

Les dossiers pédagogiques « Théâtre » et « Arts du cirque » du réseau SCÉRÉN en partenariat avec l'Odéon-Théâtre de l'Europe. Une collection coordonnée par le CRDP de l'académie de Paris.



© RUTH WALZ

À l'Odéon-Théâtre de l'Europe du 18 octobre au 23 décembre 2012

## Le Retour

Texte de Harold Pinter  
Mise en scène de Luc Bondy

### Édito

Pour sa première création en tant que directeur du théâtre national de l'Odéon-Théâtre de l'Europe, le metteur en scène suisse Luc Bondy choisit de monter *Le Retour* d'Harold Pinter, dont la création en France remonte à 1966 dans une mise en scène de Claude Régy. Harold Pinter, dans la mouvance des *angry young men*, invente dans les années soixante une nouvelle dramaturgie de la parole dont la violence éclate à travers ses silences et ses non-dits. Du réalisme apparent des dialogues sourd une étrangeté, derrière la banalité a priori anecdotique, une puissance de destruction. Luc Bondy a réuni de grands acteurs venus d'horizon divers pour composer ce tableau de famille détonant au centre duquel le personnage féminin, venu de l'extérieur, va finalement s'imposer. Cette pièce, aussi déroutante que puissante, et dont Pinter confie qu'elle est sa préférée, ne manquera pas de susciter bien des interrogations.

Ouvrage de référence : Harold Pinter, *Le Retour*, traduction de l'anglais par Philippe Djian, Gallimard, septembre 2012

**Avant de voir le spectacle :**  
**la représentation en appétit !**

Découvrir un auteur [page 2]

Entrer dans l'œuvre [page 2]

Une histoire de famille à huis clos : envisager l'espace [page 5]

Harold Pinter à l'Odéon : les enjeux d'une mise en scène [page 6]

Rebonds et résonances [page 7]

**Après la représentation :**  
**pistes de travail**

Revenir sur son expérience de spectateur [page 9]

Des rapports de famille inextricablement conflictuels [page 13]

Le réalisme en question [page 15]

### Annexes

Annexe 1 : Extraits de la pièce [page 18]

Annexe 2 : Entretien avec Philippe Djian [page 20]

Annexe 3 : Repères biographiques [page 24]

Annexe 4 : Extrait de Harold Pinter, *Le Retour*, traduction de Philippe Djian [page 26]

Avant de voir le spectacle

## La représentation en appétit !

| n°150 | octobre 2012 |

### DÉCOUVRIR UN AUTEUR

Si Pinter est régulièrement monté en France, c'est un auteur que les élèves n'ont sans doute pas eu l'occasion de croiser dans leur parcours. Acteur, metteur en scène, réalisateur et scénariste, auteur de nouvelles, puis de saynètes et enfin de pièces de théâtre, Harold Pinter (1930-2008) se situe parmi les auteurs de l'après-guerre, au premier plan de la « nouvelle vague » anglaise<sup>1</sup>. Il reçoit le prix Nobel de littérature en 2005 pour son œuvre théâtrale.

« Il n'y a pas de distinctions tranchées entre ce qui est réel et ce qui est irréel, entre ce qui est vrai et ce qui est faux. Une chose n'est pas nécessairement vraie ou fausse ; elle peut être tout à la fois vraie et fausse. [...] Je crois que ces affirmations ont toujours un sens et s'appliquent toujours à l'exploration de la réalité à travers l'art. [...] La vérité au théâtre est à jamais insaisissable. Vous ne la trouvez jamais tout à fait, mais sa quête a quelque chose de compulsif. Cette quête est précisément ce qui commande votre effort. Cette quête est votre tâche. La plupart du temps vous tombez sur la vérité par hasard dans le noir, en entrant en collision avec elle, ou en entre-

voyant simplement une image ou une forme qui semble correspondre à la vérité, souvent sans vous rendre compte que vous l'avez fait. Mais la réelle vérité, c'est qu'il n'y a jamais, en art dramatique, une et une seule vérité à découvrir. Il y en a beaucoup. Ces vérités se défient l'une l'autre, se dérobent l'une à l'autre, se reflètent, s'ignorent, se narguent, sont aveugles l'une à l'autre. Vous avez parfois le sentiment d'avoir trouvé dans votre main la vérité d'un moment, puis elle vous glisse entre les doigts et la voilà perdue. »

Discours prononcé  
lors de la remise du prix Nobel.

### Réfléchir

→ **Quelle idée majeure ressort du discours ? Ces propos s'appliquent à l'écriture mais ils pourraient également s'entendre dans la perspective du spectateur. Peut-on alors l'expliquer de ce point de vue ?**

→ **Qu'appelle-t-on « dialogue pinterien » ?**  
Entré dans la langue, le nom de Pinter est associé

à une catégorie dramatique du dialogue désignant tout échange de propos apparemment anodins, voire vide de sens, mais recelant de manière sous-jacente des tensions agressives, des pulsions secrètes plus ou moins inconscientes. Il s'agit finalement d'établir théâtralement (c'est-à-dire par les moyens du langage et de sa mise en scène) une coupure radicale entre le dire et l'être.

