise en scène de *Hamlet* par Daniel Mesguich, qui donne à voir la « coexistence de deux mondes, celui des morts et celui des vivants ». Stella Spriet, « La scène de Daniel Mesguich, entre spectacularité et spectralité », *Alternatives Théâtrales* 99.4 (2008), 33.

[319] Linda S. Wells, « A Discourse on Failed Love: Harold Pinter's *Betrayal* », *Modern Language Studies* 13.1 (1983), 22-30.

[320] Charles Spencer, « *Betrayal*, Comedy Theatre, review », *The Telegraph*, 17 juin 2011 [en ligne, consulté le 21 mai 2017].

b. « What you are in fact witnessing is freedom » : l'homme dans **Monologue**

On retrouve dans *Monologue* une tension similaire entre l'image scénique d'un homme qui monologue seul face à un fauteuil vide et la construction de la pièce, qui se rapproche du dialogue et s'ouvre à la présence d'un autre spectral. De la même manière que Robert dans *Betrayal* insiste pour montrer qu'il n'a besoin de personne, prônant une forme d'individualisme exacerbée, l'homme de *Monologue* se lance dans une tirade vigoureuse évoquant son dynamisme et son énergie :

> I keep busy in the *mind*, and that's why I'm still sparking, get it? I've got a hundred per cent more energy in me now than when I was twenty-two. When I was twenty-two I slept twenty-four hours a day. And twenty-two hours a day at twenty-four. Work it out for yourself. But now I'm sparking, at my peak, *up here*, two thousand revolutions a second, every living hour of the day and night. I'm a front runner. My watchword is vigilance. […] What you are in fact witnessing is freedom. I no longer participate in holy ceremony. The crap is cut. (126, italiques dans le texte)

Malgré l'énergie débordante évoquée dans cette tirade (c'est d'ailleurs dans la pièce l'unique moment suivi d'un silence plutôt que d'une pause, indice d'un changement de rythme et d'intensité), l'homme ne parvient pas à convaincre. Les nombres utilisés comme preuves (100, 22, 24, 2000) révèlent les incohérences de ses affirmations. L'image sportive du meneur, « en tête du peloton »[321], est nuancée si l'on se rappelle que, quelques instants plus tôt, le personnage a renoncé à une partie de ping-pong faute de partenaire. Ce passage peut être vu comme une démonstration poussée à l'extrême de l'individu autonome, « maître de son destin », pour reprendre le terme de Nathalie Maillard (15). Il donne à voir une nouvelle « fiction […] de l'autonomie », exposée dans le seul but d'être déconstruite, et de révéler la fragilité et la dépendance du personnage (Le Blanc, *Que faire* 26-27). Les mots de l'homme, d'une manière similaire à ceux de Robert dans *Betrayal*, reflètent une forme de déni : les affirmations sont trop extrêmes pour être crédibles, et la revendication d'autonomie n'est en fait qu'une tentative d'ignorer une dépendance plus profonde. L'homme seul sur scène dans *Monologue* n'est pas sans rappeler Krapp dans *Krapp's Last Tape* de Beckett. On retrouve dans cette pièce une tension entre un passé révolu et un présent dans lequel le personnage se revendique comme puissant et dynamique : « Perhaps my best years are gone. When there was a chance of

---

[321] Les références en français sont à la traduction d'Éric Kahane. Harold Pinter, « Monologue », *Trahisons et autres pièces*, trad. par Éric Kahane (Paris: Gallimard, 1987), 79.

happiness. But I wouldn't want them back. Not with the fire in me now. No, I wouldn't want them back »[322]. En attribuant ces paroles à la bande de Krapp enregistré plus jeune, Beckett exploite l'écart entre ce dynamisme revendiqué et la vieillesse qui a visiblement affaibli le Krapp présent sur scène. Le corps rattrape le personnage : il se déplace avec difficulté et manque de tomber dans les premiers instants de la pièce — une fragilité exacerbée dans la mise en scène de 2006, dans laquelle Pinter jouait le rôle-titre, en fauteuil roulant et affaibli par son cancer[323]. Ainsi, chez Beckett aussi bien que chez Pinter, la revendication d'un sujet qui serait autonome, indépendant et volontaire n'est affichée que pour être niée.

Dans *Monologue*, cette déconstruction passe également par une fragilisation de la forme monologique, qui devient un symbole du fonctionnement autonome du personnage. En faisant appel au monologue, l'homme tente d'affirmer son énergie, sa libération, son indépendance envers l'ami absent. Même le titre de la pièce met initialement l'accent sur cette forme, soulignant le fait qu'un seul personnage est présent. Pourtant, l'homme sur scène a sans cesse recours à la forme dialogique, qui convoque l'autre absent sur le mode du spectral, ébranlant ainsi son fonctionnement autonome. D'ailleurs, la critique a remarqué que, même s'il n'était pas véritablement présent, l'interlocuteur de l'homme ne pouvait pas être simplement effacé : il est bien spectral, dans un espace ambigu entre absence en présence. Michael Billington, suite à l'adaptation BBC[324], remarque que la pièce a été mal comprise et vite oubliée. Il attribue cet accueil médiocre au choix de montage fait par le réalisateur : le film présentait des séquences entrecoupées de l'acteur, laissant voir son profil droit dans un plan puis son profil gauche dans le suivant, adoptant le champ-contrechamp cinématographique habituellement consacré aux dialogues. Cette présentation encourageait les spectateurs à supposer que le personnage « parlait simplement à son autre moi » (*Harold Pinter* 237, c'est moi qui traduis). Selon Billington, quelque chose serait perdu si l'on imagine que le personnage s'adresse « simplement » à lui-même, comme dans cette mise en scène. Bernard F. Dukore confirme cette intuition en commentant la version radiophonique : d'après lui, le médium rendait la pièce complètement inefficace car elle privait le spectateur de l'image de l'homme seul face à un fauteuil vide[325]. Comme Billington à propos de la version télévisée, Dukore déplore le fait que les auditeurs puissent imaginer que l'homme parle tout seul sans chercher à s'adresser à l'autre absent,

---

[322] Samuel Beckett, « Krapp's Last Tape (1957) », *Krapp's Last Tape and Other Dramatic Pieces* (New York: Grove P, 1994), 28.
[323] *Krapp's Last Tape*. Mise en scène de Ian Rickson. Avec Harold Pinter. Royal Court Theatre. Londres, octobre 2006.
[324] *Monologue*. Réal. Christopher Morahan. Avec Henry Woolf. BBC Television, 1973.
[325] Bernard F. Dukore, « Pinter's Staged *Monologue* », *Theatre Journal* 32.4 (1980), 500.

matérialisé par la chaise vide. La pièce ne se laisse pas réduire à une forme monologique qui effacerait l'autre, même si les représentations ont parfois mis cette dimension en avant. Billington ou Dukore signalent le même défaut, pour paradoxal que cela puisse paraître : ce qu'il manque pour rendre pleinement justice à la pièce, c'est la présence spectrale de l'absence. Dukore insiste : « although the stage is barren, it is not bare » (« Pinter's Staged Monologue » 500). À partir de la présence du fauteuil vide, la pièce construit un interlocuteur spectral qui n'est ni présent ni véritablement absent. Toutefois, cette présence impossible à écarter fonctionne comme un rappel de la nature dépendante du sujet.

De plus, le monologue de l'homme ne cesse de s'ouvrir à l'autre, comme si, en prenant conscience de l'existence du lien entre soi et l'autre, il ne pouvait que tenter d'amorcer un dialogue. L'homme sollicite son auditeur et s'adresse directement à lui : « get it ? », « What *you* are in fact witnessing is freedom » (126, c'est moi qui souligne), sapant ainsi ses propres affirmations d'autonomie. Au tout début de la pièce, il déclare même : « The thing I like, quite immeasurably, is this kind of conversation, this kind of exchange, this class of mutual reminiscence » (122), soulignant sa dépendance envers l'autre et le risque d'échec auquel il doit faire face en l'absence d'interlocuteur. Dans un texte envahi par les pauses remplaçant les réponses supposées de l'ami, cette remarque apparaît tout particulièrement saugrenue. L'enthousiasme démesuré de l'homme est renforcé par la qualité tautologique de son affirmation : « conversation », « exchange », « mutual reminiscence » sont très proches, presque synonymes. Si cette redondance signale l'importance d'un échange avec l'autre et d'une prise en compte des liens interpersonnels, elle révèle également l'immobilisme auquel l'homme est condamné en l'absence de son ami.

D'ailleurs, tout est là pour souligner le lien entre les deux amis. Les interventions de l'homme sont ponctuées d'expressions familières reflétant un lien amical : « best mate » (122), ou encore « old chap » (126). L'usage des pronoms et la récurrence de la première personne du pluriel convoquent l'image d'un duo. Par exemple, lorsque l'homme évoque des intérêts partagés — « our sporting and intellectual life » (123) — le singulier de « life » renvoie à une amitié fusionnelle mêlant les deux vies. L'homme fait des aveux, « between ourselves » (124), affirmant la présence de son interlocuteur. Tout se déroule comme si l'ami était là. Cette proximité est accentuée dans la mise en scène présentée au Cottesloe en 2002, dans laquelle l'homme évoluait sur scène, se rapprochant du fauteuil vide comme pour mettre la main sur l'épaule de son occupant invisible, ou bien encore servant deux bières, l'une pour lui-même et l'autre disposée à côté du second fauteuil. La présence de l'autre spectral devient la trace du besoin de l'homme de préserver une relation amicale à laquelle il tient, en dépit des

circonstances qui l'ont probablement éloigné de son ami. Cet interlocuteur spectral figure à la fois l'absence de l'autre et la soif d'interaction de l'homme. Le monologue devient une tentative désespérée de dialogue, et est la preuve que s'affirmer seul en niant l'impact des relations interpersonnelles est inconcevable : l'homme de la pièce « construit son identité par la relation » et « a besoin des autres » (Pelluchon, *L'autonomie brisée* 27-28).

De plus, la relation amicale, omniprésente dans la pièce, est marquée par son caractère non-réciproque, renforçant l'idée d'une dépendance de l'homme envers la coopération de son ami. La figure spectrale, passive, porte la trace de la dévotion de l'homme, qui s'avère être unilatérale : « I feel for you. Even if you feel nothing … for me. I feel for you, old chap » (126). Malgré une réciprocité qu'il commence à percevoir comme défaillante, l'homme affirme sa capacité à se mettre à la place de son ami. Toutefois, pour le dire avec Dukore : « l'amitié implique au moins deux personnes », et à la fin de la pièce, l'amitié est offerte sans retour (« Pinter's Staged *Monologue* » 504, c'est moi qui traduis). La relation amicale ne peut se concrétiser qu'avec l'assentiment (et la présence) de l'autre. L'analyse que Linda Ben-Zvi fait de l'utilisation des modaux au début du texte, dans le passage suivant, reflète ce rapport de dépendance inévitable (85) :

> I think I'll nip down to the games room. Stretch my legs. Have a game of ping pong. What about you? Fancy a game? How would you like a categorical thrashing? I'm willing to accept any challenge, any stakes, any gauntlet you'd care to fling down. (121)

Ben-Zvi remarque que le « will » initial du personnage, marquant la volonté et renforcé par « I'm willing to », est finalement contrôlé par le « would » de la question (85). En raison de la forme du modal et de la tournure interrogative, toute possibilité de réalisation semble s'éloigner, ou du moins passer sous le contrôle de l'interlocuteur absent. En mettant en avant la dépendance de l'homme, du fait de l'asymétrie de la relation amicale, la pièce expose une des notions que Nathalie Maillard place au cœur de l'éthique de la vulnérabilité : « C'est parce que notre vie, sa persistance et son épanouissement dépendent de conditions particulières — qui sont notamment liées à la présence des autres (et aux modalités de cette présence) — que nous sommes vulnérables » (202). L'épanouissement de l'homme dépend visiblement de la présence de son ami, et, exposé à cette absence, sa dépendance et sa vulnérabilité sont mises au jour. De la même manière que le tuteur dont la plante grimpante ne peut se passer pour grandir, l'homme dépend fondamentalement de la présence de l'autre, et son discours est la preuve de ce lien et de cette fragilité inéluctables.

c. Un spectre relationnel

Dans *Betrayal* ainsi que dans *Monologue*, les fictions de l'autonomie sont mises à mal, et les personnages se révèlent être plus dépendants que ce qu'ils seraient prêts à accepter. L'autre spectral devient le signe de cette inscription dans une relation. En fait, chez Pinter, le spectre lui-même ne peut exister que par la relation qui est établie envers l'autre. Les figures spectrales restent souvent anonymes, identifiées par leur relation avec les vivants plutôt que par leur nom. C'est le cas par exemple des amants de Rebecca dans *Ashes to Ashes* et de Beth dans *Landscape* : « my lover » (*Ashes to Ashes* 400) ou « my man » (*Landscape* 167). De même, dans *Old Times*, Anna est d'abord établie comme la meilleure amie de Kate (246), et ce n'est que très tardivement que Deeley prononce son nom, pour la première et dernière fois : « We've met before, you know. Anna and I » (307). S'il convoque Anna, ce n'est pas à elle que son discours s'adresse, et c'est en parlant à Kate qu'il tente de réécrire son histoire avec Anna, affirmant l'existence d'une relation passée. L'apparition du spectre encourage les personnages à reconsidérer les relations dans lesquelles ils s'inscrivent, excluant toute conception d'un individu autonome. Georges Didi-Huberman, en exploitant la notion de hantise, revient sur l'idée que le fantôme est la trace d'un autre absent :

> Dans l'acte d'amour se mêlent deux haleines vivantes. Dans le moment de la perte, notre haleine se retrouve seule, ne sait plus faire signe à quiconque. Dans le deuil et la hantise, notre haleine, tout à coup, rencontre un courant d'air : le souffle de l'absence, la respiration du lieu lui-même. Le fantôme. (125)

Pour le philosophe, le phénomène de hantise est double : le souffle de l'absence est la trace de la perte, mais il est également mis en rapport avec la respiration du lieu lui-même, comme si le fantôme naissait autant du lieu que de la relation. Nombre de fantômes sont ancrés dans un lieu intimement lié à leur présence : aux images des châteaux hantés de la culture populaire s'ajoutent des fantômes littéraires comme ceux qui envahissent *The Turn of the Screw.* Dans le roman, ce n'est que sur le domaine ou dans ses jardins que les deux fantômes se manifestent. Ils sont liés à une histoire du lieu, comme Mrs Grose le remarque dans une conversation avec la gouvernante, qui tente de préserver la jeune Flora de leur influence : « it's the place itself. She must leave it »[326]. Dans la pièce de Jez Butterworth *The River*, c'est également le lieu qui génère les fantômes : une cabane proche de la rivière, lieu de passage et de traversée entre deux

---

[326] Henry James, « The Turn of the Screw (1898) », *Daisy Miller* (1878) *and The Turn of the Screw* (1898) (Londres: Penguin, 2012), 183.

mondes[327]. La pièce s'ouvre en se concentrant sur la relation au sein d'un couple, mais le développement est interrompu par une sortie à la rivière qui tourne mal, et l'on se retrouve face à l'homme, seul, qui passe un appel paniqué à la police pour signaler l'absence de sa partenaire. Quelques instants plus tard, l'incident semble clos car une femme revient dans la cabane. Pourtant, la femme qui réapparaît n'est pas celle qui avait disparu, même si l'homme se comporte comme si c'était le cas. L'on en vient à perdre le fil des rôles joués par les deux femmes et des liens qui les unissent avec l'homme. Dans cette pièce, le seul ancrage est le lieu, car les relations sont brouillées par le spectral. Ce détour par d'autres fantômes scéniques ou romanesques permet de souligner la spécificité des fantômes pinteriens. Chez le dramaturge, le fantôme ne naît pas du lieu mais du rapport à l'autre : c'est justement pour rappeler les vivants à leurs relations et obligations que le fantôme apparaît. Les relations sont mises à l'épreuve mais jamais au point de devenir complètement équivoques et illisibles. Il y a bien un ancrage dans l'espace sur lequel je reviendrai, mais il accompagne l'apparition du spectre plus qu'il la précède. Les motivations du spectre sont plus relationnelles que spatiales, signalant sans cesse la nature dépendante du sujet.

2. La perte comme trace du lien

Dans *Fragments d'un discours amoureux*, Roland Barthes offre cette remarque à la fois évidente et révélatrice : « Il n'y a d'absence que de l'autre : c'est l'autre qui part, c'est moi qui reste » (19). L'absence ne peut se lire que comme perte : si elle devient remarquable, c'est que l'autre est parti, m'a quitté. Elle prend une coloration subjective, affective, et devient la trace d'un lien mis à l'épreuve entre le sujet et l'autre disparu. Comme le dit Evelyne Labbé à propos de *The Wings of the Dove*, il s'agit de « faire surgir […] non seulement l'image de la tristesse, mais aussi, déjà, la trace de l'absence de l'autre »[328]. D'une manière similaire, dans les pièces de Pinter, c'est d'abord la solitude et l'isolement des personnages qui frappent, mais cette dimension n'est que le reflet de l'absence de l'autre. Si la spectralité vient contrer les images d'un fonctionnement autonome et met en avant les liens unissant les personnages, c'est lorsque les personnages se retrouvent confrontés à la perte que les relations de dépendance et d'interdépendance sont les plus frappantes. C'est le cas dans *Ashes to Ashes*, lorsque Rebecca évoque le son d'une sirène de police qui se perd au fur et à mesure que le véhicule s'éloigne.

---

[327] Jez Butterworth, *The River* (Londres: Nick Hern, 2012).
[328] Evelyne Labbé, « Du revenant à la figure : Le corporel et le spectral dans *The Wings of the Dove*, de Henry James », *Sillages critiques* 8 (2006), 9 [en ligne, consulté le 15 janvier 2017].

Annonçant la manifestation finale de l'écho, la sirène apparaît comme le signe spectral d'une connexion avec l'autre souffrant. Dans *Moonlight*, c'est d'abord le deuil de Bridget qui est mis en avant, la disparition d'une fille, d'une sœur. C'est également la perte à venir d'Andy, le père, sur son lit de mort, et l'absence de ses fils à son chevet. Au-delà des échecs et dysfonctionnements au sein de cette famille, l'omniprésence du spectral fait ressortir la dépendance des personnages.

a. « It's always being heard by somebody, somewhere » : sirène, écho et lien dans Ashes to Ashes

Dans *Ashes to Ashes*, Rebecca est soudain prise de panique à l'idée que la sirène de police qu'elle vient d'entendre ne s'éloigne :

> REBECCA. By the way, I'm terribly upset.
> DEVLIN. Are you? Why?
> REBECCA. Well, it's about that police siren we heard a couple of minutes ago.
> DEVLIN. What police siren?
> REBECCA. Didn't you hear it? You must have heard it. Just a couple of minutes ago.
> DEVLIN. What about it?
> REBECCA. Well, I'm just terribly upset.
> *Pause*.
> I'm just incredibly upset.
> *Pause*. (407)

La sirène évoquée par Rebecca a un statut ambigu qui permet de la voir comme une manifestation spectrale, non pas de l'ordre de la vision mais plutôt de l'audition, comme le sera l'écho final dans la même pièce[329]. En effet, la sirène s'inscrit dans un temps décalé : elle n'est ni réaction instantanée, ni souvenir d'un passé lointain, car elle a retenti seulement quelques minutes plus tôt. Enregistrée par Rebecca mais ignorée par Devlin, la sirène, comme le fantôme, se place dans l'écart entre passé et présent, absence et présence. Son existence elle-même pose question : aucune indication scénique ne prescrit un tel bruitage dans la pièce, et les metteurs en scène ont l'habitude de respecter cette absence de directive[330]. Tel un fantôme qui n'apparaît

---

[329] Cette manifestation sonore fonctionne d'une manière similaire au cri d'enfant que la femme entend dans *Night*, alors que l'homme ne perçoit rien (215). J'y reviendrai ci-dessous dans ma discussion de l'attention portée à l'autre (349).

[330] C'était le cas d'Harold Pinter lui-même dans sa mise en scène (*Ashes to Ashes.* Mise en scène de Harold Pinter. Avec Steven Rea et Lindsay Duncan. Royal Court Theatre. Londres, 1996). Les deux spectacles français (par Stéphane Laudier et Gérard Desarthe) font de même et ne donnent pas à entendre cette mystérieuse sirène.

qu'à celui à qui il s'adresse — tel Banquo pour Hamlet —, la sirène ne touche que Rebecca, et la bouleverse :

> REBECCA. […] It just hit me so hard. You see… as the siren faded away in my ears I knew it was becoming louder and louder for somebody else.
> DEVLIN. You mean that it's always being heard by somebody, somewhere? Is that what you're saying?
> REBECCA. Yes. Always. For ever.
> DEVLIN. Does that make you feel secure?
> REBECCA. No! It makes me feel insecure! Terribly insecure.
> DEVLIN. Why?
> REBECCA. I hate it fading away. I hate it echoing away. I hate it leaving me. I hate losing it. I hate somebody else possessing it. I want it to be mine, all the time. It's such a beautiful sound. Don't you think?
> DEVLIN. Don't worry, there'll always be another one. There's one on its way to you now. Believe me. You'll hear it again soon. Any minute.
> REBECCA. Will I?
> DEVLIN. Sure. They're very busy people, the police. There's so much for them to do. They've got so much to take care of, to keep their eye on. They keep getting signals, mostly in code. There isn't one minute of the day when they're not charging around one corner or another in the world, in their police cars, ringing their sirens. So you can take comfort from that, at least. Can't you? You'll never be lonely again. You'll never be without a police siren. I promise you. (408-409)

Cet échange brouille les pistes entre vulnérabilité et sécurité, solidarité et autonomie, relation et isolement. La première réaction de Rebecca, et ce qui ressort du passage, est l'expression d'un fort sentiment de connexion humaine. C'est une prise de conscience qui littéralement la frappe, la saisit (« It just hit me so hard ») : comme dans un système de vases communicants, ce qui s'éloigne d'elle s'approche de quelqu'un d'autre ; ce qu'elle perd, quelqu'un d'autre le gagne. Dans cette configuration, Rebecca exprime le souhait visiblement égoïste de garder la sirène pour elle seule. Si l'on suit Devlin dans sa tentative — pragmatique, comme toujours — de rassurer Rebecca, la sirène est bien quelque chose qui devrait l'apaiser, un indice de la présence de la police, censée instaurer la sécurité. Il tente de la rassurer en ayant recours à des clichés de films policiers — les codes à déchiffrer, les courses poursuites dans des endroits exotiques, sirènes hurlantes — mais ces images sont trop galvaudées pour faire sens dans ce

contexte. La sirène fonctionne comme un indice de la présence de la police, c'est vrai, mais également comme un signe de la détresse de celui ou celle qu'elle vient secourir[331]. Si Rebecca est si peu rassurée à l'idée que la sirène de police se fasse entendre ailleurs, c'est qu'elle est la trace d'un malheur qui se produit. Comme le suggère Mireia Aragay dans son chapitre « Pinter, Politics and Postmodernism (2) » : « A sense of a shared subjectivity in pain emerges in her remark about the police siren » ; « Rebecca ultimately comes to embody the claim that that is no excuse for opting out of the harsh reality of human suffering, or indeed for disclaiming responsibility » (291). La capacité de Rebecca à entendre cette sirène la relie à un ailleurs, à un autre absent qu'elle refuse d'ignorer. Elle laisse entrevoir la « responsabilité collective » que Judith Butler évoque dans *Precarious Lives* (30, c'est moi qui traduis). En souhaitant garder la sirène auprès d'elle, Rebecca fait montre d'une abnégation extrême et transforme le lien en solidarité exacerbée : elle préfère prendre en charge la souffrance, au prix de sa propre sécurité, plutôt que d'accepter que d'autres victimes voient le jour. Comme le remarque Jessica Prinz : « there is no outside to atrocity »[332]. Grâce à cette sirène, Rebecca prend conscience des profonds liens unissant les individus et de l'impossibilité de rester hermétique à l'autre. Dans la pièce, cette sirène prépare la scène finale où l'écho s'adosse à la voix de Rebecca, et où elle se fait porte-parole de la souffrance de l'autre. Les deux phénomènes semblent liés, comme en témoigne le choix des mots de Rebecca, souligné par Mireia Aragay : « I hate it *echoing* away » (« Pinter, Politics and Postmodernism (2) » 292, italiques dans le texte). L'écho de la sirène de police prépare l'apparition de l'écho final. La beauté que Rebecca semble trouver dans ce son, signe potentiel d'un secours offert à l'autre, est peut-être du même ordre que celle de ses dernières paroles, douloureuses mais signalant une solidarité profonde, lorsque sa voix s'associe à celle de l'écho.

L'écho, cette ultime manifestation spectrale, relève lui aussi plus de l'ouïe plus que de la vue, et met en avant les liens entre Rebecca et d'autres femmes, d'autres victimes. Élisabeth Angel-Perez indique qu'en se logeant chez Rebecca, il évoque le *dibbouk* de la tradition juive, cet esprit à la recherche d'un hôte (« Les dibbouks d'Harold Pinter » 209). Elle fait également remarquer que « *dibbouk* » signifie étymologiquement « union », esquissant un lien entre spectralité et dépendance (« Le corps du mort » 22). Stéphane Laudier, dans sa mise en scène de la pièce, privilégie cette dimension en n'ayant recours à aucun enregistrement ni voix

---

[331] Je reviendrai dans le chapitre 5 sur cette logique indicielle ou métaleptique, qui est au centre de la manifestation spectrale, et selon laquelle ce n'est que par une représentation des effets que l'on en devine la cause.
[332] Jessica Prinz, « "You Brought It upon Yourself": Subjectivity and Culpability in *Ashes to Ashes* », *The Pinter Review* (2002), 101.

complémentaire, accentuant la continuité entre Rebecca et l'écho. Dans *Car tu es poussière*, Rebecca fait « elle-même son propre écho » (Annexe 1, 382). Malgré le décalage inhérent au contenu du témoignage et à sa qualité anachronique, qui semble le mettre à distance de l'expérience de Rebecca, le fait qu'elle le prenne en charge révèle sa capacité à héberger l'autre, à devenir la porte-parole de la souffrance. Guillaume Le Blanc, dans son ouvrage consacré à la précarité, avance cette explication : « une vie ne vaut qu'en tant qu'elle est placée chez les autres, déplacée et bouleversée par les mouvements des autres vies » (*Vies ordinaires* 205). L'hospitalité qu'il décrit est représentative de l'attitude de Rebecca, qui accepte d'être « déplacée et bouleversée par les mouvements des autres vies », de manière totale et extrême. Cette attitude rappelle également l'« idée de l'ensemble » qu'évoque Corine Pelluchon, et qui préserve « le sens de ce qui nous lie aux autres » (*Éléments* 246-247). Dans son discours du prix Nobel, Pinter décrit Rebecca comme une femme « incapable d'échapper au destin tragique qui semblait n'appartenir qu'aux autres »[333]. La sirène de police et l'écho final sont donc deux manifestations spectrales mettant en avant la capacité de Rebecca à prendre en charge la souffrance, motivé par une profonde conscience des liens l'unissant aux autres.

b. « Where are the boys? » : la soif de connexion dans Moonlight

Dans *Moonlight*, c'est d'abord Andy, mourant, qui ne cesse de déplorer l'absence de ses proches, mettant ainsi en mots son besoin des autres[334]. Il s'enquiert continuellement de leur présence : « Where are the boys? Have you found them? » (329) ; « Where is she [Bridget]? » (356) ; « Where are they? My grandchildren? The babies? My daughter? » (383) ; « Where is Maria? Why isn't she here? » (351). Ces questions, disséminées au fil de la pièce, dramatisent le sentiment d'abandon d'Andy. John Lahr, en décrivant la pièce comme une « litanie de la perte », souligne l'aspect à la fois intermittent et constant des requêtes d'Andy, signe d'un besoin qui reste insatisfait, suspendu à la coopération d'un autre absent (cité par Billington, *Harold Pinter* 339, c'est moi qui traduis). Finalement, aucune des rencontres espérées n'aboutit[335], et l'ultime réponse de Bel — « They're not here. They haven't come » (384) — s'institue en aveu d'échec impitoyable. En outre, Andy n'est pas la seule figure pinterienne à

---

[333] Harold Pinter, « Art, vérité & politique », trad. par Séverine Magois (Stockholm: Fondation Nobel, 2005) [en ligne, consulté le 14 avril 2017].

[334] Cette analyse se nourrit de celle effectuée en préparation d'une communication dans le cadre du congrès de la SAES en juin 2016, publiée ultérieurement sous forme d'article. Adeline Arniac, « "Where are the boys? Have you found them?" : La confluence comme rencontre manquée dans *Moonlight* de Harold Pinter », *Études britanniques contemporaines* 52 (2017) [en ligne, consulté le 27 août 2017].

[335] A l'exception de Maria, qui apparaîtra plus tard dans la pièce (376-380). Toutefois, l'échange banal qui suit donne une impression d'inachevé, et ne ressemble en rien à ce que l'on pourrait attendre d'un dernier échange avec un proche en fin de vie. J'y reviendrai ci-dessous (350).

solliciter la présence de ses proches. La prise de conscience du lien se généralise et s'étend à la majorité des personnages. On pense notamment à Deborah qui s'exclame, à son réveil : « Where's my mother? My father? Estelle? Pauline? » (165). Ou encore à la voix de la mère dans *Family Voices*, qui ne cesse d'appeler son fils : « Darling. I miss you. I gave birth to you. Where are you? » (134). C'est une marque d'affection, « Darling », qui amorce la réplique, et la voix pose le lien maternel comme justification de son inquiétude. Ce n'est que parce que le sujet est relationnel et a besoin de l'autre qu'il souffre de l'absence. Pour reprendre l'image de Pindare, telle une plante grimpante à la recherche du tuteur qui pourra lui permettre de grandir, les personnages cherchent l'autre qui pourra les soutenir (cité par Nussbaum 1). Les relations interpersonnelles sont indispensables, dans les épreuves aussi bien que dans la joie :

> "We have all kinds of needs for those we love: most of all in hardships, but joy, too, strains to track down eyes that it can trust." Our openness to fortune […] render[s] us dependent on what is outside of us […] because we encounter hardship and can come to need something that only another can provide. (Nussbaum 1, cite Pindare)

Deborah, la mère de *Family Voices* et Andy ont en commun cette recherche d'un regard familier qui puisse les soutenir.

Dans *Moonlight*, comme je l'ai déjà repéré plus haut, les appels d'Andy sont à mettre en regard avec l'espace scénique qui, lui, autorise une réunion familiale : les personnages distants dans la diégèse se retrouvent à proximité les uns des autres sur le plateau. Que ce soit à la verticale, comme dans la mise en scène de 1993 où ils étaient répartis dans trois espaces, comme trois étages d'une même maison, ou bien à l'horizontale, dans trois zones adjacentes du plateau dans la mise en scène de 2001, l'accent est mis sur un espace partagé — les différentes zones sont séparées mais jamais complètement dissociées. Dans les deux cas, la matérialité du théâtre est exploitée afin souligner la proximité possible entre les personnages. Dans la mise en scène au Donmar Warehouse, Jon Clark conçoit un éclairage rendant manifeste la qualité englobante de l'espace : le plateau était bordé d'un ruban de lumière vive bleutée, comme pour encadrer et réunir ces différents espaces qui coexistent sans véritablement communiquer dans la pièce[336]. Bridget étant la seule à évoluer sur le plateau dans son ensemble et à travers les différentes zones, ce cadre lumineux apparaît comme délimitant son espace. C'est toutefois une

---

[336] Malheureusement, les photographies du spectacle ne permettent pas une vision globale de ce phénomène — seule une d'entre elles permet d'en avoir un aperçu (fig. 2). La critique a également repéré cet aspect : dans *The Independent,* Michael Coveney explique : « Bijan Sheibani […] conjures an eerie half-light, with bright edging ». Michael Coveney, « *Moonlight*, Donmar Warehouse, London: Review », *The Independent*, 15 avril 2011 [en ligne, consulté le 9 avril 2017].

frontière qui inclut plus qu'elle n'exclut, car elle se superpose aux limites de la scène et contient tous les personnages, sans exception. Le spectral tend donc vers une forme de réunion, qui reste malgré tout inaboutie. Si les différents espaces des personnages se retrouvent rassemblés et englobés par l'espace scénique, d'autres connexions se dessinent également. Dans son compte-rendu pour *The Guardian* du spectacle au Donmar, Michael Billington écrit :

> Donne's line that "no man is an island" was one of Pinter's favourites; and what he shows, in this heartbreaking play, is that even when separated by death, distance or unhealed wounds, people still ache to connect. Sheibani's production picks up on this by showing how actions in one area reverberate elsewhere. Andy's sons suddenly react to one of his bellows of rage, the bed-bound Fred echoes his father's dying posture and at one point Andy, Bel and Bridget form a triangle as if the living and the dead are eternally linked. All this gives the play an extraordinary fluidity and a sense of our unending hunger for contact[337].

La pièce met l'accent sur une forme de connexion et de fluidité, les personnages sont à l'écoute, attentifs aux réactions des uns et des autres. La notion de réverbération évoquée par Billington me semble centrale[338], car elle suppose une conception du sujet comme relationnel et inscrit dans un système de liens. Les détails que Billington relève reflètent une connexion sous-jacente, renforçant l'effet du cadre lumineux ou du plateau de l'Almeida : qu'ils le veuillent ou non, les personnages sont connectés les uns aux autres.

Si la pièce dans son ensemble renvoie l'image d'un sujet dépendant, c'est en particulier le spectre de Bridget qui apparaît comme vecteur de connexion entre les personnages, venant cristalliser les liens amorcés ailleurs. Comme les critiques l'ont déjà remarqué, son nom même évoque un pont (« bridge »), et reflète une capacité de réunir des personnages distants (Combres 142). Cela se manifeste d'ailleurs sur le plateau, car elle évolue entre les différents espaces scéniques. Elle hante les lieux, sillonne l'espace, tel un pont entre deux rives, reliant un monde à l'autre. De plus, l'espace qui lui est plus spécifiquement associé est construit comme tiers, et s'y croisent à tour de rôle Andy, Bel, Jake et Fred. Le lieu du spectral est ouvert aux autres, lieu potentiel de rencontre qui entretient la possibilité d'une réunion et souligne la nature relationnelle du sujet. Ce sont également les autres personnages qui, dans leurs discussions revenant constamment à la disparition de Bridget, la construisent comme un possible dénominateur commun. Elle est le seul personnage mentionné par quasiment tous les autres

---

[337] Michael Billington, « *Moonlight*—Review », *The Guardian*, 13 avril 2011 [en ligne, consulté le 9 avril 2017].
[338] J'y reviendrai de manière plus détaillée dans la section consacrée à la diffusion de la spectralité (258).

— seul Ralph ne l'évoque pas directement, mais sa compagne le fait. À la manière d'un écho qui se répercute d'une extrémité du plateau à l'autre, son personnage devient un fil rouge, trace des liens existants entre les différents personnages. Pourtant, encore une fois, la connexion ne se conçoit qu'en opposition avec l'isolement. Bridget, visiblement aimée de tous et vecteur de réunion alors que son père est sur son lit de mort, était quelques années plus tôt une adolescente solitaire. Dans la scène analeptique, qui présente Bridget, encore vivante, avec Fred et Jake, elle veut absolument éviter de passer la soirée avec ses frères. Même si cette scène est la seule à réunir les trois frères et sœur, paradoxalement, l'accent y est mis sur la séparation. Les adolescents organisent leur soirée, et Bridget insiste pour passer la sienne seule : « Look, I don't want him to stay here with me, I can assure you, I actually want to be alone », « I *do* want to be all on my own » (345, 346, italiques dans le texte). Cette scène est un exemple douloureux d'ironie dramatique : quand ils sont ensemble, les personnages souhaitent être séparés, mais quand la mort leur ôte Bridget, les frères ne peuvent que regretter son absence. Quelques instants plus tard — mais dans la diégèse, quelques années plus tard — les frères admettent qu'elle leur manque :

> FRED. Bridget would understand. I was her brother. She understood me. She always understood my feelings.
>
> JAKE. She understood me too.
>
> *Pause*.
>
> She understood me too. (364)

Les frères sont ici confrontés à la perte de Bridget, marquée par le « would » qui condamne l'affirmation « Bridget would understand » à la sphère de l'imaginaire, ainsi que par l'utilisation du passé simple (« I was her brother »), qui relègue l'échange avec Bridget au passé. Ce dont ils se souviennent est ce qui les reliait les uns aux autres. L'expression « she understood me » souligne la capacité d'empathie de Bridget, signe d'un lien fort entre elle et ses frères. Les frères ne pleurent pas la perte de Bridget en elle-même, mais celle de la relation qui les unissaient, la capacité qu'elle avait à les comprendre. Les commentaires de Judith Butler à propos du processus de deuil et de l'implication du soi dans l'autre me semblent à nouveau éclairants dans ce contexte particulier :

> But maybe when we undergo what we do, something about who we are is revealed, something that delineates the ties we have to others, that shows us that these ties constitute what we are, ties and bonds that compose us. It is not as if an "I" exists independently over here and then simply loses a "you" over there, especially if the

> attachment to "you" is part of what composes who "I" am. If I lose you, under these conditions, then I not only mourn the loss, but I become inscrutable to myself. (*Precarious Life* 22)

Plus qu'une sœur, les frères ont perdu la possibilité d'échanger avec elle. C'est donc bien une forme de « relationalité » qui est en jeu, qui n'est composée ni exclusivement de soi ni de l'autre, et qui se conçoit comme lien (Butler, *Precarious Life* 22). De plus, la répétition de l'expression « She understood me too », qui apparaît à la fois chez Fred et chez Jake, montre en quoi le lien initié par le spectral se répercute entre les vivants. En partageant cette expérience avec Bridget, les frères eux-mêmes reproduisent son comportement tant loué, et ils peuvent se mettre à la place l'un de l'autre. Ainsi, la figure spectrale de Bridget souligne les réseaux de dépendance dans lesquels elle s'inscrit et met en lumière les différentes articulations des liens entre les membres de la famille.

Par ailleurs, *Moonlight* est l'une des rares pièces du corpus à propos de laquelle la critique a tendance à mettre en avant le besoin de connexion des personnages plutôt que leur fonctionnement autonome. Si les critiques admettent justement que les liens dysfonctionnent, ils n'en reconnaissent pas moins leur importance. Par exemple, Mark Taylor-Batty utilise l'expression « tragedy of misconnection » pour décrire la pièce (*Theatre* 149). À son tour, Dilek Inan parle de « family exiles », évoquant une tension similaire entre isolement et appartenance (« From Room to Tomb » 65). Michael Billington introduit ainsi la pièce : « *Moonlight* is a fine and moving play about dying, disconnection, loss and yearning for communion » (*Harold Pinter* 344). Dans son compte-rendu cité plus haut, il abonde dans le sens de Donne — cette fois, en effet, aucun homme n'est une une île — alors qu'il adoptait une position radicalement opposée dans sa lecture d'*Old Times* (*Harold Pinter* 219). Dans *Moonlight*, l'accent est bien mis sur une soif de communion et de réunion fédérée par la présence spectrale de Bridget, et alimentée par les autres personnages et la dimension scénique. Que ce soit dans *Moonlight* ou dans *Ashes to Ashes*, le spectral agit comme un révélateur des relations existantes entre les personnages et de la nature relationnelle de chacun.

c. « We both share something » : le souvenir comme lien dans No Man's Land

Dans *No Man's Land*, le spectral passe par les nombreuses évocations du passé et de la perte, et les personnages ne cessent de tenter d'exploiter cette dimension afin de faire évoluer leurs rapports dans le présent. Par exemple, Spooner tente de s'appuyer sur l'expérience d'un passé

commun pour construire sa relation avec Hirst. Il commence par partager un souvenir, visiblement idéalisé[339] :

> I'm a staunch friend of the arts, particularly the art of poetry, and a guide to the young. I keep open house. Young poets come to me. They read me their verses. […] with the windows open to the garden, my wife pouring long glasses of squash, with ice, on a summer evening, young voices occasionally lifted in unaccompanied ballad, young bodies lying in the dying light, my wife moving through the shadows in her long gown, what can ail? (333-334)

Si la scène est présentée comme idyllique, elle contient également des éléments qui lui donnent une dimension spectrale. L'expression « young bodies lying in the dying light » attire l'attention, de par l'assonance en [aɪ] d'abord, mais également de par le lexique mobilisé : les corps allongés et la lumière d'un soleil couchant ont une qualité funeste. Même la femme de Spooner finit par évoluer parmi les ombres. De plus, l'épisode n'est pas réellement fixé dans le temps : c'est au présent que se déplie cette description, avec un recours récurrent à la forme en -ing, qui semble ôter la scène de toute chronologie, la suspendant dans une temporalité indéfinie. Cette soirée d'été s'ajoute ainsi aux manifestations spectrales de la pièce. Ce qui est tout particulièrement intéressant, c'est qu'elle est à l'origine chez Spooner d'une tentative de développer le lien avec son hôte :

> SPOONER. When we had our cottage… when we had our cottage… we gave our visitors tea, on the lawn.
> HIRST. I did the same.
> SPOONER. On the lawn?
> HIRST. I did the same.
> SPOONER. You had a cottage?
> HIRST. Tea on the lawn.
> SPOONER. What happened to them? What happened to our cottages? What happened to our lawns?

---

[339] Cette notion d'un passé potentiellement reconstruit, qui impacte les relations dans le présent, est condensée dans la fameuse réplique d'Anna dans *Old Times* : « There are some things one remembers even though they may never have happened. There are things I remember which may never have happened but as I recall them so they take place » (269). Toutefois, cette réplique ayant été citée et analysée à de nombreuses reprises (voir par exemple : Taylor Batty, *The Theatre* 111-112 ; Billington *Harold Pinter* 212-220 ; Albert R. Braunmuller, « A World of Words in Pinter's *Old Times* », *Modern Language Quarterly* 40.1 (1979), 53-74 ; Alan Hughes, « "They Can't Take That Away from Me": Myth and Memory in Pinter's *Old Times* », *Modern Drama* 17.4 (1974), 467-476), je préfère me concentrer ici sur les échanges entre Spooner et Hirst, moins souvent abordés par la critique.

> *Pause*
>
> Be frank. Tell me. You've revealed something. You've made an unequivocal reference to your past. Don't go back on it. We share something. A memory of the bucolic life. We're both English. (334-335)

Cet échange est à la fois humoristique et nostalgique : l'image du cottage et du thé sur le gazon est un cliché d'une « vie bucolique » anglaise, pour reprendre les termes de Spooner. Elle est trop vague pour que la surprise de Spooner face à la coïncidence soit crédible, mais il tente de s'en servir comme d'une manière d'approcher Hirst, d'établir une conversation avec cet hôte qui jusqu'à présent a été très peu loquace. Ici, de la même manière que dans les romans analysés par John J. Su, l'image du passé est un moyen d'établir un idéal qui peut être partagé[340]. Dans une pièce où c'est l'isolement des personnages qui domine, la tentative de Spooner de se raccrocher à un passé commun est une manière de souligner les liens possibles existant entre lui et son hôte. Une fois encore, l'évocation de la perte est une manière de rappeler la dépendance de chacun. L'attitude de Spooner n'est pas sans rappeler les sollicitations au souvenir — « Do you remember? » et autres variations sur le même thème — récurrentes dans le corpus, qui sont autant de bouteilles à la mer lancées vers des interlocuteurs souvent insensibles[341]. Spooner tente d'établir un lien, mais c'est un lien manipulé, qui sonne faux, comme celui que décrit Hester Lee-Jeffries dans ses développements sur la mémoire et sur le souvenir : « In an age of ever-increasing individualism, the shared memory remains potent, but at its worst becomes a tinny nostalgia, prayed on by media and politicians alike »[342]. En fait, ce recours à la mémoire pour Spooner est peut-être plus comique qu'authentique, comme nombre de ses interventions. Le passage repose sur un fonctionnement profondément anaphorique : Spooner revient encore et encore à l'image des cottages et des pelouses, leur donnant ainsi une qualité figée. Les réponses identiques de Hirst renforcent la nature stéréotypée de cette vision, et il la synthétise finalement en quelques mots : « Tea on the lawn ». L'enchaînement de ces monosyllabes reflète une construction simpliste, et ces clichés convoquent une image d'une Angleterre bucolique artificielle. Ils rappellent un autre échange, celui entre Bel et Andy dans *Moonlight*, dans lequel Andy présente une caricature de la campagne anglaise afin de se moquer de la nostalgie exprimée par Bel du temps où ses fils étaient plus jeunes : « You mean in the twilight? The soft light falling through the kitchen window? The bell ringing for Evensong in

---

[340] John J. Su, *Ethics and Nostalgia in the Contemporary Novel* (Cambridge: Cambridge UP, 2005), 3.
[341] Voir par exemple *Landscape* (168), *Night* (213), *Old Times* (255), *Betrayal* (11, 14, 21, 28, 67, 84), *Family Voices* (136), *A Kind of Alaska* (166), *Moonlight* (332, 348).
[342] Hester Lees-Jeffries, *Shakespeare and Memory* (Oxford: Oxford UP, 2013), 344.

the pub round the corner? » (348). C'est à nouveau le crépuscule qui est choisi comme symbole de ce passé révolu, mais la surenchère d'Andy rend la description plus comique que sincère[343]. Que ce soit l'office du soir dans la campagne anglaise pour Andy ou bien le thé pris dans le jardin pour Spooner, les clichés nostalgiques apparaissent comme des manières bien dérisoires d'établir un contact avec l'autre en faisant appel à un passé commun. Toutefois, même la qualité potentiellement humoristique du passage ne peut être qu'un appel à la coopération — comme le dit plus tard Hirst : « I tried laughing alone. Pathetic » (350). Humour et nostalgie semblent ainsi être deux versants d'un même geste, une tentative indirecte, fébrile et maladroite, d'aller à la rencontre de l'autre afin de faire face à la perte.

3. Le refus du deuil

Si les figures de la perte sont si nombreuses dans les pièces, c'est également parce que les personnages se refusent à faire le deuil, entretenant une forme de mélancolie qui permet un retour spectral. Je me fonde ici sur la distinction entre deuil et mélancolie telle qu'elle est présentée par Freud dans son essai *Deuil et mélancolie*, puis dans la théorie ultérieure. Pour le dire simplement, le deuil serait la réaction normale à la perte d'un objet : après une période douloureuse, le sujet parvient à s'en détacher et à revenir à une vie ordinaire. Au contraire, le mélancolique porte en lui l'absence de l'autre, ne parvenant pas à s'en séparer. La mélancolie serait donc une forme d'échec du deuil, un comportement problématique qu'il faudrait guérir (*Deuil et mélancolie* 45). Toutefois, plus récemment, les théoriciens et les philosophes s'intéressant au deuil ou à l'élégie se sont penchés sur la qualité potentiellement éthique de la mélancolie, y voyant une forme de refus de l'oubli et de respect de l'autre disparu, utile et nécessaire, plutôt qu'une pathologie à éradiquer. La mélancolie devient, au contraire du deuil, une manière de reconnaître l'importance du lien nous reliant à l'autre défunt. « Il ne saurait y avoir de vrai deuil, car la trace de l'autre est déjà irréductiblement en nous », pour le dire avec Derrida[344]. Par conséquent, la mélancolie présente une affinité naturelle avec le spectral : refuser d'oublier l'autre, c'est se préparer à toujours accueillir le fantôme. Comme le fait remarquer Fredric Jameson : « only melancholia […] opens a vulnerable space and entry-point through which ghosts might make their appearance » (43). David L. Eng et David Kazanjian,

[343] Sa réplique suivante confirme qu'il se moquait bien de l'attitude nostalgique de Bel envers l'enfance de ses fils : « They were bastards. Both of them. Always » (349).
[344] Jacques Derrida, *Mémoires : Pour Paul de Man* (Paris: Galilée, 1988), 49-50.

dans l'introduction à leur ouvrage consacré à ce sujet, reviennent sur cette réaction à la perte telle qu'elle est définie par Freud :

> Unlike mourning, in which the past is declared resolved, finished, and dead, in melancholia the past remains steadfastly alive in the present. By engaging in "countless separate struggles" with loss, melancholia might be said to constitute, as Benjamin would describe it[345], an ongoing and open relationship with the past—bringing its ghosts and specters, its flaring and fleeting images, into the present[346].

Mélancolie, spectralité et dépendance apparaissent comme différentes facettes d'un même fonctionnement admettant l'importance de la présence des autres dans la construction de soi, et fondé sur un refus de considérer le passé comme révolu — « this past is not actually past in the sense of "over" »[347]. Afin de retracer cette attitude mélancolique dans les pièces, je propose de m'intéresser d'abord à *Old Times*, qui donne à voir un refus du deuil autour duquel les personnages se rassemblent. Ensuite, je mettrai *Moonlight* en regard avec *Colder Than Here*, une pièce de Laura Wade, afin de contraster deuil et mélancolie. Je m'intéresserai finalement à la portée éthique d'une attitude mélancolique, afin de montrer qu'un tel processus participe d'une prise de conscience de la dépendance et d'un respect envers l'autre disparu.

a. « They can't take that away from me » : le refus du deuil dans Old Times

Dans *Old Times*, le deuil est mis en relief à travers une série de chansons entonnées par les personnages sur scène. Encore une fois, le vocabulaire du spectral et de la perte est mobilisé et met en lumière les liens unissant les personnages. C'est à deux reprises que Deeley et Anna se mettent à chanter sur scène. La première fois, ils entonnent des bribes de chansons différentes. Afin de rendre ce phénomène de panachage apparent, je signale les sources des chansons pour chaque réplique entre crochets :

> DEELEY. (*Singing*.) Blue moon, I see you standing alone… [« Blue Moon »][348]

---

[345] Eng et Kazanjian font référence à Walter Benjamin, en particulier à « Theses on the Philosophy of History ». D'après eux, Benjamin y propose une attitude au passé conçue comme productive et ouverte, qui permette un certain engagement avec l'histoire, un dialogue qui serait impossible si elle est abordée avec distance et indolence (1).

[346] David L. Eng et David Kazanjian, « Introduction: Mourning Remains », *Loss: The Politics of Mourning*, éd. par David L. Eng et David Kazanjian (Berkeley: U of California P, 2002), 3-4.

[347] Judith Butler, « Afterword: After Loss, What Then? », *Loss: The Politics of Mourning*, éd. par David L. Eng et David Kazanjian (Berkeley: U of California P, 2002), 468.

[348] Testuo Kishi repère que cette réplique s'inspire de « Blue Moon », même si les paroles sont légèrement modifiées. Elle rappelle l'original : « Blue Moon, you saw me standing alone ». Kishi propose de voir le changement de Deeley — qui attribue la solitude à Kate dans sa version des paroles — comme une manière de se positionner comme son amant, l'aidant à surmonter sa solitude (230). En plus de cette possibilité, il me semble

ANNA. (*Singing*.) The way you comb your hair… [imite « They Can't Take That Away From Me »]

DEELEY. (*Singing*.) Oh no they can't take that away from me… [« They Can't Take That Away From Me »]

[…]

DEELEY. (*Singing*.) When a lovely flame dies… [« Smoke Gets In Your Eyes »]

ANNA. (*Singing*.) Smoke gets in your eyes. [« Smoke Gets In Your Eyes »]

Pause

DEELEY. (*Singing*.) The sigh of midnight trains in empty stations… [« These Foolish Things »]

Pause

ANNA. (*Singing*.) The park at evening when the bell has sounded… [« These Foolish Things »]

Pause

DEELEY. (*Singing*.) The smile of Garbo and the scent of roses… [« These Foolish Things »]

ANNA. (*Singing*.) The waiters whistling as the last bar closes… [« These Foolish Things »]

DEELEY. (*Singing*.) Oh, how the ghost of you clings… [« These Foolish Things »]

Pause.

They don't make them like that any more. (265-267)

Afin de commenter cet échange plus en détails, je le comparerai au second, toujours un duo entre Anna et Deeley, mais dont les paroles sont exclusivement celles de la chanson « They Can't Take That Away From Me »[349] :

DEELEY *begins to sing softly.*

DEELEY. (*Singing*.) The way you wear your hat…

ANNA. (*Singing, softly*.) The way you sip your tea….

DEELEY. (*Singing*.) The memory of all that…

---

tout particulièrement intéressant que ces paroles modifiées portent sur la solitude : en faisant passer la solitude d'un personnage à un autre, une image d'isolement esquisse finalement une forme de symétrie et de lien.

[349] Toby Silverman Zinman apporte un éclairage complémentaire à ces analyses de chansons en suggérant que la pièce dans son ensemble évoque une autre chanson, qui n'est pas chantée sur scène : « When or When ? » de Rodgers and Hart. Si cette remarque peut sembler anecdotique, elle éclaire le fonctionnement de la pièce, qui est fondée sur une logique métonymique typique du spectral, dans laquelle ce que l'on voit ou ce que l'on entend est le signe de quelque chose d'autre. Toby Silverman Zinman, « Pinter's *Old Times* », *Explicator* 43 (1985), 56-57.

> ANNA. (*Singing*.) No, no, they can't take that away from me…
> KATE *turns from the window to look at them.*
> ANNA. (*Singing*.) The way your smile just beams…
> DEELEY. (*Singing*.) The way you sing off key…
> ANNA. (*Singing*.) The way you haunt my dreams…
> DEELEY. (*Singing*.) No, no, they can't take that away from me…
> KATE *walks down towards them and stands, smiling.* ANNA *and* DEELEY *sing again, faster on cue, and more perfunctorily.*
> ANNA. (*Singing*.) The way you hold your knife—
> DEELEY. (*Singing*.) The way we danced till three—
> ANNA. (*Singing*.) The way you've changed my life—
> DEELEY. (*Singing*.) They can't take that away from me. (295-296)

Les deux passages reflètent une même préoccupation pour des images de la perte : la tombée de la nuit dans un parc désert, les trains à l'arrêt dans une gare, la fermeture du bar, les habitudes de l'être aimé qui menace de disparaître. L'énumération de caractéristiques reprend à la fois des traits spécifiques à l'objet (son sourire, sa manière de porter un chapeau ou de tenir un couteau etc.), et des traits qui sont la trace d'une relation, d'un effet de l'un sur l'autre : « The way you haunt my dreams », « The way you've changed my life ». Ainsi, comme Judith Butler le signale, le deuil est une occasion de mettre en relief le lien qui existe entre le soi et l'autre : perdre quelqu'un, c'est perdre quelque chose d'extérieur à soi mais aussi perdre un lien avec l'autre (*Precarious Life* 22, déjà cité 179). Il s'agit bien d'arracher quelque chose à quelqu'un — « take that away from me ». Le détachement entre le soi et l'autre effectué à la fin du processus de deuil est totalement rejetée ici — Anna et Deeley chantent le refus de la perte, la volonté de conserver des souvenirs de l'autre absent. L'expression « They can't take that away from me », qui réapparaît dans les deux passages, affirme cette posture mélancolique. L'autre est maintenu en vie, quitte à ce que cette présence passe par le spectral : c'est une figure indéterminée qui hante les rêves, un fantôme qui s'accroche et auquel les personnages s'arriment. Kate, qui évolue silencieusement sur scène, semble prendre les traits de cette figure spectrale, tout à la fois présente et évanescente. De plus, dans le premier passage, le fait que les paroles soient issues de chansons différentes met en lumière la capacité des deux personnages à chanter ensemble, à se rassembler autour du motif de la perte. En instaurant un duo, ils créent une nouvelle forme de lien. Les répliques sont séparées par des pauses irrégulières, comme si les personnages se cherchaient encore, alors que dans le second passage, la répétition des points

de suspension et des tirets en fin de séquence atteste une régularité dans les échanges — le rythme est soutenu, s'accélère. La progression vers une forme d'unité, représentée également à travers le choix d'une seule et unique chanson dans le deuxième passage, semble montrer que la mélancolie peut être partagée. Judith Butler remarque que la souffrance liée à la perte n'est pas, contrairement aux idées reçues, un repli sur soi, mais peut passer par une prise de conscience des rapports des dépendance (*Precarious Life* 22). En chantant la perte à deux, les personnages contribuent également à former ou reformer un nouveau type de lien.

b. « I knew your father » : du deuil à la mélancolie

Le refus du deuil est donc une manière de préserver le lien avec l'autre disparu, de laisser advenir le spectral et de refonder des liens entre les vivants. L'attitude de Deeley et Anna est représentative des pièces du corpus : la mort y est omniprésente, mais jamais résolue ni acceptée. On le voit par exemple dans *Moonlight*, et cela est d'autant plus évident lorsque l'on met en regard la pièce avec une autre, *Colder Than Here*, présentant elle aussi un personnage en fin de vie, mais adoptant une attitude résolument différente[350]. Dans cette pièce de Laura Wade, Myra, une mère de famille, se prépare à mourir d'un cancer des os. Les médecins lui donnent quelques mois à vivre, et elle choisit de se consacrer à l'organisation de son enterrement : elle commande son cercueil, prépare une présentation PowerPoint regroupant ses derniers souhaits, et charge ses deux filles et son mari de faire la tournée des cimetières afin de choisir le plus approprié. Des pique-niques dans les cimetières au cercueil au milieu du salon, la mort s'installe dans leur quotidien. Malgré tout, la vie continue : disputes entre les deux sœurs, rupture amoureuse de la plus jeune, chaudière impossible à réparer dans la maison familiale. Peu à peu, alors que les membres de la famille sont obligés de se concentrer autour de la mère et des préparatifs de sa mort, les tensions s'estompent : la jeune sœur gagne en maturité et devient plus complice avec l'aînée, la rupture laisse place à une nouvelle relation stable, la chaudière est réparée — bien que l'hiver soit passé. C'est dans une atmosphère d'apaisement que la pièce se conclut, dans le cimetière choisi comme étant le plus agréable :

> *MYRA looks around her, smiling quietly. She slowly lies down on her side, and strokes the moss with her hand. She tucks her feet up and places her hands under her face, as if she were asleep.*[351]

---

[350] Laura Wade, *Colder Than Here* (Londres: Oberon, 2005).
[351] Plus tôt dans la pièce, Myra avait expliqué que c'était dans cette position qu'elle souhaitait être enterrée (70).

> *After a few moments, MYRA changes her mind. She rolls over slowly and lies on her back, looking up at the sky.*
> *Fade.*
> *The End.* (93)

Comme dans *Moonlight*, la mort est reléguée au hors-scène, et la pièce s'achève sans même que l'on sache si le personnage est décédé. Toutefois, le sourire calme et le rythme doux des mouvements de Myra sont le signe d'un processus de deuil amorcé, par elle mais pour sa famille : les affaires sont en ordre, Myra est prête à partir. Comme le remarque Brian Logan pour *The Guardian*, c'est une pièce qui explore comment « l'on peut faire la paix avec [la mort] »[352]. Dans *Moonlight*, l'attitude d'Andy est autrement plus violente. L'on se souvient par exemple de sa tirade à propos de ce qu'il trouvera une fois passé de l'autre côté :

> But personally I don't believe it's going to be pitch black for ever because if it's pitch black for ever what would have been the point of going through all these enervating charades in the first place? There must be a loophole. The only trouble is, I can't find it. (358)

Andy, au contraire de Myra, refuse de mourir : il veut trouver une faille dans le système. Dès le début de la pièce, il se rebelle contre ce qu'il voit comme une injustice : « Why am I dying anyway? I've never harmed a soul. You don't die if you're good. You die if you're bad » (322). C'est empli d'une panique mêlée de rage qu'Andy fait face à sa mort, comme a su le montrer Ian Holm, dans la première mise en scène de la pièce[353] — les yeux exorbités, la bouche passant du hurlement à la crispation (fig. 29). Il est bien question ici d'une forme de colère, qui n'est pas sans rappeler celle des vers de Dylan Thomas : « Do not go gentle into that good night, / Old age should burn and rave at close of day; / Rage, rage against the dying of the light »[354]. La mort n'a pas encore eu lieu, mais il est déjà clair que l'attitude d'Andy n'est pas celle d'une préparation au deuil telle qu'on la trouvait chez Laura Wade, mais plutôt un parti pris pour la mélancolie, une contestation violente de la possibilité même d'avoir à perdre. La pièce se rapproche ainsi de ce que Jahan Ramazani décrit comme une élégie moderne, qui ne cherche pas la résolution mais souligne la douleur aussi bien que les ambiguïtés de la perte :

---

[352] Brian Logan, « *Colder Than Here*, Soho Theatre, London—Review », *The Guardian*, 12 février 2005 (c'est moi qui traduis) [en ligne, consulté le 12 avril 2017].
[353] *Moonlight*. Mise en scène de David Leveaux. Avec Ian Holm, Anna Massey, Douglas Hodge, Michael Sheen, Jill Johnson, Edward de Souza, Claire Skinner. Almeida Theatre. Londres, 1993. Transféré au Comedy Theatre la même année.
[354] Dylan Thomas, « Do Not Go Gentle into That Good Night (1952) », *The Norton Anthology of English Literature*, éd. par Stephen Greenblatt et Meyer Howard Abrams, 8e éd. (New York: W.W. Norton, 2006), 2450.

> At its best, the modern elegy offers not a guide to "successful" mourning but a spur to rethinking the vexed experience of grief in the modern world. We should turn to it expecting not so much solace as fractured speech, not so much answers as memorable puzzlings[355].

La rage et l'angoisse viennent remplacer la quiétude et le deuil. C'est d'ailleurs avec une sorte de parodie de l'élégie traditionnelle, hommage au disparu, que les frères dans *Moonlight* donnent à voir cette attitude équivoque que décrit Jahan Ramazani :

> FRED. Let me say this. I knew your father.
>
> JAKE. You did indeed.
>
> FRED. I was close to him.
>
> JAKE. You were indeed.
>
> FRED. Closer to him than you were perhaps.
>
> JAKE. It could be argued so. You were indeed his youngest and most favoured son.
>
> FRED. Precisely. And so let me say this. He was a man, take him for all in all, I shall not look upon his like again.
>
> JAKE. You move me much.
>
> *Pause*.
>
> FRED. Some say of course that he was spiritually furtive, politically bankrupt, morally scabrous and intellectually abject.
>
> *Pause*.
>
> JAKE. They lie.
>
> FRED. Certainly he liked a drink.
>
> JAKE. And could be spasmodically rampant.
>
> FRED. On my oath, there's many a maiden will attest to that.
>
> JAKE. He may have been poetically downtrodden—
>
> FRED. But while stepped in introversion he remained proud and fiery.
>
> JAKE. And still I called him Dad. (369-370)

Le lien de filiation est mis en avant dès le début, mais de manière maladroite — le passage de « I knew your father » à « You were indeed his youngest and most favoured son », réduisant le

---

[355] Jahan Ramazani, *Poetry of Mourning: The Modern Elegy from Hardy to Heaney* (Chicago: U of Chicago P, 1994), ix-x.

fils à une simple connaissance, ne peut être que perturbant[356]. C'est ensuite en jouant avec la langue que les deux frères construisent un éloge des plus corrosifs, bien qu'ils exploitent les clichés du genre : « You move me much » « I shall not look upon his like again ». Les expressions qu'ils utilisent — « spiritually furtive », « spasmodically rampant », « poetically downtrodden » — suivent toutes une même structure, un adverbe suivi par un adjectif, instaurant une logique interne. Pourtant, les choix lexicaux sont insolites et dessinent un portrait peu flatteur de leur père. Les frères reprennent des clichés, comme cette phrase qui fait partie du canon shakespearien : « 'A was a man, take him for all in all. / I shall not look upon his like again », une réplique de Hamlet à propos de son père (1.2.186-187, 2007)[357]. Andy, avant même sa mort, est déjà associé à un fantôme. Toutefois, en reprenant les vers shakespeariens, Fred ne respecte pas la ponctuation et la phrase perd en clarté. De manière générale, les signaux sont brouillés : l'hommage est aussi colère, et soulève plus de questions qu'il n'en résout. Les deux frères, diamétralement opposés aux deux sœurs de *Colder Than Here*, s'inscrivent dans un processus de l'ordre de la mélancolie plus que du deuil. Ils sont des élégistes modernes, tels que les décrit Jahan Ramazani : « the modern elegist tends not to achieve but to resist consolation, not to override but to sustain anger, not to heal but to reopen the wounds of loss » (xi). C'est en effet lorsque la blessure de la perte est encore ouverte que le spectral intervient, et c'est là que se placent les pièces de Pinter, mettant ainsi l'accent sur la nécessité de résister à toute forme de consolation ou de résolution qui mettrait l'autre à distance. L'autre défunt — ou dont la perte est annoncée — est invoqué encore et encore, malgré l'ambiguïté de cette invocation.

c. « The wound is peopled » : mélancolie et éthique

Lorsque Jahan Ramazani décrit l'élégie moderne comme blessure ouverte, il s'inscrit dans la continuité de la description qu'a proposée Freud du mélancolique — « Le complexe mélancolique se comporte comme une plaie ouverte » (*Deuil et mélancolie* 64). Pinter lui-même, dans un de ses premiers textes, reprend cette image de la blessure vive pour faire l'éloge de Shakespeare :

---

[356] « I knew your father » est également peut-être un écho de la réplique d'Horatio adressée à Hamlet (1.2.211, 2008).

[357] Je remercie Peter Raby d'avoir attiré mon attention sur cet aspect. D'autres critiques l'ont également repéré, comme Penelope Prentice (*The Pinter Ethic* 340), Raymond Armstrong (*Kafka and Pinter: Shadow-Boxing* (Basingstoke: Macmillan, 1998), 165), ou Eckart Voigts-Virchow (« Pinter Still/Again Pinteresque? Opacity and Illumination in *Moonlight* (1993) » 135).

> The mistake they make, most of them, is to attempt to determine and calculate, with the finest instruments, the source of the wound.
> They seek out the gaps between the apparent and the void that hinges upon it with all due tautness. They turn to the wound with deference, a lance, and a needle and thread.
> At the entrance of the lance the gap widens. At the use of needle and thread the wound coagulates and atrophies in their hands.
> Shakespeare writes of the open wound and, through him, we know it open and know it closed. We tell when it ceases to beat and tell it at its highest peak of fever[358].

Dans ce texte de jeunesse, Pinter refuse déjà toute forme de résolution. Mis en regard avec la question du deuil, ce rejet des médecins qui raisonnent, diagnostiquent et tentent de suturer la plaie peut se lire comme un refus du deuil en tant que mise à distance. Au contraire, le jeune Pinter propose de laisser la blessure s'ouvrir, et de sentir ses battements. D'après Élisabeth Angel-Perez, c'est un trait caractéristique de la scène contemporaine :

> What is shown on the contemporary stage is the for-ever open wound: "I am the place of my wound", Edward Bond writes in *The Hidden Plot*. The theatre of today's major dramatists […] refrains from instituting itself as a place of consensus and of restoration of order, aiming rather to expose the unhealed fractures and traumas of humanity and of the synecdochic subject, representative of the whole of mankind. (« I am the place of my wound » 125)

Cette attitude se rapproche de celle du mélancolique, qui souffre mais refuse de faire une croix sur cette souffrance car elle est également trace de la présence de l'autre. Pinter fait d'ailleurs ce lien entre la blessure individuelle et la présence de l'autre dans les derniers mots de son essai : « The wound is open. The wound is peopled » (16). La perte et la souffrance révèlent la teneur des liens établis, et la volonté non pas de les oublier et de les enterrer, mais de les conserver en vie, permettant leur retour spectral. Jeanette Winterson, dans *Written on the Body*, évoque ce deuil qui refuse de se faire : « This hole in my heart is in the shape of you and no-one else can fit it. Why would I want them to? »[359]. Panser la blessure et combler le manque

---

[358] Harold Pinter, « A Note on Shakespeare (1950) », *Various Voices: Sixty Years of Prose, Poetry, Politics, 1948-2008*, 3e éd. (Londres: Faber & Faber, 2009), 1.

[359] Jeanette Winterson, *Written on the Body* (1993) (Londres: Vintage, 2014), 155. Dans *Why Be Happy When You Could Be Normal?* Winterson évoque déjà cette image de la blessure et explique : « All my life I have worked from the wound. To heal it would mean an end to one identity—the defining identity. But the healed wound is not the disappeared wound; there will always be a scar. I will always be recognisable by my scar ». Là encore, la guérison est associée à la perte d'une partie de soi. À la blessure ouverte, Winterson préfère ici l'image de la

serait trahir l'autre disparu. Colin Davis explique à son tour : « The only way of not killing the dead again is, then, to protest against the amnesia of mourning and to accept melancholia as an ethical obligation to the deceased other » (148). Comme l'affirme Rebecca dans *Ashes to Ashes* : « No, I haven't forgotten » (402). Ne pas oublier — malgré la difficulté de se souvenir — c'est ne pas faire le deuil, préserver le lien avec l'autre et laisser revenir son spectre. Je m'inscrirai ainsi dans le sillage de Jacques Derrida, qui explique : « Qu'il soit possible ou impossible, le deuil est une trahison »[360]. Ne pas faire le deuil, c'est refuser de trahir l'autre. Lorsqu'Anna et Deeley chantent « They Can't Take That Away From Me », lorsqu'Andy refuse d'accepter sa propre mort, et que ses fils en dressent un portrait acerbe, ils rendent compte de la complexité de la perte et s'inscrivent résolument dans un refus du deuil. Mettre en voix les contradictions et les difficultés de ce processus devient une manière de faire face à la blessure, sans tenter de la panser — tout est fait pour tenter de préserver le lien entre le soi et l'autre.

Ainsi, le spectral dans les pièces est une manière de souligner les liens de dépendance et d'interdépendance entre les personnages. Face à des « fictions de l'autonomie », la spectralité fonctionne comme un rappel de la nature relationnelle du sujet. Le fantôme lui-même dépend profondément des relations dans lesquelles il est inscrit, renforçant l'idée que nul ne peut se concevoir comme fonctionnant de manière exclusivement autonome. Dans d'autres cas, c'est lorsque les personnages sont confrontés au motif de la perte que les liens les unissant sont soulignés. Dans les pièces, la spectralité fonctionne donc comme révélateur de la nature dépendante de chacun. Finalement, une relation éthique à l'autre se profile : trace d'un deuil non résolu, le spectral devient le signe d'une forme de mélancolie qui se refuse à se séparer de l'autre disparu, préservant le lien malgré l'absence. C'est ce qu'explique Judith Butler : « what grief displays… is the thrall in which our relations with others hold us… in ways that challenge the very notion of ourselves as autonomous and in control. […] We're undone by each other » (*Precarious Life* 23). Cette affirmation pourrait être élargie au spectral qui, chez Pinter, révèle en quelle mesure nous « sommes défaits les uns par les autres »[361], en quoi les relations dans lesquelles nous sommes inévitablement inscrits nous constituent, que nous l'admettions ou pas.

---

cicatrice, plus proche d'une guérison, mais qui témoigne encore d'une souffrance impossible à effacer. Jeanette Winterson, *Why Be Happy When You Could Be Normal?* (Londres: Vintage, 2012), 223.

[360] Jacques Derrida, *Mémoires : Pour Paul de Man* (Paris: Galilée, 1988), 29.

[361] Judith Butler, *Vie précaire : les pouvoirs du deuil et de la violence après le 11 septembre 2001*, trad. par Jérôme Rosanvallon et Jérôme Vidal (Paris: Amsterdam, 2005), 50.

Chapitre 5 : Dérobade et attention

Il est urgent de montrer qu'il est plus
important de cacher que de montrer.
(Parmiggiani, cité par Didi-Huberman 121)

Dans son ouvrage consacré au non-lieu et aux phénomènes de hantise, Georges Didi-Huberman revient sur l'œuvre de l'artiste Claudio Parmiggiani. Ce plasticien italien se distingue par le travail qu'il effectue sur la matière et sur l'empreinte : une de ses méthodes de prédilection — dans la série *Delocazione* par exemple, initiée en 1970 — est d'emplir une pièce d'objets, d'y allumer un feu de pneus, puis d'en retirer les objets. L'installation finale est de ce fait constituée des traces de fumée qui révèlent la présence passée des objets. Parmiggiani met en place une manière de figurer l'absence, de montrer tout en cachant : dans ses œuvres, l'on reconnaît les contours d'une bibliothèque, de tableaux ou de statues, mais l'on ne voit rien d'autre que de la suie sur un mur blanc[362]. Dans les pièces qui m'intéressent, Pinter adopte un fonctionnement similaire : en exploitant les modalités du spectral, sa dramaturgie cache au moins autant qu'elle montre, soulignant un processus de révélation et d'exposition sans jamais véritablement s'y soumettre. Cette dérobade permanente joue avec les attentes des spectateurs et suscite chez eux une attention sans cesse renouvelée. La spectralité est essentielle dans ce processus en ceci qu'elle en fournit les stratégies fondamentales : par définition, le fantôme se dérobe tout en attirant l'attention sur sa présence. Comme le rappelle Julian Wolfreys à plusieurs reprises : « We can never witness the ghost directly » (*Haunted Experience* 228) ; « that which is spectral is only ever perceived indirectly by the traces it has left » (*Victorian Hauntings* 3). Le fantôme est présent tout en échappant à un régime de visibilité directe, il ne se distingue qu'à travers ses traces. Toutefois, cette évanescence n'enlève rien à son impact, comme le souligne Avery Gordon : « The ghost, as I understand it, is not the invisible or some ineffable excess. The whole essence, if you can use that word, of a ghost is that it has a real presence and demands its due, your attention » (xvi). Le fonctionnement spectral que les pièces adoptent promeut un spectacle en creux, qui esquisse des liens entre le visible et l'invisible, l'accessible et l'inaccessible, tout en laissant au spectateur le soin de compléter cette image en

[362] Georges Didi-Huberman reproduit une sélection d'œuvres dans son ouvrage : *Polvere,* une bibliothèque (89-91) ; *Delocazione*, des tableaux (23) ; *Luce, Luce, Luce*, une statue (127-129).

filigrane. Pour le dire avec Herbert Blau : « It is exactly what goes out of sight that we most desperately want to see »[363]. Aux rapports de dépendance entre les personnages, qui font l'objet de ce spectacle en creux, s'ajoute le rapport des spectateurs face à un théâtre qui cache plus qu'il ne montre, exigeant ainsi une attention supplémentaire afin d'être appréhendé.

La capacité du théâtre de Pinter à se dérober a déjà été abordée par Ann Lecercle dans *Le théâtre d'Harold Pinter : stratégies de l'indicible*, dans lequel elle se penche sur diverses modalités de l'indirection : « Cette dramaturgie met en scène une stratégie discursive de l'esquive et de la diversion, pour ne pas dire de la déviance » (7). Son interprétation met toutefois l'accent sur la dimension culturelle de l'œuvre pinterienne en soulignant son ancrage social et culturel dans la société anglaise. Elle mobilise notamment l'image du jeu du cricket, qui éclaire le fonctionnement de la dramaturgie qu'elle décrit — jamais directe, mais toujours ancrée dans une culture spécifique :

> Pinter […] nourrit une passion pour le cricket […]. C'est que le *summum* de l'art du cricket est le *googly*, lancer biaisé qui avance en reculant, coup littéralement tordu et partant imparable. Loin de refléter une quelconque métaphysique de l'angoisse, la parole pintérienne est la transcription verbale de ce jeu. (7-8)

L'image est parlante, mais Ann Lecercle insiste dans ses développements sur le contenu historique d'une telle référence et sur la portée d'une histoire coloniale dans des œuvres comme *The Caretaker*. Dans les pièces de la mémoire, si le mécanisme de diversion est toujours présent, il s'avère être moins un signifiant culturel qu'une stratégie dramatique.

Afin de tenter de comprendre cette dramaturgie qui se dérobe tout en attirant l'attention, je m'attacherai d'abord à la manière dont les pièces de Pinter mettent en mots l'invisible : ce qui n'est pas directement visible sur scène est souvent rendu accessible à travers la langue, tout en restant en partie hors de portée. Dans un second temps, j'analyserai le spectacle de Pinter comme un spectacle négatif qui exploite une forme de frustration en mettant en lumière ce qui n'a pas lieu. Finalement, je conclurai en étudiant les manifestations temporelles de ce fonctionnement : les diverses formes de dérobade ont lieu encore et encore, sollicitant sans cesse l'attention des spectateurs.

---

[363] Herbert Blau, *The Eye of Prey: Subversions of the Postmodern* (Bloomington: Indiana UP, 1987), 173.

1. Mettre en mots l'invisible

De la même manière que le spectral évolue toujours entre apparition et disparition, les pièces de Pinter mettent le visible à l'épreuve. Elles donnent de moins en moins à voir, et de plus en plus à entendre. Pourtant, même cette mise en mots reste partielle, signalant à la fois l'importance de la vision et son impossibilité. Dans une forme de dérobade incessante, plus la vision est mise en avant, plus elle échappe. Des pièces comme *Landscape* et *Silence* ne cessent d'insister sur des formes de visions indirectes, des reflets qui sont autant de miroirs aveugles bloquant le regard. Dans *No Man's Land*, les figures spectrales dans l'album photo de Hirst révèlent une certaine affinité entre cette représentation indirecte et le spectral, qui lui aussi fonctionne de manière indicielle, se dérobant aux regards tout en les attirant.

a. « I never saw your face » : entre apparition et oblitération

Dans le corpus pinterien, le texte fonctionne souvent comme un relais pour mettre en mots ce que l'on ne peut pas montrer, tentant de rendre audible un invisible scénique. Cette hypothèse est notamment celle d'Élisabeth Angel-Perez, qui s'est penchée à plusieurs reprises sur la question d'une scène qui ne peut plus montrer, mais qui laisse le dire prendre la relève (« Back to Verbal Theatre », « Éloge de l'ombre »). Après une importance exacerbée donnée au visuel avec le théâtre « *In-Yer-Face* » des années quatre-vingt-dix, elle dénote un retour vers le dit, dont le théâtre verbatim serait l'exemple le plus frappant (« Back to Verbal Theatre » 2). Dans « "I Am the Place of My Wound": Precarious Lives on the Contemporary English Stage », elle parle très justement d'un « théâtre de l'oblitération[364] » à propos de la dramaturgie de Sarah Kane, Martin Crimp ou debbie tucker green (130, c'est moi qui traduis). Ce serait un théâtre qui donne et prend à la fois, qui révèle tout en dissimulant : « It narrates what it cannot show, and therefore denies the thing any material visibility while allowing it a vocal and literary coming into shape » (131). La scène deviendrait le lieu d'une parole qui rend compte de ce que l'on ne peut montrer directement. Si la dramaturgie de Pinter est proche d'un tel « théâtre de l'oblitération », elle s'en écarte légèrement. Tout d'abord, la préoccupation que les pièces affichent pour la mémoire pose déjà ce fonctionnement comme naturel : par définition, le souvenir convoque quelque chose qui n'est plus et met en mots une expérience passée. En termes dramaturgiques, une analepse peut faire revivre sur scène un épisode passé, comme le fait Pinter dans *Moonlight*, *Silence* ou *Betrayal*. Toutefois, pour la plupart des « pièces de la

[364] Élisabeth Angel-Perez reconnaît dans le choix du terme une filiation avec Emmanuel Lévinas, qui a commenté l'art du sculpteur Sacha Sosno dans *De l'oblitération* (« I am the place of my wound » 130).

mémoire », l'essentiel du spectacle est condamné à avoir lieu sur le mode du récit, du souvenir partagé, et évoqué à travers les mots seulement. Les pièces donnent très peu à voir : elles donnent plutôt à entendre, se dérobant au visible au profit du dicible. Pour le dire avec François Lecercle, « le dramaturge se condamne à la position du rhéteur »[365]. Ce que Hannah Scolnicov suggère à propos de la vision et du récit dans *Ashes to Ashes* s'applique à la majorité des autres pièces, illustrant justement la position des personnages et des spectateurs : « Like Devlin, the spectator can only hear Rebecca's report of her vision, but not see it » (« Bearing Witness » 47). En tant que spectateurs, nous sommes témoins des récits des personnages, mais nous ne voyons pas directement ce qu'ils ont vu. Les pièces adoptent ainsi un fonctionnement qui rappelle celui du témoignage, tel qu'il est décrit par Jean-Pierre Sarrazac : « Témoigner, c'est en quelque sorte *déreprésenter*. C'est désigner et faire vivre devant les yeux de notre esprit un objet invisible *a priori* hors d'atteinte »[366]. La représentation se dérobe et se déplace, reconfigurant la scène. C'est là qu'intervient chez Pinter une deuxième forme de dérobade : même la langue ne parvient pas entièrement à prendre le relais du visible, car elle est fragile, fragmentée et lacunaire, attirant sans cesse l'attention sur une dimension visuelle absente. En éclipsant le visible tout en se refusant à l'oublier, Pinter met au jour une parole scénique spectrale, qui reproduit l'évanescence du fantôme lui-même. Il ne s'agit pas d'une oblitération unique mais d'un processus de dérobade toujours renouvelé : on s'approche d'une vision qui nous échappe dès que l'on pense pouvoir y accéder.

Landscape et *Silence* sont représentatives de ce régime de vision indirecte et perturbée. On y retrouve bien une première dérobade : les personnages sont statiques et, en termes d'action et de mouvement, rien ne se passe sur scène. Le visible est limité à son strict minimum et l'attention se déplace sur le récit des personnages. Cependant, ces témoignages sont tout sauf limpides et, malgré l'accent mis sur le visible, le désir de voir reste frustré. Le motif du reflet, signe d'une vision indirecte, apparaît de manière répétée, comme dans ce souvenir de Duff :

> I never saw your face. You were standing by the windows. One of those black nights. […] What were you looking at? It was black outside. I could just see your shape in the window, your reflection. There must have been some kind of light somewhere. Perhaps just your face reflected, lighter than all the rest. (*Landscape* 185)

---

[365] François Lecercle, « L'ombre d'un spectacle tragique : sur *Les Perses* d'Eschyle », *L'ombre de l'image : de la falsification à l'infigurable*, éd. par Murielle Gagnebin (Seyssel: Champ Vallon, 2003), 203.

[366] Jean-Pierre Sarrazac, « Le témoin et le rhapsode ou le retour du conteur », *Le geste de témoigner : un dispositif pour le théâtre*, éd. par Jean-Pierre Sarrazac (Louvain-la-Neuve: Centre d'Études Théâtrales, 2011), 23 (italiques dans le texte).

