

Le silence et la mémoire chez Pinter :  
approche de la période paysagiste

*Caliban*, n° 15, mars 1978

Marie-Claire Pasquier

« C'est la voix qui s'est confiée, et non pas ce qu'elle dit.  
Ce qu'elle dit, les secrets que tu recueilles et  
que tu transcris pour les faire valoir,  
tu dois les ramener doucement  
malgré leur tentation de séduction vers le silence  
que tu as d'abord puisé en eux. »

« Mais si je n'oubliais pas, je ne parlerais pas. »

« Le rythme, substance invisible du visible. »

Maurice Blanchot

Les liens que toute narration entretient avec un silence premier, avec un silence condition de possibilité de son émergence, ces liens ne semblent pas nécessairement tissés autour de la parole dramatique. Le théâtre est le lieu de la parole proférée, le lieu de l'affirmation de la présence, le lieu des échanges verbaux, le souk où se troquent des marchandises que l'on soupèse, que l'on évalue, c'est le lieu de la roublardise et du dernier mot : on parle pour avoir raison et l'on parle haut et fort pour que le public, attroupe comme des badauds autour des protagonistes, compte les coups et donne raison au vainqueur. Le seul terme d'« écriture dramatique » est déjà, en soi, un paradoxe, car cela signifie un écrivain, quelque part, qui se veut écrivain, qui fait silence en lui pour laisser sourdre la rumeur de

l'écrit, cette rumeur secrète. Et cela, c'est le contraire du théâtre. Laisser un écrivain s'introduire dans le monde du théâtre, c'est voir se fausser, tôt ou tard, les règles du jeu, c'est voir s'infiltrer cet agent double qu'est la voix narrative, et c'est voir, bientôt, l'écrit se proclamer souverain et ne lâcher qu'à contrecœur son pouvoir, tricher s'il le faut, accorder un filet de voix pour mieux ébranler la présence physique, pour mieux niveler, aplanir, recouvrir la scène d'eau et de limon, et ne laisser affleurer que de petits récifs qui rappellent ce que fut, un jour, le théâtre.

Ce travail de sape, de détournement, il semble que la mémoire, sans laquelle il ne serait pas de langage, soit le mieux outillée pour l'accomplir. Mémoire, mais aussi absence, immobilité, sont les armes secrètes par lesquelles l'écrivain, sournoisement, inexorablement, mû par un infaillible instinct de persévérance dans son être, va peu à peu gommer les aspérités dramatiques. Ce n'est pas qu'il renonce pour autant à l'incroyable jouissance narcissique qu'il y a à se projeter, par acteurs interposés, vers l'extérieur, à parler, parler, par leur voix, à un public qui s'est assemblé pour l'entendre, et à qui il sacrifie ce seul frère, ami, complice, autre lui-même qu'est le lecteur solitaire. Trouver avec la foule ce contact irremplaçable qu'on a avec soi-même ou son semblable : c'est l'intenable pari que tiennent aujourd'hui, là où ils en sont de leur parcours, des écrivains tels que Marguerite Duras ou Harold Pinter.

Dès le titre des dernières pièces de Pinter, la transgression des règles du jeu est jetée comme un défi : *Landscape, Silence, Night, Old Times, No Man's Land* : peut-on faire plus déserté, plus interdit, plus absent... ? On s'inscrit sous le signe de la privation — privation de personnages, de paroles, de lumière, de présent et de présence. À la place, quoi ? Nécessairement des fantômes, cette « oralité murmurante » d'où parle et qui fait écrire Blanchot. Le murmure de la remémoration, la voix qui est un mi-voix, l'intimité qui se révèle dans ces moments entrebâillés entre ce qui n'est plus et ce qui n'est pas encore (*L'Attente l'oubli* se donnait pour titre Blanchot). Et aussi : le clair-obscur, le profil perdu se substituant au face à face. Telle est la trame de cet incertain réseau, de ce tissu lâche qui entortille dans ses fils à la fois la machine dramatique elle-même et ce qu'elle produit : machine ralentie, assourdie, mue par des mouvements de plus en plus imperceptibles, tendant à l'arrêt sans cependant y parvenir que par un coup de force, un coup d'arrêt, un fil qui lâche, un noir qui se prolonge, une parenthèse qui se referme. Dans l'entre-deux, ce dont on parle et ce qui fait parler font une paresseuse navette. Ce dont on parle : toutes les expériences d'effacement des contours, de brouillage des contrastes. On parle, par exemple, de ce qu'on a voulu dessiner.