### ENTRER DANS L'ŒUVRE

#### Le titre

→ **Questionner le titre de la pièce en l'éclairant de son titre original, *Homecoming*.**

Cette entrée en matière permet de construire un horizon d'attente à partir de pistes proposées par les élèves. Ils s'interrogeront sur la sobriété du titre choisi par Pinter, plus suggestif qu'informatif.

Relever les différentes propositions apportées aux questions : qu'est-ce qui peut motiver « le retour à la maison » pour celui qui revient ? Quelles pourraient être les réactions de ceux qui sont restés ? Dans quelle mesure un « retour » peut-il bouleverser un ordre établi ?

1. Voir Repères biographiques (annexe 3) et, pour la bibliographie, la partie Rebonds et résonances.

Selon les propositions apportées par les élèves, on pourra évoquer la parabole du « retour du fils prodigue » et, dans le répertoire du théâtre contemporain, rappeler le thème théâtral du « retour » du fils dans la famille avec des pièces de Jean-Luc Lagarce (*Juste la fin du monde*, *Pays lointain*) ou de Bernard-Marie Koltès (*Roberto Zucco*). On interrogera le

rapport à la famille, au père, à la fratrie... et la nécessaire relation au passé – le départ étant souvent compris comme une volonté de coupure. On réfléchira sur ce qu'implique le geste de faire retour sur ce qui a été, ce qui n'est plus. On ouvrira la réflexion sur le futur qu'un tel retour (dans le présent de la scène) engage.

### La liste des personnages



→ Observer la présentation des personnages telle qu'elle apparaît dans l'édition de la pièce. Quelles remarques peut-on faire à partir de cette liste ? Peut-on imaginer des liens entre ces personnages ? Peut-on construire « une famille » ? Lequel de ces personnages peut être celui qui « revient » à la maison ? Quels sont ceux qui y sont encore ?

MAX, un homme de soixante-dix ans  
LENNY, un homme d'un peu plus de trente ans  
SAM, un homme de soixante-trois ans  
JOEY, un homme au milieu de la vingtaine  
TEDDY, un homme au milieu de la trentaine  
RUTH, une femme d'un peu plus de trente ans

De la même manière que pour le titre, les élèves relèveront le caractère lacunaire des informations : quatre hommes, une femme, deux générations dont une seule est réellement précise, aucune indication de liens entre eux, ils portent des noms anglais, etc.

### L'argument de la pièce

On présentera aux élèves l'argument de la pièce. Au cours d'un voyage en Europe, Teddy retourne dans la maison paternelle londonienne où vivent son père, Max, son oncle Sam et ses deux frères, Lenny et Joey. Il arrive dans la nuit avec son épouse sans s'être annoncé. Sa famille découvre qu'il s'est marié et qu'il a trois enfants aux États-Unis où il est professeur de philosophie à l'université. Alors que son projet était de rester quelques jours, il repartira finalement seul, le lendemain soir – Ruth, sa femme, qui déteste les États-Unis, ayant choisi de rester à Londres, sa ville natale, dans sa belle-famille.

On amènera les élèves à souligner tout à la fois la banalité apparente du cadre où se déroule cette situation initiale et à relever l'étrangeté qui s'en dégage : pourquoi Teddy n'a-t-il

pas informé sa famille de son mariage ? de la naissance de ses trois enfants ? Pourquoi n'annonce-t-il pas son « retour » ? Pourquoi arrive-t-il en pleine nuit ? Quelles peuvent être les réactions des différents personnages de cette famille ? À quoi peut-on s'attendre dans ce huis clos familial ?

→ Imaginer, entre les personnages, des rapports de force qui pourraient donner lieu à des scènes familiales.

On listera les propositions afin de dresser un panorama des relations/tensions familiales : jalousie des deux frères par rapport à Teddy/ admiration du plus jeune/rivalité avec le cadet ; scène de ménage entre les deux époux ; colère/fierté du père, etc.

## Activité de jeu

→ Après cette première approche ouverte sur un horizon d'attente des possibles dramatiques, la classe pourra aborder un extrait du texte<sup>2</sup> mettant en scène un face à face entre le père et le fils – les autres personnages restant des témoins muets (sauf Ruth qui intervient tout à la fin). On distribuera les trois rôles qui prennent la parole (le père, le fils aîné et sa femme) à plusieurs groupes de volontaires.

Pour guider le jeu, on fera lire les deux réflexions proposées ci-dessous : celle de Pinter et celle du traducteur de la pièce, Philippe Djian.

Avant de se lancer dans le travail de l'interprétation, on réfléchira en classe à ce que ces deux points de vue induisent sur le jeu.