Si les fenêtres suggèrent une vision sur le monde extérieur, toute perspective possible est bloquée et l'obscurité envahit la scène. Le passage commence par un échec, une vision impossible : « I never saw your face ». L'utilisation de « never » signale l'incapacité de Duff à lire le visage de Beth, bien au-delà de l'occurrence décrite en particulier. De plus, l'adverbe « perhaps » remet en question la perception même de la scène. Un certain type de vision reste possible, mais il ne peut être qu'indirect, flou et fragmenté : « I could just see your shape in the window, your reflection », « Perhaps just your face reflected, lighter than all the rest ». La récurrence du terme « just » montre que la vision est à la fois précaire et incomplète. Ce n'est que de manière indirecte que Duff a accès à Beth : il distingue son reflet dans la vitre, et plus particulièrement celui de son visage. La vision est partielle : du corps de Beth, Duff ne voit que le visage, et du visage, il ne voit que le reflet. Par ailleurs, dans une ultime dérobade, les spectateurs ne voient rien d'autre du reflet que sa manifestation à travers les mots de Duff. Entre visible et invisible, passé et présent, incarnation et abstraction, la tête de Beth, comme suspendue dans l'espace, devient une apparition spectrale qui échappe au regard. Cette vision met en évidence l'incapacité de percevoir l'autre dans son ensemble, de le saisir dans sa totalité. Le processus de vision n'est évoqué que pour être sapé, et c'est finalement son échec partiel qui domine. Cette préoccupation pour les reflets apparaît également dans *Silence*, avec le souvenir qu'Ellen nourrit de sa visite chez Bates : « He put a light on, it reflected the window, it reflected in the window » (192). La répétition de l'expression met en avant un sentiment de fixité, comme si le regard d'Ellen restait bloqué sur la fenêtre — peut-être afin d'éviter de voir ce qu'il se passe à l'intérieur de la pièce. Comme une caméra qui s'éloignerait avec pudeur d'une scène potentiellement troublante, le regard déplacé d'Ellen permet à l'épisode de rester invisible, secret plutôt qu'exposé. L'on ne verra ni ne saura jamais ce qu'il s'est passé, et le reflet sur une vitre, qui pourrait encourager la vision, devient un écran qui la bloque. C'est bien le récit qui rend compte de ces épisodes, mais les mots eux-mêmes se retrouvent face à un obstacle, se dérobant face au regard.

Cet aspect avait également été exploité par la scénographie de John Bury pour la première mise en scène de *Silence,* présentée avec *Landscape.* À cette occasion, le plateau et le fond de scène avaient été entièrement recouverts de miroirs. Si les miroirs peuvent être utilisés afin d'agrandir l'espace, ici, ils enferment les personnages dans une série de reflets et d'ombres, donnant ainsi une réalité scénique à l'affirmation de Bates : « I walk in my mind. But can't get out of the walls, into a wind. Meadows are walled, and lakes. The sky's a wall » (197-198). Les espaces naturels comme les champs, les lacs, le vent ou le ciel suscitent un sentiment d'infinité interrompu par l'apparition soudaine de murs venant limiter l'espace, comme le font les miroirs

sur scène. Les photographies du spectacle montrent à quel point les miroirs et l'utilisation des projecteurs reflétaient à l'infini les ombres des personnages, multipliant les traces d'un même corps (fig. 30). Les silhouettes se diffractent, s'éparpillent encore et encore sans toutefois pouvoir s'échapper. Lucina Paquet Gabbard cite un commentaire de Simon Trussler décrivant très justement ce plateau : « an elaborate confusion of mirrors at once multiplying angles of vision and entrapping the reflected images in a maze of memory »[367]. L'on a l'impression de se trouver déjà dans le hall que Deborah décrira presque vingt ans plus tard, dans *A Kind of Alaska* : « It's a vast series of halls. With enormous interior windows masquerading as walls. The windows are mirrors, you see. And so glass reflects glass. For ever and ever » (188-189). Pour elle aussi, le reflet devient le signe d'une vision interrompue. Ironiquement, l'interpellation « you see » attire l'attention sur la vision, avant de révéler que les miroirs donnent l'illusion d'un ailleurs tout en condamnant celui qui y regarde à un enfermement sans fin. Ce reflet éternel sur soi, sans vision possible sur l'ailleurs, est conçu comme échec de la relation à l'autre, aussi bien pour les personnages de *Landscape* et *Silence* que pour Deborah dans *A Kind of Alaska*. Les pièces mettent en place une série de dérobades : le souvenir est seulement narré et donc rendu invisible pour les spectateurs. De plus, à l'intérieur même de ce souvenir, la vision est soulignée, et elle-même frustrée, ce qui ne peut que mettre en avant la pulsion scopique et sa frustration.

Beth revient explicitement sur ce processus qui allie révélation et obscurité lorsqu'elle se rappelle ses notions de dessin :

> I remembered always, in drawing, the basic principles of shadow and light. Objects intercepting the light cast shadows. Shadow is the deprivation of light. The shape of the shadow is determined by that of the object. But not always. Not always directly. Sometimes it is only indirectly affected by it. Sometimes the cause of the shadow cannot be found. (185-186)

Beth entame son intervention avec confiance en passant en revue les règles du dessin dans des phrases courtes et directes. Pourtant, l'incertitude vient vite perturber cette affirmation, et les phrases complètes énonçant les règles laissent place à des fragments, des phrases nominales sans sujet remettant en question ce qu'elle vient de dire. Les règles ne sont pas toujours vraies, ne peuvent pas être appliquées systématiquement (« But not always »), du moins pas directement (« Not always directly »). Beth conclut finalement sur ces cas où l'origine de

---

[367] Lucina Paquet Gabbard, « The Pinter Surprise », *Harold Pinter: Critical Approaches*, éd. par Steven H. Gale (Rutherford: Fairleigh Dickinson UP, 1986), 183.

l'ombre ne peut être exposée. En dépit de l'accent mis sur l'art comme un outil de représentation de la réalité, tentative de rendre les choses visibles, l'ombre portée vient assombrir la scène, introduisant une forme d'incertitude impossible à délimiter ou à écarter. Ce qui était évoqué dans les images et les souvenirs de reflets et de visions indirectes est maintenant explicité par Beth : ce que l'on voit contient inévitablement une partie invisible impossible à capturer. L'on retrouve cette idée centrale de la phénoménologie, telle que Guillaume Le Blanc la résume : « Selon Merleau-Ponty, le visible doit être décrit comme invisible, c'est-à-dire comme ce qui se dérobe au sein même de la présence » (*L'invisibilité sociale* 193). On est au cœur du processus de dérobade : les cours de dessin dont parle Beth sont bien des objets de souvenir (« I remember… »), inaccessibles à la vue du spectateur, au sein desquels la narration elle-même ne prend le relais que partiellement, témoignant d'un visible qui ne se laisse pas capturer entièrement. La vision est mobilisée tout en révélant sa propre incomplétude.

Ce passage réflexif — s'il n'est pas réellement méta-théâtral, il est au moins méta-artistique — met également en lumière la métonymie, une des stratégies utilisées par Pinter pour construire cette dérobade. En évoquant un fragment, il convoque l'ensemble sans toutefois le donner à voir directement : le reflet d'un visage évoque un corps inaccessible, une ombre portée mystérieuse signale un passé non assimilé. L'effet de ces visions partielles est peut-être celui que Mark Taylor-Batty repère : « The imagery of a shadow with no object to cause it is […] a presence that draws attention, that troubles, but which does not fully declare or resolve itself » (*Theatre* 104). En se refusant à offrir un spectacle qui expose son objet de manière directe et évidente, Pinter signale à ses spectateurs l'importance de redoubler d'attention afin de tenter de mettre au jour les réseaux de signification contenus dans les pièces. Ce que François Lecercle dit des *Perses* me semble tout à fait pertinent ici : « *les Perses* engagent une stratégie spectaculaire surprenante : il ne s'agit pas de combler le désir de voir par des spectacles toujours plus éclatants, mais au contraire de déjouer l'attente du spectateur en évidant le visible » (« L'ombre » 215). Il y a dans la tension entre le désir de voir et la vision frustrée une volonté de renouveler la dynamique théâtrale : chez Pinter, le spectral remplace le spectaculaire, la dérobade remplace la monstration. En refusant de « combler le désir de voir », Pinter perturbe le regard et prive les spectateurs du confort d'un spectacle manifeste construit sur une logique de révélation. Il en fait des « *attendants* »[368] plutôt que des spectateurs, pour reprendre le terme

[368] Jon Foley Sherman, *A Strange Proximity: Stage Presence, Failure, and the Ethics of Attention* (Londres: Routledge, 2016). À ma connaissance, le terme n'a pas été traduit en français. Anne Ubersfeld avait déjà évoqué une idée similaire en parlant du spectateur comme « un personnage-clé » ou « l'artisan d'une pratique qui s'articule continuellement avec les pratiques scéniques », mais ces termes ne prennent pas véritablement en compte la

introduit par Jon Foley Sherman : « Attendants do more than attend performances—they attend *to* them » (12, italiques dans le texte). Face à un spectacle qui ne montre pas, les spectateurs prennent conscience de ce qui peut leur échapper[369]. D'après Jon Foley Sherman, de cette lacune naît une exigence d'attention de la part du spectateur-*attendant* : « I never perceive as much as I fail to notice and I am always missing something; thus the ceaseless demand for more attention » (13). En mettant en lumière un spectacle se dérobant à la vue et fondé sur l'évanescence du spectral, Pinter exige sans cesse cette attention supplémentaire qui se dirige principalement, comme on l'a vu avec *Landscape*, vers le visage de l'autre.

b. « Faces of others, in shadow » : les portraits dans No Man's Land

On retrouve également dans *No Man's Land* cette tentative fragile de mettre en mots le visage d'un autre invisible, particulièrement à travers les descriptions de l'album photo de Hirst. L'album est exposé de manière paradoxale : même s'il est mentionné à plusieurs reprises par Hirst, il n'apparaît jamais sur scène. Pour le dire avec Austin E. Quigley, dans la pièce les images sont plus souvent évoquées qu'exposées — « more often invoked rather than displayed » (« Time for Change » 46). De plus, la description que Hirst fait des portraits que contient l'album photo cache autant qu'elle montre :

> I might even show you my photograph album. You might even see a face in it which might remind you of your own, of what you once were. You might see faces of others, in shadow, or cheeks of others, turning, or jaws, or backs of necks, or eyes, dark under hats, which might remind you of others, whom once you knew, whom you thought long dead, but from whom you will still receive a sidelong glance, if you can face the good ghost. (383)

L'accent est mis sur la vision (« show », « see »), pourtant rien de ce que l'on nous présente à la vue n'est directement accessible, et cette *ekphrasis* est résolument un signe vers l'absence. Si Beth faisait référence au dessin, ici, Hirst convoque un autre art visuel, celui de la photographie, mais toujours de manière indirecte, car la répétition du modal « might » place la vision dans le domaine de l'hypothétique. Cette dérobade se poursuit dans les phrases suivantes : « You might see faces of others, in shadow, or cheeks of others, turning, or jaws, or backs of necks, or eyes, dark under hats ». Le regard est attiré vers les visages, les joues, les

---

dimension du *care* présente dans la pensée de Foley Sherman. Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II : L'école du spectateur* (Paris: Belin, 1996) 253.

[369] Je reviendrai sur cette question d'une attention potentiellement manquée dans mon dernier chapitre (344).

yeux, mais ils échappent à la vue : les visages restent dans l'ombre, les joues sont détournées, les yeux sont camouflés par les ombres des chapeaux[370]. Le texte lui-même reflète ce mouvement avorté vers une vision, car les obstacles rendant la vision impossible apparaissent entre virgules, juxtaposés, comme si le texte se heurtait à un obstacle dès qu'il s'approchait de son objectif. Les seuls éléments accessibles à la vue sont périphériques, parties de corps qui ne sont traditionnellement pas au centre d'un portait : les mâchoires, les nuques — l'anglais « back of necks », souligne d'autant plus la qualité secondaire de la vision offerte, ce n'est qu'un revers, le négatif de ce que l'on s'attendrait à voir. Ces visions se développent sur le mode de la métonymie, car c'est grâce à un rapport de contiguïté que les mâchoires et les nuques évoquent les bouches et les visages qui se dérobent à notre regard. En effet, par définition, la métonymie se fonde sur une forme de lien, « un rapport de voisinage, de coexistence, d'interdépendance, qui unit A et B, en fait ou dans la pensée »[371]. Comme l'explique Mariane C. Ferme dans le sillage de Luisa Muraro, cette logique repose sur l'existence d'un lien matériel, un rapport de dépendance essentiel : « Metonymy moves towards the prosaic and concrete by honing in on the related (contiguous) detail […] in ways that metaphorical operations, with their unexpected similarities, cannot »[372]. Contrairement aux métaphores qui opèrent une substitution fondée sur un rapport de similarité que l'on attribue aux objets (Morier 258)[373], les métonymies se construisent progressivement, de détail en détail, d'association en association. Ce fonctionnement métonymique permet d'appréhender les manifestations du spectral chez Pinter : s'il est autre et se dérobe à la vue, il relève tout de même indirectement du champ du visible. Alors que Julian Wolfreys propose de voir la métaphore comme figure emblématique de la spectralité (*Victorian Hauntings* 87), chez Pinter ce n'est pas l'arbitraire de la métaphore qui nourrit le spectral, mais plutôt le lien sous-jacent qui alimente la métonymie. Ainsi, malgré le face-à-face proposé à la fin du passage, la confrontation avec le fantôme ne peut se faire que de manière indirecte. Il se dérobe toujours, et ne peut jamais être véritablement visible, comme le rappelle Julian Wolfreys : « Whatever ghost there is, there is no ghost which comes to light, or which comes to appear in any sense of making itself visible, available to sight » (*Haunted Experience* 196). Malgré cette représentation indirecte, la présence du spectral se fait sentir et

---

[370] Je ne reviendrai pas sur l'ultime obstacle à la vision dans le passage, qui a à voir avec l'effet de visière et à l'impossibilité de croiser le regard du fantôme évoquée plus haut (73).
[371] Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique* (Paris: PUF, 1961), 743.
[372] Mariane C. Ferme, *The Underneath of Things: Violence, History and the Everyday in Sierra Leone* (Berkeley: U of California P, 2001), 10.
[373] Voir aussi Roman Jakobson et Moris Halle, *Fundamentals of Language* (1956), 2e éd. (Berlin: De Gruyter Mouton, 2010), 90.

requiert notre attention. Ce que l'on voit sur scène n'est que symptôme, indice de quelque chose qui nous échappe. À travers l'évocation textuelle de l'album photo et cette *ekphrasis* tronquée, Pinter rend manifeste l'absence des amis de Hirst, et cet épisode devient une manière d'illustrer le sentiment décrit par Hirst lorsqu'il s'exclamait, quelques instants avant cette description : « What a bunch. What a night, as I recall. All dead now, of course » (*No Man's Land* 372-373). L'épisode de l'album photo donne une profondeur et une subtilité supplémentaire à ce constat de deuil : à travers ces figures spectrales qui échappent, Hirst en appelle à notre sensibilité face à ceux que l'on a perdus, à notre capacité à les percevoir alors même qu'ils disparaissent.

Si l'album photo évoque des amitiés défuntes, *No Man's Land* offre une autre *ekphrasis* mettant en scène une forme de dérobade, dans un contexte légèrement différent. Spooner, quelques instants avant Hirst, évoque lui aussi une œuvre d'art inaccessible : un tableau qu'il n'a jamais peint. Malgré l'absence du tableau, le personnage décrit une scène et sollicite l'imagination de ses interlocuteurs :

> Yes, one afternoon in Amsterdam… I was sitting outside a café by a canal. The weather was superb. At another table, in shadow, was a man whistling under his breath, sitting very still, almost rigid. At the side of the canal was a fisherman. He caught a fish. He lifted it high. The waiter cheered and applauded, the two men, the waiter and the fisherman, laughed. A little girl, passing, laughed. Two lovers, passing, kissed. The fish was lofted, on the rod. The fish and the rod glinted in the sun, as they swayed. The fisherman's cheeks were flushed, with pleasure. I decided to paint a picture—of the canal, the waiter, the child, the fisherman, the lovers, the fish, and in background, in shadow, the man at the other table, and to call it The Whistler. The Whistler. If you had seen the picture, and the title, would the title have baffled you? (345)

Ce passage présente une certaine ressemblance avec l'intervention de Hirst : le rythme est comparable, avec des segments entre virgules en fin de phrase. Si chez Hirst ces juxtapositions fonctionnaient comme autant d'obstacles à la vision, avec Spooner, ce sont des affirmations de l'ambiance joviale de la scène. Toutefois, cette joie de vivre contraste avec l'objet central désigné par Spooner, car la figure sur laquelle se concentre Spooner semble funèbre. L'homme est dans l'ombre, et sa rigidité n'est pas sans rappeler la rigidité cadavérique. En choisissant d'attirer l'œil des spectateurs sur ce mystérieux siffleur, Spooner souligne ce qui est à l'arrière-plan, marginal — « at the other table ». Le regard est perturbé, déplacé. En donnant un titre au tableau, Spooner offre une légitimité supplémentaire à ce personnage de l'ombre et propose d'élargir notre champ de vision. Il ignore ce qui est d'habitude mis en avant — le succès

individuel du pêcheur — en faveur de cette figure de l'ombre, énigmatique. Avec l'album photo, c'est la douleur de la perte qui est soulignée, mais ici, dérobade et attention prennent une dimension éthique : en s'intéressant à ce qui est d'habitude invisible, Spooner participe d'une logique de réhabilitation telle que Guillaume Le Blanc l'encourage dans *L'invisibilité sociale*. Le philosophe parle notamment d'une « demande de reconnaissance[374] » qui permettrait de rendre leur visibilité aux individus que la société a rendus invisibles (96). Bien qu'elle s'intéresse d'abord à un contexte social, la perspective de Le Blanc mobilise les notions qui ont été évoquées ici. Il utilise notamment le vocabulaire du spectral pour décrire ces individus invisibles : le précaire est un « spectre à l'existence douteuse », qui « hante [la périphérie de l'humanité] comme un fantôme en mal de qualités » (*Vies ordinaires* 133). L'invisible est celui qui échappe à la vue, qui est présent sans que personne le remarque. Afin de mettre en place la reconnaissance qu'il appelle de ses vœux, Le Blanc propose de passer par la voix, car il considère que c'est d'abord en donnant une voix aux invisibles qu'ils pourront retrouver une visibilité. Cette trajectoire ressemble à celle adoptée par Pinter : face à un régime de visibilité incapable de fournir les structures d'attention nécessaires, les pièces tentent de mettre en mots le spectral afin de souligner ce qui justement échappe à notre vue. En ayant recours à la voix et à la narration plutôt qu'à l'image, elles réactivent notre attention à l'autre. Chez Pinter, cette attention n'est peut-être pas directement sociale comme celle qu'évoque Le Blanc, mais elle est profondément relationnelle : qu'ils viennent du passé ou d'un présent négligé, ce sont bien des visages qui se rappellent à nous, soulignant indirectement les liens et les obligations qui nous unissent les uns aux autres.

2. Un spectacle négatif

Pinter met également le visible à l'épreuve à travers ce que j'appellerai, en suivant François Lecercle, un « spectacle négatif », forme structurelle de dérobade (« L'ombre » 202). Les pièces ne cessent d'évoquer ce qu'elles ne montrent pas, créant chez le spectateur une certaine frustration qui permet une attention renouvelée. Comme le dit Hélène Lecossois à propos des dramaticules de Beckett : « La représentation est donc avant tout le signe d'une absence »[375]. Dans *A Kind of Alaska*, *Family Voices* et *Victoria Station*, le spectacle négatif apparaît à travers la progression des pièces vers des rencontres qui se révèlent être toujours manquées. Ainsi, en

[374] Je reviendrai sur cette dimension ci-dessous (359).
[375] Hélène Lecossois, « Entre évanescence et rémanence : le statut paradoxal du personnage beckettien des dramaticules », *Imaginaires* 6 (2000), 43.

plus de susciter l'attention des spectateurs, les pièces soulignent encore une fois la dépendance de l'individu et son besoin d'aller vers l'autre, même s'il se dérobe à son tour.

a. « The art of taking away »

D'après Pauline Kael, le travail de Pinter sur le scénario de *The Last Tycoon* révèle un défaut de l'artiste : « Pinter doesn't supply what's missing; Pinter's art is the art of taking away. And less can be less »[376]. Malgré cela, Robert Gordon et Michael Billington ont tous deux repris l'expression « the art of taking away » pour l'appliquer à Pinter dans un contexte plus positif, expliquant au contraire que pour le dramaturge, qui peut le moins peut le plus (« less is more »)[377]. C'est grâce à des stratégies comme le spectacle négatif que Pinter parvient à évider le visible sans pour autant offrir un spectacle vide de sens. Pourtant, de par sa nature même, le théâtre semble se prêter à montrer plutôt qu'à dissimuler. Pour le dire avec François Lecercle, « c'est un paradoxe, pour le théâtre qui, étymologiquement, donne à voir — *theaomai* —, de prendre pour matière un anéantissement » (« L'ombre » 201). Lecercle, dans son article sur *Les Perses* d'Eschyle, met brillamment au jour les mécanismes qui permettent ce spectacle négatif. Il explique d'abord son choix : « Si je veux considérer cette pièce, […] c'est surtout parce qu'elle touche au sujet de cet ouvrage [l'ombre de l'image] par la façon dont elle donne à voir moins des "images" que leur absence ou, pour ainsi dire, leur "ombre" » (« L'ombre » 201). Le spectacle négatif a quelque chose à voir avec le spectral en cela qu'il a la même capacité de se dérober au regard, d'attiser la curiosité pour ensuite échapper. Dans une logique comparable, Jacques Derrida parle d'« escamotage » pour décrire le fonctionnement du spectre (*Spectres* 204, italiques dans le texte). D'une manière similaire aux pièces de Pinter, *Les Perses* ne repose pas tant sur une action (les batailles de la guerre) que sur les récits qui en sont faits et les réactions des participants. En plus de cette prédominance de la parole sur le visible, la pièce joue sur la capacité de voir des spectateurs en mettant en place une forme de spectacle négatif, que François Lecercle définit ainsi :

> [Il y a une façon de] mettre l'absence en scène, qui consiste non pas simplement à la dire mais à la montrer, à la rendre sensible par ce qu'on pourrait appeler une entreprise de fragilisation du visible et par une sorte de « spectacle négatif ». Cela passe par trois stratégies convergentes. La première consiste à faire espérer un spectacle dont il est d'emblée évident qu'il est impossible, la seconde à esquisser un spectacle pour le

---

[376] Pauline Kael, *When the Lights Go down* (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1980), 217.
[377] Robert Gordon l'applique à *Betrayal* (*Theatre of Power* 124), et Michael Billington au scénario de *The Quiller Memorandum* (*Harold Pinter* 182).

> dérober et la troisième à présenter, mais de façon inattendue et sur un mode paradoxal, le spectacle qui semblait au départ impossible. (« L'ombre » 202)

Les mécanismes que Lecercle repère permettent d'articuler la manière dont les pièces signalent ce qui n'est pas là et n'a pas lieu. La frustration devient une « façon de traduire l'absence », de mettre en scène une dérobade qui se déroule au niveau de la pièce même, et plus seulement au niveau visuel (« L'ombre » 204-205).

b. Des rencontres manquées dans la trilogie Other Places

Chez Pinter, le spectacle négatif porte le plus souvent sur une rencontre vers laquelle la pièce tend sans toutefois pouvoir l'atteindre. C'est le cas par exemple dans *Moonlight,* qui se concentre principalement sur une réunion possible entre Andy et ses fils, sans toutefois l'autoriser à avoir lieu sur scène. En faisant porter la dérobade sur un élément relationnel, Pinter exploite les ressorts du spectacle négatif afin d'orienter l'attention du spectateur vers la dépendance du sujet et son besoin d'entrer en contact avec l'autre. C'est ainsi la dimension orectique du sujet qui est mise en avant. Je dois l'expression à Martha Nussbaum qui, dans son ouvrage *The Fragility of Goodness*, retrace la genèse du terme « *orexis* »[378] chez Aristote, et en résume les caractéristiques :

> In general we may say two things about this word: (1) It strongly implies directedness towards an object. (The verb occurs only with some sort of object.) It connotes, then, in the inner realm, not a vague state or yearning or being-affected, but a focusing on something, a pointing towards something. (2) It is active more than passive: it is a going for, a reaching after (whether bodily or psychic), as opposed to a being-overwhelmed, or an empty being-in-need. (273)

Ce n'est pas le besoin en lui-même qui est mis en avant mais la réaction qu'il déclenche, la tentative en direction de l'objet. Cette dimension orectique fonctionne de pair avec le spectacle négatif pour mettre en lumière un sujet dynamique qui ne cesse de tenter de rentrer en contact avec l'autre, même si la rencontre se dérobe finalement. J'ai déjà envisagé plus haut comment *Moonlight* reflète cette frustration de l'absence de l'autre, révélant l'importance du lien entre soi et l'autre et cette soif de connexion toujours insatisfaite (196). Je m'intéresserai ici à *A Kind of Alaska*, *Victoria Station* et *Family Voices*, moins souvent étudiées, mais qui donnent

---

[378] Martha Nussbaum souligne la difficulté de traduction du terme (274-275). Je suivrai l'exemple de l'anglais, qui tolère l'emprunt au grec avec « orectic » (*OED*), et en proposerai une version francisée.

également à voir des rencontres manquées, signalant dans le même temps la récurrence de ce trait dans la dramaturgie pinterienne.

La dynamique de *Family Voices* est alimentée par la voix de la mère qui supplie sans cesse son fils de rentrer à la maison. Le père est décédé, mais le fils ne le sait pas encore car il a quitté le foyer. La pièce exploite les différentes possibilités de rencontre entre les trois personnages sur le mode du spectacle négatif, en frustrant toute possibilité de réalisation. On comprend par exemple à travers le récit du jeune homme (VOICE 1) que sa mère et sa sœur ont tenté de lui rendre visite :

> When I was lying in my bath this afternoon, thinking on these things, there was apparently a knock on the front door. The man with black hair apparently opened the door. Two women stood on the doorstep. They said they were my mother and my sister, and asked for me. He denied knowledge of me. No, he had not heard of me. No, there was no one of that name resident. This was a family house, no strangers admitted. (139)

L'utilisation du discours indirect libre dans le récit du fils rend le rejet de son colocataire d'autant plus douloureux, comme si lui-même prenait en charge l'accusation envers sa mère et sa sœur : par opposition à la maison familiale, elles sont des étrangères, condamnées à rester sur le pas de la porte. La proximité spatiale fournit une forme de frustration supplémentaire : contrairement à ce que le colocataire prétend, le jeune homme est bien à l'intérieur, à quelques mètres, dans son bain. Cette situation met l'accent sur son intimité et sur son sentiment de confort dans cette nouvelle maison, rendant la séparation avec sa mère et sa sœur d'autant plus déchirante. Malgré un contexte qui semble rendre la rencontre possible, mère et fils ne se rejoignent pas. La situation est quelque peu différente pour le père : décédé, il hante les lieux et échappe à un véritable échange avec les vivants. On le voit par exemple dans le récit de la mère, qui perçoit le père comme une figure spectrale : « I hear your father's step on the stair. I hear his cough. But his step and his cough fade. He does not open the door » (140). Les pas et la toux sont autant d'indices indiquant l'imminence de l'arrivée du père[379], mais il n'apparaît jamais : la porte, comme celle qui séparait le fils de sa mère et de sa sœur, reste fermée.

Ces rencontres envisagées mais manquées annoncent en quelque sorte l'échange final, réunion familiale manquée par excellence :

---

[379] De manière peut-être surprenante, ces indices sont éminemment corporels. Je reviendrai dans le chapitre 7 sur les questions soulevées par l'incarnation du fantôme (279).

> VOICE 1. I'm coming back to you, mother, to hold you in my arms[380].
> I am coming home.
> I am coming also to clasp my father's shoulder. Where is the old boy? I'm longing to have a word with him. Where is he? I've looked in all the usual places, including the old summerhouse, but I can't find him. Don't tell me he's left home at his age? That would be inexpressibly skittish a gesture, on his part. What have you done with him, mother?
> VOICE 2. I'll tell you what, my darling. I've given you up as a very bad job. Tell me one last thing. Do you think the word love means anything?
> VOICE 1. I am on my way back to you. I am about to make the journey back to you. What will you say to me?
> VOICE 3. I have so much to say to you. But I am quite dead. What I have to say to you will never be said. (147-148)

La phrase « I'm longing to have a word with him » est particulièrement représentative de la pièce dans son ensemble : les personnages ne cessent de tenter de communiquer, sans véritable succès. L'*OED* signale deux catégories de sens pour le verbe « long » : une première, liée à la durée ou à la distance (« to grow longer in duration » etc.) et une seconde, liée à un état émotionnel ou physique (« to yearn to do something »)[381]. Le même verbe contient à la fois le besoin, l'espoir de réalisation de quelque chose, et l'attente qui repousse le moment de satisfaction du désir. Avec les interventions de la mère implorant son fils de revenir et l'immobilité visible de ce dernier, *Family Voices* donne à voir le temps qui s'allonge dans l'attente de la rencontre. Il n'est d'ailleurs pas anodin que cette pièce soit l'une de celles où la suspension temporelle est la plus visible, notamment grâce aux interventions de la mère qui la placent dans un hors-temps spectral, comme analysé plus haut (101). Le hors-temps spectral vient donc s'allier à la soif de connexion inassouvie des personnages afin de mettre en avant ce qui est à la fois proche et inaccessible. Si l'ensemble de la pièce est placé sous le signe de la frustration, les plaintes de la mère et les incohérences de la communication laissant entendre que la réunion n'aurait jamais lieu, ce passage semble inverser la tendance. L'immobilité globale des corps est remplacée par une volonté de mouvement, affirmée et réaffirmée par le fils : « I'm coming back », « I am coming home », « I am on my way back to you ». La dernière

---

[380] Voice 2 avait déjà utilisé cette expression plus tôt dans la pièce, ce qui ajoute à l'idée de l'imminence d'une réunion : « Or perhaps you will arrive here in a handsome new car, one day, in the not too distant future, in a nice new suit, quite out of the blue, and hold me in your arms » (138).
[381] « Long, v.1 », *Oxford English Dictionary* (Oxford: Oxford UP) [en ligne, consulté le 4 juin 2017].

occurrence signale un passage à l'acte, le mouvement est initié. C'est maintenant l'imminence de la rencontre qui est présentée : « I am about to make the journey back to you ». Dans cette pièce qui privilégie les voix — elle fut présentée à la radio avant d'être montée sur scène — les images physiques de la rencontre envisagée sont d'autant plus frappantes : le fils propose de prendre sa mère dans les bras et de donner une accolade à son père. Cette dimension a quelque chose du spectacle impossible dont parlait François Lecercle : la nature radiophonique de la pièce fait que, peu importe les derniers rebondissements, cette conclusion ancrée dans le corps et dans le physique ne peut avoir lieu directement. Ce que Lecercle dit de la tension dans *Les Perses* entre l'envie de voir l'armée tant évoquée et l'impossibilité technique de voir ce spectacle (l'armée est décimée, la scène serait de toute façon trop petite) s'applique tout à fait à la tension entre l'envie de voir une réunion prendre place et l'impossibilité pour la radio de montrer une rencontre physique, à la fin de *Family Voices*, ainsi que de manière générale à la difficile tâche de sortir les personnages — les voix — de l'isolement statique dans lequel ils se trouvaient dans la pièce : « Il y a donc une tension qui est poussée presque jusqu'à la contradiction : d'un côté, le chœur aiguise le désir de voir […], de l'autre, le spectateur ne peut pas ignorer qu'il sera nécessairement privé de ce spectacle étrange, fascinant et terrible » (203-204). Dans la pièce que commente Lecercle, le spectacle a finalement lieu, *in extremis*, mais *Family Voices* s'achève avant que la rencontre puisse avoir lieu. Doublée de la sentence du père, la fin de la pièce se montre impitoyable et conclut avec trois voix isolées les unes des autres, juxtaposées sans toutefois être véritablement liées. En soulignant dans ces derniers instants l'imminence et la qualité physique de la rencontre, la pièce construit pourtant une attente. Il s'agit bien d'un spectacle négatif, à la fois impossible et dérobé, qui n'éveille la curiosité que pour la décevoir.

Ce qui n'a pas lieu arrive tout de même à se faire sentir : c'est l'écart entre la rencontre évoquée et l'absence de réalisation qui permet de créer une frustration et d'amener cette rencontre, paradoxalement, sur le devant de la scène. En refusant toute fin heureuse et réconfortante, Pinter esquisse un portrait de l'individu dépendant, qui a besoin de l'autre mais ne peut s'assurer de la satisfaction de ses désirs : on en revient à ce sentiment de « *longing* », ce désir qui contient en lui-même l'attente de sa satisfaction. Steven H. Gale, dans l'un des rares articles s'intéressant à la pièce, remarque : « [In *Family Voices*] it is apparent that the two [mother and son] care for one another, and that they are trying to communicate; many of their

comments are related, or at least parallel, yet there is never any connection »[382]. Les voix du fils et de la mère se rejoignent en effet parfois, dans une sorte de parallélisme ou d'écho qui peut laisser croire qu'elles se répondent, rendant la dérobade finale d'autant plus poignante. C'est le cas par exemple dans ce passage précédent le récit de la visite de la mère et de la sœur :

> VOICE 1. But I haven't forgotten that I have a mother and that you are my mother.
>
> VOICE 2. Sometimes I wonder if you remember that you have a mother. (136)

Dans la pièce, tout semble faire obstacle à la communication : les lettres, qui ne sont pas véritablement des lettres, ne partent pas, n'arrivent pas à destination, et les échanges ne sont pas de véritables échanges. Malgré tout, il y a certains moments dans la pièce, comme celui-ci, où la mère et son fils semblent presque parler à l'unisson. Ces passages, telle une courbe asymptotique, se rapprochent infiniment d'une rencontre sans pour autant la réaliser, contribuant ainsi à la frustration des spectateurs. En dérobant la rencontre, la pièce révèle dans le même temps la soif de connexion et l'impossibilité de l'assouvir au sein du cercle familial. En évoquant *Family Voices* et des pièces de la même époque, Steven H. Gale explique : « the family is pivotal because it is the source of vulnerability » (« The Concept of Family » 159). Si, en 1984, l'évocation de ce terme ne convoquait pas encore la masse du corpus théorique développée par la suite, il reflète à n'en point douter la fragilité et la dépendance envahissant la pièce. Malgré les échecs et autres dysfonctionnements, les personnages ne cessent de tenter d'établir des liens les uns avec les autres.

La pièce *Victoria Station* adopte un fonctionnement similaire, entre imminence de la rencontre et frustration, comme en témoigne la conclusion :

> CONTROLLER. Listen. I've been thinking. I've decided that what I'd like to do now is to come down there and shake you by the hand straightaway. I'm going to shut this little office and I'm going to pop down to see you, to shake you by the hand. […] I'd like to meet your lady friend, you see. And we can have a nice celebration. Can't we? So just stay where you are. Right?
>
> *Pause*.
>
> Right?
>
> *Pause*.
>
> 274?

---

[382] Steven H. Gale, « Harold Pinter's *Family Voices* and the Concept of Family », *Harold Pinter, You Never Heard Such Silence*, éd. par Alan Bold (Londres: Vision, 1985), 148.

> DRIVER. Yes?
>
> CONTROLLER. Don't move. Stay exactly where you are. I'll be right with you.
>
> DRIVER. No. I won't move.
>
> *Silence*.
>
> I'll be here. (210-211)

On retrouve dans ce passage des éléments comparables à ceux de la conclusion de *Family Voices*. D'abord, l'imminence de la rencontre : « straightaway », « right with you » et l'utilisation de « I'm going to », qui construit un futur quasi immédiat. On note également une référence à un contact physique : « shake you by the hand » (une phrase qui est d'ailleurs répétée). La mention d'un troisième personnage — une femme que le conducteur affirme avoir sur la banquette arrière de sa voiture, mais que l'on ne voit pas sur scène — souligne encore la rencontre, car le superviseur exprime son désir de faire sa connaissance, et de fêter cela tous ensemble : pour l'occasion, il passe de la première personne du singulier à la première personne du pluriel, rendant la réunion encore plus tangible. Le superviseur propose de se déplacer (« come down », « pop down to see you »), alors que le conducteur a pour instruction de rester là où il est : « Don't move. Stay exactly where you are ». Alors même qu'il n'est qu'initié, ce mouvement se heurte à un premier obstacle : par définition, c'est le conducteur qui est mobile, et la centrale immobile, et les personnages semblent vouloir aller contre cet état de fait. De plus, comme je l'ai déjà envisagé dans une perspective à la fois spatiale et temporelle à travers la notion d'hétérotopie (103), les deux hommes ne vivent pas réellement dans le même monde, et la rencontre paraît donc difficile à concevoir. Toutefois, Pinter se refuse à montrer l'échec ou le succès de cette rencontre, et clôt ici la pièce. François Lecercle évoquait deux des stratégies par lesquelles pouvaient passer le spectacle négatif : « La première consiste à faire espérer un spectacle dont il est d'emblée évident qu'il est impossible, la seconde à esquisser un spectacle pour le dérober » (« L'ombre » 202). *Victoria Station* semble allier les deux, en faisant espérer une rencontre entre le superviseur et le chauffeur malgré tout ce qui les sépare, et en esquissant cette rencontre pour la dérober, car le rideau tombe au moment où la rencontre semblait imminente. Comme dans *Family Voices,* c'est également de par la nature spectrale de la pièce que la rencontre est évitée : la perturbation temporelle et spatiale empêche la rencontre d'avoir lieu. De la même manière que le père décédé dans *Family Voices* apparaît sans pouvoir ouvrir la porte, rappelant le lien entre la mère et son mari sans toutefois offrir de résolution, le décalage spectral qui envahit l'espace et le temps de *Victoria Station* participe à la fois de la mise en

avant des liens possibles entre les deux personnages et de la difficulté concrète de faire face à cette dépendance.

Dans *A Kind of Alaska*, la chambre d'hôpital semble être un lieu de réunion possible. Après avoir réclamé la présence de ses proches (« Where's my mother? My father? Estelle? Pauline?[383] », 165), Deborah retrouve sa sœur Pauline. Pourtant, il y a quelque chose d'inattendu et de surprenant dans la présence de Pauline qui nous incite à la voir comme un nouvel exemple de ce spectacle négatif que décrivait François Lecercle, cette fois peut-être plus proche de la troisième stratégie qu'il décrit, celle du spectacle paradoxal : « présenter, mais de façon inattendue et sur un mode paradoxal, le spectacle qui semblait au départ impossible » (« L'ombre » 202). En effet, les indications scéniques ne rendent pas compte de l'apparition de Pauline et la première mention de sa présence est la suivante : « *[Deborah] has become aware of the figure of Pauline, standing in the room* » (175). Hornby remarque le caractère intempestif de l'entrée de Pauline en lui disant : « I didn't call you » (176). La réunion que Deborah appelait de ses vœux se fait ainsi spontanément, de manière imprévue, sans donner la possibilité au spectateur de l'anticiper. Avec cette apparition intempestive, Pauline revêt l'invisibilité visible du fantôme.

D'une manière similaire aux deux autres œuvres avec lesquelles *A Kind of Alaska* forme le triptyque *Other Places*, la pièce conclut sur l'image d'une rencontre frustrée, espérée alors qu'elle est impossible : celle de Deborah avec le reste de sa famille. Alors que Deborah affirme avoir pris la mesure de la situation, elle récapitule ce qu'elle croit savoir : « Mummy and Daddy and Estelle are on a world cruise. They've stopped off in Bangkok. It'll be my birthday soon. I think I have the matter in proportion » (190). Toutefois, quelques instants plus tôt, Hornby avait expliqué froidement : « I have been your doctor for many years. This is your sister. Your father is blind. Estelle looks after him. She never married. Your mother is dead » (184). Cette version entre en conflit avec celle que Pauline avait préféré raconter à sa sœur :

> Debby. I've spoken to the family. Everyone was so happy. I spoke to them all, in turn. They're away, you see. They're on a world cruise. They deserve it. It's been so hard for them. And Daddy's not too well, although in many respects he's as fit as a fiddle, and Mummy… It's a wonderful trip. They passed through the Indian Ocean. And the Bay of Bosphorus. Can you imagine? Estelle also… needed a total break. It's a wonderful

[383] Lorsque Hornby lui annonce que Pauline est là, Deborah, dans une réaction enfantine, dit qu'elle ne veut pas la voir, mais le passage me semble relever plus d'une relation espiègle entre deux sœurs que d'un véritable souhait de ne pas retrouver sa sœur (165).

> trip. Quite honestly, it's the trip of a lifetime. They've stopped off in Bangkok. That's where I found them. I spoke to them all, in turn. And they all send so much love to you. Especially Mummy. (177-178)

Ce passage mêle enthousiasme affiché et doute. L'accent mis sur la qualité extraordinaire de la croisière la révèle comme une manière d'épargner Deborah et de ne pas lui annoncer les mauvaises nouvelles à propos de sa famille. La répétition « It's a wonderful trip » et la tournure hyperbolique « it's the trip of a lifetime » sont censées la rassurer. Pourtant, le récit de Pauline est marqué par une certaine inquiétude : « It's been so hard for them », « And Daddy's not too well ». Les points de suspension signalent tout ce que Pauline se refuse à révéler à Deborah : « Estelle also… needed a total break », « and Mummy… ». De plus, la géographie même de ce voyage est instable, car si Bangkok et l'Océan Indien sont des escales cohérentes, la baie du Bosphore est une étape inattendue : le Bosphore est un détroit et est bien éloigné du reste du trajet, comme si Pauline avait improvisé ce circuit. Ainsi, l'affirmation finale de Deborah, qui choisit de retenir la version de l'histoire où ses parents sont encore en vie et en bonne santé, et où tout le monde pourra se réunir pour son anniversaire, est impossible — c'est une « réalité fictionnelle fabriquée », pour le dire avec Elizabeth Sakellaridou (*Pinter's Female Portraits* 207, c'est moi qui traduis). Sapée par les informations apportées par Hornby et les failles que laisse entrevoir le discours de Pauline, la rencontre relève à nouveau du spectacle impossible.

Que ce soit dans *A Kind of Alaska*, *Family Voices* ou *Victoria Station*, les exemples de spectacle négatif chez Pinter ont tous à voir avec une potentielle rencontre. Si Lecercle voyait dans *Les Perses* l'enjeu de l'apparition de l'armée défaite, chez Pinter l'enjeu est essentiellement intersubjectif. En justifiant ses regroupements de pièces dans sa monographie sur Pinter, Simon Trussler fait une remarque tout à fait applicable au présent corpus : « This group [*Tea Party, The Basement, Landscape, Night, Silence* and *Old Times*] explores a succession of "Passing Acquaintances": […] human flotsam seems to touch and drift apart, causing a ripple—perhaps an illusory ripple—of contact, soon to be caught up and dispersed in the diverging currents of time » (18). Le contact est fugace mais omniprésent, et la soif de connexion est mise en avant, même si elle est inassouvie : les rencontres sont condamnées à rester inabouties, comme suspendues. Cette frustration est dédoublée : c'est à la fois celle des spectateurs qui s'attendent à une réunion finale et qui en sont privés, et celle des personnages eux-mêmes, qui ne cessent de chercher à entrer en contact les uns avec les autres sans toutefois parvenir à établir les relations dont ils ont besoin. Pinter esquisse un portrait de « l'homme relationnel » tel que le conçoit Guillaume Le Blanc, « qui ne peut persévérer dans son être qu'à

la condition de pouvoir se lier aux autres, est un homme par définition vulnérable, structurellement ouvert aux autres, dépendant des formes d'attachement dans lesquelles il est situé » (*Vies ordinaires* 205). En montrant en quoi les pièces évitent la rencontre malgré son imminence, Pinter souligne cette nécessité de se lier aux autres. Dans le même temps, en se plaçant au moment exact où la rencontre est potentiellement manquée, il révèle en quoi vulnérabilité et dépendance sont liées.

3. Tentatives et échecs répétés

Plus qu'un mouvement unique qui se conclurait à la fin de la pièce en une attente déçue, il s'agit chez Pinter d'une dynamique sans cesse relancée, d'une dérobade permanente. Les tentatives des personnages d'aller les uns vers les autres s'enchaînent, échouant et reprenant de plus belle. Ce retour, à la fois intermittent et incessant, est également une des caractéristiques du spectral. De la même manière que le spectre est défini par ses apparitions intermittentes mais récurrentes, la persistance des personnages face à l'échec encourage une lecture mettant l'accent sur une temporalité de la répétition : les tentatives échouent, mais l'énergie qui les alimente est toujours présente, infatigable. « For us, there is only the trying », pour le dire avec T.S Eliot dans « East Coker »[384]. Cet espoir sans cesse renouvelé est une manière de préserver l'attention des spectateurs qui, dans une forme de déni, attendent toujours une fin heureuse.

a. « Close to her, not touching » : Landscape

Si ce n'est pas exactement sur le mode du spectacle négatif tel que je l'ai envisagé dans d'autres pièces*, Landscape* présente tout de même un trio qui ne se rencontre jamais : Beth et Duff sont ensemble sur scène, sans communiquer véritablement, et l'amant de Beth hante ses souvenirs. À de nombreuses reprises, dans un rapport comme asymptotique, les discours des deux personnages se rapprochent presque jusqu'à entrer en contact, sans jamais que ce contact s'établisse réellement. Dans son article « Approach and Avoidance », William F. Dohmen revient sur cette tentative des personnages pinteriens d'instaurer un lien avec l'autre :

> the pattern of foredoomed protagonists reaching out toward firm relationships across the hopelessly slippery, shifting surfaces of Pinter's dialogue has persisted, becoming a

[384] T.S. Eliot, *Four Quartets* (1943) (Londres: Faber & Faber, 1974), 19.

> conspicuously predictable element in the otherwise unstable realm of Pinter's plays from *Landscape* (1968) through *Betrayal* (1978)[385].

Dohmen explique ce fonctionnement en termes de construction de personnages : il y en aurait deux types, ceux qui sont prêts à aller vers l'autre et ceux qui rejettent le contact. Je proposerais plutôt de me concentrer sur la répétition des tentatives et sur la persistance de ce schéma, car c'est dans la résilience des personnages malgré leur échec que leur nature orectique apparaît la plus visible. Comme le remarque Martha Nussbaum, le besoin instaure une dynamique chez l'individu qui tente de le satisfaire (273). La pièce, dans une dérobade incessante, donne à voir une succession de rapprochements et d'éloignements, soulignant à la fois la dépendance et la vulnérabilité des personnages. Ce fonctionnement rappelle celui de la « *romance* » que décrit Patricia A. Parker, se fondant sur les œuvres d'Edmund Spenser ou de John Keats. Si l'œuvre de Pinter et la catégorie de la romance semblent être diamétralement opposées, les deux formes adoptent des stratégies convergentes. Patricia A. Parker décrit ainsi le fonctionnement de la romance : « a form which simultaneously quests for and postpones a particular end, objective, or object […] "romance" is that mode or tendency which remains on the threshold before the promised end, still in the wilderness of wandering, "error," or "trial" »[386]. C'est lorsqu'elles sont sur le point d'aboutir que les tentatives échouent, condamnant les personnages à errer et à poursuivre un objectif omniprésent mais inatteignable.

Malgré l'image initiale d'isolement de Beth et de Duff, la pièce met en place une série d'échos qui témoignent du lien unissant les personnages, révélant ainsi une forme de dépendance fondamentale. C'est le cas par exemple des noms des deux personnages, qui appellent dans l'imaginaire du spectateur une forme de réunion à travers Macbeth et Macduff, les deux protagonistes shakespeariens. En reliant les deux personnages avec un même préfixe, Pinter leur offre une forme d'union, même si les personnages shakespeariens sont loin de former un couple idéal : Macduff tuera Macbeth, brandissant sa tête ensanglantée sur scène à la fin de la pièce. La référence est donc ambiguë : elle témoigne d'un lien indéniable, mais d'une nature potentiellement hostile, et même fatale pour Beth. Toutefois, sur scène, cette référence intertextuelle passera probablement inaperçue, car les noms des personnages ne sont pas prononcés. C'est à travers le dialogue même que l'on se rapproche au plus près d'une véritable communication. De nombreux critiques ont d'ailleurs remarqué que ce qui semblait être au

---

[385] Si Dohmen fixe *Betrayal* comme date de fin, c'est probablement plus par défaut que par choix : l'article paraît l'année de la sortie de *Family Voices*, et ne prend donc naturellement pas en compte les pièces ultérieures. William F. Dohmen, « Approach and Avoidance: Pinter's Recent Antagonists », *South Atlantic Bulletin* 45.4 (1980), 33.
[386] Patricia A. Parker, *Inescapable Romance: Studies in the Poetics of a Mode* (Princeton: Princeton UP, 2015), 4.

premier abord deux monologues distincts et hermétiquement séparés s'approchait parfois plus du dialogue, ou du moins à des monologues entrecroisés[387]. En effet, malgré les indications initiales de Pinter stipulant que les personnages ne semblent pas s'entendre l'un l'autre (167), un écho apparaît parfois sur scène, comme lorsque les personnages utilisent une tournure similaire : « DUFF. […] There wasn't a soul in the park » (171) ; « BETH. […] There wasn't a soul on the beach » (171, répété 175, 181) ; « DUFF. […] There's not a soul in the house » (171). Solitude et dépendance sont intimement liées ici : le contenu de ces affirmations est un constat d'isolement, mais la réapparition de cette structure de manière intermittente, chez un personnage puis chez l'autre, souligne un échange, un dialogue qui se construit de manière presque imperceptible. Le texte de la pièce fournit de nombreuses coïncidences de cet ordre, rappelant le passage de *Family Voices* où la mère et son fils semblaient un instant se répondre au sujet de la présence d'une mère. Ces échos évoquent pour Michael Billington une réplique de *Ohio Impromptu* de Beckett : « Alone together so much shared » (*State of the Nation* 199). Dans *Landscape*, comme le titre le laisse entendre, ce sont souvent les éléments du paysage qui font office de lieux partagés : la mer, la plage et le salon de thé chez Beth font respectivement écho au lac, au parc et au pub chez Duff. Malgré ces parallèles et rapprochements envisagés, la rencontre reste impossible, car ces espaces appartiennent à deux univers bien différents. Celui de Beth est raffiné, exotique et chaleureux alors que celui de Duff est rustre, local et pluvieux. Les correspondances sont établies et soulignent un lien mais dans le même temps, c'est également la distance entre les deux personnages, leurs états d'esprit et leurs aspirations qui est mise en avant. De plus, aucun mouvement physique ne vient renforcer ces rapprochements linguistiques. Au fil de la pièce, même si l'on frôle la réunion grâce au texte, le contact est finalement impossible. James R. Hollis apporte justement le commentaire suivant à propos des pièces de Pinter antérieures à 1970 : « Throughout the corpus, characters try and ostensibly fail in their efforts to fling linguistic bridges across the abyss » (112). C'est bien la tentative qui devient l'objet des pièces, ostensible dans son échec et renouvelée encore et encore. Il n'y a pas de progression linéaire d'un isolement vers une réunion, mais plutôt des épisodes intermittents qui laissent entrevoir une rencontre pour immédiatement l'écarter. C'est cette dérobade, ce mouvement continu de va-et-vient, d'espoir et de déception, qui permet de susciter encore et encore l'attention du spectateur[388].

---

[387] Sur la question, voir par exemple Ganz, « Mixing Memory and Desire » (162) ; Bob Mayberry, « Still Life: Pinter's *Landscape* and *Silence* », *Theatre of Discord: Dissonance in Beckett, Albee, and Pinter* (Rutherford: Fairleigh Dickinson UP, 1989), 54.

[388] Je reviendrai ci-dessous sur le phénomène d'attention au théâtre et ses exigences éthiques (344).

L'échec de la rencontre passe notamment par l'absence de contact physique, et si cela est visible sur scène du fait de la distance qui sépare Beth et Duff, c'est également un élément qui réapparaît dans les récits des personnages. On le voit par exemple avec Beth, qui se souvient : « I drew a face in the sand, then a body. The body of a woman. Then, the body of a man, close to her, *not touching* » (178, c'est moi qui souligne). L'énumération décrit progressivement les différents segments ajoutés au dessin initial. Les corps prennent forme doucement, proches l'un de l'autre, pour finalement ne pas se toucher. Le fait que le dessin soit réalisé sur le sable ajoute un peu plus à la fragilité de la relation que Beth tente d'entretenir. Cette silhouette de l'amant rappelle également l'origine de la peinture, dont Laurent Châtel offre une analyse qui pourrait se lire comme une analyse de *Landscape* :

> L'origine de la peinture — légende qui fut rapportée par Pline — y est assimilée au geste de la servante de Corinthe qui traça l'ombre du profil de son amant projeté sur un mur grâce à une chandelle. Moins pour imiter que pour mieux se remémorer. La légende attire l'attention sur ce geste qui ne poursuit pas la ressemblance, mais une trace mémorable. L'amant tout entier contenu dans les traits du dessin n'est qu'un spectre, illusion de la présence qui ne comble jamais l'absence[389].

Esquisser la silhouette de l'autre, ce serait une manière d'en garder une trace, de l'inscrire dans sa mémoire. Du mur au sable, la mémoire devient plus fragile, mutable. C'est également ce que remarque Mark Taylor-Batty dans son commentaire de cet épisode, mettant l'accent sur la dimension mémorielle du geste (*Theatre* 104). De plus, cet épisode fait référence à un autre, antérieur, où Beth se rappelle s'être allongée près de son amant : « I lay down by him, not touching » (169). Le dessin dans le sable devient une tentative de capturer le souvenir. Pourtant, au-delà de cet aspect, cet épisode est bien l'image d'une rencontre qui se dérobe. La silhouette fait signe vers un corps et un couple disparus : ce n'est pas un simple contour, mais une trace de ce qui n'est plus. Encore une fois, la pièce témoigne de la volonté de Beth d'aller vers une rencontre tout en contenant son échec : son dessin rapproche les deux corps, mais le sable est un support fragile, et l'autre est déjà absent. De plus, dans le dessin de Beth aussi bien que dans l'épisode originel, les corps ne se touchaient pas. Duff reprend notamment l'image plus tard : « I stood close to you […] without touching you » (185). Son affirmation prend une teneur particulière si l'on se souvient que les personnages sont séparés sur scène par une grande table. Même si c'est l'échec du contact qui est mis en avant, le fait qu'il apparaisse à la fois chez Beth

---

[389] Laurent Châtel, « Regard "spectral" sur la peinture britannique des XVIIIe et XIXe siècles », *Sillages critiques* 8 (2006), 6-7 [en ligne, consulté le 15 janvier 2017].

et chez Duff signale un lien ténu entre les deux personnages. *Landscape* donne ainsi à voir une infinité de rencontres manquées. La rencontre ne peut se faire qu'en creux, de manière indirecte — elle se dérobe dès que l'on s'en approche, les corps s'effacent et les échos disparaissent. Comme le faisait remarquer Patricia A. Parker dans un autre contexte : « the focus may be less on arrival or completion than on the strategy of delay » (5). Au fur et à mesure que les rencontres se dérobent, les pièces s'orientent vers une temporalité du contretemps qui se répète sans cesse.

b. *« We can't start again. We can end again » : des tentatives sans fin dans* Ashes to Ashes

Dans *Ashes to Ashes*, lorsque Devlin propose à Rebecca de recommencer à zéro, elle remet totalement en question la possibilité d'une telle initiative[390] :

> DEVLIN. Let's start again.
>
> REBECCA. I don't think we can start again. We started… a long time ago. We started. We can't start *again*. We can end again.
>
> DEVLIN. But we've never ended.
>
> REBECCA. Oh, we have. Again and again and again. And we can end again. And again and again. And again.
>
> DEVLIN. Aren't you misusing the word "end"? End means end. You can't end "again". You can only end once.
>
> REBECCA. You can end once and then you can end again (424-425, italiques dans le texte)

Rebecca décrit un type de répétition particulier fondé sur la réitération de tentatives vouées à l'échec, rappelant celle de Sisyphe, figure mythologique condamnée par les dieux à faire rouler une pierre jusqu'en haut d'une colline pour la voir retomber systématiquement une fois arrivée au sommet[391]. Les paroles mêmes de Rebecca mettent en scène le fonctionnement qu'elle décrit : dans sa deuxième réplique, chaque point peut être compris comme une fin potentielle de sa prise de parole. Pourtant, elle refuse de conclure une seule fois et poursuit, sans

---

[390] Dans cette section et la suivante, je reprends des éléments d'un article à paraître : Adeline Arniac, « "We Can't Start Again. We Can End Again": Humble Inchoation in a Selection from Harold Pinter's Memory Plays », *The Humble in 19th-, 20th- and 21st-Century British Literature and Arts*, éd. par Isabelle Brasme, Jean-Michel Ganteau, et Christine Reynier (Montpellier: PULM).

[391] Je reprends l'image d'Albert Camus, qui a consacré un ouvrage à cette figure mythique, l'interprétant comme une vision de la condition absurde de l'homme moderne. Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe* (Paris: Gallimard, 1985). Le terme a ensuite été repris par Martin Esslin afin de décrire le théâtre de Pinter, Ionesco, ou Beckett, dans son célèbre ouvrage *The Theatre of the Absurd*, mais l'utilisation du concept par Esslin tend à gommer la dimension dynamique du processus tel qu'il est décrit par Camus.

véritablement recommencer une nouvelle phrase, encore et encore. Dans un même temps, la fin s'affirme et se dérobe. Elle devient le signe d'une tentative nouvelle et, dans un cycle continu de tentatives, début et fin se mêlent. Comme le dit pertinemment Linda Ben-Zvi à propos de *Monologue* : « The effort—a salivation at best—never abates the hunger » (« The Play of Words » 92). De plus, face à l'affirmation initiale de Devlin qui utilisait un « Let's » assez anonyme, Rebecca passe à la première personne du pluriel, posant ainsi pleinement la dimension intersubjective de sa proposition. La temporalité que décrit Rebecca reflète la construction des pièces de mon corpus dans leur ensemble, tentatives sisyphéennes dans lesquelles les efforts pour tenter de rentrer en contact avec l'autre finissent toujours par échouer, tout en étant renouvelés encore et encore. Finalement, l'accent est mis sur la tentative en elle-même, sur ce geste vers l'autre qui révèle la nature orectique du sujet.

Si l'intervention de Rebecca met en avant une temporalité de l'éternel recommencement vouée à l'échec, Devlin en est un exemple au fil de la pièce. Avec ses nombreuses questions, il ne cesse de tenter de comprendre Rebecca, d'avoir accès à cette connaissance qu'elle détient mais qui lui paraît totalement énigmatique[392]. Afin de souligner ces tentatives sans fin, Gérard Desarthe a pris la décision, pour son spectacle, d'ajouter deux scènes muettes supplémentaires au début et à la fin de la pièce. Les scènes sont identiques : dans la pénombre, Devlin (Gérard Desarthe) évolue sur le plateau, se sert un verre (fig. 31). Le plateau est séparé du public par une gaze, sur laquelle sont projetés des traits et couleurs rappelant la mire d'un écran de télévision. La mire amorce un rapport réflexif au spectacle offert sur scène en nous rappelant notre rôle en tant que spectateurs, mais s'avère également révélatrice en termes temporels. À l'époque des premières télévisions, cette image fixe apparaissait à la fin des programmes, et le fait que cette scène soit placée à la fois en fin et en début de pièce illustre les mots de Rebecca : l'on ne peut pas recommencer, mais l'on peut finir, encore et encore. Cette exploration d'une fin qui ne cesse de faire retour a quelque chose d'éminemment spectral. Élisabeth Angel-Perez remarque justement que Pinter « ne cesse de travailler sur le revenant, ce qui fait retour » (« Spectropoétique de la scène » 3). En effet, la revenance est ce qui caractérise le fantôme : « un fantôme ne meurt jamais, il reste toujours à venir et à revenir » (Derrida, *Spectres* 163). Ce retour inévitable est une manière d'envisager à la fois la persistance de Devlin à comprendre Rebecca et l'impossibilité pour Rebecca de conclure sa propre expérience, de l'achever et la mettre à distance. L'expérience de l'autre devient la sienne, et le passé fait retour dans le

[392] Je reviendrai plus en détails sur le rapport à la connaissance dans le chapitre 8.

présent. Ce recommencement éternel de la fin rappelle le poème de Charlotte Delbo « Une connaissance inutile », en particulier ces quelques vers :

> Je reviens d'un autre monde / dans ce monde / que je n'avais pas quitté / et je ne sais / lequel est vrai / dites-moi suis-je revenue / de l'autre monde ? / Pour moi / je suis encore là-bas / et je meurs là-bas / chaque jour un peu plus / je remeurs / la mort de tous ceux qui sont morts / et je ne sais plus quel est le vrai / de ce monde-là / de l'autre monde là-bas / maintenant / je ne sais plus / quand je rêve / et quand / je ne rêve pas[393].

En commentant ce poème, Colin Davis explique : « death is conceived not as a single event, but as something always to be repeated, so that the survivor dies the deaths of those who have not survived » (99). Cette fin qui se dérobe et s'affirme à la fois devient ainsi une trace de l'attention portée à l'expérience de l'autre, d'une vie qui est engagée dans le monde bien au-delà de sa vie propre. Que ce soit dans *Landscape* ou dans *Ashes to Ashes*, les personnages tentent sans cesse d'aller à la rencontre de l'autre. Il se dérobe, son corps s'efface, mais cela ne suffit pas à les décourager — et c'est d'ailleurs cette dérobade spectrale répétée qui rend les tentatives si apparentes. Comme le Hamm de Samuel Beckett dans *Endgame,* nous devons faire face au fait que : « the end is in the beginning and yet you go on »[394]. Nous voyons ces personnages essayer et échouer encore et encore. Dans la conclusion maintes fois citée d'*En attendant Godot*, Vladimir et Estragon ne bougent pas, malgré ce qu'ils en disent : « VLADIMIR. Alors, on y va ? / ESTRAGON. Allons-y »[395]. Les personnages de Pinter eux aussi tentent de bouger, mais seulement pour se heurter infatigablement à l'impossibilité de la rencontre avec l'autre, qui leur échappe toujours. La dynamique des pièces empêche toute fin, et il semble toujours possible de finir à nouveau, comme le disait Rebecca. L'accent est mis sur le processus en lui-même, comme pour montrer que « chaque vie est ainsi un essai plutôt qu'une réussite » (Le Blanc, *Vies ordinaires* 67). C'est en ayant recours aux caractéristiques du spectral, qui revient encore et encore sans établir de progression, que Pinter souligne la nature orectique du sujet et sa résilience lorsque, malgré l'échec, il ne cesse de tenter de rentrer en contact avec l'autre.

Ainsi, la dramaturgie de Pinter est bien une dramaturgie de la dérobade. Ses pièces amorcent une mise en mots de l'invisible, mais même la langue finit par se dérober, convoquant

---

[393] Charlotte Delbo, *Une connaissance inutile : Auschwitz et après, II* (Paris: Minuit, 2013), 183-184.
[394] Samuel Beckett, « Endgame (1958) », *The Complete Dramatic Works* (Londres: Faber & Faber, 2006), 126.
[395] Samuel Beckett, *En attendant Godot* (1952) (Paris: Minuit, 1997), 124.

la vision dans le seul but de la saper. À la manière du fantôme qui échappe au regard dans l'apparition même, Pinter sollicite la vision pour la frustrer immédiatement. Cette dérobade a pourtant une vocation éthique, car elle attire l'attention des spectateurs sur ce qu'ils n'auraient peut-être pas vu : l'importance des liens entre les personnages. Cette démarche se poursuit au niveau du spectacle dans son ensemble et de sa construction grâce au spectacle négatif, qui ne cesse d'évoquer ce qu'il ne montre pas. Ici encore, l'attention du spectateur est stimulée et orientée vers les rencontres manquées, soulignant le rapport de dépendance entre les personnages. De plus, les tentatives et les échecs sont multiples, et la temporalité opère de manière spectrale : fondée sur la répétition et sur l'intermittence, elle met en avant la multiplication des tentatives des personnages de se rapprocher les uns des autres, révélant tout à la fois leurs échecs et leur persistance. Finalement, ce qui se dérobe à la vue et au spectacle est ce qui attire le plus l'attention : la nature orectique des personnages. Pour le dire avec Martha Nussbaum : « Neither inert objects nor perfected gods, neither simply pushed around from without or spontaneously self-moving, we all reach out, being incomplete, for things in the world » (289). Ces tentatives deviennent autant de traces de notre incomplétude et de notre dépendance.

Chapitre 6 : Entre le familier et l'étrange

L'étrange est en moi, donc
nous sommes tous des étrangers.
Si je suis étranger,
il n'y a pas d'étrangers[396].

Dans sa lecture de l'essai de Freud, « L'inquiétante étrangeté », Julia Kristeva déplace la notion d'étranger de l'extérieur vers l'intérieur, proposant une interprétation éthique du concept qui en ferait une manière d'apprendre à accueillir l'autre. Le familier ne serait plus un espace clos et replié sur lui-même mais au contraire poreux, ouvert sur l'extérieur. Chez Pinter, la spectralité opère un mouvement similaire : pour mystérieux et distants que soient les spectres, ils ne sont jamais complètement étrangers au monde des vivants. La spectralité mêle le connu, le familier et ce qui est totalement et autre et résolument lointain. Les outils de la psychanalyse permettent d'aborder ce processus en revenant aux origines du concept d'inquiétante étrangeté. Pour Freud, « cet "*Unheimliche*" n'est en réalité rien de nouveau, d'étranger, mais bien plutôt quelque chose de familier, depuis toujours » (*L'inquiétante étrangeté* 13). En révélant l'étranger comme potentiellement familier, Freud rend possible une conception du spectre pinterien qui met en lumière, au-delà de son altérité, sa proximité et son ancrage dans une situation interpersonnelle. Je m'inscrirai dans le sillage de Jean-Claude Schmitt ainsi que de Nicolas Abraham et Maria Torok afin de souligner l'origine du fantôme dans le soi — l'historien et les psychanalystes s'accordent à dire que ce sont bien les vivants qui créent le fantôme (Schmitt 13 ; Abraham et Torok 427). Malgré cette proximité, le spectral reste perturbant, effrayant et étrange, il conserve une qualité radicalement autre qui dépasse le cadre du familier. Le spectre pinterien se place à la frontière entre le familier et l'étrange, appelant à une ouverture sur l'autre et à la reconnaissance d'une forme d'étrangeté qui n'est plus réservée à certains mais partagée par tous — Kristeva évoque « cette inquiétante étrangeté qui est autant la leur que la nôtre » (*Étrangers* 284). L'inquiétante étrangeté, dans sa reconfiguration des catégories de l'intérieur et de l'extérieur, prend ainsi une teneur éthique : accepter que le familier puisse se révéler être étranger, c'est se rendre capable d'accueillir l'étranger lui-même comme familier, sans toutefois le l'identifier ou le posséder.

---

[396] Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes* (Paris: Fayard, 1988), 284.

Afin d'analyser comment le familier se révèle être étrange, je m'intéresserai d'abord à la manière dont la spectralité exploite les ressorts de l'inquiétante étrangeté freudienne à travers l'image de la maison hantée telle qu'elle est évoquée dans *Old Times*. J'étudierai ensuite comment les corps eux-mêmes deviennent étrangement inquiétants, dans des pièces allant de *Ashes to Ashes* à *A Kind of Alaska*. L'analyse de la figure du double dans les pièces révélera une série de dédoublements et de dissémination qui amène le spectral à envahir les pièces dans leur ensemble. C'est sur cette diffusion, ce mouvement de l'intérieur vers l'extérieur, du familier vers l'étrange, que je conclurai ce chapitre.

1. Maisons et scènes hantées

a. « Das Unheimliche »

Dans son essai écrit en 1919, Sigmund Freud décrit le phénomène auquel il s'intéresse : « l'inquiétante étrangeté sera cette sorte de l'effrayant qui se rattache aux choses connues depuis longtemps, et de tout temps familières » (*L'inquiétante étrangeté* 13). Nicholas Royle, auteur d'une des monographies les plus complètes consacrées au concept freudien, glose en ces termes :

> [T]he uncanny […] is a peculiar commingling of familiar and unfamiliar. It can take the form of something familiar unexpectedly arising in a strange and unfamiliar context, or of something strange and unfamiliar unexpectedly arising in a familiar context. (*The Uncanny* 1)

C'est donc la combinaison inattendue entre le familier et l'étranger, le connu et l'effrayant, qui est à l'origine du sentiment d'inquiétante étrangeté. Freud s'arrête longuement sur la tension contenue dans le mot allemand « *heimlich* » qui signifie à la fois « faisant partie de la maison, pas étranger, familier, apprivoisé, intime, confidentiel, ce qui rappelle le foyer, etc. », et « secret tenu caché, de manière à ne rien en laisser percer, à vouloir le dissimuler aux autres » (18). En quelque sorte, le « *heimlich* » contient déjà son contraire, le « *unheimlich* », le familier comprend la possibilité d'une étrangeté. Dans le corpus pinterien, *Old Times* explore le plus en avant cette tension entre le familier et l'étrange. La pièce s'ouvre sur un couple — Kate et Deeley — qui s'apprête à recevoir la visite d'Anna, une ancienne amie de Kate, avec qui elle vivait à Londres. Dès les premiers instants, un écart est introduit entre Kate, qui était proche d'Anna — « She was my only friend » (247) —, et Deeley, qui ne connaît rien d'elle et pose des questions à Kate afin de tenter de cerner la personnalité de leur invitée :

> DEELEY. Haven't you any curiosity?
>
> KATE. You forget. I know her.
>
> DEELEY. You haven't seen her for twenty years.
>
> KATE. You've never seen her. There's a difference.
>
> *Pause* (252)

Anna est connue de Kate et inconnue de Deeley, mais l'intervalle temporel fait que l'on se demande si Kate connaît véritablement la femme qui va se joindre à eux. Dès les premiers instants, Anna se place à la frontière du familier et de l'étrange[397]. Le fait que Kate ne réponde que de manière évasive aux questions de Deeley entretient le mystère autour de ce personnage, rappelant ce « secret tenu caché » dont parlait Freud dans sa définition de l'« *heimlich* ». De plus, Deeley soutient plus tard qu'en fait, il connaissait bien Anna et l'avait rencontrée à l'époque où elle vivait avec Kate. Au début de l'acte 2, il affirme sans l'ombre d'un doute : « Yes, I remember you quite clearly from The Wayfarers » (286). Pour Deeley, l'étrange se révèle être familier.

Cette impression d'inquiétante étrangeté autour du personnage d'Anna réapparaît à travers ses commentaires sur la maison. Dans « L'inquiétante étrangeté », les exemples de Freud sont divers, mais il fait référence en particulier à la maison hantée, « [l'exemple] le plus frappant peut-être de l'inquiétante étrangeté » (66)[398]. Cette question est particulièrement pertinente chez Pinter, connu pour le cadre restreint de ses pièces : bien souvent, dans sa dramaturgie, la pièce (« *room* ») et la pièce (« *play* ») se confondent. De manière générale, un seul espace, tout à la fois cuisine, chambre et salon, suffit à servir de cadre à l'action : les changements de décor sont rares et les personnages condamnés à rester à l'intérieur. À première vue, cet espace met l'accent sur le familier, le soi et l'intime. Peter Buse associe ainsi *The Homecoming* à la dimension familière du « *heimlich* » :

> [the play] is quite manifestly about the *heimlich*. The title of the play alerts us to this fact, and like the titles of many of Pinter's earlier plays—*The Room, The Birthday Party,*

---

[397] Sa présence indirecte sur scène dans les premiers instants de la pièce, analysée pus haut (64), contribue également à mettre en avant ce statut liminaire.

[398] Comme de nombreux commentateurs l'ont remarqué, l'argumentation même de Freud dans l'essai est pour le moins sinueuse : Helène Cixous revient notamment sur le caractère « labyrinthique » du texte freudien. Hélène Cixous, « Fiction and Its Phantoms: A Reading of Freud's *Das Unheimliche* (The "Uncanny") », *New Literary History* 7 (1976), 525 (c'est moi qui traduis). Freud évoque la maison hantée comme ce qui aurait pu être un point de départ pour son essai, tout en rappelant que la maison hantée « se confond trop avec l'effrayant et s'en trouve en partie recouverte », et qu'il n'a donc pas souhaité commencer avec cet exemple (66).

> *The Caretaker, The Basement, Tea Party*—it carries connotations of intimate physical spaces or cosy familiar events[399].

Toutefois, de la même manière que Freud remarque l'ambivalence du terme « *heimlich* », Peter Buse révèle la tension présente dans *The Homecoming*, soulignant justement : « A homecoming implies both an absence and a return. Someone needs to have left a home in order to have a homecoming, and so inevitably the place returned to is also no longer strictly speaking that person's home » (37). C'est ensuite en revenant sur les phénomènes de répétition, les figures du double ou bien la forme théâtrale en elle-même qu'il montre en quoi *The Homecoming* est aussi familier qu'étrange. Dans son sillage, Lillian Back ou Gail Low mobilisent eux aussi le concept freudien, en se concentrant respectivement sur *The Room* ou bien sur *The Room* et *The Caretaker*[400]. Craig N. Owens est un des rares à avoir étendu ce type d'analyse à une pièce ultérieure à *The Homecoming.* Dans « The *Unheimlich* Maneuver », il analyse *Ashes to Ashes* et s'intéresse plus particulièrement aux phénomènes de répression. La « manœuvre » du titre est celle de Devlin, qui « agit comme une force répressive, faisant systématiquement obstacle aux tentatives de Rebecca de surmonter ses propres névroses et par là d'établir une unité subjective » (90, c'est moi qui traduis). Plus que l'hésitation qu'elle instaure entre familier et étrange, c'est donc essentiellement la dimension répressive de l'inquiétante étrangeté qui intéresse Craig N. Owens. Outre ces exemples mobilisant explicitement les textes de Freud, les critiques sont nombreux à mentionner le terme dans leurs analyses ou à évoquer une tension entre le familier et l'étrange, revenant rarement sur le concept en lui-même. James R. Hollis ou Martin S. Regal relèvent ainsi : « the deepest ironic intent of Pinter's work is to make strange that which is familiar and to make familiar that which is strange » (Hollis 8) ; « within this naturalistic framework, the familiar is often revealed to be disturbingly unfamiliar » (Regal 131). Toutefois, ils ne font pas référence à Freud et cet aspect semble secondaire dans leurs analyses, qui privilégient respectivement l'idée d'un retournement ironique et d'une conception relative du temps. Liza Kharoubi, quant à elle, convoque la notion de « demeure inhabitable » qui pourrait relever de l'inquiétante étrangeté, mais qu'elle mobilise plutôt dans une perspective lévinassienne (« Le visage de la scène » 29).

---

[399] Peter Buse, *Drama + Theory: Critical Approaches to Modern British Drama* (Manchester: Manchester UP, 2001), 37.

[400] Lillian Back, « Elements of The Uncanny in Harold Pinter's *The Room* », *Michigan Academian* 14.1 (1981), 5-12 ; Gail Low, « Streets, Rooms and Residents: The Urban Uncanny and the Poetics of Space in Harold Pinter, Sam Selvon, Colin MacInnes and George Lamming », *Landscape and Empire, 1770-2000*, éd. par Glenn Hooper (Aldershot: Ashgate, 2005), 159-176.

L'inquiétante étrangeté apparaît souvent dans sa traduction anglaise — « *uncanny* » — à propos de la capacité du dramaturge à exploiter un langage authentique qu'il parvient à rendre menaçant. Martin Esslin fut probablement le premier à soulever la question et à associer le terme « *uncanny* » au langage pinterien : « the uncannily cruel accuracy of his reproduction of the inflections and rambling irrelevancy of everyday speech » (*Absurd* 235). Il reprend une expression similaire quelques années plus tard dans sa monographie consacrée au dramaturge — « Pinter's uncanny rhythmic poetry of everyday speech » (*Pinter: The Playwright* 214) — expression que Michael Billington paraphrase dans sa propre monographie — « uncanny ear for the rhythms of speech » (*Harold Pinter* 187). De nombreux critiques suivront, tels Guido Almansi[401], Lois G. Gordon (*Stratagems* 1) ou Ronald Knowles (*Understanding Harold Pinter* 15). C'est ici la langue en elle-même qui provoque l'inquiétante étrangeté, et si, comme le remarque Nicholas Royle, la dimension linguistique est fondamentale dans la manifestation de cette dernière (*The Uncanny* 2), ces utilisations du terme semblent moins mobiliser le concept que décrire la qualité déroutante d'un langage à la fois ordinaire et menaçant. Comme le concept lui-même, l'inquiétante étrangeté dans la critique pinterienne est à la fois familière et étrangère, évoquée mais déplacée, reconfigurée. Anneleen Masschelein, dans son étude du concept, constate justement qu'il a largement dépassé son cadre originel[402]. Je reviendrai donc à ce qui semblait être pour Freud l'exemple potentiellement le plus frappant d'inquiétante étrangeté : la maison hantée.

b. « Lest the house would be gone » : la maison dans Old Times

Le sentiment d'inquiétante étrangeté s'ancre très tôt dans l'espace de *Old Times*, comme le suggèrent les propos d'Anna : « No one who lived here would want to go far. I would not want to go far, I would be afraid of going far, lest when I returned the house would be gone » (257). La réplique s'ouvre sur ce qui pourrait être une remarque polie adressée aux hôtes, mais lorsque l'expression « go far » est répétée, un sentiment d'insécurité envahit la scène, culminant avec l'image finale de la maison disparue. La maison, qui évoquait justement cette familiarité confortable mobilisée dans les premiers sens du « *heimlich* » évoqué par Freud (17-18), devient étrange[403]. Ben Brantley remarque cette instabilité contenue dans la pièce, en particulier sur

---

[401] Guido Almansi, « Harold Pinter's Idiom of Lies », *Harold Pinter*, éd. par Harold Bloom (New York: Chelsea House, 1987), 103.
[402] Anneleen Masschelein, *The Unconcept: The Freudian Uncanny in Late-Twentieth-Century Theory* (Albany: SUNY, 2011), 4.
[403] Cette réplique, comme d'autres dans *Old Times*, illustre également la dimension linguistique de l'inquiétante étrangeté : Deeley réagit à l'utilisation du terme « lest » par Anna, qu'il juge démodé. Je ne reviendrai pas sur ces exemples envisagés plus haut (168).

scène : « before you know it, terra firma has become terra incognita »[404]. La maison devient spectrale, évanescente, prête à disparaître sans aucun signe avant-coureur. Le commentaire d'Anna rappelle également celui d'Ellen dans *Silence.* Lorsqu'elle regarde par la fenêtre, Rumsey explique que c'est dans le but de vérifier si la maison qu'elle a aperçu de dehors est la même que celle où elle se trouve : « She walks from the door to the window to see the way she has come, to confirm that the house which grew nearer is the same one she stands in » (192). Ces deux passages déstabilisent les repères et introduisent une forme d'étrangeté au sein même de ce qui semble être le plus familier et le plus stable. Le spectral ne se construit pas comme une irruption venant exclusivement de l'extérieur, mais comme une remise en question de l'intégrité du familier et de sa stabilité même.

Cette notion prend forme dans la version de *Old Times* proposée par Douglas Hodge en 2015[405], de manière à la fois subtile et marquante[406]. Le metteur en scène explique le résultat de sa collaboration avec la scénographe Christine Jones :

> The stage will constantly revolve, so imperceptibly that the audience won't see it. And after about ten to fifteen minutes, they might think, gosh, those people are now standing in a different place, and that stage is clearly moving[407].

Dans ses indications scéniques initiales définissant le lieu de la pièce, Pinter spécifie sommairement : « a converted farmhouse » (244). Déjà, le corps de ferme n'est plus ce qu'il était : la maison n'en est pas véritablement une et porte en elle-même la capacité de changement. En faisant tourner le plateau de manière presque imperceptible, Douglas Hodge et Christine Jones font apparaître de manière saisissante cette mutabilité difficile à mettre en scène. Le familier est rendu étrange, mais de manière indirecte, décalée, anachronique : le mouvement est trop léger pour être perçu directement, et ce n'est qu'après un certain temps qu'il devient visible. Le phénomène rappelle celui de déjà-vu, que Nicholas Royle mentionne dans son analyse de l'inquiétante étrangeté : « Freud refers to an essay by J. Grasset, published in 1904, which argues that "the phenomenon [of *déjà vu*] indicates that at some earlier time there has

---

[404] Ben Brantley, « Review: *Old Times*, Where the Past Is a Dangerous Place », *The New York Times*, 6 octobre 2015 [en ligne, consulté le 11 mai 2016].
[405] *Old Times*. Mise en scène de Douglas Hodge. Avec Eve Best, Clive Owen et Kelly Reilly. Roundabout Theatre. New York, 2015.
[406] Les avis des commentateurs divergent sur la question : Ben Brantley, du *New York Times*, trouve la pièce trop explicite (« This "Old Times," […] might be described as an example of Pinter for the Hard of Understanding »), alors que Tom Wicker du *Telegraph* apprécie la froideur et la dimension spectrale de la pièce (Tom Wicker, « A Haunting Revival », *The Telegraph*, 8 octobre 2015 [en ligne, consulté le 17 juin 2017]). Si les réactions critiques ne sont pas unanimes, les commentaires de Douglas Hodge ont le mérite de refléter son interprétation de la pièce.
[407] Constance Hoffman, Clive Goodwin, et Douglas Hodge, « *Old Times*: Designers Statements », *Roundabout Theatre Company Official Blog*, 2015 [en ligne, consulté le 17 mai 2016].

been an *unconscious* perception, which only now makes its way into consciousness" » (176, italiques dans le texte)[408]. Le public ne voit pas la scène commencer à tourner, et ce n'est que lorsque sa trajectoire devient assez grande qu'il se rend compte de sa rotation[409]. Il n'y a pas d'irruption d'un élément extérieur étranger, mais au contraire une prise de conscience décalée de ce qui était sous nos yeux depuis le début — le familier se révèle étrange. Cet anachronisme contribue dans le même temps à créer une impression spectrale, à faire du plateau un lieu capable d'accueillir des fantômes, une maison hantée, comme le souligne Tom Wicker dans son compte-rendu : « Christine Jones's set [is] chic-ly barren, a haunted house for Pinter's ghost story ». Hantise et déstabilisation du familier ne font qu'un, comme l'affirme Julian Wolfreys : « haunting is nothing other than the destabilization of the domestic scene » (*Victorian Hauntings* 5). En venant ébranler le familier au moyen de l'étrange, le spectral perturbe tout sentiment de stabilité et de sécurité. Pourtant, le fait que le spectral se manifeste au sein même de la maison, cet espace intime, souligne dans le même temps son ancrage dans le familier. Dans un mouvement paradoxal, la spectralité se révèle dépendante d'un espace particulier, duquel elle émane tout en le troublant.

c. Le « terrain de la réalité courante »

La perturbation opérée par l'inquiétante étrangeté est frappante car elle prend ses racines dans le « terrain de la réalité courante » (Freud, *L'inquiétante étrangeté* 108). En effet, même s'il a recours à de nombreux exemples tirés de la littérature, comme Derrida le fait remarquer (*Spectres* 275), Freud explique que la fiction peut parfois neutraliser le sentiment d'inquiétante étrangeté :

> Les âmes de l'Enfer de Dante ou les apparitions dans *Hamlet*, *Macbeth* ou *Jules César* de Shakespeare peuvent être effrayantes et lugubres au possible, mais elles sont, au fond, aussi dénuées d'inquiétante étrangeté que, par exemple, l'univers serein des dieux d'Homère. Nous adaptons notre jugement aux conditions de cette réalité fictive du poète et nous considérons alors les âmes, les esprits et les revenants comme s'ils avaient une

---

[408] Susan Bernstein repère un fonctionnement similaire quant à la répétition et à l'inquiétante étrangeté : « When we notice repetition, the uncanny will have occurred; it can have no beginning, for we can never see the first element of a repetitive structure until it has already been repeated ». Susan Bernstein, « It Walks: The Ambulatory Uncanny », *MLN* 118.5 (2004), 1125.