Beth représente par la parole ce qu'elle cherchait à représenter par le trait, et c'est pour dire qu'il n'y avait rien à dessiner :

« There was nothing to draw. Only the beach. The sea » <sup>1</sup>.

Ou bien ce qu'on dessine est tracé sur le sable et s'efface aussitôt, ne ressemble à rien :

« The sand kept on slipping, mixing the contours » <sup>2</sup>.

Glissement du sable, glissement du temps : vieille image, mais ici il ne s'agit pas tant d'affirmer une analogie que de laisser glisser des mots où les souvenirs d'effacement se confondent avec les souvenirs qui s'effacent. On parle des incertitudes de la perception qui s'assimilent aux incertitudes du souvenir, aux surimpressions du rêve et du souvenir de rêve, de l'absence qui se matérialise en présence pour s'effacer aussitôt que née :

« I am walking towards a lake. Someone is following me, through the trees. I lose him, easily. I see a body in the water, floating. I am excited. I look closer and see I was mistaken. There is nothing in the water » <sup>3</sup>.

Présence perçue entre les arbres, et de dos, fausse immobilité dans l'eau du corps qui flotte, mort animée, disparition inexplicable. Flottement de la perception, flottement de la chose perçue, ondulation des phrases entre ce qui peut-être a été, peut-être n'a pas été :

« It's gone. Did it exist ? Its gone. It never existed. It remains.  
I am sitting here forever. » <sup>4</sup>

Ondulation qui va jusqu'au chant « swingué » des années 30, sur les mêmes thèmes crépusculaires : « Smoke gets in your eyes » <sup>5</sup>.

On ne voit pas, on voit mal parce qu'on a de la fumée dans les yeux, ou parce que le soleil vous aveugle :

« I couldn't see him for the sun » <sup>6</sup>.

Ou bien on a de la pluie sur les cils :

« 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 » <sup>7</sup>.

---

<sup>1</sup> *Landscape*, p. 18

<sup>2</sup> *Landscape*, p. 20.

<sup>3</sup> *No Man's Land*, p. 46.

<sup>4</sup> *No Man's Land*, p. 46.

<sup>5</sup> *Old Times*, p. 28.

<sup>6</sup> *Landscape*, p. 21.

<sup>7</sup> *Old Times*, p. 59.

Fil de pluie des sons allongés, *rains, blurs, cars*, effet de « blurring » des sons « r » (« blurs your eyes »), balancement. Autre exemple de cet effet de « blurring », d'indifférenciation généralisée :

« 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 »<sup>8</sup>.

Ne pas savoir où cela, « it », commence, où cela finit, c'est vrai de l'ordre spatial (la plage, l'eau, le ciel), comme de l'ordre temporel (marge entre le passé et le présent), comme de l'ordre logique (où commence le vrai, où finit le faux), comme de la différenciation entre individus (était-ce toi, était-ce moi — *Old Times* —, était-ce lui, était-ce l'autre — *Silence* —). Et la parole se fait questionnement, tâtonnement, balancement du corps qui se souvient, voudrait se souvenir, ne parvient pas à se souvenir :

« 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, beginning of things »<sup>9</sup>.

Ce qui n'est perçu qu'à demi s'assimile au souvenir, par cette qualité nostalgique qui s'attache au fragment qui ne se livre qu'à demi, ou encore au mouvement d'appel, au mouvement musical des voix qui se cherchent. *Silence* nous donne un bel exemple de ce contrepoint où chaque voix est porteuse d'une autre voix qui n'est pas elle, où le voir, le dire et l'entendre se conjuguent avec insistance pour conjurer la difficulté de voir, d'entendre et de se souvenir :

Rumsey. — She was looking down. I couldn't hear what she said.  
Bates. — I can't hear you. Yes you can, I said.  
Rumsey. — What are you saying ? Look at me, she said.  
Bates. — I didn't. I didn't hear you, she said. I didn't hear what you said.  
Rumsey. — But I am looking at you. It's your head that's bent<sup>10</sup>.