« Je suis convaincu que ce qui se produit dans mes pièces pourrait se produire n'importe où, n'importe quand, bien que, de prime abord, les événements puissent paraître peu familiers. Si vous insistez pour que je définisse la chose, je dirai que ce qui se passe dans mes pièces est réaliste, mais que ce que je fais n'est pas du réalisme. »

Extrait d'une interview de Richard Findlater, *Twentieth Century*, février 1961

« Chez Pinter, le sens profond, c'est ce qui est caché, l'infratexte. C'est comme si sous une rivière en coulait une autre, souterraine, une rivière encore plus profonde. Invisible. Chez Pinter, on est obligé d'y penser tout le temps. Il était lui-même acteur, il savait quelle charge de sens la présence de l'acteur en scène peut convoquer. »

Interview de Philippe Djian pour le programme du théâtre, propos recueilli par Daniel Loayza, septembre 2012

### Comment traduire ces informations en indications concrètes de jeu ?

- Opter pour la simplicité, le réalisme de la gestuelle (les gestes renvoient à des actions quotidiennes) ; prendre le temps d'aller jusqu'au bout de sa proposition, de son intention.
- Être clair dans « l'adresse » : qui regarde-t-on ? Établir un contact avec son partenaire par le regard, être précis dans les attaques.

- Soigner la diction (les personnages parlent entre eux et se donnent en spectacle, ils « jouent » une scène devant les autres membres de la famille, spectateurs en miroir du public dans la salle).

- Avoir très précisément en tête un sentiment exacerbé à l'égard de son partenaire (colère, ressentiment, honte, gêne, etc.) sans le jouer explicitement dans ses répliques. Cette dernière indication implique une dissociation entre les pulsions physiques, c'est-à-dire le jeu du corps, et la parole.

- Marquer clairement les temps de suspension entre certaines répliques (« pause »). Lire les propos de Pinter à propos du silence dans le dialogue (ci-dessous).

Cet exercice montrera que la parole prend sens dans ces microtensions entre le personnage et la réception de sa parole. Tout le théâtre Pinter (et sa difficulté ou son intérêt théâtral) est précisément là, dans le détail.

« Il y a deux sortes de silences : un silence où aucune parole n'est formulée, et un autre où l'on emploie un torrent de mots, un langage qui nous parle d'un autre langage enfermé sous lui. Le langage que nous entendons est une indication de celui que nous n'entendons pas. C'est une façon nécessaire de se dérober, un rideau de fumée violent, rusé, angoissé ou moqueur qui maintient l'autre langage à sa place. Lorsque tombe le vrai silence, nous en avons encore l'écho, mais nous sommes plus proches de la nudité. Une façon de considérer le langage consiste à dire que c'est un subterfuge utilisé en permanence pour recouvrir la nudité [...] »

Conférence donnée au Student Drama Festival du *Sunday Times*, Bristol, 1962

### Prolongement possible

→ Comparer les deux traductions<sup>3</sup> de cette même scène : celle qui a été commandée au romancier Philippe Djian pour la mise en scène de Luc Bondy et celle d'Éric Kahane jouée lors de la création de la pièce en 1966 dans la mise en scène de Claude Régy. Elles se distinguent l'une de l'autre à quelques détails de langage : laquelle des deux semble la plus actuelle, la plus efficace ? Pourquoi ?

2. Annexe 1, extrait n° 1 (traduction Philippe Djian)

3. Annexe 1, extraits n° 1 et 2

## UNE HISTOIRE DE FAMILLE À HUIS CLOS = ENVISAGER L'ESPACE

| n°150 | octobre 2012 |

*Le Retour* met en scène la maison familiale qui était déjà la maison natale de Max, le patriarche, et de son frère Sam qui y vit toujours. Les deux frères se partagent l'espace avec les deux grands fils de Max, Joey et Lenny. Ce lieu est donc chargé d'une histoire et marqué par le temps. Contrairement à l'économie de détail qui caractérise la distribution des personnages, Pinter développe très précisément la description de la maison.

### Les indications scéniques

→ Faire lire les didascalies qui ouvrent la pièce. Qu'est-ce qui frappe à la lecture de ces indications spatiales ? Comment les qualifier ? Quelle est la liberté laissée au scénographe ? Relever ce qui indique une transformation du lieu. Quelle peut en être la raison ?

« La pièce se déroule durant l'été, dans une vieille maison du nord de Londres. Une grande pièce, qui occupe toute la largeur de la scène. Dans le mur du fond, une porte a été remplacée par une ouverture plus grande, en forme d'arche. En arrière-plan, le vestibule. Un escalier, bien visible, conduisant à l'étage. La porte d'entrée, à droite. Un porte-manteau, des patères, etc. Dans la pièce, une fenêtre, à droite. Vieilles tables, chaises. Deux grands fauteuils. Grand canapé, à gauche. Contre le mur, à droite, un grand buffet dont la partie supérieure est occupée par un miroir. À côté, un électrophone. »

Harold Pinter, *Le Retour*, traduction de l'anglais par Philippe Djian, Gallimard, 2012, p.9

Ce qui est posé d'emblée est un espace saturé par un bric-à-brac d'objets ; la mention « vieilles tables » signale une vie passée, le mobilier porte les vestiges d'un intérieur bourgeois (canapé, fauteuils, miroir, etc.). On remarquera la mention de l'électrophone qui peut passer pour un élément moderne dans les années soixante (période yéyé en France), mais qui est aujourd'hui un marqueur de l'ancrage temporel de la pièce.