[409] L'attention des spectateurs avait toutefois été attirée sur une révolution car une photographie d'un ciel étoilé occupe le fond de la scène, donnant à voir les cercles concentriques caractéristiques de ce type de vue, traces du propre mouvement de la Terre (voir la maquette de la scénographe, fig. 30).

> existence réelle ainsi que nous-mêmes dans la réalité matérielle. C'est là encore un cas où le sentiment de l'inquiétante étrangeté nous est épargné.
>
> Il en va tout autrement quand l'auteur semble s'en tenir au terrain de la réalité courante. (*L'inquiétante étrangeté* 108)

Cette remarque est tout à fait pertinente pour ce qui concerne Pinter : ses pièces sont bien ancrées dans le « terrain de la réalité courante ». Elles se déroulent dans un espace du quotidien : chambres, cuisines, salons etc. Le spectateur n'est pas plongé dans une autre époque, sur les remparts d'un château lointain, mais dans une pièce relativement banale. Pourtant, Pinter ne se tient à ce terrain qu'un temps et s'en détache progressivement, laissant le spectral prendre possession de l'espace. Le mouvement est plus subtil que celui des irruptions repérées précédemment, qui fonctionnaient sur le mode du choc et de la surprise. Ici, la prise de possession progressive met en avant une forme de diffusion insidieuse du spectral, à peine perceptible. On le voit par exemple avec les indications scéniques de *Ashes to Ashes* : « *A house in the country. Ground-floor room. A large window. Garden beyond. Two armchairs. Two lamps. Early evening. Summer* » (393). Ces premières indications sont tout à fait ordinaires, mais au fil de la pièce, les jeux de lumière donnent à l'espace une profondeur supplémentaire : « *The room darkens during the course of the play. The lamplight intensifies. By the end of the play the room and the garden beyond are only dimly defined. The lamplight has become very bright but does not illumine the room* » (393). Le réalisme initial se retrouve perturbé par cet étrange jeu de lumière. Le commentaire d'Arnold Wengrow à propos de l'interprétation du scénographe Tony Walton[410] confirme cette impression : « he creates a room that evaporates »[411]. Cette stratégie de disparition progressive aura tendance à provoquer un sentiment d'inquiétante étrangeté, transformant petit à petit le salon bourgeois en un espace autre. Le spectral pinterien rejoint donc les fantômes jamesiens, tels que Virginia Woolf les décrit :

> Henry James's ghosts have nothing in common with the violent old ghosts—the blood-stained sea captains, the white horses, the headless ladies of dark lanes and windy commons. They have their origin within us. They are present whenever the significant

---

[410] *Ashes to Ashes*. Mise en scène de Karel Reisz. Avec Lindsay Duncan et David Strathaim. Roundabout Theatre. New York, 1999.

[411] Arnold Wengrow, « Vanishing point (Set designer Tony Walton wraps the riddle of Harold Pinter's *Ashes to Ashes* in a scenic mystery of his own) », *Entertainment Design* 33 (1999), 7.

> overflows our powers of expressing it; whenever the ordinary appears ringed by the strange[412].

Le spectre pinterien n'est pas aussi surprenant que les fantômes gothiques, qui relèvent d'une altérité radicale, surnaturelle et extraordinaire. Au contraire, il émane du soi, de la maison, et c'est dans cette combinaison de l'ordinaire et de l'étranger qu'il se situe. C'est ce que souligne Martin S. Regal : « Pinter's "wraiths" or "ghosts" inhabit a mid-region which is neither supernatural nor exactly natural » (77). De par l'ancrage initial dans une pièce, les spectres pinteriens habitent un espace intime qui ne se laisse envahir par le spectral que progressivement. Ce que Kristeva dit de l'inquiétante étrangeté peut donc s'étendre aux manifestations spectrales chez Pinter. L'ancrage dans le familier et dans l'intime a une portée éthique, dans le sens où il empêche toute exclusion possible : l'on se doit de faire face au fantôme, car le fantôme fait partie de nous, de là où l'on vit et de ce que l'on est. L'inquiétante étrangeté de la maison hantée empêche tout processus d'exclusion. Guillaume Le Blanc, même s'il se situe dans le contexte de l'analyse sociale, adopte un vocabulaire rappelant Freud et Kristeva : dans *L'invisibilité sociale*, il intitule un chapitre « l'étranger que "je" deviens ». Il explique : « Les désœuvrés sont les "autres", désignés tels par le jugement qui les éloigne des "uns" intégrés » (*L'invisibilité sociale* 181). Le philosophe dénonce un fonctionnement mettant en avant la rupture et l'exclusion plutôt qu'une conception privilégiant les rapports de dépendance et d'interdépendance unissant les individus. Cette logique fait écho à l'inquiétante étrangeté dans les pièces de Pinter : en remettant en question la stabilité d'un intérieur familier, en le révélant lui-même comme étranger, Pinter contribue à gommer cette frontière qui génère de l'exclusion. Dans un monde où les maisons peuvent s'évaporer ou disparaître, il n'existe plus véritablement de dedans ni de dehors distincts.

2. Corps et doubles étrangement inquiétants

Au-delà de cette déstabilisation de l'espace qui rend poreuses les frontières entre un extérieur étranger et un intérieur familier, c'est au sein des personnages que l'inquiétante étrangeté s'installe. Les pièces donnent à voir des corps à la fois spectraux et étrangement inquiétants : suspendus entre la vie et la mort, ils sont disloqués et recomposés, soumis à des crises qui les rendent étranges.

---

[412] Virginia Woolf, « Henry James's Ghost Stories », *The Essays of Virginia Woolf III (1919-1924)*, éd. par Andrew McNeillie (San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1988), 324.

a. « As if I am dead. Now » : les revenants dans **Old Times**

Dans sa définition de l'inquiétante étrangeté, Freud souligne l'affinité du concept avec le spectral : « Ce qui semble, à beaucoup de gens, au plus haut degré étrangement inquiétant, c'est tout ce qui se rattache à la mort, aux cadavres, à la réapparition des morts, aux spectres et aux revenants » (66). Dans *Old Times*, comme je l'ai étudié plus haut (80), la mort est omniprésente, et je ne reviendrai donc ici que sur un exemple particulièrement marquant qui, en plus d'évoquer la mort, la convoque sur scène :

> KATE. You talk of me as if I were dead.
>
> ANNA. No, no, you weren't dead, you were so lively, so animated, you used to laugh […] You weren't dead. Ever. In any way.
>
> KATE. I said you talk about me as if I *am* dead. Now. (272-273, italiques dans le texte)

Ce passage relève de l'inquiétante étrangeté dans le sens où il donne à voir la mort là où on l'attend le moins : dans le discours d'un personnage évoluant sur scène. Anna répond à la première réplique de Kate par une description de sa personnalité dans le passé : « dead » serait une traduction d'« ennuyeux », et « were » le passé du verbe être. Pourtant, la seconde réplique de Kate affirme un sens différent : l'accusation porte sur le présent immédiat, sur le fait qu'elle soit potentiellement morte au moment où elle parle. L'accent mis sur le présent du verbe et l'explicitation finale « Now » introduisent la mort dans le présent même des personnages. L'effet est celui d'une prosopopée donnant la parole au disparu, à la manière d'Annie Bundren dans *As I Lay Dying*. Plus tard, la situation est inversée et c'est Kate qui décrit Anna comme morte[413] : « KATE. (*To Anna.*) But I remember you. I remember you dead » (309). Dans les deux cas, c'est à travers une temporalité indirecte que la mort de l'autre est évoquée : Kate et Anna se rappellent, et la mort semble se placer dans le passé — « You weren't dead ». Une logique étrange s'installe, selon laquelle Kate et Anna seraient mortes mais dans le même temps présentes et actives sur scène. Entre la vie et la mort, Kate et Anna deviennent spectrales autant qu'elles deviennent étrangement inquiétantes. Les critiques et théoriciens ont d'ailleurs été nombreux à repérer la proximité entre les deux concepts. Par exemple, Hélène Cixous affirme : « The direct figure of the uncanny is the Ghost » (« Fiction and its Phantoms » 542). Une nouvelle vision du spectral vient compléter celle de Monique Borie, qui privilégie une conception du spectre comme radicalement autre, tour à tour « altérité sortie des ténèbres », « altérité sauvage » ou « altérité radicale » (99, 41, 16). Étrangement familier, le spectral n'est

[413] J'ai analysé ce passage plus en détails ci-dessus (83).

plus relégué à un ailleurs mais mis en scène dans le présent du spectacle, dans un entre-deux entre la vie et la mort.

b. *« Did he have any eyes? » : les corps étrangement inquiétants dans* Ashes to Ashes

Dans une de ses tirades destinées à soutirer des informations à Rebecca sur son histoire d'amour passée, Devlin lui demande de décrire son amant : « What about eyes? Did he have any eyes? » (400). Si cette remarque est étrangement inquiétante, c'est qu'elle a à voir avec les yeux, élément que Freud repère comme central. En donnant comme exemple le conte de Hoffman « L'homme au sable », il explique : « le sentiment de l'inquiétante étrangeté est inhérent à la personne de l'homme au sable, par conséquent à l'idée d'être privé des yeux » (32). Les yeux, reflets de l'identité individuelle, sont ici comme séparés du corps d'une manière profondément déstabilisante. De plus, Freud repère une forme d'inquiétante étrangeté liée aux automates et à l'hésitation entre le vivant et l'animé (25). En posant cette question étrange, Devlin disloque le corps de l'amant de Rebecca pour n'en faire que des pièces détachées. L'amant, que Rebecca décrit comme son meilleur ami (418), est ici déconstruit jusqu'à perdre toute forme humaine. Devlin ne cesse de mettre les corps à l'épreuve, comme lorsqu'il demande à Rebecca : « And your body? Where did your body go? » (397). L'impression est celle d'un corps qui échappe à tout contrôle : Devlin ne demande pas à Rebecca ce qu'elle a fait, mais où son corps est allé, comme si elle en était d'une certaine manière séparée, extérieure[414]. Élisabeth Angel-Perez lit ce passage en s'arrêtant sur la question de Devlin :

> Cette question innocente en apparence mais qui amorce le processus anxiogène, reflète la technique toute pinterienne de la littéralisation de la métaphore ou de la réactivation de la catachrèse. La question, métaphorique, est ici à prendre au pied de la lettre et s'ouvre sur un inconnu terrifiant ou plutôt sur un connu — les fours crématoires — que nous, spectateurs, redoutons d'imaginer […] Pinter resémantise, dans le champ de la menace, une expression inoffensive. (*Voyages* 79)

En mettant l'accent sur ce processus linguistique, Élisabeth Angel-Perez montre comment une expression qui peut sembler banale ouvre potentiellement sur une signification autre, construisant peu à peu un réseau d'images du génocide. Cette resémantisation exploite les ressorts de l'inquiétante étrangeté : en partant d'une expression totalement banale — « Where

---

[414] On retrouve une dislocation du corps assez similaire dans *No Man's Land*, avec cette réplique de Spooner : « my wife… had everything. Eyes, a mouth, hair, teeth, buttocks, breasts, absolutely everything. And legs » (336).

did you go? » — et en en remplaçant un des termes par « body », un terme également anodin en lui-même, Devlin créé une question perturbante. À travers les paroles de Devlin, le corps de l'amant et celui de Rebecca quittent toute réalité familière : démantelé ou prompt à disparaître, ils deviennent résolument étranges. Au fur et à mesure que la pièce avance, les corps progressent vers le spectral mais également vers l'étrangement inquiétant. Encore une fois, le spectral et l'étrange émanent de ce qui semble être le plus intime, le plus familier.

c. La crise de Deborah dans A Kind of Alaska

Dans son essai, Freud explique que le manque de contrôle de son propre corps relève également de l'inquiétante étrangeté :

> L'impression étrangement inquiétante que suscitent l'épilepsie, la folie, a la même origine. Le profane y voit la manifestation de forces qu'il ne soupçonnait pas chez son prochain, mais dont il peut pressentir obscurément l'existence dans les recoins les plus reculés de sa propre personnalité. (*L'inquiétante étrangeté* 80)

Cette référence à l'épilepsie et à la folie rappelle la crise finale de Deborah dans *A Kind of Alaska*. Si elle semblait se rétablir progressivement au fil de la pièce, quelques instants avant la conclusion elle est saisie de mouvements compulsifs retracés dans les indications scéniques :

> *She begins to flick her cheek, as if brushing something from it.* […] *The flicking of her cheek grows faster.* […] *She bows her head, flicking faster, her fingers now moving about over her face.* […] *her body becomes hunchbacked.* […] *She stops flicking abruptly, sits still.* (187-188)

Les mouvements saccadés et les gestes répétitifs involontaires rappellent les spasmes épileptiques : le corps de Deborah se voûte, se tord, perd toute forme humaine. En montrant comment ce corps peut échapper à tout contrôle du soi, la pièce introduit l'étrange au sein même de ce qui semblait le plus familier. L'exégèse de Simone Korff-Sausse à propos de la remarque de Freud sur l'épilepsie peut être lue en regard de *A Kind of Alaska* :

> Avec cet exemple, Freud éclaire le mécanisme à l'œuvre dans les réactions des proches comme de l'environnement social, à savoir la peur de voir en miroir chez cet autre atteint d'une anomalie les forces obscures qui ne nous sont pas étrangères. La personne malade nous tend un miroir qui met à nu nos propres imperfections et reflète une image dans laquelle nous n'avons pas envie de nous reconnaître. Avec cette observation, Freud révèle la peur que suscite la personne malade ou handicapée, celle de se découvrir semblable à celui qui est marqué par une altérité inquiétante, car cette altérité, par la

> maladie ou l'infirmité, devient une figure menaçante, suscitant toute une série de configurations fantasmatiques qui mélangent l'inquiétant et le familier[415].

Montrer un corps étrangement inquiétant, c'est signaler la présence de l'étranger au sein même de ce que l'on croit être familier et stable. Dans le sillage de Simone Korff-Sausse, en mobilisant la pensée lévinassienne, Corine Pelluchon souligne en quoi la maladie, la douleur et le vieillissement mettent en avant la passivité du corps[416] : « le rapport à soi par l'autre que soi est lié à cette altérité en soi qui est celle du corps et de sa passivité » (*L'autonomie brisée* 289). Que ce soit à travers le corps de Deborah, celui de Rebecca ou de son amant, ou bien celui d'Anna et Kate, l'étrange surgit au sein même du physique, soulignant une forme d'« altérité en soi ». Si, en étant associés à la mort ou à des phénomènes d'apparition et de disparition, ces corps deviennent spectraux, ils se révèlent en même temps étrangement inquiétants, preuve que même au sein de ce que l'on pense être le plus familier, l'étrange peut se manifester — le corps est incontrôlable, fragile, disloqué. La spectralité ne vient donc pas de l'extérieur mais peut naître dans le corps de tout un chacun. Cette logique fait écho à celle que décrit Jean-Michel Ganteau à propos du monstrueux :

> [vulnerability], like the notion of the monstrous, [is] largely projected onto the other and held at bay lest it undermine the security of closure and self-sufficiency. The link I want to make is that we are always and everywhere vulnerable, precisely because the monstrous is not always an externality. (*Vulnerability* 15)

De la même manière que ramener le monstrueux vers l'intérieur ébranle le fonctionnement autonome du sujet et expose sa vulnérabilité, ancrer l'inquiétante étrangeté dans le corps révèle une dimension en partie incontrôlable en soi qu'il devient nécessaire de reconnaître.

d. Les figures du double

Si les gestes de Deborah ou de la crise épileptique en général sont étrangement inquiétants, c'est également à cause de leur aspect automatique et répétitif. Freud évoque en effet le « retour du semblable » comme engendrant indubitablement un sentiment d'inquiétante étrangeté (40). Il insiste d'abord sur les figures du double, et les pièces de Pinter en regorgent. Comme le remarque Julian Wolfreys, doubles et fantômes fonctionnent de conserve : « doubling is […] a key figure of haunting. It announces what is both the same as the one and, simultaneously, what

---

[415] Simone Korff-Sausse, « Préface : Freud, Hoffman et les yeux », *L'inquiétant familier. Suivi de Le marchand de sable de E.T.A. Hoffmann*, par Sigmund Freud, trad. par Olivier Mannoni (Paris: Payot & Rivages, 2011), 15.
[416] Je reviendrai plus longuement sur l'incarnation du spectral dans le prochain chapitre (279).

is already other than itself » (*Haunted Experience* 56). Monique Borie abonde en ce sens : « la question du double se noue à la question du fantôme » (156). Dans *Old Times*, c'est d'abord Anna qui semble incarner le fantôme par excellence : anachronique, elle représente le passé et apparaît dans un espace liminaire, à la fenêtre. Pourtant, au fil de la pièce elle s'avère fonctionner comme un double de Kate, qui elle-même devient spectrale. Dès les premiers instants, le lien entre les deux femmes semble singulièrement étroit, comme on le voit lorsque Deeley explique qu'il observera Kate pour savoir si Anna a changé :

> DEELEY. Are you looking forward to seeing her?
> KATE. No.
> DEELEY. I am. I shall be very interested.
> KATE. In what?
> DEELEY. In you. I'll be watching you.
> KATE. Me? Why?
> DEELEY. To see if she's the same person.
> KATE. You think you'll find that out through me?
> DEELEY. Definitely. (249-250)

Kate et Anna semblent unies par une relation fusionnelle, si bien qu'observer l'une permettrait d'avoir des informations sur l'autre. Comme le remarque Elizabeth Sakellaridou, de tels passages soulignent la « nature complémentaire des deux femmes » (*Pinter Female Portraits* 164, c'est moi qui traduis). Les spectateurs sont, depuis le début de la pièce, au courant du fait qu'Anna « empruntait » les sous-vêtements de Kate (248). Anna l'admet elle-même et, dans le deuxième acte, à partir du moment où Deeley affirme se rappeler d'Anna, cet élément lui permet d'associer les deux femmes, comme lorsqu'il déclare à Anna : « Looking up *your* skirt in *her* underwear. Mmnn » (303, italiques dans le texte). Si la remarque a un côté grivois qui tend vers le comique, elle contribue à construire une image du double et à confondre les deux femmes. La confusion va d'ailleurs plus loin quelques instants plus tard, lorsque Deeley explique : « She [Anna] was pretending to be you [Kate] at the time. Did it pretty well. […] She thought she was you, said little, so little. Maybe she was you. Maybe it was you […] » (307). Deeley évoque d'abord ce qui peut être un jeu de rôle relativement inoffensif : deux amies passant l'une pour l'autre pendant des soirées. Pourtant, le rôle semble devenir réalité à partir du moment où Anna pense véritablement être Kate, et où les identités des deux femmes se superposent. La progression entre « Maybe *she* was you » et « Maybe *it* was you » (c'est moi qui souligne) permet le passage d'une vision subjective à une vision objective, comme si les personnalités se

confondaient véritablement. On retrouve ainsi le phénomène de « redoublement » ou de « substitution du moi » que Freud décrit comme étrangement inquiétant (*L'inquiétante étrangeté* 40). Par ailleurs, les critiques pinteriens ont souvent repéré la proximité entre les deux personnages, envisageant parfois la possibilité qu'Anna et Kate ne soient que deux facettes d'une même personne. Dans son article consacré aux doubles dans *A Slight Ache*, *Old Times* et *No Man's Land*, Katherine H. Burkman explique par exemple : « these Pinter doubles are partially the central characters' mirror images, partially their projections, and partially allegorical figures of good and evil come to save or damn them » (« Death and the Double » 131). Si la dimension allégorique me semble peu présente dans une pièce aussi ambivalente que *Old Times*, il y a en effet un jeu de miroirs, de projections et de reflets entre Anna et Kate. Ce lien entre les deux personnages a été habilement mis en scène dans le spectacle de Ian Rickson en 2013 : les deux actrices jouant les rôles féminins, Kristin Scott Thomas et Lia Williams, alternaient les rôles d'une soirée sur l'autre. La seule constante étant qu'Anna portait une perruque blonde, et Kate une perruque brune, comme on le voit sur les deux photographies de deux spectacles différents : Kristin Scott Thomas dans le rôle de Kate (fig. 3) ou bien dans le rôle d'Anna (fig. 29). Pourtant, le spectacle dépasse une simple logique d'identification qui ne serait qu'un jeu de rôles gommant les différences entre les deux actrices et personnages. Kristin Scott Thomas et Lia Williams restent bien distinctes, comme le remarque Ben Brantley : « No matter which role they play, the inwardly centered Ms Scott Thomas and the more visibly anxious Ms Williams project almost opposite stage presences ». Une inquiétante étrangeté s'installe entre ces doubles qui n'en sont pas véritablement.

Finalement, les deux personnages sont si proches qu'au contact d'Anna, Kate devient elle aussi spectrale. On le voit dans la référence à la mort, déjà évoquée plus haut : si Kate accuse d'abord Anna de parler d'elle comme si elle était morte, quelques instants plus tard, elle prend elle-même une forme de revanche en faisant une description détaillée de la dépouille d'Anna. En plus de ce rapport troublé à la mort, le corps de Kate semble perdre toute matérialité, acquérant l'évanescence du spectral. Il s'évapore entre les mains de Deeley : « Sometimes I take her face in my hands and look at it. […] Then I kind of let it go, take my hands away, leave it floating. […] It just floats away » (262). Au corps de l'actrice sur scène se superpose un corps insaisissable dont la tête flotte comme suspendue dans l'espace, en apesanteur.

Ces jeux sur le double sont complétés par un commerce des regards, qui tout à la fois renforce le sentiment d'inquiétante étrangeté et met en avant la dimension spectrale, reproduisant encore et encore des configurations rappelant l'effet de visière décrit par Derrida : l'on sait que le fantôme nous regarde mais l'on ne le voit pas nous regarder (voir ci-dessus 73).

Conformément à la première impression scénique, c'est Anna qui est d'abord construite comme un fantôme dans la pièce, et c'est donc elle qui semble observer, son regard protégé comme sous une visière, sans être vue :

> ANNA. She [Kate] preferred to be told [about when I borrowed underwear from her] in the dark. But of course it was never completely dark, what with the light from the gasfire or the light through the curtains, and what she didn't know was that, knowing her preference, I would choose a position in the room from which I could see her face, although she could not see mine. She could hear my voice only. And so she listened and I watched her listening. (303-304)

Le phénomène de vision indirecte est particulièrement développé dans ce passage, faisant d'Anna une observatrice spectrale qui peut voir sans être vue. Au fil de la pièce, Kate semble elle aussi adopter une telle posture. C'est le cas par exemple dans la scène où est convoquée la dépouille d'Anna, lorsque Kate se décrit comme spectatrice de ce corps mort qui, lui, est devenu incapable de voir : « I remember you lying dead. You didn't know I was watching you » (309). C'est donc Kate qui devient fantôme au regard invulnérable. La scène se développe, déployant son étrangeté :

> When you woke my eyes were above you, staring down at you. You tried to do my little trick, one of my tricks you had borrowed, my little slow smile, my little slow shy smile, my bend of the head, my half closing of the eyes, that we knew so well, but it didn't work, the grin only split the dirt at the sides of your mouth and stuck. You stuck in your grin. I looked for tears but could see none. Your pupils weren't in your eyes. (310)

Le passage reprend et élabore la confusion entre Kate et Anna : Anna « emprunte » à nouveau à Kate, cette fois des mimiques, qu'elle tente de reproduire sans succès. L'anaphore de « my » et l'évocation de la première personne du pluriel soulignent encore une fois la superposition entre les deux femmes. Pourtant, le passage s'ouvre et se clôt sur la question du regard : Kate est dorénavant la seule à être capable de voir. Elle attire l'attention sur les yeux d'Anna, remarquant d'abord l'absence de larmes, avant de constater que ses pupilles ne sont plus dans ses yeux, rappelant ainsi la dimension étrangement inquiétante de la description de Freud. Si la pièce s'ouvre sur une scène où Anna semble être spectrale, il devient finalement apparent que les deux femmes sont intimement liées au point d'épouser toutes deux une forme de spectralité. Grâce au phénomène d'inquiétante étrangeté, le spectral se construit non pas intégralement à partir de l'extérieur, mais dans une reconfiguration progressive du familier. Ce que l'on pensait stable devient instable, et la spectralité envahit la pièce.

Les figures du double apparaissent également à plusieurs reprises et sous des formes différentes dans *Moonlight*. Un passage en particulier semble reproduire l'une des anecdotes décrites par Freud dans son essai. Lorsqu'Andy évoque l'au-delà de la vie, il tente de chercher une faille dans le système qui lui permettrait d'y échapper : « There must be a loophole. […] If only I could find it I would crawl through it and meet myself coming back. Like screaming with fright at the sight of a stranger only to find you're looking into a mirror » (357). En filigrane se dessine l'anecdote que Freud relate dans une note de bas de page :

> Comme l'inquiétante étrangeté qui touche au double est de cette famille, il est intéressant de nous rendre compte de l'effet que produit sur nous l'apparition non voulue et imprévue de notre propre personne. [Freud cite un exemple de Ernst Mach similaire à sa propre expérience avant de commencer son récit] J'étais assis seul dans un compartiment de wagons-lits lorsque, à la suite d'un violent cahot de la marche, la porte qui menait au cabinet de toilette voisin s'ouvrit et un homme d'un certain âge, en robe de chambre et casquette de voyage, entra chez moi. Je supposai qu'il s'était trompé de direction en sortant des cabinets qui se trouvaient entre les deux compartiments et qu'il était entré dans le mien par erreur. Je me précipitai pour le renseigner, mais je m'aperçus, tout interdit, que l'intrus n'était autre que ma propre image reflétée dans la glace de la porte de communication. Et je me rappelle encore que cette apparition m'avait profondément déplu. Au lieu de nous effrayer de notre double, nous ne l'avions tout simplement, — Mach et moi, — tous les deux, pas reconnu. (*L'inquiétante étrangeté* 99)

Encore une fois, il s'avère que ce qui est étrangement inquiétant n'arrive pas de l'extérieur : l'intrus n'existe pas véritablement. Dans *Moonlight*, le passage est d'autant plus poignant que la vision dans le miroir est complétée d'une réflexion sur la mort, devenant dans le même temps double, étrangement inquiétante et spectrale. Ainsi, que ce soit à travers des doubles, des regards perturbés, ou des corps semblant revenir d'entre les morts, l'inquiétante étrangeté envahit les pièces, révélant que le plus familier peut être dans le même temps le plus étrange. En passant par l'inquiétante étrangeté, le spectral se rapproche du soi et une forme de dépendance s'esquisse ; le fantôme fédère notre propre fonctionnement, nous incitant à voir l'étranger en nous, pour reprendre l'expression de Julia Kristeva : « l'inquiétante étrangeté […] installe la différence en nous sous sa forme la plus désemparante, et la donne comme condition ultime de notre être avec les autres » (285). Si l'étrange se place au sein-même du moi, comme les pièces le montrent, la séparation entre l'intérieur et l'extérieur s'estompe, il peut

difficilement y avoir un ici et un là-bas. L'extérieur devient dépendant de l'intérieur, essentiellement lié plutôt que séparé.

3. Diffusion et dispersion

Dans *Spectres de Marx*, Derrida affirme qu'il y a toujours « *plus d'un* » spectre (28, italiques dans le texte). Si le spectral trouve son origine dans le familier, il se diffuse jusqu'à envahir les pièces dans leur ensemble, s'inscrivant dans une « multiplicité incalculable » (Derrida, *Spectres* 221). De la même manière, comme le fait remarquer Susan Bernstein, l'inquiétante étrangeté est « ambulatoire », et ne peut se limiter à un seul personnage ni, par là même, à un duo de personnages (1111, c'est moi qui traduis). Le spectral et l'inquiétante étrangeté relèvent ainsi d'un fonctionnement similaire reposant sur une multiplication, une forme de diffusion : la première occurrence ou la première apparition déclenche une série d'échos, entre répétition et anticipation. Le spectral imprègne l'espace au point de devenir impossible à ignorer. Liza Kharoubi a repéré ce processus dans *Moonlight*, montrant en quoi Bridget est la figure spectrale centrale, relayée par des personnages secondaires comme Maria et Ralph, eux aussi construits comme des apparitions — « Les spectres de *Moonlight* se reproduisent, le fantôme engendre le fantôme » (« Le visage de la scène » 104). Ce fonctionnement me semble caractéristique des pièces de mon corpus, comme par exemple *Old Times* ou *Ashes to Ashes*, dans lesquelles Pinter met en scène une spectralité qui se répercute et se démultiplie encore et encore.

a. Old Times *: Kate, Anna et Deeley*

Dans *Old Times*, si Anna et Kate forment un premier duo spectral, un phénomène de diffusion fait que Deeley est lui aussi progressivement construit comme un fantôme grâce à l'évocation des cadavres et des rites funéraires. La scène où Kate décrit Anna comme morte est immédiatement suivie d'une autre, dans laquelle Deeley prend la place d'Anna dans le lit funéraire :

> When I brought him into the room your body of course had gone. What a relief it was to have a different body in my room, a male body behaving quite differently, doing all those things they do and which they think are good, like sitting with one leg over the arm of an armchair. We had a choice of two beds. Your bed or my bed. To lie in, or on. To grind noses together, in or on. He liked your bed, and thought he was different in it because he was a man. But one night I said let me do something, a little thing, a little trick. He lay there in your bed. […] I dug about in the windowbox, where you had

> planted our pretty pansies, scooped, filled the bowl, and plastered his face with dirt. He was bemused, aghast, resisted, resisted with force. He would not let me dirty his face, or smudge it, he wouldn't let me. (310-311)

Dès le début du passage, Anna et Deeley sont décrits comme des corps plutôt que des personnes, des objets animés plutôt que véritablement vivants — « your body », « a different body », « a male body ». Le mouvement attribué au corps de Deeley est rattaché à celui des hommes en général et semble automatique, effaçant toute individualité possible. Il n'est pas anodin que Deeley finisse par choisir le lit d'Anna : en occupant ce lit qui a accueilli une morte, il devient en quelque sorte son double. Lorsque Kate tente de couvrir son visage de terre, elle reproduit la scène qui a eu lieu avec Anna — « Your face was dirty. You lay dead, your face scrawled with dirt » (310). Cette répétition de ce qui semblait déjà être un rituel funéraire instaure Deeley comme un double spectral d'Anna : même s'il résiste, la configuration est assez similaire pour déclencher un sentiment d'inconfort et d'inquiétante étrangeté. Ce qu'Evelyne Labbé dit des fantômes jamesiens semble tout à fait adapté ici : « À tout moment, une surface peut masquer un abîme, et celui-ci un autre abîme, tandis que scènes et personnages se dédoublent ou se profilent en transparence les uns derrière les autres » (10). Derrière le fantôme d'Anna, celui de Kate se profile, avant de laisser entrevoir celui de Deeley.

De plus, la pièce met en place des stratégies de répétition. La première occurrence d'un personnage ressemblant à Deeley intervient à la fin du premier acte, quand Anna évoque son souvenir d'un homme qui pleure :

> This man crying in our room. One night late I returned and found him sobbing, his hand over his face, sitting in the armchair, all crumpled in the armchair and Katey sitting on the bed with a mug of coffee and no one spoke to me, no one spoke, no one looked up. There was nothing I could do. I undressed and switched out the light and got into my bed, the curtains were thin, the light from the street came in, Katey still, on her bed, the man sobbed, the light came in, it flicked the wall, there was a slight breeze, the curtains occasionally shook, there was nothing but sobbing, suddenly it stopped. The man came over to me, quickly, looked down at me, but I would have absolutely nothing to do with him, nothing.
>
> *Pause*
>
> No, I'm quite wrong… he didn't move quickly… that's quite wrong… he moved… very slowly, the light was bad, and stopped. He stood in the centre of the room. He looked at

> us both, at our beds. Then he turned towards me. He approached my bed. He bent down over me. But I would have nothing to do with him, absolutely nothing. […] (270-271)

Le style paratactique, caractéristique des interventions d'Anna, brosse un tableau énigmatique. Le personnage masculin échappe : malgré la première phrase d'Anna, qui semble signaler un homme connu grâce au « this », on ne sait rien de lui. Évanescent comme les reflets de la lumière vacillante sur le mur ou les rideaux ponctuellement secoués par le vent, l'homme devient une figure spectrale, qui apparaît et disparaît sans pouvoir être capturé. Ses mains dissimulent son visage et il reste caché — quelques instants plus tard, Anna précise : « I never saw his face clearly » (272). Un face-à-face s'annonce mais la lumière s'éteint, le souvenir devient flou. Le récit d'Anna se poursuit, mettant l'accent sur la répétition à l'intérieur même de l'épisode :

> But after a while I heard him go out. I heard the front door close, and footsteps in the street, then silence, then the footsteps fade away, and then silence.
> *Pause*
> But then sometime later in the night I woke up and looked across the room to her bed and saw two shapes. […]
> He was lying across her lap on her bed. […]
> But then in the early morning… he had gone. […]
> It was as if he had never been. (270-271)

Le son des pas qui s'éloignent offre une image qui pourrait conclure l'épisode mais, comme en témoigne l'utilisation de « But then », un nouveau rebondissement intervient : la figure spectrale réapparaît. Il n'est d'ailleurs plus « this man » ni « the man », mais simplement une forme aux côtés de Kate, elle-même rendue indéfinie — « two shapes ». La disparition finale fait office d'effacement global, remettant en question l'existence de l'épisode et de la venue de l'homme. L'épisode en lui-même relève déjà de l'inquiétante étrangeté, tant il montre une irruption de l'étrange au sein de la chambre — et même des lits — des jeunes femmes. Les apparitions et disparitions successives soulignent à la fois la nature spectrale de l'homme et sa qualité étrangement inquiétante — en effet, la répétition est caractéristique à la fois du spectral, qui revient encore et encore, et de l'inquiétante étrangeté (Royle, *The Uncanny* 2). Pourtant, ce qui est le plus étrangement inquiétant dans ce passage, c'est qu'il se concrétise sur scène. D'une certaine manière, Anna l'avait annoncé, en précédant le récit de son souvenir par la réplique souvent citée et commentée : « There are things I remember which may never have happened but as I recall them so they take place » (270). Si, à l'instar de nombreux critiques, on peut lire

ce passage comme annonçant la flexibilité du souvenir dans la pièce et la capacité des personnages à les manipuler à leur guise[417], il a une dimension quasi performative. À la fin de la pièce, les personnages réalisent une chorégraphie silencieuse qui reproduit les éléments développés dans le récit d'Anna, Deeley prenant en charge le rôle de l'homme qui pleure :

> ANNA *stands, walks towards the door, stops, her back to them.*
> *Silence*
> DEELEY *starts to sob, very quietly.*
> ANNA *stands still.*
> ANNA *turns, switches off the lamps, sit on her divan, and lies down.*
> *The sobbing stops.*
> *Silence*
> DEELEY *stands. He walks a few paces, looks at both divans.*
> *He goes to* ANNA'S *divan, looks down at her. She is still.*
> *Silence*
> DEELEY *moves towards the door, stops, his back to them.*
> *Silence*
> DEELEY *turns. He goes towards* KATE'S *divan. He sits on her divan, lies across her lap.*
> *Long silence*
> DEELEY *very slowly sits up.*
> *He gets off the divan.*
> *He walks slowly to the armchair.*
> *He sits, slumped.*
> *Silence*
> *Lights up full sharply. Very bright.*
> DEELEY *in armchair.*
> ANNA *lying on divan.*
> KATE *sitting on divan.* (311-313)

Même dans la formulation des indications scéniques, cet épisode final reprend celui raconté par Anna. Le long silence marque toutefois un événement supplémentaire qui n'était pas indiqué à l'origine, ajoutant un dernier mouvement à cette chorégraphie silencieuse : Deeley retourne s'effondrer dans le fauteuil, comme si la scène allait recommencer une nouvelle fois. Par

[417] Voir par exemple l'interprétation d'Almansi et Henderson (86-88).

ailleurs, à l'occasion de cette scène finale, le plateau circulaire du spectacle au Roundabout Theatre tournait de manière plus rapide et cette fois nettement perceptible[418]. Si la répétition était déjà contenue dans le premier récit d'Anna, elle se manifeste une nouvelle fois à travers la mise en scène de l'épisode, qui elle-même ouvre sur une potentielle future répétition. La figure spectrale de l'homme qui pleure est incarnée par Deeley, construisant la scène finale comme un événement à la fois inédit et déjà-vu. Elizabeth Sakellaridou met l'accent sur cette étrange circularité de la pièce dans son ensemble : « several incidents are narrated or dramatized twice with just small variation » (*Pinter's Female Portraits* 163). En donnant à voir sur scène ce qui semblait être limité au souvenir, la pièce met en place un sentiment d'inquiétante étrangeté fondé sur la répétition du semblable. Une forme de coïncidence étrange apparaît, la logique est inversée : comme le laissait entendre Anna, ce n'est plus le souvenir qui est créé suite à une action mais le souvenir lui-même qui est à l'origine de l'action. Herbert Blau, dans son ouvrage *The Eye of Prey,* remarque que la position du spectateur est toujours étrangement inquiétante : « It is uncanny because, in some inexplicable way (though Freud comes uncannily close to explaining it), *we are seeing what we saw before* » (173, italiques dans le texte). C'est d'ailleurs dans le sillage de Herbert Blau que Marvin Carlson écrit son ouvrage *The Haunted Stage*, dans lequel il analyse le phénomène de hantise dont il considère qu'il définit toute forme de théâtre : de par la nature répétitive du spectacle de théâtre, nous ne cessons de revoir des scènes, acteurs, décors ou accessoires scéniques que nous avons déjà vus. La hantise décrite par Marvin Carlson serait donc une forme de recyclage, exploitant encore et encore les ressources du théâtre. Pourtant, Pinter va plus loin en insérant cette répétition au sein même de la pièce et en la déplaçant, passant de la narration à la mise en scène : l'on voit non pas ce que l'on avait déjà vu auparavant, mais ce que l'on avait entendu quelques instants plus tôt. Ce décalage contribue à l'impression d'inquiétante étrangeté : en reproduisant quelque chose qui avait seulement été relaté, la pièce amorce la diffusion du spectral. Ainsi, le spectral est, comme l'inquiétante étrangeté, « ambulatoire », se répandant peu à peu à l'image des vaguelettes décrites par Anna :

> Some people throw a stone into a river to see if the water is too cold for jumping, others, a few others, will always wait for the ripples before they will jump. […] And I knew that Katey would always wait not just for the first emergence of ripple but for the ripples to pervade and pervade the surface, for of course as you know ripples on the surface

[418] La courte vidéo de présentation disponible en ligne le montre : http://www.roundabouttheatre.org/shows-events/old-times.aspx [en ligne, consulté le 20 juin 2017].

> indicate a shimmering in depth down through every particle of water down to the river bed. (274)

Dans ses pièces, Pinter nous donne à voir ces vaguelettes qui se répètent et s'élargissent à la surface de l'eau. La première apparition spectrale en déclenche une série d'autres, la surface est troublée. Cette description rappelle d'ailleurs celle qu'Anneleen Masschelein fait de l'inquiétante étrangeté elle-même : « The uncanny is described as a resonance, in which there is neither origin nor end. It is a by-product, like the shadow or double, never a single, identifiable thing or meaning » (116). Le spectral est plus centrifuge que centripète : il n'est pas question d'une occurrence unique mais d'une répétition sans fin, qui envahit l'espace et ne laisse personne indemne.

b. La dispersion dans Ashes to Ashes

D'une manière similaire à *Old Times*, *Ashes to Ashes* donne à voir des images de cette diffusion à travers des anecdotes apparemment anodines, comme dans ce récit de Rebecca :

> Oh by the way somebody told me the other day that there's a condition known as mental elephantiasis. […] This mental elephantiasis means that when you spill an ounce of gravy, for example, it immediately expands and becomes a vast sea of gravy. It becomes a sea of gravy which surrounds you on all sides and you suffocate in a voluminous sea of gravy. It's terrible. But it's all your own fault. You brought it upon yourself. You are not the *victim* of it, you are the *cause* of it. Because it was you who spilt the gravy in the first place, it was you who handed over the bundle. (417, italiques dans le texte)

Si la tache de sauce semble être une banale anecdote du quotidien, elle revêt ici une importance démesurée. La dernière phrase de Rebecca déborde du cadre de la vie quotidienne en évoquant l'image centrale du bébé arraché des bras de sa mère, image qui apparaît à travers la voix de l'écho à la fin de la pièce. Devenu étrange, le familier fait signe vers une Histoire dépassant l'histoire personnelle. On a affaire à un de ces « processus de glissement de la petite histoire dans la grande », pour le dire avec Élisabeth Angel-Perez (*Voyages* 88). *Ashes to Ashes* ne cesse de conférer à des objets ou anecdotes du quotidien une ampleur plus vaste, comme dans cet autre exemple :

> REBECCA. By the way, there's something I've been dying to tell you.
> DEVLIN. What?

> REBECCA. It was when I was writing a note, a few notes for the laundry. Well… to put it bluntly… a laundry list. Well, I put my pen on that little coffee table and it rolled off.
> DEVLIN. No?
> REBECCA. It rolled right off, onto the carpet. In front of my eyes.
> DEVLIN. Good God.
> REBECCA. This perfectly innocent pen.
> DEVLIN. You can't know it was innocent.
> REBECCA. Why not?
> DEVLIN. Because you don't know where it had been. You don't know how many other hands have written with it, what other people have been doing with it. You know nothing of its history. You know nothing of its parents' history. (409-410)

Devlin semble feindre la surprise face au récit apparemment anodin de Rebecca. Pourtant, comme le faisait la sauce, la conversation déborde et révèle les problématiques bien plus larges de responsabilité, d'hérédité et de libre arbitre, particulièrement chargées dans le contexte des références à l'Holocauste qui apparaissent au fil de la pièce. Dans ces exemples, le banal est investi d'un sens qui le dépasse. Toutefois, en prenant le familier comme point de départ, Pinter évite une forme de mise à distance : face à des images directes de guerre ou de génocide, les spectateurs pourraient toujours se dire que cela se passe ailleurs, qu'il ne s'agit pas d'eux, que cela ne les concerne pas. En revanche, face à quelque chose d'aussi banal qu'une saucière qui se renverse ou qu'un stylo qui tombe, l'horreur peut s'immiscer dans notre quotidien afin que nous en prenions conscience. En laissant le spectral envahir le familier, *Old Times* montre qu'il est impossible de circonscrire la souffrance à un dehors dont nous ne faisons pas partie. La pièce « anéantit la frontière entre un "ici" et un "ailleurs" » afin de mettre en place une « sollicitation éthique », pour reprendre les termes de Mireia Aragay à propos de la pièce *Blasted* (*Anéantis*) de Sarah Kane (« Relational Spaces » 77-78, c'est moi qui traduis). Le processus rappelle en effet celui que la dramaturge décrit lorsqu'elle évoque la genèse de sa pièce : « I asked myself: "what could possibly be the connection between a common rape in a Leeds hotel room and what's happening in Bosnia?" and then suddenly this penny dropped and I thought: "Of course, it's obvious. One is the seed and the other is the tree" » (citée par Sierz, *In-Yer-Face Theatre* 101). On retrouve encore une fois un fonctionnement métaleptique, à cette exception près que Sarah Kane met également en avant les deux dimensions dans sa pièce, alors que Pinter se refuse à rendre explicite les références de la pièce au génocide. Il mobilise plutôt

une « nébuleuse de références » qui construit « le paradigme de la Shoah », la signalant tout en se refusant à la dire (Angel-Perez, *Voyages* 79).

Comme dans *Old Times*, la diffusion du spectral a également lieu à travers des phénomènes de répétition. La pièce s'ouvre sur les souvenirs de Rebecca :

> REBECCA. Well… for example… he would stand over me and clench his fist. And then he'd put his other hand on my neck and grip it and bring my head towards him. His fist… grazed my mouth. And he'd say, "Kiss my fist."
>
> DEVLIN. And did you?
>
> REBECCA. Oh yes. I kissed his fist. The knuckles. And then he'd open his hand and give me the palm of his hand… to kiss… which I kissed.
>
> *Pause*.
>
> And then I would speak.
>
> DEVLIN. What did you say? You said what? What did you say?
>
> REBECCA. I said "Put your hand round my throat." I murmured it through his hand, as I was kissing it, but he heard my voice, he heard it through his hand, he felt my voice in his hand, he heard it there.
>
> *Silence*. (395-396)

Si cet épisode est perturbant dans son alliance de violence et d'affection lorsque le baiser rencontre le poing, il introduit dès les premiers instants une temporalité de la répétition : c'est le fréquentatif « would » qui régit l'action relatée par Rebecca, comme si elle était condamnée à faire sans cesse retour. À la fin de la pièce, cette répétition se concrétise lorsque Devlin tente de mettre en scène ce passage, tentant de jouer le rôle du tortionnaire/amant de Rebecca :

> DEVLIN *goes to her. He stands over her and looks down at her. He clenches his fist and holds it in front of her face. He puts his left hand behind her neck and grips it. He brings her head towards his fist. His fist touches her mouth.*
>
> DEVLIN. Kiss my fist.
>
> *She does not move.*
>
> *He opens his hand and places the palm of his hand on her mouth.*
>
> *She does not move*.
>
> DEVLIN. Speak. Say it. Say "Put your hand round my throat."
>
> *She does not speak*.
>
> Ask me to put my hand round your throat.
>
> *She does not speak or move.*

> *He puts his hand on her throat. He presses gently. Her head goes back.*
> *They are still.*
> *She speaks. There is an echo. His grip loosens.* (428-429)

Devlin reprend étape par étape la scène que Rebecca lui a décrite, à l'exception près que cette fois, Rebecca ne coopère pas et reste silencieuse. La répétition n'est donc pas une répétition à l'identique mais une répétition du semblable, Devlin devenant une pâle copie de l'amant des souvenirs de Rebecca. De la même manière qu'avec Deeley dans *Old Times*, le personnage spectral dans le récit des souvenirs est incarné par le personnage masculin sur scène. C'est ainsi Devlin qui devient un spectre, dans le sens où il rend possible une nouvelle apparition, bien qu'indirectement. Dans l'analyse de ce phénomène, les critiques comme Marvin Carlson (*The Haunted Stage* 2) ou Marie Luckhurst et Emilie Morin (4) ont souvent fait référence à Joseph Roach et à sa notion de « *surrogation*[419] » :

> culture reproduces and re-creates itself by a process that can be described by the word *surrogation*. In the life of a community, the process of surrogation does not begin or end but continues as actual or perceived vacancies occur in the network of relations that constitutes the social fabric. Into the cavities created by loss through death or other forms of departure, I hypothesize, survivors attempt to fit satisfactory alternates[420].

Joseph Roach s'intéresse à la dimension plutôt culturelle du processus, mais l'idée d'une forme de substitution permet d'éclairer le fonctionnement de l'épisode dans *Ashes to Ashes*. En effet, l'amant des souvenirs de Rebecca n'est plus là, et c'est Devlin qui se présente à sa place. Toutefois, il ne correspond pas — « The fit cannot be exact » (Roach, *Cities of the Dead* 2). La répétition devient donc étrange, inquiétante.

La traduction de Mona Thomas pour la version française de la pièce, « Dispersion », semble donc particulièrement pertinente. Il y a quelque chose de l'essaimage dans la pièce. Comme le fait remarquer Derrida, « cendres » est toujours au pluriel : elles ne peuvent se regrouper et fonctionnent par essence sur le mode de la dissémination[421]. De la même manière que l'on peut disperser des cendres d'un défunt, la pièce fonctionne d'échos en échos, comme si elle était elle-même envahie par une forme de mémoire spectrale. Dans son article

---

[419] Le terme n'a à ma connaissance pas été traduit en français, mais l'on pourrait proposer le terme de « substitution ».
[420] Joseph Roach, *Cities of the Dead* (New York: Columbia UP, 1996), 2.
[421] Jacques Derrida, « "A Self-Unsealing Poetic Text": Poetics and Politics of Witnessing », *Revenge of the Aesthetic: The Place of Literature in Theory Today*, éd. par Michael P. Clark (Berkeley: U of California P, 2000), 202.

« Memory.com: Tele-Suffering and Testimony in the Dot Com Era », Geoffrey Hartman analyse les images évoquées par Rebecca à la fin de la pièce et repère une source dans les témoignages de l'Holocauste recueillis par Yale, et notamment celui de Bessie K. (15). Il revient sur le processus de diffusion de la mémoire :

> We glimpse here how diffusion occurs: how Holocaust memory influences *affectively* a wider public. For it is improbable that Pinter could have seen the Yale testimony in question. It is far more likely that he saw those words in a book by Lawrence Langer, who was the first to study the Yale archive in *Holocaust Testimonies: The Ruins of Memory.* That book does not quote these particular words, but a later book by Langer, *Admitting the Holocaust* (1995), does. (« Memory.com » 15, italiques dans le texte)

D'après Michael Billington, Pinter évoque comme source d'inspiration pour *Ashes to Ashes* la biographie d'Albert Speer par Gitta Sereny (*Harold Pinter* 374-375)[422]. Hanna Scolnicov, si elle identifie également la filiation avec l'ouvrage de Gitta Sereny, met en avant un certain parallélisme avec l'œuvre de Charlotte Delbo[423]. Pourtant, retracer la genèse et trouver une source unique importe peu : « what is remarkable here is less that context than its resonance » (« Memory.com » 15). Élisabeth Angel-Perez abonde en ce sens : « ce qui intéresse Pinter […] c'est la façon dont Auschwitz se répercute, ricoche sur les générations futures » (*Voyages* 83). Geoffrey Hartman développe son propos en ces termes :

> In Pinter's case we can trace how the historical referent almost elides itself. The very resonance of the event both broadens it and makes it vanish—a pattern similar to waves from a pebble thrown into water. Key phrases have migrated from a videotaped testimony to a scholarly book to a popular play to an influential magazine's review of the play. (« Memory.com » 15)

On retrouve le mouvement centrifuge déjà évoqué à travers l'image des vagues dans *Old Times* et celle de la sauce dans *Ashes to Ashes*. Pinter lui-même revient sur la manière dont la mémoire fonctionne à la fois comme hantise personnelle et mémoire collective :

> From my point of view, [Rebecca] is simply haunted by the world that she's been born into, by all the atrocities that have happened. In fact they seem to have become part of her own experience, although in my view she hasn't actually experienced them herself.

---

[422] Sur le sujet, voir également Katherine H. Burkman, « Harold Pinter's *Ashes to Ashes*: Rebecca and Devlin as Albert Speer », *The Pinter Review* (1999), 86-96.
[423] Hanna Scolnicov, « *Ashes to Ashes*: Pinter's Holocaust Play », *Cycnos*, 18.1 (2001), 16. Élisabeth Angel-Perez explore cette piste dans le chapitre consacré à Pinter dans son ouvrage *Voyages au bout du possible* (67-91).

> That's the whole point of the play. I have myself been haunted by these images for many years, and I'm sure I'm not alone in that. I was brought up in the Second World War. I was about fifteen when the war ended; I could listen and hear and add two and two, so these images of horror and man's inhumanity to man were very strong in my mind as a young man. They've been with me all my life, really. You can't avoid them, because they're around you simply all the time. That is the point about *Ashes to Ashes*. I think Rebecca inhabits that. (« Writing, Politics and *Ashes to Ashes* » 246)

Ce qui intéresse Pinter, c'est plus l'impact, la prise en charge d'une forme de mémoire collective et des images de l'Holocauste que la question de l'authenticité. Anneleen Masschelein dit de l'inquiétante étrangeté qu'elle « ne peut être décrite qu'en termes d'effet/affect, ressenti par le lecteur » (119, c'est moi qui traduis). Il y a quelque chose de cet ordre dans *Ashes to Ashes* : les images se dispersent mais la répercussion ne s'estompe pas. D. Keith Peacock abonde en ce sens : « its appalling images, whose overall implications must be deduced individually by each member of the audience, echo in the mind long after the play has ended »[424]. De la même manière que l'écho final peut continuer de porter bien au-delà de la pièce, les pièces de Pinter débordent, dépassent leurs propres limites afin d'élargir le domaine de l'étrange et de n'épargner personne. Le spectral s'inscrit donc dans une logique de pure dépendance : il est omniprésent et l'on ne peut en circonscrire l'impact.

c. Échos intertextuels

Cette dissémination dépasse même les pièces, car des images spectrales réapparaissent sans cesse, sollicitant d'autres œuvres et d'autres auteurs. À cause de cette dispersion, il devient impossible d'échapper au spectral ou de refuser d'y faire face. À propos de Bloom et de Poe, Nicholas Royle évoque une « intertextualité étrangement inquiétante, des voix comme venues des catacombes » (*The Uncanny* 147, c'est moi qui traduis). Dans *No Man's Land*, c'est avec une référence à T.S. Eliot, et en particulier à « The Love Song of Alfred Prufrock », que la pièce se place entre le familier et l'étrange. Les critiques ont déjà commenté les liens entre Pinter et Eliot[425], mais au-delà de l'évocation d'un certain « *waste land* » venant renforcer le *no man's land* de la pièce, cette référence en particulier se met en place grâce à une forme de répétition et d'inquiétante étrangeté. C'est dans le premier acte que la référence apparaît pour la première

---

[424] D. Keith Peacock, *Harold Pinter and the New British Theatre* (Westport: Greenwood, 1997), 160. Je reviendrai sur cette question dans ma discussion du potentiel politique des pièces (335).

[425] Sur le sujet, voir par exemple John Bush Jones (291), Peter Raby (« Tales of the City » 61) ou Ronald Knowles (« Pinter and Twentieth-Century Drama » 83 ; « Harold Pinter and T.S. Eliot », *The Pinter Review* (2000), 106-114).

fois, lorsque Hirst quitte la pièce à quatre pattes, laissant Spooner seul. Spooner déclare : « I have known this before. The exit through the door, by way of belly and floor » (340). La formule rappelle celle du sujet eliotien : « For I have known them already, known them all »[426]. L'expression est d'ailleurs répétée au début des deux strophes suivantes du poème : « And I have known the eyes already, known them all— » ; « And I have known the arms already, known them all— » (132). Chez Pinter, Spooner répète également cette structure dans le deuxième acte :

> I have known this before. Morning. A locked door. A house of silence and strangers. (363)
>
> I have known this before. The door unlocked. The entrance of a stranger. The offer of alms. The shark in the harbour. (364)
>
> I have known this before. The voice unheard. A listener. The command from an upper floor. (372)

Un processus complexe se met en place ici. Dès la première occurrence, que le spectateur ait conscience ou non de la référence à Eliot, le contenu sémantique de la remarque de Spooner évoque un sentiment de déjà-vu. Lorsque la formule est répétée par le personnage, le sentiment de déjà-vu s'intensifie, d'autant plus que c'est peut-être à force de répétitions que les spectateurs vont repérer la référence comme une forme de citation du texte d'Eliot. La répétition de Spooner devient donc double, voire triple, car c'est à la fois la répétition de son propre propos et de la référence à Prufrock, qui elle-même s'inscrivait déjà dans une forme de répétition. De plus, le contenu même des épisodes mentionnés par Spooner est étrangement inquiétant, et a à voir avec l'irruption de l'étranger dans le familier — une maison silencieuse, une porte verrouillée puis ouverte. Enfin, il me semble que la dernière occurrence met également en jeu une dimension complémentaire, car elle peut être vue comme une référence à *The Dumb Waiter*, qui donne à voir deux tueurs à gages recevant des ordres grâce à un monte-plats et à un téléphone[427]. Le déjà-vu ne cesse de ricocher, évoquant à la fois l'étrange et le familier.

Pinter met en place des références à la fois à d'autres auteurs et à sa propre œuvre. Ainsi, on peut lire la remarque d'Emma dans la première scène de *Betrayal* comme une référence à la pièce dont elle reprend le titre : « Just like old times » (4). Encore une fois, cette remarque qui pourrait être anodine mobilise dans ce contexte toute une constellation de références. D'abord,

---

[426] T.S. Eliot, « The Love Song of J. Alfred Prufrock », *Poetry* 6.3 (1915), 132.

[427] C'est ce que repère Mark Taylor-Batty en soulignant la dimension réflexive de la pièce dans son ensemble, qu'il décrit comme jouant avec le « pinteresque » (*The Theatre of Harold Pinter* 118).

elle prépare le spectateur à la chronologie inversée de *Betrayal*, attirant l'attention sur un possible retour sur le passé, tel que je l'ai envisagé ci-dessus (128). De plus, elle mobilise *Old Times*, une autre pièce de Pinter fondée sur un triangle amoureux et sur l'importance du passé dans le présent. En mettant en place de tels réseaux de signification, Pinter laisse le spectral envahir ses pièces. Edward Gordon Craig, dans son analyse des fantômes shakespeariens au théâtre, souligne l'importance de l'omniprésence du spectral :

> Had I to teach a young man who would venture to achieve this [i.e. stage *Macbeth* properly] I would act as follows: I would take him through each portion of the play, and from each act, each scene, each thought, action, or sound, I would extract some spirit, the spirit which is there[428].

Dans son texte même, Pinter prépare cette diffusion du spectral en mettant en place des personnages plus spectraux les uns que les autres et des phénomènes de dispersion laissant l'étrange s'infiltrer dans le familier. Le système d'échos intertextuels n'est qu'un des moyens que Pinter explore afin de rendre l'esprit présent dans chaque acte, chaque scène, chaque pensée, chaque action, chaque son — comme Gordon Craig le recommandait.

En exploitant la dimension étrangement inquiétante du fantôme, Pinter construit une spectralité qui, si elle est dans une certaine mesure perturbante et fondée sur une forme de rupture, est dans le même temps essentiellement dépendante, liée au monde des vivants et à un univers familier. À travers l'inquiétante étrangeté, le spectral s'inscrit au plus près de l'intime, hantant la maison, faisant violence aux corps et multipliant les doubles. Une fois le processus amorcé, le spectre ne se laisse pas circonscrire et, d'échos en échos, ne cesse de se diffuser et de se disperser. Le spectral devient omniprésent et incontournable.

Finalement, le spectral ne vient pas de l'extérieur mais de l'intérieur, un intérieur qui est d'ailleurs ébranlé de par son apparition même, comme l'explique Nicholas Royle :

> [The uncanny] is not "out there", in any simple sense: as a crisis of the proper and natural, it disturbs any straightforward sense of what is inside and what is outside. The uncanny has to do with a strangeness of framing and borders, an experience of liminality. It may be that the uncanny is a feeling that happens only to oneself, within oneself, but is never one's "own": its meaning or significance may have to do, most of all, with what is not oneself, with others, with the world "itself". (*The Uncanny* 2)

---

[428] Edward Gordon Craig, *On the Art of the Theatre* (Londres: Heinemann, 1957), 279.

Grâce à l'inquiétante étrangeté, Pinter souligne l'ubiquité du spectral et l'impossibilité d'en nier la présence. Le familier ne peut être conçu comme hermétique et exclusif, et le spectral y pénètre, que l'on soit prêt à l'accueillir ou non.

Ainsi, une nouvelle conception de la spectralité s'esquisse dans les pièces et vient nuancer la vision d'un fantôme étranger et isolé du monde des vivants. Au-delà de cette rupture se révèle une forme de dépendance : le spectral naît des relations entre les vivants et n'existe qu'à travers eux. Il est le signe d'un lien impossible à oublier, d'un deuil qui ne se fait pas, sapant ainsi toute conception d'un individu existant de manière autonome. Le fonctionnement de la spectralité lui-même repose sur une forme de dépendance dans son évolution entre dérobade et attention : dans une logique métonymique, le spectral fait signe vers quelque chose d'autre, qui échappe mais qui est pourtant lié à ce que l'on voit ou l'on entend sur scène. Dans leur forme, les pièces mettent en jeu une préoccupation pour les rapports de dépendance en montrant que le spectral ne peut être perçu qu'à travers une logique fondée sur le lien et la mise en relation. La dépendance devient également une préoccupation thématique car les pièces multiplient les exemples de rencontres manquées. À travers l'inquiétante étrangeté, on se rend compte que ce qui peut constituer l'altérité ou l'étrangeté du spectral est également ce qui l'ancre dans le soi et dans le familier. En se diffusant et en se dispersant dans les pièces, le spectre devient une figure inévitable et essentielle, et finalement au moins autant liée au soi qu'étrangère. Pour le dire avec Julian Wolfreys : « ghosts are always with us » (*Victorian Hauntings* 1). De manière à la fois thématique et formelle, le spectral se révèle être ancré dans un réseau de relations, de significations et d'échos qui le place au carrefour des liens entre les vivants et en fait l'icône de la dépendance entre les individus.

PARTIE III :

SPECTRALITÉ ET VULNÉRABILITÉ

Considérer la spectralité comme associée à une forme de lien, plus profond que la logique de rupture apparente, revient donc à souligner l'importance des relations de dépendance. L'image du continent composite vient remplacer celle de l'île isolée, comme le signalait John Donne : « No man is an island, entire of itself, every man is a piece of the continent, a part of the main » (1305). Le fantôme fonctionne comme un indice du lien, que ce soit celui qui l'unit aux vivants ou, dans une série d'échos et de reflets, ceux existants entre les vivants eux-mêmes. Les sujets sont reliés, dépendants et interdépendants :

> If a clod be washed away by the sea, Europe is the less, as well as if a promontory were, as well as if a manor of thy friend's or of thine own were. Any man's death diminishes me, because I am involved in mankind; and therefore never send to know for whom the bell tolls; it tolls for thee. (Donne 1305)

Chez Donne, la prise de conscience se fait dans la crise — c'est dans la tempête ou dans la mort que se révèlent dépendance et interdépendance. Cette crise reste pourtant potentielle, mettant au jour une forme de vulnérabilité : « *If* a clod be washed away by the sea […] » (c'est moi qui souligne). En effet, la vulnérabilité ne se définit que de manière conditionnelle : c'est être « exposé à recevoir des blessures, des coups », ou « aux atteintes d'une maladie », plutôt que la blessure ou la maladie en elle-même (*Larousse*). La dépendance et l'interdépendance apparaissent donc comme liées à la vulnérabilité. On retrouve ce « si » caractéristique de la vulnérabilité dans la définition qu'en fournit Nathalie Maillard : « Notre dépendance est un aspect de notre vulnérabilité, car si certaines relations viennent à manquer — ou si ces relations sont perverties ou inadéquates — alors nos vies peuvent ne pas subsister ou ne pas se développer de manière optimale » (76). La dépendance est l'aspect apparent de la vulnérabilité, qui ne peut elle-même être qu'invisible car elle est exposition à un risque. Dès qu'elle advient, elle devient dépendance. Cette distinction est parfois gommée, par exemple dans le domaine du droit, où des personnes « en difficulté » sont identifiées comme des personnes « vulnérables »[429]. Pourtant, cette nuance a une portée éthique, et la neutraliser revient à ignorer l'aspect universel et ontologique de la vulnérabilité : si les « personnes vulnérables » sont les personnes âgées ou les handicapés par exemple, le sujet jeune et en bonne santé devient en filigrane « invulnérable ». Il n'est pas concerné et la vulnérabilité est reléguée au domaine de l'autre.

---

[429] Voir par exemple cet ouvrage, qui fait dès son titre un amalgame entre « vulnérable » et « en difficulté » : Françoise Charrier, Daniel Goupil, et Jean-Jacques Geoffroy, *Les personnes vulnérables. Protection et accompagnement des majeurs en difficulté* (Toulouse: ERES, 2008).

Préserver une conception de la vulnérabilité comme inhérente à la vie humaine est donc central, comme le suggèrent Catriona Mackenzie, Wendy Rogers, et Susan Dodds :

> Human life is conditioned by vulnerability. By virtue of our embodiment, human beings have bodily and material needs; are exposed to physical illness, injury, disability, and death; and depend on the care of others for extended periods during our lives. As social and affective beings we are emotionally and psychologically vulnerable to others in myriad ways: to loss and grief; to neglect, abuse, and lack of care; to rejection, ostracism, and humiliation. As sociopolitical beings, we are vulnerable to exploitation, manipulation, oppression, political violence, and rights abuses. And we are vulnerable to the natural environment and to the impact on the environment of our own, individual and collective, actions and technologies. (« Introduction » 1)

La vulnérabilité est protéiforme et peut se manifester de différentes manières — les auteures proposent au fil de l'ouvrage une topologie de ces facteurs. Pourtant, si les symptômes sont différents, la vulnérabilité est la même, et nous la partageons tous : « we are all always vulnerable to some degree » (« Dependence, Care, and Vulnerability » 183).

La vulnérabilité est donc à la fois omniprésente et invisible. Dans sa structure même, elle présente cette affinité avec le spectral, ce fonctionnement métonymique qui fait qu'elle ne peut se manifester qu'indirectement, à travers des indices. La dépendance est un de ces indices, et afficher la dépendance se révèle être une manière de signaler la vulnérabilité qui, elle, par définition, ne peut être montrée directement. Le spectral, de par sa nature, permet de souligner à la fois des rapports de dépendance, souvent plus visibles, et la vulnérabilité, qui n'est qu'une possibilité — le « if » de Donne. Le spectral, en même temps radicalement étrange et intimement familier, visible et invisible, se révèle être toujours signe de quelque chose d'autre, et devient ainsi tout à fait opératoire pour mettre en scène cette notion. La dépendance mise en lumière par la spectralité opère ainsi comme un indice signalant une vulnérabilité, universelle mais pourtant invisible.

Dans le chapitre 7, je m'intéresserai particulièrement à la question de l'incarnation du spectral sur scène, qui met en avant des formes de dépendance physiques et les limites du corps. C'est justement grâce à la spectralité que le passage de la dépendance comme résultat à la mise en avant de la vulnérabilité comme possibilité peut se faire. Cette prise de conscience a lieu au niveau corporel et ontologique, mais aussi au niveau épistémologique, comme je le montrerai dans le chapitre 8. Envahi par le spectral, le théâtre de Pinter ne cesse de souligner les limites de la connaissance : les pièces sapent toute autorité possible et instaurent à la place un éloge de

la sensibilité, qui laisse le sens en suspens et privilégie une forme d'exposition à l'autre. Cette omniprésence de la vulnérabilité ouvre sur une ambivalence, une instabilité ou une indécidabilité qui pose un questionnement éthique. Je conclurai donc, dans le chapitre 9, en envisageant en quoi la spectralité touche le spectateur afin de solliciter son attention et de rendre possible une prise en charge d'une responsabilité fondée sur la relationalité.

Chapitre 7 : L'incarnation du spectral

Le spectre est une incorporation paradoxale,
le devenir-corps, une certaine forme
phénoménale et charnelle de l'esprit.
(Derrida, *Spectres* 25)

Par définition, la spectralité pose la question de l'incarnation, et ce plus particulièrement au théâtre : le fantôme est convoqué mais il est évanescent, dans le même temps visible et invisible, présent et insaisissable. Sa dimension charnelle est indéniable tout en restant paradoxale. Dans les pièces de Pinter, la spectralité met en lumière les rapports au corps, avec tout ce qu'ils impliquent de dépendance. Incarner, c'est faire appel au corps dans toute sa matérialité, un corps souvent affaibli, dépendant. On se rappelle la définition de Susan Dodds : « To be dependent is to be in circumstances in which one must rely on the care of other individuals to access, provide or secure (one or more of) one's needs » (« Dependence, Care, and Vulnerability » 183). Les relations de soin deviennent ainsi emblème de la dépendance. Pinter mobilise également une forme de précarité, en donnant à voir des marginaux à la recherche d'une hospitalité et d'une sécurité qu'ils ne peuvent pas se procurer eux-mêmes. Cette dimension ne fait que renforcer la prise de conscience de la dépendance des individus. Dans cette logique, le spectral permet de révéler la vulnérabilité au-delà de la dépendance. En effet, si la vulnérabilité est le versant invisible de la dépendance, la question se pose de sa représentation : comment donner à voir l'invisible ? Comment mettre en scène une possibilité sans se limiter à une occurrence ? Chez Pinter, le spectral, de par son « incorporation paradoxale », rend cette représentation possible. Il nous donne à voir un fantôme qui semble d'abord immatériel, mais les pièces ne cessent de nous rappeler sa nature corporelle, que ce soit dans son incarnation scénique ou à travers les discours des autres personnages. Paradoxalement, le spectre fonctionne comme rappel de cette forme de vulnérabilité ontologique.

Afin de comprendre ce processus, je m'intéresserai d'abord à l'omniprésence de situations de dépendance dans les pièces, qui donnent à voir des marginaux, des malades ou des mourants. L'accent est mis sur les relations de soin, et le spectral est construit comme une manière de révéler à la fois la nécessité du soin et la possibilité qu'il soit absent, mettant ainsi au jour la vulnérabilité du sujet. Le personnage de Deborah présente un tournant, dans le sens où il est à la fois dépendant et spectral : *A Kind of Alaska* me permettra d'amorcer une analyse

du corps spectral et de repérer comment les pièces attirent l'attention sur la physicalité, construisant le fantôme comme à la fois évanescent et incarné, et le corps comme le lieu de la blessure potentielle. Enfin, j'élargirai cette analyse du corps spectral à d'autres pièces, en prenant également en compte la dimension théâtrale de l'incarnation afin de montrer en quoi Pinter s'oriente vers la représentation d'une spectralité vulnérable.

1. L'omniprésence des situations de dépendance

a. « I'd be lost without you » : Andy, Fred et Bridget dans Moonlight

Moonlight donne à voir différentes formes de dépendance, mais c'est d'abord Andy, le père mourant, qui attire l'attention du spectateur. Il est couché sur son lit de mort, comme le remarque Beth dès l'ouverture de la pièce (320). Le motif avait par ailleurs été établi et préparé grâce à la couverture du livre (fig. 33) ou l'affiche du spectacle de 2011 (fig. 7). Dans les deux cas, le lit n'est pas schématique ni abstrait, mais est représenté comme un véritable lit, les draps froissés. Si le lit vide signale la mort par anticipation, la texture des draps révèle une matérialité que les rayons de lune mettent en relief, comme le montre l'affiche. Sans surprise, le lit occupe une place proéminente sur le plateau. Dans la mise en scène de 1993, comme le remarque Michael Billington, il est littéralement au centre de la scène[430]. Pour le dire avec Leslie Kane, qui commente ce même spectacle : « Andy's deathbed impos[es] its substantiality upon our consciousness » (« *Moonlight* » 421-422). Dans la mise en scène de 2011, il est quelque peu excentré mais ses dimensions n'en sont pas pour autant réduites. On le constate par exemple dans une des photographies du spectacle (fig. 2), qui laisse entrevoir la différence d'échelle entre les personnages seuls évoluant sur le plateau et le grand lit, immobile mais imposant. Dans son impact scénique, ce lit contribue à construire Andy comme affaibli et prisonnier de son corps. D'autres éléments viennent souligner en quoi cette fragilité nécessite une prise en charge à travers une relation de soin. Ainsi, Bel devient une soignante qui, patiemment assise à côté de lui en train de coudre, prépare à manger et veille à son confort :

> BEL. I'm giving you a mushroom omelette today and a little green salad—and an apple.
> ANDY. How kind you are. I'd be lost without you. I'd fall apart. Well, I'm falling apart as it is—but if I didn't have you I'd stand no chance. (347)

[430] Michael Billington, « *Moonlight*, Comedy Theatre », *The Guardian* (Londres, 23 novembre 1993), A7.

Cette image de bienveillance est vite contrée par des remarques plus acerbes, caractéristiques de la relation au sein du couple — « You're not a bad man. You're just what we used to call a loudmouth. You can't help it. It's your nature. If you only kept your mouth shut more of the time life with you might just be tolerable » (347-348). Pourtant, elle met en avant, même si ce n'est qu'un instant, la vulnérabilité inscrite dans toute forme de dépendance : l'assistance de Bel est la trace de la nécessité dans laquelle est plongée un malade, qui a besoin que quelqu'un s'occupe de lui et subvienne à ses besoins de base. Il s'agit ici d'une forme de dépendance qui est exacerbée lors de la fin de vie ou de la maladie. À partir du moment où Andy doit compter sur une aide extérieure pour satisfaire ses besoins, il s'expose au fait que cette aide soit absente, et devient donc vulnérable, comme le rappelle Nathalie Maillard (76). Ce rapport est similaire aux relations entre patient et médecin que décrit Corine Pelluchon :

> Son autonomie est brisée. Parce que le malade doit s'en remettre à un autre pour savoir ce qu'il a et comment s'y prendre pour guérir, il est dépendant. Cette situation de dépendance le met aux prises avec sa propre vulnérabilité, une vulnérabilité que la maladie aggrave et qu'elle interdit de dissimuler ou de fuir. (*L'autonomie brisée* 57)

La vulnérabilité n'apparaît pas avec la maladie, mais elle est comme rendue saillante alors qu'elle était ignorée auparavant. Si la dépendance est directement visible à travers la position d'Andy et le rôle de Bel, la vulnérabilité n'apparaît que dans le « if » d'Andy — « *if* I didn't have you I'd stand no chance » (c'est moi qui souligne) — dans une éventualité contre laquelle il voudrait se protéger. La dépendance d'Andy envers Bel accentue sa vulnérabilité, mais Andy souligne dans le même temps le caractère inévitable de sa déchéance — « I'm falling apart as it is ». Le « as it is » reflète une réalité inéluctable : Andy est soumis à son propre corps, et aucun soin ne pourra le protéger de la mort. Andy révèle ainsi une forme de dépendance essentielle : celle du sujet dans son incarnation, qui l'expose à la mort et le rend vulnérable.

Comme un reflet du lit de mort d'Andy, la pièce donne à voir Fred, son fils lui aussi alité et atteint d'une infection mystérieuse. Au contraire de son père, Fred se rétablit, et c'est a posteriori, lorsque Jake regrette qu'il n'ait pu venir à l'enterrement de d'Orangerie, que Fred revient sur sa maladie : « I'm afraid I was confined to bed with a mortal disease » (384). Malgré la qualité fatale de la maladie, Fred en guérit, comme s'il revenait d'entre les morts. On n'en saura pas plus sur la maladie elle-même. Pourtant, l'image d'un jeune homme couché sur scène est particulièrement saisissante. Dans le spectacle de 2011, Fred est visiblement marqué par sa maladie (fig. 34) : le maquillage lui enfonce les yeux et lui pâlit le visage. De plus, il tombe à deux reprises, laissant voir la faiblesse de son corps et l'emprise de la maladie. On retrouve

cette impression d'un corps qui échappe au contrôle du sujet, comme chez Andy. Cette faiblesse est à l'origine d'une relation de soin, et Jake est à Fred ce que Bel est à Andy, une présence qui l'accompagne dans sa convalescence. Toutefois, chez Fred la marginalité s'ajoute à la maladie, comme en témoigne la photographie de la représentation de 2011 (fig. 34). L'amoncellement d'objets et de détritus autour de Fred et le mauvais état de ses vêtements reflètent une forme de dépendance causée par le contexte social et économique. L'on se rapproche d'une forme de précarité sociologique, au sens de « grande pauvreté »[431] qui rejoint celle que Guillaume Le Blanc analyse dans ses ouvrages (*Vies ordinaires* 67, par exemple). C'est également ce que remarque Leslie Kane en décrivant l'espace réservé à Fred et Jake dans le spectacle de 1994 : « scruffy, scabby sleeping quarters occupied by their unemployed alienated sons, […] typical Pinteresque lay-abouts […] » (« *Moonlight* » 421-422). Fred, en plus d'être malade, est construit comme marginal, isolé du reste de la société, mais dépendant d'un soutien venant de l'extérieur, comme le souligne Andy dans un accès de colère :

> Lazy idle layabouts. […] And look at them now! What are they now! A sponging parasitical pair of ponces. Sucking the tit of the state. Sucking the tit of the state! And I bet you feed them a few weekly rupees from your little money-box, don't you? Because they always loved their loving mother. They helped her with the washing-up! (349)

Dans son emportement, Andy superpose différentes formes de dépendance. L'image de l'allaitement est une figure paradigmatique de la relation de soin et de dépendance, celle entre une mère et son nouveau-né. Cependant, elle est transférée à un niveau sociétal et semble être corrompue. La répétition de la phrase « Sucking the tit of the state » est intensifiée par l'ajout d'un point d'exclamation et rendue plus violente par l'utilisation d'un vocabulaire familier. De plus, le passage est riche en allitérations, en « p » (« sponging parasitical pair of ponces ») et en « s » ou « t » (« sucking the tit of the state ») qui soulignent la véhémence de la critique d'Andy. Si la dépendance envers leur mère est tournée en ridicule, celle envers l'état est brutalement condamnée et devient obscène. Les spectateurs ne sont probablement pas encouragés à prendre le parti d'Andy qui, dès les premiers instants de la pièce, s'est révélé violent et vulgaire, mais ce passage met en exergue la dépendance en tant que fonctionnement, qui peut se manifester sous une forme ontologique mais également comme précarité, sous une forme sociologique.

---

[431] « Précarité, subst. fém. », *Le Trésor de la langue française informatisé* [en ligne, consulté le 10 juin 2016].

Face à ces deux personnages dépendants, la figure spectrale de Bridget paraît capable d'offrir le soin et l'attention nécessaires. Bridget est en effet présentée comme guérisseuse, comme on le voit grâce à un échange avec ses frères, durant lequel sa future profession est évoquée :

> FRED. Greta Garbo! Are you going to be a film star when you grow up?
>
> BRIDGET. Oh shut up. You know what I'm going to be.
>
> FRED. What?
>
> BRIDGET. A physiotherapist.
>
> JAKE. She'll be a great physiotherapist.
>
> FRED. She'll have to play soothing music so that her patients won't notice their suffering.
>
> BRIDGET. I did your neck the other day and you didn't complain.
>
> FRED. That's true.
>
> BRIDGET. You had a spasm and I released it.
>
> FRED. That's true.
>
> BRIDGET. You didn't complain then.
>
> FRED. I'm not complaining now. I think you're wonderful. I know you're wonderful. And I know you'll make a wonderful physiotherapist. (345-346)

Si l'échange commence sur le ton de la moquerie entre frère et sœur, il prend rapidement une tournure plus grave, notamment du fait de l'ironie dramatique contenue dans cette scène analeptique : les spectateurs ont conscience que les « will » répétés par les frères, qui projettent Bridget vers un futur, sont voués à l'échec — elle mourra avant de devenir cette formidable kinésithérapeute. Au-delà de cette dimension poignante, l'épisode met en avant une situation de soin dans laquelle Bridget est présentée comme celle qui peut soulager une douleur et traiter un spasme — l'anglais « release » fait particulièrement ressortir la force de l'acte de soin, qui devient libérateur. Dans le présent du reste de la pièce, la maladie de Fred est une manière de souligner l'absence de Bridget : privé de cette relation de soin, il se retrouve physiquement affaibli. La figure spectrale de Bridget sert ainsi à révéler à la fois l'importance du soin et son absence potentielle : c'est finalement la vulnérabilité de Fred qui est mise en avant, ce qu'il se passe lorsqu'il ne reçoit plus le soin dont il aurait besoin[432].

---

[432] Il est vrai que Fred se rétablit tout de même à la fin de la pièce, mais la guérison est trop soudaine et inexpliquée pour être considérée sur le même plan que le soin que Bridget pourrait lui apporter. De plus, la maladie de Fred reste omniprésente : le lit ne quitte pas la scène et, du moins dans le spectacle de 2011, l'acteur reste grimé et marqué par la maladie.

Un type de relation similaire apparaît entre Bridget et Andy. Dès le début, Bridget avait souligné l'obligation l'unissant à ses parents, dans un monologue brouillant les frontières entre la vie et la mort[433] :

> I don't want to wake my father and mother. They're so tired. They have given so much of their life for me and my brothers. All their life, in fact. They need to sleep in peace and wake up rested. I must see that this happens. It is my task. Because I know that when they look at me they see that I am all they have left of their life. (319)

L'obligation contenue dans le « must » signale l'implication de Bridget dans la vie de ses parents : c'est une tâche qu'elle choisit de prendre en charge. L'on y reconnaît l'impulsion morale sur laquelle se fonde une éthique du *care*, d'après Virginia Held : « the central focus of the ethics of care is on the compelling moral salience of attending to and meeting the needs of the particular others for whom we take responsibility » (10). En tentant de prêter secours à ses parents, Bridget accepte une responsabilité et fait ce qui est, d'après Mark Taylor-Batty, la déclaration de dévotion la plus franche de toute l'œuvre de Pinter (*Theatre* 147). Pourtant, malgré cette abnégation, le statut spectral de Bridget la prive de toute action concrète et elle ne parvient pas véritablement à soulager la souffrance d'Andy. En soulignant la possibilité d'une aide apportée sans toutefois la dispenser, la présence de Bridget ne fait finalement qu'exacerber la vulnérabilité de son père. De plus, une forme de réciprocité se met en place : ses parents lui ont donné la vie, et elle est maintenant tout ce qu'il leur reste. Andy, dans ses derniers instants sur scène, revient sur le lien qui l'unissait à Bridget en particulier : « Where is she? Of all the people in the world I know she'd want to be with me now. Because I know she remembers everything. How I cuddled her and sang to her, how I kept my nightmares from her, how she fell asleep in my arms » (356-357). Dans une démonstration de tendresse paternelle, Andy se rappelle avoir protégé Bridget, soulignant la dépendance du nouveau-né envers ses parents. L'image est poignante car elle en laisse entrevoir une autre en miroir : celle d'Andy qui aimerait que Bridget soit là afin qu'il puisse s'endormir dans ses bras, sans être effrayé par la mort. John Lahr remarque justement : « [*Moonlight* catches] the unspoken and unspeakable sorrow that surrounds a dying man's sad little wish to be loved » (« Pinter's Night Sweats » 108). Les cauchemars du bébé deviennent la peur de la mort du père. La remarque « she'd want to be with me now » laisse entendre en filigrane « I'd want her to be with me now », mettant au jour une nouvelle fois une relation de dépendance exposée à son propre échec.