Ne pas s'entendre faute de lumière, ou faute d'être face à face. Et pourtant, c'est aussi la seule façon de s'entendre (« She preferred to be told in the dark »<sup>11</sup>) : attention flottante,

---

<sup>8</sup> *Old Times*, p. 58.

<sup>9</sup> *Silence*, p. 46.

<sup>10</sup> *Silence*, p. 43-44.

<sup>11</sup> *Old Times*, p. 66.

les yeux mi-clos, qui permet au flux verbal d'être porteur de cette substance qui fit le moment vécu. Voix présente-absente, voix qui lit et qui lie les traces d'un passé toujours évanescent, jeu érotique de poursuite de ce passé qui toujours se dérobe, se donne pour se reprendre, et que toujours on reprend, au double sens de capturer et de retoucher (« From the young people's room — silence. Sleep? Tender love? »<sup>12</sup> « Or did we? who cooked? »<sup>13</sup>). Ce qui s'est passé n'est jamais qu'une des formes de ce qui aurait pu se passer : « I should have had some bread with me. I could have fed the birds »<sup>14</sup>. Et le parleur est d'abord un écouteur, même lorsqu'il est l'écouteur de ce double de lui-même qui a vécu ce qu'il se remémore. Les plages de mutisme qui s'étalent entre les énoncés (ainsi, au début de *Landscape*) sont l'espace de temps qu'occupent ces moments d'écoute, et le silence n'est pas autre chose que cette sourde rumeur du passé qu'il faut capter et d'où émerge, comme un mot dans un bruit, parfois, une image.

Pas de face à face, nous le disions, pas de scènes fondées sur l'antagonisme, le conflit, pas de déclamation vantarde ou agressive, pas de relance du dialogue par la contradiction. À la place, le doux murmure du questionnement en réponse à du questionnement, le contrepoint des voix qui s'entrelacent. Quant au spectateur, il est mis dans la confiance, il est lui-même en situation d'avoir à déchiffrer des fragments, de tendre l'oreille vers ce qui se dit à mi-voix, ou en filigrane, ou entre les choses dites, il est pris dans le jeu du suspens. Son mode d'attention aussi est le flottement, l'incertitude, portant moins sur les nœuds du discours que sur ses failles, et sur son déroulement. Le jeu du soupçon et de l'enquête d'abord pratiqué par Pinter dans ses « comédies de menace », jeu qui créait un faux suspense étrange, inquiétant, et jamais résolu, s'est répandu lui aussi, dilué. Quand tout est suspicion, quand tout se dérobe à l'enquête, quand tout pourrait être faux et paraît l'être, alors tout peut être vrai, sur un autre mode. Sur un mode « en suspension », justement, flottant entre souvenir, fantasme et fabulation, entre désir, crainte et nostalgie.

Et l'on rejoint, par une autre voie, la fonction que Genet assignait au théâtre dans « Comment jouer *Les Bonnes* » : « Sans pouvoir dire au juste ce qu'est le théâtre, je sais ce que je lui refuse d'être : la description de gestes quotidiens vus de l'extérieur : je vais au théâtre afin de me voir, sur la scène (restitué en un seul personnage ou à l'aide d'un personnage

---

<sup>12</sup> *Silence*, p. 45.

<sup>13</sup> *Old Times*, p. 17.

<sup>14</sup> *Landscape*, p. 11.

multiple et sous forme de conte) tel que je ne saurais — ou n’oserais — me voir ou me rêver »<sup>15</sup>. « N’oserais » : la pénombre des identités, chez Pinter (plutôt que, comme chez Genet, l’échange de rôles), favorise le retour en force des fantasmes : *Landscape, Silence* et *Night* sont fortement érotisées, à la fois par les situations qu’elles évoquent et, surtout, par la manière furtive, insistante, lacunaire, somnambulique dont le discours installe la suggestion érotique. L’invite sexuelle qui consiste à frôler l’imagination est ici, comme dans toute littérature érotique, mimée, produite et reproduite par le discours fictif (ici réparti entre plusieurs voix). Le rythme, comme on peut s’y attendre, tient le rôle le plus important :

Woman. — I wondered whether you would, whether you wanted to, whether you would.