### L'espace scénographique

→ Mener une étude comparative sur les différents espaces scénographiques de cette pièce et en dégager les esthétiques proposées par les metteurs en scène.



© Tous droits réservés - Mise en scène de Claude Régy

Marcel Delval (Théâtre Varia, Belgique) en 2004 : [www.theatre-contemporain.net/spectacles/Le-Retour/enimages/](http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Le-Retour/enimages/)

Philippe Lüscher (Théâtre du Grütli, Suisse) en 2005 : [www.theatre-contemporain.net/spectacles/Le-Retour-997/enimages/](http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Le-Retour-997/enimages/)

On pourra enrichir ces mises en scène avec d'autres, trouvées sur Internet, par exemple :

<http://croqueusedestoiles.blogspot.fr/2008/11/le-retour-harold-pinter-scnographie.html>



© Tous droits réservés - Mise en scène de Claude Régy



© Collections Comédie-Française - Maquette du décor de Didier Goury pour la mise en scène de Catherine Hiegel (Comédie Française) en 2000

→ Se répartir par groupes et choisir un espace scénographique précis afin de l'analyser et le présenter au reste de la classe.

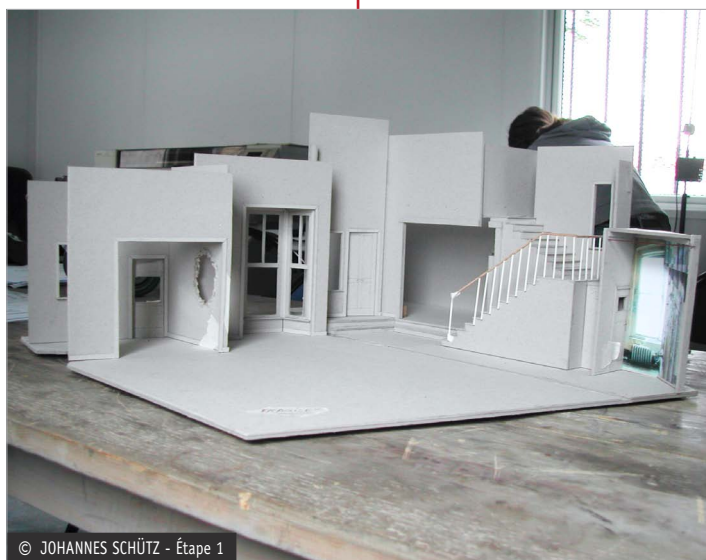
- Comment l'espace s'organise-t-il (le rapport des éléments de mobilier dans l'espace) ?
- Énumérer les éléments sur scène et les décrire. Quel(s) élément(s) retrouve-t-on à chaque fois ?
- Quelles sont les variantes par rapport à ce qui est proposé dans le texte ?
- Quelles sont les couleurs dominantes ?
- Quel est le rapport entre l'ombre et la lumière ?
- Y a-t-il une présence implicite de l'espace extérieur ? D'espaces non visibles ?
- Peut-on dater le moment où se passe l'action d'après l'intérieur de la maison ?

→ À partir des éléments récoltés, chaque groupe proposera une interprétation de l'espace. Quelle est l'impression qui s'en dégage ?

→ Observer et commenter la maquette de la scénographie réalisée par Johannes Schütz pour Luc Bondy.

→ Réaliser un croquis en couleurs ou une maquette en volume selon son interprétation personnelle des indications données par Pinter – enrichies des éléments dramaturgiques apportés.

Ce travail d'analyse de l'espace est un premier pas dans l'approche scénique du spectacle. Un espace est déjà une construction dramaturgique, c'est-à-dire qu'il est porteur de sens. Le spectateur se fait une idée de ce qu'il va voir en décryptant, même inconsciemment, les signes produits par l'agencement scénographique.



© JOHANNES SCHÜTZ - Étape 1



© JOHANNES SCHÜTZ - Étape 2

## HAROLD PINTER À L'ODÉON = LES ENJEUX D'UNE MISE EN SCÈNE

La pièce *Le Retour* a été vivement critiquée à sa création et taxée de pièce misogyne. Il faut dire que, si les intentions des personnages masculins sont explicites, celles de la femme, Ruth, restent mystérieuses puisqu'elle ne s'explique précisément pas sur son choix final. Pourquoi reste-t-elle dans sa belle-famille laissant son mari repartir seul ? Chaque mise en scène de cette pièce est en quelque sorte une tentative de réponse... ou d'interrogation.