---

[433] J'ai analysé plus haut l'irruption de la mort dans ce passage (80).

Ainsi, la dépendance est d'abord mise en avant à travers la situation d'Andy et Fred, et la présence à leurs côtés de Bel et Jake. Pourtant, c'est Bridget qui apparaît comme figure paradigmatique du soin — elle est construite comme celle qui rassemblait et soignait les membres de la famille et en son absence, les personnages sont alités, affaiblis. Le fait qu'elle revête une forme spectrale et qu'elle évolue entre présence et absence rappelle sans cesse la dépendance des personnages et souligne leur vulnérabilité : Bridget donne à voir le « si » de la description de Nathalie Maillard — « Notre dépendance est un aspect de notre vulnérabilité, car si certaines relations viennent à manquer — ou si ces relations sont perverties ou inadéquates — alors nos vies peuvent ne pas subsister ou ne pas se développer de manière optimale » (76). Bridget reste une « potentialité », pour le dire avec Katherine H. Burkman (« Echo(es) » 57, c'est moi qui traduis), et offre la possibilité d'un soin qui reste inaccessible, devenant donc emblème de cette relation qui vient à manquer.

b. Alcool, vieillesse et marginalité dans No Man's Land

De la même manière que dans *Moonlight*, dans *No Man's Land* plusieurs formes de dépendance se superposent. Dans son compte-rendu de la pièce, Sarah Hemming parle de « deux variations sur le thème de la déréliction » pour décrire les rôles de Spooner et de Hirst[434]. La variation la plus frappante est peut-être celle de Hirst, à la fois vieillissant et ravagé par l'alcool au point de tomber sur scène à deux reprises et de devoir sortir de la pièce en rampant. C'est le cas une première fois dans l'acte un : « *Hirst loosens his grip on the cabinet, staggers across the room, holds on to a chair. He waits, moves, falls. He waits, gets to his feet, moves, falls. Spooner watches. Hirst crawls towards the door, manages to open it, crawls out of the door. Spooner remains still* » (340). À ce stade, Spooner reste insensible. Dans la mise en scène de 2016, il sortait même un calepin de sa poche pour prendre des notes, observant son hôte avec détachement. L'absence de réaction de Spooner face à ce corps vieillissant qui peine à avancer donne le frisson, pour le dire avec Michael Billington — il utilise en anglais l'expression « chilling geriatric collapses »[435]. Cette mise en scène explorait également la sénilité de Hirst en le montrant affaibli, comme on le voit avec la photographie de Patrick Stewart (fig. 35). Son regard est perdu, hagard, ses sourcils froncés. Sa robe de chambre laisse entrevoir son torse et il ne porte qu'une seule chaussette — même si la photographie ne le montre pas. Cette tenue débraillée met en avant une forme d'exposition, comme si l'intime devenait maintenant visible.

---

[434] Sarah Hemming, « *No Man's Land*, Duke of York's, London », *The Financial Times*, 11 octobre 2008 (c'est moi qui traduis) [en ligne, consulté le 1 juillet 2017].
[435] Michael Billington, « *No Man's Land* at the Old Vic », *The Guardian* (Londres, 24 avril 1975), 10.

La veste posée sur ses épaules par Spooner ne lui offre pas de véritable réconfort, mais au contraire renforce cette notion d'exposition, comme si Hirst était soudainement projeté à l'extérieur. De plus, à la fin de l'acte un, il semble perdre le contrôle de son corps, s'endormant sur scène alors que les autres personnages y évoluent et y discutent sans cesse. L'accumulation de ces éléments esquisse l'image d'un homme affaibli par l'âge, qui perd possession de ses facultés. Lui-même est par moments conscient de la nécessité d'être accompagné :

> How nice to have company. Can you imagine waking up, finding no-one here, just furniture, staring at you? Most unpleasant. I've known that condition, I've been through that period—cheers—I came round to human beings in the end. Like yourselves. A wise move. (350)

Ce passage met en avant le volet social de la dépendance : comme le souligne Martha Nussbaum, la relation avec l'autre est un élément indispensable au développement de l'individu — elle suit Aristote dans sa valorisation de la « *philia* », cette relation d'affection essentielle englobant l'amour et l'amitié (1, 354-372). Robert Gordon abonde en ce sens en commentant la pièce : « Hirst's desire for genuine friendship […] form[s] a leitmotif that expresses the essentially human need for the gentility, kindness, affection, and charity that characterize proper friendship » (*Theatre of Power* 119). Si Hirst est « sans ami », comme le dit Spooner, c'est malgré lui (« unfriended » 339, c'est moi qui traduis).

En voyant cette scène, on peut imaginer que Hirst est très âgé, mais d'après Pinter, il n'a que la soixantaine, et est donc plus jeune que Patrick Stewart par exemple[436]. S'il est diminué, c'est peut-être plus à cause de la consommation d'alcool que de son âge — comme vient le rappeler le « cheers » qui interrompt son discours afin de lui donner l'opportunité de trinquer et de boire. Les critiques ont été nombreux à commenter la qualité d'alcool absorbée pendant la pièce — John Bush Jones dit par exemple de Hirst : « he sinks into something of an alcoholic paralysis » (299). Spooner lui-même repère l'ébriété de Hirst, après qu'il a jeté un verre à travers la pièce : « Do I detect a touch of the hostile? Do I detect—with respect—a touch of too many glasses of ale followed by the great malt which wounds? Which wounds? » (338). La répétition du fragment final de la phrase ainsi que l'allitération inhabituelle en « w » attirent l'attention sur la blessure, signe d'une dépendance avérée et indice par excellence d'une forme de vulnérabilité. Que ce soit à travers la paralysie, d'après l'expression de Bush Jones, ou la blessure, d'après les paroles de Spooner, c'est l'effet de l'alcool sur Hirst qui est mis en avant,

[436] Fin 2016, Patrick Stewart était âgé de 77 ans. Il n'est pourtant pas une exception : dans la première mise en scène de la pièce en 1975, Ralph Richardson avait 73 ans.

et l'atteinte à son intégrité personnelle. Lui-même mentionne la boisson, tout en en mobilisant la dimension sociale : « I hate drinking alone. There's too much solitary shittery » (352). Hirst semble boire afin de ne pas se retrouver seul. De plus, la pièce établit une certaine progression, car lorsque Hirst tombe à nouveau, à la fin du premier acte, Spooner, Foster et Briggs lui viennent en aide. Spooner met en lumière les relations de paternité et un respect dû à la vieillesse : « He has grandchildren. As have I. As I have. We have both fathered. We are of an age. I know his wants. Let me take his arm. Respect our age. Come, I'll seat you » (353). Spooner souligne ici ce qui l'unit à Hirst et accuse une interdépendance. La mention des petits-enfants — qu'ils soient imaginés ou réels — et de l'âge génère une forme de solidarité permettant le passage à la première personne du pluriel. De plus, la répétition chiasmique de l'expression « As have I » sous la forme « As I have » met en relief l'impossibilité de s'affranchir de cette relation. Hirst est donc dépendant de diverses manières : de par son âge et/ou sa consommation d'alcool, son corps cède et il a besoin de soutien. Toutefois, sa dépendance est également sociale, car il exprime le désir d'être entouré. De plus, les commentaires cités ci-dessus interviennent dans la même scène que celle qui évoque les figures spectrales de l'album photo (350) et de l'adresse aux fantômes (353), comme si le moment de plus grande intensité spectrale était également le moment de plus grande dépendance.

Spooner lui-même apparaît comme dépendant mais, au contraire de Hirst, c'est une forme de dépendance sociologique, ou précarité — une « grande pauvreté » (*TLFI*) — qui le caractérise. Frank Dukore le décrit par exemple comme « *déclassé* » (*Harold Pinter* 107), et les spectacles contribuent souvent à cette perception d'un Spooner marginal, comme on le voit dans le choix de costumes lors de la mise en scène de 2008[437] (fig. 36). On retrouve le regard hébété d'un Hirst en robe de chambre, mais Spooner détonne d'une manière différente, de par son costume froissé et ses cheveux longs. La description que Sarah Hemming fait du Spooner de David Bradley est particulièrement éclairante : « In his shabby cardigan, his hair lankly covering his collar, he could indeed be a poet gone to seed, or he could be a tramp on the make » (« *No Man's Land* »). Spooner est construit comme un marginal, un exclu, et rappelle en cela Davies, le vagabond de *The Caretaker*, comme le fait remarquer Kathleen M. McGeever : « Spooner is old, alone, and homeless, and […] he longs for the elusive home »[438]. S'il se dit poète, la récurrence des références au pub The Bull's Head laisse entendre qu'il pourrait tout

[437] *No Man's Land*. Mise en scène de Rupert Goold. Avec Michael Gambon, David Walliams, David Bradley et Nick Dunning. Duke of York's Theatre. Londres, 2008-2009.
[438] Kathleen M. McGeever, « Exiles in *No Man's Land* and *The Caretaker*: A Comparison of Two of Pinter's Tramps », *Cycnos* 14 (1997), 40.

aussi bien y être employé comme serveur. Briggs évoque ce métier de manière péjorative en le décrivant de façon dégradante : « he's a pintpot attendant in The Bull's Head. And a pisspot attendant as well » (354). C'est donc la précarité sociologique de Spooner qui est à l'origine de sa dépendance, et qui le pousse finalement à offrir ses services à Hirst en espérant être embauché : « Let me live with you and be your secretary » (392). Dans ses longues tirades finales, Spooner vante ses divers talents — de sa capacité à parler des Jeux olympiques à celle à nettoyer l'argenterie —, se présentant comme homme à tout faire plutôt que véritable secrétaire (392-395). Pourtant, son offre répondait à un besoin administratif, aider Hirst dans ses tâches d'écrivain mais aussi recenser les visages présents dans l'album photo :

> HIRST. I have an essay to write. A critical essay. We'll have to check the files, find out what it is I'm supposed to be appraising. At the moment it's slipped my mind.
> SPOONER. I could help you there. […] On two counts. Firstly, I have the nose of a ferret. I can find anything in a file. Secondly, I have written any number of critical essays myself. Do you actually have a secretary? […] You mentioned a photograph album. I could go through it with you. I could put names to the faces. A proper exhumation could take place. Yes, I am confident that I could be of enormous aid in that area. (387-388)

C'est autour de l'écriture et des figures spectrales de l'album photo que se construit la demande de Spooner. Malgré sa soumission, Hirst le rejette (393) : une fois encore, la dépendance envers autrui est présentée comme exposition à l'échec, car les souhaits de Spooner ne seront pas exaucés. Finalement, la pièce se clôt sur une impasse : Hirst et Spooner ont été dépeints comme des personnages dépendants, mais ils se révèlent incapables de coopérer et restent figés, seuls dans l'immobilité du *No Man's Land* analysée plus haut (91).

Le spectral occupe un rôle central dans ce fonctionnement : si les figures de l'album photo apparaissaient déjà en filigrane à travers le poste espéré par Spooner et les remarques de Hirst sur le besoin d'être entouré, les évocations des fantômes fonctionnent également comme contrepoint de ce qu'il se passe sur scène. En effet, dans le discours de Hirst les fantômes sont des figures vulnérables dont il faut prendre soin et qui s'inscrivent dans une relation de dépendance et d'interdépendance :

> Allow the love of the good ghost. They possess all that emotion… trapped. Bow to it. It will assuredly never release them, but who knows… what relief… it may give to them… who knows how they may quicken… in their chains, in their glass jars. You think it cruel… to quicken them, when they are fixed, imprisoned? No… no. Deeply, deeply, they wish to respond to your touch, to your look, and when you smile, their joy… is

> unbounded. And so I say to you, tender the dead, as you would yourself be tendered, now, in what you would describe as your life. (383)

Ici, la relation est inversée par rapport à celle de *Moonlight*, où c'était au fantôme de prendre soin des vivants. La tirade de Hirst semble s'amorcer dans cette direction, en appelant à recevoir l'amour du fantôme, mais finalement le rapport s'inverse et c'est principalement au sujet de l'apprécier et d'en prendre soin, dans un geste humaniste inspiré d'une éthique du *care*. La description des fantômes en elle-même mobilise une dimension physique — les chaînes convoquent potentiellement l'image d'un fantôme gothique, alors que le bocal évoque l'univers des laboratoires de médecine et d'anatomie. Dans les deux cas, c'est l'emprisonnement du fantôme qui est mis en avant. Les points de suspension fonctionnent comme autant de barrières, car le segment qui suit représente l'enfermement : « They possess all that emotion… trapped » ; « how they may quicken… in their chains, in their glass jars »[439]. Ce n'est qu'à la fin du passage que Hirst propose une forme de libération, dans une fin de phrase qui au contraire signale une joie sans bornes : « their joy… is unbounded ». Le rapport que Hirst suggère est profondément incarné et humain : il évoque le toucher, le regard, le sourire. Ces signes d'attention s'intègrent dans une logique de réciprocité : les morts souhaitent répondre et établir une relation avec les vivants. Le polyptote du verbe « tender » évoque à la fois le rapport de soin et une forme de délicatesse et de fragilité. De plus, l'alternance entre la forme active et passive signale simultanément le soin dispensé et reçu, introduisant une relation de réciprocité. Ce passage, qui peut sembler être une parenthèse étrange, met en fait en lumière tout ce qui est absent de la pièce : cette attention et ce soin dont Spooner et Hirst ont besoin mais qu'ils sont incapables d'offrir l'un à l'autre. Dans *Moonlight*, Bridget elle-même était porteuse du soin nécessaire aux personnages alors qu'ici, les fantômes sont construits comme paradigmes de la relation de soin. L'évocation de ce soin se superpose à la dépendance des personnages, exposée directement à travers leurs corps et leurs statuts, et c'est donc dans l'écart entre ce qui pourrait être possible et ce que l'on voit sur scène que le spectral souligne la vulnérabilité des personnages.

c. « It's not just your head which is in his hands […] it's your life » : l'abandon du corps

Les relations de dépendance dans les pièces sont souvent présentées sur le mode de l'abandon, où le soi se confie entièrement à l'autre. Dans une forme d'exposition extrême, le sujet se laisse

---

[439] La structure rappelle ici celle du passage sur les visages de l'album photo, analysé plus haut (220), comme si les fantômes étaient condamnés à rester inaccessibles.

capturer par le spectral : l'accent n'est plus mis sur la volonté du sujet, son autonomie et son contrôle, mais au contraire sur sa vulnérabilité et sa capacité à être atteint par l'autre (Pelluchon, *L'autonomie brisée* 256). Dans *Ashes to Ashes*, l'image initiale de Rebecca se laissant aller entre les mains de son amant spectral donne le ton : comme le soulignait la question étrangement inquiétante de Devlin — « Where did your body go? » — Rebecca semble perdre le contrôle de son propre corps. C'est une forme de passivité lévinassienne qui la caractérise, s'inscrivant dans une expérience « interrompant l'intentionnalité et la volonté » et qui ouvre vers une responsabilité (Pelluchon, *L'autonomie brisée* 256). Rebecca se laisse faire par les autres, jusqu'à s'emplir du témoignage final. Ce processus rappelle la description de Rebecca par le dramaturge lui-même, citée plus haut dans un autre contexte (72) : « the woman a lost figure in a drowning landscape, a woman unable to escape the doom that seemed to belong only to others » (« Art, Truth and Politics » 288). Rebecca est caractérisée par sa capacité à se laisser porter par l'autre comme on se laisse porter par des vagues, au risque de s'exposer à la noyade — « But as they died, she must die too » (« Art, Truth and Politics » 288). Cette dimension apparaît encore et encore au fil de la pièce, alors que Devlin tente de prendre ce fonctionnement à son compte. Ici, la dépendance est mise en avant mais Rebecca la refuse :

> DEVLIN. Do you feel you're being hypnotized?
> REBECCA. When?
> DEVLIN. Now.
> REBECCA. No.
> DEVLIN. Why not?
> REBECCA. Who by?
> DEVLIN. By me.
> REBECCA. You? (397-398)

Si Rebecca rejette totalement ce mouvement, Devlin évoque une possible emprise qu'il pourrait avoir sur elle, similaire à celle de l'hypnose — le rapport de dépendance est extrême. Après l'échec de cette tentative, Devlin revient à la charge en essayant de ramener la conversation sur le domaine du concret et du privé :

> Shall we talk more intimately? Let's talk about more intimate things, let's talk about something more personal, about something within your own immediate experience. I mean, for example, when the hairdresser takes your head in his hands and starts to wash your hair very gently and to massage your scalp, when he does that, when your eyes are

> closed and he does that, he has your entire trust, doesn't he? It's not just your head which is in his hands, is it, it's your life, it's your spiritual…welfare. (413)

Ne parvenant pas à obtenir les réponses factuelles qui l'intéressent, Devlin tente de se placer sur un autre plan, peut-être plus proche de celui dans lequel évolue Rebecca, fondé sur la subjectivité et la sensibilité. En décrivant la scène chez le coiffeur, il évoque dans le même temps l'intime et le sensuel. L'accent est mis sur l'abandon possible : les yeux sont fermés, la tête relâchée entre les mains. Dans une conclusion hyperbolique, c'est même le bien-être spirituel de Rebecca qui est pris en charge. Devlin relie immédiatement cette image d'abandon à celle initialement présentée par Rebecca : « So you see what I wanted to know was this… when your lover had his hand on your throat, did he remind you of your hairdresser? » (414). La relation de Rebecca avec la figure spectrale de son amant devient donc emblématique d'une forme d'abandon, « une atteinte par l'autre qui fait que je suis son otage », pour le dire avec Pelluchon, inspirée par Lévinas (*L'autonomie brisée* 256). Le fait que Devlin tente de la mimer sans obtenir la coopération de Rebecca crée une nouvelle fois une forme d'écart entre la relation avec les spectres et celle établie entre les vivants. La figure spectrale de l'amant met en relief l'exposition extrême et la vulnérabilité de Rebecca, qui vont lui permettre de prendre en charge l'écho à la fin de la pièce. En rendant possible cette ouverture à l'autre, l'image d'un corps qui s'abandonne devient donc support d'un rapport éthique à l'autre.

Si, dans *Ashes to Ashes*, l'exposition passe par la relation amoureuse, elle est également placée dans d'autres pièces au sein de la famille. En effet, malgré leur absence relative, les enfants apparaissent à leur tour comme figures d'une exposition extrême, et sont inscrits dans de profondes relations de dépendance. Dans *Betrayal,* on le voit avec l'image récurrente de Charlotte jetée en l'air par Jerry. Emma mentionne ce souvenir dès la première scène de la pièce :

> EMMA. Do you remember that time… oh God it was… when you picked her up and threw her up and caught her?
>
> JERRY. She was very light.
>
> EMMA. She remembers that, you know.
>
> JERRY. Really?
>
> EMMA. Mmnn. Being thrown up.
>
> JERRY. What a memory. […] Yes, everyone was here that day, standing around, your husband, my wife, all the kids, I remember.
>
> EMMA. What day?

> JERRY. When I threw her up. It was in your kitchen.
> EMMA. It was in your kitchen. (11-12)

Ce souvenir apparaît une nouvelle fois plus tard dans la pièce, scène 6 :

> JERRY. Listen. Do you remember, when was it, a few years ago, we were all in your kitchen, must have been Christmas or something, do you remember, all the kids were running about and suddenly I picked Charlotte up and lifted her high up, high up, and then down and up. Do you remember how she laughed?
> EMMA. Everyone laughed.
> JERRY. She was so light. And there was your husband and my wife and all the kids, all standing and laughing in your kitchen. I can't get rid of it.
> EMMA. It was your kitchen, actually. (84)

Les deux passages sont très proches, à l'exception du fait que c'est Emma qui initie le souvenir dans le premier et Jerry dans le second : on retrouve la même confusion sur le lieu, et des segments entiers sont répétés par les personnages. Cette répétition met en avant l'épisode en lui-même, ce moment de joie partagée au sein de la famille et des proches. On repère ici la « famille impossible » que Mark Taylor-Batty met au jour : malgré les trahisons et autres obstacles à leurs relations interpersonnelles, les personnages ne cessent de tendre vers la construction d'une famille idéalisée, fondée sur l'adoption ou la fusion de deux familles (*Theatre* 128, c'est moi qui traduis). Mark Taylor-Batty élabore ce concept dans la section qu'il consacre aux pièces allant de *Betrayal* à *Celebration*, attirant l'attention sur le besoin des personnages de construire un lien familial. Il souligne la présence des enfants dans *Landscape*, à travers les yeux de Beth et dans *Night*, grâce au commentaire de la femme qui croit avoir entendu un enfant crier. Il explique :

> These two fleeting references to children in Pinter's late 1960s writing are in stark contrast to any appearance of children before, as both indicate or promise harmony or completion. This trope is extended and developed in later writing, and reference to children and family units becomes a common feature of much of Pinter's subsequent output. (*Theatre* 129)

En soulignant à la fois l'importance de la famille et son impossibilité, Mark Taylor-Batty repère un fonctionnement essentiel des pièces qui, comme je l'ai analysé précédemment, mettent en relief les rencontres et les réunions tout en montrant comment elles se dérobent aux

personnages[440]. D'une manière similaire, Elizabeth Sakellaridou remarque : « there is one conspicuous fact in *Betrayal* which cries for attention: the existence of children » (*Pinter's Female Portraits* 181). Dans *Betrayal*, c'est justement le spectral qui attire l'attention sur ce qui est à la fois le désir de construire une famille et son impossibilité. Dès sa première mention, la vision de Charlotte est présentée sur le mode du souvenir, et est donc résolument inaccessible. Pourtant, elle est réitérée. Le corps de l'enfant est à fois effacé et convoqué : elle n'est jamais présente sur scène mais l'image est omniprésente, obsédante — « I can't get rid of it », déclare Jerry. Si Charlotte devient cette figure spectrale, absente mais n'en finissant pas de revenir, l'épisode met dans le même temps en avant cette relation de dépendance extrême entre un enfant et un parent, dans laquelle on peut être jetée dans les airs sans avoir peur de retomber. *Betrayal* offre ainsi, comme *Ashes to Ashes*, l'image d'un spectral profondément ancré dans des relations de dépendance extrêmes qui deviennent indices d'une vulnérabilité exacerbée.

2. *A Kind of Alaska* : un corps spectral et dépendant

Les situations de dépendance envisagées ci-dessus affectent les vivants, et le spectral intervient comme rappel ou miroir afin d'en éclairer le fonctionnement et de souligner la vulnérabilité du sujet. Pourtant, le spectral lui-même est incarné : le personnage de Deborah est à la fois dépendant en tant que malade et spectral, du fait de l'étrange perturbation temporelle provoquée par son coma. Cette incarnation met en relief la matérialité du corps et, en cela, son exposition à la blessure et sa dépendance potentielle.

a. « I was simply obeying the law of the body » : la passivité du corps de Deborah

Dans *A Kind of Alaska*, c'est d'abord la situation clinique qui met en avant une relation de dépendance. Comme de nombreux critiques l'ont remarqué, la pièce fait office d'exception dans le corpus pinterien car elle est la seule à reconnaître explicitement une source : dans le propos liminaire, Pinter fait référence au contexte historique et à l'ouvrage *Awakenings* d'Oliver Sacks. Il s'inscrit ainsi dans le domaine du médical, démarche qui se confirme dans le choix du cadre de la pièce : la chambre d'hôpital de Deborah. Dans la représentation donnée au National Theatre en 1982, la chambre est stylisée et le lit de Deborah placé dans le prolongement d'une immense fenêtre (fig. 6). L'échelle de la scène donne l'impression que Deborah est minuscule, comme si elle était écrasée par le poids de cette fenêtre. De plus, le fait

[440] On pense par exemple à la fin de *Monologue*, analysée plus haut (115), où l'homme imagine son rôle auprès des enfants de son ami.

qu'elle soit alitée et recouverte de draps d'hôpitaux blancs contribue à esquisser l'image d'un personnage affaibli. Katherine H. Burkman évoque ainsi « l'impuissance » de Deborah dans la pièce (« Deborah's Homecoming » 195, c'est moi qui traduis). En tant que patiente à peine sortie du coma, Deborah se révèle particulièrement dépendante de son propre corps, et donne à voir la passivité que décrit Lévinas : « Passivité extrême de l'incarnation — être exposé à la maladie, à la souffrance, à la mort »[441]. Son sentiment d'être étrangère à son propre corps[442] est mis en avant dès les premiers instants de la pièce, dans cet échange entre Deborah et Hornby :

> HORNBY. You've been asleep.
>
> DEBORAH. Oh, you keep saying that! What's wrong with that? Why shouldn't I have a long sleep for a change? I need it. My body demands it. It's quite natural. I may have overslept but I didn't do it deliberately. If I had any choice in the matter I'd much prefer to be up and about. I love the morning. Why do you blame me? I was simply obeying the law of the body. (163)

Ce passage souligne l'importance des besoins et de leur satisfaction en ayant recours au vocabulaire de la nécessité et de l'obligation — « need », « demands ». C'est la passivité de Deborah qui y est inscrite — « I didn't do it deliberately », « If I had any choice in the matter », « I was simply obeying the law of the body ». Elle y est construite comme avant toute chose soumise à son propre corps. C'est pourquoi son identité comme sujet semble être séparée de son corps : le passage de « I need it » (à la première personne du singulier) à « My body demands it » (où le sujet devient la troisième personne du singulier) est le signe du corps qui échappe au contrôle du soi. Cette division rappelle celle qu'évoque Corine Pelluchon dans son travail avec les personnes âgées et les grands malades : « La douleur et le vieillissement ne sont pas seulement des expériences qui rendent la synthèse et le retour à soi impossibles. Elles sont cette impossibilité : l'identité est une identité où le moi ne rejoint pas le même » (*L'autonomie brisée* 291). L'incarnation crée un écart qui devient d'autant plus visible dans une situation de maladie. Deborah, malgré sa dimension spectrale, ne peut échapper à son propre corps, et apparaît comme un exemple extrême de la passivité de l'incarnation.

C'est lors de la crise de Deborah à la fin de la pièce que cette perte de contrôle est la plus visible car ses paroles révèlent une vision du corps comme prison dont on ne peut échapper :

---

[441] Emmanuel Lévinas, *Autrement qu'être ou Au-delà de l'essence* (1974) (Paris: Le Livre de Poche, 2004), 172.
[442] Évoqué précédemment en termes temporels (98), ou physiques (252).

> DEBORAH. Now what was I going to say?
> *She begins to flick her cheek, as if brushing something from it.*
> Now what—? Oh dear, oh no. Oh dear.
> *Pause*.
> Oh dear.
> *The flicking of her cheek grows faster.*
> Yes, I think they're closing in. They're closing in. They're closing the walls in. Yes.
> *She bows her head, flicking faster, her fingers now moving about over her face.*
> Oh… well… oooohhhhh… oh no… oh no…
> *During the course of this speech her body becomes hunchbacked.*
> Let me out. Stop it. Let me out. Stop it. Stop it. Stop it. Shutting the walls on me. Shutting them down on me. So tight, so tight. Something panting, something panting. Can't see. Oh, the light is going. The light is going. They're shutting up shop. They're closing my face. Chains and padlocks. Bolting me up. Stinking. […]
> *She stops flicking abruptly, sits still. Her body straightens. She looks up. She looks at her fingers, examines them.*
> Nothing.
> *Silence.* (187-188)

La structure fragmentée et la construction paratactique du passage soulignent la panique de Deborah lorsqu'elle se sent emprisonnée dans son propre corps. Ses cris sont autant d'appels à l'aide qui restent sans réponse. L'image des murs qui se resserrent sur elle crée une impression d'enfermement, renforcée par le fait qu'elle devient objet de ce processus sans pouvoir intervenir. La force qui l'emprisonne est indéterminée, mais la troisième personne du pluriel révèle une multitude liguée contre elle — « They're closing the walls in ». Dans cette vision, le corps même de Deborah est réifié et devient une pièce que l'on peut fermer et verrouiller — « They're closing my face ». Les photographies de la représentation reflètent le désarroi de Deborah (fig. 36). Le regard dans le vide, absente à elle-même, le visage marqué par la panique et les interrogations, Judi Dench donne à voir la fragilité de Deborah. Cette rechute soudaine arrive comme un choc car, malgré le contexte clinique, au fil de la pièce les spectateurs ont assisté au réveil de Deborah et à sa réadaptation progressive. Sa chute en sortant du lit avait bien interrompu son rétablissement (173), sans toutefois le remettre en question. Dans cette logique de guérison, la crise fonctionne comme un rappel de la vulnérabilité. C'est encore une fois en évoquant un ailleurs étrange, lié à l'univers spectral du coma, que Pinter

souligne les limites du corps. Ce retour au corps par le spectral rappelle celui qu'évoque Athena Athanasiou dans sa discussion de la dépossession avec Judith Butler : « the specter involves a return to some sort of bodily presence, be it displaced, dismembered, enclosed, or foreclosed » (*Dispossession* 16-17). Plutôt que de montrer les succès de la médecine et la réussite d'une autonomie retrouvée, la pièce met en avant la résurgence du spectral et s'en sert pour souligner la fragilité inhérente et inévitable de l'être humain. La crise de Deborah mobilise simultanément une dimension corporelle et spectrale afin d'attirer l'attention sur les limites de l'incarnation.

b. « You're trembling. / Am I? » : la passivité du corps chez Pauline et Hornby

La vulnérabilité révélée par Deborah se donne à voir d'une manière similaire, bien que moins spectaculaire, chez les deux autres personnages de la pièce. Comme le rappellent Catriona Mackenzie, Wendy Rogers et Susan Dodds, la vulnérabilité est une « condition ontologique de notre humanité » qui est partagée par tous mais visible « à des degrés différents suivant les moments de notre vie » (« Introduction » 4-5, c'est moi qui traduis). La figure spectrale de Deborah serait un exemple de degré extrême de cette vulnérabilité pourtant présente en chacun de nous à chaque instant, comme le montrent les références à des corps autres que le sien, qui eux aussi reflètent cette forme de passivité et de dépendance du sujet envers son corps. C'est le cas par exemple de Pauline, dont la silhouette de femme se heurte au souvenir que Deborah a d'elle enfant :

> DEBORAH. But where did you get those breasts?
> PAULINE. They came about.

Pauline, qui n'est pas malade, est elle aussi soumise à l'évolution de son propre corps. De plus, même le médecin, Hornby, laisse entrevoir malgré lui un manque de contrôle semblable, alors que sa main tremblante révèle une émotion dont il n'est pas conscient :

> PAULINE. You're trembling.
> HORNBY. Am I?
> PAULINE. Your hand.
> HORNBY. Is it?
> *He looks at his hand.*
> Trembling? Is it? Yes. (177)

Hornby est surpris, incrédule, et doit regarder sa propre main comme si elle était celle d'un autre avant de comprendre qu'il tremble. Il ne contrôle pas son propre corps et perd même conscience de son fonctionnement. Si c'est le corps de Deborah qui est d'emblée posé comme

le plus affaibli et le plus dépendant, Pauline et Hornby ne sont pas épargnés par cette « loi du corps » et partagent eux aussi cette passivité de l'incarnation. De la même manière que Corine Pelluchon voit l'image du patient comme paradigmatique des relations humaines dans leur ensemble, Deborah révèle une forme de vulnérabilité qui est à la fois la sienne et une caractéristique humaine partagée (*L'autonomie brisée* 14). Par définition, la vulnérabilité ontologique ne devient visible sous forme de dépendance que lorsque le corps rappelle sa présence à travers la maladie, lors de la puberté ou à travers des gestes incontrôlables. Pourtant, elle existe toujours et est au cœur de la vie humaine, comme l'explique Guillaume Le Blanc, dans un contexte sociologique revêtant une portée universelle : « La vulnérabilité n'est pas un moment pathologique dans une vie normale. Elle est le milieu même de toute vie, le nœud jamais dénoué qui suspend une vie à la possibilité de son effacement maximal, de sa disparition souterraine » (*Vies ordinaires* 168). En laissant entrevoir les limites du corps chez Pauline et Horny en plus de Deborah, Pinter se refuse à reléguer la vulnérabilité au domaine du pathologique, mais signale au contraire en quoi elle est présente en chacun de nous.

c. « I have never let you go » : la relation de soin

Si les personnages sont donnés à voir comme ancrés dans leur corps et dépendants de sa « loi », une seconde forme de dépendance apparaît également, interpersonnelle cette fois, car Deborah est placée dans une situation où elle a besoin de l'aide d'un médecin — son « autonomie est brisée », pour reprendre l'expression de Pelluchon (*L'autonomie brisée* 57). La relation de soin devient donc centrale dans la pièce, comme le souligne Mark Taylor-Batty : « [Pinter's] artistic focus is acutely trained upon the structures of care and sustenance » (*Theatre* 144). Cette dimension est exacerbée dans ce témoignage d'Hornby :

> HORNBY. I have never let you go.
> *Silence*.
> I have lived with you.
> *Pause*.
> Your sister Pauline was twelve when you were left for dead. When she was twenty I married her. She is a widow. I have lived with you. (185)

En admettant que sa femme, Pauline, soit veuve, Hornby se place dans une position déstabilisante : il admet s'être impliqué dans le soin de Deborah au point de perdre sa propre vie, d'une manière qui n'est pas sans rappeler le don de soi mis en avant avec Bridget et ses parents dans *Moonlight.* Encore une fois, la spectralité révèle un rapport de dépendance et de

vulnérabilité : c'est au moment où Hornby évoque sa propre mort, se transformant en figure spectrale, que l'accent mis sur le soin est le plus important. Le fait que Hornby fasse référence à la mort dans sa description de la maladie de Deborah — « you were left for dead » — rend cette dimension d'autant plus prégnante. De la même manière que dans *Moonlight*, la vie ne se donne ou ne se préserve qu'au prix d'autres vies. Comme le fait remarquer Elizabeth Sakellaridou à propos de l'attitude de Hornby : « Egocentricity is for the first time put aside. Both the doctor and the sister devote themselves to Deborah in a rare act of altruism » (*Pinter's Female Portraits* 208). La mort métaphorique de Hornby n'est présentée que de manière elliptique, à travers la mention du statut de Pauline comme une veuve. Le « I » de Hornby disparaît dans sa dévotion au « you » de Deborah, qui régit le passage. Dans un geste lévinassien, la responsabilité envers autrui dépasse toute autre logique, et constitue le sujet « comme otage à Autrui » (Lévinas, *Autrement qu'être* 26). Encore une fois, c'est autour de la figure spectrale de Deborah, placée dans cet entre-deux entre vie et mort, que se condensent les relations de soin et les manifestations de la fragilité du corps. Paradoxalement, c'est par le biais de la spectralité que se révèle ce qui dans le corps peut faillir.

3. Un fantôme incarné et vulnérable

Finalement, comme le montre le personnage de Deborah dans *A Kind of Alaska*, même le spectral est incarné, donnant à voir cette « incorporation paradoxale » qu'identifiait Derrida (*Spectres* 25). Cette dimension ne fait que se fonder sur ce qui est, pour de nombreux critiques et théoriciens, la vocation du théâtre : incarner le spectral. En effet, d'autres fantômes pinteriens, de *Landscape* à *Moonlight*, sont évoqués grâce à leur corps et à leur capacité à percevoir le monde à travers les sens. Pourtant, l'incarnation chez Pinter n'est jamais évidente, car le corps spectral échappe toujours, et c'est dans cette hésitation que se révèle une forme de vulnérabilité.

a. Le fantôme au théâtre : du spectral au spectacle

C'est peut-être justement la scène de théâtre qui permet l'incarnation paradoxale du spectral. Pour Jacques Derrida, la spectralité envahit le théâtre :

> Le concept de spectre irradie de lui-même une intensité scénique… tout l'espace théâtral semble appartenir à la spectralité. Il relève de sa logique, comme les personnages, les acteurs et leurs voix qui sont à la fois visibles et invisibles, ici et là, là et ailleurs, paraissant et disparaissant dans leur apparition même, en chair et sans chair, présents

> d'une présence qui n'est pas la leur, une présence à la fois sensible et insensible, incorporelle et incarnée, etc[443].

Il y aurait donc une affinité entre le théâtral et le spectral, qui amène par exemple Antoine Vitez à déclarer : « La souveraineté du théâtre, c'est précisément de pouvoir représenter l'irreprésentable, c'est-à-dire incarner le fantôme »[444]. Les critiques, qu'ils soient francophones ou anglophones, sont nombreux à évoquer ce qui pour eux est la vocation du théâtre. Par exemple, Alice Rayner déclare : « Theatre is where ghosts best make their appearances » (*Ghosts* xxxv). Élisabeth Angel-Perez abonde en ce sens, affirmant que le théâtre « a toujours eu vocation à faire parler les morts » (« Éloge de l'ombre » 5). François Lecercle, dans l'ouvrage *Dramaturgies de l'ombre*, propose de « marquer les principaux moments où, au fil des âges, les revenants ont envahi la scène occidentale »[445], soulignant une présence qui, si elle n'est pas permanente, relève tout de même de l'envahissement. Marvin Carlson va même plus loin en généralisant : « not only all of Ibsen's plays but all plays in general might be called *Ghosts* » (*The Haunted Stage* 1). L'extrapolation prend le risque de perdre ce que les affirmations d'Antoine Vitez et de Jacques Derrida mettent en avant, c'est-à-dire la dimension paradoxale de ce geste : le spectre théâtral est à la fois incorporel et incarné, représenté et irreprésentable. Antoine Vitez décrit « ce mouvement pendulaire qui conduit tantôt à *incarner* les images théâtrales tantôt à les *désincarner* » (9, italiques dans le texte). Carole Giudicelli explique ainsi qu'il existe « deux voies principales » que peut prendre la représentation : celle de la corporéité et de la matérialité du mort et celle de la spectralité, qui prend la forme d'une « poétique de l'effacement » (10). Dans sa thèse, Eléonore Obis repère deux pôles similaires, celui du « corps spectacle » et du « corps spectral », le premier reposant sur l'exposition et le second sur l'effacement, qui seraient au cœur du théâtre anglais contemporain[446]. Le phénomène est particulièrement saillant chez Beckett, comme le fait remarquer Hélène Lecossois : « Le corps est pris dans un mouvement paradoxal d'effacement et de persistance et les vestiges ou traces corporelles qui nous sont donné(e)s à voir témoignent de cette nature ambivalente, à la fois évanescente et rémanente »[447]. Ayant développé plus haut ce qui fait l'évanescence du spectral

---

[443] Jacques Derrida et Nadine Eghels, « Quelqu'un s'avance et dit. Entretien avec Jacques Derrida », *Marx en jeu*, par Marc Guillaume, Jean-Pierre Vincent, et Jacques Derrida (Paris: Descartes et Cie, 1997), 58.
[444] Antoine Vitez, « Incarner les fantômes », *Le Journal de Chaillot* (Paris, février 1983), 9.
[445] François Lecercle, « Avant-propos », *Dramaturgies de l'ombre*, éd. par Françoise Lavocat et François Lecercle (Rennes: PU de Rennes, 2016), 10.
[446] Eléonore Obis, « Le corps en jeu dans le théâtre anglais contemporain (1983-2010). Edward Bond, Howard Barker, Martin Crimp et Sarah Kane » (Thèse de doctorat, Université Paris IV Sorbonne, 2011), 44.
[447] Hélène Lecossois, « Les vestiges du corps dans le théâtre de Samuel Beckett », *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui* 20 (2008), 260. Voir aussi son article « Entre évanescence et rémanence ».

chez Pinter et contribue à souligner une forme d'effacement (60), je me concentrerai ici sur la manière dont cette dimension se trouve contrebalancée par un rappel incessant de la matérialité du corps.

b. Des fantômes sensibles

Dans *A Kind of Alaska*, avec la crise de Deborah, le langage laisse place à une autre forme d'expression privilégiant le corps. À propos des tableaux concluant *Old Times* et *The Homecoming*, Richard Allen Cave formule une remarque qui pourrait s'appliquer à la pièce :

> the action reaches a point where words are no longer capable of holding together the intricacies of meaning that are being evolved and the body alone through the language of movement can give due weight to the fullness of experience being represented. (« Body Language » 138)

Dans *A Kind of Alaska*, un équilibre étrange s'installe : à l'exception de la crise de Deborah, ce sont bien les mots qui continuent de rendre compte de l'expérience, mais ces mots ne parlent que du corps et le donnent à voir dans toute sa matérialité. Deborah privilégie ainsi les vignettes sensorielles à des récits qui tenteraient de rendre compte de ce qui lui est arrivé de manière narrative. Elle mentionne le toucher : « I'm going to run into the sea and fall into the waves. I'm going to rummage about in all the water » (183). Ce passage convoque une nouvelle fois l'image d'abandon repérée dans d'autres pièces : comme Charlotte dans les bras de Jerry ou Rebecca entre les mains de son amant, Deborah se laisse aller, tomber, porter par les vagues. L'utilisation du verbe « rummage » souligne la dimension concrète de ce geste : le verbe évoque plutôt un tiroir ou des poches dans lesquels l'on pourrait fouiller à la recherche de quelque chose. L'alliance de cette action concrète et de la fluidité de la mer et des vagues souligne la capacité de Deborah à percevoir le monde. C'est également la vue qui est mise en avant, à travers cette réplique à la fin de sa crise : « Ah. Eyes stuck. Only see the shadow of the tip of my nose. Shadow of the tip of my nose. Eyes stuck » (187-188). Cette description reflète l'enfermement de Deborah dans son propre corps en mettant l'accent sur la qualité profondément incarnée de sa perception — Pinter ne donne pas à voir l'objet de la vue mais la vision elle-même. Enfin, c'est l'ouïe qui est mise en scène, lorsque Deborah entend un robinet qui goutte — « Do you hear a drip? / *Pause.* / I hear a drip. Someone's left the tap on » (188-189). Elle rappelle en cela le père de *Family Voices*, perturbé par l'aboiement d'un chien : « There's only one thing bothers me, to be quite frank. While there is, generally, absolute silence everywhere, absolute silence throughout all the hours, I still hear, occasionally, a dog barking.

I hear this dog. Oh, it frightens me » (146). Dans les deux cas, ce bruit intermittent trouble la figure spectrale. Les pièces mettent en place un régime où même les fantômes ne sont pas plongés dans un univers éthéré fait de silence et de vide, mais au contraire ancrés dans un monde où ils continuent à percevoir le quotidien dans toute sa banalité. Le père dans *Family Voices* donne à voir un fantôme effrayé — « Oh, it frightens me » —, aussi inquiet que les vivants. Malgré tout ce qu'il peut y avoir d'évanescent et d'ambivalent autour de Deborah et de la voix du père dans *Family Voices*, l'accent est mis sur leur incarnation, révélant un corps sensible en plus d'être faillible.

De la même manière, *Landscape* ne cesse de donner à voir la matérialité de la perception, comme dans ce souvenir de Beth qui évoque son amant sur la plage :

> I crept close to him and put my head on his arm, and closed my eyes. All those darting red and black flecks, under my eyelid. I moved my cheek on his skin. And all those darting red and black flecks, moving about under my eyelid. I buried my face in his side and shut the light out. (178)

À la manière de Rebecca qui se refuse de décrire son amant, ici Beth ferme les yeux, nous privant d'un portrait traditionnel. À la place, elle donne à voir une perception qui renvoie vers le corps même : la sensation de sa joue sur le corps de son amant et le jeu de la lumière filtrée par les paupières. Finalement, plutôt que de voir l'extérieur, Beth met en exergue la perception même en décrivant ce qu'il se passe une fois les yeux fermés. Malgré tout ce que la figure de l'amant peut avoir de spectral, son rapport avec Beth s'inscrit essentiellement dans le corps.

Même Bridget dans *Moonlight*, malgré son caractère insaisissable, est profondément ancrée dans une dimension physique. Dans le discours où elle mentionne la jungle, elle fait référence de manière répétée à différentes sensations : « I am walking slowly in a dense jungle. But I'm not suffocating. I can breathe. […] The turf under my feet is soft. […] There is a smell of burning. A velvet odour, very deep, an echo like a bell » (337). Bridget n'est pas de ces fantômes qui lévitent et traversent les murs : ce monologue donne une texture à son corps et à ses perceptions. Dans une forme de synesthésie, elle associe la douceur du sol sous ses pieds à l'odeur qu'elle perçoit : « a velvet odour ». Cette jungle semble être pour elle un cocon à la fois profond et velouté. L'on retrouve la dimension charnelle dont parlait Derrida, bien qu'elle soit paradoxale : « le spectre est une incorporation paradoxale, le devenir-corps, une certaine forme phénoménale et charnelle de l'esprit » (*Spectres* 25).

c. Un fantôme incarné et vulnérable

Cette matérialité du corps du spectral rappelle également la physicalité du cadavre qui apparaît dans le poème de Pinter, « Death » :

> Did you wash the dead body
> Did you close both its eyes
> Did you bury the body
> Did you leave it abandoned
> Did you kiss the dead body[448]

Si le titre notionnel pouvait laisser imaginer une discussion abstraite sur le passage de la vie à la mort, c'est la matérialité du corps qui intéresse Pinter. Les allitérations en « d » et les répétitions de questions factuelles ancrent le poème dans le concret et nous forcent à faire face à la dépouille. Le poème « Ghost » s'inscrit dans une démarche similaire — malgré l'évanescence potentielle du spectre, le poème ne parle que du corps :

> I felt soft fingers at my throat
> It seemed someone was strangling me
>
> The lips were hard as they were sweet
> It seemed someone was kissing me
>
> My vital bones about to crack
> I gaped into another's eyes
>
> I saw it was a face I knew
> A face as sweet as it was grim
>
> It did not smile it did not weep
> Its eyes were wide and white its skin

[448] Le poème n'apparaît plus dans la dernière version du recueil. Je fais donc exceptionnellement référence à une version ultérieure : Harold Pinter, « Death (1997) », *Various Voices: Prose, Poetry, Politics, 1948-1998* (Londres: Faber & Faber, 1999), 190 (ponctuation absente dans l'original).

I did not smile I did not weep
I raised my hand and touched its cheek[449]

Ce poème semble être un stade embryonnaire de la relation entre Rebecca et son amant dans *Ashes to Ashes*, mêlant douceur amoureuse et violence meurtrière. Il reflète également la conception du spectral qui émane des pièces de Pinter : la perception du spectral se fait par son corps et le fantôme a des mains, une bouche, des yeux[450]. L'omniprésence du spectral dans les pièces ne revient donc pas à oublier le corps : au contraire, les pièces ne cessent de nous donner à voir un corps sensible, dépendant et vulnérable.

Ce qui fait la spécificité du spectre pinterien, c'est qu'il se situe justement au cœur du mouvement pendulaire que décrivait Vitez, au croisement des deux voies du théâtre — l'exposition ou l'effacement. Dès que le spectral semble s'effacer, le corps se rappelle à lui. Le corps « résiste », pour reprendre la formule d'Hélène Lecossois à propos du théâtre beckettien (« Vestiges » 259). Dans *Landscape*, c'est notamment la figure de l'amant des souvenirs de Beth qui est construite comme spectrale : il n'apparaît que par les mots, sous forme de fragments de souvenirs, et appartient à un espace lointain et exotique. Le curseur semble ainsi s'orienter vers la « poétique de l'effacement », vers un spectre qui devient impalpable, une ombre imperceptible qui échappe. Pourtant, dans l'évocation de Beth, c'est bien le corps de l'amant qui est mobilisé encore et encore, et les sensations qui régissaient les moments passés avec lui, dans une sensualité particulièrement développée. Le fantôme qui échappait prend à nouveau une forme de matérialité, une corporéité. Il n'apparaît pas sur scène mais son corps ne cesse d'être convoqué. Dans *Moonlight*, Pinter prend parti en faveur d'un fantôme plus directement incarné avec le personnage de Bridget, un personnage à part entière dans les *dramatis personae*, qui évolue sur scène. Pourtant, encore une fois, elle s'efface et semble pencher vers le pôle de l'absence : les effets de lumière et la construction des différents espaces soulignent son évanescence. Toutefois, comme je l'ai analysé plus haut, même son témoignage d'une expérience étrange est fondé sur les sens. Le spectral pinterien est donc un spectral incarné, qui mêle effacement et exposition. En naviguant entre incarnation et désincarnation, il met en relief les limites du corps et donne à voir un spectre vulnérable, soumis au corps et à exposés à ses blessures au même titre que les vivants, venant confirmer la suggestion de Jean-

---

[449] Harold Pinter, « Ghost (1983) », *Various Voices: Sixty Years of Prose, Poetry, Politics, 1948-2008*, 3e éd. (Londres: Faber & Faber, 2009), 180 (ponctuation absente dans l'original).
[450] Pinter se place ici à la limite de l'effet de visière derridien : le visage du fantôme semble accessible à la vue. Toutefois, la dimension oxymorique de la description maintient le fantôme dans la sphère de l'inaccessible.

Michel Ganteau : « the ghost is […] one of the dominant tropes of vulnerability » (*Vulnerability* 100).

C'est d'abord la multiplication des situations de dépendance sur scène qui met en avant les limites imposées par le corps ou par la société sur les individus. Pinter esquisse le portrait de sujets marginaux, malades, à l'autonomie brisée, et construit la spectralité comme une manière de mettre en lumière ces phénomènes dans les pièces. La qualité simultanément évanescente et incarnée du spectral permet de dépasser le constat d'une forme de dépendance et d'envisager la vulnérabilité sous-jacente et partagée par tous. Comme le montre le personnage de Deborah, à la fois spectral et malade, et donc particulièrement dépendant, la vulnérabilité s'inscrit dans le corps — « ultimately all vulnerability is experienced in the body », remarquent Catriona Mackenzie, Wendy Rogers, et Susan Dodds (« Introduction » 8). Aucun personnage n'échappe à cette forme de vulnérabilité ontologique : les fantômes eux-mêmes sont incarnés. Pinter exploite l'affinité entre le théâtre et le spectral pour construire un fantôme qui évolue constamment entre exposition et effacement. La logique est similaire à celle que j'avais analysée dans le chapitre sur la dérobade et l'attention : en semblant échapper aux contraintes corporelles et matérielles et en y retournant sans cesse, le spectral rappelle leur omniprésence et leur portée. Paradoxalement, la spectralité, qui pourrait potentiellement échapper aux exigences du corps, finit par en thématiser les limites et exposer la vulnérabilité du sujet. Elle permet de convoquer les corps, de rendre leur matérialité omniprésente sans toutefois se limiter à une occurrence sur scène.

Chapitre 8 : Au-delà de la connaissance

Ce qui distingue le spectre ou le revenant
[…] c'est aussi, sans doute, l'intangibilité tangible
d'un corps propre sans chair, mais toujours
de quelqu'un comme quelqu'un d'*autre*.
Et de quelqu'un *d'autre* qu'on ne se *hâtera* pas
de déterminer comme moi, sujet,
personne, conscience, esprit, etc.
(Derrida, *Spectres* 27, italiques dans le texte)

Dans *Spectres de Marx*, Derrida émet une injonction : celle de préserver l'altérité du spectre en acceptant de ne pas tenter de le définir et d'en arrêter le sens. La spectralité se pose ainsi comme refus de l'ontologie et révélateur des limites de la connaissance. Le sens est suspendu et ne peut être fixé, comme Pinter lui-même le souligne : « Meaning begins in the words, in the action, continues in your head and ends nowhere. There is no end to meaning. Meaning which is resolved, parcelled, labelled and ready for export is dead, impertinent—and meaningless » (« On *The Birthday Party* I » 22). Envahies par la spectralité, les pièces mettent en scène cette suspension du sens et deviennent un exemple de forme vulnérable, telle que Jean-Michel Ganteau la définit : « a form that is not closed and totalising but opens up to the risk of failure » (*Vulnerability* 1). Cette démarche revêt une dimension éthique : s'opposer à un rapport de compréhension, en reconnaître les limites, c'est refuser de s'approprier le monde et de chercher à le posséder. Lévinas dénonce en effet ce type de rapport oppressif à l'autre : « La relation avec l'être, qui se joue comme ontologie, consiste à neutraliser l'étant pour le comprendre ou pour le saisir. Elle n'est donc pas une relation avec l'autre comme tel, mais la réduction de l'Autre au Même »[451]. L'hantologie, pour reprendre le terme derridien, pourrait être une manière d'échapper à cette ontologie qui nie l'altérité : en faisant obstacle à la connaissance, le spectral peut servir de fondement à une éthique. De plus, à la place d'une ontologie qui tenterait de fixer, délimiter et séparer, Lévinas propose une éthique fondée sur la sensibilité du sujet, la définissant comme « [v]ulnérabilité, exposition à l'outrage, à la blessure » (*Autrement qu'être* 31). Sentir plutôt que connaître, c'est accepter une forme de dépendance envers le monde qui

[451] Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini : essai sur l'extériorité* (1971) (Paris: Le Livre de Poche, 1990), 36-37.

nous expose au risque de blessure, qui nous rend vulnérables — c'est se laisser défaire les uns les autres, comme le suggère Judith Butler dans *Precarious Life* (23). Ainsi, Pinter donne à voir un univers envahi par le spectral où le sens n'est pas fixé d'avance mais ancré dans la sensibilité et la subjectivité.

Afin de comprendre ce processus, je m'intéresserai d'abord aux manières dont le spectral révèle les limites de la connaissance, mettant en lumière une vérité malléable et protéiforme, comme dans *No Man's Land* ou bien, paradoxalement, omniprésente mais impuissante, comme dans *Betrayal*. J'analyserai ensuite la vision fluide du monde proposée par les personnages féminins dans *Old Times* et *Landscape*, qui privilégient une ouverture sur le spectral à travers la sensibilité et l'exposition plutôt que la rationalité et le contrôle. Je me pencherai enfin sur *Ashes to Ashes* afin de montrer que ce refus de l'ontologie et une certaine humilité sont les conditions pour accueillir le spectral. La prise de conscience des limites des capacités rationnelles devient un geste éthique permettant d'accueillir l'autre spectral sans tenter de l'identifier ou de l'assimiler au soi.

1. La connaissance mise à l'épreuve de la spectralité

Dans les pièces, le retour spectral du passé initie un processus de multiplication des récits et empêche tout accès direct à une vérité. Dans *Old Times*, l'affirmation d'Anna donne le ton : « There are some things one remembers even though they may never have happened. There are things I remember which may never have happened but as I recall them so they take place » (269). En mettant l'accent sur la fluidité de la mémoire et sa dimension subjective, Anna ancre la connaissance dans le sujet et refuse toute forme de mise à distance. Il devient impossible d'avoir tort ou raison dans une logique objective, car la connaissance telle qu'elle la conçoit est profondément dépendante du contexte dans lequel elle est mobilisée. Le sens est suspendu dans une multiplicité de variantes liées aux perspectives de chacun. La pièce confirme ce fonctionnement en donnant à voir une série de récits du passé contradictoires qui se superposent jusqu'à former un tout impossible à appréhender de manière rationnelle. Cette logique semble fédérer les pièces du corpus, car l'analyse de *No Man's Land* et de *Betrayal* souligne des processus similaires. Dans la première, les figures spectrales sont convoquées lorsque la confusion est la plus grande, et les différentes versions coexistent sans que les spectateurs puissent les départager. Dans la seconde, au contraire, la dimension spectrale liée à la construction chronologique inversée de la pièce promet un retour aux origines et une explication, mais une forme de frustration persiste car les motivations des personnages restent

opaques. Dans ces deux pièces, le spectral signale ainsi les limites de la connaissance, la présentant comme ouverte et subjective plutôt que fixée et objective.

a. « His story will be different » : les vérités multiples de No Man's Land

Dans *No Man's Land*, les fantômes apparaissent principalement à travers les injonctions de Hirst et les visages de l'album photo. S'ils sont liés à l'histoire personnelle de Hirst, ils restent étranges et sont de ces spectres que l'« on ne se *hâtera* pas de déterminer » (Derrida, *Spectres* 27, italiques dans le texte). Briggs et Foster s'accordent d'ailleurs à souligner l'anonymat des personnages de l'album, en réponse à la nostalgie de Hirst et à la proposition de Spooner de procéder à une « exhumation » afin de retrouver leurs noms : « They're blank, mate, blank. The blank dead » (Briggs, 383) ; « Those faces are nameless, friend » (Foster, 388) ; « And they'll always be nameless » (Briggs, 388). Le fantôme est condamné à rester sans nom. De plus, *No Man's Land* laisse entrevoir une autre figure spectrale, anonyme elle aussi, dont l'apparition déclenche une confusion extrême. Son statut reste indéterminé — elle pourrait être la femme de Hirst, une amante ou une amie capturée dans les photos de l'album photo — mais elle apparaît brièvement dans une des interventions de Hirst :

> HIRST. When I stood my shadow fell upon her. She looked up. […]
> What was it? Shadows. Brightness, through leaves. Gambolling. In the bushes. Young lovers. A fall of water. It was my dream. The lake. Who was drowning in my dream?
> It was blinding. I remember it. I've forgotten. By all that's sacred and holy. The sounds stopped. It was freezing. There's a gap in me. I can't fill it. There's a flood running through me. I can't plug it. They're blotting me out. Who's doing it? I'm suffocating. It's a muff. A muff, perfumed. Someone is doing me to death.
> She looked up. I was staggered. I had never seen anything so beautiful. That's all poison. We can't be expected to live like this. (352)

La phrase « She looked up » encadre ce passage, mais le référent du pronom « she » reste indéterminé, empêchant toute forme d'identification autre que dans la relation du personnage féminin avec Hirst et l'impact qu'elle a sur lui — « I was staggered. I had never seen anything so beautiful ». Quelques instants plus tôt, Hirst mentionne les jeunes filles de son album, mais elles n'apparaissent qu'au pluriel (« The girls », 350). Ce passage est un de ceux où la confusion de Hirst est la plus grande : la vision initiale déclenche une série d'images cauchemardesques, du rêve de noyade à la tentative de meurtre. Les questions que Hirst pose signalent sa tentative de comprendre son expérience, de mettre des mots sur ses étranges souvenirs, mais il se

contredit sans cesse — « I remember it. I've forgotten ». Ses réponses tentent de développer un récit — « It is », « It was » — mais il ne parvient pas à se construire : le style est paratactique et les mots brefs. De la même manière que les fantômes qu'il évoque font un vacarme qu'il n'est pas capable de comprendre (350), cette mystérieuse figure féminine semble être à l'origine d'une expérience violente impossible à mettre en mots.

De plus, comme pour ajouter à la confusion existante, la femme de Hirst apparaît également comme particulièrement fuyante :

> SPOONER. Tell me then about your wife.
>
> HIRST. What wife?
>
> SPOONER. How beautiful she was, how tender and how true. […]
>
> Is she here now, your wife? Cowering in a locked room, perhaps?
>
> *Pause*
>
> Was she ever here? Was she ever there, in your cottage? It is my duty to tell you that you have failed to convince. […] I begin to wonder whether you do in fact truly remember her, whether you truly did love here, truly caressed her, truly did cradle her, truly did husband her, falsely dreamed or did truly adore her. I have seriously questioned these propositions and find them threadbare. (336-337)

L'anaphore de l'adverbe « truly » envahit le passage et prône une forme d'authenticité totalement remise en question par l'étrangeté des affirmations de Spooner : « cradle » est normalement plutôt utilisé pour un bébé, et « husband » sous sa forme nominale. De plus, l'irruption de l'adverbe « falsely » dans la liste introduit la possibilité de mensonge et de corruption. Spooner met en œuvre une forme d'autorité — « It is my duty », « I have seriously questioned these propositions » — qui finalement se retourne contre lui car il était le premier à mentionner la femme de Hirst. Il ne semble plus possible de véritablement connaître quoi que ce soit. Finalement, la pièce dans son ensemble est contaminée par l'instabilité du sens introduite par la convocation des figures spectrales : les récits sont fragmentés, protéiformes, énigmatiques.

C'est la multiplication des versions possibles de la réalité qui ébranle la connaissance, comme le souligne l'intervention de Briggs : « We're old friends, Jack and myself. We met at a street corner. I should tell you that he'll deny this account. His story will be different » (366). Le récit, avant même d'être amorcé, est construit sur la possibilité d'être contredit : les interprétations du passé sont multiples, profondément personnelles et modulables. Cet autre récit n'apparaîtra pas sur scène mais l'affirmation même de la possibilité d'une contradiction

suffit à semer le doute à propos d'une forme de connaissance absolue. Dans cet univers envahi par le spectral, même les identités se brouillent. Au début de la pièce, Spooner se présente à Hirst après déjà plusieurs minutes de conversation : « Perhaps it's about time I introduced myself. My name is Spooner » (333). Pourtant, à la fin du premier acte Hirst ne se souvient pas de lui, et demande à Foster : « Who's that? A friend of yours? Won't someone introduce me? » ; « Who is this man? Do I know him? » (350, 351). Lors du deuxième acte, Hirst semble reconnaître Spooner, le prenant pour un ancien ami d'Oxford et l'appelant « Charles » (372). Les questions de Hirst deviennent donc celles du spectateur : qui est véritablement Spooner ? Comment connaît-il Hirst ? Susannah Clapp fait l'éloge de Ian McKellen et de sa capacité à alterner entre « différents modes » dans le rôle de Spooner, ce « visiteur ambigu »[452]. La qualité énigmatique des spectres sans noms de l'album photo s'étend ici aux personnages, qui deviennent eux-mêmes impossibles à capturer et à connaître véritablement.

En donnant à voir une réalité subjective et protéiforme, Pinter frustre le désir de vérification des spectateurs, démarche qu'il revendique dès la mise en scène de *The Birthday Party* en 1960[453] :

> Apart from any other consideration, we are faced with the immense difficulty, if not the impossibility, of verifying the past. I don't mean years ago, but yesterday, this morning. What took place, what happened? If one can speak of the difficulty of knowing what in fact took place yesterday, one can I think treat the present in the same way. What's happening now? We won't know until tomorrow or in six months' time, and we won't know then, we'll have forgotten, or our imagination will have attributed false characteristics to today. A moment is sucked away and distorted, even at the time of its birth. We will all interpret a common experience quite differently, though we prefer to subscribe to the view that there's a shared common ground, a known ground. I think there's a shared common ground all right, but that it's more like a quicksand. Because "reality" is quite a strong firm word we tend to think, or to hope, that the state to which

---

[452] Susannah Clapp, « McKellen and Stewart Star in a Wan Take on Pinter's Classic », *The Observer*, 25 septembre 2016 (c'est moi qui traduis) [en ligne, consulté le 1 juillet 2017].

[453] Une note de Pinter dans le programme faisait référence à ce désir de vérification. Le passage cité ici, extrait d'un discours de Pinter deux ans plus tard, reprend et développe les arguments présentés dans la note. Ce « désir de vérification » a fait l'objet de nombreuses réactions critiques. Voir par exemple : Marc Silverstein, « "Some People Would Envy Your Certainty": On the "Desire for Verification" in Pinter », *Bells: Barcelona English Language and Literature Studies* 9 (1998), 205-215 ; Barbara Kreps; L. A. C. Dobrez, *The Existential and Its Exits: Literary and Philosophical Perspectives on the Works of Beckett, Ionesco, Genet and Pinter* (Londres: A&C Black, 1986) (voir en particulier le chapitre V, « Pinter and the Desire for Verification » 311-370).

> it refers is equally firm, settled and unequivocal. It doesn't seem to be, and, in my opinion, it's no worse or better for that. (« Writing for the Theatre » 31)

Dans sa déconstruction du désir de vérification, Pinter promeut une vision fluide de la réalité, une attitude qui ne cherche pas à comprendre et à fixer le sens mais au contraire accepte de se laisser engloutir dans des sables mouvants. Dan Rebellato évoque la question en faisant référence à la stratégie de Pinter mettant en scène *Oleanna*, de David Mamet. La pièce relate le conflit entre John, un professeur, et Carole, une de ses étudiantes qui porte plainte contre lui pour harcèlement sexuel, préservant le doute quant à ce qu'il s'est passé entre eux. Dan Rebellato explique :

> One might think that in production the meaning of John's action might have to be decided one way or the other, but Pinter directed so that the actor's body blocked the audience's clear view of his arm, so we could not know precisely what had happened either[454].

En privant les spectateurs d'une vision directe de la scène, Pinter les empêche de tirer une conclusion, et ils ne peuvent décider qui croire. Comme dans *No Man's Land*, le sens est suspendu, les questions restent sans réponses : qui sont Foster et Briggs ? Qui sont Hirst et Spooner ? Qui sont les figures spectrales de l'album photo et la mystérieuse femme de ses souvenirs ou de ses rêves ? En utilisant la capacité perturbatrice du spectral afin d'interrompre un processus de compréhension, les pièces initient un mouvement éthique tel que celui que Martin Middeke repère dans *Attempts on Her Life* de Martin Crimp : « Any attempt at pigeon-holing Anne's life—*any*one's life—would come close to murdering it; likewise, any interpretation that would assume that there is a single, unified, logically coherent meaning to be found in the play turns out to be built on sand »[455]. Encore une fois, l'instabilité du sable reflète un sens échappant à toute forme de contrôle et restant indécidable. Cette évanescence est caractéristique du spectre, qui lui aussi disparaît en tant que spectre dès lors qu'il est défini, comme le fait remarquer Maurice Merleau-Ponty : « Où est-il donc ? En cherchant à placer le fantôme [on] le fera disparaître comme fantôme »[456]. Dans *No Man's Land*, le spectral rend possible le passage d'une ontologie à une hantologie, dans laquelle le sens devient aussi difficile

---

[454] Dan Rebellato, « Two: Duologues and the Differend », *Ethical Speculations in Contemporary British Theatre*, éd. par Mireia Aragay et Enric Monforte (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014), 89.
[455] Martin Middeke, « The Undecidable and the Event: Ethics of Unrest in Martin Crimp's *Attempt on Her Life* and debbie tucker green's *truth and reconciliation* », *Ethical Speculations in Contemporary British Theatre*, éd. par Mireia Aragay et Enric Monforte (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014), 106.
[456] Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* (Paris: Gallimard, 1945), 334.

à saisir que le spectre lui-même. La connaissance n'est pas monolithique mais fluide et malléable à l'infini.

b. « I think I thought you knew » : l'illusion de la vérification dans Betrayal

Si *No Man's Land*, comme la majorité des pièces de la mémoire, donne à voir des personnages aux identités multiples et aux passés flous, *Betrayal* privilégie une histoire relativement classique entre un couple marié et un amant, suivant le format de la comédie de mœurs. Les personnages masculins sont éditeurs, éduqués à Oxford et à Cambridge, Emma dirige une galerie d'art : la pièce est ancrée dans une classe sociale et un environnement spécifiques. Pourtant, la forme de la comédie de mœurs est remise en question, rendue « moderne »[457], notamment à cause de la perturbation opérée par la temporalité inversée. Pour reprendre les termes de Jean-Michel Ganteau, elle n'est pas une forme « arrêtée et totalisante », mais plutôt « exposée au risque de faillir » (*Vulnerability* 1, c'est moi qui traduis). La perturbation temporelle déstabilise la dimension sociale de la pièce et ouvre sur le spectral, posant d'emblée la comédie de mœurs comme une « forme vulnérable » (Ganteau, *Vulnerability* 1, c'est moi qui traduis).

Pourtant, la structure chronologique inversée semble offrir un autre type de stabilité en adoptant la démarche de l'enquête. Le retour en arrière propose aux spectateurs d'explorer l'histoire des relations entre les personnages afin de comprendre les motivations de la trahison éponyme — qui reste d'ailleurs floue, car les trahisons dans la pièce sont multiples, comme en témoigne la traduction française d'Éric Kahane par le pluriel[458]. Ainsi, la question de la vérification du passé n'a plus vraiment cours dans *Betrayal* : « the past is verified for us »[459] ; « Pinter provides what he refused to provide in earlier plays: verification » (Dukore, *Harold Pinter* 117). La structure chronologique inversée donne à voir tous les éléments clés de l'histoire du triangle amoureux : de la rupture de Jerry et Emma à leur premier baiser, en passant par la révélation de l'infidélité d'Emma qui trompe Robert. Pourtant, malgré cette configuration, Pinter se refuse à adopter une logique de la connaissance : « Pinter invokes the desire [for meaning and closure] and uses delay, but he also refuses to offer any solution to the

---

[457] Frank Ardolino, « Pinter's *Betrayal* and Shakespeare's *Othello* », *Explicator* 65.1 (2006), 50 (c'est moi qui traduis). Sur la question, voir également Elin Diamond, « Pinter's *Betrayal* and the Comedy of Manners », *Modern Drama* 23 (1980), 238-245 ou Elin Diamond, *Pinter's Comic Play* (Lewisburg: Bucknell UP, 1985) 197-210. Élisabeth Angel-Perez repère une perturbation similaire de la comédie de mœurs dans *Ashes to Ashes* (*Voyages* 76-77).

[458] Harold Pinter, *Trahisons : et autres pièces*, trad. par Éric Kahane (Paris: Gallimard, 1987).

[459] Ruby Cohn, « The Economy of *Betrayal* », *Harold Pinter: A Casebook*, éd. par Lois G. Gordon (New York: Garland, 1990), 16 (c'est moi qui traduis).

enigma »[460]. La formule d'Arnold P. Hinchliffe résume justement l'effet de la pièce sur les spectateurs : « we know more or less everything and the knowing does us no good[461] » (154). En effet, à la fin de la pièce l'on ne comprend pas véritablement ce qui a poussé Emma vers Jerry, Jerry vers Emma, Robert vers d'autres femmes, et Robert à maintenir son amitié avec Jerry même s'il avait conscience de sa trahison. Comme le remarque Alain Dreyfus à propos de la mise en scène de 2006 à l'Athénée[462] : « En remontant ainsi le fil du temps, on peut espérer que le sens troué des premières scènes va se ravauder en revenant sur ses pas. Mais le puzzle sentimental est d'une sophistication diabolique : chaque image reconstituée produit de nouvelles pièces manquantes »[463]. Au fil de la pièce, c'est moins la connaissance qui est mise en avant que la flexibilité de l'interprétation et son instabilité, comme dans cet échange entre Emma et Robert, quelques instants avant l'aveu d'infidélité d'Emma. Emma lit un livre que Jerry a accepté de publier alors que Robert l'avait rejeté :

> ROBERT. Oh… not much more to say on that subject, really, is there?
> EMMA. What do you consider the subject to be?
> ROBERT. Betrayal.
> EMMA. No, it isn't.
> ROBERT. Isn't it? What is it then?
> EMMA. I haven't finished it yet. I'll let you know.
> ROBERT. Well, do let me know.
> *Pause*. (63)

Si Robert avait fixé le sens de l'ouvrage, Emma préfère le garder ouvert. La dimension métathéâtrale de cette remarque qui cite le titre de la pièce ne fait que souligner la tension entre l'illusion d'un sens connu, annoncé, fixé, et un autre ouvert, à venir, subjectif[464].

De plus, au fil de la pièce, la notion de connaissance est thématisée, discutée et négociée, comme en témoigne cet échange entre Jerry et Robert, lorsque Jerry apprend que Robert était au courant de son histoire avec Emma depuis plusieurs années :

---

[460] Alice Rayner, « Image and Attention in Harold Pinter », *Pinter at Sixty*, éd. par Katherine H. Burkman et John L. Kundert-Gibbs (Bloomington: Indiana UP, 1993), 90.
[461] Judith Roof a un avis similaire et parle de connaissance comme « ruse » (« lure » dans le texte, 84-85, c'est moi qui traduis). Judith Roof, « The Betrayal of Facts: Pinter and Duras beyond Adaptation », *Pinter at Sixty*, éd. par Katherine H. Burkman et John L. Kundert-Gibbs (Bloomington: Indiana UP, 1993), 79-89.
[462] *Trahisons*. Mise en scène de Philippe Lanton. Avec François Marthouret, Thibault de Montalembert, Nathalie Richard. Athénée Théâtre Louis-Jouvet. Paris, 2006.
[463] Alain Dreyfus, « *Trahisons*, le trio infernal selon Pinter », *Libération.fr*, 1 décembre 2006 [en ligne, consulté le 19 juin 2017].
[464] Dans sa mise en scène à Avignon en 2014, Daniel Mesguich est même allé plus loin en choisissant comme couverture du livre que lisait Emma l'affiche de la pièce, renforçant ainsi la dimension référentielle.

ROBERT. She didn't tell me last night.

JERRY. What do you mean?

Pause.

I know about last night. She told me about it. You were up all night, weren't you?

ROBERT. That's correct.

JERRY. And she told you… last night… about her and me. Did she not?

ROBERT. No, she didn't. She didn't tell me about you and her last night. She told me about you and her four years ago.

Pause.

So she didn't have to tell me again last night. Because I knew. And she knew I knew because she told me herself four years ago.

Silence.

JERRY. What?

ROBERT. […] I thought you knew.

JERRY. Knew what?

ROBERT. That I knew. That I've known for years. I thought you knew that.

JERRY. You thought I knew?

ROBERT. She said you didn't. But I didn't believe that.

Pause.

Anyway I think I thought you knew. But you say you didn't?

[…]

JERRY. Why didn't she tell me?

ROBERT. Well, I'm not her, old boy.

JERRY. Why didn't you tell me?

Pause.

ROBERT. I thought you might know.

JERRY. But you didn't know for *certain*, did you? You didn't *know*!

ROBERT. No.

JERRY. Then why didn't you tell me?

Pause.

ROBERT. Tell you what?

JERRY. That you knew. You bastard.

ROBERT. Oh, don't call me a bastard, Jerry.

Pause. (28-32, italiques dans le texte)

Cet échange est long mais tautologique, et ne semble tourner qu'autour de quelques verbes : principalement « know » et « tell », mais également « think » et « believe », qui viennent déstabiliser tout sentiment de vérité. La connaissance est ridiculisée et, dans un retournement comique c'est Jerry, l'amant, qui insulte Robert, le mari trompé. Comme le révèle Marylin Cooper grâce à une analyse linguistique, le socle de connaissances partagées est particulièrement fragile[465]. La pièce n'en finit pas de caricaturer la compréhension, la connaissance et la communication, comme dans cet échange entre Emma et Jerry :

> EMMA. What do you mean by that?
>
> JERRY. I don't *mean* anything by it.
>
> EMMA. But what are you trying to say by saying that?
>
> JERRY. Jesus. I'm not *trying* to say anything. I've said precisely what I wanted to say. (42, italiques dans le texte)

Les mots ne suffisent pas et semblent toujours contenir plus ou moins que ce que les personnages imaginent. Pourtant, dans un mouvement paradoxal, l'honnêteté est sans cesse soulignée. Lorsqu'elle décrit le style de Casey, l'auteur repéré par Jerry, Emma explique : « It may be the best thing he's *written* but it's still *bloody* dishonest » (54, italiques dans le texte). Comme en écho à sa remarque, Robert utilise de manière répétée l'expression « to be honest » (65, 72), et même à deux reprises une version intensifiée — « brutally honest » (55, 57). En revendiquant une honnêteté dont ils ne font pas preuve eux-mêmes, les personnages signalent les limites de toute tentative de vérification. Cet écart entre une abondance de connaissance et une efficacité limitée est lié à la structure de la pièce dans son ensemble. Il y a une forme d'ironie dramatique dans le fait que, grâce à la construction chronologique inversée qui introduit un phénomène de retour spectral, les spectateurs savent de plus en plus de choses alors que les personnages en savent de moins en moins. Pourtant, cette connaissance reste inefficace, comme le souligne Jerry dans sa déclaration d'amour finale à Emma : « Everyone knows. The world knows. It knows. But they'll never know, they'll never know, they're in a different world » (115-116). Dans le monde de la pièce, la connaissance est à la fois omniprésente et impuissante. Malgré l'illusion initiale, dans *Betrayal*, le sens est exposé à sa propre faillite, manipulé, trahi, et se révèle donc comme vulnérable. Dans le discours prononcé suite à son obtention du prix Nobel, Pinter souligne justement la qualité insaisissable de la vérité au théâtre :

---

[465] Marylin Cooper, « Shared Knowledge and *Betrayal* », *Semiotica* 64 (1987), 100.

> Truth in drama is forever elusive. […] More often than not you stumble upon the truth in the dark, colliding with it or just glimpsing an image or a shape which seems to correspond to the truth, often without realising you have done so. But the real truth is that there never is any such thing as one truth to be found in dramatic art. There are many. These truths challenge each other, recoil from each other, reflect each other, ignore each other, tease each other, are blind to each other. Sometimes you feel you have the truth of a moment in your hand, then it slips through your fingers and is lost. (« Art, Truth and Politics » 285)

La vérité prend les traits d'une apparition spectrale, entrevue un instant dans l'obscurité avant de s'évanouir. Le spectral serait ainsi une manière de mettre en lumière la critique de la connaissance présente dans les pièces. Le choix de Pinter de privilégier un sens fluide et ouvert fait écho aux commentaires des critiques et théoriciens qui appellent à préserver l'évanescence du spectre, comme Alice Rayner : « Under scholarly scrutiny, […] ghosts tend to become safely domesticated by our turning them into significance rather than experience. I am anxious, however, to suggest a way of looking for them that is distinctly not a rational one » (*Ghosts* xxii). *Betrayal* et *No Man's Land* mobilisent la capacité du spectral à faire obstacle à une connaissance directe afin de remettre en question l'existence d'une vérité absolue : elle ne peut être que multiple, protéiforme. Comme le fait remarquer Colin Davis à propos des spectres évoqués par Charlotte Delbo : « Their truth consists precisely in their spectrality, […] in the fact that their truth will never be revealed » (101). La perturbation opérée par le spectral empêche toute lisibilité et fait signe vers une connaissance qui serait plutôt à construire, profondément flexible et dépendante de l'environnement.

2. Éloge de la sensibilité[466]

Dans sa description de la recherche du sens perdue d'avance, Pinter évoque une expérience sensorielle : tomber sur la vérité dans l'obscurité, entrer en collision avec elle puis la sentir filer entre ses doigts. Cette image fait écho au fonctionnement de ses pièces, dans lesquelles c'est souvent la sensibilité qui prend le relais d'une connaissance absolue afin de mettre l'accent sur un sens qui échappe comme un spectre s'évaporerait, à peine aperçu. Malgré les phénomènes

[466] Le titre de cette section n'est pas une référence explicite à l'ouvrage de Evelyne Grossman, *Éloge de l'hypersensible*, sorti à un stade avancé de la rédaction du présent travail. Il me semble toutefois refléter des problématiques similaires, dans sa réhabilitation d'une forme de vulnérabilité et de fragilité ainsi que dans sa remise en question de l'association de ces traits au féminin. Evelyne Grossman, *Éloge de l'hypersensible* (Paris: Minuit, 2017).

de diffusion du spectral qui rendent la spectralité omniprésente dans les pièces, les personnages féminins initient le contact avec le fantôme : c'est Kate qui invite Anna dans *Old Times* ou Beth qui est plongée dans le souvenir de son amant dans *Landscape*. Ces personnages ont en commun une capacité à refuser une démarche de la connaissance et à privilégier la sensibilité, avec tout ce qu'elle implique d'incarnation et d'exposition au monde. Cette perspective est contrebalancée par celle des personnages masculins, qui eux favorisent une forme de rationalité et de connaissance visant à « comprendre » et à « saisir » l'autre, pour reprendre le vocabulaire lévinassien (Lévinas, *Totalité et infini* 36-37). Ainsi, les spectres et l'attitude des personnages qui les convoquent mettent en avant la sensibilité, révélant la vulnérabilité des personnages dans leur ouverture au monde.

a. « I don't care for harsh lines » : Kate dans Old Times

Dans *Old Times*, Kate donne à voir une affinité particulière avec le spectral. Au début du deuxième acte, elle revient sur scène après avoir pris un bain et se lance dans ce qui est, à ce stade, sa plus longue tirade :

> The water's very soft here. Much softer than London. I always find the water very hard in London. That's one reason I like living in the country. Everything's softer. The water, the light, the shapes, the sounds. There aren't such edges here. And living close to the sea too. You can't say where it begins or ends. That appeals to me. I don't care for harsh lines. I deplore that kind of urgency. I'd like to go to the East, or somewhere like that, somewhere very hot, where you can lie under a mosquito net and breathe quite slowly. You know… somewhere where you can look through the flap of a tent and see sand, that kind of thing. The only nice thing about a big city is that when it rains it blurs everything, and it blurs the lights from the cars, doesn't it, and blurs your eyes, and you have rain on your lashes. That's the only nice thing about a big city. (297)

Son intervention s'ouvre sur un détail concret : la douceur de l'eau à la campagne est opposée à la dureté de celle de Londres. Toutefois, Kate dépasse ce constat et propose un éloge de la douceur et du flou qui s'étend à tout son environnement, une vision impressionniste rejetant les lignes droites, la rigueur et la froideur de la ville. Symboliquement, la mer devient le lieu de l'infini et abolit toute forme de frontière. Le rythme du passage participe de cette impression de flou grandissant : les phrases sont courtes et ne se rallongent que progressivement, le verbe « blur » rythmant discrètement les commentaires de Kate. La conclusion met l'accent sur la dimension corporelle de la perception et l'ouverture de Kate sur le monde. De la même manière

que sa respiration s'apaise sous la chaleur d'une destination exotique, elle ne cherche pas à se protéger de la pluie mais au contraire s'y expose, car c'est le contact des gouttes sur ses cils qui rend la vision de la ville supportable[467].

Les metteurs en scène ont souvent repéré ce passage comme central dans la construction de Kate et ont mis au point des stratégies pour développer le motif de la mer ou de l'eau. C'est le cas par exemple de la version télévisée diffusée par la BBC en 1997, dont le script a été écrit par Pinter lui-même, qui s'ouvre sur un plan figurant des vagues qui viennent échouer sur la plage, dans des nuances de gris qui contribuent à un effacement des frontières (fig. 38). Dans la mise en scène de 2016 au Théâtre de l'Atelier[468] aussi bien que dans celle de 2004 au Donmar Warehouse[469], une image de la mer servait de toile de fond, rendant cet élément omniprésent, comme un rappel permanent de la fluidité qu'évoque Kate (fig. 39). Dans la représentation de 2013, la pièce se concluait avec le son des vagues, et la mer était projetée sur les rideaux pendant le changement de décor. Enfin, dans le spectacle de 2016 à Broadway, l'eau était également conservée comme un élément central et avait servi de motif pour l'affiche : les trois visages des acteurs apparaissent dans une pénombre bleutée, comme des visages sortant de l'eau (fig. 40). Les visages eux-mêmes se confondent, les bustes disparaissant dans un dégradé de bleu, comme dans une tentative de matérialiser la remarque de Kate — « You can't say where it begins or ends ». Dans sa lecture de la pièce, Liza Kharoubi revient sur le flou envahissant la pièce : « Fog, smoke contaminates the scenery and the dialogue, infected by a general shapelessness, by a general rubbing out of sharp lines, of clear and distinct ideas. Everything seems to lose its essential, defining shape » (« Looking Back » 55). À travers l'intervention de Kate et l'image de la mer, le flou envahit la scène, rejetant toute forme de connaissance sur le mode de la séparation et du contrôle absolu. La pièce toute entière relève du spectral, de sa qualité ambiguë qui interrompt tout rapport rationnel, comme le signale Derrida : « On ne le *sait* pas : non par ignorance, mais parce que ce non-objet, ce présent non présent, cet être-là d'un absent ou d'un disparu ne relève plus du savoir » (*Spectres* 26, italiques dans le texte). L'évocation de la mer et de sa fluidité met en avant ce domaine au-delà du savoir, qui relève plutôt d'une expérience telle que celle de Kate, ancrée dans la sensibilité.