Man. — Yes.

Woman. — I wondered how you would go about it, whether you wanted to, sufficiently.<sup>16</sup>

Le rythme est ici respiratoire, pulsionnel, désir de troubler l’autre, la voix tient lieu du corps. Et l’écrivain Pinter ne peut écrire si juste, au plus juste des variations subtiles du trouble provoqué, partagé, revécu, grâce à des variations subtiles des sons, des allitérations labiales, grâce à la répétition, à la cadence, que parce qu’il se tient, comme il l’a dit, « à l’écoute de ses personnages ». Cette formule qui pourrait paraître une pirouette d’artiste refusant de rien dire, ou même de rien savoir sur les lois de la création, est en fait sans doute l’approximation la plus honnête de ce qui se passe quand l’écrivain écrit. N’est-il pas, dès qu’il écrit, « à l’écoute » des associations, des mots qui s’appellent et se répondent, à l’écoute de leur rumeur, n’est-il pas porté par un rythme qui s’impose ou se propose, dans son flux et sa scansion ? Le cas de l’écriture dramatique, ainsi pratiquée, n’est qu’un cas particulier de la *poiesis*, obéissant aux mêmes contraintes. Comme l’oreille du musicien, qui s’exerce dans le recueillement plutôt que dans le brouhaha des concerts, l’oreille de l’écrivain est cette disponibilité qui, sans la faire taire, assourdit la rumeur du présent et, sans la forcer à parler, est prête à accueillir la rumeur du passé, ou la rumeur du discours de l’autre, du discours de l’absent : discours structuré, comme l’inconscient, par des lois imprescriptibles et inconnues. La création littéraire peut être vue comme une forme d’anamnèse, et on peut dire que le créateur *n’invente* pas mais se met en posture de médium. On ne saurait comprendre

---

<sup>15</sup> Jean Genet, *Les Bonnes*, l’Arbalète, 1963, p. 10.

<sup>16</sup> *Night*, p. 59.

autrement qu'une Marguerite Duras ou qu'un Pinter produisent, par un travail de fiction, c'est-à-dire, paradoxalement, par un travail de jeu, ces textes qui sont un « effet de document », qui donnent l'illusion du vécu, du spontané, ces phrases qui semblent dictées à leurs personnages par une mémoire infidèle et jalouse à la fois. Écoutons l'ouverture de *Landscape*. Beth parle :

« I would like to stand by the sea. It is there.

*Pause*

I have. Many times. It's something I cared for. I've done it.

*Pause*

I'll stand on the beach. On the beach. Well... it was very fresh.

But it was hot, in the dunes. But it was so fresh, on the shore. I loved it very much »<sup>17</sup>.

Les mots, une fois proférés, traînent encore dans l'air comme les effluves de ce qu'ils évoquent, comme une semi-présence qui s'attarde : « I'll stand on the beach. On the beach. » « By the sea » fait chaîne avec « on the beach », qui fait chaîne avec « in the dunes », qui fait chaîne avec « on the shore » : plus près, plus frais, plus loin, plus chaud, plus frais, le dire c'est encore comme y être, hier. Et puis il y a ce mimétisme qui pousse les énoncés l'un après l'autre, vague après vague, chaque énoncé, réponse à une question non dite (have you? often? why? did you really?) venant mourir sur l'écume du précédent. Anapestes et iambes peuvent être entendus comme reproduisant l'avance et la brusque cassure des vagues sur le rivage :

I would like / to stand / by the sea / it is there / I have / many times

L'imagination est ici comme l'autre versant de la mémoire, et les fantasmes ne sont que des souvenirs à l'envers. En quelques phrases Beth explore les différents modes possibles de l'assertion, les différentes positions du sujet tournant autour du temps : « I would », « it is », « I have », « I'll », « it was ».

Même si l'ironie dramatique consiste à montrer les incertitudes de la mémoire et le côté impossible et dérisoire de la promesse contenue dans tout « always » :

Woman. — Another night, perhaps, another girl.