→ Écouter l'entretien avec Luc Bondy et expliquer ce qui motive chez lui le choix de monter Pinter aujourd'hui.

- Le choix d'une distribution/création :

[www.dailymotion.com/video/xue62j\\_entretien-avec-luc-bondy-le-choix-d-une-distribution\\_creation](http://www.dailymotion.com/video/xue62j_entretien-avec-luc-bondy-le-choix-d-une-distribution_creation)

→ Comprendre l'importance du langage théâtral à partir de ce que le metteur en scène dit du traducteur.

On pourra s'appuyer sur l'entretien mené avec Philippe Djian et la fiche biographique<sup>4</sup> pour souligner l'influence du travail de l'écrivain dans la traduction.

### Prolongement possible

→ Écouter l'entretien mené par Jean-Claude Lallias.

• Une nouvelle traduction :

[www.dailymotion.com/video/xudaf5\\_entretien-avec-luc-bondy-une-nouvelle-traduction\\_creation](http://www.dailymotion.com/video/xudaf5_entretien-avec-luc-bondy-une-nouvelle-traduction_creation)

« Le théâtre, c'est quand même du langage parlé, ou qui a au moins un rapport avec un certain état possible de la parole. Ce rapport-là bouge comme la parole bouge, c'est-à-dire très vite. Et dans certaines de ses strates, comme l'argot, ça se transforme et ça se démode encore plus vite. C'est pour ça qu'il faut sans cesse en revenir à l'esprit avant la lettre, à la puissance du jaillissement, retrouver la fraîcheur au-delà de ce qui est devenu désuet... »

Philippe Djian, annexe 2

→ Évoquer un des enjeux marquants de la pièce : la place de la femme dans ce monde d'hommes.

À ce stade (« l'avant spectacle »), il ne s'agit bien sûr pas de dévoiler ce qui fait de cette pièce une œuvre qui peut choquer nos élèves mais de les préparer à être « dérangés » dans leurs convictions morales et éthiques sur le traitement du personnage féminin.

• Une pièce énigmatique sur la relation féminin/masculin :

[www.dailymotion.com/video/xue6xo\\_entretien-avec-luc-bondy-la-relation-feminin-masculin-une-piece-enigmatique\\_creation](http://www.dailymotion.com/video/xue6xo_entretien-avec-luc-bondy-la-relation-feminin-masculin-une-piece-enigmatique_creation)

## REBONDS ET RÉSONANCES

### Au théâtre

• *Une petite douleur*, mise en scène de Marie-Louise Bischofberger, Théâtre de la Ville – Théâtre des Abbesses du 7 au 22 décembre 2012 (dossier de Pièce (dé)montée à venir).

### Dans la collection Pièce (dé)montée

• Célébration : [http://crdp.ac-paris.fr/pièce-demontee/pdf/celebration\\_total.pdf](http://crdp.ac-paris.fr/pièce-demontee/pdf/celebration_total.pdf)

### À lire

• *La Fête de l'instant* (édition revisitée), Luc Bondy, coll. « Le temps du théâtre », Actes Sud/Académie expérimentale des théâtres, 2012

• *Mettre en scène Harold Pinter*, articles et entretiens réunis et traduits de l'anglais par Brigitte Gauthier, éditions L'Entretemps, coll. « Champ théâtral », 2011

### À écouter

N  
O  
D  
O

## LES BIBLIOTHÈQUES DE L'ODÉON

Scènes imaginaires  
Portraits de grands metteurs en scène européens proposés par Arnaud Laporte et Blandine Masson





© Ruth Weiz

### Soirée d'ouverture avec Luc Bondy le lundi 22 octobre à 20h - Odéon 6<sup>e</sup>

Animée par Arnaud Laporte. Avec des textes de Salman Rushdie, Scott Fitzgerald, Jorge Luis Borges, John Cheever, Anton Tchekhov, Luc Bondy, lus par Bruno Ganz, Bulle Ogier, Micha Lescot...

Diffusion sur France Culture le dimanche 4 novembre à 21h dans Théâtre et Compagnie

ODÉON - GRANDE SALLE / LOCATION 01 44 85 40 40 - THEATRE-ODEON.FR / TARIF 10€ / RÉDUIT 6€

## Bibliographie

### Œuvres de Harold Pinter

• *Complete Works*, Grove Weindenfeld, New York, 1990

• *Plays*, 4 vol., Faber and Faber, Londres, 1996-2005

En français, traduits par Éric Kahane, chez Gallimard, Paris :

• *Le Gardien*, 1966

• *L'Anniversaire, Le Retour, La Collection et L'Amant*, 1967

• *C'était hier*, 1971

• *Le Monte-Plats, Une petite douleur, Paysage, No Man's Land*, 1979

• *Trahisons, Hot-House, Un pour la route*, 1987

• *La Lune se couche*, suivi de *Ashes to Ashes, Langue de la montagne, Une soirée entre amis* et autres textes, 1998