---

[467] Sur la symbolique de l'eau comme signe de renouveau, voir Katherine Burkman, « Earth and Water: The Question of Renewal in Harold Pinter's *Old Times* and *No Man's Land* ».

[468] *Old Times*. Mise en scène de Benoît Giros. Avec Marianne Denicourt, Adèle Haenel, Emmanuel Salinger. Théâtre de l'Atelier. Paris, 2016.

[469] *Old Times.* Mise en scène de Roger Michell. Avec Jeremy Northam, Gina McKee, Helen McCrory. Donmar Warehouse. Londres, 2004.

De plus, Deeley sert de contrepoint afin de souligner l'exposition de Kate au monde. Comme il l'admet lui-même, son caractère terre-à-terre s'oppose à la fluidité de Kate :

> Myself I was a student then, juggling with my future, wondering should I bejasus saddle myself with a slip of a girl not long out of her swaddling clothes whose only claim to virtue was silence but who lacked any sense of fixedness, any sense of decisiveness, but was compliant only to the shifting winds, with which she went, but not *the* winds, and certainly not my winds, such as they are, but I suppose winds that only she understood, and that of course with no understanding whatsoever, at least as I understand the word, at least that's the way I figured it. A classic female figure, I said to myself, or is it a classic female posture, one way or the other long outworn.
>
> *Pause.*
>
> That's the position as I saw it then. I mean, that is my categorical pronouncement on the position as I saw it then. (273-274, italiques dans le texte)

Ce passage brosse le portrait de Kate comme figure féminine typique — « A classic female figure » — et il est vrai qu'elle ressemble en cela à d'autres personnages féminins pinteriens, de la même manière que Deeley ressemble à d'autres personnages masculins. Il met en place des catégories : les adjectifs « fixed » et « decisive » deviennent « fixedness » et « decisiveness », comme dans une recherche de l'essence des choses. Son avis lui-même est « catégorique ». En évoquant le vent, Deeley s'oriente vers une représentation plus fluide de Kate, mais il tente encore de la contrôler : en associant « *the* winds » à « my winds », il se pose comme figure autoritaire. Il reconnaît toutefois son échec : elle se laisse porter par un courant qu'il admet être incapable de comprendre, peut-être justement car l'approche de Kate ne passe pas par la compréhension rationnelle — « with no understanding whatsoever ». Avec une forme d'ironie, Deeley persiste à utiliser le vocabulaire de la connaissance et de la raison afin de parler de ce qui lui échappe chez Kate, et de la manière dont elle ne se laisse pas soumettre à un cadre de pensée. Les expressions « as I understand the word » ou « the way I figured it » sont autant de traces de son raisonnement rationnel incessant, aveugle à sa propre inefficacité. Barbara Kreps est impitoyable envers lui : « Deeley is an egocentric fool who, throughout the play, sees all existence only as it filters badly and unimaginatively through his own ego, and he has for that reason the crudest of approaches to Kate's identity »[470]. Cette « thématisation » et

[470] Barbara Kreps, « Time and Harold Pinter's Possible Realities: Art as Life, and Vice Versa », *Modern Drama* 22 (1979), 54. Ce jugement peut être nuancé dans certaines mises en scène, comme celle de 2013, dans laquelle Rufus Sewell était à la fois autoritaire et vulnérable — « brilliantly blokeish, pugilistic and vulnerable », d'après

« contextualisation », « ne sont pas paix avec l'Autre, mais suppression ou possession de l'Autre », pour le dire avec Lévinas (*Totalité et Infini* 36). Dans sa tentative de fixer Kate, Deeley cherche à la supprimer ou à la posséder plutôt que d'accepter de la considérer comme véritablement différente. De plus, si l'intervention de Kate était rythmée par des phrases courtes, la tirade de Deeley relève de la logorrhée, comme s'il ne pouvait pas prendre une respiration qui laisserait de l'espace à l'autre.

Cette attitude refait surface lorsqu'il exprime ses préoccupations dans une intervention à propos de son métier :

> My work took me to Sicily. My work concerns itself with life all over, you see, in every part of the globe. With people all over the globe. I use the word globe because the word world possesses emotional political sociological and psychological pretensions and resonances which I prefer as a matter of choice to do without, or shall I say to steer clear of, or if you like to reject. (278-279)

C'est d'abord le mouvement hyperbolique des paroles de Deeley qui frappe, tant il se construit comme une figure quasi divine contrôlant la planète : « My work concerns itself with life all over, you see, in every part of the globe ». Le contrôle est revendiqué comme absolu. Dans ce geste empli d'hubris Deeley laisse pourtant de côté, à travers son choix lexical délibéré et explicité, toute une série de dimensions : émotionnelles, politiques, sociologiques et psychologiques, ces dimensions qui relèvent justement de l'humain. Le commentaire de Deeley rappelle celui de Teddy dans *The Homecoming* : « It's a way of being able to look at the world. It's a question of how far you can operate on things and not in things »[471]. Deeley et Teddy semblent renier toute implication émotionnelle et sont à la recherche d'une neutralité objective. Ils optent pour une forme de connaissance qui les détache du monde, semblable à celle que décrit Paul Ricœur : « Le connaître, parce qu'il extériorise et pose dans l'être son objet, institue une coupure fondamentale entre l'objet et le sujet. Il "détache" l'objet, "l'oppose" au moi […] »[472]. Si Teddy ou Deeley prônent la vision d'un « globe » mis à distance et observé avec détachement, la description de Kate privilégie l'immersion et la proximité — sa respiration ralentie par la chaleur, ses cils chargés des gouttes de pluie sont autant d'exemples de sa capacité à se plonger dans le monde. Dans son incarnation, Kate s'expose et assume une forme de vulnérabilité.

Tim Auld pour le *Telegraph*. Tim Auld, « *Old Times*, at Harold Pinter Theatre, Review », *The Telegraph*, 6 février 2013 [en ligne, consulté le 19 juin 2017].

[471] Harold Pinter, « The Homecoming (1965) », *Plays Three* (Londres: Faber & Faber, 1997), 69.

[472] Paul Ricœur, *Philosophie de la volonté : Finitude et culpabilité. L'homme faillible* (Paris: Aubier, 1968), 101.

L'opposition construite entre les personnages féminins et masculins — entre sensibilité et connaissance, dépendance et indépendance, vulnérabilité et invincibilité — rappelle celle repérée par certaines théoriciennes féministes, se revendiquant notamment d'une éthique du *care*. Virginia Held explique en effet : « the ethics of care […] calls into question the universalistic and abstract rules of the dominant theories » (11). Par conséquent, cette éthique remet l'accent sur la dimension affective et relationnelle de la subjectivité — aspects dont Deeley veut se protéger dans *Old Times*. Ces développements sont nourris d'ouvrages comme celui de Carol Gilligan, *In a Different Voice*, dans lequel elle repère deux voix distinctes : une voix souvent attribuée aux femmes, privilégiant les rapports de dépendance, et une voix masculine, mettant en avant l'indépendance, la séparation et l'autonomie[473]. Chez Pinter, la fluidité prônée par Kate et renforcée par l'omniprésence de la spectralité s'inscrit comme une voix elle aussi différente, qui ne cherche pas à définir ni séparer mais au contraire à s'ouvrir au monde et à en faire l'expérience dans une relation de proximité. Alastair Macaulay repère justement cette capacité des personnages féminins de Pinter à privilégier une exposition à l'autre et une conscience des rapports de dépendance : « it is [Pinter's] women—some of them—who comprehend best that no man is an island. They are the divining rods of identity that commune with larger aspects of feeling and experience, sometimes at a terrible personal cost »[474]. L'image de la baguette du sourcier signale habilement une force invisible, montrant en quoi la spectralité agit comme chambre d'écho de cette voix différente.

Cependant, les critiques ont souvent associé la fluidité de Kate à ce qu'ils conçoivent comme sa victoire finale, comme le fait Barbara Kreps : « Kate the silent is the strongest of the three, for she lives alone and self-sufficient in a private world to which neither husband nor friend is admitted any farther than the periphery » (55). Même si elle attire l'attention sur Kate, elle contredit les fondements de ce personnage : la logique de Kate n'est plus celle de la force, de l'autonomie et de l'affirmation de soi, mais celle de la fluidité et de l'ouverture au monde. Kreps lit ici *Old Times* en mettant en jeu les rapports de pouvoir, d'inclusion et d'exclusion opératoires dans les comédies de la menace. Ce fonctionnement n'est pas totalement absent dans *Old Times*, et apparaît notamment grâce aux joutes verbales dans lesquelles sont impliqués les personnages. Toutefois, la pièce ne donne pas à voir le triomphe de cette logique mais sa défaite, non pas car les personnages eux-mêmes perdent ou gagnent, mais car ce mécanisme ne

---

[473] Carol Gilligan, *a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development* (1982) (Cambridge: Harvard UP, 1993).
[474] Alastair Macaulay, « "Did You See Kim and the Kids?" Pinter's Women and the Real Trauma of Imagined Experience », *The Times Literary Supplement*, 14 avril 2006 [en ligne, consulté le 7 octobre 2011].

fonctionne plus. Dans un monde ouvert sur l'extérieur et fait de relations de dépendance et d'interdépendance, le contrôle ne peut plus être un objectif valable, comme le suggère Judith Butler :

> both our political and ethical responsibilities are rooted in the recognition that radical forms of self-sufficiency and unbridled sovereignty are, by definition, disrupted by the larger global processes of which they are a part, that no final control can be secured, and that final control is not, cannot be, an ultimate value. (*Precarious Life* xiii)

Si « triomphe » il y a, ce ne peut être que dans la capacité à échapper à une tyrannie de la connaissance et de la possession, comme le fait remarquer Albert R. Braunmuller : « Kate "floats" free of categorical pronouncements and triumphs in a battle that established not facts but their vulnerability to memory » (Braunmuller, « A World of Words » 71). Ce qui est mis en avant, c'est donc la fragilité de la connaissance et un rapport au monde privilégiant le contact et l'exposition, au risque d'ouvrir sur une forme de vulnérabilité.

b. « I stood in the mist » : Beth dans Landscape

Dans *Landscape*, c'est Beth qui devient insaisissable tant elle est plongée dans ses souvenirs avec son amant, et la fluidité de son univers entre en collision avec la brutalité de Duff. Comme dans *Old Times*, on retrouve chez elle l'image de la mer, à cette exception près qu'elle est ici mise en regard avec celle de la pluie chez Duff, perdant ainsi toute évanescence : « Mind you, there was a lot of shit all over the place, all along the paths, by the pond. Dogshit, duckshit… all kinds of shit… all over the paths. The rain didn't clean it up. It made it even more treacherous » (170). Dans la bouche de Duff, l'eau se transforme en boue et en excréments. Beth et Duff ont des façons diamétralement opposées de concevoir le monde, comme on le voit dans cet échange :

> BETH. I stood in the mist.
> DUFF. Pull off. Pull off. Stop pulling just before you get to the dregs. The dregs'll give you the shits. You've got an ullage barrel. Feed the slops back to the ullage barrel, send them back to the brewery.
> BETH. In the sun. (184)

Le paysage empli d'excréments évoqué par Duff s'oppose à celui des souvenirs de Beth, dominé par la figure spectrale de l'amant, le soleil et la brume du matin. Le vocabulaire technique de Duff rend son univers difficile d'accès, et les verbes à l'impératif mettent l'accent sur la rigueur d'une procédure à suivre. Duff se pose d'ailleurs comme expert face à l'homme

qu'il rencontre au pub : « The fellow knew bugger all about beer. He didn't know I'd been trained as a cellarman. That's why I could speak with authority » (183). Duff s'inscrit dans une logique de savoir, d'autorité et d'expertise, méprisant ceux qu'il juge ignorants. Au contraire, Beth recherche une forme d'exposition passant par un lâcher-prise : « Suddenly I stood. I walked to the shore and into the water. I didn't swim. I don't swim. I let the water billow me. I rested in the water. The waves were very light, delicate. They touched the back of my neck » (174). Dans ce passage, Beth décrit à la fois une occurrence au passé simple et une attitude générale au présent. Elle accepte de se laisser porter par les vagues et y trouve un certain confort, ressentant la douceur du courant sur sa peau — « very light, delicate ». L'image de la caresse dans le cou était déjà apparue plus tôt dans la pièce, cette fois à travers des personnages féminins :

> BETH. They all held my arm lightly, as I stepped out of the car, or out of the door, or down the steps. Without exception. If they touched the back of my neck, or my hand, it was done so lightly. Without exception. With one exception. […]
> Then he touched me.
> *Pause*.
> He touched the back of my neck. His fingers, lightly, touching, lightly, touching, the back, of my neck. (170-171)

Ce geste d'une main passée délicatement dans le cou envahit la scène, et l'actrice jouant Beth le reproduit souvent, comme le faisait Penelope Wilton dans la version de 1994. De par l'omniprésence de l'adverbe « lightly » dans le passage, ce geste devient un témoignage de tendresse. La syntaxe haletante du passage et l'impression de fragmentation qui s'en dégagent sont au service de la sensation : en interrompant le rythme de la narration, Beth attire l'attention sur quelque chose qui dépasse la compréhension et relève plutôt de l'expérience et du sensible. Cependant, l'évocation étrange d'une exception possible signale également une exposition à la violence. Si cette référence n'est pas directement explicitée, on peut la comprendre comme annonçant la scène de violence finale évoquée par Duff :

> I would have had you in front of the dog, like a man, in the hall, on the stone, banging the gong […] you'll plead with me like a woman, I'll bang the gong on the floor, if the sound is too flat, lacks resonance, I'll hang it back on its hook, bang you against it swinging, gonging, waking the place up, […] bang your lovely head […]. (187)

Ici, c'est le terme « bang » qui revient, comme un écho violent de « lightly », qui dominait le passage précédent. Le corps de Beth n'est plus objet de caresse mais devient le lieu de la

possession — l'utilisation du verbe « have » pour faire référence à la relation sexuelle reflète à la fois la vulgarité de Duff et sa volonté de contrôler Beth. Il se retrouve exposé à la caresse autant qu'à la violence, comme le sont tous les corps, d'après Judith Butler : « The body implies mortality, vulnerability, agency: the skin and the flesh expose us to the gaze of others, but also to touch, and to violence, and bodies put us at risk of becoming the agency and instrument of all these as well » (26). La sensibilité est inévitablement liée à une exposition au monde à sa violence potentielle. Pourtant, c'est bien sur une image de douceur que se conclut la pièce[475] :

> BETH. He lay above me and looked down at me. He supported my shoulder.
>
> *Pause*.
>
> So tender his touch on my neck. So softly his kiss on my cheek.
>
> *Pause.*
>
> My hand on his rib.
>
> *Pause*.
>
> So sweetly the sand over me. Tiny the sand on my skin.
>
> *Pause*.
>
> So silent the sky in my eyes. Gently the sound of the tide.
>
> *Pause*.
>
> Oh my true love I said. (187-188)

Les alexandrins de Beth donnent une forme de noblesse à ses paroles, alors que l'alternance avec des phrases plus courtes reproduit le rythme délicat des vagues qu'elle évoque. Comme le font justement remarquer Ralph Allison et Charles Wellborn, « a play such as *Landscape* attempts to appropriate the primal sounds—and silences—of the real world. No attempt is made to fill in all the blank spaces so as to push life into tidy, coherent designs »[476]. Même les alexandrins de Beth sont exposés à l'irrégularité, comme le montre la variation trochaïque à la césure dans les deux derniers : « *Ti*ny the sand on my skin », « *Gen*tly the sound of the tide » (c'est moi qui souligne la syllabe accentuée). En venant perturber la régularité des syllabes finales accentuées dans les iambes et les anapestes précédents, ces variations sont la preuve qu'à aucun moment la forme n'est arrêtée ni figée. À l'image de Beth, elle est au contraire ouverte à l'imprévu et profondément flexible, vulnérable.

---

[475] La présente analyse complète celle développée plus haut, qui soulignait la fragmentation du passage (132).
[476] Ralph Allison et Charles Wellborn, « Rhapsody in an Anechoic Chamber: Pinter's *Landscape* », *Educational Theatre Journal* 25 (1973), 217.

Beth évolue dans l'univers spectral du souvenir qui lui donne accès à la douceur et au confort qu'elle ne trouve visiblement pas dans son environnement présent : « All it is, you see… I said… is the lightness of your touch, the lightness of your look, my neck, your eyes, the silence, that is my meaning, the loveliness of my flowers, my hands touching my flowers, that is my meaning » (182). Pour Beth, le sens — « meaning » — n'est pas à trouver dans la connaissance mais dans la sensibilité et l'exposition à l'autre, car les images qu'elle évoque signalent une perception profondément subjective. La logique de Beth rejoint celle de la caresse lévinassienne :

> La caresse découvre une intention, une modalité d'être qui ne se pense pas dans son rapport au monde comme saisir, posséder, ou connaître. La caresse n'est pas un savoir mais une expérience, une rencontre. La caresse n'est pas connaissance de l'autre mais son respect. La caresse n'est ni pouvoir ni violence, mais tendresse. Elle n'est pas fusion, mais relation […] la philosophie de la caresse ébranle les perceptions univoques et finies où la pensée est déjà faite, où tout est instauré une fois pour toutes[477].

Dans *Landscape*, le spectral sert ainsi d'échappatoire à Beth et révèle la tentative de Duff de la comprendre et de la posséder. Toutefois, au-delà de cette mise en avant de l'échec de la connaissance comme capture, l'expérience de Beth avec son amant, au même titre que celle de Kate dans *Old Times*, propose une nouvelle perspective dans laquelle la sensibilité et l'expérience remplacent la connaissance, et l'exposition et la vulnérabilité se substituent à l'autonomie et la séparation. La vulnérabilité n'est donc plus seulement celle du sens qui échoue mais celle de l'individu qui s'expose au monde, acceptant d'en être dépendant. L'évolution est la même que celle que repère Martha Nussbaum, de l'image platonicienne du chasseur qui met en avant une autosuffisance et un contrôle de son environnement, à une conception aristotélicienne d'un individu qui ne se construit que dans l'exposition et dans une dépendance assumée :

> What both *mētis*[478] and Platonic self-sufficiency omit is a picture of excellence that is shown to us in the traditional image of *aretē* as plant[479]: a kind of human worth that is inseparable from vulnerability, an excellence that is in its nature other-related and social,

---

[477] Marc-Alain Ouaknin, *Méditations érotiques : essai sur Emmanuel Levinas* (Paris: Balland, 1992), 132-133.

[478] Martha Nussbaum définit le terme en se fondant sur les travaux de Jean-Pierre Vernant et Marcel Detienne : « The goal of this type of reason, which they associate with the word "*mētis*" […] is, using clever stratagems, to subdue and master the elusive objects of the external world. Salient images for this aim are images of hunting and trapping, fishing and snaring, yoking, binding » (19).

[479] Martha Nussbaum fait ici référence à l'excellence humaine qui, d'après Pindare, grandit comme une plante grimpante (1).

> a rationality whose nature it is *not* to attempt to seize, hold, trap and control, in whose values openness, receptivity, and wonder play an important part. […] the picture of reason as hunter is opposed, criticized, constrained by variants of this other picture […]. In this picture hunting and trapping are not merely *difficult*: they are inappropriate aims for a human life. (19-20, italiques dans le texte)

Grâce à des personnages féminins comme Beth et Kate et à l'évanescence spectrale qu'ils promeuvent, les pièces mettent au jour l'impossibilité d'une connaissance conçue comme emprise sur l'autre, révélant au contraire les rapports de dépendance et d'interdépendance dans lesquels sont ancrés les personnages lorsqu'ils s'exposent au monde qui les entoure.

3. Obscurité et humilité dans *Ashes to Ashes*

Dans *Ashes to Ashes*, le rapport entre Rebecca et Devlin est du même ordre que celui qui unit Kate et Deeley dans *Old Times* ou Beth et Duff dans *Landscape*, à l'exception près que la violence se concrétise lorsque Devlin reproduit la scène des souvenirs de Rebecca avec son amant. Rebecca essaye d'échapper à cette brutalité mais aussi à la tentative de Devlin de la contrôler et de l'amener à fonctionner comme lui, dans une logique de définition et de compréhension du monde. Consciente des limites de la connaissance que prône Devlin, elle parvient à se placer sur un plan différent, à rester dans une forme d'obscurité caractéristique d'une attitude profondément humble et ouverte sur l'autre, rendant possible le témoignage final à travers l'accueil de l'écho spectral.

a. « An image I can carry about with me » : l'absurdité de la connaissance

Tout au long de la pièce, Devlin est à la recherche de réponses factuelles, de détails et d'exactitude, alors que Rebecca met en avant une perception beaucoup plus fluide de la réalité. Il ne cesse de chercher à comprendre et à saisir l'image spectrale de l'amant que Rebecca évoque[480] :

> DEVLIN. I mean, what did he *look like*? Can't you give him a shape for me, a concrete shape? I want a concrete image of him, you see… an image I can carry about with me. I mean, all you can talk of are his hands, one hand over your face, the other on the back of your neck, then the first one on your throat. There must be more to him than hands. […]

[480] Je l'ai déjà repéré lorsqu'il posait des questions étrangement inquiétantes comme « Did he have any eyes ? » (voir mon analyse ci-dessus, 251).

> REBECCA. I can't tell you what he looked like.
>
> DEVLIN. Have you forgotten?
>
> REBECCA. No. I haven't forgotten. But that's not the point. Anyway, he went away years ago. (402, italiques dans le texte)

La répétition de « shape », « concrete » et « image » ainsi que l'utilisation de l'expression « I can carry about with me » réifient la notion d'image et donnent à la description une qualité physique, palpable, soulignant la volonté de Devlin de posséder et de contrôler le souvenir de Rebecca et le spectre de l'amant. Au contraire, Rebecca ne conçoit pas ce souvenir de la même manière et ne répond jamais véritablement aux questions de Devlin. Comme le remarque Roger D. Sell, Rebecca se place dans un cadre radicalement différent de celui de Devlin :

> But if Devlin's manner of address confirms the widespread view of Pinter's characters as constantly battling for position, Rebecca's rejection of his coercion is of an ethically different order. She at no point responds with a direct counter-claim, challenge or refutation. And why not? Ultimately, I suggest, because she could never champion human values through a coercive mode of discourse which in and of itself denied them. Instead, her replies will have seemed to Devlin inconsequential in his own terms. He will have thought that she is changing the point all the time, dodging the issue, or simply failing to concentrate, weak-headedly and—which amounts to the same thing in his book—womanishly. What she does is simply to tell him the dreadful things she has seen or thought about, and to give him, too, a chance to react like a human being[481].

Devlin devient l'emblème de la coercition, face à Rebecca qui, elle, adopte un fonctionnement sans aucune prétention ni tentative de le contrôler. Encore une fois, la voix féminine est différente dans la mesure où elle refuse de catégoriser, décrire et capturer. Au contraire, Rebecca se souvient des mains de son amant, trace sensible de ce qui la reliait à lui dans leur relation entre amour et violence.

Devlin semble être le paradigme du fonctionnement que Lévinas dénonce dans sa « critique de la connaissance », telle que Nathalie Maillard la résume : « Le savoir pour Lévinas n'est jamais désintéressé ; il s'enracine au contraire dans une volonté de comprendre le monde, au sens de se l'approprier » (292). Cette logique est renforcée par la construction du personnage : il est universitaire (415) et se pose comme une autorité capable de contrôler le

---

[481] Roger D. Sell, « Dialogicality and Ethics: Four Cases of Literary Address », *Language and Dialogue* 1.1 (2011), 100.

discours de Rebecca. Il n'en finit pas de lui rappeler la définition des mots qu'elle utilise, contestant l'usage qu'elle en fait : « Aren't you misusing the word "end"? End means end. You can't end "again". You can only end once » (425). Plutôt que de tenter de comprendre en quoi la dimension traumatique et spectrale de l'expérience de Rebecca a perturbé sa perception de la temporalité, il s'en tient à une remarque superficielle qui vise à préserver les catégories existantes[482]. Devlin est un de ces « scholars » incapables d'accueillir le spectral qu'évoque Derrida, reprenant l'apostrophe de Marcellus à Horatio dans *Hamlet* — « Thou art a scholar, speak to it, Horatio » (1.1.42, 1999) :

> Théoriciens ou témoins, spectateurs, observateurs, savants et intellectuelles, les *scholars* […] ne sont pas toujours dans la position la plus compétente pour faire ce qu'il faut, parler au spectre. […] Il n'y a plus, il n'y a jamais eu de *scholar* qui ait vraiment, en tant que tel, affaire au fantôme. Un *scholar* traditionnel ne croit pas aux fantômes — ni à tout ce qu'on pourrait appeler l'espace virtuel de la spectralité. (*Spectres* 33)

Devlin ne laisse pas de place à une forme de croyance et de flexibilité du sens, et ne peut donc envisager le témoignage de Rebecca sans tenter de la ramener dans le domaine du concret et de la raison. Il adopte une attitude similaire à celle de Horatio : « En le conjurant de parler, Horatio veut arraisonner, stabiliser, *arrêter* le spectre dans sa parole » (*Spectres* 34, italiques dans le texte). C'est donc naturellement qu'à la fin de la pièce Rebecca sert d'hôte au dibbouk des victimes et non pas Devlin, qui est aveugle à « l'espace virtuel de la spectralité ». La connaissance est pour Devlin, comme pour le « *scholar* » derridien, une manière de délimiter le monde, ce qui est possible et impossible :

> Il n'y a jamais eu de *scholar* qui, en tant que tel, ne croie à la distinction tranchante entre le réel et le non-réel, l'effectif et le non-effectif, le vivant et le non-vivant, l'être et le non-être […], à l'opposition entre ce qui est présent et ce qui ne l'est pas, par exemple sous la forme de l'objectivité. (*Spectres* 33)

La croyance de Devlin est un parti pris en faveur de l'objectivité au détriment d'une ouverture à l'autre. De plus, il ne cesse de ramener Rebecca à une réalité immédiate qui exclut un contact avec l'extérieur. Suite à l'évocation de Rebecca des foules se noyant dans la mer sur une plage du Dorset, il tente de la raisonner et affirme :

---

[482] Il rappelle en cela Deeley, qui réagit à l'étrangeté d'Anna en la reprenant sur son langage qu'il juge désuet (voir mon analyse ci-dessus, 168).

> Now look, let's start again. We live here. You don't live… in Dorset… or *anywhere* else. You live here with me. This is our house. You have a very nice sister. She lives close to you. She has two lovely kids. You're their aunt. You like that.
>
> *Pause*.
>
> You have a wonderful garden. You love your garden. You created it all by yourself. You have truly green fingers. You also have beautiful fingers. (424, italiques dans le texte)

Dans cette série d'affirmations, Devlin convoque une réalité locale et immédiate qui va à l'encontre de la logique d'ouverture dans laquelle se place Rebecca. Le monde que délimite Devlin est restreint à la maison, la famille proche et le jardin, formant un périmètre du privé dans lequel il tente de placer Rebecca afin de se préserver de tout contact avec le spectral.

Finalement, la stratégie de Devlin mettant l'accent sur une connaissance délimitée et stabilisée se révèle inefficace face à la figure évanescente de l'amant :

> Listen. This chap you were just talking about… I mean this chap you and I have been talking about… in a manner of speaking… when exactly did you meet him? I mean when did all this happen exactly? I haven't… how can I put this… quite got it into focus. Was it before you knew me or after you knew me? That's a question of some importance. I'm sure you'll appreciate that. (409)

Le langage de Devlin devient tautologique. Il s'interrompt lui-même pour apporter des précisions et des nuances de sens : il corrige « you » pour le remplacer par « you and I », et les remarques métalinguistiques se multiplient, soulignant sa difficulté à aborder l'expérience relatée par Rebecca — « in a manner of speaking », « how can I put this ». Malgré son échec apparent, Devlin est incapable d'abandonner son raisonnement qui tente de mettre à distance, analyser et catégoriser. En négatif se lit l'injonction lévinassienne, telle que la résume Derrida : « Il faut que les catégories manquent pour qu'Autrui ne soit pas manqué »[483]. Comme celle de Horatio face au fantôme de Hamlet, la tentative de Devlin se solde par un échec car il passe à côté de la nature même du spectral et de l'exigence éthique que pose son évanescence.

b. « I'm in the dark. I need light » : l'illumination impossible

C'est également à travers la métaphore de l'illumination et de l'obscurité que Devlin décrit sa frustration :

---

[483] Jacques Derrida, « Violence et métaphysique : Essai sur la pensée d'Emmanuel Levinas », *Revue de métaphysique et de morale* 69.3 (1964), 348 (italiques dans le texte).

> You understand why I'm asking you these questions. Don't you? Put yourself in my place. I'm compelled to ask you questions. There are so many things I don't know. I know nothing… about any of this. Nothing. I'm in the dark. I need light. (399)

Son plaidoyer pour la connaissance n'est pas sans rappeler l'échange entre Jerry et Robert dans *Betrayal*[484] : la préoccupation de Devlin donne une fois encore une qualité tautologique à son discours, qui se trouve comme figé par l'absence de réponse à ses questions. Dans un constat d'échec impitoyable, « Nothing » remplace « things », et Devlin est condamné à rester dans une obscurité métaphorique. Cette image se matérialise dans le spectacle grâce aux instructions scéniques de Pinter : malgré la présence d'une lampe sur scène, dont la lumière s'intensifie progressivement, le plateau s'assombrit inéluctablement (393). On le voit par exemple dans la mise en scène de Gérard Desarthe en 2014, où un globe lumineux rouge, tel un astre sur le point de disparaître, finit par éclairer à peine les quelques centimètres qui l'entourent (fig. 41). Cette source de lumière insuffisante est complétée par le faisceau d'un projecteur qui ne laisse entrevoir que les bustes des acteurs, comme s'ils émanaient d'une profonde obscurité. La mise en scène de Stéphane Laudier en 2013, quant à elle, privilégiait un dispositif non-apparent sur scène afin de rendre l'obscurité grandissante de manière progressive[485]. Ces dispositifs instaurent une logique d'illumination paradoxale : malgré la lueur de plus en plus forte de la lampe, la scène se retrouve plongée dans l'obscurité — la lumière ne porte pas[486].

On retrouve le processus que repère justement Élisabeth Angel-Perez dans « Éloge de l'ombre : les paradoxes du corps spectral dans le théâtre anglais contemporain » à propos du théâtre de Sarah Kane et Martin Crimp. Elle fait référence à l'ouvrage de Junichiro Tanizaki, *Éloge de l'ombre*, afin de souligner en quoi le « "perdre de vue", au théâtre, ne serait […] plus une tragédie, mais peut-être au contraire une garantie d'ontos : seule l'entrée dans l'ombre permettrait de voir la chose pour ce qu'elle est » (« Éloge de l'ombre » 4). Dans *Ashes to Ashes*, le « perdre de vue » est convoqué de manière à la fois métaphorique, dans les paroles de Devlin, et scénique, dans les différents choix de mise en scène. L'entrée dans l'ombre permet de renoncer à capturer l'autre, et abandonner une logique d'illumination devient un acte éthique, comme le suggère Lévinas :

> Connaître, revient à saisir l'être à partir de rien ou à le ramener à rien, lui enlever son altérité. Ce résultat s'obtient dès le premier rayon de lumière. Éclairer, c'est enlever à

---

[484] Analysé plus haut (313).
[485] Stéphane Laudier évoque la question dans l'entretien présenté en annexe (383). Sur l'obscurité dans la scène finale, voir la discussion plus haut (71).
[486] Je reviendrai sur la dimension crépusculaire des pièces en conclusion (371).

> l'être sa résistance, parce que la lumière ouvre un horizon et vide l'espace — livre l'être à partir du néant. (*Totalité et infini* 34)

Cette attitude à adopter face à un autre qui reste invisible, dans une forme d'obscurité, convoque les modalités du spectral : c'est bien par définition le fantôme qui se manifeste tout en échappant à la vue, se plaçant dans un espace « de visibilité invisible, comme dis-paraître d'une apparition », pour le dire avec Derrida (*Spectres* 202). La spectralité devient donc la condition de possibilité d'une éthique. L'Autre lévinassien n'est pas sans rappeler le spectral dans son rejet d'une ontologie — le fantôme, par nature, échappe lui aussi à toute forme de définition. Derrida lui-même repère cette affinité entre la notion de visage lévinassien et le spectre : « Cette absence de propriété déterminable, de prédicat concret, de visibilité empirique, voilà ce qui donne sans doute au visage de l'autre une aura spectrale, surtout si cette subjectivité de l'hôte se laisse annoncer aussi comme la visitation d'un visage »[487]. Le refus de comprendre le spectral se pose ainsi comme exigence éthique. Ce que rappelle Julian Wolfreys à propos de son approche de la spectralité pourrait être un commentaire sur une pièce comme *Ashes to Ashes* : « I am seeking to open a way of thinking the problem of ghosts, which does not retreat from the dark, and which equally does not seek to move towards some horizon of understanding, knowledge and rationalised discourse » (*Haunted Experience* 196). Spectralité et éthique se rejoignent dans une tentative de faire face à l'obscurité sans chercher une illumination impossible.

c. « I have no such authority » : l'humilité de Rebecca

Au contraire de l'attitude totalitaire de Devlin, à la recherche de contrôle absolu, celle de Rebecca est plus humble, elle « a conscience de ses limites »[488], et ne cesse de rappeler qu'elle n'a aucune légitimité — « I have no such authority » (143). De plus, les formes d'autorité sont révélées comme inefficaces dans la pièce. Par exemple, la disparition de Dieu est comparée par Devlin au match Angleterre-Brésil dans un stade de Wembley complètement vide :

> You know what it'll be like, such a vacuum? It'll be like England playing Brazil at Wembley and not a soul in the stadium. Can you imagine? Playing both halves to a totally empty house. The game of the century. Absolute silence. Not a soul watching. Absolute silence. Apart from the referee's whistle and a fair bit of fucking and blinding.

---

[487] Jacques Derrida, *Adieu à Emmanuel Lévinas* (Paris: Galilée, 1997), 191-192.
[488] « Humble », *Dictionnaire de français Larousse* [en ligne, consulté le 23 mars 2017].

> If you turn away from God it means that the great and noble game of soccer will fall into permanent oblivion. (412)

L'image choisie par Devlin évoque l'absence et le silence[489], mais revêt également une dimension comique. Il convoque deux figures d'autorité qui sont décrédibilisées tour à tour : Dieu, d'abord, dont le pouvoir semble être limité au domaine du sport et du divertissement populaire, puis l'arbitre, qui se retrouve démuni dans un stade désert, ayant perdu toute autorité, car visiblement les jurons fusent malgré ses coups de sifflet[490]. Devlin formulait ce récit sur le ton de la menace, comme un avertissement envers Rebecca, mais la perspective se révèle être plus comique qu'intimidante et participe à la déconstruction des formes d'autorité et de légitimité initiée par Rebecca.

De plus, Rebecca choisit de s'intéresser à ce qui semble sans importance, ce qui vient de l'« *humus* », la terre, pour reprendre l'étymologie du terme « humble ». Il y a chez elle une sensibilité particulière à ce qui est sans prétention, habituellement oublié et négligé. Dans la scène qu'elle décrit à la fin de la pièce, c'est son attention au sol qui laisse entrevoir les premiers indices de l'horreur à venir :

> I walked out into the frozen city. Even the mud was frozen. And the snow was a funny colour. It wasn't white. Well, it was white but there were other colours in it. It was as if there were veins running through it. And it wasn't smooth, as snow is, as snow should be. It was bumpy. (418)

La description de Rebecca, notamment grâce à la personnification de la neige marquée par des veines, laisse entendre que cette neige recouvre déjà potentiellement du sang et des traces de violence. Le récit de Rebecca, comme ses références au fil de la pièce à la sirène de police, au stylo qui tombe ou à la sauce qui se renverse, ne se pose pas comme vision historique faisant autorité mais comme modeste témoignage personnel qui passe par le quotidien et ses observations les plus banales. On le remarque également à la manière dont le bébé apparaît dans la pièce, en filigrane, à travers des paroles de chanson :

> REBECCA. Well I don't want to be your darling. It's the last thing I want to be. I'm nobody's darling.

---

[489] J'ai analysé le passage en ce sens plus haut (148).

[490] On retrouve une image similaire d'inefficacité de l'arbitre dans les critiques d'Andy envers Ralph dans *Moonlight*, qui le décrit comme un arbitre incompétent — « I'll always remember his impotent whistle » (349). Au-delà de l'aspect anecdotique et comique, ces références contribuent à fragiliser les formes d'autorité, et peut-être même d'autorité masculine en particulier.

> DEVLIN. That's a song.
>
> REBECCA. What?
>
> DEVLIN. "I'm nobody's baby now".
>
> REBECCA. It's "*You're* nobody's baby now". But anyway, I didn't use the word baby. (401-402, italiques dans le texte)

Le témoignage de Rebecca apparaît à demi-mot, dans un détour par la culture populaire. Rebecca refuse d'utiliser le mot « bébé », référence trop explicite et douloureuse à l'expérience qu'elle partagera plus tard — en négatif, elle esquisse son témoignage à venir. Comme je l'ai déjà remarqué dans mon analyse de la fragmentation dans la pièce (124), c'est toujours sur le mode du marginal et du détour que Rebecca partage son récit, à force de « Oh by the way there's something I meant to tell you » (426) et autres modestes interpellations. C'est cette attitude profondément humble qui lui permettra d'accueillir l'écho à la fin de la pièce. Comme le fait remarquer Derrida : « Tout revenant paraît ici venir et revenir *de la terre*, en venir comme d'une clandestinité enfouie (l'humus et le terreau, la tombe et la prison souterraine), pour y revenir, comme au plus bas, vers l'humble, l'humide, l'humilié » (*Spectres* 154, italiques dans le texte). C'est bien la clandestinité que vient dire l'écho final : ce bébé transporté en cachette, ces mères humiliées. L'écho en lui-même reflète une forme d'humilité en cela qu'il reste marginal, clandestin, dépendant d'une autre voix pour exister. Ainsi, le refus de la connaissance comme autorité et la remise en question de l'autonomie sont traces du spectral et conditions de son existence, l'inscrivant inévitablement dans une dimension éthique. Dans *Ashes to Ashes*, la connaissance se révèle comme à la fois menaçante et inefficace, et est remplacée par une logique du spectral qui privilégie l'obscurité et l'humilité, permettant de laisser entendre une voix autre.

Ainsi, la spectralité initie dans les pièces de Pinter un mouvement de reconsidération des pouvoirs de la connaissance. La vérité apparaît progressivement comme inaccessible autrement que sous une forme multiple, malléable et manipulable à souhait, comme c'est le cas dans *No Man's Land*. Au contraire, dans *Betrayal*, la connaissance est exacerbée mais c'est son inefficacité qui est soulignée. Dans *Old Times* ou *Landscape*, comme en réponse à cet échec, les personnages féminins prônent et mettent en scène une ouverture sur le monde à travers le sensible, au risque de devenir vulnérables. Finalement, comme le montre la capacité de Rebecca à accueillir l'écho dans *Ashes to Ashes* tout en échappant aux tentatives de catégorisation de Devlin, la spectralité revêt une dimension éthique privilégiant une conscience des limites de la

connaissance et de l'existence de rapports de dépendance. Le spectral crée une perturbation qui suspend tout jugement et au contraire appelle à l'accueil de l'autre dans son altérité. Le sujet, à l'image de Rebecca, n'est pas conçu comme autonome et tout-puissant mais au contraire comme dépendant du monde auquel il est exposé. Ce que Lévinas dit de la relation à l'autre fait écho à la définition que propose Derrida du spectre comme « quelqu'un *d'autre* qu'on ne se *hâtera* pas de déterminer comme moi, sujet, personne, conscience, esprit, etc. » (*Spectres* 27, italiques dans le texte) : « Si l'ontologie — compréhension, embrassement de l'être — est impossible, […] c'est parce que la compréhension de l'être en général ne peut pas dominer la relation avec Autrui » (*Totalité et infini* 39). Le spectral devient à la fois emblème et moteur de cette limite de la connaissance qui ouvre sur une dimension éthique. Pour le dire avec Andy dans *Moonlight* : « You may say you haven't the faintest fucking idea and you would be right » (357). Face au spectral comme face à Autrui, admettre ne pas savoir se révèle comme indispensable.

Si cette critique de la connaissance permet une ouverture éthique, elle soulève certaines questions. Nathalie Maillard remarque par exemple : « L'éthique de la vulnérabilité proposée par Lévinas, si elle reste arrimée à sa critique radicale du savoir, se prive en définitive d'intelligibilité » (322). Quant à Paul Ricœur, il signale le danger de « discours devenus d'une banalité décourageante en faveur de l'altérité », précisant : « Il faut qu'il y ait d'abord et fondamentalement un sujet capable de dire je pour faire l'épreuve de la confrontation avec l'autre »[491]. L'infinité de l'altérité et l'impossibilité de la connaissance telles que les décrit Lévinas empêcheraient toute forme de praxis. Toutefois, la scène donne la possibilité de poser de manière concrète la question de l'attitude à adopter face à l'apparition spectrale.

[491] Paul Ricœur, « Autonomie et vulnérabilité », *Le Juste 2* (Paris: Esprit, 2001), 94.

Chapitre 9 : Spectralité et responsabilité

Attending to the ghost
is an ethical injunction […]
(Davis 9)

Dans le sillage de Jacques Derrida (*Spectres*) ou d'Avery Gordon (*Ghostly Matters*), Colin Davis s'intéresse à une injonction émanant du spectral. Le fantôme nous appelle à faire quelque chose : y prêter attention, nous en occuper. La polysémie du terme « attend » n'est pas anodine : « to attend », c'est d'abord se concentrer sur quelque chose — « To direct the ears, mind, energies to anything »[492]. Cependant, comme je l'ai envisagé dans le chapitre précédent, cette attention ne doit pas se réduire à une tentative de compréhension, et préserver l'altérité du fantôme devient une responsabilité que le sujet doit assumer. En effet, Davis poursuit : « [the ghost] occupies the place of the Levinasian Other: a wholly irrecuperable intrusion in our world, which is not comprehensible within our available intellectual frameworks, but whose otherness *we are responsible for preserving* » (9, c'est moi qui souligne). Le fantôme fait donc appel à une attitude particulière, mêlant attention et respect d'une altérité radicale. « Attend », c'est également dispenser une aide, délivrer un soin, comme à un malade par exemple — « To apply oneself to the care or service of (a person); esp. to watch over and wait upon, to minister to (the sick) » (*OED*). Comme le remarque Jon Foley Sherman : « To attend is to care for » (15). À travers ces termes, l'incarnation du spectral refait surface, telle que je l'ai analysée dans le chapitre 7. Ainsi, un deuxième type d'injonction se superpose au premier : une responsabilité qui trouverait son origine dans la vulnérabilité de l'autre et sa dépendance potentielle. En posant les bases de l'éthique de la vulnérabilité, Corine Pelluchon revient sur l'obligation éthique émanant de la situation du malade :

> Nous n'avons que des devoirs devant un homme couché sur son lit d'hôpital. […] Le contact avec l'autre n'est pas seulement une ouverture, mais une exposition à l'autre, une expérience qui, au lieu de ramener le soignant à sa propre mort et à sa liberté, le renvoie à l'infini de sa responsabilité qui est une responsabilité pour l'autre. (*L'autonomie brisée* 428)

---

[492] « Attend, v », *Oxford English Dictionary* (Oxford: Oxford UP) [en ligne, consulté le 4 juin 2017].

Le rapport au malade et celui au fantôme ont en commun un appel envers le sujet, qui se doit d'assumer une responsabilité envers un autre vulnérable. Dans les pièces de mon corpus, Pinter mobilise cette double responsabilité, qui émane à la fois du face-à-face avec le spectre et avec un autre souffrant, mis en lumière par la dimension incarnée et vulnérable du fantôme. Je voudrais suggérer que, pour les spectateurs, cette responsabilité n'est pas tant un appel direct à l'action qu'une incitation à adopter un regard différent, marqué par une ouverture au monde et une capacité à prêter attention à ce qui est souvent ignoré, rendu invisible ou inaudible. Le sujet est ainsi construit comme plongé et impliqué dans le monde, inscrit dans des relations de dépendance et d'interdépendance qui l'appellent à s'engager.

Afin d'analyser cette responsabilité motivée par le spectral, je m'intéresserai d'abord à sa mise en place : c'est en instaurant une forme de trouble que les pièces touchent les spectateurs, faisant appel à une dimension affective plutôt que rationnelle et créant un sentiment d'inconfort qui interpelle le public. De plus, elles ne cessent de mettre en scène des demandes d'attention qui sont ignorées par les personnages, encourageant une prise en charge par le public. Enfin, grâce à une mise en perspective avec d'autres textes de Pinter, je m'interrogerai sur les implications de cette responsabilité hors des murs du théâtre et sur la possibilité d'une politique de la spectralité.

1. La spectralité sur scène : une expérience troublante

Comme l'explique Avery Gordon, l'injonction du fantôme émane de la perturbation qu'il provoque :

> Haunting […] is distinctive for producing a something-to-be-done. Indeed, it seemed to me that haunting was precisely the domain of turmoil and trouble, that moment (of however long duration) when things are not in their assigned places, when the cracks and rigging are exposed, when the people who are meant to be invisible show up without any sign of leaving, when disturbed feelings cannot be put away, when something else, something different from before, seems like it must be done. (xvi)

D'après Avery Gordon, c'est en dérangeant que le spectral déclenche la prise de conscience d'une forme de responsabilité — « something else […] seems like it must be done ». Au fil de mon analyse, j'ai eu l'occasion de montrer en quoi le spectral perturbait le temps, le régime de visibilité et de représentation. Au-delà de cette perturbation qui opère sur le mode de la rupture, ce qui m'intéresse ici plus particulièrement, c'est la dimension émotionnelle, qui repose sur une implication du public — « disturbed feelings cannot be put away ». Dans une logique de

dispersion infinie du spectral, la hantise vient frapper les spectateurs, les déstabilisant afin de leur faire prendre conscience de leur responsabilité et de cette injonction à l'action qu'évoque Gordon. Encore une fois, c'est une dépendance mêlée de vulnérabilité qui est mise en avant : le spectacle est dépendant du public dans le sens où il repose sur sa coopération et son engagement et, en s'impliquant, les spectateurs s'exposent au spectacle et à ce qu'il peut avoir de troublant.

a. Entre inconfort et fascination

Les pièces de Pinter interpellent et émeuvent le public sans expliquer quoi que ce soit. On le constate notamment à travers les réactions des spectateurs, qui ont été nombreux, des critiques de théâtre aux universitaires, à évoquer ce sentiment d'inconfort. En 2013, à l'occasion d'un compte-rendu de *Old Times,* Charles Spencer affirme : « After more than 30 years of reviewing his work I still find myself in two minds about Harold Pinter—not a comfortable position for a critic »[493]. En sus d'un questionnement sur l'œuvre de Pinter, le critique admet un sentiment plus subjectif d'inconfort, qui entre en conflit avec les exigences d'objectivité et d'autorité d'un critique. Cette remarque fait écho à l'éthique développée par Martin Middeke dans « The Undecidable and the Event: Ethics of Unrest in Martin Crimp's *Attempt on Her Life* and debbie tucker green's *truth and reconciliation* » : dans le sillage de Derrida et Lévinas, il explique que l'indécidable serait le fondement d'une éthique rendant possible la confrontation avec l'autre dans le respect de son altérité (97-99). Si Martin Middeke se concentre principalement sur l'ambivalence des pièces en matière de compréhension et d'interprétation, le terme qu'il utilise — « unrest » — évoque un sentiment de profond inconfort. Ce choix lexical fait également référence à des mouvements sociaux, signes de rébellion contre un système jugé injuste. Cet « unrest » au sens plein me semble approprié pour définir l'impact de la spectralité chez Pinter : un premier sens mettrait l'accent sur le caractère indéfinissable du spectral en termes rationnels, alors qu'un second soulignerait sa portée émotionnelle, sa capacité à perturber, à affecter l'autre, inscrivant en filigrane la possibilité d'un impact plus large dans la société. Dans sa discussion de l'œuvre de Pinter, Austin Quigley fait un détour par Tom Stoppard afin de décrire un sentiment similaire à celui repéré par Martin Middeke :

> Stoppard uses an illuminating phrase to characterise the baffling experiences of the leading characters in *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* when he describes them

---

[493] Charles Spencer, « *Old Times*, Harold Pinter Theatre, Review », *The Telegraph* (Londres, 1 février 2013) [en ligne, consulté le 19 juillet 2017].

> as constantly being intrigued without ever quite being enlightened. That sense of being fascinated by something we do not fully understand is […] an irreducible aspect of the experience of Pinter's plays […]. (« Pinter, Politics and Postmodernism » 7)

Le sentiment que repère Quigley est double : d'un côté, une illumination et une connaissance impossible, ou du moins imparfaite ; et de l'autre, la fascination qui nous anime, cette emprise de la pièce sur les spectateurs. D'après Jon Foley Sherman, un tel sentiment est indispensable dans une structure attentionnelle : « Wonder does not suppose a comfortable place in which to recline and take in the show […]. On the contrary, it demands and unmoors. Astonishment is taxing, but without wonder the world empties » (xii). La fascination mêlée de questionnement contenue dans le terme « wonder » permet d'affirmer à nouveau un rapport éthique à l'autre qui ne tente pas de le capturer mais accepte de faire face à son altérité. Pourtant, en plus de ce sens lié à la connaissance — « To ask oneself in wonderment; to feel some doubt or curiosity (*how*, *whether*, *why*, etc.); to be desirous to know or learn » — un autre sens met en avant la dimension émotionnelle du terme — « To feel or be affected with wonder; to be struck with surprise or astonishment, to marvel »[494]. Encore une fois, le questionnement objectif laisse place à une émotion profondément subjective[495]. Dans les pièces de mon corpus, ce sentiment — qu'on l'appelle « wonder » ou « unrest » — est à l'origine d'une forme d'attention qui pose les bases d'une responsabilité en permettant de rester sensible au monde. En demandant cet effort de la part des spectateurs, les pièces perturbent, inquiètent, et nous ne sortons pas indemnes de la représentation.

Si les commentaires précédents ne mentionnent pas spécifiquement la spectralité, je voudrais suggérer qu'elle augmente ce sentiment d'inconfort mêlé de fascination. Par exemple, pour Judith Richardson, l'histoire des fantômes est une histoire troublée — « A History of Unrest »[496]. Monique Borie, en conclusion de son ouvrage sur le fantôme au théâtre, revient sur ce qu'elle appelle un « éloge de l'inquiétude » :

> Vers quel centre caché du théâtre l'épreuve du fantôme conduit-elle, sinon au bord de cette déchirure de la représentation où le doute s'inscrit dans le voir ? Avec ce doute, l'inquiétude habite l'expérience théâtrale, inquiétude d'un entre-deux, celui d'une présence qui se noue à l'absence, d'une apparition dont la nature demeure indécidable.

---

[494] « Wonder, v », *Oxford English Dictionary* (Oxford: Oxford UP) [en ligne, consulté le 4 juin 2017].
[495] Sur cette « économie de l'affect » dans les pièces politiques, voir l'article de Basil Chiasson : « Harold Pinter's "More Precisely Political" Dramas, or a Post-1983 Economy of Affect », *Modern Drama* 56 (2013), 80-101.
[496] Judith Richardson, « A History of Unrest », *The Spectralities Reader: Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*, éd. par María del Pilar Blanco et Esther Peeren (Londres: Bloomsbury, 2013), 489-506.

> C'est peut-être dans cette ouverture d'un espace d'inquiétude que se livre une essence du théâtre : une croyance que traverse le doute, une subjugation de la mort qui n'efface jamais complètement la terrible séparation, dans le jeu toujours recommencé des apparitions/disparitions. (291)

Ce développement sur le fantôme et le théâtre fait écho à ceux de Middeke, Quigley ou de Foley Sherman, mettant en avant une fois encore une dimension rationnelle perturbée, « indécidable », accompagnée d'une portée subjective. En effet, le terme « inquiétude » choisi par Monique Borie convoque à la fois un entre-deux et un affect bouleversé par l'expérience de la spectralité sur scène.

b. « An old hullo out of the dark » : un fantôme comique

Si le spectral pinterien touche les affects, c'est notamment en se revêtant d'une dimension comique profondément perturbante. Chez Pinter, le rire hante le spectateur, comme le fait remarquer Elin Diamond : « Harold Pinter's audiences leave the theatre haunted by their own laughter » (*Pinter's Comic Play* 11). Dans les pièces de mon corpus, le rire est intimement lié au spectral : c'est un rire qui dérange et dont on garde la sensation d'une crispation désagréable. Avec *Where Laughter Stops: Pinter's Tragicomedy*, publié en 1976, Bernard F. Dukore repère ce moment où le « rire s'arrête » chez Pinter, afin de laisser place à la tragédie (c'est moi qui traduis). S'il affirme que ce schéma s'applique à « presque tout le canon pinterien », il prend soin d'exclure, dans une note de bas de page, une série de pièces dont *Landscape, Silence* et *Night* (5, c'est moi qui traduis). En effet, le basculement est probablement plus clairement visible dans des pièces comme *The Birthday Party* ou *The Caretaker*. Toutefois, dans des pièces plus tardives, Pinter continue à mêler tragédie et comédie, à la différence près que le virage n'est plus articulé de manière aussi évidente. Dans une œuvre progressivement envahie par la spectralité, c'est un sentiment d'inconfort diffus qui s'insinue à tout instant, déclenché par les différentes aspérités se manifestant au fil des pièces.

Dans *Family Voices*, la voix spectrale du père est un exemple particulièrement représentatif car, contre toute attente, sa tirade finale laisse place au comique :

> I know your mother has written to tell you that I am dead. I am not dead. […]
> Well, that is not entirely true, not entirely the case. I'm lying. I'm leading you up the garden path, I'm playing about, I'm having my bit of fun, that's what. Because I am dead. As dead as a doornail. I'm writing to you from my grave. A quick word for old time's sake. Just to keep in touch. An old hullo out of the dark. A last kiss from Dad.

> I'll probably call it a day after this canter. Not much more to say. All a bit of a sweat. Why am I taking the trouble? Because of you, I suppose, because you were such a loving son. I'm smiling, as I lie in this glassy grave. […]
> Lots of love, son. Keep up the good work. (145-146)

Si le passage s'amorce sur le motif spectral du retour du mort — « I am not dead » — le père présente cet événement d'une manière étonnamment nonchalante, et le message de l'au-delà perd toute forme de solennité — « A quick word for old time's sake. Just to keep in touch ». Les expressions sont familières et imagées : « leading you up the garden path », « as dead as a doornail », « An old hullo out of the dark ». S'il est d'usage pour les fantômes d'évoquer l'univers dans lequel ils évoluent, la description de la voix n'a rien de très impressionnant : le cercueil de verre est étrange mais relativement inoffensif, rappelant l'univers des contes de fées plus que les flammes évoquées par le fantôme de *Hamlet* par exemple (1.5.11, 2016). La conclusion, sur le modèle de la formule de politesse épistolaire, semble particulièrement banale. Finalement, le père se rend compte qu'il n'a rien à dire à son fils et le message de l'au-delà se révèle être largement velléitaire. En faisant du fantôme un élément comique, la pièce lui ôte toute solennité et perturbe notre réception habituelle du spectral. L'irruption de la voix du père est donc plus bizarre qu'effrayante, mais peut-être dans cette mesure plus prompte à nous déstabiliser et à mettre en place une forme d'inquiétude mêlée de fascination.

D'une manière similaire, la dimension comique se révèle essentielle dans *Moonlight* et apparaît comme complémentaire et inséparable de la spectralité. Harold Pinter le fait remarquer lui-même dans un entretien avec Mel Gussow :

> It does strike me, though, that in our conversation about *Moonlight* there is possibly an unbalanced emphasis on death. Though we know there's a lot of death about in *Moonlight*, salt, vinegar and mustard exist in the play. In other words there are a few laughs. That may have to do with death, but it also has to do with life. (Pinter et Gussow, *Conversations* 124)

En effet, les évocations de la mort laissent parfois place à un ton beaucoup plus ludique et divertissant, loin de la pesanteur souvent associée à l'apparition de fantômes. Michael Billington évoque les « secousses des changements d'humeurs soudains » de la pièce (*Harold Pinter* 342, c'est moi qui traduis). Les jeux de mots prennent souvent le dessus sur la situation funeste présentée, comme dans les premiers instants, où Bel et Andy plaisantent à propos de l'expression « taking the piss » :

> ANDY. My God, she's taking the piss out of me. My own wife. On my deathbed. […]

> BEL. Perhaps it's my convent school education but the term "taking the piss" does leave me somewhat nonplussed.
>
> ANDY. Nonplussed! You've never been nonplussed in the whole of your voracious, lascivious, libidinous life.
>
> BEL. You may be dying but that doesn't mean you have to be *totally* ridiculous. […] We girls were certainly aware of the verb "to piss", oh yes, in the sixth form, certainly. I piss, you piss, she pisses, et cetera.
>
> ANDY. We girls! Christ!
>
> BEL. The term "taking the piss", however, was not known to us.
>
> ANDY. It means mockery! It means to mock. It means mockery! Mockery! (321-322, italiques dans le texte)

Andy et Bel ne cessent de réagir à la langue en elle-même et jouent des différents registres utilisés. Les répliques d'Andy révèlent un plaisir à mobiliser un vocabulaire inhabituel et à faire entendre des rimes improvisées : « You've never been nonplussed in the whole of your vorac*ious*, lasciv*ious*, libidin*ous* life » (c'est moi qui souligne). Toutefois, malgré la dimension comique de ces passages, on ne quitte jamais véritablement la situation de base de la pièce : la mort imminente d'Andy. Dans sa première réplique, l'expression « taking the piss » est directement associée à son lit de mort — « on my deathbed ». À son tour, Bel, remet son commentaire en contexte : « You may be dying but that doesn't mean you have to be *totally* ridiculous ». Le comique est donc toujours lié à cette perspective funeste, qui lui donne une qualité dérangeante. Alan Jenkins, dans son compte-rendu de la première mise en scène de la pièce, évoque l'omniprésence d'un humour sombre — « bleak humour »[497]. On en retrouve un nouvel exemple quelques instants plus tard :

> BEL. […] I can still have you.
>
> ANDY. What do you mean? Are you threatening me? What do you have in mind? Assault? Are you proposing to have me here and now? Without further ado? Would it be out of order to remind you that I'm on my deathbed? Or is that a solecism? What's your plan, to kill me in the act, like a praying mantis? How much sexual juice does a corpse retain and for how long, for Christ's sake? (352-353)

L'association de la relation sexuelle et de la mort, qui passe également par une comparaison avec les habitudes des mantes religieuses, donne une dimension grotesque au passage qui finit

---

[497] Alan Jenkins, « Whistling in the Dark », *The Times Literary Supplement* (Londres, 17 septembre 1993), 18.

par troubler. Comme l'explique Véronique Klauber : « [la] charge comique [du grotesque] ne suffit pas à une dénégation efficace, mais elle permet de réagir ; le grotesque apporte moins la catharsis que la confirmation de l'instabilité de tout »[498]. Finalement, les échanges entre Bel et Andy ne divertissent pas véritablement : ils n'offrent pas la possibilité de « s'éloigner du réel, se détourner de la vue de l'essentiel »[499], mais au contraire attirent l'attention sur ce qui dérange. Dans la pièce, les fils ne sont pas en reste et leurs échanges semblent eux aussi motivés par un rapport ludique avec la langue : ils ne cessent d'inventer des noms et de se lancer dans des surenchères, atteignant des sommets de créativité (voir par exemple 353-356). Pourtant, le comique est toujours interrompu et ne dure pas assez longtemps pour faire office d'espace de soulagement et de détente. Toujours entremêlé avec les préoccupations plus funestes de la pièce, il devient une manière de rendre l'impact du spectral plus fort, de perturber et de faire réagir. Le poème « Laughter », écrit par Pinter en 2006, éclaire ce fonctionnement :

> Laughter dies out but is never dead
> Laughter lies out the back of its head
> Laughter laughs at what is never said
> It trills and squeals and swills in your head
> It trills and squeals in the heads of the dead
> And so all the lies remain laughingly spread
> Sucked in by the laughter of the severed head
> Sucked in by the mouths of the laughing dead[500]

Dès le premier vers, le rire devient funeste, et la monorime en « -ead » établit l'omniprésence de la mort. Dans la première moitié du poème, cette dimension reste toutefois assez discrète, car le rire est associé au non-dit mais est relativement inoffensif, et si l'expression « die out » apparaît, c'est d'abord dans le sens de « s'estomper » — même si le sens premier du terme reste présent en filigrane. Cependant, le passage de la tête du lecteur à celle du mort dans le cinquième vers est profondément dérangeant. Le rire est maintenant associé directement au mensonge et, dans une image à la fois gothique et grotesque, est absorbé par des têtes sans corps et des bouches de cadavres. De plus, la qualité répétitive du poème, à travers ses nombreuses assonances (en [ɛ] : « head », « said », « dead », « spread ») et allitérations (en [s] : « squeals », « sucked », « severed »), lui confère une dimension entêtante, comme si l'on ne pouvait s'en

---

[498] Véronique Klauber, « Grotesque, littérature », *Encyclopédie Universalis* [en ligne, consulté le 9 juillet 2017].
[499] « Divertir », *Le Trésor de la langue française informatisé* [en ligne, consulté le 14 août 2016].
[500] Harold Pinter, « Laughter (2006) », *Various Voices: Sixty Years of Prose, Poetry, Politics, 1948-2008*, 3e éd. (Londres: Faber & Faber, 2009), 197 (ponctuation absente dans l'original).

débarrasser. Ce poème est révélateur du fonctionnement du comique dans les pièces de la mémoire : dimension constituante dans *Moonlight* ou dans *Family Voices* par exemple, il n'est jamais développé au point d'offrir le confort du divertissement ou le soulagement de la catharsis. Associé à la mort et au spectral, il devient plutôt une manière d'en augmenter la portée et de semer le trouble en perturbant les spectateurs.

c. « Will I wonder at you tomorrow, I wonder, as I still wonder at him today? » : répercussions et implications

En instaurant cette fascination mêlée d'incompréhension, les pièces nous incitent à nous poser des questions, à l'image de Spooner dans *No Man's Land* :

> What he said… all those years ago… is neither here nor there. It is not what he said but possibly the way he sat which has remained with me all my life and has, I am quite sure, made me what I am.
>
> *Pause*
>
> And I met you at the same pub tonight, although at a different table.
>
> *Pause*
>
> And I wonder at you, now, as once I wondered at him. But will I wonder at you tomorrow, I wonder, as I still wonder at him today? (331-332)

La dernière réplique de Spooner est envahie par le polyptote (« wonder », « wondered »), soulignant la portée de sa rencontre avec l'émigré hongrois. Après toutes ces années, s'il ne se souvient pas des détails, il se rappelle la prestance de l'homme. La logique de la dispersion du spectral opère ici : comme les vaguelettes dans *Old Times* ou l'écho dans *Ashes to Ashes*, sur le mode de la métalepse, Spooner attire l'attention sur les répercussions d'une rencontre, et sur l'effet produit au regard de son évolution personnelle. Grâce à la spectralité et à la sensation d'inconfort qu'elle crée, les pièces de Pinter mettent en place une forme de résonance, une perturbation qui dépasse les frontières de la pièce. Dans son chapitre « Image and Attention in Harold Pinter », Alice Rayner évoque les techniques pinteriennes et repère ce qu'elle identifie comme l'un des objectifs du dramaturge : « a desire to create attention by which the present of the theatrical time and space, the here and now of the theatrical moment, is made to resonate » (91). La résonance qu'elle examine est principalement méta-artistique : Rayner analyse en quoi la conclusion de *No Man's Land* peut être vue comme un commentaire sur le processus d'écriture lui-même et comment *Old Times* met en lumière la capacité de la langue à brouiller les souvenirs. Pourtant, la perturbation mise en place par le spectral, ce trouble qui passe par

l'humour, a une portée éthique : elle interpelle les spectateurs, qui, eux-mêmes, paraissent hantés par ce qu'ils ont vu, emplis d'une résonance qui n'en finit pas de se faire entendre. On retrouve la logique qu'évoque Hanna Scolnicov dans son analyse d'*Ashes to Ashes* et en particulier de l'écho final : « this particular echo will continue to reverberate after the "*[l]ong silence*" that ends the play. The haunting words and Rebecca's enigmatic experiences will rattle spectators […] » (« Bearing Witness » 52). Les spectateurs ne sont pas dans une position confortable, divertis et à distance, mais au contraire impliqués, touchés par ce qu'ils voient sur scène. Ils se retrouvent dans une position non pas d'autonomie et de contrôle mais de dépendance et d'exposition, telle que la décrit Jon Foley Sherman : « Wonder […] opens me to the movement another provokes for and within me, movement that pushes me away from what I know. It is an experience of shared, uneven alteration that promotes continued opening to others and my surroundings » (150). Cette ouverture à l'autre pose la base d'un rapport éthique et rend possible la prise en charge d'une responsabilité. De plus, ce type de perturbation et d'ouverture ne peut être mis de côté et oublié, pour reprendre la formulation d'Avery Gordon — « when disturbed feelings cannot be put away » (xvi). Il est absorbé et crée une déstabilisation qui souligne l'emprise des pièces sur les spectateurs et leur implication nécessaire. Pour le dire avec Jon Foley Sherman : « "the" performance does not exist before attendants so much as through them; performance comes to being through their different kinds of attention » (12). Si l'expérience de la spectralité sur la scène pinterienne se révèle troublante, c'est ainsi dans le but de mobiliser l'attention des spectateurs.

2. Une exigence d'attention

D'après Joan Tronto, l'éthique du *care* est fondée sur quatre éléments principaux : « caring about, noticing the need to care in the first place; taking care of, assuming responsibility for care; care-giving, the actual work of care that needs to be done; and care-receiving, the response of that which is cared for to the care »[501]. Ces quatre étapes établissent l'attention comme préliminaire au processus du soin dans son ensemble : ce n'est qu'après avoir repéré un besoin que l'on peut assumer une responsabilité et prendre en charge la situation de dépendance. Dans les pièces de mon corpus, la spectralité fonctionne comme révélateur et rend possible cette perception de l'autre. Si la spectralité attire l'attention dans son hésitation entre visibilité et invisibilité, comme on l'a vu notamment dans le chapitre 5, au fil des pièces de nombreuses

[501] Joan C. Tronto, *Moral Boundaries: a Political Argument for an Ethics of Care* (Londres: Routledge, 1994), 127.

situations exigent l'attention du spectateur. Cette attention passe d'abord par un effort global de perception sollicitant les sens de manière répétée, et exposé comme un thème récurrent. De plus, les pièces donnent à voir des situations où la perception rend possible l'attention à l'autre vulnérable. Pourtant, ce sont aussi des défauts d'attention qui sont mis en scène, notamment lorsque la violence fait irruption sans susciter de réaction. Dans ces circonstances, le public est encouragé à pallier un manque. De la même manière que le *care* se manifeste simultanément comme « valeur et pratique », pour reprendre la formule de Virginia Held (9, c'est moi qui traduis), les pièces exposent l'attention comme thème et la convoquent comme activité concrète en exploitant la nature même du théâtre.

a. « If our antennae are at all active and alive » : un effort de perception

En entretien avec Susan Hollis Merritt à propos de *Ashes to Ashes*, Harold Pinter explique :

> Certainly, the Holocaust images do stay with me. They are contained within people's experience. […] I think for those of us who live in this world, we—our identification—if our antennae are at all active and alive—with the facts—the atrocious facts—of the world are a constant fact in our lives. Now my point, therefore, is that this woman… the woman that I felt to be haunted—and if you like, possessed—by this world around her, which, I remind you, she had never herself experienced […]. (« Harold Pinter's *Ashes to Ashes* » 74-75)

Pinter associe la hantise à une exposition et à une forme de possession qui ne peut être déclenchée que par une sensibilité particulière au monde, un effort de perception — « if our antennae are at all alive and active ». S'il pose une condition qui donne l'impression d'une sélection — « for those of us who live in this world » — elle se révèle être un prérequis déjà établi, car nous vivons tous dans ce monde qui a connu l'Holocauste. Ainsi, être hanté c'est prêter attention à ce nous entoure, à la violence et à l'injustice, même si elles ne sont pas directement visibles. C'est reconnaître notre responsabilité, notre implication dans le monde, signalée par le passage de « the facts […] of the world » à « a […] fact in our lives ». Pinter met en avant un sujet vigilant face au spectral, tel que celui que décrit Avery Gordon :

> The whole essence, if you can use that word, of a ghost is that it has a real presence and demands its due, your attention. Haunting and the appearance of specters or ghosts is one way, I tried to suggest, we are notified that what's been concealed is very much alive and present, interfering precisely with those always incomplete forms of containment and repression ceaselessly directed toward us. (xvi)

Avery Gordon rejoint ici Colin Davis en repérant une injonction spectrale : le fantôme exige notre attention, nous demande de déployer nos « antennes », pour reprendre l'image pinterienne, afin de déceler ce qui est parfois camouflé. L'attention est ainsi liée à une forme de perception, comme le remarque Sandra Laugier : « toute économie de l'attention s'appuie — généralement de façon implicite — sur une certaine éthique de la perception »[502]. Jon Foley Sherman, dans son analyse de l'attention théâtrale, confirme cette logique et convoque les origines phénoménologiques de son raisonnement en revenant à Merleau-Ponty (voir par exemple 6-9). Cependant, l'attention demande un effort supplémentaire par rapport à la perception : « L'attention se distingue toutefois de la perception en ce qu'elle implique un certain *effort pour remarquer* ce qui est bien là, mais qui ne saute pas aux yeux ou qui est au contraire tellement présent et ordinaire qu'on ne le voit plus » (257, italiques dans le texte). C'est cet effort supplémentaire que les pièces nous demandent de faire lorsqu'elles font appel à nos sens.

Dans *Old Times*, Pinter expose et convoque cette attitude à travers une attention aux sons :

> ANNA. Listen. What silence. Is it always as silent?
>
> DEELEY. It's quite silent here, yes. Normally.
>
> *Pause*.
>
> DEELEY. You can hear the sea sometimes if you listen very carefully. (257)

Le motif de la mer devient ici un moteur d'attention. La réponse de Deeley évoque un effort de perception — « if you listen very carefully ». L'attention est simultanément mentionnée et mise en œuvre, car la portée de cet échange dépasse le plateau et les spectateurs sont tentés de tendre l'oreille. Quelques instants plus tard, Anna évoque un effort visuel lorsqu'elle regarde par la fenêtre et demande : « Can you see that tiny ribbon of light? Is that the sea? Is that the horizon? » (260). Si les metteurs en scène ont souvent choisi de faire de la mer un élément scénographique central[503], dans ses indications, Pinter place une fenêtre au centre du plateau mais la plonge dans la nuit, justifiant l'effort de perception fait par Anna, et encourageant potentiellement une attitude similaire de la part du spectateur (246). On retrouve une référence aux bruits de la mer, plus discrète, avec Deborah dans *A Kind of Alaska* : « The sea, is that what I hear? A long way away » (162). L'attention du spectateur est à nouveau stimulée par la tournure interrogative.

---

[502] Sandra Laugier, « L'éthique comme attention à ce qui compte », *L'économie de l'attention : Nouvel horizon du capitalisme ?*, éd. par Yves Citton (Paris: La Découverte, 2014), 257.
[503] J'ai évoqué le motif de la mer et sa mise en scène dans le chapitre précédent (316).

C'est le cas également dans *Moonlight*, même si la remarque d'Andy relève de manière plus évidente de l'hallucination ou du fantasme : « Has that been the whisper along the white sands of the blue Caribbean? » (334). Il n'est pas anodin que toutes ces références renvoient au bruit de la mer, motif élégiaque analysé précédemment comme emblème du caractère insaisissable du spectral (316), ou lieu de passage entre la vie et la mort (79). En choisissant cet élément, Pinter construit le spectral comme déclencheur d'une attention renforcée, qu'elle soit visuelle ou sonore.

Dans *Monologue*, c'est sur le mode de l'interpellation que notre attention est convoquée : le personnage, seul sur scène, ne cesse de s'adresser directement, à la deuxième personne, à son ami absent. Ses questions qui restent sans réponse deviennent une forme d'appel au spectateur, l'incitant à se sentir concerné par ce monologue. L'effacement spectral de l'interlocuteur suscite ainsi l'attention du spectateur. Dans les derniers instants de *No Man's Land*, c'est Hirst qui sollicite notre attention en mentionnant le bruit d'une mouche : « Is there a big fly in here? I hear buzzing » (392). Quelques instants plus tard, il évoque les chants des oiseaux de sa jeunesse, entre audition et réminiscence : « But I hear sounds of birds. Don't you hear them? » (398). La formulation sous forme de question interpelle directement le public et prend une dimension performative : les spectateurs sont tentés de tendre l'oreille afin de déceler le son dont Hirst parle. Si ces occurrences peuvent sembler anecdotiques dans un premier temps, leurs apparitions répétées au sein du corpus les rendent incontournables : Pinter n'en finit pas de signaler ce que nous pouvons manquer par défaut d'attention et de nous placer dans des situations où nous avons la désagréable impression d'être passés à côté de quelque chose. De la même manière que Paul Ricœur met l'accent sur la capacité de l'homme à faillir, Pinter souligne l'éventualité permanente d'un échec de notre part (*L'homme faillible* 20). Face à cette possibilité, les questions des personnages débordent du plateau et encouragent le public à prêter une attention particulière à ce qu'il se passe sur scène.

De plus, les moments où les personnages ne sont pas entendus donnent lieu à des accès de panique ou de violence, comme dans *Landscape*, où Duff ne supporte plus de ne pouvoir entrer en contact avec Beth : « It's bullshit. Standing in an empty hall banging a bloody gong. There's no one to listen. No one'll hear. There's not a soul in the house. Except me. There's nothing for lunch. There's nothing cooked. No stew. No pie. No greens. No joint. Fuck all » (186). C'est également le cas dans *A Kind of Alaska*, où Deborah se rappelle avec angoisse les épisodes de son coma où des gens essayaient de lui parler alors qu'elle était incapable de se faire entendre : « No one hears what I say. No one is listening to me » (154). La frustration de ces personnages fait de l'attention un élément essentiel et encourage une réaction de la part du

spectateur. En multipliant les moments où les personnages commentent leur sensation d'être inaudibles, les pièces exigent de la part du spectateur un effort de perception soutenu. De plus, comme les occurrences sont variées, fondées sur la vue aussi bien que l'ouïe et intervenant de manière inattendue, l'attention est construite non pas comme un processus orienté vers un objet particulier, mais comme une forme de vigilance générale. L'attention spectrale se distingue ainsi de l'attention traditionnelle, définie comme « tension de l'esprit vers un objet à l'exclusion de tout autre »[504] ou « attention à ce qui compte » (Laugier 257-260). Comme analysé précédemment, le spectral repose sur une intermittence imprévisible qui incite à une vigilance permanente. Avery Gordon remarque que cette injonction à l'attention absolue est une caractéristique du spectral : « Reckoning with ghosts is not like deciding to read a book: you cannot simply choose the ghosts with which you are willing to engage » (190). L'on retrouve également une logique lévinassienne, dans laquelle la responsabilité répond « avant tout entendement, d'une dette contractée avant toute liberté, avant toute conscience, avant tout présent » (*Autrement qu'être* 14). L'exigence d'attention envers l'autre, quel qu'il soit, préexiste toujours à toute forme de jugement ou de sélection. Dans *Silence*, Ellen offre un exemple d'attention initialement refusée, mais qui refait surface dans une logique de l'après-coup[505] :

> After my work each day I walk back through people but I don't notice them. I'm not in a dream or anything of that sort. On the contrary. I'm quite wide awake to the world around me. But not to the people. There must be something in them to notice, to pay attention to, something of interest in them. In fact I know there is. I'm certain of it. But I pass through them noticing nothing. It is only later, in my room, that I remember. Yes, I remember. But I'm never sure that what I remember is of to-day or of yesterday or of a long time ago. (204)

Ellen se place dans une forme d'indifférence, sinon au monde, du moins aux gens qui l'entourent. Toutefois, cette indifférence est présentée comme intenable car, sur le mode du spectral, dans une temporalité décalée, ce qu'Ellen aurait dû remarquer fait retour sous forme de bribes de souvenirs, maintenant atemporels et impossibles à fixer dans une chronologie. Les paroles d'Ellen mettent en lumière l'opposition entre une attention traditionnelle, qui se concentre sur des traits saillants — « There must be something in them to notice, to pay attention to, something of interest in them » — et une attention spectrale, qui fait irruption de manière

---

[504] « Attention », *Le Trésor de la langue française informatisé* [en ligne, consulté le 2 août 2016].
[505] J'ai envisagé ce mécanisme plus haut (154).

intempestive dans une temporalité perturbée mais se refuse à cette discrimination. L'affirmation « Yes, I remember » pose une mémoire absolue et non pas ciblée en fonction des caractéristiques des personnes croisées. L'attention s'inscrit dans une ouverture à l'autre qui pose les bases d'une éthique de l'altérité, comme l'explique Jon Foley Sherman : « Attention arranges perception so that what I feel, need, desire, and think forms the background to someone or something else that concerns me. Attention thematises perception and moves it away from its source » (15). L'effort de perception, au même titre que le visage chez Lévinas, fait passer l'autre avant le soi, et reconfigure le sujet non pas comme autonome mais comme saisi d'une obligation envers l'autre.

b. « I thought I heard a child crying » : attentif et attentionné

Comme le remarque Joan Tronto, cette attention soutenue permet la reconnaissance d'un autre dépendant. Dans *Night*, le lien entre attention et soin dispensé est rendu saillant lorsque la femme croit avoir entendu un enfant pleurer, alors que l'homme n'entend rien :

> WOMAN. What was that?
> MAN. What?
> WOMAN. I thought I heard a child crying.
> MAN. There was no sound.
> WOMAN. I thought it was a child, crying, waking up.
> MAN. The house is silent. (215)

Comme pour la sirène de police dans *Ashes to Ashes*[506], Pinter ne donne pas d'indication scénique concernant ce son, et il n'est probablement pas joué sur scène. Ainsi, la pièce révèle notre capacité à manquer des choses, à être insensibles à ce qui n'est pas évident. De plus, on retrouve l'opposition analysée précédemment entre un personnage masculin porteur d'une vision objective, et un personnage féminin sensible à l'autre représenté par le bébé en pleurs, exemple par excellence de dépendance et de vulnérabilité. En effet, l'homme ne dit pas ne pas avoir lui-même entendu ce son, mais affirme, grâce à une troisième personne du singulier impersonnelle, qu'il n'y a pas eu de bruit, que la maison est silencieuse. À la perception subjective s'oppose encore une fois une vision objective ignorant les voix autres, même si elles sont le signe d'une vulnérabilité. Comme le remarque Sandra Laugier, attention et *care* se rejoignent : « Il nous faut apprendre à voir, ce qui implique d'apprendre à être attentifs, mais

[506] J'ai montré plus haut en quoi la sirène de police, que Rebecca est la seule à entendre, devient un signe de sa capacité à prendre en charge la souffrance de l'autre (193).

aussi *attentionnés*. C'est cette *volonté de voir* et de *faire attention* qui définit la perception morale » (252, italiques dans le texte). C'est également ce souligne Yves Citton dans l'introduction à son ouvrage explorant le fonctionnement économique et sociopolitique de l'attention : « La montée en puissance des approches relevant du *care* fait apparaître à quel point nos soucis éthiques et nos activités de soins dépendent d'une problématique de l'attention, en mettant au premier plan le lien intime unissant le fait d'être "attentif" à celui d'être "attentionné" »[507]. Une vigilance permanente et une ouverture au monde permettent de mettre en place cette « perception morale » et d'offrir l'attention nécessaire à ceux qui en ont besoin.