Man. — You don't remember my fingers on your skin<sup>18</sup> ?

la narration commémoratrice cherche, comme l'amour, à nier la fuite du temps :

Woman. — And they said I will adore you always.

Man. — Saying I will adore you always<sup>19</sup>.

---

<sup>17</sup> *Landscape*, p. 9.

<sup>18</sup> *Night*, p. 59.

<sup>19</sup> *Night*, p. 61.

Comme l'homme amoureux, le poète (et le personnage du poète vu par le poète) est en quête d'un présent éternel. Ceci est présenté comme thème, de façon explicite, dans *No Man's Land* :

« I am a poet. I am interested in where I am eternally present and active »<sup>20</sup>.

En contradiction avec l'expérience vécue, l'art est vu comme possibilité d'atteindre cet absolu immobile. L'artiste Pinter peut jouer à immobiliser le temps sans le nier grâce à des effets optiques de miroir, des mises en abyme. C'est ainsi qu'on voit dans *No Man's Land* deux hommes qui boivent et qui buvant se souviennent qu'ils buvaient en se souvenant (p. 42). Promesses et désillusions se font face dans le miroir doublement réfléchissant d'un présent mythique, insaisissable. La vie est vue comme survie, la vie est toujours déjà survécue :

« I was one of the golden of my generation. Something happened. I don't know what it was. Nevertheless I am I and have survived insult and deprivation »<sup>21</sup>.

Le passé peut aussi être glacé en images, enfermé dans un album de photographies (*No Man's Land*, p. 84) ce qui permet, vieille illusion, de croire qu'il est enfoui quelque part et qu'il peut être exhumé, posé là au présent. Le passé peut encore être assimilé à un labyrinthe, le dédale de rues à sens unique qui mènent à Bolsover Street et que Briggs présente avec une minutie exagérément détaillée, signalant par là son investissement affectif, au cours du petit déjeuner au champagne du deuxième acte de *No Man's Land*.

A la différence des autres pièces, *No Man's Land* retrouve une dimension dramatique par la présence sur scène d'hommes anglais vieillissants et ivrognes. Le lyrisme, au lieu d'être la trame même de l'écriture, n'est qu'un élément utilisé à des fins non lyriques mais ironiques. Un ivrogne qui se souvient, cela n'a rien du récit murmurant, cela n'a même pas la dignité autobiographique, l'apparence de celui qui parle donne le démenti à son discours. Le ressassement interrogatif est présenté sous forme parodique, caricaturale :

Spooner. — 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<sup>22</sup>?

L'écrivain Pinter redevient homme de théâtre et nous montre à nouveau des personnages, donnant par là ironiquement, le démenti au titre. Mais il nous semble qu'on peut malgré tout rattacher cette pièce à la « période paysagiste », aux soliloques entrelacés du

---

<sup>20</sup> *No Man's Land*, p. 20.

<sup>21</sup> *No Man's Land*, p. 89.

<sup>22</sup> *No Man's Land*, p. 26.

silence et de la mémoire. Pinter a choisi, comme Mercer dans *Providence*, de donner à l'alcool, bu constamment, verre à la main, pendant toute la pièce, le rôle d'un élixir qui permet de se frayer un chemin à travers le dédale des souvenirs, qui permet de s'absenter des pressions du présent pour laisser flotter, dans l'euphorie ou l'amertume, ou l'insouciance, ce qui surnage du passé. Anna disait, dans *Old Times* :

« ... for of course as you know ripples on the surface indicate a shimmering in depth down through every particle of water down to the river bed » <sup>23</sup>.

Dans *No Man's Land* comme dans *Old Times* on trouve dans cette image tirée du monde physique la clef de ce qui est à la fois le thème majeur et le mode de fonctionnement du théâtre de Pinter : ce qui apparaît en surface, ce sont les rides sur l'eau, et elles ne sont que la manifestation d'ébranlements en profondeur qui ne laissent rien immobile. La moindre parole, comme un caillou jeté dans l'eau, ébranle les ondes de proche en proche.

---

<sup>23</sup> *Old Times*, p. 37.