Nouvelle traduction :

• *Le Retour*, Gallimard, trad. Philippe Djian, 2012

### Études

• K. M. BURKMAN, *The Dramatic World of Harold Pinter*, Columbus, 1971

• M. ESSLIN, *Harold Pinter ou le Double Jeu du langage*, Buchet-Chastel, Paris, 1972

• *Pinter the Playwright*, Methuen, 1992

• S. GALE, *Critical Essays on Harold Pinter*, Hall, G. K. & Co., Boston, 1990

• A. GANZ dir., *Pinter*, Englewood Cliffs, 1972

• J. KLEIN, *The Pinter Screenplays*, Columbus, 1985

• J. LAHR dir., *A Casebook on Pinter's Homecoming*, New York, 1971

• « Harold Pinter Issue », in *Modern Drama*, vol. XVII, no 4, déc. 1974

• A. LECERCLE, *Le Théâtre d'Harold Pinter – Stratégies de l'indicible : regard, parole, image*, Klincksieck, Paris, 2006

• J. ORR, *Tragicomedy and Contemporary Culture*, Univ. of Michigan Press, Ann Arbor, 1991

• L. PAQUET GABBARD, *The Dream Structure of Pinter's Plays*, 1976

• D. K. PEACOCK, *Harold Pinter and The New British Theatre*, Greenwood Press, Londres, 1997

• A. E. QUIGLEY, *The Pinter Problem*, Princeton, 1975

• D. SALEM, *Pinter ou le Masque de la vérité*, Presses universitaires de Lille, 1983



Après la représentation

## Pistes de travail

| n°150 | octobre 2012 |

### REVENIR SUR SON EXPÉRIENCE DE SPECTATEUR

Assister à cette représentation du *Retour* est assurément une expérience forte qui peut s'avérer déstabilisante, pour des adultes aussi bien que pour des adolescents. Proposons donc dans un premier temps de cerner et d'exprimer ce trouble qui nous a traversé.

« J'espère que mes pièces disent des choses différentes à chaque spectateur. C'est ainsi que cela doit être parce qu'il n'y a jamais une seule réponse. »

Harold Pinter, extrait d'une interview dans le *New York Times*, octobre 1968

#### Se remémorer la représentation à partir de questionnements

Dans un premier temps, on proposera simplement d'exprimer ce qui a pu choquer ou heurter notre sensibilité. Qu'avons-nous vu ? Qu'avons-nous attendu ? Qu'avons-nous compris de cette histoire de famille qui se joue à huis clos en l'espace de vingt-quatre heures ? Que se passe-t-il entre l'arrivée de Teddy, – le fils qui revient de l'étranger avec sa femme sans s'annoncer alors qu'il n'a pas fait signe depuis qu'il a quitté la maison six ans auparavant – et ce nouveau départ, anticipé semble-t-il, tandis qu'il laisse sa femme derrière lui ? Cette remémoration tissera différentes trajectoires : la perception globale, les réactions des spectateurs, l'analyse de l'espace et celle des personnages. Faire émerger des questionnements permettra une mise en commun des perceptions de chacun et aussi des affects en tant que spectateur.

→ Commencer une phrase ainsi : « J'ai été surpris/choqué/heurté par... », et pointer un élément de la représentation – la violence verbale de Max/sa violence physique/le comportement de Lenny/de Ruth/les relations familiales, etc.

Ce tour de parole initial permet une remémoration collective et apporte des situations concrètes à partir desquelles on pourra interroger la représentation.

Ces premiers éléments posés, on questionnera les élèves sur les réactions des spectateurs pendant le spectacle : assister à une représentation, c'est aussi faire partie d'une communauté de spectateurs avec lesquels on partage (ou non) des réactions qui peuvent s'exprimer.



## Évoquer et analyser les réactions des spectateurs

→ **Ont-ils ri ? À quels moments ? Comment expliquer ce rire ?**

Le rire est une action mécanique provoquée par une sensation de comique.

« On ne goûterait pas le comique si l'on se sentait isolé. Il semble que le rire ait besoin d'un écho. »

Henri Bergson, *Le Rire – Essai sur la signification du comique*, chapitre I, « Du comique en général », PUF, Quadrige, 1940



© RUTH WALTZ

On amènera les élèves à distinguer plusieurs types de rires (et donc de comiques). Le rire se manifeste en général par la perception d'un écart entre la situation donnée et le modèle moral ou rationnel que nous y projetons. On demandera de s'appuyer sur des moments précis du spectacle pour décrire la situation à l'origine du rire et la réaction provoquée : la surprise ou une réaction de gêne ; une mise à distance par rapport à la situation, à la crudité du langage (notamment le vocabulaire de Max lorsqu'il s'adresse à Lenny ou qu'il parle de Ruth au moment où elle apparaît) ; le rire devant le caractère absurde des précautions de Lenny qui déplace le cendrier et le verre sur le chariot roulant dans la scène avec Ruth...