Dans *Moonlight*, c'est justement la vulnérabilité d'Andy qui est ignorée de manière flagrante, et il serait plutôt question d'aveuglement moral. Face à Andy, Maria et Ralph sont à la fois inattentifs et inattentionnés, et leurs adieux reflètent leur incapacité à prendre la mesure de la situation :

> BEL. By the way, he's not well. Have you noticed?
>
> RALPH. Who?
>
> BEL. Him.
>
> MARIA. I hadn't noticed.
>
> RALPH. What's the trouble?
>
> BEL. He's on his way out.
>
> *Pause.*
>
> RALPH. Old Andy? Not a chance. He was always as fit as a fiddle. Constitution like an ox.
>
> MARIA. People like Andy never die. That's the wonderful thing about them.
>
> RALPH. He looks in the pink.
>
> MARIA. A bit peaky perhaps but in the pink. He'll be running along the towpath in next to no time. Take my word. Waltzing away in next to no time.
>
> RALPH. Before you can say Jack Robinson. Well, we must toddle.
>
> RALPH *and* MARIA *out.* (379-380)

Si les remarques euphémistiques de Bel peuvent être perçues comme une forme de pudeur face à la situation d'Andy, les réactions de Maria et Ralph attestent un déni flagrant de la réalité : comment ne pas remarquer qu'Andy est alité alors que le lit occupe une position proéminente sur scène ? Le ton est semblable à celui du père de *Family Voices*, avec de nombreuses

---

[507] Yves Citton, « Introduction », *L'économie de l'attention : Nouvel horizon du capitalisme ?*, éd. par Yves Citton (Paris: La Découverte, 2014), 30.

expressions idiomatiques et allitératives (« as fit as a fiddle », « A bit peaky perhaps but in the pink », « waltzing away »). L'effet ici est double : d'abord, il introduit une dimension comique qui vient contrebalancer la solennité des derniers instants d'Andy et susciter une sensation d'inconfort telle que je l'ai analysée plus haut. En outre, dans une forme de déni absurde, l'échange signale l'aveuglement des personnages, qui se rendent incapables de faire de véritables adieux à Andy car ils se persuadent que tout va bien — « People like Andy never die. That's the wonderful thing about them ». Mis en regard avec l'exemple de *Night* où la femme était capable d'entendre les pleurs de l'enfant, ce passage reflète la possibilité de totalement ignorer l'autre vulnérable par défaut d'attention. Si les pièces soulignent la nécessité d'un effort de perception comme fondement de la prise en charge d'une responsabilité, ces passages montrent en quoi cette perception peut être mise à mal.

c. « He didn't try to murder me » : la violence ignorée

Dans une logique similaire, c'est à travers l'évocation de la violence que les pièces soulignent l'absence de réaction des personnages. Dans *Ashes to Ashes*, l'irruption de la violence est directement liée à la figure spectrale de l'amant et à un rapport de sollicitude, ce qui la rend d'autant plus perturbante :

> DEVLIN. I'm talking about your lover. The man who tried to murder you.
> REBECCA. Murder me?
> DEVLIN. Do you to death.
> REBECCA. No, no. He didn't try to murder me. He didn't want to murder me.
> DEVLIN. He suffocated and strangled you. As near as makes no difference. According to your account. Didn't he?
> REBECCA. No, no. He felt compassion for me. He adored me. (414)

La violence telle que Devlin la décrit est perçue par Rebecca comme un acte de compassion et d'amour. Au début du passage, ce sont les termes « murder » et « death » qui dominent, mais finalement, dans un écho étrange « He adored me » vient remplacer « murder me ». De plus, l'utilisation du terme « compassion » semble insolite dans un contexte amoureux : si la passion peut être amoureuse, la compassion évoque plutôt un sentiment de pitié envers ceux qui souffrent. Le terme désigne une émotion témoignant d'une forme de bienveillance tout en faisant allusion au statut de Rebecca comme victime potentielle. Cet aller-retour permanent entre violence et amour chez Rebecca semble neutraliser toute tentative de réponse directe à la brutalité, comme celle que Devlin tente de mettre en place. La violence devient ordinaire et

insignifiante. On le voit notamment dans la description qu'elle fait de son amant : « He did work for a travel agency. He was a guide. He used to go to the local railway station and walk down the platform and tear all the babies from the arms of their screaming mothers » (406-407). Le détachement apparent de Rebecca est ici glaçant : elle passe sans transition d'une description factuelle anodine — bien que le métier de guide évoque déjà en filigrane le « *führer* » — à la description d'événements profondément chargés et d'une violence extrême : les bébés arrachés aux bras de leurs mères. Au-delà de l'ambivalence et des questions d'interprétation posées par ces passages[508], l'intermittence et l'intempestivité caractéristiques du spectral soulignent en quoi la violence peut faire irruption de manière totalement inattendue. De plus, cette barbarie ne trouve pas véritablement de réponse sur scène car, malgré l'interrogation de Devlin — « Didn't he? » (407) —, le passage se clôt sur un silence, et la discussion se poursuit sur un sujet différent quelques instants plus tard. Ainsi, l'absence de réaction apparente de Rebecca et l'inefficacité de Devlin mettent en branle l'attention du spectateur.

Ces irruptions de violence se généralisent dans les pièces, comme on l'a vu dans *Landscape* avec le passage de la caresse dans le cou à la scène de viol fantasmée par Duff (322). Pinter admet lui-même que cet élément est caractéristique de son œuvre : « My plays […] *are* violent. Violence has always been in my plays, from the very beginning » (« Writing, Politics and *Ashes to Ashes* » 241, italiques dans le texte). En cela, elle devient « tellement présent[e] et ordinaire qu'on ne l[a] voit plus », pour le dire avec Laugier, et les personnages pinteriens semblent incapables d'y réagir (257). C'est le cas dans *Victoria Station*, où l'incompréhension et le manque de coopération du conducteur exaspèrent le superviseur, l'amenant à proférer des menaces d'une violence inouïe et totalement disproportionnée :

> Drop your passenger. Drop your passenger at his chosen destination and proceed to Victoria Station. Otherwise I'll destroy you bone by bone. I'll suck you in and blow you out in little bubbles. I'll chew your stomach out with my own teeth. I'll eat the hair off your body. You'll end up looking like a pipe cleaner. (207)

Cette irruption de la violence, ne serait-ce que verbale, ne peut que surprendre par son caractère extrême. Si la première menace semble banale, les suivantes sont de plus en plus farfelues, convoquant toutefois le dégoût. Pourtant, ces avertissements sont complètement ignorés dans la suite de la pièce : quelques instants plus tard, le superviseur évoque la possibilité de partir en vacances et d'inviter le conducteur à se joindre à lui (208). Cet enchaînement à la fois étrange

---

[508] Sur la problématique du témoignage chez Rebecca, voir plus haut (159).

et extrême montre à quel point la violence peut envahir nos vies sans même que l'on s'en rende compte, et sans susciter de réaction notable.

Dans *Betrayal*, la violence surgit lorsque Jerry vient s'expliquer avec Robert, mais apprend que Robert était au courant de sa trahison et avait fait le choix de l'ignorer et de ne pas en parler à Judith, la femme de Jerry :

> No, I hadn't thought of telling Judith, actually. You don't seem to understand. You don't seem to understand that I don't give a shit about any of this. It's true I've hit Emma once or twice. But that wasn't to defend a principle. I wasn't inspired to do it from any kind of moral standpoint. I just felt like giving her a good bashing. The old itch… you understand. (33)

Ce passage forme une aspérité dans la pièce : cette référence unique n'est ni développée ni évoquée dans les scènes où Emma est présente. La violence de Robert est ici présentée comme une forme de punition en réponse à sa trahison, mais ses justifications évoquent plutôt une simple envie passagère — « I just felt like giving her a good bashing ». Robert fait appel à l'approbation de Jerry, comme si la violence était une démangeaison partagée par tous les hommes. Jerry reste pourtant insensible : il marque une pause puis change de sujet, n'émettant ni approbation ni condamnation. Cet échange révèle une violence ordinaire qui passe inaperçue dans une conversation entre deux amis. En donnant à voir une telle brutalité, sans la commenter ni porter de jugement, la pièce interpelle le spectateur. Si l'occurrence présente dans *Ashes to Ashes* est directement liée au spectral, les autres exemples montrent à quel point la violence se diffuse et envahit les situations même les plus banales. L'absence de réaction des personnages sur scène rappelle le « défaut de perception » qu'évoque Guillaume Le Blanc dans *L'invisibilité sociale* (13). Le philosophe passe en revue plusieurs facteurs d'invisibilité, de l'oubli à la répression, avant de se tourner vers « l'invisibilité engendrée par l'absence de perception » :

> La perception n'est alors pas tant une qualité naturelle qui nous permet de voir tout ce qui nous entoure, elle est davantage une activité sociale qui fait apparaître dans l'environnement du sujet percevant des éléments comme pertinents, dignes d'être perçus, et d'autres éléments come non pertinents, vidés de leur signification au point d'être relégués comme arrière-fond de toute perception sans jamais être en mesure de devenir objets de la perception. (*L'invisibilité sociale* 13)

En identifiant une dimension non pas naturelle et inclusive mais sociale et exclusive dans la logique de la perception, Guillaume Le Blanc se rapproche du fonctionnement de l'attention, cet « *effort pour remarquer* ce qui est bien là » (Laugier 257, italiques dans le texte). Penser

l'attention et la perception comme confrontées à des zones d'ombre qui restent invisibles et ignorées rend possible une logique opposée, qui au contraire enclencherait un processus de reconnaissance, reposant sur un effort supplémentaire permettant de mettre en lumière ces angles morts. Dans les pièces, cela passerait par une attention exacerbée de la part des spectateurs qui, face à cette violence ignorée sur scène, deviennent responsables de sa prise en charge.

d. « Actively engaged witnesses » : l'attention comme pratique

Par définition, la scène de théâtre repose une structure attentionnelle : les spectateurs sont présents pour assister au spectacle, regarder et entendre ce qui se déroule sur le plateau. Toutefois, les pièces de mon corpus sollicitent particulièrement cette attention. La remarque d'Eric Salmon à propos de *Landscape* et *Silence* pourrait s'étendre à d'autres pièces de la mémoire :

> *Landscape* and *Silence* are, fascinatingly, only *just* plays and were very taxing to watch in performance—though the effort was well worth while. No movement, no overt confrontation of characters or clash of ideas; no *ideas* at all, in fact; only the keen-edged and gently probing language, beautifully spoken[509].

Dans leur minimalisme, *Landscape* et *Silence* placent le spectateur dans la position de l'« *attendant* » que décrit Jon Foley Sherman, qui n'est pas spectateur passif mais qui doit faire un effort dans sa réception de la pièce (4, voir ma discussion du terme 219). En ramenant la pièce de théâtre à sa dimension la plus épurée, Pinter souligne l'attention nécessaire dans toute structure théâtrale et la met en pratique. En ce sens, il rappelle ce que Theodor W. Adorno disait de Kafka et de Beckett. D'après Adorno, l'œuvre engagée ne doit pas expliquer son message dans un langage conventionnel, mais au contraire remettre en question la forme elle-même, et c'est dans cette démarche que l'engagement a lieu :

> [Kafka et Beckett] font naître l'angoisse dont l'existentialisme ne fait que parler. En démontant l'apparence, ils font exploser de l'intérieur l'art que l'engagement affiché asservit de l'extérieur, et donc seulement en apparence. Leur caractère de nécessité implacable contraint à ce changement de comportement que les œuvres engagées ne font que réclamer[510].

---

[509] Eric Salmon, « Harold Pinter's Ear », *Modern Drama* 17 (1974), 363-376 (italiques dans le texte).
[510] Theodor W. Adorno, « Engagement », *Notes sur la littérature*, trad. par Sibylle Muller (Paris: Flammarion, 1999), 301.

Adorno oppose ainsi un type d'art qui serait engagé de par son message mais qui ne remettrait pas en question la forme, et se condamnerait donc à « réclamer » quelque chose, alors que des œuvres qui « font exploser [l'art] de l'intérieur » permettraient justement de rendre opératoire une forme d'engagement. Si Adorno se concentre sur l'angoisse et l'existentialisme, la démarche est transférable à Pinter. En sollicitant une attention spectrale, Pinter participe de cette explosion, et nous « contraint à ce changement de comportement » : prêter une attention supplémentaire à ce qui est d'habitude ignoré, à la violence, aux invisibles, aux voix différentes, devient une « nécessité implacable ». En entretien avec Mireia Aragay, Harold Pinter revient sur l'attitude de son public et sur la réception d'*Ashes to Ashes*, plus positive à Barcelone qu'à Londres :

> there was a very pronounced difference. What we appreciated [in Barcelona] was the fullness of the response, the intelligence, and more than that the willingness to enter into the play, to be part of it. The world we've been encouraged to inhabit in London is a world of cynicism and indifference, so many people—there were of course people who did listen, and did the same thing as happened in Barcelona, but they were really a minority—simply refused to listen, and what they did was cough. (« Writing, Politics and *Ashes to Ashes* » 248)

La question n'est pas ici de condamner un public londonien par rapport à un public barcelonais, mais de repérer l'attitude encouragée par Pinter : il privilégie l'écoute et l'implication — « to enter into the play, to be part of it » et rejette toute forme de distance et d'indifférence. Dans ses pièces, Pinter rend opératoire une forme d'attention initiée par la spectralité, et son théâtre met en œuvre l'attention qu'il demande, plutôt que de simplement la convoquer. La structure particulière du théâtre permet d'aller au-delà d'une simple thématisation de l'attention et des défauts de perception afin de déclencher une véritable mise en pratique. Avec *Ashes to Ashes / Car tu es poussière*, Stéphane Laudier offre un exemple concret de cette attention à la fois exigée et sollicitée. Comme je l'ai décrit plus haut, à la fin de la pièce, l'actrice incarnant Rebecca est progressivement noyée dans l'obscurité, alors qu'elle délivre encore ses dernières paroles (71). Le spectateur se retrouve forcé à redoubler d'attention afin de discerner le plus longtemps possible le corps de l'actrice. Que ce soit à travers la vue ou l'ouïe, ou grâce au spectacle dans son ensemble, la forme théâtrale chez Pinter devient une manière d'exposer la demande d'attention et de l'instaurer lors du spectacle, mettant en place concrètement le préliminaire essentiel à la responsabilité. Les questions que pose Mireia Aragay semblent trouver dans la dramaturgie pinterienne un écho particulier :

> Does theatre, perhaps, occupy some kind of privileged cultural position […], given the way in which it brings vulnerable human bodies together in one single space—its emphasis on co-presence […]? Does that guarantee theatre's potential for ethical solicitation, its capacity to transform spectators from (supposedly) passive voyeurs or consumers of images into actively engaged witnesses? (« To Begin » 2)

L'incarnation commune à la scène et à l'auditorium rend possible une mise en œuvre directe de l'attention et fait des spectateurs des « témoins activement impliqués »[511]. Les pièces instaurent ainsi un rapport d'interdépendance : elles ont besoin des spectateurs pour exister et à leur tour, les spectateurs doivent accepter de s'engager dans une démarche éthique qui pourrait s'étendre au politique.

3. Une politique de la spectralité ?

Si les pièces de la mémoire sont souvent isolées du reste du corpus pinterien en raison de leur absence d'engagement politique apparent, je voudrais suggérer que la spectralité comprise comme demande d'attention peut servir à mettre en relief des formes d'injustice. De plus, les tentatives d'effacement du mort et son retour spectral apparaissent à la fois dans les pièces de la mémoire et dans les textes politiques, signalant un fonctionnement commun. Finalement, je voudrais indiquer qu'en soulignant la dépendance et la vulnérabilité à travers le développement de la spectralité, les pièces mettent en avant une éthique fondée sur une responsabilité émanant de la relationalité.

a. « The dead are still looking at us » : le fantôme comme trace de l'injustice

L'engagement de Pinter est un sujet épineux[512], notamment parce que le dramaturge a émis de nombreuses affirmations contradictoires : jeune, Pinter affirme n'être pas intéressé par la politique — « No, I'm not committed as a writer, in the usual sense of the term, either religiously or politically. And I'm not conscious of any particular social function. I write

---

[511] Cet aspect a été envisagé par les critiques s'intéressant aux pièces politiques. À propos de *Mountain Language* et des pièces politiques en général, Jeanne Colleran explique : « Pinter's political theatre strips its spectators of their conventional invisibility and makes disinvolvement possible only as a conscious choice ». Jeanne Colleran, « Disjuncture as Theatrical and Postmodern Practice in Griselda Gambaro's *The Camp* and Harold Pinter's *Moutain Language* », *Pinter at Sixty*, éd. par Katherine H. Burkman et John L. Kundert-Gibbs (Bloomington: Indiana UP, 1993), 57. Dans son sillage, Grimes ajoute : « Pinter wants to break down the spectator's sense of moral isolationism » (*Harold Pinter's Politics* 28-29).

[512] J'ai abordé la question ailleurs : « "Because they die in our name" : responsabilité et engagement dans *Party Time* de Harold Pinter ».

because I want to write »[513] — alors qu'au moment de recevoir le prix Nobel en 2005, il ne cesse de fustiger la politique étrangère américaine (« Art, Truth and Politics »). Austin Quigley décrit l'attitude publique du dramaturge comme une forme d'oscillation : « The trajectory of Pinter's avowed interest in political issues seems to have become one of oscillation between undervaluing and overvaluing the political » (« Pinter, Politics and Postmodernism (1) » 8-9). De manière générale, les pièces de la mémoire sont écartées de toute discussion politique, comme Pinter l'explique à Mel Gussow en 1989 :

> I wrote a lot of plays between 1970 and 1985 which can't be said to be political plays—things like *Old Times* and *Betrayal* and *Landscape* and *Silence*, which were concerned with memory and youth and loss and certain other things. They didn't concern themselves with social and political structures whereas the earlier plays did. (*Conversations* 82)

Pourtant, dans ses interventions publiques, notamment dans les années quatre-vingt-dix, Pinter évoque une portée politique du spectral en soulignant en quoi les morts restent présents pour nous rappeler à notre responsabilité envers eux : « We are encouraged to be cowards. We can't face the dead. But we must face the dead, because they die in our name. We must pay attention to what is being done in our name »[514]. Au contraire des politiciens qui, d'après Pinter, manipulent le langage et camouflent la vérité, le face-à-face avec les morts ne ment pas et révèle les liens de responsabilité qui les relient aux vivants. Pinter refuse de reléguer la responsabilité des morts à un décideur ou à un gouvernement en particulier. Il ne pose pas de restriction sur le « we » qu'il utilise, l'amenant donc à englober toutes les démocraties occidentales, voire l'humanité tout entière. Quelques années plus tard, dans un article passant en revue les dégâts causés dans le monde par la politique étrangère états-unienne, Pinter reprend une image similaire : « The dead are still looking at us, steadily, waiting for us to acknowledge our part in their murder »[515]. L'image est d'autant plus frappante qu'elle construit véritablement le mort comme un spectre, dont le regard posé sur nous appelle à une responsabilité. On retrouve le schéma caractéristique de la spectralité, repéré par Avery Gordon ou Jean-Claude Schmitt : le

---

[513] Harold Pinter, « Writing for Myself (1961) », *Plays Two* (Londres: Faber & Faber, 1996), x.

[514] Ce texte est issu d'une communication radiophonique dans l'émission « Opinion » de Channel 4 en mai 1990, imprimée plus tard dans le recueil *Various Voices.* Pinter y traite de la politique étrangère des États-Unis, s'intéressant particulièrement à son implication en Amérique centrale au nom de la démocratie et de la lutte contre le communisme. Il fustige le soutien apporté par les États-Unis aux Contras nicaraguayens et dénonce leur bilan sanglant. Harold Pinter, « Oh, Superman (1990) », *Various Voices: Sixty Years of Prose, Poetry, Politics, 1948-2008*, 3e éd. (Londres: Faber & Faber, 2009), 219.

[515] Harold Pinter, « It Never Happened (1996) », *Various Voices: Sixty Years of Prose, Poetry, Politics, 1948-2008*, 3e éd. (Londres: Faber & Faber, 2009), 237.

mort fait retour sous forme de fantôme afin d'attirer notre attention sur l'injustice qui a causé sa disparition. Le spectre est donc intrinsèquement lié à une forme de justice, comme le remarque également Derrida (*Spectres* 15). L'analyse de Maria Germanou résume la prise de position de Pinter dans ses textes politiques, en reprenant l'image du fantôme :

> Pinter repeatedly refers to the victims in Afghanistan, Iraq, Nicaragua, Palestine, and other countries, claiming that "these people are of no moment. Their deaths don't exist. They are blank. They are not even recorded as being dead."[516] I think Pinter set out to render these deaths noticeable by making use of his own visibility as a public figure. But what is even more important to note is that he renders the dead perceptible by considering them to be halfway between death and life. […] However, those still alive are not to be left at peace; they are to be haunted by the dead, not being allowed to indulge in a state of complacency. The victims of past violence will trouble and hopefully activate the living, since the loss of their life challenges the justice assumed to be served by aggression. (366)

Pinter répond à l'effacement imposé à ces vies qui ne comptent pas. On retrouve la logique de l'invisibilité telle que Guillaume Le Blanc la présente à l'intérieur même d'une société, dans *Vies ordinaires vies précaires* ou dans *L'invisibilité sociale* par exemple, et que j'ai évoquée plus haut à travers la notion d'un « défaut de perception » (*L'invisibilité sociale* 13). Dans un contexte international proche de celui évoqué par Pinter, Judith Butler revient également sur ce qui fait qu'une vie compte dans *Precarious Life* :

> Some lives are grievable, and others are not; the differential allocation of grievability that decides what kind of subject is and must be grieved, and which kind of subject must not, operates to produce and maintain certain exclusionary conceptions of who is normatively human: what counts as a livable life and a grievable death? (xiv-xv)

Le fantôme devient une manière de rendre visible ce qui était invisible, de révéler une injustice qui était ignorée. Maria Germanou met l'accent sur la capacité de Pinter à exploiter ses propres notoriété et visibilité en tant que célébrité afin de rendre visibles ceux que l'on refuse ou néglige de voir. Toutefois, le théâtre offre également un espace de visibilité prompt à accueillir le

---

[516] La référence est au discours donné à l'occasion du prix Nobel (« Art, Truth and Politics » 295-296), mais l'idée est récurrente chez Pinter, comme en témoigne cette intervention trois ans plus tôt : « The United States believes that the three thousand deaths in New York are the only deaths that count, the only deaths that matter. They are American deaths. Other deaths are unreal, abstract, of no consequence ». Harold Pinter, « University of Turin Speech (2002) », *Various Voices: Sixty Years of Prose, Poetry, Politics, 1948-2008*, 3e éd. (Londres: Faber & Faber, 2009), 261.

spectral, à l'impact au moins aussi important. L'exemple le plus évident dans l'œuvre dramaturgique de Pinter est l'irruption de la figure spectrale de Jimmy dans *Party Time*, donné pour la première fois en 1991[517]. La pièce s'ouvre sur une soirée mondaine et l'on comprend rapidement que les invités représentent l'élite d'un régime totalitaire. Une des invitées réclame sans succès des nouvelles de son frère Jimmy, un dissident. Il apparaît sur scène à la fin de la pièce, porteur d'un témoignage à la fois mystérieux et violent, décrivant une immersion progressive dans l'obscurité. Son retour en pleine lumière fonctionne comme un retour à la visibilité, une manifestation théâtrale de la responsabilité des spectateurs envers le fantôme que Pinter évoque dans ses discours[518]. Ainsi, une reconfiguration du visible sur la scène de théâtre peut ouvrir sur des implications politiques, comme le souligne Jacques Rancière en évoquant sa réflexion dans *Le partage du sensible* :

> j'ai analysé la « politique » de l'esthétique à partir des formes de partage du sensible qu'elle induit, en pensant le théâtre, le chœur ou la page comme des dispositifs qui réagencent les rapports du visible et du dicible, les modes de circulation de la parole, les rapports des corps, etc. et qui font de la politique en ce sens[519].

En élargissant les limites du visible sur scène et en incluant des figures qui en sont d'habitude écartées, Pinter met en œuvre une reconfiguration du sensible permettant au fantôme de fonctionner comme trace de l'injustice et d'ouvrir sur une portée politique.

b. « The blank dead » : une politique de la reconnaissance

De manière plus subtile que dans *Party Time*, Pinter crée un écho entre les textes politiques et les pièces de la mémoire qui enclenche une forme de reconnaissance. Le contexte est bien sûr différent : si l'amant de Beth est spectral, il n'est pas question de suggérer qu'il a été tué par les dirigeants d'un régime totalitaire. Pourtant, de par l'omniprésence de la spectralité, le fonctionnement des pièces rappelle celui des textes politiques, et la question de l'invisibilité des vies et le refus de les reconnaître apparaît de manière récurrente. Par exemple, les paroles de Pinter citées plus haut par Germanou, et qu'il reprend dans son discours à l'occasion de l'obtention du prix Nobel, font étrangement écho à celles de Briggs dans *No Man's Land*, à propos des silhouettes dans l'album photo de Hirst :

---

[517] Harold Pinter, « Party Time (1991) », *Plays Four* (Londres: Faber & Faber, 1996), 279-314.
[518] Je reviendrai en conclusion sur cette logique d'illumination (374).
[519] Nicolas Poirier et Jacques Rancière, « Entretien avec Jacques Rancière », *Le Philosophoire* 3 (2000), 13.

> these people are of no moment. Their deaths don't exist. They are blank. They are not even recorded as being dead. (« Art, Truth and Politics » 295-296)
>
> They're blank, mate, blank. The blank dead. (Briggs, *No Man's Land* 383)

On retrouve dans le discours et dans la pièce le même phénomène d'effacement du mort, qui apparaît comme un acte de violence. Dans *No Man's Land*, rien ne justifierait une interprétation ouvertement politique : aucune information particulière n'est donnée à propos des morts, qui semblent être des amis de jeunesse de Hirst. Pourtant, l'effacement est le même, et je voudrais suggérer que Pinter pose ici les bases d'une éthique fondée sur la prise en compte de l'autre spectral qu'il développe dans le volet de son œuvre plus visiblement engagée.

De la même manière, une forme de déni apparaît à la fois dans les pièces de mon corpus et dans les textes politiques. Dans « Art, Truth and Politics », Pinter évoque les assassinats perpétrés dans les régimes dictatoriaux soutenus par les États-Unis après la fin de la Deuxième Guerre mondiale, du Chili à l'Indonésie, soulignant leur invisibilité : « It never happened. Nothing ever happened. Even while it was happening it wasn't happening. It didn't matter; it was of no interest » (« Art, Truth and Politics » 293). Il avait déjà utilisé cette formulation en 1996 dans l'article éponyme « It Never Happened » (235), mais également dans *Ashes to Ashes*, écrite à la même période, dans la bouche de Rebecca — « Nothing has ever happened to me. Nothing has ever happened to any of my friends. I have never suffered. Nor have my friends » (413) — ainsi que dans celle d'Andy dans *Moonlight* — « I had no past. I remember no past. Nothing ever happened » (378). Si ces remarques peuvent signaler une expérience potentiellement traumatique qui dépasse l'entendement ou qui pousse au déni, comme je l'ai souligné plus haut (156), elles mettent également en lumière la capacité des personnages à nier une réalité, à refuser de prendre en compte un passé problématique — Pinter s'insurge contre notre capacité à ignorer l'autre. En ce sens, ce que Jean-Paul Sartre dit de l'écrivain pourrait tout à fait s'appliquer au dramaturge : « la fonction de l'écrivain est de faire que nul ne puisse ignorer le monde et que nul ne puisse s'en dire innocent »[520]. Marc Silverstein, dans sa monographie consacrée à Pinter, décrit son œuvre comme une « vision dystopique » qui fonctionne comme mise en garde envers ce que l'on ne devrait pas ignorer — les différentes formes de pouvoir régissant nos sociétés (*Cultural Power* 160, c'est moi qui traduis). S'il remarque que la « reconnaissance » d'une attitude n'équivaut pas à la « résistance », il admet que l'une se pose comme fondement de l'autre (*Cultural Power* 160, c'est moi qui traduis). Les

[520] Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?* (Paris: Gallimard, 1985), 30.

pièces de Pinter, à travers le spectral, nous font prendre conscience de la nécessité d'un passage à l'action — « a something-to-be-done », pour le dire avec Avery Gordon (xvi).

D'après Pinter, la responsabilité du dramaturge ne se situe pas dans la capacité à délivrer un message : « Sermonising has to be avoided at all cost » (« Art, Truth and Politics » 287). Dans ses pièces, il met en place des échos, des résonances, il attire et déclenche l'attention, mais c'est au spectateur, dans sa situation particulière et individuelle, de prendre la mesure de l'action nécessaire. Sa politique n'est pas dogmatique et absolue mais locale et ouverte, comme le suggère Austin Quigley :

> Political thinking for Pinter audiences involves not so much questions about occupying the right or left on the political spectrum or commitments to one political party or another, but a requirement to explore the complexities of local social exchange in terms of local social contracts, both those invoked by the characters and those emerging from their interaction. (« Pinter, Politics and Postmodernism (1) » 15)

L'ancrage offert par la pièce de théâtre dans un lieu et un temps spécifiques empêche toute forme de généralisation ou de directive, mais peut en revanche être le point de départ d'une praxis. Ce fonctionnement rappelle la « response-ability » décrite par Hans-Thies Lehmann dans *Postdramatic Theatre*[521], que Nicholas Ridout glose comme « l'activation d'une capacité à répondre » (57, c'est moi qui traduis). La réponse n'est pas contenue dans la pièce, mais sa nécessité est posée. Grâce à la spectralité, les pièces appellent le public à être attentif, elles révèlent les processus d'effacement et soulignent les liens de dépendance nous unissant. Pinter incite le public à reconnaître sa responsabilité envers autrui et à agir en conséquence, sans toutefois prescrire de comportement spécifique.

c. « Well, you're related » : la relationalité comme responsabilité

Si nous ne pouvons « ignorer le monde » ni « [nous] en dire innocent », c'est que nous sommes tous liés par des relations de dépendance et d'interdépendance, et c'est finalement dans ce constat que se trouve la teneur de l'engagement pinterien dans les pièces de mon corpus. Maria Germanou, dans une logique lévinassienne, évoque une forme de responsabilité que l'individu ressent envers l'autre :

> The encounter with alterity becomes the moment the notion of our self as free, self-centred identity is destabilized; the other, which has been rendered visible, asks us to

[521] Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*, trad. par Karen Jürs-Munby (Londres: Routledge, 2006), 185.

> come into being as selves obliged to respond to the request for care and concern addressed to us by the […] victim. Detached from any idea of self-sacrifice or charity, responsibility consists of a fundamental presupposition of the self in a shared life. (367)

Le fonctionnement autonome du sujet est remplacé par une conception de l'individu comme dépendant et interdépendant. La responsabilité ne passerait pas par quelque règle émanant du sujet, de l'ordre de la charité par exemple, mais plutôt de la conscience sa propre dépendance et de son implication dans un monde relationnel. Si Germanou évoque la victime, ce fonctionnement n'est pas limité à un contexte politique ou historique particulier. Cette logique est mise en avant par Corine Pelluchon comme constituant les fondements d'une éthique de la vulnérabilité :

> Le choc de ma perception de l'autre vulnérable rend impossible le simple retour à moi et à ma bonne conscience d'exister. Le souci pour ma propre mort et la volonté de trouver ma vérité dans un monde qui ne serait que le tremplin pour ma liberté cèdent la place à une autre configuration de mon être-pour-les-autres et à un autre sens de mon engagement politique. (*Éléments* 40)

L'autre vulnérable peut être un malade, une victime, un fantôme, mais aussi tout simplement un autre être humain, et la spectralité dans les pièces de ce corpus propose justement d'attirer l'attention sur cet autre, quel qu'il soit. Dans une démarche similaire, Judith Butler prône une forme de « reconnaissance » (« recognition » en anglais, c'est moi qui traduis), qui donnerait la part belle à l'interdépendance et à la vulnérabilité du sujet (*Precarious Life* 44). Le Blanc reprend cette idée de « reconnaissance » dans *L'invisibilité sociale* : « l'épreuve sociale de l'invisibilité trouve dans la reconnaissance des vies invisibles son nécessaire correctif. Ce correctif exprime un intérêt démocratique apporté à toute vie, dès lors qu'elle ne fait pas violence aux autres vies » (96). Pelluchon, quant à elle, propose le terme « considération », qu'elle définit comme « l'attitude qui nous rend disponibles à la responsabilité » (*Éléments* 327). La philosophe souhaite réhabiliter cette notion à l'étymologie éclairante :

> Le mot « considération » vient du latin *considerare*, *cumsideris*, et signifie regarder les étoiles, puis regarder attentivement et en accordant de l'importance à ce que l'on examine. À la différence de l'accord ou du simple consensus, la considération invite à prendre en compte l'altérité sans gommer les différences entre moi et l'autre. (*Éléments* 302)

La considération naît sous la forme d'une attention visuelle, avant de s'élargir comme perception et appréciation de l'autre. Cette attitude reflète l'attention spectrale, qui s'accorde de manière inconditionnelle, sans être motivée par un jugement de valeur préalable. Au contraire de la contemplation qui repose sur une « vérité […] déjà connue », la considération se situe dans une ouverture radicale (*Éléments* 303). Dans son discours du prix Nobel, Pinter évoque une responsabilité qui, comme la considération de Pelluchon, passe par une sensibilité à l'autre et aux liens de dépendance :

> What has happened to our moral sensibility? Did we ever have any? What do these words mean? Do they refer to a term very rarely employed these days—conscience? A conscience not to do only with our own acts but to do with our shared responsibility in the acts of others? Is all this dead? (« Art, Truth and Politics » 294)

De la « reconnaissance » chez Butler à la « conscience » chez Pinter, en passant par la « considération » de Pelluchon, ces termes décrivent une attitude relativement similaire. On la retrouve également dans l'échange entre Bridget et ses frères, dans la scène analeptique où les trois adolescents tentent de négocier qui pourra sortir, qui conduira et qui restera seul à la maison. L'échange est en apparence anodin :

> JAKE. Well, you're related.
> FRED. That's the trouble. (344)

La relation implique une série de responsabilités que l'on serait parfois tenté d'ignorer. Pourtant, ces liens sont indéniables, même au-delà du noyau familial. La spectralité dans les pièces étudiées ici est une manière de mettre en lumière cette dépendance essentielle. Profondément incarné, dépendant, sensible et vulnérable, comme je l'ai montré au fil de ce travail, le spectre révèle une image relationnelle du sujet. La vision portée par les pièces correspond à celle que décrit Peggy Phelan dans un autre contexte : « this period […] is characterized both by an intimate reawakening to the fragility of life and a more general sense of connection to one another that exceeds simple geophysical, ideological, or cultural proximity »[522]. Pinter ne nous appelle peut-être pas à « voir le sang dans les rues », comme il le fait à travers la voix de Pablo Neruda dans son discours du Prix Nobel (« Art, Truth and Politics » 296-297, c'est moi qui traduis), mais il nous incite à voir ce qui fait de nous des parties d'un même continent plutôt que des îles isolées les unes des autres, pour reprendre

[522] Peggy Phelan, « Marina Abramović: Witnessing Shadows », *Theatre Journal* 56.4 (2004), 577.

l'image de John Donne. La lecture que fait Mireia Aragay des pièces politiques, dans lesquelles elle inclut *Ashes to Ashes*, est particulièrement éclairante :

> And crucially, there transpires […] a concern with articulating a social, shared sense of subjectivity, arguably the necessary condition for the emergence of a truly transformative kind of agency that will bypass the individualism underlying both the liberal humanist and the postmodernist subjects. (« Pinter, Politics and Postmodernism (2) » 289)

Je voudrais suggérer que les pièces de mon corpus ont un effet similaire — l'accent est mis non pas sur l'individualisme mais sur une tentative d'articuler une subjectivité sociale et partagée. Cette démarche repose d'ailleurs profondément sur la nature théâtrale des pièces, et l'affirmation de Clare Wallace pourrait s'appliquer spécifiquement aux pièces de la mémoire de Pinter : « theatre's ethical promise lies in illuminating and enacting forms of relationality and connection »[523]. On retrouve la dimension double de l'attention telle qu'elle est mobilisée dans les pièces de Pinter : à la fois mise en avant — « illuminated » — et rendue opératoire à travers la pièce elle-même, dans une ouverture sur une praxis — « enacted ». De la même manière que la vulnérabilité ne peut se donner à voir directement, l'engagement ou la responsabilité ne se révèlent pas ouvertement : des situations exigent notre attention et signalent les liens nous unissant et notre nature vulnérable, laissant aux spectateurs la liberté de définir le « something-to-be-done » et sa dimension politique concrète.

Dans les pièces de Pinter, la spectralité trouble et perturbe, non pas dans le but d'isoler et de mettre à distance, mais afin de toucher les spectateurs et de susciter leur attention. Que ce soit en mettant l'accent sur les structures attentionnelles ou justement en révélant leurs échecs, les pièces font appel à une attention spécifique au spectral et à son intermittence : une attitude non pas ciblée mais une vigilance permanente envers les processus d'effacement. Si le spectre en général est souvent rattaché à un contexte social et politique particulier, dans un souci de justice, l'impact du spectral dans les pièces de la mémoire n'est ni défini ni limité. En amont d'une signification politique, la spectralité pose la relationalité comme essentielle, et les ramification sociales et politiques restent à construire, sur le modèle du « something-to-be-done » évoqué par Avery Gordon, qui pose une injonction sans en définir les modalités (xvi).

---

[523] Clare Wallace, « Playing with Proximity: Precarious Ethics on Stage in the New Millennium », *Ethical Speculations in Contemporary British Theatre*, éd. par Mireia Aragay et Enric Monforte (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014), 118.

Cette logique est cohérente avec une éthique du *care* qui passe par une praxis locale plutôt qu'un raisonnement émanant d'une autorité ou d'une abstraction (Held 10-11). Finalement, l'injonction qu'émet Pinter est similaire à celle de Linda, la femme de Willy Loman dans *Death of a Salesman* — « So attention must be paid. […] Attention, attention must be finally paid »[524] — et l'engagement, en tant que praxis, reste à construire par chacun.

[524] Arthur Miller, *Death of a Salesman: Certain Private Conversations in Two Acts and a Requiem* (1949) (New York: Penguin, 1998), 40.

CONCLUSION

1. Spectralité et dépendance

De *Landscape* à *Ashes to Ashes*, les pièces de Harold Pinter sont souvent évoquées en raison de leur préoccupation pour le passé ainsi que de leur qualité intime et méditative, comme le montre l'expression « pièces de la mémoire », utilisée de manière répétée par les critiques[525]. Dans le présent travail, en adoptant la spectralité comme angle d'approche, j'ai cherché à montrer en quoi les pièces dépassent une présentation du souvenir afin de mettre en lumière l'impact du passé sur le présent et, de manière plus générale, l'impact des vies sur d'autres vies. En choisissant de me concentrer sur la spectralité comme fonctionnement qui ne serait pas uniquement limité à l'apparition du fantôme, j'ai pu analyser les pièces de manière globale. J'ai tenté de substituer à l'image du personnage pinterien solitaire et fonctionnant de manière autonome une conception du sujet prenant en compte les rapports de dépendance et d'interdépendance le reliant à autrui. Pour reprendre la métaphore de John Donne qui a accompagné mon développement, l'îlot isolé laisse place au continent composite — « No man is an island, entire of itself, every man is a piece of the continent, a part of the main » (1305). Toutefois, cette interaction ne se fait pas toujours dans l'harmonie et expose inévitablement le sujet à une vulnérabilité : les relations échouent, les personnages se séparent. Malgré ces échecs potentiels, le besoin orectique dont le spectral devient à la fois objet et indice me semble être au cœur des pièces.

Dans un premier temps, j'ai choisi d'aborder la dépendance par son négatif et d'analyser la spectralité comme une forme de rupture. Représentant d'une altérité extrême, le fantôme ne cesse de révéler son influence funeste et de bouleverser le monde des vivants, détruisant tout sur son passage. Mon premier chapitre a mis en avant le passage d'une ontologie à une hantologie : les fantômes s'extraient d'un régime opposant présence et absence et se placent dans un entre-deux, à la limite entre visibilité et invisibilité, apparition et disparition. De plus, la spectralité ne se limite pas aux apparitions car la mort se répand dans les pièces, instaurant l'hantologie comme principe fédérateur. Dans cet univers sinistre envahi par l'absence, les personnages sont seuls, isolés, et semblent incapables d'établir des relations dans le présent. En effet, la perturbation spectrale a une portée temporelle et le fantôme brouille toute progression chronologique linéaire (chapitre 2). S'il est toujours un revenant, il est également à venir, dans

[525] Voir ma discussion de l'expression en introduction (26).

une répétition aussi assurée qu'incontrôlée. Le temps du fantôme ne peut être qu'anachronique ou achronique, rendant l'interaction entre les personnages impossible. Dans une logique de rupture extrême, la fragmentation empêche toute forme de cohérence et signale une dimension potentiellement traumatique. À l'image des relations entre les personnages, le temps est éclaté, atomisé. Aborder la spectralité comme indice de ce trou dans la mémoire que représente le traumatisme m'a amenée à m'interroger sur la possibilité de son inscription. Par conséquent, dans mon troisième chapitre, j'ai envisagé en quoi la spectralité fait obstacle à la représentation : le fantôme échappe, il est indicible, irreprésentable, voire inconcevable. La rupture semble absolue tant le fantôme se pose comme radicalement autre, empêchant toute intégration dans le monde et interaction avec les vivants.

Toutefois, l'altérité du fantôme et la capacité de la spectralité à rompre les liens et à isoler les personnages se révèle être l'envers d'une logique fondée sur des relations de dépendance. Comme je l'ai montré dans le chapitre 4, la mort se lit comme deuil, l'absence comme perte, et la spectralité devient indice d'un lien impossible à effacer. Malgré les tentatives de s'affranchir des rapports de dépendance, c'est bien l'échec d'un fonctionnement autonome, chez les personnages, qui est mis en avant. De plus, dans sa construction même, la spectralité repose sur la nécessité de reconnaître les liens existants (chapitre 5). Face à l'impossibilité de la représentation repérée précédemment, les pièces développent un régime métonymique dans lequel la spectralité n'apparaît que sous forme d'indices : le texte dit une présence invisible sur scène, les visages des apparitions restent camouflés. Les pièces oscillent sans cesse entre dérobade et exposition, suscitant l'attention des spectateurs envers des éléments qui ne sont jamais véritablement révélés. Malgré ce régime de représentation indirecte, le motif de la rencontre apparaît de manière récurrente. Les pièces donnent à voir une succession de tentatives de réunions et d'échecs répétés, de rencontres inévitablement manquées, soulignant la nature orectique du sujet. La dépendance se manifeste ainsi simultanément comme thème, à travers le motif de la rencontre éventuelle, et comme mode opératoire, grâce à la métonymie. Cette logique incite à concevoir la spectralité comme liée plutôt qu'absolument extérieure. Dans le prolongement de cette idée, j'ai eu recours à la notion d'inquiétante étrangeté afin de montrer que la perturbation opérée par le fantôme est d'autant plus déstabilisante qu'elle est essentiellement locale et familière, ancrée dans un contexte particulier (chapitre 6). L'image d'une altérité radicale venue de la nuit et détruisant tout sur son passage envisagée dans la première partie est ainsi complétée par celle d'un fantôme émanant du plus familier, comme un reflet inattendu de soi-même dans un miroir. Si le fantôme est étrange, il est d'abord un ami, un amant, une fille défunte. La spectralité se révèle construite sur des rapports de dépendance

plus que de rupture ou d'isolement : elle témoigne de relations souvent dysfonctionnelles, mais atteste avant tout de la nécessité de l'existence de ces relations, et d'un fonctionnement global fondé sur la capacité à prendre conscience de ces liens.

Cette reconnaissance d'une forme de dépendance et de son échec potentiel m'a conduite à envisager la spectralité comme une manière de mettre en avant la vulnérabilité, cette capacité à être blessé. Dès lors que la vie du sujet n'est pas conçue comme autosuffisante mais dépendante de l'environnement et des relations qui l'entourent, elle s'ouvre à un risque de faillite. Cette vulnérabilité passe par le corps, et c'est cette dimension qui m'a d'abord intéressée (chapitre 7). Les pièces donnent à voir des corps souffrants ou vieillissants qui, dans leur matérialité, révèlent une dépendance essentielle. Malgré les jeux d'apparitions et de disparitions et la qualité éthérée souvent associée au fantôme, chez Pinter, la spectralité est également incarnée, et la tension entre physicalité et effacement du fantôme met en lumière la vulnérabilité sous-jacente à la dépendance. En effet, la vulnérabilité se définissant comme exposition à la blessure, elle est souvent ignorée par le sujet bien portant ou exacerbée sous forme de dépendance chez le sujet malade. Dans sa suspension et son ambiguïté, entre abstraction et incarnation, la spectralité permet d'évoquer la possibilité de la blessure, soulignant ce qui est d'habitude occulté, et attirant l'attention sur ce qui peut faillir en chacun de nous. Cet accent mis sur la vulnérabilité convoque une logique lévinassienne prônant une exposition à l'autre plutôt qu'un contrôle du monde (chapitre 8). La spectralité privilégie non pas la connaissance au sens de compréhension et capture de l'autre mais une forme d'ouverture. Elle revêt les traits du Visage lévinassien et encourage un rapport à l'autre fondé sur la sensibilité et l'humilité du sujet. La vulnérabilité devient inévitable et indispensable à un rapport éthique : le sujet doit admettre la défaite des fictions d'autonomie, reconnaître sa dépendance et accepter de se laisser défaire par l'autre. La question d'une éthique posant inévitablement celle d'une responsabilité, je me suis intéressée dans le chapitre 9 à la portée politique de cette attitude envers l'autre. Pinter s'est de plus en plus impliqué dans le monde politique, à travers ses discours ou bien ses pièces politiques, exploitant des figures spectrales comme indice d'une responsabilité. Dans mon corpus, la spectralité perturbe les spectateurs afin de les inciter à prêter attention au monde qui les entoure. Les pièces exploitent simultanément la structure attentionnelle du théâtre, la capacité du fantôme à attirer l'attention, et celle de la vulnérabilité à déstabiliser le soi et à appeler à une réponse. En montrant les conséquences d'une attention refusée, elles émettent l'injonction de redoubler de vigilance. Cette attitude pourra trouver une implication pratique hors de la scène mais, dans une logique d'ouverture, le dramaturge se refuse de la prescrire directement. La spectralité se révèle ainsi

comme indice de la responsabilité du sujet envers autrui, dans un monde dans lequel il est nécessairement impliqué, qu'il l'admette ou non.

2. Des pièces de la mémoire aux pièces crépusculaires

a. Une mémoire problématique

Mes réflexions ont été alimentées moins par un questionnement sur la mémoire et le souvenir que par une préoccupation pour la spectralité, la dépendance et la vulnérabilité. La mémoire a été conçue comme trace d'un deuil qui ne se fait pas, indice de la nécessité de se rappeler d'autrui et des liens qui l'unissent à soi. Toutefois, dans les pièces, elle ne cesse de se révéler comme insuffisante : défaillante, traumatique, niée, contradictoire, imaginée, la mémoire ne fonctionne pas, du moins pas sur le mode traditionnel du souvenir. C'est ce que suggère Liza Kharoubi dans son article consacré à *Old Times* : « memory is not so much an act of remembering as an act of burying, rather drowning […] *Old Times* seems more a play about oblivion than a play about memory » (« Looking Back » 54). Si sa remarque vaut pour cette pièce, elle est tout aussi pertinente pour le reste de mon corpus, qui laisse voir moins le souvenir que ses lacunes. La mémoire ne se manifeste donc que sur le mode du spectral : son emprise est palpable, comme une forme de hantise, mais elle est teintée de doute et d'obscurité.

Le terme « memory plays » se révèle ainsi mettre l'accent, de manière quelque peu trompeuse, sur ce qui fait échec dans les pièces. De plus, comme je l'ai souligné en introduction, l'utilisation de cette expression pose un problème méthodologique car il n'y a pas de consensus quant à la composition exacte du corpus auquel il fait référence (27). À ma connaissance, aucun critique n'a ouvertement rejeté ce terme, mais certains ont tenté de proposer d'autres appellations. Mark Taylor-Batty suggère par exemple l'expression « tragedies of isolation and belonging », qui souligne justement l'importance des liens de dépendance et d'interdépendance entre les personnages et de la possibilité de faillite de ces relations (Batty, *Pinter* 47). Malgré la coloration pessimiste donnée par le terme « tragédie », cette expression reflète habilement l'oscillation des personnages entre un désir d'appartenance et les échecs auxquels ils se retrouvent confrontés. Penelope Prentice, quant à elle, met en exergue la dimension intermédiaire des pièces de la mémoire, qu'elle renomme : « The Liminal Plays of the Middle Period » (*The Pinter Ethic* 167). Elle les voit comme une transition entre le monde privé des premières œuvres et la dimension publique du corpus politique (*The Pinter Ethic* xx). Les pièces seraient intermédiaires de deux manières différentes : à la fois dans l'œuvre pinterienne, car elles forment un tournant au milieu de sa carrière, et dans leur positionnement propre, situées à

une frontière entre l'individu et le groupe. Cette idée d'entre-deux fait écho au fonctionnement de la spectralité : par définition, le fantôme se caractérise par sa situation à la frontière entre la vie et la mort, entre l'invisibilité et la visibilité ou entre le passé et le présent. Toutefois, en superposant une analyse thématique et une lecture chronologique de l'œuvre de Pinter, Prentice laisse de côté *A Kind of Alaska, Victoria Station,* ainsi que *Moonlight* et *Ashes to Ashes*, les rattachant à une troisième catégorie comprenant les pièces plus ouvertement politiques[526]. Si ce regroupement fait sens en termes chronologiques, il me semble que ces pièces sont le signe de l'hétérogénéité de la production pinterienne. Pinter écrit *Precisely*, un sketch ouvertement politique, en 1983, seulement un an après la trilogie *Other Places* (*A Kind of Alaska, Victoria Station, Family Voices*), dont la tonalité semble radicalement différente. Il écrit *Moonlight* et *Ashes to Ashes*, revenant à une atmosphère plus élégiaque, après *One for the Road* et *Mountain Language*, pièces à l'engagement politique affiché. La tentative de diviser l'œuvre du dramaturge en trois périodes clairement définies et hermétiques est donc vouée à l'échec. Face aux pièces de mon corpus, il faut compter avec une forme d'intermittence spectrale et chercher une possibilité de fédération en des termes structurels ou thématiques plutôt que chronologiques.

b. Les pièces crépusculaires

L'adjectif « crépusculaire » semble offrir une piste prometteuse. Liza Kharoubi l'applique à la parole pinterienne : « La parole des pièces de Pinter est une parole crépusculaire, éclairée par la lune plus que par la lumière directe du jour »[527]. Ann Lecercle, quant à elle, évoque de manière plus générale un « royaume crépusculaire » chez Pinter (*Le théâtre d'Harold Pinter* 351). Mentionné sans élaboration par ces critiques, ce terme me paraît particulièrement adapté afin de décrire le fonctionnement des pièces de mon corpus, leur dimension spectrale ainsi que leur injonction éthique. Le crépuscule renvoie à la « lueur atmosphérique, due à la diffusion de la lumière solaire, lorsque le Soleil vient de se coucher »[528]. Par définition, il se place dans un entre-deux caractéristique du spectral. Commentant la pièce *By the Bog of Cats* de Marina Carr, Hélène Lecossois repère cette affinité en décrivant le crépuscule comme le « moment où se

---

[526] La troisième partie de son ouvrage, consacrée à ce regroupement, porte le titre quelque peu cryptique : « The Lovedeath Apocalyptic Vision Revised: Love, Justice and Power Reclaimed » (*The Pinter Ethic* 251).
[527] Liza Kharoubi, « "La solitude à deux" : l'ensorcellement de la parole dans le théâtre d'Harold Pinter », *Le monologue au théâtre (1950-2000) : la parole solitaire*, éd. par Florence Fix et Frédérique Toudoire-Surlapierre (Dijon: Éditions universitaires de Dijon, 2006), 183.
[528] « Crépuscule », *Dictionnaire de français Larousse* [en ligne, consulté le 20 juillet 2017].

réveillent traditionnellement les morts qui viennent hanter les vivants »[529]. Les pièces du corpus sont nombreuses à se dérouler à ce moment de la journée : *Landscape*, *Night*, *Old Times*, *No Man's Land*, *Moonlight* et *Ashes to Ashes* sont toutes explicitement ancrées dans cet instant, et l'obscurité y grandit au fil de la soirée[530]. La temporalité du crépuscule fait également écho à celle de la spectralité. Comme le fantôme, il s'inscrit dans une forme de répétition et fait retour chaque jour. Si son intermittence est plus facile à anticiper que la revenance spectrale, le schéma reste similaire. De plus, le crépuscule renvoie à la « diffusion de la lumière solaire » plutôt qu'aux rayons directs, de la même manière que la spectralité ne donne à voir que des indices et des signaux. La notion de crépuscule contient dans sa définition même ce qui caractérise le spectral : sa qualité intermédiaire, sa temporalité répétitive et son fonctionnement métonymique.

Au-delà de ces critères, c'est également l'atmosphère générale associée au crépuscule qui me paraît refléter les pièces de mon corpus. Le terme convoque une dimension visuelle — les premiers instants d'obscurité alors que la lumière de la journée s'estompe —, une atmosphère que l'on retrouve dans les mises en scène de bien des pièces, que le crépuscule soit inscrit dans les indications scéniques ou non. Par exemple, aucune indication temporelle n'encadre *Monologue*, mais il me paraît difficile de visualiser la pièce autrement que dans le halo de faible lumière, comme c'est le cas dans la mise en scène de Gari Jones. Il en va de même pour *Silence* ou *Family Voices*, que l'on peine à imaginer comme diurnes. La lumière ou son absence devient une composante essentielle du spectacle, comme Stéphane Laudier le fait remarquer lorsqu'il évoque un éclairage qu'il a souhaité « crépusculaire » dans *Car tu es poussière* (Annexe 1, 383). Dans son compte-rendu de *Other Places* en 1982, Benedict Nightingale affirme que Pinter y « explore l'obscurité »[531]. Cette remarque est à nuancer par rapport aux précédentes, car elle n'est pas un commentaire purement visuel mais métaphorique — Nightingale évoque ensuite une plongée en eaux profondes et une exploration de l'inconscient. Au-delà de la qualité esthétique, cet attrait pour l'obscurité revêt une signification plus large : le crépuscule devient indice de ce que l'on ne peut saisir directement, que ce soit à travers la vue, l'ouïe, ou la pensée. Au contraire de la notion de mémoire, celle de crépuscule pose dans son principe même la possibilité d'une faillite.

---

[529] Hélène Lecossois, « Trauma et hantise de soi dans *The Mai* et *By the Bog of Cats* de Marina Carr », *Études irlandaises* 36.1 (2011), 13 [en ligne, consulté le 6 juillet 2017].
[530] Dans la plupart des cas, cette temporalité est également celle du spectateur qui vient passer sa soirée au théâtre et en ressort une fois la nuit tombée.
[531] Benedict Nightingale, « Pinter Returns to Probe the Darkness », *The New York Times*, 21 novembre 1982 (c'est moi qui traduis) [en ligne, consulté le 14 juillet 2017].

Dans cette difficulté, le crépuscule rend possible l'injonction que j'ai repérée à propos de la spectralité pinterienne. La pénombre empêche toute logique d'exposition mais suscite tout de même une forme d'attention, à condition qu'elle passe par un effort soutenu et une ouverture à l'autre. Accepter l'obscurité devient un geste éthique : c'est accepter de ne pas tout savoir, tout contrôler, s'exposer à ce qui chez l'autre peut nous toucher ou nous blesser, à ces frayeurs nocturnes que peut créer le fantôme. C'est motiver un nouveau système de vision qui ne repose pas sur une exhibition du visible mais sur une plongée dans l'obscurité, telle qu'Élisabeth Angel-Perez la décrit dans « Éloge de l'ombre ». Pour le dire avec Pinter : « You stumble upon the truth in the dark » (« Art, Truth and Politics » 285). Crépuscule et spectralité fonctionnent ainsi de concert, mettant l'accent sur ce qui échappe. Comme l'explique Avery Gordon, la spectralité reconfigure notre perception d'autrui : « The ghost or the apparition is one form by which something lost, or barely visible, or seemingly not there to our supposedly well-trained eyes, makes itself known or apparent to us, in its own way, of course » (8). Le fantôme met à l'épreuve nos yeux que l'on pensait bien entraînés et finalement, le crépuscule dans lequel il apparaît nous rappelle que nous ne sommes pas si attentifs que nous devrions l'être, et que nous ne cessons de passer à côté d'informations par défaut d'attention.

En outre, le crépuscule, c'est « ce qui décline, ce qui est proche de disparaître ; déclin, fin : *Le crépuscule de la vie* » (*Larousse*). Ce sens figuré est également pertinent dans les pièces de mon corpus, comme *No Man's Land, Moonlight* ou *A Kind of Alaska*, qui donnent à voir des personnages affaiblis, au « crépuscule de la vie ». L'omniprésence de la mort, qu'elle soit passée ou à venir, contribue à construire la spectralité dans les pièces, tout en convoquant la dimension incarnée du fantôme. Chez Pinter, la spectralité ne cesse de renvoyer au corps et aux rapports de dépendance qui le régissent. Si le spectre est dans une certaine mesure insaisissable, il est dans le même temps ancré dans une matérialité qui suggère que l'individu ne peut échapper aux contraintes imposées par son propre corps, pour reprendre l'expression utilisée par Deborah dans *A Kind of Alaska* — « I was simply obeying the law of the body » (163). Le sens figuré du terme « crépuscule » permet donc de rappeler les limites d'un corps auquel l'on est soumis, et que l'on ne peut empêcher de vieillir ou de décliner.

Ainsi, et c'est en ceci que spectralité et dépendance sont intimement liés, le spectre n'en finit pas de nous encourager à percevoir le monde — malgré tout ce qui peut obscurcir notre vision — et à prendre conscience de notre implication dans ce dernier. Comme Blanco et Peeren l'expliquent, la spectralité en tant que concept ou outil théorique s'inscrit dans un entre-deux qui rend possible une vision nouvelle, radicalement différente : « spectrality seeks less to take the place of other approaches or concepts than to supplement them with another dimension (a

twilight zone, if you will) by offering a new, truly *other* perspective »[532]. En anglais, l'expression « twilight zone » évoque une zone d'ombre ou de flou, faisant référence à la fois au crépuscule et au moment de doute qu'il contient. Il n'est pas anodin que ce soit grâce à cette image que Blanco et Peeren affirment la dimension singulière de la spectralité. L'atmosphère crépusculaire met en place une perspective particulière, une interpellation qui rappelle celle envisagée par Agamben dans sa description du contemporain :

> le contemporain est celui qui perçoit l'obscurité de son temps comme une affaire qui le regarde et n'a de cesse de l'interpeller, quelque chose qui, plus que toute lumière, est directement et singulièrement tourné vers lui. Contemporain est celui qui reçoit en plein visage le faisceau de ténèbres qui provient de son temps. (*Contemporain* 22-23)

Plongé dans l'obscurité du monde, le contemporain se révèle vigilant à l'autre et capable de percevoir l'invisible : « Percevoir dans l'obscurité du présent cette lumière qui cherche à nous rejoindre et ne le peut pas, c'est cela, être contemporain » (*Contemporain* 26). Plutôt que de se replier sur lui-même et de se murer dans l'obscurité comme aveuglement à l'autre, il s'expose à l'interpellation du monde, admettant que l'« obscurité du temps » est « une affaire qui le regarde et n'a de cesse de l'interpeller ». Cette attitude rappelle la posture éthique face au fantôme telle que je l'ai analysée au fil de ce travail, dans une forme de dépendance reconnue, d'ouverture et de responsabilité envers l'autre. Ainsi, le terme « crépusculaire » condense les principaux aspects des pièces telles que je les ai envisagées, à travers le rapport entre spectralité et dépendance : leur mise à l'épreuve du visible, leur temporalité non-linéaire, leur évocation de corps en déclin et leur portée éthique.

3. Du crépuscule à l'éblouissement

De par des critères formels ou leur fonctionnement, les pièces de mon corpus se prêtent toutes à une description comme « pièces crépusculaires », mais l'utilisation d'un terme unique ne doit pas gommer l'évolution au fil du corpus. Si la dimension crépusculaire est toujours présente, avec *Moonlight* et *Ashes to Ashes* Pinter « radicalise son travail sur le fantôme », comme le souligne Élisabeth Angel-Perez (« Spectropoétique » 3). En effet, avec Bridget dans *Moonlight* et l'écho dans *Ashes to Ashes*, Pinter s'oriente vers une explicitation de la spectralité : au contraire des spectres évoqués dans les pièces plus anciennes à travers les récits des

---

[532] María del Pilar Blanco et Esther Peeren, « Introduction: Conceptualizing Spectralities », *The Spectralities Reader: Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*, éd. par María del Pilar Blanco et Esther Peeren (Londres: Bloomsbury, 2013), 21 (italiques dans le texte).

personnages, l'écho se fait entendre sur scène, et Bridget est un personnage à part entière. L'obscurité et le crépuscule restent néanmoins omniprésents, à la fois de manière purement visuelle — le clair de lune de *Moonlight* qui éclaire Bridget, l'obscurité grandissante de la pièce dans *Ashes to Ashes* — et de manière figurée — le refus de Devlin de rester « dans l'obscurité » et l'inquiétude d'Andy à propos de sa mort imminente, horizon ouvrant sur un inconnu absolu[533]. Cet équilibre entre obscurité et exposition peut servir à comprendre l'évolution de Pinter et à mettre au jour une logique fédérée par autre chose que la pure chronologie. J'ai fait le choix d'exclure de mon corpus certaines pièces écrites entre *Monologue* et *Moonlight* : la teneur politique plus explicite de *One for the Road, Mountain Language*, *Precisely, The New World Order* ou *Party Time* m'a incitée à les écarter, même si elles sont intercalées entre des pièces que j'ai souhaité inclure, comme *A Kind of Alaska*, *Victoria Station*, ou *Family Voices*. Je voudrais suggérer que l'évolution de l'attitude de Pinter par rapport à la spectralité permet de donner sens à ce corpus a priori dispersé et aléatoire. Si Pinter commence à aborder cette dimension dans *Landscape* (1968), la première de ses pièces crépusculaires, son exploration prend, à partir des années quatre-vingt, la forme d'une oscillation entre deux pistes parallèles : d'un côté, une spectralité qui se développe et s'affirme tout en restant plongée dans une obscurité crépusculaire, et de l'autre, une spectralité laissant place à une exhumation, à une exposition du mort qui relève plutôt d'un phénomène d'éblouissement. Pinter semble explorer ces options tour à tour, sans jamais véritablement abandonner l'une au profit de l'autre.

Party Time (1991) se situe presque au carrefour de ces deux logiques, en ceci qu'elle mobilise la spectralité mais s'éloigne de l'esthétique des pièces crépusculaires, comme le montre l'apparition finale de Jimmy, dissident du régime :

> *The room lights go down.*
> *The light from the door intensifies, burning into the room.*
> *Everyone is still, in silhouette.*
> *A man comes out of the light and stands in the doorway. He is thinly dressed.*
> JIMMY. Sometimes I hear things. Then it's quiet.
> […] Sometimes a door bangs, I hear voices, then it stops. Everything stops. It all stops. It all closes. It closes down. It shuts. It all shuts. It shuts down. It shuts. I see nothing at any time any more. I sit sucking the dark.

[533] Je renvoie à l'analyse de ces passages ci-dessus (323, 206).

> It's what I have. The dark is in my mouth and I suck it. It's the only thing I have. It's mine. It's my own. I suck it. (314)

Dans une certaine mesure, le personnage de Jimmy rappelle les fantômes étudiés dans mon corpus : il apparaît dans un espace intermédiaire, sur le pas de la porte, et il perturbe la temporalité, comme en témoigne l'immobilité des autres personnages, suspendus dans le temps. Jimmy est également ancré dans des relations de dépendance : il n'est pas n'importe quel dissident, mais le frère d'une des invitées de la soirée. De plus, il est profondément incarné : il revient sur cette dimension en évoquant l'image du sein maternel donné à téter mais remplacé par une obscurité grandissante — « The dark is in my mouth and I suck it ». Il est également sensible aux bruits et à la lumière. Par ailleurs, son enfermement fait écho aux visions cauchemardesques de Deborah lors de sa crise finale dans *A Kind of Alaska* (190). Même si Jimmy n'est pas étranger à d'autres fantômes pinteriens, *Party Time* fait office de tournant en cela qu'elle bascule dans une logique de l'éblouissement marquée par une exposition et un face-à-face direct avec le spectral.

À l'inverse des pièces de mon corpus où l'obscurité envahissait la scène, ici elle est reléguée au texte et la salle devient le lieu d'une lumière éblouissante. Ce n'est pas le « faisceau de ténèbres » d'Agamben qui éclaire ici le spectateur mais une lumière incandescente — « *burning into the room* »[534]. Ce changement formel n'est pas simplement anecdotique ou scénographique mais reflète une logique différente : Pinter rend son message plus clair, le spectral est de moins en moins équivoque. Si la spectralité relève toujours de la même logique de prise de conscience des liens nous unissant et d'une forme de responsabilité envers les autres, son esthétique est diamétralement opposée. Pinter commente ce changement d'attitude lorsqu'il explique que la politique, au contraire du théâtre, met en jeu une « *réelle* vérité » qui se doit d'être exposée (« Art, vérité & politique » 300, italiques dans le texte). D'après lui, si le théâtre peut se permettre une forme de flou artistique, toute démarche engagée exige un langage clair et univoque. L'on retrouve ici les deux pistes que j'évoquais plus haut : celle d'un théâtre convoquant une spectralité crépusculaire ancrée dans une forme d'ambiguïté, et celle d'une politique qui se doit d'exposer et de révéler, dans une logique beaucoup plus frontale. Avec des pièces comme *Party Time*, Pinter opère un virage vers un théâtre politique. Il a encore recours à des éléments constitutifs de la spectralité, mais leur esthétique évolue. Par exemple, c'est encore la mort qui lui permet d'envisager l'injustice, mais elle est présentée comme directe,

---

[534] Sur les effets de cette lumière sur les différents espaces du théâtre, voir l'excellente analyse de Mireia Aragay dans « Relational Spaces » (76).

brutale, matérielle plutôt que spectrale. On le voit dans *One for the Road* (1984), qui évoque en filigrane mais de manière incontestable l'exécution d'un enfant. À la fin de la pièce, Nicolas, le tortionnaire, déclare à Victor, le prisonnier, qui était accompagné de sa femme et de son fils : « Your son? Oh, don't worry about him. He was a little prick »[535]. L'utilisation du verbe « être » au passé devient une trace du meurtre de l'enfant. Si la mort est encore reléguée au hors-scène et sous-entendue, l'affirmation est d'une violence et d'une brutalité inégalée dans les pièces crépusculaires. Cet effet est dû à l'atmosphère globale de ces pièces : Pinter disperse la confusion qui pouvait entourer les rôles des personnages dans les pièces crépusculaires, et adopte une forme de réalisme moins ambigu, rendant la violence terriblement concrète. Dans *Old Times* par exemple, l'on ne sait pas véritablement qui est Anna et quelle est sa relation avec Kate et Deeley, et les évocations de sa mort, si elles sont perturbantes, n'ont pas la brutalité de l'affirmation de Nicolas. Dans *One for the Road*, la situation et les rôles des quatre personnages sont exposés rapidement, et la mort finale de l'enfant ne fait aucun doute. Comme le remarque Mireia Aragay : « In the "openly political" plays Pinter has written since the mid-1980s, we are left in no doubt as to what reality is—the reality of political oppression, torture and violence—or where truth and value lie—with the tortured and the oppressed » (« Pinter, Politics and Postmodernism (2) » 289). On retrouve cette réalité de la violence mêlée à un sang-froid imperturbable dans la pièce brève *Precisely* (1983). Autour d'un verre, deux hommes débattent du nombre total de victimes d'un événement indéterminé[536], dans une arithmétique débarrassée de toute considération humaine :

> ROGER. Twenty million dead, precisely?
> STEPHEN. Precisely[537].

Dans l'échange, la qualité effarante du nombre de morts est complètement neutralisée par l'utilisation détachée de l'adverbe « precisely ». Comme la spectralité dans les pièces crépusculaires, la mort et le manque d'attention qu'elle peut susciter déclenchent une injonction à la responsabilité. Pourtant, la démarche est ici beaucoup plus frontale, et n'a plus rien de l'évanescence du spectral repérée dans mon corpus. Il s'agit là non pas de nous inciter à prêter attention au monde, mais de l'exposer brutalement sous nos yeux.

La mort se révèle comme point commun entre les pièces de mon corpus et les pièces politiques, mais elle est abordée d'une manière totalement différente, s'adaptant aux

---

[535] Harold Pinter, « One for the Road (1984) », *Plays Four* (Londres: Faber & Faber, 1996), 247.
[536] Si le nombre renvoie de manière détournée aux victimes du régime stalinien, rien dans la pièce ne fait référence à un événement spécifique.
[537] Harold Pinter, « Precisely (1983) », *Plays Four* (Londres: Faber & Faber, 1996), 220.

changements des objectifs du dramaturge. En ce sens, l'évolution de Pinter rappelle les paroles du personnage de Beckett dans *A Piece of Monologue* :

> Thirty thousand nights of ghosts beyond. Beyond that black beyond. Ghost light. Ghost nights. Ghost rooms. Ghost graves. Ghost... he all but said ghost loved ones. Waiting on the rip word. Stands there staring beyond at that black veil lips quivering to half-heard words. Treating of other matters. Trying to treat of other matters. Till half hears there are no other matters. Never were other matters. Never two matters. Never but the one matter. The dead and gone. The dying and the going. From the word go[538].

Comme le personnage beckettien, Pinter convoque l'infinité de la pénombre, les disparus, l'indicible et l'inaudible. Dans ses pièces crépusculaires, il met en scène les liens de dépendance et la difficulté de les dire — « he all but said ghost loved ones ». La spectralité devient une manière de souligner la dépendance du sujet, le réseau de liens dans lequel il est inévitablement inscrit et sa nature vulnérable. Si Pinter adopte dans ses pièces plus ouvertement politiques une logique distincte, fondée sur l'éblouissement, il n'en finit pas de revenir à ce qui semble être la seule question, celle du rapport à la mort — « There are no other matters ». Ce constat peut sembler sinistre et paralysant, mais dans l'œuvre pinterienne il devient le moteur d'un questionnement éthique. Accepter l'irruption du spectre et l'omniprésence de la question de la mort serait peut-être, comme le suggère Derrida, la seule manière d'« apprendre à vivre […]. Non pas mieux, mais plus justement » (*Spectres* 14-15). De la même manière que le crépuscule peut être dû au coucher du soleil aussi bien qu'à son lever (*Larousse*), l'irruption funeste du spectral peut nous apprendre quelque chose de la vie. La frontière avec la mort serait ainsi le point de départ d'une vie plus juste, fondée sur un rapport éthique à autrui.

---

[538] Samuel Beckett, « A Piece of Monologue (1979) », *The Complete Dramatic Works* (Londres: Faber & Faber, 2006), 429.

ANNEXE 1 : ENTRETIEN AVEC STÉPHANE LAUDIER

Entretien conduit le 9 octobre 2013 dans le cadre de la mise en scène de *Car tu es poussière* au Théâtre des Treize Vents.

Adeline Arniac. Pourquoi avoir choisi de mettre en scène *Car tu es poussière* ?

Stéphane Laudier. Pourquoi cette pièce-là plutôt qu'une autre… Ça m'intéressait de raconter une histoire de couple avec un arrière-fond finalement historique, parce que j'avais le sentiment qu'il y avait la possibilité de faire deux pièces en une. J'aime les histoires intimes, pas forcément les histoires de couple, et puis j'aime que ça soit dans un temps ramassé, parce que c'est aussi une pièce courte, mon goût me porte vers les pièces brèves dans la durée, souvent à deux personnages. Donc ça c'est plus pour la forme. Et puis elle m'intéressait cette pièce structurellement, c'est-à-dire que je suis toujours ennuyé par les pièces finalement qui sont trop linéaires, sur le plan de la chronologie. Et c'est pareil au cinéma, j'aime bien les constructions comme ça un petit peu en flashback, où il y a des va-et-vient, et là ce qui m'intéressait dans cette pièce c'est qu'il y avait un va-et-vient constant entre le présent et le passé, même si c'est un passé fantasmé on va dire, et ça m'intéressait aussi beaucoup. Après, ce qui m'intéressait c'était la dimension traumatique, je pense que c'était vraiment ça le fond finalement, enfin la motivation première, c'est-à-dire que je persiste à croire, je crois, je suis même persuadé, que tous les traumas qu'on peut vivre, qu'ils soient petits ou grands, qu'ils soient intimes ou historiques, forcément ont des répercussions sur les générations d'après. On trimballe ça avec nous, et que le fait peut-être d'en parler, de l'évoquer, de travailler là-dessus, nous permet de nous libérer finalement. J'ai toujours imaginé, à tort ou à raison, que le personnage de Rebecca se libérait petit à petit au fur et à mesure où on avançait dans la pièce, se libérait de cette parole, de son trauma. Il n'y a pas de résolution forcément d'ordre psychologique par rapport à ça. En tout cas le fait d'énoncer, de parler, de mettre des mots, de tenter de mettre des mots sur ce qui l'avait blessée était une possibilité pour elle et donc pour le spectateur, une possibilité d'effet cathartique.

AA. Comment expliquer les références de Rebecca à la Seconde Guerre mondiale ? Ce serait donc un trauma qui a été transmis à travers les générations ?

SL. Oui. C'est-à-dire, je ne suis pas médecin ni rien, mais j'ai des amis psys qui sont venus voir le spectacle et qui m'ont affirmé qu'ils avaient des patients effectivement qui souffraient de ce syndrome. Ils n'ont pas parlé de schizophrénie à proprement parler — si, l'une

d'entre elles d'ailleurs, et elle m'a dit « oui, j'ai une patiente qui est persuadée d'avoir vécu des évènements traumatiques évidemment qu'elle n'avait pas vécu », et visiblement il y a beaucoup de cas comme ça. Moi je n'ai pas de théorie là-dessus, j'essaye de pas être romantique par rapport à ça… Je reste persuadé qu'effectivement les traumatismes vécus par les générations qui nous précèdent on les porte en nous. Parce que forcément, la manière qu'on a d'être éduqué, les relations qu'on a j'imagine avec nos grands-parents, tout cela se transmet. Alors évidemment plus le trauma est grand, plus les angoisses sont grandes, plus elles ont des possibilités de se transmettre. Sans être médecin, j'ai l'impression qu'on fait beaucoup cas de ça. Après, on n'a pas travaillé en pensant à l'aspect médical de la chose, on n'y a jamais pensé. Parce que c'est des zones dans lesquelles c'était compliqué de m'engouffrer, et les acteurs avec, on a plus fonctionné sur un mode imaginatif en réalité. C'est toujours ce que j'essaye de faire, de remettre la réalité au présent. De remettre cette réalité fantasmée, passée, au présent. C'est vraiment un travail que j'essaye toujours de faire avec les acteurs. D'ailleurs, même si on évoque un événement passé, il faut laisser croire, laisser entendre ou laisser percevoir qu'il fait partie de la réalité présente.

AA. Ce sont donc des souvenirs qui sont transmis ? Qu'est-ce que Rebecca nous présente finalement ?

SL. Oui, je pense qu'elle se persuade elle-même. Comme on se persuade soi-même souvent d'avoir vécu des choses non-vécues. C'est ça pour nous qui nous importait, on n'a pas cherché à résoudre cette énigme en réalité, parce que je pense que c'est impossible. On sait qu'elle n'a pas vécu cette réalité historique, ça c'est un fait établi. Là où c'est intéressant c'est que le spectateur ne le sait pas, ce qui je pense est une volonté de l'auteur, de jeter un trouble par rapport à ça. Et moi je n'avais pas de résolution à apporter par rapport à ça. Je pense que, une fois encore, ce qui était important pour nous c'était qu'elle s'était persuadée, mais comme souvent dans la vie on se persuade de certaines choses qui n'existent pas, dans les propos des autres, les gens nous disent des choses, ne nous disent pas des choses, et on se persuade de certaines choses, bonnes ou mauvaises d'ailleurs, que les gens n'ont pas dites, on qu'on a pas vécues, ou qui n'ont pas été énoncées, et on est persuadés que c'est arrivé, que ça nous a été dit etc. donc je pense que c'est ce principe-là.

AA. Pour revenir sur le fait que Rebecca n'a pas vécu cela, je voudrais parler des indications scéniques et du décor. Dans votre représentation, le décor a été épuré et il n'y a plus cette référence aux années quatre-vingt-dix, qui fait que par déduction, le spectateur peut arriver à la conclusion qu'elle n'a pas vécu cela. Est-ce que cela a été fait volontairement ?

SL. Oui, enfin ce qui était volontaire de ma part ce n'était pas forcément que je voulais brouiller les pistes sur la temporalité mais effectivement après-coup je réalise que c'est le cas. Par rapport à la scénographie (je parlerais plutôt de scénographie que de décor — le décor décore pour moi, et n'est pas fonctionnel), ce qui m'intéressait c'était de m'éloigner de la description réaliste qu'il faisait de son propre espace, où la pièce est censée avoir lieu, c'est-à-dire le salon de la maison de campagne. Pour moi c'était enfermer la pièce dans une temporalité trop précise, et moi ce que j'aime dans ce théâtre-là, à tort ou à raison, ce n'est pas la part de réalisme, même si je pense que le spectacle est à bien des égards plutôt réaliste, dans le traitement de la parole, etc. Mais j'essaye toujours d'aller vers l'abstraction, et du coup j'ai choisi une scénographie faite de rideaux rouges, qui renvoie à la fois au théâtre, et plus précisément, et c'était volontairement une citation de ma part, à un espace d'un film de David Lynch, *Twin Peaks*, cet espace s'appelle la Red Room, c'est une chambre rouge, dans laquelle les vivants et les morts se retrouvent, qui est un univers comme une sorte de quatrième dimension. C'est un espace aussi onirique, et il me semblait qu'on pouvait aussi partir du principe dans cette pièce qu'ils étaient déjà morts tous les deux, ou alors que c'était deux acteurs en train de répéter infiniment une pièce, puisque la première phrase qui est dite peut être considérée comme une didascalie, et puis ça se termine par cette histoire de poing, donc quelque chose de très ritualisé, et que très souvent on a l'impression de Devlin est pour Rebecca une sorte de metteur en scène autoritaire qui la guide et la dirige. Donc il y a une certaine dimension théâtrale à laquelle peut renvoyer les rideaux rouges. Et puis j'ai une sorte d'aversion pour le théâtre aux décors réalistes, je dois le dire, car cela implique pour moi une corporalité qui très vite rend le propos anecdotique. Et du réalisme au naturalisme il n'y a qu'un pas, c'est vraiment quelque chose que je voulais éviter. Donc de ce point de vue-là l'espace est très important car il conditionne les acteurs à jouer d'une manière ou d'une autre, avec la table basse, le verre de whisky… On a beaucoup ri de ça, puisque Jean-Marc [Bourg, dans le rôle de Devlin] me disait « je veux mon verre de whisky », en faisant le geste, et rien qu'en voyant le geste j'étais horrifié car ça me renvoyait à un théâtre que je n'aime pas, ou que j'ai aimé chez certains et que je n'aime plus, le théâtre accessoire.

AA. Dans votre mise en scène, Rebecca et l'écho ne font qu'un. Pourquoi ce choix ?

SL. J'essaye toujours de fonctionner avec bon sens et j'ai réalisé qu'à la fin de la pièce à ce moment-là il n'y avait plus de ponctuation entre l'écho et elle. Alors qu'il y a beaucoup de ponctuation d'habitude, enfin une ponctuation qui est normale, enfin pas si normale que ça d'ailleurs car je me suis rendu compte qu'en anglais il n'y avait pas beaucoup de ponctuation, de virgules etc. et que les traductions en remettaient. Donc comme je pense évidemment que

Harold Pinter est un grand auteur, cette ponctuation n'est pas une erreur, un oubli, une négligence. Et donc du coup je suis parti du principe que cet écho c'était son propre écho. Alors on a essayé de faire des effets parce qu'évidemment c'est un grand problème pour les metteurs en scène, je ne pense pas qu'à moi. Et on a fait des essais avec la voix de Fanny, l'actrice, enregistrée, et ce n'était pas concluant, car on entendait très fort la sonorisation et l'effet que je cherchais, enfin que je cherchais inconsciemment car je n'arrivais pas à mettre les mots dessus, je ne le retrouvais pas. Après on a fait une tentative où c'était plus une polyphonie d'échos, et là j'étais mécontent aussi même si l'effet en soi était très bien, j'étais mécontent car je trouvais que je trahissais un peu la fin de la pièce, je trouvais que ça racontait autre chose, ça racontait une multiplicité de voix, mais pas forcément la sienne propre. Et donc du coup je suis revenu à quelque chose de très artisanal, à vrai dire, à une absence totale de sonorisation, à ce qu'elle fasse elle-même son propre écho. Ce qui m'offrait la garantie, en tout cas par rapport au spectateur, car j'ai toujours le souci du spectateur, que le spectateur comprenne bien que c'est la même personne qui parle, elle est sa propre chambre d'écho, si je puis dire, c'est comme si elle était ventriloque en réalité. Alors je ne sais pas si c'est bien ou intéressant, mais je n'ai pas trouvé mieux.

AA. Ma prochaine question porte sur la lumière, il y a tout un travail dessus, à plusieurs moments [Lorsque Rebecca raconte avoir été au cinéma, et que le public se retrouve plus éclairé qu'avant, alors qu'elle parle de cet homme atteint de rigidité cadavérique dans le public ; à la fin, lorsque le personnage de Rebecca disparaît dans une lumière diffuse, tel un fantôme]. De façon plus générale, dans quel but cela a-t-il été travaillé ?

SL. C'est toujours délicat de parler de la lumière. Doublement délicat, car pour moi je la souhaite toujours atmosphérique, et cinématographique aussi. On m'a étrangement beaucoup parlé, même si je n'y avais pas pensé mais je pense que les décors l'évoquent, d'Edward Hopper, le peintre, auquel je n'avais jamais pensé pendant les répétitions mais que j'aime par ailleurs énormément. Donc la lumière je la souhaite atmosphérique. Pendant le temps des répétitions on a découpé la pièce en trois, en trois grands mouvements, en trois grandes périodes — si je puis dire, malgré sa brièveté — qui sont à chaque fois le moment où elle évoque les quais de gare, l'homme qui arrachait les bébés aux mères sur les quais de gare. Et donc moi à chaque fois j'ai demandé à Martine André donc, qui faisait la lumière, qu'à chaque fois on ait une progression dans la lumière, de quelque nature qu'elle soit, sur ces trois mouvements, sur ces trois périodes. Il y a un seul moment où ils sont très éclairés, au début, je souhaitais que tout l'espace soit éclairé, je voulais des lumières plutôt froides (c'est-à-dire qu'on n'utilise pas du tout ce qu'on appelle des gélatines, des couleurs chaudes). J'aime que la lumière soit comme

ça, tranchante. Après c'est difficile de mettre des mots dessus parce que ça se fait de manière intuitive et non verbalisée entre la responsable de la lumière et moi. C'est-à-dire qu'elle est restée tout le long des répétitions avec nous, donc elle a entendu évidemment le texte, par petits bouts, tous les jours, et puis intégralement. Je lui ai dit ce que je ne souhaitais pas, c'est-à-dire que le dispositif soit apparent (contrairement au spectacle précédent [*Camus Nobel Pinter* (2011), qui mettait en scène les discours des deux lauréats du prix Nobel]), c'est pour ça aussi que toute la lumière est cachée derrière les rideaux, il y a une rampe au sol mais finalement l'ensemble du dispositif lumineux est caché, là où il était à vue sur le spectacle précédent. Et donc l'idée c'est que j'aime travailler sur des tonalités et des atmosphères assez ténues, assez basses, assez crépusculaires. Je dis ça en me contredisant car on était quasiment sur un plein feu au début du spectacle. Je voulais respecter cette indication de Pinter dans la pièce qu'on était en fin de soirée, que la lumière décline au fur et à mesure qu'on avance dans la pièce, d'où la fin. Et la fin, ce sont les acteurs qui ont été très vigilants par rapport au texte, plus que moi, car à un moment il y a un vrai basculement dans la fiction sur l'histoire des bébés (« je la tenais contre moi »). Et on s'est proposés avec les acteurs qu'à partir de « et je la tenais contre moi » on basculait dans autre chose, et il fallait que ce basculement soit radical d'une certaine manière donc c'est pour cela qu'on passe dans une pénombre, pour la première fois dans la pièce, très profonde. Et qu'effectivement ce rendu-là, je suis d'accord, donne un aspect complètement fantomatique à la toute fin. Mais parce que c'est l'histoire de ce dont parle Pinter, je n'y avais pas pensé forcément mais j'y repense maintenant, ces histoires de dibbouks. Effectivement c'est une figure fantomatique. Et puis je voulais surtout éviter je pense dans le traitement de cela, une fois encore, j'avais un peu peur j'avoue de cette évocation très minimale et discrète de la Shoah, je ne voulais pas être dans le pathos, je voulais être discret, c'est un bien grand terme mais au moins je voulais que ça soit anti-spectaculaire. Et même j'avais l'impression que ce n'était pas fini ce qu'on avait fait. Et ça ne me dérangeait pas, il y avait un côté comme ça un petit peu inachevé dans le traitement. On en a beaucoup parlé avec l'actrice car moi j'avais vu ça comme une parole qui se libérait sur la fin, alors qu'elle elle voyait ça vraiment comme ce qu'indique Pinter quand il parle de la pièce dans son prix Nobel, comme une femme qui se noie et à qui personne ne prête secours. Et c'est pour cela qu'on a essayé de trouver une sorte de compromis tous les deux par rapport à ça, car je ne voulais pas forcément avoir le dernier mot j'aime bien la plupart du temps d'ailleurs que les acteurs aient le dernier mot car après tout c'est eux qui jouent, je ne suis que celui qui regarde et qui écoute. Un compromis donc entre une parole libératrice, lâchée, fluide, et en même temps le fait qu'elle s'enfonce, qu'elle disparaît,

on m'a dit ça aussi l'impression qu'elle disparaît dans le fauteuil. Donc voilà on se situe au carrefour de ces deux interprétations : à la fois libérée et s'éteignant, se noyant.

AA. Je voudrais revenir à la scénographie et à cette présence des cendres sur scène. Les cendres apparaissent aussi grâce à la musique introductive…

SL. Oui, c'est Jelly Roll Morton, « Oh, didn't he ramble ». Moi au départ j'étais parti sur une autre piste, mais qui était un petit peu une coquetterie de ma part, c'est pour cela que ce n'est pas resté, c'était une chanson de Dépêche Mode, qui s'appelle « In your Womb », et qui est une chanson qui fait état de rapports un peu sadomasochistes dans le couple, mais j'ai réalisé qu'hormis pour les gens bilingues, cette chanson ne ferait pas vraiment écho dans l'esprit des gens donc ça passerait pour une coquetterie ou pour quelque chose qu'on ne comprendrait pas — non pas qu'il faille absolument que tout soit compréhensible. Et donc du coup Jean-Marc, l'acteur, a trouvé sur internet le texte original de la chanson chantonnée par les deux personnages de la pièce, et au final, c'était doublement intéressant car au moment où ils la chantonnaient, c'était un rappel de la musique du début donc c'était signifiant évidemment pour nous, et puis surtout c'était signifiant par rapport à l'époque prétendument décrite par la pièce, puisque c'est si je ne m'abuse des années 30, Jerry Roll Morton, c'est la naissance du jazz, donc c'était signifiant aussi par rapport à ça, sur un plan historique, musical et textuel.

AA. Les cendres apparaissent donc sur scène et à travers la musique. Pourquoi avoir choisi de mettre cela en avant ? Y a-t-il d'autres manifestations des cendres, dans le discours par exemple ?

SL. Je voulais par rapport à l'espace mélanger un intérieur et un extérieur. C'est pour ça que j'ai mis ces cendres au sol, que la plupart des gens ont vu, ou d'autres ont vu autre chose. Ça m'a enchanté plutôt parce que moi je signe mes scénographies tout en ayant un peu honte parce que je ne suis pas un scénographe, mais je le fais pour des raisons qui sont purement économiques. On est dans une économie du théâtre actuellement où c'est très compliqué malheureusement d'avoir des équipes lourdes sur des projets où il y a très peu d'acteurs, bref… Et donc pour moi c'était une référence directe aux corps morts incinérés dans les fours des camps de concentration. Pour moi c'était clair, c'était cela que je voulais montrer. Ensuite j'aimais bien l'idée de mélanger un intérieur, c'est-à-dire malgré tout un espace qui ressemble à un lieu clos, une chambre rouge avec un fauteuil, un lampadaire, des éléments réalistes si je puis dire, avec un sol qui puisse évoquer, on m'a parlé de cendres volcaniques, d'un sol brûlé… de mélanger les deux. Après c'était tout, ce n'est pas quelque chose que j'ai décliné dramaturgiquement, j'ai l'impression que dans la pièce finalement on l'a assez peu évoqué. […]

AA. Derrida dit du spectre du père de Hamlet qu'il vient autant du passé que du présent. Est-ce que cela serait pertinent pour Pinter ?

SL. Oui, c'est très juste. Je pense qu'effectivement, Rebecca est hantée par ces images du passé, elle se persuade d'avoir vécu pendant la Seconde Guerre mondiale, d'avoir vécu ça. Et il y a une projection, une remise au présent de cette dimension passée. D'ailleurs, Pinter était un grand lecteur de Shakespeare, je pense qu'il l'admirait beaucoup, il l'a beaucoup joué quand il était jeune acteur, il jouait des Shakespeare quasiment tous les jours. Finalement cette dimension fantomatique et cette corporalité mélangée est très propre à Shakespeare. Je pense aux auteurs français, on ne trouve pas ça chez Corneille ni chez Racine, le mélange des temporalités, le mélange des lieux, cette formidable liberté de Shakespeare, je pense que Pinter s'en inspire. Mais ce n'est pas que ça, c'est aussi le cinéma, la construction en flashback. Le cinéma et Shakespeare sont des influences majeures pour Pinter je pense.

AA. Le fantôme est censé rendre présente, objectifier une absence : est-ce que cela vous semble applicable au texte de Pinter, et si c'est le cas comment avez-vous utilisé cette intuition dans votre mise en scène ?

SL. On n'en a pas parlé nommément, moi je pense que le grand absent de la pièce en réalité c'est l'enfant, d'ailleurs on m'a fait une remarque intéressante, là aussi c'est des élèves de Jean Monnet, qui était que les acteurs ne jouaient jamais au centre du plateau, donc le centre est vide en réalité, et il y a un espace vacant entre eux. Ils sont toujours à la périphérie du centre. Et je pense que le grand absent de cette pièce c'est cet enfant, mort, ou n'ayant même pas vécu. Je pense que, si fantôme il y a, précisément c'est le fantôme de cet enfant. Soit qu'ils n'ont pas réussi à avoir, très certainement celui qu'ils n'ont pas réussi à avoir et qui, sans doute, pour moi, a généré ce trauma. C'est une interprétation un peu psychanalytique, mais parfois dans ce travail il faut se raccrocher à des choses concrètes, on est obligés sinon on part dans des hypothèses un peu abstraites. Mais c'est une remarque qu'on m'a faite aussi, d'un ami comédien, que finalement c'est une pièce sur la natalité, on m'a dit ça et c'est un point de vue que je partage. Ils n'arrivent pas à avoir d'enfants et c'est le nœud de tous les problèmes. Il y a cette histoire aussi dans le film *Qui a peur de Virginia Woolf*, qui a beaucoup de similitudes avec cette pièce. C'est une histoire de couple, lui est universitaire — pareil, le schéma est là — et il y a aussi une histoire d'enfant, et ils se déchirent. Et il y aussi un côté très théâtral, parce qu'ils sont très excessifs dans leur manière de se déchirer, et on a l'impression à la fin, plus on avance dans le film, enfin dans la pièce puisque c'est une pièce à la base, plus on a l'impression que c'est les acteurs qui jouent un rôle, donc il y a cette même problématique. Je crois que

l'histoire de l'enfant est le cœur, qu'il ait existé ou pas, qu'il soit mort ou pas, qu'il soit né ou pas, pour moi c'est vraiment l'enjeu fondamental de cette pièce, ce sur quoi tout se construit.

AA. Comment avez-vous géré l'espace, et notamment le fait que Pinter n'indique aucun mouvement pour les personnages ?

SL. On a réagi. Ça a été une surprise en réalité, parce que quand on travaille sur un projet avant que les acteurs ne soient là, on imagine des choses, et Dieu merci au bout d'une heure de répétition les choses qu'on avait imaginées pendant très longtemps s'écroulent d'elles-mêmes. Et là j'ai réalisé que les acteurs pouvaient bouger, et que c'était possible, alors que j'avais longtemps imaginé ça de manière très très statique. J'avais imaginé une diagonale, avec lui derrière et elle assise, et c'était comme ça pendant une heure, et puis on s'est rendus compte qu'en se mettant en mouvement c'était possible. Et donc la mise en scène s'est faite d'elle-même en réalité, tout s'est fait un peu de soi-même, ça paraît bizarre de dire ça, mais les acteurs ont exploré sous mon regard des pistes très différentes, ça changeait quasiment tous les jours. On se donnait des pistes de travail et puis c'est vraiment parti dans tous les sens. Et au bout de quinze jours, trois semaines à peu près, une ligne s'est dessinée, là aussi de manière inconsciente, ou consciente car on essayait de mettre des mots sur ce qui avait été trouvé. Et j'ai conservé — les chorégraphes travaillent beaucoup comme ça je crois — j'ai fait une sorte de montage dans l'espace, de finalement toutes les choses qu'avaient trouvé les acteurs. J'ai agencé tout ce qu'ils avaient trouvé naturellement. Et donc j'ai fait un montage sur une sorte de compilation de versions et de trouvailles qui avaient été faites pendant les trois semaines de répétitions. Et je les ai agencées et montées, comme un réalisateur monte un film. A chaque fois je leur disais : « tu sais ce que tu as fait il y a deux jours, à ce moment-là tu étais là, tu lui caressais le visage, il faudrait retrouver ce moment-là, et tel autre moment etc. » Et ça s'est fait comme ça. Et la dernière semaine la mise en scène était faite mais c'était finalement les acteurs qui l'avaient faite, pas moi. Moi je n'ai fait qu'agencer des choses qu'ils avaient trouvées.

AA. Comment avez-vous abordé des passages assez insolites, comme celui de la sirène de police, du stylo, de la sauce ou du match de foot ? Pensez-vous qu'ils puissent être expliqués ?

SL. On a tenté de se donner des explications, parce que les acteurs adorent avoir des explications, ça les aide. Et puis on a réalisé qu'à un moment donné on n'en avait pas, en tout cas de psychologique. De toute façon moi je ne supporte pas la psychologie au théâtre, ce n'est pas un mode de pensée pour moi, pas du tout, je trouve ça incroyablement réducteur et destructeur, et dès que les acteurs me posaient des questions de cet ordre-là, on en riait ensemble d'ailleurs, je leur disais cette fameuse phrase que Pinter disait à ses acteurs « Occupez-vous de

vos oignons », et on riait avec ça. Parce que en réalité on essaye de tirer évidemment un fil dramaturgique, par exemple sur l'histoire du stylo on a essayé de repérer les mots clés, qui sont innocence et culpabilité, et on essaye de tirer des fils doubles, mais sans chercher à résoudre, sans chercher à trop rendre ça subjectif. Il était évident que, c'est une remarque très juste que m'a faite un élève de Jean Monnet, ils continuent leur histoire de couple à travers ça. On ne sait pas où le stylo s'est « fourré », où la maîtresse est allée se fourrer, on joue sur ça et aussi sur ce stylo qui signe les listes de dénonciation, donc on était à chaque fois sur plusieurs possibilités.

Sur l'histoire de sirène, on a tourné autour cette histoire de perte, qu'elle perd quelque chose qui à la fois la rassure et l'angoisse. On a essayé de travailler sur la perte et l'angoisse sans une fois encore, résoudre ça. Une spectatrice m'a dit à un moment donné, j'ai imaginé que la police allait venir la chercher etc. On ne s'est pas posé des questions d'ordre psychologique, on a essayé de travailler sur l'effet que ça fait de le dire, de l'énoncer. Et à partir de l'état que ça créait on a essayé de reproduire cet état-là. Et souvent c'était des états d'angoisse, de perte, d'agitation. Et j'étais très heureux parce que je pensais que ça serait des passages qui ne passeraient pas du tout auprès du public français, que le public résisterait à ça, et j'étais très heureux de voir que quelles que soient les choses que l'on se raconte souterrainement, les gens réagissaient, donc ça veut dire que les gens suivaient et que les gens acceptaient cette sorte d'humour, ces dérapages métaphoriques. J'étais très heureux que les gens acceptent ça, ce qui n'était pas évident pour moi, j'avais peur qu'ils rejettent ces passages.

AA. Cette pièce résiste souvent aux tentatives de classement, et les critiques parlent tour à tour de pièce de la mémoire (comme *C'était hier*) ou de pièce politique (comme *Langue de la montagne*). Qu'en pensez-vous ?

SL. Je pense que c'est ça plus encore autre chose, pour moi elle est aussi une comédie de mœurs, elle démarre vraiment comme une comédie de mœurs, la femme, le mari, l'amant, il n'est pas dans le placard mais pas loin. En tout cas c'est clairement ça. La tragédie historique, même si le terme est peut-être un petit peu fort, pour moi c'est une tragédie, je l'ai montée comme telle. C'est une pièce sur la mémoire de manière évidente, et c'est aussi une pièce évidemment politique, d'ailleurs dans un débat qu'on a fait de manière informelle avec le public, il y a quelqu'un qui n'a parlé que de politique, en disant que c'était une pièce politique, il a parlé de la Syrie, de l'Iran, des grandes tragédies politiques et humaines du moment et il n'a parlé que politique. Mais même si cette réaction n'avait pas eu lieu, je pense que c'est une pièce politique aussi, dans la mesure où j'ai le sentiment qu'on peut aussi la lire comme ça, que Pinter nous dit quelque part que finalement si vous vous trompez de vote — je prends un raccourci trivial — si vous n'êtes pas un citoyen conscient de ses actes, vous pouvez, comme

on le vit en ce moment en Europe d'ailleurs, voter pour les fascistes, pour les Nazis, et vous allez voir ce qui va se passer. Et ce qui va se passer c'est de la destruction, en nombre, du génocide, en nombre, et forcément des générations traumatisées à répétition. Donc effectivement je pense qu'en filigrane, de manière subliminale, c'est une pièce antitotalitaire. Pour moi c'est une évidence, sauf que ce n'est pas nommé.

ANNEXE 2 : ILLUSTRATIONS

Figure 1 : *Moonlight* (2011) 391
Figure 2 : *Moonlight* (2011) 392
Figure 3 : *Old Times* (2013) 393
Figure 4 : *Moonlight* (2011) 394
Figure 5 : *A Kind of Alaska* (1991) 395
Figure 6 : *A Kind of Alaska* (1982) 396
Figure 7 : *Moonlight* (2011) 397
Figure 8 : *Car tu es poussière* (2013) 398
Figure 9 : *Dispersion* (2014) 399
Figure 10 : *Landscape* (1994) 400
Figure 11 : *Landscape* (1969) 401
Figure 12 : *Silence* (1982) 402
Figure 13 : *Family Voices* (2012) 403
Figure 14 : *Car tu es poussière* (2013) 404
Figure 15 : *Victoria Station* (2009) 405
Figure 16 : *No Man's Land* (2016) 406
Figure 17 : *No Man's Land* (2016) 407
Figure 18 : *No Man's Land* (2016) 408
Figure 19 : *No Man's Land* (1975-1978) 409
Figure 20 : *No Man's Land* (1975-1978) 410
Figure 21 : *Dispersion* (2014) 411
Figure 22 : *Betrayal* (1983) 412
Figure 23 : *Moonlight* (2011) 413
Figure 24 : *Victoria Station* (1982) 414
Figure 25 : *Dispersion* (2014) 415
Figure 26 : *Trahisons* (2014) 416
Figure 27 : *Trahisons* (2014) 417
Figure 28 : *Betrayal* (1998) 418
Figure 29 : *Moonlight* (1993) 419
Figure 30 : *Silence* (1969) 420
Figure 31 : *Dispersion* (2014) 421
Figure 32 : *Old Times* (2013) 422
Figure 33 : *Moonlight* 423

Figure 34 : *Moonlight* (2011) 424
Figure 35 : *No Man's Land* (2016) 425
Figure 36 : *No Man's Land* (2008-2009) 426
Figure 37 : *A Kind of Alaska* (1982) 427
Figure 38 : *Old Times* (1997) 428
Figure 39 : *Old Times* (2016) 429
Figure 40 : *Old Times* (2016) 430
Figure 41 : *Dispersion* (2014) 431

Figure 1 : *Moonlight* (2011)

Lisa Deveney (Bridget)

Figure 2 : *Moonlight* (2011)

Deborah Findlay (Bel), Lisa Deveney (Bridget) et David Bradley (Andy)

Figure 3 : *Old Times* (2013)

Lia Williams (Anna), Rufus Sewell (Deeley) et Kristin Scott Thomas (Kate)

Figure 4 : *Moonlight* (2011)

David Bradley (Andy) et Lisa Deveney (Bridget)

Figure 5 : *A Kind of Alaska* (1991)

Stuart Pimsler Dance & Theater[539]

[539] Dans l'ouvrage *Pinter at Sixty*, d'où est extraite cette photographie, Katherine H. Burkman ne précise pas les noms des acteurs présents dans cette scène.

Figure 6 : *A Kind of Alaska* (1982)

Paul Rogers (Hornby) et Judi Dench (Deborah)

Figure 7 : *Moonlight* (2011)

Document promotionnel reproduisant l'affiche de la pièce

Figure 8 : *Car tu es poussière* (2013)

Fanny Rudelle (Rebecca) et Jean-Marc Bourg (Devlin)

Figure 9 : *Dispersion* (2014)

Affiche

Figure 10 : *Landscape* (1994)

Couverture du programme

Ian Holm (Duff) et Penelope Wilton (Beth)

Figure 11 : *Landscape* (1969)

David Waller (Duff) et Peggy Ashscroft (Beth)

Figure 12 : *Silence* (1982)

Anna Massey (Voice 2) et Nigel Havers (Voice 1)

Figure 13 : *Family Voices* (2012)

Figure 14 : *Car tu es poussière* (2013)

Jean-Marc Bourg (Devlin) et Fanny Rudelle (Rebecca)

Figure 15 : *Victoria Station* (2009)

Stephen Pilkington (Driver)

Figure 16 : *No Man's Land* (2016)

Owen Teale (Briggs)

Figure 17 : *No Man's Land* (2016)

Damien Molony (Foster)

Figure 18 : *No Man's Land* (2016)

Ian McKellen (Spooner), Owen Teale (Briggs), Damien Molony (Foster)
et Patrick Stewart (Hirst)

Figure 19 : *No Man's Land* (1975-1978)

John Gielgud (Spooner), Ralph Richardson (Hirst), Michael Feast (Foster) et Terence Rigby (Briggs)

Figure 20 : *No Man's Land* (1975-1978)

Séquence finale

Image protégée par des droits d'auteur

Image protégée par des droits d'auteur

Image protégée par des droits d'auteur

Image protégée par des droits d'auteur

Figure 21 : *Dispersion* (2014)

Carole Bouquet (Rebecca) et Gérard Desarthe (Devlin)

Image protégée par des droits d'auteur

Image protégée par des droits d'auteur

Figure 22 : *Betrayal* (1983)

Patricia Hodge (Emma) et Jeremy Irons (Jerry)

Figure 23 : *Moonlight* (2011)

Liam Garrigan (Fred) et Daniel Mays (Jake)

Figure 24 : *Victoria Station* (1982)

Paul Rogers (Controller) et Martin Jarvis (Driver)

Image protégée par des droits d'auteur

Image protégée par des droits d'auteur

Image protégée par des droits d'auteur

Figure 25 : *Dispersion* (2014)

Carole Bouquet (Rebecca)

Figure 26 : *Trahisons* (2014)

Daniel Mesguich (Robert), Sterenn Guirriec (Emma) et Alexandre Ruby (Jerry)

Figure 27 : *Trahisons* (2014)

Sterenn Guirriec (Emma), Daniel Mesguich (Robert) et Alexandre Ruby (Jerry)

Figure 28 : *Betrayal* (1998)

Scénographie de Es Delvin

Figure 29 : *Moonlight* (1993)

Ian Holm (Andy)

Figure 30 : *Silence* (1969)

Norman Rodway (Bates), Frances Cuka (Ellen) et Anthony Bate (Rumsey)

Norman Rodway (Bates) et Frances Cuka (Ellen)

Figure 31 : *Dispersion* (2014)

Gérard Desarthe (Devlin)

Figure 32 : *Old Times* (2013)

Kristin Scott Thomas (Anna) et Lia Williams (Kate)

Figure 33 : *Moonlight*

Couverture de l'édition Faber & Faber, Andrzej Klimowski

Figure 34 : *Moonlight* (2011)

Liam Garrigan (Fred)

Figure 35 : *No Man's Land* (2016)

Patrick Stewart (Hirst)

Figure 36 : *No Man's Land* (2008-2009)

Michael Gambon (Hirst), David Walliams (Foster) et David Bradley (Spooner)

Image protégée par des droits d'auteur

Figure 37 : *A Kind of Alaska* (1982)

Judi Dench (Deborah)

Figure 38 : *Old Times* (1997)

Séquence d'ouverture

Figure 39 : *Old Times* (2016)

Emmanuel Salinger (Deeley), Marianne Denicourt (Kate) et Adèle Haenel (Anna)

Figure 40 : *Old Times* (2016)

Affiche

Kelly Reilly (Kate), Eve Best (Anna), Clive Owen (Deeley)

Figure 41 : *Dispersion* (2014)

Carole Bouquet (Rebeeca) et Gérard Desarthe (Devlin)

BIBLIOGRAPHIE

1. Sources primaires 435
a. Corpus 435
i. Pièces 435
ii. Traduction des pièces 435
iii. Représentations 435
- *Landscape* 435
- *Silence* 436
- *Old Times* 436
- *No Man's Land* 436
- *Betrayal* 436
- *Monologue* 437
- *Other Places* (*Family Voices*, *A Kind of Alaska*, *Victoria Station*) 437
- *Moonlight* 437
- *Ashes to Ashes* 437

iv. Adaptations télévisées 438
b. Autres travaux de Pinter 438
i. Pièces 438
ii. Autres 438
iii. Traduction 439
c. Autres auteurs 439
i. Pièces 439
ii. Autres 440
2. Sources secondaires 441
a. Sur Harold Pinter 441
i. Ouvrages 441
ii. Articles et chapitres 444
iii. Thèses et mémoires 452
iv. Entretiens 452
v. Comptes-rendus de pièces 453
vi. Ressources en ligne 454
b. Critique et théorie 454
i. Sur le théâtre 454
- Ouvrages 454
- Articles et chapitres 455

ii. Sur la spectralité 456
- Ouvrages 456
- Articles et chapitres 456

iii. Sur le théâtre et la spectralité.....458
- Ouvrages 458
- Articles et chapitres 458

iv. Sur la dépendance, la vulnérabilité, l'éthique 458
- Ouvrages 458
- Articles et chapitres 460

v. Sur la psychanalyse, le trauma, le témoignage.....461
- Ouvrages 461
- Articles et chapitres 462

vi. Sur l'éthique et le théâtre.....462
- Ouvrages 462
- Articles et chapitres 463

vii. Théorie générale 464
- Ouvrages 464
- Articles et chapitres 464

c. Ouvrages de référence 464

1. Sources primaires

a. Corpus

i. Pièces

Pinter, Harold. « A Kind of Alaska (1982[540]) ». *Plays Four*. Londres: Faber & Faber, 1996. 149-190.

---. « Ashes to Ashes (1996) ». *Plays Four*. Londres: Faber & Faber, 1996. 389-434.

---. « Betrayal (1978) ». *Plays Four*. Londres: Faber & Faber, 1996. 1-118.

---. « Family Voices (1981) ». *Plays Four*. Londres: Faber & Faber, 1996. 129-148.

---. « Landscape (1968) ». *Plays Three*. Londres: Faber & Faber, 1997. 165-188.

---. « Monologue (1973) ». *Plays Four*. Londres: Faber & Faber, 1996. 119-128.

---. « Moonlight (1993) ». *Plays Four*. Londres: Faber & Faber, 1996. 315-388.

---. « Night (1969) ». *Plays Three*. Londres: Faber & Faber, 1997. 211-212.

---. « No Man's Land (1975) ». *Plays Three*. Londres: Faber & Faber, 1997. 280-350.

---. « Old Times (1971) ». *Plays Three*. Londres: Faber & Faber, 1997. 243-314.

---. « Silence (1969) ». *Plays Three*. Londres: Faber & Faber, 1997. 189-210.

---. « Victoria Station (1982) ». *Plays Four*. Londres: Faber & Faber, 1996. 191-212.

ii. Traduction des pièces

Pinter, Harold. « Monologue ». *Trahisons et autres pièces*. Trad. par Éric Kahane. Paris: Gallimard, 1987. 73-81.

---. *La lune se couche / Ashes to Ashes / Langue de la montagne / Une soirée entre amis et autres textes*. Trad. par Éric Kahane. Paris: Gallimard, 1998.

---. *Trahisons : et autres pièces*. Trad. par Éric Kahane. Paris: Gallimard, 1987.

iii. Représentations[541]

- ***Landscape***

Landscape. Mise en scène de Peter Hall. Avec Peggy Ashcroft et David Waller. Aldwych Theatre. Londres, 1969.

Landscape. Mise en scène de Harold Pinter. Avec Penelope Wilton et Ian Holm. Cottesloe Theatre. Londres, 1994 [filmé en 1995 pour BBC 2].

---

[540] Pour les pièces de théâtre, la date indiquée après le titre est la date de la première représentation.
[541] Classées en ordre chronologique.

- ***Silence***

Silence. Mise en scène de Guy Vaesen. Avec Tony Britten, Frances Cuka et Terence Rigby. BBC Radio 3, 1970.

- ***Old Times***

Old Times. Mise en scène de Peter Hall. Avec Colin Blakely, Vivien Merchant et Dorothy Tutin. Aldwych Theatre. Londres, 1971.

Old Times. Mise en scène de David Jones. Avec Nicola Pagett, Michael Gambon et Liv Ullmann. Theatre Royal, Haymarket. Londres, 1985.

Old Times. Mise en scène de Roger Michell. Avec Jeremy Northam, Gina McKee, Helen McCrory. Donmar Warehouse. Londres, 2004.

Old Times. Mise en scène de Ian Rickson. Avec Kristin Scott Thomas, Rufus Sewell et Lia Williams. Harold Pinter Theatre. Londres, 2013.

Old Times. Mise en scène de Douglas Hodge. Avec Eve Best, Clive Owen et Kelly Reilly. Roundabout Theatre. New York, 2015.

Old Times. Mise en scène de Benoît Giros. Avec Marianne Denicourt, Adèle Haenel, Emmanuel Salinger. Théâtre de l'Atelier. Paris, 2016.

- ***No Man's Land***

No Man's Land. Mise en scène de Peter Hall. Avec Ralph Richardson, John Gielgud, Michael Feast et Terence Rigby. Old Vic. Londres, 1975 [filmé en 1978 pour Granada].

No Man's Land. Mise en scène de Rupert Goold. Avec Michael Gambon, David Walliams, David Bradley et Nick Dunning. Duke of York's Theatre. Londres, 2008-2009.

No Man's Land. Mise en scène de Sean Mathias. Avec Ian McKellen, Patrick Stewart, Owen Teale et Damien Molony. Wyndham's Theatre. Londres, 2016.

- ***Betrayal***

Betrayal. Mise en scène de Trevor Nunn. Avec Douglas Hodge, Imogen Stubbs, Anthony Calf et Arturo Venegas. National Theatre (Lyttelton). Londres, 1998.

Trahisons. Mise en scène de Philippe Lanton. Avec François Marthouret, Thibault de Montalembert, Nathalie Richard. Athénée Théâtre Louis-Jouvet. Paris, 2006.

Betrayal. Mise en scène de Ian Rickson. Avec Kristin Scott Thomas, Douglas Henshall et Ben Miles. Comedy Theatre. Londres, 2011.

Trahisons. Mise en scène de Daniel Mesguich. Avec Sterenn Guirriec, Éric Verdin, Daniel Mesguich et Alexandre Ruby. Théâtre du Chêne Noir. Avignon, 2014. En tournée : Théâtre Jacques Cœur. Lattes, 2014.

- ***Monologue***

Monologue. Mise en scène de Gari Jones. Avec Henry Woolf. Cottesloe Theatre. Londres, 2002.

- ***Other Places (Family Voices, A Kind of Alaska, Victoria Station)***

Other Places. Mise en scène de Peter Hall. Avec Nigel Havers, Anna Massey, Paul Rogers, Martin Jarvis et Judi Dench. Cottesloe Theatre. Londres, 1982.

A Kind of Alaska. Mise en scène de Stuart Pimsler. Avec Suzanne Costello, Janet Slifka, Tim Talty, Janet Parrott, Loraine Jeffery, et Romy Noltimier. Ohio State University. Columbus (USA), 1991 [Seuls 3 acteurs jouaient dans *A Kind of Alaska*, mais la pièce était accompagnée d'une partie chorégraphiée, *Pausing in the Avalanche*, impliquant tous les acteurs listés ici].

Victoria Station. Mise en scène de Eric Tucker. Avec Malcolm Ingram et Stephen Pilkington. Shakespeare & Company. Lenow, Massachussetts, 2009. [Sous le nom « Pinter's Mirror », avec *A Slight Ache* et *Victoria Station*]

Family Voices/One for the Road. Mise en scène de Sarah Finlay. Avec Daniel Costello, Patricia Malpas, James Mahon et David Byrne. The New Theatre. Dublin, 2012.

- ***Moonlight***

Moonlight. Mise en scène de David Leveaux. Avec Ian Holm, Anna Massey, Douglas Hodge, Michael Sheen, Jill Johnson, Edward de Souza, Claire Skinner. Almeida Theatre. Londres, 1993. Transféré au Comedy Theatre la même année.

Moonlight. Mise en scène de Bijan Sheibani. Avec David Bradley, Lisa Diveney, Deborah Findlay, Liam Garrigan, Daniel Mays, Carol Royle et Paul Shelley. Donmar Warehouse. Londres, 2011.

- ***Ashes to Ashes***

Ashes to Ashes. Mise en scène de Harold Pinter. Avec Steven Rea et Lindsay Duncan. Royal Court Theatre. Londres, 1996.

Ashes to Ashes. Mise en scène de Karel Reisz. Avec Lindsay Duncan et David Strathaim. Roundabout Theatre. New York, 1999.

Car tu es poussière. Mise en scène de Stéphane Laudier. Avec Fanny Rudelle et Jean-Marc Bourg. Théâtre des Treize Vents. Montpellier, 2013.

Dispersion. Mise en scène de Gérard Desarthe. Avec Carole Bouquet et Gérard Desarthe. Théâtre de l'Œuvre. Paris, 2014.

iv. Adaptations télévisées

Betrayal. Réalisé par David Jones. Avec Jeremy Irons, Ben Kingsley et Patricia Hodge. Horizon, 1983.

Monologue. Réalisé par Christopher Morahan. Avec Henry Woolf. BBC Television, 1973.

Old Times. Réalisé par Simon Curtis. Avec John Malkovich, Kate Nelligan et Miranda Richardson. BBC 2, 1991. [Adaptation par Pinter]

b. Autres travaux de Pinter

i. Pièces

Pinter, Harold. « A Night Out (1960) ». *Plays One*. Londres: Faber & Faber, 1991. 329-376.

---. « A Slight Ache (1959) ». *Plays One*. Londres: Faber & Faber, 1991. 151-184.

---. « Mountain, Language (1988) ». *Plays Four*. Londres: Faber & Faber, 1996. 250-267.

---. « One for the Road (1984) ». *Plays Four*. Londres: Faber & Faber, 1996. 222-247.

---. « Party Time (1991) ». *Plays Four*. Londres: Faber & Faber, 1996. 279-314.

---. « Precisely (1983) ». *Plays Four*. Londres: Faber & Faber, 1996. 213-220.

---. « The Birthday Party (1958) ». *Plays One*. Londres: Faber & Faber, 1991. 1-84.

---. « The Caretaker (1960) ». *Plays Two*. Londres: Faber & Faber, 2013. 1-76.

---. « The Dumb Waiter (1960) ». *Plays One*. Londres: Faber & Faber, 1991. 111-150.

---. « The Dwarfs (1960) ». *Plays Two*. Londres: Faber & Faber, 2013. 77-106.

---. « The Homecoming (1965) ». *Plays Three*. Londres: Faber & Faber, 1997. 13-90.

---. « The New World Order (1991) ». *Plays Four*. Londres: Faber & Faber, 1996. 270-278.

---. « The Room (1957) ». *Plays One*. Londres: Faber & Faber, 1991. 85-110.

ii. Autres

Pinter, Harold. « A Note on Shakespeare (1950) ». *Various Voices: Sixty Years of Prose, Poetry, Politics, 1948-2008*. 3e éd. Londres: Faber & Faber, 2009. 14-16.

---. « Art, Truth and Politics: The Nobel Lecture (2005) ». *Various Voices: Sixty Years of Prose, Poetry, Politics, 1948-2008*. 3e éd. Londres: Faber and Faber, 2009. 285-300.

---. « Death (1997) ». *Various Voices: Prose, Poetry, Politics, 1948-1998*. Londres: Faber & Faber, 1999. 190.

---. « Ghost (1983) ». *Various Voices: Sixty Years of Prose, Poetry, Politics, 1948-2008*. 3e éd. Londres: Faber & Faber, 2009. 180.

---. « It Never Happened (1996) ». *Various Voices: Sixty Years of Prose, Poetry, Politics, 1948-2008*. 3e éd. Londres: Faber & Faber, 2009. 234-237.

---. « Laughter (2006) ». *Various Voices: Sixty Years of Prose, Poetry, Politics, 1948-2008*. 3e éd. Londres: Faber & Faber, 2009. 197.

---. « Oh, Superman (1990) ». *Various Voices: Sixty Years of Prose, Poetry, Politics, 1948-2008*. 3e éd. Londres: Faber & Faber, 2009. 210-220.

---. « On *The Birthday Party* I (1958) ». *Various Voices: Sixty Years of Prose, Poetry, Politics, 1948-2008*. 3e éd. Londres: Faber & Faber, 2009. 20-24.

---. « Samuel Beckett (1954) ». *Various Voices: Sixty Years of Prose, Poetry, Politics, 1948-2008*. 3e éd. Londres: Faber & Faber, 2009. 167.

---. « The Proust Screenplay (1978) ». *Collected Screenplays Two*. Londres: Faber & Faber, 2000. 121-310.

---. « The Watcher (2007) ». *Various Voices: Sixty Years of Prose, Poetry, Politics, 1948-2008*. 3e éd. Londres: Faber & Faber, 2009. 198.

---. « University of Turin Speech (2002) ». *Various Voices: Sixty Years of Prose, Poetry, Politics, 1948-2008*. 3e éd. Londres: Faber & Faber, 2009. 261-263.

---. « Writing for Myself (1961) ». *Plays Two*. Londres: Faber & Faber, 1996. vii-xi.

---. « Writing for the Theatre (1962) ». *Various Voices: Prose, Poetry, Politics, 1948-2008*. 3e éd. Londres: Faber & Faber, 2009. 29-34.

iii. Traduction

Pinter, Harold. « Art, vérité & politique ». Trad. par Séverine Magois. Stockholm: Fondation Nobel, 2005. [en ligne, consulté le 14 avr. 2017].

c. Autres auteurs

i. Pièces

Beckett, Samuel. « A Piece of Monologue (1979) ». *The Complete Dramatic Works*. Londres: Faber & Faber, 2006. 423-429.

---. « Acte sans paroles 1 (1957) ». *Fin de partie suivi de Acte sans paroles 1*. Paris: Minuit, 1967. 113-124.

---. « Endgame (1958) ». *The Complete Dramatic Works*. Londres: Faber & Faber, 2006. 89-134.

---. « Krapp's Last Tape (1957) ». *Krapp's Last Tape and Other Dramatic Pieces*. New York: Grove P, 1994. 7-28.

Beckett, Samuel. « Play (1963) ». *The Complete Dramatic Works*. Londres: Faber & Faber, 2006. 305-320.

---. *En attendant Godot* (1952). Paris: Minuit, 1997.

Butterworth, Jez. *The River*. Londres: Nick Hern, 2012.

Miller, Arthur. *Death of a Salesman: Certain Private Conversations in Two Acts and a Requiem* (1949). New York: Penguin, 1998.

Shakespeare, William. « Hamlet (1602-1604) ». *The New Oxford Shakespeare: Modern Critical Edition*. Éd. par Gary Taylor et al. Oxford: Oxford UP, 2016. 1993-2100.

---. « Macbeth (1606-1616) ». *The New Oxford Shakespeare: Modern Critical Edition*. Éd. par Gary Taylor et al. Oxford: Oxford UP, 2016. 2501-2567.

---. *Macbeth*. Éd. par Sandra Clark et Pamela Mason. Londres: Bloomsbury, 2015.

Williams, Tennessee. *The Glass Menagerie* (1945). Oxford: Heinemann, 1996.

ii. Autres

Arnold, Matthew. « To Marguerite—Continued (1849) ». *The Norton Anthology of English Literature*. Éd. par Stephen Greenblatt et Meyer Howard Abrams. 8e éd. New York: W.W. Norton, 2006. 1355-1356.

Coleridge, Samuel Taylor. « Limbo (1817) ». *The Complete Poetical Works of Samuel Taylor Coleridge*. Éd. par Ernest Hartley Coleridge. Oxford: Clarendon, 1912. 429-430.

Delbo, Charlotte. *Une connaissance inutile : Auschwitz et après, II*. Paris: Minuit, 2013.

Donne, John. « Meditation 17 (1624) ». *The Norton Anthology of English Literature*. Éd. par Stephen Greenblatt et Meyer Howard Abrams. 8e éd. New York: W.W. Norton, 2006. 1305-1306.

Eliot, T.S. « The Love Song of J. Alfred Prufrock ». *Poetry* 6.3 (1915): 130-135.

---. *Four Quartets* (1943). Londres: Faber & Faber, 1974.

Hartley, L.P. *The Go-Between* (1953). New York: NYRB Classics, 2002.

James, Henry. « The Turn of the Screw (1898) ». *Daisy Miller* (1878) *and The Turn of the Screw* (1898). Londres: Penguin, 2012.

Popescu, Lucy, et Carole Seymour-Jones, éd. *Writers under Siege: Voices of Freedom from around the World: A Pen Anthology*. New York: New York UP, 2007.

Sacks, Oliver. *Awakenings* (1973). Londres: Picador, 2012.

Thomas, Dylan. « Do Not Go Gentle into That Good Night (1952) ». *The Norton Anthology of English Literature*. Éd. par Stephen Greenblatt et Meyer Howard Abrams. 8e éd. New York: W.W. Norton, 2006. 2450.

Wilkomirski, Binjamin. *Fragments: Memories of a Wartime Childhood*. Trad. par Carol Brown Janeway. New York: Schocken, 1997.

Winterson, Jeanette. *Why Be Happy When You Could Be Normal?* Londres: Vintage, 2012.

---. *Written on the Body* (1993). Londres: Vintage, 2014.

Wordsworth, William. « Ode: Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood (1807) ». *The Norton Anthology of English Literature*. Éd. par Stephen Greenblatt et Meyer Howard Abrams. 8e éd. New York: W.W. Norton, 2006. 308-312.

Yeats, William Butler. « The Lake Isle of Innisfree ». *The Norton Anthology of English Literature*. Éd. par Stephen Greenblatt et Meyer Howard Abrams. 8e éd. New York: W.W. Norton, 2006. 2025.

2. Sources secondaires

a. Sur Harold Pinter

i. Ouvrages

Almansi, Guido, et Simon Henderson. *Harold Pinter*. Londres: Methuen, 1983.

Angel-Perez, Élisabeth. *Voyages au bout du possible : Les théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane*. Paris: Klincksieck, 2006.

Armstrong, Raymond. *Kafka and Pinter: Shadow-Boxing*. Basingstoke: Macmillan, 1998.

Baker, William, et Stephen Ely Tabachnick. *Harold Pinter*. Édimbourg: Oliver & Boyd, 1973.

Baker, William. *A Harold Pinter Chronology*. New York: Palgrave Macmillan, 2013.

---. *Harold Pinter: A Bibliographical History*. New Castle: Oak Knoll, 2005.

---. *Harold Pinter*. Londres: Continuum, 2008.

Batty, Mark[542]. *Harold Pinter*. Tavistock: Northcote House, 2001.

Begley, Varun. *Harold Pinter and the Twilight of Modernism*. Toronto: U of Toronto P, 2005.

Billington, Michael. *Harold Pinter*. [Édition révisée de *The Life and Work of Harold Pinter*] Londres: Faber & Faber, 2007.

Bloom, Harold, éd. *Harold Pinter*. New York: Chelsea House, 1987.

[542] Mark Batty publiera ultérieurement sous le nom Mark Taylor-Batty.

Bold, Alan, éd. *Harold Pinter, You Never Heard Such Silence*. Londres: Vision, 1985.

Burkman, Katherine H. *The Dramatic World of Harold Pinter: Its Basis in Ritual*. Columbus: Ohio State UP, 1971.

Cahn, Victor L. *Gender and Power in the Plays of Harold Pinter*. Basingstoke: Macmillan, 1994.

Diamond, Elin. *Pinter's Comic Play*. Lewisburg: Bucknell UP, 1985.

Dobrez, L. A. C. *The Existential and Its Exits: Literary and Philosophical Perspectives on the Works of Beckett, Ionesco, Genet and Pinter*. Londres: A&C Black, 1986.

Dukore, Bernard F. *Harold Pinter* (1982). 2e éd. Londres: Macmillan, 1988.

---. *Where Laughter Stops: Pinter's Tragicomedy*. Columbia: U of Missouri P, 1976.

Esslin, Martin. *Pinter: The Playwright* (1970). 6e éd. Londres: Methuen Drama, 2000. [Publié en 1970 sous le titre *The Peopled Wound: The Plays of Harold Pinter* puis en 1977 sous le titre *Pinter: A Study of his Plays*]

Eyre, Richard, éd. *Harold Pinter: A Celebration*. Londres: Faber & Faber, 2000.

Gabbard, Lucina Paquet. *The Dream Structure of Pinter's Plays: A Psychoanalytic Approach*. Rutherford: Fairleigh Dickinson UP, 1976.

Gale, Steven H. *Butter's Going up: A Critical Analysis of Harold Pinter's Work*. Durham: Duke UP, 1977.

---. *Sharp Cut: Harold Pinter's Screenplays and the Artistic Process*. Lexington: UP of Kentucky, 2002.

---, éd. *The Films of Harold Pinter*. Albany: State U of New York P, 2001.

Gauthier, Brigitte. *Dramaturges et cinéastes de l'antipsychiatrie : Entretiens sur l'ère de la fragmentation*. Paris: L'Harmattan, 2003.

---. *Harold Pinter et les dramaturges de la fragmentation*. Paris: L'Harmattan, 2003.

---. *Harold Pinter: « the Caretaker » of the Fragments of Modernity — Étude de l'œuvre de Pinter*. Paris: Ellipses, 1996.

---. *Harold Pinter: le maître de la fragmentation*. Paris: L'Harmattan, 2002.

---, éd. *Mettre en scène Harold Pinter*. Montpellier: Entretemps, 2011.

---, éd. *Viva Pinter: Harold Pinter's Spirit of Resistance*. Oxford: Peter Lang, 2009.

Gordon, Lois G., éd. *Pinter at 70: A Casebook*. New York: Routledge, 2001.

Gordon, Lois G. *Stratagems to Uncover Nakedness: The Dramas of Harold Pinter*. Columbia: U of Missouri P, 1969.

Gordon, Robert. *Harold Pinter: The Theatre of Power*. Ann Arbor: U of Michigan P, 2013.

Grimes, Charles. *Harold Pinter's Politics: A Silence beyond Echo*. Madison: Fairleigh Dickinson UP, 2005.

Hall, Ann C. *"A Kind of Alaska": Women in the Plays of O'Neill, Pinter, and Shepard*. Carbondale: Southern Illinois UP, 1993.

Hayman, Ronald. *Harold Pinter*. Londres: Heinemann, 1968.

Hinchliffe, Arnold P. *Harold Pinter*. Londres: Macmillan, 1976.

Hollis, James R. *Harold Pinter: The Poetics of Silence*. Carbondale: Southern Illinois UP, 1970.

Homan, Sidney. *Pinter's Odd Man out: Staging and Filming* Old Times. Lewisburg: Bucknell UP, 1993.

Imhof, Rüdiger. *Pinter: A Bibliography*. Londres: TQ, 1975.

Kerr, Walter. *Harold Pinter*. New York: Columbia UP, 1967.

Klein, Joanne. *Making Pictures: The Pinter Screenplays*. Columbus: Ohio State UP, 1985.

Knowles, Ronald. *Understanding Harold Pinter*. Columbia: U of South Carolina P, 1995.

Lecercle, Ann. *Le théâtre d'Harold Pinter : stratégies de l'indicible — regard, parole, image*. Paris: Klincksieck, 2006.

---. The Caretaker *by Harold Pinter*. Paris: Didier Erudition CNED, 1996.

Mayberry, Bob. *Theatre of Discord: Dissonance in Beckett, Albee, and Pinter*. Rutherford: Fairleigh Dickinson UP, 1989.

Merritt, Susan Hollis. *Pinter in Play: Critical Strategies and the Plays of Harold Pinter*. Durham: Duke UP, 1995.

Onič, Tomaž, éd. *Harold Pinter on International Stages*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2014.

Page, Malcolm. *File on Pinter*. Londres: Methuen Drama, 1993.

Peacock, D. Keith. *Harold Pinter and the New British Theatre*. Westport: Greenwood, 1997.

Prentice, Penelope. *The Pinter Ethic: The Erotic Aesthetic*. New York: Garland, 2000.

Quigley, Austin E. *The Pinter Problem*. Princeton: Princeton UP, 1975.

Regal, Martin S. *Harold Pinter: A Question of Timing*. Basingstoke: Macmillan, 1995.

Roblin, Isabelle. *Harold Pinter, la liberté artistique et ses limites : approches des scénarios*. Paris: L'Harmattan, 2011.

Sakellaridou, Elizabeth. *Pinter's Female Portraits: A Study of Female Characters in the Plays of Harold Pinter*. Basingstoke: Macmillan, 1988.

Salem, Daniel. *Harold Pinter, dramaturge de l'ambiguïté : essai*. Paris: Denoël, 1968.

---. *Pinter ou le masque de la vérité*. Lille: PU de Lille, 1983.

Scolnicov, Hanna. *The Experimental Plays of Harold Pinter*. Newark: U of Delaware P, 2012.

Silverstein, Marc. *Harold Pinter and the Language of Cultural Power*. Lewisburg: Bucknell UP, 1993.

Smith, Ian. *Pinter in the Theatre*. Londres: Nick Hern, 2005.

Sykes, Alrene. *Harold Pinter*. St. Lucia: U of Queensland P, 1970.

Taylor-Batty, Mark. *The Theatre of Harold Pinter*. Londres: Methuen Drama, 2014.

Taylor, John Russell. *Harold Pinter*. Harlow: Longman, 1969.

Trussler, Simon. *The Plays of Harold Pinter: An Assessment*. Londres: Victor Gollancz, 1973.

Zarhy-Levo, Yael. *The Theatrical Critic as Cultural Agent: Constructing Pinter, Orton and Stoppard as Absurdist Playwrights*. New York: Peter Lang, 2001.

ii. Articles et chapitres

Adler, Thomas P. « From Flux to Fixity: Art and Death in Pinter's *No Man's Land* ». *Critical Essays on Harold Pinter*. Éd. par Steven H. Gale. Boston: G.K. Hall, 1990. 136-141.

---. « Pinter's *Night*: A Stroll down Memory Lane ». *Modern Drama* 17.4 (1974): 461-466.

Almansi, Guido. « Harold Pinter's Idiom of Lies ». *Harold Pinter*. Éd. par Harold Bloom. New York: Chelsea House, 1987. 89-104.

Andò, Roberto, et Charles Hadley. « Remembering Others ». *Viva Pinter: Harold Pinter's Spirit of Resistance*. Éd. par Brigitte Gauthier. Oxford: Peter Lang, 2009. 211-218.

Angel-Perez, Élisabeth. « *Ashes to Ashes*, Pinter's Dibbuks ». *Viva Pinter: Harold Pinter's Spirit of Resistance*. Éd. par Brigitte Gauthier. Oxford: Peter Lang, 2009. 139-160. [Traduit en français, « Les *dibbouks* d'Harold Pinter ». *Mettre en scène Harold Pinter*. Éd. par Brigitte Gauthier. Montpellier: Entretemps, 2011. 197-211.]

Aragay, Mireia. « Pinter, Politics and Postmodernism (2) ». *The Cambridge Companion to Harold Pinter*. Éd. par Peter Raby. 2e éd. Cambridge: Cambridge UP, 2009. 246-259.

Ardolino, Frank. « Pinter's *Betrayal* and Shakespeare's *Othello* ». *Explicator* 65.1 (2006): 50-53.

Arniac, Adeline. « "Because they die in our name" : responsabilité et engagement dans *Party Time* de Harold Pinter ». *Études britanniques contemporaines* 50 (2016) [en ligne, consulté le 29 juin 2016].

---. « "Where are the boys? Have you found them?" : La confluence comme rencontre manquée dans *Moonlight* de Harold Pinter ». *Études britanniques contemporaines* 52 (2017) [en ligne, consulté le 27 août 2017].

Aylwin, Tony. « The Memory of All That: Pinter's *Old Times* ». *English: The Journal of the English Association* 22.114 (1973): 99-102.

Back, Lillian. « Elements of The Uncanny in Harold Pinter's *The Room* ». *Michigan Academian* 14.1 (1981): 5-12.

Ben-Zvi, Linda. « *Monologue*: The Play of Words ». *Harold Pinter: A Casebook*. Éd. par Lois G. Gordon. New York: Garland, 1990. 81-94 [Republié dans *Pinter at 70: A Casebook*. Éd. par Lois G. Gordon. New York: Routledge, 2001. 81-93].

Benston, Alice N. « Chekhov, Beckett, Pinter: The St(r)ain upon the Silence ». *Pinter at Sixty*. Éd. par Katherine H. Burkman et John L. Kundert-Gibbs. Bloomington: Indiana UP, 1993. 111-124.

Berninger, Mark. « "I Am Walking Slowly in a Dense Jungle"—Monologue in Harold Pinter's *Moonlight* and *Ashes to Ashes* ». *Monologues: Theatre, Performance, Subjectivity*. Éd. par Clare Wallace. Prague: Litteraria Pragensia, 2006. 90-109.

Brater, Enoch. « Time and Memory in Pinter's *Proust Screenplay* ». *Comparative Drama* 13.2 (1979): 121-126.

Braunmuller, Albert R. « A World of Words in Pinter's *Old Times* ». *Modern Language Quarterly* 40.1 (1979): 53-74.

---. « Pinter's *Silence*: Experience without Character ». *Harold Pinter: Critical Approaches*. Éd. par Steven H. Gale. Rutherford: Fairleigh Dickinson UP, 1986. 118-127.

Brown, John Russell. « The Pinter Problem ». *Modern Language Quarterly* 38.4 (1977): 411-413.

Burkman, Katherine H. « Death and the Double in Three Plays by Harold Pinter ». *Harold Pinter, You Never Heard Such Silence*. Éd. par Alan Bold. Londres: Vision, 1985. 131-145.

---. « Deborah's Homecoming in *A Kind of Alaska*: An Afterword ». *Pinter at Sixty*. Éd. par Katherine H. Burkman et John L. Kundert-Gibbs. Bloomington: Indiana UP, 1993. 193-199.

---. « Displacement in Time and Space: Harold Pinter's Other Places ». *Pinter at 70: A Casebook*. Éd. par Lois G. Gordon. New York: Routledge, 2001. 109-118.

---. « Earth and Water: the question of Renewal in Harold Pinter's *Old Times* and *No Man's Land* ». *Philological Papers* 25.8-3 (1979): 101-107.

---. « Echo[es] in *Moonlight* ». *The Pinter Review* (1994): 54-60.

---. « *Family Voices* and the Voice of the Family in Pinter's Plays ». *Harold Pinter: Critical Approaches*. Éd. par Steven H. Gale. Rutherford: Fairleigh Dickinson UP, 1986. 164-174.

---. « Harold Pinter's *Ashes to Ashes*: Rebecca and Devlin as Albert Speer ». *The Pinter Review* (1999): 86-96.

---. « Harold Pinter's *Betrayal*: Life before Death—and After ». *Theatre Journal* 34.4 (1982): 505-518 [Republié dans *Critical essays on Harold Pinter*. Éd. par Steven H. Gale. Boston: G.K. Hall, 1990. 142-156].

---. « The Multiple Levels of Action in Harold Pinter's *Victoria Station* ». *The Pinter Review* (1987): 22-30.

Cave, Richard Allen. « Body Language in Pinter's Plays ». *The Cambridge Companion to Harold Pinter*. Éd. par Peter Raby. 2e éd. Cambridge: Cambridge UP, 2009. 123-145.

Chiasson, Basil. « Harold Pinter's "More Precisely Political" Dramas, or a Post-1983 Economy of Affect ». *Modern Drama* 56.1 (2013): 80-101.

Cima, Gay Gibson. « Acting on the Cutting Edge: Pinter and the Syntax of Cinema ». *Theatre Journal* 36.1 (1984): 43-56 [Republié dans *Critical Essays on Harold Pinter*. Éd. par Steven H. Gale. Boston: G.K. Hall, 1990. 244-258].

Cohn, Ruby. « The Economy of *Betrayal* ». *Harold Pinter: A Casebook*. Éd. par Lois G. Gordon. New York: Garland, 1990. 13-32 [Republié dans *Pinter at 70: A Casebook*. Éd. par Lois G. Gordon. New York: Routledge, 2001. 13-31].

---. « Words Working Overtime: *Endgame* and *No Man's Land* ». *Yearbook of English Studies* 9 (1979): 188-203.

Colleran, Jeanne. « Disjuncture as Theatrical and Postmodern Practice in Griselda Gambaro's *The Camp* and Harold Pinter's *Moutain Language* ». *Pinter at Sixty*. Éd. par Katherine H. Burkman et John L. Kundert-Gibbs. Bloomington: Indiana UP, 1993. 49-63.

Combres, Claudie. « Dire l'indicible : stratégies discursives dans les deux dernières pièces d'Harold Pinter, *Moonlight* et *Ashes to Ashes* ». *Études anglaises* 52.2 (1999): 133-148.

Cooper, Marylin. « Shared Knowledge and *Betrayal* ». *Semiotica* 64 (1987): 99-117.

Crosara, Davide. « Joyce and Pinter: Facing the Ghost of Epiphany ». *Joyce in progress: proceedings of the 2008 James Joyce Graduate Conference in Rome* (2009): 129-134.

Diamond, Elin. « Pinter's *Betrayal* and the Comedy of Manners ». *Modern Drama* 23 (1980): 238-245.

Dohmen, William F. « Approach and Avoidance: Pinter's Recent Antagonists ». *South Atlantic Bulletin* 45.4 (1980): 33-42.

---. « Time after Time: Pinter Plays with Disjunctive Chronologies ». *Harold Pinter: Critical Approaches*. Éd. par Steven H. Gale. Rutherford: Fairleigh Dickinson UP, 1986. 187-201.

Dukore, Bernard F. « Pinter's Staged *Monologue* ». *Theatre Journal* 32.4 (1980): 499-504.

Esslin, Martin. « Godot and His Children: The Theatre of Samuel Beckett and Harold Pinter ». *Experimental Drama*. Éd. par William A. Armstrong. Londres: G. Bell, 1963. 128-146.

---. « Harold Pinter's Work for Radio ». *Harold Pinter: Critical Approaches*. Éd. par Steven H. Gale. Rutherford: Fairleigh Dickinson UP, 1986. 47-63.

---. « Language and Silence ». *Pinter: A Collection of Critical Essays*. Éd. par Arthur Ganz. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1972. 34-59.

Gale, Steven H. « Deadly Mind Games: Harold Pinter's *Old Times* ». *Critical Essays on Harold Pinter*. Éd. par Steven H. Gale. Boston: G.K. Hall, 1990. 111-128.

---. « Harold Pinter's *Family Voices* and the Concept of Family ». *Harold Pinter, You Never Heard Such Silence*. Éd. par Alan Bold. Londres: Vision, 1985. 146-165.

---. « Life at a Standstill: Harold Pinter's *No Man's Land* ». *The Jewish Quarterly* 24.4 (1976): 13-18, 20.

---. « The Use of a Cinematic Device in Harold Pinter's *Old Times* ». *Notes on Contemporary Literature* 10.1 (1980): 11.

Ganz, Arthur. « Mixing Memory and Desire: Pinter's Vision in *Landscape, Silence* and *Old Times* ». *Pinter: A Collection of Critical Essays*. Éd. par Arthur Ganz. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1972. 161-178.

Gauthier, Brigitte. « Beckett vs. Pinter ». *Cercles, Occasional Papers* (2010): 1-16.

Germanou, Maria. « "The Dead Are Still Looking at Us": Harold Pinter, the Spectral Face, and Human Rights ». *New Theatre Quarterly* 29.4 (2013): 360-369.

Gillen, Francis. « "All These Bits and Pieces": Fragmentation and Choice in Pinter's Plays ». *Modern Drama* 17.4 (1974): 477-487.

---. « "The Shape of Things": *Landscape* in Draft, Text, and Performance ». *The Pinter Review* (2002): 38-65.

---. « "Whatever Light is Left in the Dark?": Harold Pinter's *Moonlight* ». *The Pinter Review* (1992): 31-37.

Gluhovic, Milija. « Postmemory, Testimony, Affect ». *Performing European Memories: Trauma, Ethics, Politics*. Londres: Palgrave Macmillan, 2013. 171-247.

Gordon, Robert. « *Family Voices*: Pirandello and Pinter ». *Pirandello Studies* 23 (2003): 22-34.

Gray, W. Russel. « Looking Backward: Reversible Time in Harold Pinter's *Betrayal* Screenplay ». *Journal of Popular Culture* 35.1 (2001): 145-153.

Grimes, Charles. « Harold Pinter's *Ashes to Ashes*: The Criminality of Indifference and the Failure of Empathy ». *The Art of Crime: the Plays and Films of Harold Pinter and David Mamet*. Éd. par Leslie Kane. New York: Routledge, 2004. 49-60.

Hartman, Geoffrey. « Memory.com: Tele-Suffering and Testimony in the Dot Com Era ». *Raritan: A Quarterly Review* 19.3 (2000): 1-18.

Hudgins, Christopher C. « Inside Out: Filmic Technique and the Theatrical Depiction of a Consciousness in Harold Pinter's *Old Times* ». *Genre* 13.3 (1980): 355-376.

Hughes, Alan. « "They Can't Take That Away from Me": Myth and Memory in Pinter's *Old Times* ». *Modern Drama* 17.4 (1974): 467-476.

Imhof, Rüdiger. « Pinter's *Silence*: The Impossibility of Communication ». *Modern Drama* 17.4 (1974): 449-460.

Inan, Dilek. « From Room to Tomb: *Moonlight* ». *ELOPE: English Language Overseas Perspectives and Enquiries* 9 (2012): 63-75.

Jones, David. « Staging Pauses and Silences ». *Viva Pinter: Harold Pinter's Spirit of Resistance*. Éd. par Brigitte Gauthier. Oxford: Peter Lang, 2009. 43-65.

Jones, John Bush. « Stasis as Structure in Pinter's *No Man's Land* ». *Modern Drama* 19.3 (1976): 291-304.

Kharoubi, Liza. « "La solitude à deux" : l'ensorcellement de la parole dans le théâtre d'Harold Pinter ». *Le monologue au théâtre (1950-2000) : la parole solitaire*. Éd. par Florence Fix et Frédérique Toudoire-Surlapierre. Dijon: Éditions universitaires de Dijon, 2006. 177-190.

---. « "Looking Back through Smoke": The Faces of Memory in Harold Pinter's *Old Times* (1971) ». *Études britanniques contemporaines* 29 (2005): 53-63.

King, Kimball, et Marti Greene. « Harold Pinter's Achievement and Modern Drama ». *Pinter at 70: A Casebook*. Éd. par Lois G. Gordon. New York: Routledge, 2001. 243-256.

Kingery, Emily. « Enactments of Desire: Examining the Text of Harold Pinter's *Monologue* ». *The Journal of the Midwest Modern Language Association* 43.1 (2010): 47-55.

Kishi, Tetsuo. « "They Don't Make Them like That Any More': Intertextuality in *Old Times* ». *Reading Plays: Interpretation and Reception*. Éd. par Hanna Scolnicov et Peter Holland. Cambridge: Cambridge UP, 1991. 227-235.

Knowles, Ronald. « Harold Pinter and T.S. Eliot ». *The Pinter Review* (2000): 106-114.

---. « Harold Pinter: Citizen ». *The Pinter Review* (1989): 24-33.

---. « Pinter and Twentieth-Century Drama ». *The Cambridge Companion to Harold Pinter*. Éd. par Peter Raby. 2e éd. Cambridge: Cambridge UP, 2009. 73-86.

---. « Theorizing Pinter's Plays ». *Essays in Poetics: The Journal of the British Neo-Formalist* 21 (1996): 161-172.

Kreps, Barbara. « Time and Harold Pinter's Possible Realities: Art as Life, and Vice Versa ». *Modern Drama* 22.1 (1979): 47-60.

Kundert-Gibbs, John L. « "I Am Powerful...and I Am Only the Lowest Doorkeeper": Power Play in Kafka's *The Trial* and Pinter's *Victoria Station* ». *Pinter at Sixty*. Éd. par Katherine H. Burkman et John L. Kundert-Gibbs. Bloomington: Indiana UP, 1993. 149-160.

Liebow, Cynthia. « Shakespeare, Beckett and Pinter ». *Viva Pinter: Harold Pinter's Spirit of Resistance*. Éd. par Brigitte Gauthier. Oxford: Peter Lang, 2009. 111-118.

Liu, Yan. « Two Kinds of Homecoming, One Kind of Home—A Comparative Study of Ibsen's Helene and Pinter's Ruth ». *The Living Ibsen*. Éd. par Frode Helland et al. Oslo: Centre for Ibsen Studies, 2007. 99-105.

Low, Gail. « Streets, Rooms and Residents: The Urban Uncanny and the Poetics of Space in Harold Pinter, Sam Selvon, Colin MacInnes and George Lamming ». *Landscape and Empire, 1770-2000*. Éd. par Glenn Hooper. Aldershot: Ashgate, 2005. 159-176.

Luyat, Anne. « The First Last Look in the Shadows; Pinter and the *Pinteresque* ». *Harold Pinter's* The Dumb Waiter. Éd. par Mary F. Brewer. New York: Rodopi, 2009. 231-246.

Macaulay, Alastair. « "Did You See Kim and the Kids?" Pinter's Women and the Real Trauma of Imagined Experience ». *The Times Literary Supplement* 14 avril 2006. [en ligne, consulté le 7 octobre 2011].

Martineau, Stephen. « Pinter's *Old Times*: The Memory Game ». *Modern Drama* 16.3 (1973): 287-297.

Marzola, Alessandra. « The Unmasking of Clichés: Photographs and Memory on Stage in Harold Pinter's *No Man's Land* ». *Publications des Groupes de Recherches Anglo-Américaines de l'Université François Rabelais de Tours* 16 (1997): 121-127.

Mayberry, Bob. « Still Life: Pinter's *Landscape* and *Silence* ». *Theatre of Discord: Dissonance in Beckett, Albee, and Pinter*. Rutherford: Fairleigh Dickinson UP, 1989. 52-68.

McGeever, Kathleen M. « Exiles in *No Man's Land* and *The Caretaker*: A Comparison of Two of Pinter's Tramps ». *Cycnos* 14.1 (1997): 37-43.

Megson, Chris. « "Who the Hell's That?": Pinter's Memory Plays of the 1970s ». *The Theatre of Harold Pinter*. Éd. par Mark Taylor-Batty. Londres: Methuen Drama, 2014. 215-231.

Mengel, Ewald. « “Yes! In the Sea of Life Enisled”: Harold Pinter’s *Other Places* ». *Harold Pinter: A Casebook*. Éd. par Lois G. Gordon. New York: Garland, 1990. 161-188 [Republié dans *Pinter at 70: A Casebook*. Éd. par Lois G. Gordon. New York: Routledge, 2001. 161-188].

Merritt, Susan Hollis. « Harold Pinter Bibliography: 25 December 2008-31 January 2010 ». *The Pinter Review* (2011): 220-277.

Merritt, Susan Hollis. « Major Critics, Strategies, and Trends in Pinter Criticism ». *Critical Essays on Harold Pinter*. Éd. par Steven H. Gale. Boston: G.K. Hall, 1990. 307-341.

Oliveira, Ubiratan Paiva de. « *Old Times* ». *Ilha do Desterro: A Journal of Language and Literature* 3.8 (1982): 49-62.

Owens, Craig N. « The *Unheimlich* Maneuver: *Ashes to Ashes* and the Structure of Repression ». *The Pinter Review* (2002): 78-96.

Paquet Gabbard, Lucina. « The Pinter Surprise ». *Harold Pinter: Critical Approaches*. Éd. par Steven H. Gale. Rutherford: Fairleigh Dickinson UP, 1986. 175-186.

Prinz, Jessica. « “You Brought It upon Yourself”: Subjectivity and Culpability in *Ashes to Ashes* ». *The Pinter Review* (2002): 97-105.

Quigley, Austin. « Pinter, Politics and Postmodernism (1) ». *The Cambridge Companion to Harold Pinter*. Éd. par Peter Raby. 2e éd. Cambridge: Cambridge UP, 2009. 7-27.

Raby, Peter. « Introduction ». *The Cambridge Companion to Harold Pinter* (2001). Éd. par Peter Raby. 2e éd. Cambridge: Cambridge UP, 2009. 1-4.

---. « Tales of the City: Some Places and Voices in Pinter’s Plays ». *The Cambridge Companion to Harold Pinter*. Éd. par Peter Raby. 2e éd. Cambridge: Cambridge UP, 2009. 57-73.

Rayner, Alice. « Image and Attention in Harold Pinter ». *Pinter at Sixty*. Éd. par Katherine H. Burkman et John L. Kundert-Gibbs. Bloomington: Indiana UP, 1993. 90-99.

Roof, Judith. « The Betrayal of Facts: Pinter and Duras beyond Adaptation ». *Pinter at Sixty*. Éd. par Katherine H. Burkman et John L. Kundert-Gibbs. Bloomington: Indiana UP, 1993. 79-89.

Salmon, Eric. « Harold Pinter’s Ear ». *Modern Drama* 17.4 (1974): 363-376.

Scolnicov, Hanna. « *Ashes to Ashes*: Pinter’s Holocaust Play ». *Cycnos* 18.1 (2001): 15-24.

---. « Bearing Witness and Ethical Responsibility in Harold Pinter’s *Ashes to Ashes* ». *Ethical Speculations in Contemporary British Theatre*. Éd. par Mireia Aragay et Enric Monforte. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014. 42-58.

Scott, Michael. « Introduction ». *Harold Pinter:* The Birthday Party, The Caretaker, The Homecoming *: A Casebook*. Éd. par Michael Scott. Basingstoke: Macmillan, 1986. 9-22.

Shaw, Mark E. « Unpacking the *Pinteresque* in *The Dumb Waiter* and Beyond ». *Harold Pinter's* The Dumb Waiter. Éd. par Mary F. Brewer. New York: Rodopi, 2009. 211-230.

Silverstein, Marc. « "Some People Would Envy Your Certainty": On The "Desire for Verification" in Pinter ». *Bells: Barcelona English language and literature studies* 9 (1998): 205-215.

Smith, Leslie. « Harold Pinter's Later Plays ». *Adam* 41.406 (1978): 49-64.

Stokes, John. « Pinter's Late Tapes ». *The Cambridge Companion to Harold Pinter*. Éd. par Peter Raby. 2e éd. Cambridge: Cambridge UP, 2009. 216-230.

Sykes, Alrene. « *The Caretaker* and "Failure of Communication" ». *Critical Essays on Harold Pinter*. Éd. par Steven H. Gale. Boston: G.K. Hall, 1990. 65-89.

Taylor-Batty, Mark. « How to Mourn: Kane, Pinter and Theatre as Monument to Loss in the 1990s ». In *Ethical Speculations in Contemporary British Theatre*. Ed. Mireia Aragay et Enric Monforte, 59-75. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014.

---. « What Remains? *Ashes to Ashes*, Popular Culture, Memory and Atrocity ». *Pinter Et Cetera*. Éd. par Craig N. Owens. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars, 2009. 99-116.

Visser, Dirk. « Communicating Torture: The Dramatic Language of Harold Pinter ». *Neophilologus* 80.2 (1996): 327-340.

Voigts-Virchow, Eckart. « Pinter Still/Again Pinteresque? Opacity and Illumination in *Moonlight* (1993) ». *Centres and Margins*. Éd. par Bernhard Reitz. Trier: Wissenschaftlicher, 1995. 119-137.

Waters, Steve. « The Pinter Paradigm: Pinter's Influence on Contemporary Playwriting ». *The Cambridge Companion to Harold Pinter* (2001). Éd. par Peter Raby. 2e éd. Cambridge: Cambridge UP, 2009. 297-309.

Wells, Linda S. « A Discourse on Failed Love: Harold Pinter's *Betrayal* ». *Modern Language Studies* 13.1 (1983): 22-30.

Zarhy-Levo, Yael. « Pinter and the Critics ». *The Cambridge Companion to Harold Pinter* 2001. Éd. par Peter Raby. 2e éd. Cambridge: Cambridge UP, 2009. 212-229.

Zeifman, Hersh. « A Rose by Any Other Name: Pinter and Shakespeare ». *Pinter at Sixty*. Éd. par Katherine H. Burkman et John L. Kundert-Gibbs. Bloomington: Indiana UP, 1993. 129-136.

---. « Ghost Trio: Pinter's *Family Voices* ». *Modern Drama* 27.4 (1984): 486-493. [Republié dans *Critical essays on Harold Pinter*. Éd. par Steven H. Gale. Boston: G.K. Hall, 1990. 156-164]

Zinman, Toby Silverman. « Pinter's *Old Times* ». *Explicator* 43.2 (1985): 56-57.

iii. Thèses et mémoires

Arniac, Adeline. « La représentation du trauma dans *The Room*, *The Birthday Party* et *The Dumb Waiter* d'Harold Pinter ». Mémoire de Master. Université Paul-Valéry, Montpellier III, 2011.

Bouscaren, Janine. « Étude phonostylistique du silence dans le théâtre de Harold Pinter ». Thèse de doctorat. Université Paris Diderot — Paris 7, 1975.

Kharoubi, Liza. « Le visage de la scène : l'Autre monde d'Harold Pinter et Emmanuel Lévinas ». Thèse de doctorat. Université Paris-Sorbonne, 2007.

Lecercle, Ann. « Essai sur l'échange verbal et scopique dans l'œuvre de Harold Pinter ». Thèse de doctorat d'état. Université Paris VIII Vincennes, 1980.

Melrose, Susan. « Une analyse fonctionnelle-systémique de deux mises en scène du *No Man's Land* de Harold Pinter: dans leurs rapports avec les textes dramatiques-source et cible ». Thèse de 3e cycle. Université de la Sorbonne Nouvelle, 1983.

Obis, Eléonore. « Le corps en jeu dans le théâtre anglais contemporain (1983-2010). Edward Bond, Howard Barker, Martin Crimp et Sarah Kane ». Thèse de doctorat. Université Paris IV Sorbonne, 2011.

Oliveira, Marta Ramos. « The Politics of Memory in Harold Pinter's *Ashes to Ashes* ». Thèse. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1999.

Salem, Daniel. « Une interprétation psychologique de l'œuvre d'Harold Pinter (1949-1979) ». Thèse de doctorat d'état. Université de la Sorbonne Nouvelle, 1980.

iv. Entretiens

Pinter, Harold, et Mel Gussow. « Pinter on Pinter: The Lincoln Center Interview ». *The Pinter Review* (2002): 14-37.

---. *Conversations with Pinter*. New York: Grove P, 1996.

Pinter, Harold, et Susan Hollis Merritt. « Harold Pinter's *Ashes to Ashes*: Political/Personal Echoes of the Holocaust ». *The Pinter Review* (2000): 73-84.

Pinter, Harold, Mireia Aragay, et Ramon Simó, et Harold Pinter. « Writing, Politics, and *Ashes to Ashes*: An Interview with Harold Pinter ». *The Pinter Review* (1995): 4-15 [Republié dans *Various Voices: Sixty Years of Prose, Poetry, Politics, 1948-2008*, 3e éd. (Londres: Faber & Faber, 2009), 238-254].

v. Comptes-rendus de pièces

Auld, Tim. « *Old Times*, at Harold Pinter Theatre, Review ». *The Telegraph* 6 février 2013 [en ligne, consulté le 19 juin 2017].

Billington, Michael. « *Moonlight*—Review ». *The Guardian* 13 avril 2011 [en ligne, consulté le 10 avril 2017].

---. « *Moonlight*, Comedy Theatre ». *The Guardian* 23 novembre 1993: A7.

---. « *No Man's Land* at the Old Vic ». *The Guardian* 24 avril 1975: 10.

Brantley, Ben. « Review: *Old Times*, Where the Past Is a Dangerous Place ». *The New York Times* 6 octobre 2015 [en ligne, consulté le 11 mai 2016].

Clapp, Susannah. « McKellen and Stewart Star in a Wan Take on Pinter's Classic ». *The Observer* 25 septembre 2016 [en ligne, consulté le 1 juillet 2017].

Coveney, Michael. « *Moonlight*, Donmar Warehouse, London: Review ». *The Independent* 15 avril 2011 [en ligne, consulté le 9 avril 2017].

Dreyfus, Alain. « *Trahisons*, le trio infernal selon Pinter ». *Libération.fr* 1 décembre 2006 [en ligne, consulté le 19 juin 2017].

Gavalda, Jean-Marie. « Un Pinter sous haute tension ». *Midi Libre* 26 septembre 2013 [en ligne, consulté le 15 septembre 2017].

Hemming, Sarah. « *No Man's Land*, Duke of York's, London ». *The Financial Times* 11 octobre. 2008 [en ligne, consulté le 1 juillet 2017].

Jenkins, Alan. « Whistling in the Dark ». *The Times Literary Supplement* 17 septembre 1993: 18.

Kane, Leslie. « *Moonlight* ». *Theatre Journal* 46.3 (1994): 421-422.

Macaulay, Alastair. « Art of Non-Communication ». *The Financial Times* 21 septembre 1996 [en ligne, consulté le 27 février 2017].

Nightingale, Benedict. « Pinter Returns to Probe the Darkness ». *The New York Times* 21 novembre 1982 [en ligne, consulté le 14 juillet 2017].

Shuttleworth, Ian. « *The Hothouse*, Lyttelton Theatre, London ». *The Financial Times* 20 juillet 2007 [en ligne, consulté le 27 mars 2017].

Spencer, Charles. « *Betrayal*, Comedy Theatre, review ». *The Telegraph* 17 juin 2011 [en ligne, consulté le 21 mai 2017].

---. « *Old Times*, Harold Pinter Theatre, Review ». *The Telegraph* 1 février 2013 [en ligne, consulté le 19 juillet 2017].

Wardle, Irving. « Comedy of Menace ». *The Encore Reader: A Chronicle of the New Drama*. Éd. par Charles Marowitz, Tom Milne, et Owen Hale. Londres: Methuen, 1970. 86-91.

Wengrow, Arnold. « Vanishing point (Set designer Tony Walton wraps the riddle of Harold Pinter's *Ashes to Ashes* in a scenic mystery of his own) ». *Entertainment Design* 33.5 (1999): 7-8.

Wicker, Tom. « A Haunting Revival ». *The Telegraph* 8 octobre 2015 [en ligne, consulté le 17 juin 2017].

vi. Ressources en ligne

Nobelprize.org.

Pintersociety.org.

b. Critique et théorie

i. Sur le théâtre

- ***Ouvrages***

Amalric, Jean-Claude, et Nicole Vigoureux-Frey. *Le théâtre moderne et contemporain de la langue anglaise.* Paris: Ellipses, 1998.

Angel-Perez, Élisabeth. *Le théâtre anglais*. Paris: Hachette supérieur, 1997.

Billington, Michael. *State of the Nation: British Theatre since 1945*. Londres: Faber & Faber, 2009.

Blau, Herbert. *The Eye of Prey: Subversions of the Postmodern*. Bloomington: Indiana UP, 1987.

Buse, Peter. *Drama + Theory: Critical Approaches to Modern British Drama*. Manchester: Manchester UP, 2001.

Craig, Edward Gordon. *On the Art of the Theatre*. Londres: Heinemann, 1957.

Esslin, Martin. *The Theatre of the Absurd* (1961). 3e éd. New York: Vintage, 2004.

Eyre, Richard, et Nicholas Wright. *Changing Stages: A View of British and American Theatre in the Twentieth Century*. New York: Alfred A. Knopf, 2001.

Innes, Christopher. *Modern British Drama: The Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge UP, 2002.

Kennedy, Andrew K. *Six Dramatists in Search of a Language: Studies in Dramatic Language*. Cambridge: Cambridge UP, 1975.

Lees-Jeffries, Hester. *Shakespeare and Memory*. Oxford: Oxford UP, 2013.

Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Trad. par Karen Jürs-Munby. Londres: Routledge, 2006.

Rebellato, Dan. *1956 and All That: The Making of Modern British Drama*. Londres: Routledge, 2002.

Sierz, Aleks. *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*. Londres: Faber & Faber, 2014.

Ubersfeld, Anne. *Lire le théâtre I*. Paris: Belin, 1996.

---. *Lire le théâtre II : L'école du spectateur*. Paris: Belin, 1996.

Wallace, Clare, éd. *Monologues: Theatre, Performance, Subjectivity*. Prague: Litteraria Pragensia, 2006.

Zarhy-Levo, Yael. *The Making of Theatrical Reputations: Studies from the Modern London Theatre*. Iowa City: U of Iowa P, 2008.

- ***Articles et chapitres***

Angel-Perez, Élisabeth, et Nicole Boireau. « Le théâtre anglais 1985-2005 : un théâtre nécessaire ». *Le théâtre anglais contemporain*. Éd. par Élisabeth Angel-Perez et Nicole Boireau. Paris: Klincksieck, 2007. 7-9.

Angel-Perez, Élisabeth. « Back to Verbal Theatre: Post-Post-Dramatic Theatres from Crimp to Crouch ». *Études britanniques contemporaines* 45 (2013) [en ligne, consulté le 10 décembre 2013].

Lecercle, François. « L'ombre d'un spectacle tragique : sur *Les Perses* d'Eschyle ». *L'ombre de l'image : de la falsification à l'infigurable*. Éd. par Murielle Gagnebin. Seyssel: Champ Vallon, 2003. 201-216.

Logan, Brian. « *Colder Than Here*, Soho Theatre, London—Review ». *The Guardian* 12 février 2005 [en ligne, consulté le 12 avr. 2017].

Worster, David. « Performance Options and Pedagogy: *Macbeth* ». *Shakespeare Quarterly* 53.3 (2002): 362-378.

ii. Sur la spectralité

- ***Ouvrages***

Blanco, María del Pilar, et Esther Peeren, éd. *Popular Ghosts: The Haunted Spaces of Everyday Culture*. New York: Continuum, 2010.

---. *The Spectralities Reader: Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*. Londres: Bloomsbury, 2013.

Buse, Peter, et Andrew Stott, éd. *Ghosts: Deconstruction, Psychoanalysis, History*. Londres: Palgrave Macmillan, 1999.

Davis, Colin. *Haunted Subjects: Deconstruction, Psychoanalysis and the Return of the Dead*. New York: Palgrave Macmillan, 2007.

Derrida, Jacques. *Spectres de Marx : l'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. Paris: Galilée, 1993.

Didi-Huberman, Georges. *Génie du non-lieu : air, poussière, empreinte, hantise*. Paris: Minuit, 2001.

Gordon, Avery. *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*. Minneapolis: U of Minnesota P, 2008.

Kovacs, Lee. *The Haunted Screen: Ghosts in Literature and Film*. Jefferson: McFarland, 2005.

Rabaté, Jean-Michel. *The Ghosts of Modernity*. Gainesville: UP of Florida, 2010.

Roach, Joseph. *Cities of the Dead*. New York: Columbia UP, 1996.

Schmitt, Jean-Claude. *Les revenants : les vivants et les morts dans la société médiévale*. Paris: Gallimard, 1994.

Wolfreys, Julian. *Haunted Experience: Being, Loss, Memory*. Axminster: Triarchy, 2016.

---. *Victorian Hauntings: Spectrality, Gothic, the Uncanny and Literature*. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2001.

- ***Articles et chapitres***

Angel-Perez, Élisabeth. « Introduction ». *Sillages critiques* 8 (2006) [en ligne, consulté le 6 mai 2013].

---. « Le corps du mort ou l'avoir-lieu du vivant sur la scène anglaise contemporaine ». *Alternatives Théâtrales* 99.4 (2008): 18-22.

---. « Spectropoétique de la scène ». *Sillages critiques* 8 (2006) [en ligne, consulté le 15 octobre 2016].

Blanco, María del Pilar, et Esther Peeren. « Introduction ». *Popular Ghosts: The Haunted Spaces of Everyday Culture*. Éd. par María del Pilar Blanco et Esther Peeren. New York: Continuum, 2010. ix-xxiv.

---. « Introduction: Conceptualizing Spectralities ». *The Spectralities Reader: Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*. Éd. par María del Pilar Blanco et Esther Peeren. Londres: Bloomsbury, 2013. 1-27.

Buse, Peter, et Andrew Stott. « Introduction: A Future for Haunting ». *Ghosts: Deconstruction, Psychoanalysis, History*. Éd. par Peter Buse et Andrew Stott. Londres: Palgrave Macmillan, 1999. 1-20.