Comment expliquer le rire provoqué par le récit de la violence de Lenny à l'égard de la vieille femme à qui il est censé rendre service ? Les situations sont nombreuses. On en conclura qu'il y a bien chez Pinter une dimension comique ; celle-ci recouvre une large palette dont la mise en scène de Luc Bondy a su tirer profit. On en profitera pour réfléchir sur le rire et ce qui le provoque, sans nécessairement s'appesantir sur les théories du comique. On convoquera le comique de la farce, le comique de mots, – notamment à travers le théâtre de l'absurde –, éventuellement l'humour noir ou le comique grinçant. Cette perspective dégagera définitivement l'œuvre de Pinter d'une étiquette de vaudeville ou de théâtre de boulevard qui lui a longtemps été accolée.

## La première scène

→ **La décrire le plus précisément possible. Quelles premières impressions a-t-on de ce foyer (importance du soin apporté à cet intérieur, harmonie familiale, entente, etc.) ? L'ensemble donne-t-il une impression de propreté ? Pourquoi ? L'ensemble produit-il une impression d'harmonie ? Pourquoi ? Qu'est-ce que cet intérieur révèle de ses habitants ?**

Lorsque la lumière s'allume chacun des personnages est en train de faire le ménage : l'un passe l'aspirateur, un autre astique la rampe de

l'escalier, un autre répare une ampoule, etc. On mentionnera la saleté des vitres, les couleurs qui dominent (gris et jaune sale), le pan de mur calciné, le trou dans la paroi de la cuisine, etc. On proposera aux élèves de détailler l'accumulation des objets dont la liste peut évoquer un bric-à-brac d'Emmaüs : un aquarium, des piles de journaux, des chaussures, un miroir, une table, des chaises dépareillées, un réfrigérateur, un fauteuil, un canapé, un cendrier sur pied, un radiateur, une caravane, une machine à laver, etc.

## Déchiffrer la structure de l'espace

→ **Décrire la structure de l'espace en dégagant ses caractéristiques : sa dimension éclatée en de multiples espaces d'une part et les traces d'un passé qui se révèlent dans le présent.**

Il s'agit d'une maison de famille qui appartenait

aux parents de Max et Sam. Teddy est fier de la pièce centrale qui a été agrandie : quelles sont les traces de l'ancien espace ? (La travée en ciment le long de l'ancien vestibule, le palier où se trouvait la porte, le radiateur resté au milieu.) Quel est l'effet produit ?

→ **Dénombrer les différents espaces et les attribuer à chacun des personnages** : Max préfère la cuisine, Lenny dort sous la charpente de l'escalier, Sam dans la caravane dans le garage, les chambres des garçons sont à l'étage, etc. La scénographie de Johannes Schütz inclut ainsi de multiples espaces qui convergent vers un point central qui peut être représenté par le fauteuil du père.

→ **Relever les « accidents » dont la maison garde la trace et imaginer pour chacun une explication** : la cloison de la cuisine est trouée, le pan de mur de l'escalier est calciné, il manque des barreaux à la rampe...

→ **Écouter l'extrait de l'interview de Luc Bondy à propos de la scénographie.**

[www.dailymotion.com/video/xue69j\\_entretien-avec-luc-bondy-l-espace-et-la-scenographie\\_creation](http://www.dailymotion.com/video/xue69j_entretien-avec-luc-bondy-l-espace-et-la-scenographie_creation)

**Comment Luc Bondy explique-t-il la forme du plateau qui s'avance en pointe dans la salle par rapport au théâtre à l'italienne (la salle de l'Odéon) où il crée cette mise en scène ? Quel régime de jeu cette scénographie « en éperon » permet-elle ?**

On conduira les élèves à souligner le rapprochement entre la scène et la salle que ce dispositif induit. Le jeu des comédiens est alors beaucoup plus direct, plus intime. On proposera éventuellement un rapprochement avec le cinéma.

## Prolongement possible

« Dans la compagnie de ses scénographes [...] Bondy se présente comme un dépensier d'espace scénique, démolisseur de cloisons et adepte fervent du grand-angle. Il aime dégager des panoramas sur l'intérieur des êtres, des vues plongeantes sur les passions agitées et des perspectives à vol d'oiseau sur la confusion des sentiments. Pour Bondy, le dedans de l'homme est un paysage en mouvement, à explorer sans honte ni pudeur excessive. Son théâtre évite l'ascension sur les cimes ou la plongée dans les abîmes, il se situe à la hauteur de l'homme qui procède à une introspection sans complaisance ni propension pour la souffrance. Il se méfie des extrêmes, fouille ce qui se dissimule juste sous la surface, les non-dits, les refoulements, ce qui n'échappe pas aux mots et parvient à s'exprimer grâce à eux. Il fait du théâtre sur fond de confiance accordée à la littérature. Bondy opère comme un lecteur séduit, mais également déstabilisateur des textes qu'il approche. »