Châtel, Laurent. « Regard "spectral" sur la peinture britannique des XVIIIe et XIXe siècles ». *Sillages critiques* 8 (2006) [en ligne, consulté le 15 janvier 2017].

Cixous, Hélène. « Shakespeare Ghosting Derrida ». Trad. par Laurent Milesi. *Oxford Literary Review* 34.1 (2012): 1-24.

Derrida, Jacques. « Penser à ne pas voir (2002) ». *Penser à ne pas voir — Écrits sur les arts du visible 1979-2004*. Éd. par Ginette Michaud, Joana Masó, et Javier Bassas. Paris: La Différence, 2013. 56-78.

---. « Trace et archive, image et art ». *Penser à ne pas voir — Écrits sur les arts du visible 1979-2004*. Éd. par Ginette Michaud, Joana Masó, et Javier Bassas. Paris: La Différence, 2013. 79-128.

Jameson, Fredric. « Marx's Purloined Letter ». *Ghostly Demarcations: A Symposium on Jacques Derrida's* Spectres of Marx. Éd. par Michael Sprinker. Londres: Verso, 2008. 26-67.

Labbé, Evelyne. « Du revenant à la figure : Le corporel et le spectral dans *The Wings of the Dove*, de Henry James ». *Sillages critiques* 8 (2006) [en ligne, consulté le 15 janvier 2017].

Luckhurst, Roger. « The Contemporary London Gothic and the Limits of the "Spectral Turn" ». *Textual Practice* 16.3 (2002): 527-546.

Richardson, Judith. « A History of Unrest ». *The Spectralities Reader: Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*. Éd. par María del Pilar Blanco et Esther Peeren. Londres: Bloomsbury, 2013. 489-506.

Woolf, Virginia. « Henry James's Ghost Stories ». *The Essays of Virginia Woolf III (1919-1924)*. Éd. par Andrew McNeillie. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1988. 319-326.

iii. Sur le théâtre et la spectralité

- ***Ouvrages***

Borie, Monique. *Le fantôme ou Le théâtre qui doute : essai*. Arles: Actes Sud, 1997.

Carlson, Marvin. *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*. Ann Arbor: U of Michigan P, 2003.

Luckhurst, Mary, et Emilie Morin. *Theatre and Ghosts: Materiality, Performance and Modernity*. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2014.

Rayner, Alice. *Ghosts: Death's Double and the Phenomena of Theatre*. Minneapolis: U of Minnesota P, 2006.

- ***Articles et chapitres***

Angel-Perez, Élisabeth. « Éloge de l'ombre : les paradoxes du corps spectral dans le théâtre anglais contemporain ». *Miranda* 8 (2013) [en ligne, consulté le 30 mai 2014].

Derrida, Jacques, et Nadine Eghels. « Quelqu'un s'avance et dit. Entretien avec Jacques Derrida ». *Marx en jeu*. Paris: Descartes et Cie, 1997. 53-65.

Fraser, Graham. « "No More than Ghosts Make": The Hauntology and Gothic Minimalism of Beckett's Late Work ». *MFS: Modern Fiction Studies* 46.3 (2000): 772-785.

Lecercle, François. « Avant-propos ». *Dramaturgies de l'ombre*. Éd. par Françoise Lavocat et François Lecercle. Rennes: PU de Rennes, 2016. 9-14.

Lecossois, Hélène. « Entre évanescence et rémanence : le statut paradoxal du personnage beckettien des dramaticules ». *Imaginaires* 6 (2000): 41-51.

---. « Les vestiges du corps dans le théâtre de Samuel Beckett ». *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui* 20 (2008): 259-269.

---. « Trauma et hantise de soi dans *The Mai* et *By the Bog of Cats* de Marina Carr ». *Études irlandaises* 36.1 (2011): 147-159 [en ligne, consulté le 6 juillet 2017].

Spriet, Stella. « La scène de Daniel Mesguich, entre spectacularité et spectralité ». *Alternatives Théâtrales* 99.4 (2008): 33-37.

Vitez, Antoine. « Incarner les fantômes ». *Le Journal de Chaillot* (février 1983): 9-10.

iv. Sur la dépendance, la vulnérabilité, l'éthique

- ***Ouvrages***

Butler, Judith, et Athena Athanasiou. *Dispossession: The Performative in the Political*. Cambridge: Polity, 2013.

Butler, Judith. *Giving an Account of Oneself*. New York: Fordham UP, 2005.

---. *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. Londres: Verso, 2006.

---. *Vie précaire : les pouvoirs du deuil et de la violence après le 11 septembre 2001*. Trad. par Jérôme Rosanvallon et Jérôme Vidal. Paris: Amsterdam, 2005.

Charrier, Françoise, Daniel Goupil, et Jean-Jacques Geoffroy. *Les personnes vulnérables. Protection et accompagnement des majeurs en difficulté*. Toulouse: ERES, 2008.

Derrida, Jacques. *Adieu à Emmanuel Lévinas*. Paris: Galilée, 1997.

Ganteau, Jean-Michel. *The Ethics and Aesthetics of Vulnerability in Contemporary British Fiction*. New York: Routledge, 2015.

Gilligan, Carol. *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development* (1982). Cambridge: Harvard UP, 1993.

Grossman, Evelyne. *Éloge de l'hypersensible*. Paris: Minuit, 2017.

Held, Virginia. *The Ethics of Care: Personal, Political, and Global*. Oxford: Oxford UP, 2006.

Kristeva, Julia. *Étrangers à nous-mêmes*. Paris: Fayard, 1988.

Le Blanc, Guillaume. *L'insurrection des vies minuscules*. Montrouge: Bayard, 2014.

---. *L'invisibilité sociale*. Paris: PUF, 2009.

---. *Que faire de notre vulnérabilité ?* Montrouge: Bayard, 2011.

---. *Vies ordinaires, vies précaires*. Paris: Seuil, 2007.

Lévinas, Emmanuel. *Autrement qu'être ou Au-delà de l'essence* (1974). Paris: Le Livre de Poche, 2004.

---. *Totalité et infini : essai sur l'extériorité* (1971). Paris: Le Livre de Poche, 1990.

Maillard, Nathalie. *La vulnérabilité : une nouvelle catégorie morale ?* Genève: Labor et Fides, 2011.

Nussbaum, Martha C. *The Fragility of Goodness: Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*. 2e éd. Cambridge: Cambridge UP, 2001.

Ouaknin, Marc-Alain. *Méditations érotiques : essai sur Emmanuel Levinas*. Paris: Balland, 1992.

Pelluchon, Corine. *Éléments pour une éthique de la vulnérabilité : les hommes, les animaux, la nature*. Paris: Cerf, 2011.

---. *L'autonomie brisée*. Paris: PUF, 2009.

Ramazani, Jahan. *Poetry of Mourning: The Modern Elegy from Hardy to Heaney*. Chicago: U of Chicago P, 1994.

Reynier, Christine, et Jean-Michel Ganteau, éd. *Autonomy and Commitment in Twentieth-Century British Arts*. Montpellier: PULM, 2012.

---. *Autonomy and Commitment in Twentieth-Century British Literature*. Montpellier: PULM, 2010.

---. *Ethics of Alterity, Confrontation and Responsibility in 19th- to 21st-Century British Literature*. Montpellier: PULM, 2013.

Ricœur, Paul. *Philosophie de la volonté : Finitude et culpabilité. L'homme faillible*. Paris: Aubier, 1968.

Su, John J. *Ethics and Nostalgia in the Contemporary Novel*. Cambridge: Cambridge UP, 2005.

Tronto, Joan C. *Moral Boundaries: A Political Argument for an Ethics of Care*. Londres: Routledge, 1994.

- ***Articles et chapitres***

Adorno, Theodor W. « Engagement ». *Notes sur la littérature*. Trad. par Sibylle Muller. Paris: Flammarion, 1999. 285-306.

Butler, Judith. « Afterword: After Loss, What Then? » *Loss: The Politics of Mourning*. Éd. par David L. Eng et David Kazanjian. Berkeley: U of California P, 2002. 467-474.

Citton, Yves. « Introduction ». *L'économie de l'attention : Nouvel horizon du capitalisme ?*. Éd. par Yves Citton. Paris: La Découverte, 2014. 7-31.

Derrida, Jacques. « Violence et métaphysique : Essai sur la pensée d'Emmanuel Levinas ». *Revue de Métaphysique et de Morale* 69.3 (1964): 322-354.

Dodds, Susan. « Dependence, Care, and Vulnerability ». *Vulnerability: New Essays in Ethics and Feminist Philosophy*. Éd. par Catriona Mackenzie, Wendy Rogers, et Susan Dodds. Oxford: Oxford UP, 2014. 181-203.

Eng, David L., et David Kazanjian. « Introduction: Mourning Remains ». *Loss: The Politics of Mourning*. Éd. par David L. Eng et David Kazanjian. Berkeley: U of California P, 2002. 1-28.

Laugier, Sandra. « L'éthique comme attention à ce qui compte ». *L'économie de l'attention : Nouvel horizon du capitalisme ?*. Éd. par Yves Citton. Paris: La Découverte, 2014. 252-266.

Mackenzie, Catriona, Wendy Rogers, et Susan Dodds. « Introduction: What Is Vulnerability and Why Does It Matter for Moral Theory? » *Vulnerability: New Essays in Ethics and Feminist Philosophy*. Éd. par Catriona Mackenzie, Wendy Rogers, et Susan Dodds. Oxford: Oxford UP, 2014. 1-29.

Poirier, Nicolas, et Jacques Rancière. « Entretien avec Jacques Rancière ». *Le Philosophoire* 3.13 (2000): 29-42.

Ricœur, Paul. « Autonomie et vulnérabilité ». *Le Juste 2*. Paris: Esprit, 2001. 85-105.

v. Sur la psychanalyse, le trauma, le témoignage

- ***Ouvrages***

Abraham, Nicolas, et Maria Torok. *L'Écorce et le noyau*. Paris: Flammarion, 2008.

Agamben, Giorgio. *Ce qui reste d'Auschwitz : l'archive et le témoin*. Trad. par Pierre Alferi. Paris: Payot & Rivages, 2003.

Caruth, Cathy, éd. *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1995.

Caruth, Cathy. *Literature in the Ashes of History*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 2013.

---. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1996.

Davoine, Françoise, et Jean-Max Gaudillière. *Histoire et trauma : La folie des guerres*. Paris: Stock, 2006.

Derrida, Jacques. *Mémoires : Pour Paul de Man*. Paris: Galilée, 1988.

---. *Schibboleth : Pour Paul Celan*. Paris: Galilée, 2003.

Fédida, Pierre. *Le site de l'étranger* (1995). Paris: PUF, 2009.

Ferme, Mariane C. *The Underneath of Things: Violence, History and the Everyday in Sierra Leone*. Berkeley: U of California P, 2001.

Felman, Shoshana, et Dori Laub. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York: Routledge, 1991.

Ferenczi, Sandor. *Le Traumatisme* (1934). Trad. par Coq Héron. Paris: Payot & Rivages, 2006.

Freud, Sigmund. *Au-delà du principe de plaisir* (1920). Trad. par Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis. Paris: Payot & Rivages, 2010.

---. *Deuil et mélancolie* (1917). Trad. Par Aline Weil. Paris: Payot & Rivages, 2011.

---. *L'inquiétante étrangeté* (1919). Trad. par Marie Bonaparte et Édouard Marty. Paris: Interférences, 2009. Print.

Green, André. *Le temps éclaté*. Paris: Minuit, 2000.

Kristeva, Julia. *Black Sun: Depression and Melancholia*. New York: Columbia UP, 1992.

LaCapra, Dominick. *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*. Ithaca: Cornell UP, 1994.

Laplanche, Jean. *Problématiques : Tome 6, L'après-coup*. Paris: PUF, 2006.

Masschelein, Anneleen. *The Unconcept: The Freudian Uncanny in Late-Twentieth-Century Theory*. Albany: SUNY, 2011.

Rothberg, Michael. *Traumatic Realism: The Demands of Holocaust Representation*. Minneapolis: U of Minnesota P, 2000.

Royle, Nicholas. *The Uncanny*. Manchester: Manchester UP, 2003.

Whitehead, Anne. *Trauma Fiction*. Édimbourg: Edinburgh UP, 2004.

- ***Articles et chapitres***

Bernstein, Susan. « It Walks: The Ambulatory Uncanny ». *MLN* 118.5 (2004): 1111–1139.

Cixous, Hélène. « Fiction and Its Phantoms: A Reading of Freud's *Das Unheimliche* (The "Uncanny") ». *New Literary History* 7.3 (1976): 525-548.

Derrida, Jacques. « "A Self-Unsealing Poetic Text": Poetics and Politics of Witnessing ». *Revenge of the Aesthetic: The Place of Literature in Theory Today*. Éd. par Michael P. Clark. Berkeley: U of California P, 2000. 180-207.

Ganteau, Jean-Michel. « Le temps éclaté : *Why Be Happy When You Could Be Normal?* de Jeanette Winterson ». *Sillages critiques* 19 (2015) [en ligne, consulté le 3 janvier 2017].

Korff-Sausse, Simone. « Préface : Freud, Hoffman et les yeux ». *L'inquiétant familier. Suivi de Le marchand de sable de E.T.A. Hoffmann*. Trad. par Olivier Mannoni. Paris: Payot & Rivages, 2011. 7-26.

Laub, Dori. « Truth and Testimony: The Process and the Struggle ». *Trauma: Explorations in Memory*. Éd. par Cathy Caruth. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1995. 61-75.

Laufer, Laurie. « Préface ». *Deuil et mélancolie*. Paris: Payot & Rivages, 2011. 1-45.

Luckhurst, Roger. « Mixing Memory and Desire: Psychoanalysis, Psychology, and Trauma Theory ». *Literary Theory and Criticism: An Oxford Guide*. Éd. par Patricia Waugh. Oxford: Oxford UP, 2006. 497-507.

vi. Sur l'éthique et le théâtre

- ***Ouvrages***

Aragay, Mireia, et Enric Monforte, éd. *Ethical Speculations in Contemporary British Theatre*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014.

Foley Sherman, Jon. *A Strange Proximity: Stage Presence, Failure, and the Ethics of Attention*. Londres: Routledge, 2016.

Grehan, Helena. *Performance, Ethics and Spectatorship in a Global Age*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009.

Ridout, Nicholas. *Theatre & Ethics*. New York: Palgrave Macmillan, 2009.

- ***Articles et chapitres***

Angel-Perez, Élisabeth. « “I Am the Place of My Wound”: Precarious Lives on the Contemporary English Stage ». *Narrating “Precariousness”: Modes, Media, Ethics*. Éd. par Barbara Korte et Frédéric Regard. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2014. 125-132.

Aragay, Mireia. « Relational Spaces: From the State of the Nation to Globalization in Contemporary British Theatre ». *Adaptations, Versions and Perversions in Modern British Drama*. Éd. par Ignacio Ramos Gay. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars, 2014. 71-85.

---. « To Begin to Speculate: Theatre Studies, Ethics and Spectatorship ». *Ethical Speculations in Contemporary British Theatre*. Éd. par Mireia Aragay et Enric Monforte. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014. 1-22.

Middeke, Martin. « The Undecidable and the Event: Ethics of Unrest in Martin Crimp’s *Attempt on Her Life* and debbie tucker green’s *truth and reconciliation* ». *Ethical Speculations in Contemporary British Theatre*. Éd. par Mireia Aragay et Enric Monforte. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014. 96-113.

Phelan, Peggy. « Marina Abramović: Witnessing Shadows ». *Theatre Journal* 56.4 (2004): 569-577.

Rebellato, Dan. « Two: Duologues and the Differend ». *Ethical Speculations in Contemporary British Theatre*. Éd. par Mireia Aragay et Enric Monforte. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014. 79-95.

Sarrazac, Jean-Pierre. « Introduction ». *Le geste de témoigner : un dispositif pour le théâtre*. Éd. par Jean-Pierre Sarrazac. Louvain-la-Neuve: Centre d’Études Théâtrales, 2011. 9-10.

---. « Le témoin et le rhapsode ou le retour du conteur ». *Le geste de témoigner : un dispositif pour le théâtre*. Éd. par Jean-Pierre Sarrazac. Louvain-la-Neuve: Centre d’Études Théâtrales, 2011. 13-25.

Sell, Roger D. « Dialogicality and Ethics: Four Cases of Literary Address ». *Language and Dialogue* 1.1 (2011): 79-104.

Wallace, Clare. « Playing with Proximity: Precarious Ethics on Stage in the New Millennium ». *Ethical Speculations in Contemporary British Theatre*. Éd. par Mireia Aragay et Enric Monforte. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014. 117-134.

vii. Théorie générale

- ***Ouvrages***

Agamben, Giorgio. *Qu'est-ce que le contemporain ?* Trad. par Maxime Rovere. Paris: Payot & Rivages, 2008.

Barthes, Roland. *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Seuil, 1977.

---. *La chambre claire : note sur la photographie*. Paris: Gallimard, 1980.

Camus, Albert. *Le mythe de Sisyphe*. Paris: Gallimard, 1985.

Jakobson, Roman, et Moris Halle. *Fundamentals of Language* (1956). 2e éd. Berlin: De Gruyter Mouton, 2010.

Kael, Pauline. *When the Lights Go down*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1980.

Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1945.

Parker, Patricia A. *Inescapable Romance: Studies in the Poetics of a Mode*. Princeton: Princeton UP, 2015.

Sartre, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris: Gallimard, 1985.

Steiner, George. *Langage et silence* (1969). Paris: Belles Lettres, 2010.

Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus suivi de Investigations philosophiques*. Trad. par Pierre Klossowski. Paris: Gallimard, 1986.

- ***Articles et chapitres***

Derrida, Jacques. « Lecture ». *Droit de regards*. Paris: Minuit, 1985. i-xxxvi.

---. « Marx, c'est quelqu'un ». *Marx en jeu*. Paris: Descartes et Cie, 1997. 9-28.

Foucault, Michel. « Des espaces autres (1967) ». *Empan* 54.2 (2004): 12-19.

Grossman, Evelyne, et Paola Marrati. « Qu'est-ce qu'une une pensée intempestive ? (De Deleuze à Lynch) ». *Rue Descartes* 59.1 (2008): 2-5.

c. Ouvrages de référence

Bailly, Anatole. *Dictionnaire Grec-Français*. Paris: Hachette, 1901 [en ligne].

Dictionnaire de français Larousse. Paris: Éditions Larousse, 2017 [en ligne].

Encyclopédie Universalis. Boulogne-Billancourt: Encyclopaedia Universalis France, 2017 [en ligne].

Greenblatt, Stephen, et Meyer Howard Abrams, éd. *The Norton Anthology of English Literature*. 8e éd. New York: W.W. Norton, 2006.

Le Petit Robert de la langue française et des noms propres. Paris: Dictionnaires Le Robert, 2017 [en ligne].

Le Trésor de la langue française informatisé (TLFI). Nancy: ATILF CNRS, 2017 [en ligne].

Morier, Henri. *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. Paris: PUF, 1961.

Oxford English Dictionary (OED). Oxford: Oxford UP, 2017 [en ligne].

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements **3**

Note technique **5**

Sommaire **7**

Introduction **11**

1. Le corpus pinterien en contexte **11**

a. Harold Pinter et le théâtre anglais 11

b. La critique sur Pinter : état de l'art 18

c. Choix du corpus : au-delà des pièces de la mémoire 26

2. Approches théoriques **32**

a. Spectralité 33

b. Dépendance 42

3. Pistes de travail **49**

Partie I : Spectralité et rupture **53**

Chapitre 1 : Apparitions et disparitions **59**

1. Apparitions spectrales 60

a. « Bridget appears » : Bridget dans *Moonlight* 60

b. « Oh, how the ghost of you clings » : Anna dans *Old Times* 64

c. « She speaks. There is an echo » : l'écho dans *Ashes to Ashes* 68

d. « But he is watching me » : l'effet de visière 73

2. L'omniprésence de la mort 76

a. « Death is your new horizon » : un monde liminaire 77

b. « All dead now, of course » : la mort dans la vie 80

c. « Last rites I did not feel necessary » : des cérémonies funèbres 83

3. Le spectral comme vecteur d'isolement et de solitude 85

a. « Beth never looks at Duff, and does not appear to hear his voice » : un contact nié avant même d'être envisagé 85

b. « Such a silence. I can hear myself » : un repli sur soi 88

c. « No man's land… does not move » : une immobilité grandissante 91

Chapitre 2 : Une temporalité perturbée **95**

1. Anachronisme et séparation 97

a. « I sound childish. Out of… tune » : une adolescente dans un corps d'adulte 98

b. « In eternal night without you » : du souvenir à une vision d'éternité 101

c. « The Crystal Palace burnt down years ago, old son » : l'irruption du passé dans le présent 102
2. Achronisme et isolement 105
a. « Is it the night before last? » : de l'anachronie à l'achronie 106
b. *No Man's Land* : le hors-temps de l'album-photo 111
c. « Should have had […] could have made […] » : une langue qui perturbe le temps 114
3. Fragmentation et trauma : un temps éclaté 119
a. « My youth was somewhere else, anyway I don't remember » : de la perturbation au fragment dans *Silence* 121
b. « By the way […] » : une structure fragmentée 124
c. « Dark. » : une logique du fragment 129
Chapitre 3 : Une faille dans la représentation 137
1. La langue mise à l'épreuve de la spectralité 137
a. « What will you say to me? » : l'échec de la communication 138
b. « There was no sound » : un silence omniprésent 147
2. Une expérience à la limite de l'entendement 152
a. « It is only half things I remember » : la mémoire mise à l'épreuve 153
b. « She I know remembers everything » : le spectre comme témoin d'une expérience extrême 157
3. Une langue autre pour témoigner de l'extrême 163
a. Lyrisme et symbolisme 163
b. Une parole omniprésente mais différente 166
Partie II : Spectralité et dépendance 173
Chapitre 4 : La spectralité comme indice du lien 179
1. Fictions d'autonomie 180
a. « I was alone for hours […] Highpoint, actually, of the whole trip » : Robert dans *Betrayal* 181
b. « What you are in fact witnessing is freedom » : l'homme dans *Monologue* 187
c. Un spectre relationnel 191
2. La perte comme trace du lien 192
a. « It's always being heard by somebody, somewhere » : sirène, écho et lien dans *Ashes to Ashes* 193
b. « Where are the boys ? » : la soif de connexion dans *Moonlight* 196
c. « We both share something » : le souvenir comme lien dans *No Man's Land* 200
3. Le refus du deuil 203
a. « They can't take that away from me » : le refus du deuil dans *Old Times* 204
b. « I knew your father » : du deuil à la mélancolie 207
c. « The wound is peopled » : mélancolie et éthique 210
Chapitre 5 : Dérobade et attention 213

1. Mettre en mots l'invisible 215
a. « I never saw your face » : entre apparition et oblitération 215
b. « Faces of others, in shadow » : les portraits dans *No Man's Land* 220
2. Un spectacle négatif 223
a. « The art of taking away » 224
b. Des rencontres manquées dans la trilogie *Other Places* 225
3. Tentatives et échecs répétés 233
a. « Close to her, not touching » : *Landscape* 233
b. « We can't start again. We can end again » : des tentatives sans fin dans *Ashes to Ashes* 237
Chapitre 6 : Entre le familier et l'étrange 241
1. Maisons et scènes hantées 242
a. « Das Unheimliche » 242
b. « Lest the house would be gone » : la maison dans *Old Times* 245
c. Le « terrain de la réalité courante » 247
2. Corps et doubles étrangement inquiétants 249
a. « As if I am dead. Now » : les revenants dans *Old Times* 250
b. « Did he have any eyes? » : les corps étrangement inquiétants *dans Ashes to Ashes* 251
c. La crise de Deborah dans *A Kind of Alaska* 252
d. Les figures du double 253
3. Diffusion et dispersion 258
a. *Old Times* : Kate, Anna et Deeley 258
b. La dispersion dans *Ashes to Ashes* 263
c. Échos intertextuels 268
Partie III : Spectralité et vulnérabilité 273
Chapitre 7 : L'incarnation du spectral 279
1. L'omniprésence des situations de dépendance 280
a. « I'd be lost without you » : Andy, Fred et Bridget dans *Moonlight* 280
b. Alcool, vieillesse et marginalité dans *No Man's Land* 285
c. « It's not just your head which is in his hands […] it's your life » : l'abandon du corps 289
2. *A Kind of Alaska* : un corps spectral et dépendant 293
a. « I was simply obeying the law of the body » : la passivité du corps de Deborah 293
b. « You're trembling. / Am I? » : la passivité du corps chez Pauline et Hornby 296
c. « I have never let you go » : la relation de soin 297
3. Un fantôme incarné et vulnérable 298
a. Le fantôme au théâtre : du spectral au spectacle 298
b. Des fantômes sensibles 300
c. Un fantôme incarné et vulnérable 302

Chapitre 8 : Au-delà de la connaissance 305
1. La connaissance mise à l'épreuve de la spectralité 306
a. « His story will be different » : les vérités multiples de *No Man's Land* 307
b. « I think I thought you knew » : l'illusion de la vérification dans *Betrayal* 311
2. Éloge de la sensibilité 315
a. « I don't care for harsh lines » : Kate dans *Old Times* 316
b. « I stood in the mist » : Beth dans *Landscape* 321
3. Obscurité et humilité dans *Ashes to Ashes* 325
a. « An image I can carry about with me » : l'absurdité de la connaissance 325
b. « I'm in the dark. I need light » : l'illumination impossible 328
c. « I have no such authority » : l'humilité de Rebecca 330
Chapitre 9 : Spectralité et responsabilité 335
1. La spectralité sur scène : une expérience troublante 336
a. Entre inconfort et fascination 337
b. « An old hullo out of the dark » : un fantôme comique 339
c. « Will I wonder at you tomorrow, I wonder, as I still wonder at him today? » : répercussions et implications 343
2. Une exigence d'attention 344
a. « If our antennae are at all active and alive » : un effort de perception 345
b. « I thought I heard a child crying » : attentif et attentionné 349
c. « He didn't try to murder me » : la violence ignorée 351
d. « Actively engaged witnesses » : l'attention comme pratique 354
3. Une politique de la spectralité ? 356
a. « The dead are still looking at us » : le fantôme comme trace de l'injustice 356
b. « The blank dead » : une politique de la reconnaissance 359
c. « Well, you're related » : la relationalité comme responsabilité 361

Conclusion 367
1. Spectralité et dépendance 367
2. Des pièces de la mémoire aux pièces crépusculaires 370
a. Une mémoire problématique 370
b. Les pièces crépusculaires 371
3. Du crépuscule à l'éblouissement 374

Annexe 1 : Entretien avec Stéphane Laudier 379

Annexe 2 : Illustrations 389
Figure 1 : *Moonlight* (2011) 391
Figure 2 : *Moonlight* (2011) 392
Figure 3 : *Old Times* (2013) 393

Figure 4 : *Moonlight* (2011) 394
Figure 5 : *A Kind of Alaska* (1991) 395
Figure 6 : *A Kind of Alaska* (1982) 396
Figure 7 : *Moonlight* (2011) 397
Figure 8 : *Car tu es poussière* (2013) 398
Figure 9 : *Dispersion* (2014) 399
Figure 10 : *Landscape* (1994) 400
Figure 11 : *Landscape* (1969) 401
Figure 12 : *Silence* (1982) 402
Figure 13 : *Family Voices* (2012) 403
Figure 14 : *Car tu es poussière* (2013) 404
Figure 15 : *Victoria Station* (2009) 405
Figure 16 : *No Man's Land* (2016) 406
Figure 17 : *No Man's Land* (2016) 407
Figure 18 : *No Man's Land* (2016) 408
Figure 19 : *No Man's Land* (1975-1978) 409
Figure 20 : *No Man's Land* (1975-1978) 410
Figure 21 : *Dispersion* (2014) 411
Figure 22 : *Betrayal* (1983) 412
Figure 23 : *Moonlight* (2011) 413
Figure 24 : *Victoria Station* (1982) 414
Figure 25 : *Dispersion* (2014) 415
Figure 26 : *Trahisons* (2014) 416
Figure 27 : Trahisons (2014) 417
Figure 28 : *Betrayal* (1998) 418
Figure 29 : *Moonlight* (1993) 419
Figure 30 : *Silence* (1969) 420
Figure 31 : *Dispersion* (2014) 421
Figure 32 : *Old Times* (2013) 422
Figure 33 : *Moonlight* 423
Figure 34 : *Moonlight* (2011) 424
Figure 35 : *No Man's Land* (2016) 425
Figure 36 : *No Man's Land* (2008-2009) 426
Figure 37 : *A Kind of Alaska* (1982) 427
Figure 38 : *Old Times* (1997) 428
Figure 39 : *Old Times* (2016) 429
Figure 40 : *Old Times* (2016) 430
Figure 41 : *Dispersion* (2014) 431

Bibliographie **433**

1. Sources primaires **435**

a. Corpus 435

i. Pièces 435

ii. Traduction des pièces 435

iii. Représentations 435

- *Landscape* 435
- *Silence* 436
- *Old Times* 436
- *No Man's Land* 436
- *Betrayal* 436
- *Monologue* 437
- *Other Places* (*Family Voices*, *A Kind of Alaska*, *Victoria Station*) 437
- *Moonlight* 437
- *Ashes to Ashes* 437

iv. Adaptations télévisées 438

b. Autres travaux de Pinter 438

i. Pièces 438

ii. Autres 438

iii. Traduction 439

c. Autres auteurs 439

i. Pièces 439

ii. Autres 440

2. Sources secondaires **441**

a. Sur Harold Pinter 441

i. Ouvrages 441

ii. Articles et chapitres 444

iii. Thèses et mémoires 452

iv. Entretiens 452

v. Comptes-rendus de pièces 453

vi. Ressources en ligne 454

b. Critique et théorie 454

i. Sur le théâtre 454

- Ouvrages 454
- Articles et chapitres 455

ii. Sur la spectralité 456

- Ouvrages 456
- Articles et chapitres 456

iii. Sur le théâtre et la spectralité 458

- Ouvrages 458
- Articles et chapitres 458

iv. Sur la dépendance, la vulnérabilité, l'éthique 458

- Ouvrages 458
- Articles et chapitres 460

v. Sur la psychanalyse, le trauma, le témoignage 461

- Ouvrages 461
- Articles et chapitres 462

vi. Sur l'éthique et le théâtre 462

- Ouvrages 462
- Articles et chapitres 463

vii. Théorie générale 464

- Ouvrages 464
- Articles et chapitres 464

c. Ouvrages de référence 464

Table des matières 467

Index des noms propres 475

Index des notions 483

INDEX DES NOMS PROPRES[543]

A

Abraham, Nicolas, 33, 241, 461
Abrams, Meyer Howard, 57, 158, 183, 208, 440, 441, 464
Adler, Thomas P., 41, 91, 117-118, 444
Adorno, Theodor W., 354-355, 460
Agamben, Giorgio, 134-135, 153, 159-161, 166, 374, 376, 461, 464
Almansi, Guido, 16, 18, 33, 39, 57, 140, 245, 261, 441, 444
Amalric, Jean-Claude, 11, 454
Andò, Roberto, 154, 444
Angel-Perez, Élisabeth, 12-17, 22, 28, 30-31, 39-40, 47, 60, 69-71, 79, 84, 87, 97, 102, 124-125, 148, 163, 195, 211, 215, 238, 251, 263, 265, 267, 299, 311, 329, 373, 374, 441, 444, 454, 455, 456, 458, 463
Aragay, Mireia, 23, 30, 47, 48, 73, 160, 195, 264, 310, 355, 364, 376, 377, 444, 450-451, 453, 462-463
Ardolino, Frank, 311, 444
Armstrong, Raymond, 210, 441
Armstrong, William A., 16, 447
Arniac, Adeline, 34, 196, 237, 444, 452
Arnold, Matthew, 57, 175, 440
« To Marguerite », 57, 440
Ashcroft, Peggy, 86, 435
Athanasiou, Athena, 44, 296, 458
Auld, Tim, 319, 453
Aylwin, Tony, 41, 444

B

Back, Lillian, 244, 445
Bailly, Anatole, 175, 464
Baker, William, 22, 441
Barthes, Roland, 111-113, 128, 186, 192, 464
Bassas, Javier, 60, 144, 457
Beckett, Samuel, 12, 15-16, 22, 38, 40, 62, 119, 129, 148, 187-188, 223, 235, 237, 239, 299, 309, 354, 378, 439, 441-443, 445, 447, 449, 458
A Piece of Monologue, 378, 439
Acte sans paroles 1, 148, 439
En attendant Godot, 12, 15, 239, 440
Endgame, 16, 239, 440, 446
Krapp's Last Tape, 187, 188, 440
Play, 15, 440
Begley, Varun, 23, 60, 441
Benston, Alice N., 16, 445
Ben-Zvi, Linda, 114-116, 190, 238, 445
Berninger, Mark, 30, 164-165, 445
Bernstein, Susan, 247, 258, 462
Best, Eve, 246, 430, 436
Billington, Michael, 11, 13-15, 17-18, 22, 33, 49, 57, 60, 61, 64, 99, 130, 138-140, 151, 159, 169, 188-189, 196, 198, 200-201, 224, 235, 245, 267, 280, 285, 340, 441, 453, 454
Blakely, Colin, 106, 436
Blanco, María del Pilar, 35, 338, 373-374, 456, 457
Blau, Herbert, 214, 262, 454
Bloom, Harold, 18, 245, 441, 444
Boireau, Nicole, 17, 455
Bold, Alan, 19, 21, 229, 442, 445, 447
Bonaparte, Marie, 108, 461
Borie, Monique, 33, 39, 55-56, 165, 170, 250, 254, 338-339, 458
Bouquet, Carole, 71, 411, 415, 431, 438
Bourg, Jean-Marc, 71, 398, 404, 438
Bouscaren, Janine, 21, 452
Bradley, David, 60, 287, 392, 394, 426, 436, 437
Brantley, Ben, 245, 246, 255, 453
Brater, Enoch, 41, 445
Braunmuller, Albert R., 87, 122, 201, 321, 445
Britten, Tony, 122, 436
Brown, John Russell, 21, 445

[543] Les œuvres référencées comme sources primaires ont été intégrées à cette liste dans les entrées correspondant à leurs auteurs.

Burkman, Katherine H., 16, 19, 30, 57, 77, 86, 88, 102, 110, 126, 255, 267, 285, 294, 312, 317, 356, 395, 442, 445-446, 449-450, 452
Bury, John, 86, 89, 108, 217
Buse, Peter, 34, 37, 38, 80, 95, 97, 104-105, 243-244, 454, 456-457
Butler, Judith, 44-45, 48, 100, 179, 183, 195, 199-200, 204, 206-207, 212, 296, 306, 321, 323, 358, 362, 363, 441, 458-460
Butterworth, Jez, 191, 192, 440
The River, 191, 192, 440
Byrne, David, 88, 437

C

Cahn, Victor L., 22, 48, 442
Calf, Anthony, 127, 436
Camus, Albert, 237, 464
Carlson, Marvin, 39, 262, 266, 299, 458
Caruth, Cathy, 34, 120, 152, 155, 461-462
Cave, Richard Allen, 17, 300, 446
Charrier, Françoise, 275, 459
Châtel, Laurent, 236, 457
Chiasson, Basil, 338, 446
Cima, Gay Gibson, 41, 65, 446
Citton, Yves, 346, 350, 460
Cixous, Hélène, 105, 243, 250, 457, 462
Clapp, Susannah, 309, 453
Clark, Michael P., 150, 197, 266, 440, 462
Cohn, Ruby, 16, 57, 89, 92, 311, 446
Coleridge, Samuel Taylor, 440
« Limbo », 109, 110, 440
Colleran, Jeanne, 356, 446
Combres, Claudie, 30, 60, 84, 198, 446
Cooper, Marylin, 314, 446
Costello, Daniel, 88, 437
Costello, Suzanne, 77, 437
Coveney, Michael, 197, 453
Craig, Edward Gordon, 30, 39, 244, 270, 450-451, 454
Crosara, Davide, 40, 446
Cuka, Frances, 122, 420, 436
Curtis, Simon, 131, 438

D

Davis, Colin, 33-34, 56, 59, 137, 146, 151-152, 162, 176, 212, 239, 315, 335, 346, 456
Davoine, Françoise, 170, 175, 461
Delbo, Charlotte, 239, 267, 315, 440
Une connaissance inutile, 239, 440
Dench, Judi, 78, 87, 144, 295, 396, 427, 437
Denicourt, Marianne, 317, 429, 436
Derrida, Jacques, 34-36, 39, 58-60, 62, 64-67, 71, 73-74, 76, 94-95, 98, 102, 104-105, 111-112, 119-120, 122, 124, 133-134, 137, 144, 146, 152, 162, 170-171, 175, 203, 212, 224, 238, 247, 255, 258, 266, 279, 298-299, 301, 305, 307, 317, 327-328, 330, 332-333, 335, 337-358, 378, 456-462, 464
Desarthe, Gérard, 71, 82, 126, 166-167, 193, 238, 329, 411, 421, 431, 438
Diamond, Elin, 311, 339, 442, 446
Didi-Huberman, Georges, 59, 82, 191, 213, 456
Diss, Eilen, 85
Diveney, Lisa, 60, 61, 437
Dobrez, L.A.C., 309, 442
Dodds, Susan, 42, 44-45, 276, 279, 296, 304, 460
Dohmen, William F., 104, 233-234, 446
Donne, John, 49, 57, 183, 198, 200, 275-276, 364, 367, 440
« Meditation 17 », 57, 440
Dreyfus, Alain, 312, 453
Dukore, Bernard F., 18, 21, 27, 188-190, 287, 311, 339, 442, 447
Duncan, Lindsay, 193, 248, 437
Dunning, Nick, 287, 436

E

Eghels, Nadine, 299, 458
Eliot, T.S, 440
Eliot, T.S., 233, 268, 269, 440, 448
Four Quartets, 233, 440
The Love Song of J. Alfred Prufrock, 268, 269, 440
Emmanuel Salinger, 317
Eng, David L., 203, 204, 460
Esslin, Martin, 12-13, 15-16, 20, 22, 33, 48-49, 60, 65, 68, 99, 139-140, 145, 147, 237, 245, 442, 447, 454
Eyre, Richard, 13, 25, 442, 454

F

Feast, Michael, 108, 409, 436
Fédida, Pierre, 152, 461
Felman, Shoshana, 34, 461
Ferenczi, Sandor, 120, 125, 461
Ferme, Mariane C., 221, 461
Findlay, Deborah, 60, 392, 437
Finlay, Sarah, 88, 437
Foley Sherman, Jon, 219, 220, 335, 338-339, 344, 346, 349, 354, 462
Foucault, Michel, 103, 464
Fraser, Graham, 38, 458
Freud, Sigmund, 20, 33, 108, 116, 120, 203-204, 210, 241-247, 249-253, 255-257, 262, 461-462

G

Gabbard, Lucina Paquet, 20, 218, 442, 450
Gagnebin, Murielle, 216, 455
Gale, Steven H., 18-19, 23-24, 41, 48-49, 57, 65, 83, 87, 91, 104, 109, 139, 145, 218, 228-229, 442, 444-447, 450, 451-452
Gambon, Michael, 169, 287, 426, 436
Ganteau, Jean-Michel, 44, 46-47, 120, 155, 237, 253, 304-305, 311, 459, 462
Ganz, Arthur, 140, 235, 447
Garrigan, Liam, 60, 142, 413, 424, 437
Gaudillière, Jean-Max, 170, 175, 461
Gauthier, Brigitte, 16, 22-23, 30, 40-41, 65, 68, 70, 97, 99, 104, 119, 130, 132, 148, 154, 169, 442, 444, 447-449
Gavalda, Jean-Marie, 71, 91, 453
Gay, Ignacio Ramos, 47, 463
Geoffroy, Jean-Jacques, 275, 459
Germanou, Maria, 41, 358-359, 361-362, 447
Gielgud, John, 108, 409, 436
Gillen, Francis, 24, 30, 85, 119, 447
Gilligan, Carol, 43, 320, 459
Giros, Benoît, 317, 436
Gluhovic, Milija, 41, 159, 161-162, 170, 447
Goold, Rupert, 287, 436
Gordon, Avery, 38, 118, 123, 146, 156, 176, 213, 335-336, 344, 345-346, 348, 357, 361, 364, 373, 456
Gordon, Lois G., 20, 24-25, 56, 88, 108, 114, 140, 147, 245, 311, 445-446, 448, 450
Gordon, Robert, 23, 39-40, 79, 144, 224, 286, 442, 447
Goupil, Daniel, 275, 459
Gray, W. Russel, 126, 447
Green, André, 120, 167, 461
Greenblatt, Stephen, 57, 158, 183, 208, 440, 441, 464
Greene, Marti, 24, 448
Grehan, Helena, 47, 462
Grimes, Charles, 23, 30, 356, 443, 448
Grossman, Evelyne, 134, 315, 459, 464
Guirriec, Sterenn, 128, 416-417, 437

H

Hadley, Charles, 154, 444
Haenel, Adèle, 317, 429, 436
Hall, Ann C., 21, 24, 48, 443
Hall, Peter, 78, 86-87, 89, 106, 108, 144, 151, 435-437
Halle, Moris, 221, 464
Hartley, L.P., 16, 440
The Go-Between, 16, 24, 104, 440
Hartman, Geoffrey, 41, 267, 448
Havers, Nigel, 78, 87, 144, 402, 437
Hayman, Ronald, 18, 443
Held, Virginia, 43, 284, 320, 345, 365, 459
Hemming, Sarah, 285, 287, 453
Henderson, Simon, 16, 33, 39, 57, 140, 261, 441
Henshall, Douglas, 127, 436
Hinchliffe, Arnold P., 18, 312, 443
Hodge, Douglas, 127, 208, 246, 436-437
Hodge, Patricia, 129, 412, 438
Hollis, James R., 12, 21, 57, 92, 147, 235, 244, 443
Holm, Ian, 85, 208, 400, 419, 435, 437
Homan, Sidney, 31, 443
Hooper, Glenn, 244, 449
Hudgins, Christopher C., 41, 65, 448
Hughes, Alan, 201, 448

I

Imhof, Rüdiger, 11, 89, 139, 443, 448
Inan, Dilek, 30, 200, 448
Ingram, Malcolm, 93, 437
Innes, Christopher, 16, 21, 455
Irons, Jeremy, 129, 412, 438

J

Jakobson, Roman, 221, 464
James, Henry, 191, 192, 248, 249, 440, 457
The Turn of the Screw, 191, 440
Jameson, Fredric, 95, 203, 457
Jarvis, Martin, 78, 87, 144, 414, 437
Jeffery, Loraine, 77, 437
Jenkins, Alan, 341, 453
Johnson, Jill, 208, 437
Jones, David, 129, 169, 436, 438, 448
Jones, Gari, 87, 372, 437
Jones, John Bush, 41, 108, 268, 286, 448

K

Kael, Pauline, 224, 464
Kahane, Éric, 126, 187, 311, 435
Kane, Leslie, 30, 62, 280, 282, 448, 453
Kane, Sarah, 17, 22, 47, 87, 102, 215, 264, 299, 329, 441, 452
Kazanjian, David, 203-204, 460
Kennedy, Andrew K., 16, 455
Kerr, Walter, 18, 139, 443
Kharoubi, Liza, 22, 41, 57, 67, 83, 130, 244, 258, 317, 370-371, 448, 452
King, Kimball, 24, 448
Kingery, Emily, 114, 448
Kingsley, Ben, 129, 438
Kishi, Tetsuo, 67, 204, 448
Klein, Joanne, 23, 48, 443
Knowles, Ronald, 12, 14, 16-18, 27, 31, 39, 106, 140, 245, 268, 443, 448
Korte, Barbara, 47, 463
Kovacs, Lee, 55, 98, 456
Kreps, Barbara, 309, 318, 320, 449
Kristeva, Julia, 116, 241, 249, 257, 459, 461
Kundert-Gibbs, John L., 16, 77, 86, 102, 312, 356, 445-446, 449-450, 452

L

Labbé, Evelyne, 192, 259, 457
LaCapra, Dominick, 34, 149, 461
Lanton, Philippe, 312, 436
Laplanche, Jean, 120, 155, 461
Laub, Dori, 34, 152, 461-462
Laudier, Stéphane, 71, 82, 91, 125-126, 193-195, 329, 355, 372, 379-388, 438
Laufer, Laurie, 116, 462
Laugier, Sandra, 346, 348-349, 352-353, 460
Lavocat, Françoise, 299, 458
Le Blanc, Guillaume, 45, 180-181, 187, 196, 219, 223, 232, 239, 249, 282, 297, 353, 358, 362, 459
Lecercle, Ann, 22-23, 25-26, 140, 147, 214, 371, 443, 452
Lecercle, François, 216, 219, 223-225, 228, 230-232, 299, 455, 458
Lecossois, Hélène, 223, 299, 303, 371-372, 458
Lees-Jeffries, Hester, 202, 455
Lehmann, Hans-Thies, 361, 455
Lévinas, Emmanuel, 22, 46, 215, 291, 294, 298, 305, 316, 319, 324, 326, 328-330, 333, 337, 349, 452, 459, 460
Liebow, Cynthia, 16, 449
Liu, Yan, 40, 449
Logan, Brian, 208, 455
Low, Gail, 244, 449
Luckhurst, Mary, 36, 458
Luckhurst, Roger, 35-36, 155, 457, 462
Luyat, Anne, 14, 449

M

Macaulay, Alastair, 140, 320, 449, 453
Mackenzie, Catriona, 42, 44-45, 276, 296, 304, 460
Magois, Séverine, 196, 439
Mahon, James, 88, 437
Maillard, Nathalie, 43, 45, 182-183, 187, 190, 275, 281, 285, 326, 333, 459
Malkovich, John, 131, 438
Malpas, Patricia, 88, 437
Marrati, Paola, 134, 464
Marthouret, François, 312, 436
Martineau, Stephen, 41, 449
Marzola, Alessandra, 41, 111-113, 449
Masó, Joana, 60, 144, 457
Masschelein, Anneleen, 245, 263, 268, 461
Massey, Anna, 78, 87, 144, 208, 402, 437
Mathias, Sean, 106, 436
Mayberry, Bob, 235, 443, 449

Mays, Daniel, 60, 413, 437
McCrory, Helen, 317, 436
McGeever, Kathleen M., 287, 449
McKee, Gina, 317, 436
McKellen, Ian, 106, 180, 309, 408, 436
McNeillie, Andrew, 249, 457
Megson, Chris, 27, 65, 449
Melrose, Susan, 31, 452
Mengel, Ewald, 56-57, 175, 450
Merchant, Vivien, 106, 151, 436
Merleau-Ponty, Maurice, 219, 310, 346, 464
Merritt, Susan Hollis, 11, 18, 20, 24, 73, 90, 345, 443, 450, 453
Mesguich, Daniel, 128-129, 184, 186, 312, 416-417, 437, 458
Michaud, Ginette, 60, 144, 457
Michell, Roger, 317, 436
Middeke, Martin, 310, 337, 339, 463
Miles, Ben, 127, 436
Miller, Arthur, 365, 440
Death of a Salesman, 365, 440
Molony, Damien, 106, 407-408, 436
Monforte, Enric, 30, 47, 160, 310, 364, 450-451, 462, 463
Montalembert, Thibault de, 312, 436
Morahan, Christopher, 188, 438
Morier, Henri, 221, 465
Morin, Emilie, 36, 266, 458

N

Nelligan, Kate, 131, 438
Nightingale, Benedict, 372, 453
Noltimier, Romy, 77, 437
Northam, Jeremy, 317, 436
Nunn, Trevor, 127, 150, 436
Nussbaum, Martha C., 175-176, 197, 225, 234, 240, 286, 324, 459

O

Obis, Eléonore, 299, 452
Oliveira, Ubiratan Paiva de, 65, 82, 450, 452
Onič, Tomaž, 24, 443
Ouaknin, Marc-Alain, 324, 459
Owen, Clive, 246, 430, 436
Owens, Craig N., 30, 244, 450, 451

P

Page, Malcolm, 11, 443
Pagett, Nicola, 169, 436
Parker, Patricia A., 234, 237, 464
Parmiggiani, Claudio, 59, 213
Parrott, Janet, 77, 437
Peacock, D. Keith, 268, 443
Peeren, Esther, 35, 338, 373-374, 456-457
Pelluchon, Corine, 43-45, 180-181, 190, 196, 253, 281, 290-291, 294, 297, 335, 362-363, 459
Phelan, Peggy, 363, 463
Pilkington, Stephen, 93, 405, 437
Pimsler, Stuart, 77, 395, 437
Pinter, Harold, 9, et le théâtre anglais: 11-17, critique sur: 18-25
« A Note on Shakespeare », 211, 438
A Kind of Alaska, 21, 28-30, 39, 56, 77, 78, 87, 98-101, 104, 144, 156, 163, 165-166, 169, 197, 202, 218, 223, 225, 231-232, 242, 252-253, 279, 293-298, 300-301, 304, 346-347, 371, 373, 375-376, 395-396, 427, 435, 437, 443, 445
A Night Out, 11, 438
A Slight Ache, 11, 93, 255, 437, 438
« Art, Truth and Politics », 71, 72, 290, 315, 357-358, 360-361, 363, 373, 376, 438-439
Ashes to Ashes, 17, 28-34, 40-41, 48, 60, 68-73, 76, 79, 81- 82, 84, 90-91, 98, 121, 124-126, 129-130, 133, 140, 148-149, 156-157, 159-164, 166-167, 169, 186, 191-196, 200, 212, 216, 237-239, 242, 244, 248, 251-253, 258, 263-268, 290-291, 293, 300-301, 303, 306, 311, 325-333, 343-345, 349, 351-353, 355, 360, 364, 367, 37-372, 374-375, 379, 380-382, 385, 386, 388, 398, 404, 411, 415, 421, 431, 435, 437, 438, 444-446, 448, 450-454
Betrayal, 16, 19, 27-29, 32, 121, 124, 126-129, 133, 156, 181-187, 191, 202, 215, 224, 234, 269-270, 291-293, 306, 311-315, 329, 332, 353, 357, 412, 416-418, 435-436, 438, 444, 446-447, 450-451, 454
« Death », 302
Family Voices, 29, 40, 56-57, 76, 78, 87-88, 98, 101, 102, 104, 107, 121, 144, 146-147, 152, 163, 197,

202, 223, 225-230, 232, 234-235, 300-301, 339, 343, 350, 371-372, 375, 403, 435, 437, 445, 447, 452
« Ghost », 303, 439
« It Never Happened », 357, 360, 439
Landscape, 16, 27, 29, 32, 56-57, 74-75, 85-87, 92, 104-105, 121, 129, 131-133, 149-152, 163, 191, 202, 215-220, 232-236, 237, 239, 244, 280, 292, 298, 301, 303, 306, 316, 321-325, 332, 339, 347, 352, 354, 357, 359, 367, 372, 375, 400-401, 435, 447, 449
« Laughter », 342, 439
Monologue, 27-29, 32, 48, 86-87, 105, 114-117, 119, 181, 187-191, 238, 293, 347, 372, 375, 435, 437, 438, 445, 447-448
Moonlight, 17, 28, 30-31, 33, 39, 48, 60-64, 73, 75-76, 78, 84-85, 110, 140, 144, 147, 152, 156-159, 161-166, 169, 193, 196-200, 202-204, 207-210, 212, 215, 225, 257-258, 280-285, 289, 297-298, 301-303, 331-333, 340-343, 347, 350-351, 360, 363, 371-375, 391-392, 394, 397, 413, 419, 423-424, 435, 437, 444-448, 451, 453
Mountain Language, 17, 28, 356, 371, 375, 438
Night, 11, 16, 27-29, 41, 57, 105, 117-119, 193, 202, 232, 292, 339, 349, 351, 372, 435, 444
No Man's Land, 16, 19, 27-29, 31, 35, 40-41, 76, 79-81, 89-92, 94, 105-116, 118-119, 130, 151-152, 156, 180, 200-203, 215, 220, 222-223, 251, 255, 268-269, 285-289, 306-311, 315, 317, 332, 343, 347, 359-360, 372-373, 406-410, 425-426, 435-436, 444-449, 452-453
« Oh, Superman », 357, 439
Old Times, 16, 19, 27, 29, 31-33, 39, 41, 48-49, 57, 60, 64-68, 73, 79, 81, 83, 106, 121-122, 129-131, 154, 156, 163, 168-169, 191-202, 204-207, 212, 232, 242-243, 245-246, 250, 254-256, 258-267, 270, 300, 306, 316-321, 324-325, 327, 332, 337, 343, 346, 357, 370, 372, 377, 393, 422, 428, 429-430, 435, 436, 438, 443-445, 447-450, 452-454
« On *The Birthday Party* I », 61, 305, 439
One for the Road, 17, 27, 28, 88, 371, 375, 377, 437, 438
Other Places, 29, 56, 78, 87-88, 103, 144, 225, 231, 371-372, 437, 445, 450
Party Time, 17, 48, 183, 356, 359, 375-376, 438, 444
Precisely, 209, 338, 371, 375, 377, 438, 446
« Samuel Beckett », 15, 439
Silence, 15-16, 27, 29, 56-57, 87-89, 92, 94, 121-123, 125, 133, 148, 154, 156, 215-218, 232, 235, 246, 339, 348, 354, 357, 372, 402, 420, 435-436, 445, 447-449
The Birthday Party, 12, 14-15, 18, 34, 60-61, 120, 138, 243, 305, 309, 339, 438-439, 451, 452
The Caretaker, 13-14, 18, 21, 23, 28, 120, 138-139, 214, 244, 287, 339, 438, 443, 449, 451
The Dumb Waiter, 12, 14, 19, 34, 269, 438, 449, 451, 452
The Dwarfs, 11, 438
The Homecoming, 15, 18, 22, 28, 243-244, 300, 319, 438, 451
The New World Order, 17, 375, 438
The Proust Screenplay, 11, 439
The Room, 12, 28, 34, 243-244, 438, 445, 452
« The Watcher », 74, 439
« University of Turin Speech », 358, 439
Victoria Station, 28-30, 56, 78, 87, 93-94, 98, 102-104, 142-144, 147, 223, 225, 229-230, 232, 352, 371, 375, 405, 414, 435, 437, 446, 449
« Writing for Myself », 357, 439
« Writing for the Theatre », 138, 142, 149, 310, 439
Poirier, Nicolas, 359, 460
Pontalis, Jean-Bertrand, 120, 461
Popescu, Lucy, 40, 440
Writers under Siege, 40, 440
Prentice, Penelope, 49, 140, 210, 370, 371, 443, 447
Prinz, Jessica, 195, 450

Q

Quigley, Austin E., 21, 23-25, 107-109, 220, 337-339, 357, 361, 443, 450

R

Rabaté, Jean-Michel, 62, 456
Raby, Peter, 11-12, 14, 16-17, 23, 25, 47, 81, 99, 129, 169, 210, 268, 444, 446, 448, 450-451
Ramazani, Jahan, 208-210, 459
Rancière, Jacques, 359, 460
Rayner, Alice, 36, 299, 312, 315, 343, 450, 458
Rea, Steven, 193, 437

Rebellato, Dan, 13, 310, 455, 463
Regal, Martin S., 41, 83, 96, 101, 104, 121-122, 128, 145, 244, 249, 443
Regard, Frédéric, 47, 463
Reilly, Kelly, 246, 430, 436
Reitz, Berhnard, 62, 451
Reynier, Christine, 46-47, 237, 459
Richard, Nathalie, 312, 436
Richardson, Judith, 338, 457
Richardson, Miranda, 131, 438
Richardson, Ralph, 108, 286, 409, 436
Rickson, Ian, 66, 127, 188, 255, 436
Ricœur, Paul, 46, 319, 333, 347, 460-461
Ridout, Nicholas, 47, 361, 462
Rigby, Terence, 108, 122, 409, 436
Roach, Joseph, 266, 456
Roblin, Isabelle, 23, 443
Rogers, Paul, 78, 87, 144, 396, 414, 437
Rogers, Wendy, 42, 44-45, 276, 296, 304, 460
Roof, Judith, 312, 450
Rothberg, Michael, 120, 125, 462
Royle, Carol, 60, 437
Royle, Nicholas, 34, 46, 108, 242, 245-246, 260, 268, 270, 462
Ruby, Alexandre, 128, 416-417, 437
Rudelle, Fanny, 71, 398, 404, 438

S

Sacks, Oliver, 441
Awakenings, 77, 293, 441
Sakellaridou, Elizabeth, 21-22, 48, 91, 118, 232, 254, 262, 293, 298, 443
Salem, Daniel, 22, 443, 452
Salinger, Emmanuel, 429, 436
Salmon, Eric, 354, 450
Sarrazac, Jean-Pierre, 161, 216, 463
Sartre, Jean-Paul, 360, 464
Schmitt, Jean-Claude, 35, 134, 146, 151, 179, 241, 357, 456
Scolnicov, Hanna, 24, 30, 41, 67, 159, 216, 267, 344, 443, 448, 450
Scott Thomas, Kristin, 66, 127, 255, 393, 422, 436
Scott, Michael, 18, 451
Sell, Roger D., 326, 463
Sewell, Rufus, 66, 318, 393, 436
Seymour-Jones, Carole, 40, 440
Writers under Siege, 40, 440
Shakespeare, William, 16, 32, 39, 56, 73, 86, 93, 105, 133, 150, 202, 210-211, 247, 311, 437-438, 440, 444, 449, 452, 455, 457
Hamlet, 39, 73-76, 95, 105, 146, 150-151, 157, 170, 194, 210, 247, 327-328, 340, 440
Macbeth, 56, 150-151, 234, 247, 270, 440, 455
Shaw, Mark E., 14, 451
Sheen, Michael, 208, 437
Sheibani, Bijan, 60, 61, 76, 197, 437
Shelley, Paul, 60, 437
Shuttleworth, Ian, 140, 454
Sierz, Aleks, 17, 264, 455
Silverstein, Marc, 23, 309, 360, 444, 451
Skinner, Claire, 64, 208, 437
Slifka, Janet, 77, 437
Smith, Ian, 25, 444
Smith, Leslie, 89, 451
Souza, Edward de, 208, 437
Spencer, Charles, 186, 337, 454
Spriet, Stella, 186, 458
Sprinker, Michael, 95, 457
Steiner, George, 148-149, 163, 464
Stewart, Patrick, 106, 285-286, 408, 425, 436
Stokes, John, 129, 451
Stott, Andrew, 34, 37, 38, 80, 95, 97, 104-105, 456, 457
Strathaim, David, 248, 437
Stubbs, Imogen, 127, 436
Su, John J., 202, 460
Sykes, Alrene, 18, 139, 444, 451

T

Tabachnick, Stephen Ely, 18, 22, 441
Talty, Tim, 77, 437
Taylor, John Russell, 18, 444
Taylor-Batty, Mark, 18, 24, 27, 30-31, 39, 48-49, 57, 65, 77, 85, 87, 93, 104, 160, 200-201, 219, 236, 269, 284, 292, 297, 370, 441, 444, 449, 451
Teale, Owen, 106, 406, 408, 436
Thomas, Dylan, 441
« Do Not Go Gentle into That Good Night », 208, 441
Torok, Maria, 33, 241, 461

Tronto, Joan C., 43, 344, 349, 460
Trussler, Simon, 57, 218, 232, 444
Tucker, Eric, 93, 437
Tutin, Dorothy, 106, 436

U

Ubersfeld, Anne, 143, 219, 220, 455
Ullmann, Liv, 169, 436

V

Vaesen, Guy, 122, 436
Venegas, Arturo, 127, 436
Verdin, Éric, 128, 437
Vigoureux-Frey, Nicole, 11, 454
Visser, Dirk, 139, 451
Vitez, Antoine, 39, 299, 303, 458
Voigts-Virchow, Eckart, 62, 210, 451

W

Wallace, Clare, 30, 364, 445, 455, 463
Waller, David, 86, 401, 435
Walliams, David, 287, 426, 436
Wardle, Irving, 15, 454
Waters, Steve, 11, 451
Weil, Aline, 116, 461
Wells, Linda S., 186, 451
Wengrow, Arnold, 248, 454
Whitehead, Anne, 123-124, 462
Wicker, Tom, 246-247, 454
Wilkomirski, Binjamin, 159, 441
Fragments, 159, 441, 464
Williams, Lia, 66, 255, 393, 422, 436
Williams, Tennessee, 27, 440
The Glass Menagerie, 27, 440
Wilton, Penelope, 85, 322, 400, 435
Winterson, Jeanette, 120, 211, 212, 441, 462
Why Be Happy, 120, 211, 212, 441, 462
Written on the Body, 211, 441
Wittgenstein, Ludwig, 170, 464
Wolfreys, Julian, 34, 38, 58, 134, 153, 213, 221, 247, 253, 271, 330, 456
Woolf, Henry, 87, 188, 437, 438
Woolf, Virginia, 248, 249, 457
Wordsworth, William, 158, 441
« Ode », 158, 441
Worster, David, 150, 455

Y

Yeats, William Butler, 182, 183, 184, 185, 441
« The Lake Isle of Innisfree », 183, 441

Z

Zarhy-Levo, Yael, 14, 444, 451, 455
Zeifman, Hersh, 40, 86, 144, 151, 452
Zinman, Toby Silverman, 205, 452

INDEX DES NOTIONS

A

absence, 29-30, 38, 50-51, 59-60, 64, 67-68, 70-71, 76, 79-82, 85-88, 91, 101, 107-108, 112-114, 116-117, 130, 142, 149, 153, 171, 179, 184-185, 188-193, 195-197, 199, 203, 206, 212-213, 220, 222-225, 236, 244, 279, 281, 283, 285, 289, 291, 293, 295, 303, 317, 331, 338, 347, 367-368, 385, 490
achronisme, 95-101, 104-107, 122, 135, 165, 171, 184, 196, 246-247, 254, 368
affect, 43, 268, 338-339
altérité, 33, 35, 43, 46-47, 50, 52, 55-56, 66, 176, 241, 249, 250, 252-253, 271, 305, 329, 333, 335, 337-338, 349, 362, 367, 368
anachronisme, 73-74, 95-107, 119, 121-122, 133-135, 165, 184, 196, 246-247, 254, 368, 468
Angry Young Men, 12-14
atemporalité, 96, 106, 108, 111-114, 116, 133
attendant, 12, 219, 239, 288, 344, 354, 440
attention, 7, 37, 42, 43, 46, 49, 51-52, 78, 88, 95, 101-103, 106, 110, 112, 127-128, 133, 138, 141, 151, 154, 156, 162, 165, 168, 177, 193, 201, 210, 213-214, 216, 218-225, 233, 235-236, 239-240, 247, 256, 270-271, 277, 280, 283, 286, 289, 292-293, 296, 304, 320, 322, 331, 335-336, 338, 342-358, 361-365, 368-369, 373, 377, 460, 469, 470
autonomie, 42-45, 50, 57, 86, 89, 109, 111, 175, 177, 179, 180-192, 194, 200, 212, 253, 271, 281, 290-291, 294, 296-297, 304, 320, 324, 332-333, 335, 344, 349, 362, 367-369, 459, 468, 490

B

blessure, 42-44, 137, 210-212, 275, 280, 286, 293, 303, 305-306, 369, 379

C

comédie de mœurs, 29, 311, 387
comédies de la menace, 15, 21, 26, 320
comique, 14-15, 21, 84, 93, 102-104, 183, 202-203, 254, 314, 331, 339-343, 351, 470
communication, 19, 21, 33, 49, 50, 88, 137-148, 152, 163, 170, 196-197, 227, 229, 233-234, 257, 314, 357, 468
connaissance, 7, 51, 66, 68, 157-159, 162, 170, 238, 242-243, 276, 305-309, 311-312, 314-321, 324-329, 332-333, 338, 369-370, 440, 470, 490
considération, 181, 362-363
contemporain (le), 135, 374, 464

D

dépendance, 7, 33, 42-48, 50-52, 55-56, 59, 76, 96, 100, 105, 111, 119, 134, 137-138, 147, 152, 159, 162, 170, 173, 175-177, 179-181, 187, 189-193, 195, 198, 200, 202, 204, 207, 212, 214, 221, 224-225, 228-229, 231, 233-235, 240, 247, 249, 257-258, 268, 270-271, 275, 276, 279-291, 293-294, 296-297, 303-306, 315, 320-321, 324-325, 332-333, 335-337, 344, 349, 356, 361-363, 367-370, 373-374, 376, 378, 434, 458, 468-470, 473, 490
dérobade, 139-142, 147, 213-225, 229-230, 233-240, 271, 292, 304, 368
deuil, 33-34, 36, 51, 59, 82, 85, 116, 134, 179-180, 191, 193, 199, 203-204, 206-212, 222, 271, 368, 370, 456, 459, 468, 490
dibbouk, 40, 70, 71, 195, 327, 383, 444
diffusion, 51, 198, 242, 248, 258, 262-263, 265-267, 270, 316, 371-372
dispersion, 124, 126, 258, 263, 268, 270, 337, 343, 469
double, 19, 242, 244, 249, 253-257, 259, 263, 270, 469

E

éblouissement, 374-378, 470
effet de visière, 60, 73-75, 94, 150, 221, 255, 303, 467
ekphrasis, 112, 220, 222
élégie, 36, 51, 112, 203, 208-210, 347, 371
engagement, 14, 16-17, 23, 52, 175, 183, 204, 337, 354-356, 360-362, 364-365, 371, 376, 444

éthique, 33-35, 38, 41-48, 50, 52, 56, 120, 134, 180-181, 183, 190, 203-204, 210, 212, 223, 240-241, 249, 264, 275, 277, 284, 289, 291, 305-306, 310, 320, 328-330, 332-333, 335, 337-338, 344, 346, 349, 356, 360, 362, 365,369, 371, 373-374, 378, 434, 458-460, 462, 469, 473, 490
exposition, 13, 32, 51, 64, 77, 80, 90, 104, 115, 130-131, 133, 187, 190, 213, 217, 219-220, 275, 277, 284-286, 288-289, 291, 293-294, 299, 303-306, 311, 314, 316, 318, 320-324, 333, 335, 344-345, 368-369, 373, 375, 376, 377

F

famille impossible, 48, 292
fantôme, 31, 33-40, 42-43, 55-56, 58-60, 62-65, 67-68, 70, 73-74, 77, 80, 82, 83, 85, 94-95, 97-98, 105, 109, 112, 118, 127, 134, 137, 146- 147, 149-152, 153-154, 156-157, 162-163, 168-171, 176, 179, 186, 191-193, 203, 206, 210, 212-213, 216, 221, 223, 226, 231, 238, 240-241, 247-249, 253-259, 270-271, 275, 279-280, 287-289, 298-302, 303-304, 307-308, 310, 316, 327-328, 330, 335-336, 338-340, 346, 356, 358-359, 362, 367-369, 371-374, 376, 382, 385, 458, 470, 490
fragmentation, 23, 41-42, 50-51, 65, 68, 96-97, 99, 104, 119-121, 123-134, 138, 148-149, 166, 171, 216-217, 295, 308, 322-323, 332, 368, 442, 468
frontière, 36, 50, 58-59, 62, 68, 76-79, 90, 137, 152, 165, 170, 198, 241, 243, 249, 264, 284, 316-317, 343, 371, 378, 490

G

gothique, 35, 37, 55, 77, 98, 249, 289, 342

H

hantise, 37, 39-40, 59, 95-96, 105, 118, 121, 123-124, 129, 131, 133, 135, 176, 191, 213, 262, 267, 337, 345, 370, 372, 456, 458
hantologie, 34, 59, 87, 171, 305, 310, 367
hétérotopie, 103, 230
hospitalité, 80, 175, 181, 196, 279
humble, 180, 306, 325, 330, 331-332, 369, 470

I

illumination, 20, 165, 328-330, 338, 470
incarnation, 7, 36, 39, 44, 51, 63, 95, 147, 179, 217, 226, 253, 276, 279-281, 293-298, 301, 303, 316, 319, 335-356, 369, 469
indicible, 23, 30, 38, 50, 55, 84, 135, 147, 159, 163, 165-166, 214, 368, 378, 443, 446
injustice, 146, 208, 345, 356, 358-359, 376, 470
inoubliable, 134, 153, 155, 157, 166
inquiétante étrangeté, 33-34, 36, 38, 51, 108, 169, 241-260, 262-263, 268, 270-271, 368, 461
intempestif, 60, 120, 123-124, 131-134, 231, 349, 352, 464
intertextualité, 40, 234, 268, 270, 469
invisibilité, 36, 38, 45, 51, 58, 60, 62-64, 66, 68, 71, 73-76, 112, 151, 165-166, 171, 180, 189, 213-220, 223, 231, 239, 249, 275-276, 279, 298, 320, 330, 336, 344, 353-354, 355, 358-360, 362, 367-368, 371, 374, 459, 469, 490
In-Yer-Face, 17, 215
ironie, 199, 244, 283, 314, 318
isolement, 15, 29, 33, 48-49, 56-57, 59, 68, 85-94, 98, 100, 105, 107, 109, 113, 116, 119, 129, 138, 143, 145, 149, 175, 182-183, 192, 194, 199-202, 205, 228, 234-235, 271, 275, 282, 367, 369, 467-468

J

justice, 134, 151, 189, 358, 364

M

maison hantée, 242-249
maladie, 38, 45, 98, 99, 101, 120, 181, 252-253, 275, 279, 281-283, 293-298, 304, 335-336, 362, 369
mélancolie, 34, 36, 51, 67, 116, 179-180, 203-212, 461-462, 468-469
mémoire, 16, 27-28, 30, 32-34, 39, 41-42, 95, 97, 113, 120, 123-126, 128-129, 134, 137, 152-158, 162, 170, 202, 215, 236, 266-268, 306, 349, 368, 370, 372, 387, 468, 470
métalepse, 51, 195, 264, 343
métonymie, 38, 51, 73, 86, 93, 166, 175, 205, 219, 221, 271, 276, 368, 372

mise en scène, 11, 12, 51, 60-62, 66, 76, 78, 82, 86, 91, 106, 109, 122, 126, 129, 139, 140, 144, 150, 151, 166, 169, 180, 184-186, 188-189, 193, 195, 197, 208, 217, 251, 255, 262, 280, 285-287, 300, 309, 312, 317, 329, 341, 345-346, 372, 379, 381, 385-386
mort, 19, 29-30, 35-38, 42, 50, 55-59, 61, 64, 70, 73, 76-85, 88, 91, 94, 98, 109-110, 112-113, 116, 144-145, 151, 157-160, 164-169, 171, 176, 179, 186, 193, 195, 199, 207-208, 210, 212, 239, 249-251, 253, 255-259, 275, 280-281, 284, 289, 294, 298-299, 302, 335, 339-343, 347, 354, 356-358, 360, 362, 367-368, 371-373, 375-378, 381, 384, 385-386, 456, 467

N

nostalgie, 67, 112-113, 128, 202-203, 307

O

orexis, 177, 225, 234, 238-240, 367-368, 490

P

passivité, 253, 290, 293-297, 469, 490
perception, 14, 36-37, 40, 42, 104, 107-108, 119, 123, 132-133, 135, 148, 158, 162, 193, 217, 222, 247, 287, 298, 300-301, 303, 310, 316, 324-325, 327, 344-346, 348-351, 353-355, 358, 362-363, 373-374, 380, 464, 470
perte, 17, 51, 84, 107, 179, 186, 191-193, 196, 199-200, 202-204, 206-208, 210-212, 223, 294, 299, 329, 368, 387, 468
pièces crépusculaires, 370-371, 374-375, 377-378, 470
pièces de la mémoire, 16-17, 26-28, 30-31, 49, 57, 134, 147, 214, 216, 311, 343, 354, 356-357, 359, 364-367, 370, 387, 467, 470, 490
pièces politiques, 23, 27, 31, 338, 356, 364, 369, 377, 387
pinteresque, 14, 19, 25-26, 269
politique, 13-17, 23-26, 28, 41, 45, 52, 120, 161, 180-181, 196, 268, 319, 336, 356-362, 364, 369-371, 375-376, 378, 387, 439, 470
praxis, 43, 333, 361, 364-365
précarité, 28, 44-45, 47, 145, 163, 180, 196, 212, 217, 223, 279, 282, 287-288, 358, 459

R

reconnaissance, 223, 349, 354, 359, 360, 362, 363, 369, 470
relationnel, 44, 48, 120, 177, 179, 191-192, 197-198, 200, 212, 223, 225, 232, 320, 362-363, 468
rencontre manquée, 93, 196, 225, 226, 237, 240, 271, 444, 469
répétition, 34, 39, 51, 89, 100, 113, 117, 123, 125, 128, 141-142, 149, 164, 183, 200, 206, 216- 217, 220, 232-235, 237, 239-240, 244, 247, 258-260, 262-263, 265-266, 268-269, 282, 286-287, 292, 302, 326, 368, 372, 382-383, 386, 388, 469
responsabilité, 7, 33, 41, 43, 45, 47, 56, 102, 175-176, 183, 195, 264, 277, 284, 290, 298, 335-338, 344-345, 348, 351, 355-356, 357, 359, 361-364, 369-370, 374, 376-377, 444, 470, 490
revenant, 29, 35, 37, 61, 65, 98, 122, 165, 238, 247, 250, 299, 305, 332, 367, 456, 457, 469
rupture, 7, 16, 50-51, 53, 55-61, 68, 71, 73, 76-77, 79, 80, 82, 84, 94-98, 100, 102, 104, 111, 119, 122, 124-125, 130-131, 133-135, 137-138, 142-143, 147, 152, 155, 157, 159, 162, 166, 170-171, 175, 207, 249, 270-271, 275, 311, 336, 367-369, 467, 490

S

scénographie, 61, 63, 78, 82, 86-87, 108-109, 126, 166, 184, 186, 217, 381, 384
sensibilité, 51, 158, 222, 224, 277, 291, 299-300, 301, 303, 305-306, 315-317, 320, 322-324, 326, 331-332, 338, 345, 349, 359, 363, 369, 376, 470
silence, 19-21, 33, 49, 68, 86, 88-89, 91, 96, 126, 137, 138, 142, 147-150, 152, 161, 163, 167-168, 185, 187, 260-261, 269, 300-301, 318, 323-324, 330-331, 344, 346, 352, 452, 464, 467-468
soin, 43, 101,279-283, 285, 288-289, 297-298, 335, 344, 349, 350, 469
solitude, 15, 19, 29, 49-50, 56-57, 59, 67, 85, 87-89, 91, 93-94, 149, 171, 182-183, 186, 192, 204-205, 371, 448, 467
souvenir, 16, 28-30, 32, 39, 50, 65, 67-68, 71-72, 79-81, 86, 90, 95, 101-102, 105, 113, 115, 117-118, 120, 122-123, 128, 131-132, 134, 149, 153-158, 185, 193, 200-202, 206, 212, 215-219, 233, 236, 259-262, 265-

266, 291-293, 296, 301, 303, 307, 310, 316, 321, 324-326, 343, 348, 367, 370, 380, 467-468, 490
spectacle négatif, 214, 223-226, 228, 230-233, 240, 469
spectral, 7, 28, 30-31, 33-36, 38-43, 45, 50-51, 55, 58-60, 62-64, 66, 68, 73, 76, 79-80, 83, 85-91, 93-105, 109, 111-113, 118-120, 122-125, 129-130, 132-135, 137-138, 142-145, 147-148, 151-152, 155, 157, 165, 169-171, 175-176, 179, 184, 186-193, 198, 200, 203-207, 210-213, 215, 219-221, 223-224, 227, 230, 233, 236, 238-239, 241-242, 246-250, 252-253, 255-260, 262-266, 268, 270-271, 276, 279-280, 284, 288-290, 293, 295, 296, 298-299, 301-307, 309-311, 314-317, 324-325, 327-330, 332-333, 335-337, 339-340, 342-343, 345, 347-348, 352-353, 356-357, 359-361, 364, 367, 370-372, 376-378, 457-458, 467, 469-470
spectral turn, 35, 457
spectralité, 7, 31, 33-42, 49-52, 55-59, 68, 76, 79, 84-85, 89, 94-97, 104-105, 111, 118, 120, 135, 137-138, 147, 152, 157, 161-162, 170-171, 176-177, 179, 186, 192, 195, 198, 204, 212-213, 221, 241-242, 247, 253, 256, 258, 270-271, 275-277, 279-280, 297-299, 304-306, 316, 320, 327, 330, 332, 336-340, 343-357, 359, 361-364, 367-378, 434, 456, 458, 468, 470, 473, 490
spectre, 32-40, 51, 55-60, 63-66, 68, 70-71, 74-76, 80, 89, 92, 94-95, 97-98, 102, 105, 112, 120, 122, 124, 131, 133-134, 137-138, 142, 145-146, 149-153, 157, 162, 165-167, 170, 179-180, 191-192, 198, 212, 223-224, 233, 236, 241, 249, 250, 258, 266, 270-271, 279, 291, 298-299, 301-303, 305, 307, 309-311, 315, 316, 326-327, 330, 333, 336, 357-358, 363-364, 373-374, 378, 385, 468

T

témoignage, 34, 41, 47, 50, 70, 91, 98, 125, 137, 152, 157, 159-162, 166-167, 169-170, 196, 216, 267, 290, 297, 303, 322, 325, 327, 331-332, 352, 356, 359, 434, 461, 463, 468, 473
temporalité, 7, 28, 30, 34, 40-42, 50-51, 58, 61, 70, 74, 95-101, 104-107, 109-111, 114, 116-122, 124-126, 128, 130-131, 133-134, 146, 155, 157, 171, 176, 201, 233, 237, 238, 240, 250, 265, 311, 327, 348-349, 372, 374, 376, 381, 385, 467
théâtre, 11-18, 21-23, 25-28, 33, 36, 38-39, 46-47, 60, 65, 76, 87, 93, 96, 119, 127, 139-140, 143, 145, 147-149, 161-163, 180, 197, 214-216, 220, 224, 235, 237, 262, 270, 276, 279, 298-299, 303-304, 314, 329, 336-339, 345, 354-355, 358-359, 361, 369, 371-372, 376, 381, 384, 386, 433-434, 435, 443, 448, 452, 454-455, 458, 462-463, 467, 470, 473
théâtre de l'absurde, 12, 14, 20, 237, 454
trauma, 34, 35, 50, 71, 96-98, 119-121, 123-126, 128-131, 133-135, 137, 152, 155-156, 170, 211, 327, 360, 368, 370, 379-380, 385, 434, 452, 461, 468, 473

V

vérification, 19, 309, 310-311, 314, 470
vieillesse, 122, 188, 285, 287, 469
violence, 14, 17, 20, 23, 48, 79, 101, 120, 179, 208, 212, 248, 257, 265, 270, 276, 282, 303, 308, 322-326, 331, 345, 347, 351-355, 358-360, 362, 377, 459, 470
visibilité, 18, 36, 37, 38, 40, 50-51, 58-60, 62-64, 66-68, 70-71, 73-76, 94, 126, 131, 144, 150, 170, 175, 213-217, 219, 221, 223-224, 227, 231, 234, 236, 246, 276, 279, 281, 285, 294, 296-298, 330, 336, 339, 344-345, 358-359, 361, 367, 371, 373-374, 457, 490
vulnérabilité, 7, 33, 42-48, 50-52, 76, 79, 81, 163, 176, 179-181, 190, 194, 233-234, 253, 273, 275-277, 279-281, 283-286, 288-291, 293, 295-298, 302-306, 311, 314-316, 318-321, 323-324, 332-333, 335-337, 345, 349-351, 356, 362-364, 367, 369-370, 378, 434, 458-459, 461, 469-470, 473, 490

Résumé en français :
Le présent travail s'intéresse à une sélection de pièces de Harold Pinter comprises entre *Landscape* (1968) et *Ashes to Ashes* (1996) et généralement regroupées par la critique sous le terme « pièces de la mémoire ». Si ces œuvres sont souvent évoquées en raison de leur préoccupation pour le passé et de leur qualité intime et méditative, une approche sous l'angle de la spectralité révèle en quoi elles dépassent une présentation du souvenir afin de mettre en lumière l'impact du passé sur le présent et, de manière plus générale, l'impact des vies sur d'autres vies. Grâce aux diverses manifestations spectrales, l'image du personnage pinterien solitaire et fonctionnant de manière autonome laisse place à une conception du sujet prenant en compte les rapports de dépendance et d'interdépendance le reliant à autrui.
Dans une exploration de la dépendance par son négatif, une première partie examine les formes de ruptures instaurées par la spectralité, observant en quoi les fantômes s'inscrivent à première vue comme radicalement autres, à la frontière entre le visible et l'invisible, le passé et le présent, le représentable et l'irreprésentable. Toutefois, une seconde partie analyse en quoi la spectralité ne peut en fait se comprendre que comme profondément liée : ce qui paraissait étranger se révèle familier, l'absence se lit comme deuil et les obstacles à la représentation fonctionnent comme indices de la nature orectique du sujet. Une troisième partie analyse la vulnérabilité révélée au-delà de cette dépendance essentielle : en soulignant la passivité du corps et les échecs de la connaissance, la spectralité ne cesse de mettre en relief les limites du sujet. Pourtant, cette vulnérabilité n'est pas perçue comme paralysante mais au contraire comme le fondement possible d'une éthique dans laquelle le sujet prendrait en charge une responsabilité envers l'autre auquel il est inévitablement lié.

Mots-clés en français :
Théâtre, Angleterre, Harold Pinter, pièces de la mémoire, spectralité, fantôme, éthique, dépendance, vulnérabilité.

Résumé en anglais :
This study focuses on a selection of Harold Pinter's plays, from *Landscape* (1968) to *Ashes to Ashes* (1996), commonly referred to by critics as "memory plays". Their emphasis on the past and their meditative dimension is often commented on, but tackling these plays through the notion of spectrality reveals how they go beyond a representation of memory to highlight the impact of the past on the present as well as the impact of lives on other lives. The image of the solitary and independent Pinterian character gives way to the vision of a subject taking into account his/her dependence and interdependence and the links uniting him/her to others.
The first part explores dependence through its opposite, rupture, looking at how ghosts may seem radically other, in between the visible and the invisible, past and present, representation and the failure of representation. Nevertheless, the second part suggests that spectrality can actually only be understood as necessarily linked: what seemed foreign is revealed as familiar, absence is perceived as loss and the obstacles to representation become clues hinting at the orectic nature of the individual. The third part focuses on the vulnerability revealed beneath dependence: by highlighting the limits of embodiment as well as of rational knowledge, spectrality repeatedly emphasizes the limitations of the subject. However, this vulnerability lays the foundation for an ethics in which the subject would accept to bear responsibility for the other to whom s/he is inevitably related.

Mots-clés en anglais :
Theatre, England, Harold Pinter, memory plays, spectrality, ghost, ethics, dependence, vulnerability.