Georges Banu, postface à *La Fête de l'instant*, Actes Sud, p. 260-261

→ **Dans quelles mesures cette scénographie est-elle une image des personnages qui l'habitent, un espace mental de la famille ?**



## Questionnement autour du personnage

### Le personnage du point de vue de l'auteur

« Quand un personnage possède ses mouvements propres, mon rôle ne consiste pas à lui imposer quoi que ce soit, ni à l'obliger à une fausse articulation. Le rapport entre auteur et personnages se doit d'être éminemment respectueux de part et d'autre. Et si l'on peut dire que le fait d'écrire procure une sorte de liberté, cela ne vient pas du fait qu'on impose aux personnages des attitudes déterminées, mais de ce qu'on leur permet d'aller jusqu'au bout d'eux-mêmes. C'est bien plus facile, bien moins pénible de ne pas les laisser vivre. Je tiens à préciser par ailleurs que je ne considère pas mes personnages comme étant incontrôlés ou anarchiques. Ils ne le sont pas. Le choix et l'arrangement sont de mon ressort. Je fais tout le travail de routine, et je m'attache avec une scrupuleuse attention à la forme des choses, de la forme d'une phrase à la construction générale de la pièce. Cette mise en forme est d'une importance primordiale. Mais, d'après moi, deux choses se produisent à la fois. Vous arrangez et vous écoutez en suivant les repères que vous avez laissés pour vous-même, à travers les personnages. Et quelquefois, un équilibre s'établit quand une image peut librement engendrer une image et qu'en même temps, vous êtes capable de ne pas perdre de vue le lieu où les personnages sont silencieux et se tiennent cachés. C'est dans le silence que, pour moi, ils ont le plus de présence. »

Extrait de la Conférence donnée au Student Drama Festival du *Sunday Times*, Bristol, 1962

→ Dégager le principe de construction du personnage à partir de ces propos de Harold Pinter : quel rapport entretient-il avec « ses » personnages ? Quel élément peut paraître étonnant ? À quel moment le personnage lui échappe-t-il ? Comment comprendre la dernière phrase : « C'est dans le silence que, pour moi, ils ont le plus de présence. » ?

Le cas échéant, on pourra comparer la construction du personnage dans d'autres systèmes dramatiques, dans le théâtre de Molière par exemple, dans celui de Marivaux ou celui de Pirandello...

### Le personnage du point de vue de la mise en scène

Luc Bondy, pour sa part, ne considère pas le personnage comme une entité extérieure à l'acteur. Ce qu'on voit sur scène est avant tout la proposition d'un acteur particulier, précisément choisi pour interpréter tel ou tel personnage.

« Oui, je ne pars pas d'un personnage mais de quelqu'un qui pourrait le rejoindre à partir de lui-même. Il n'y a jamais un personnage que l'on greffe sur un être vivant, cela ne produirait qu'une banale imitation imaginaire. Ce ne serait pas productif, parce que les comédiens ne sont pas délimités... Ils sont illimités ! La construction d'un personnage, c'est le puzzle d'une foule de détails qui viennent tout autant de la fiction de l'être écrit que de la réalité du comédien vivant. »

*La Fête de l'instant*, ibidem, p. 76

→ Décrire les personnages tels qu'ils sont « construits » physiquement à partir des acteurs. Les élèves connaissent-ils déjà Bruno Ganz, Louis Garrel, Pascal Grégory, Jérôme Kircher, Micha Lescot et Emmanuelle Seigner ? Une recherche sur Internet permettrait éventuellement de les voir « au naturel », car le metteur en scène, avec la collaboration de la maquilleuse Cécile Kretschmar, a imaginé ces personnages en « retravaillant » le physique des comédiens, ajoutant perruque ou faux ventre, décollant les oreilles de l'un, mettant un nez cassé et une paupière collée à un autre... dans une logique proche de celle du cinéma. Comment qualifier cette approche ?

→ Écouter l'extrait de l'interview de Luc Bondy à propos de la direction des comédiens. [www.dailymotion.com/video/xue66y\\_entretien-avec-luc-bondy-la-direction-d-acteur\\_creation](http://www.dailymotion.com/video/xue66y_entretien-avec-luc-bondy-la-direction-d-acteur_creation) Que peut apporter cette attention réaliste dans le travail théâtral ?

→ Établir une « fiche d'identité » pour chacun des personnages à partir des discours tenus par les personnages eux-mêmes et du jeu des comédiens.

- Max, chef de famille, est un ancien boucher à la retraite ; fils de boucher, il s'est occupé de ses parents, de ses fils, puis a perdu sa femme, Jessie. Il est brutal, mais ne manque pas d'amour pour ses enfants. Son préféré semble être Joey.
- Sam est son frère, célibataire. Il vit dans la

caravane. Il a conduit un camion à ordures à dix-neuf ans, puis a travaillé dans les transports routiers. Il est ensuite devenu chauffeur de taxi et travaille à présent comme chauffeur de maître. Il est doux, docile et se laisse dominer par Max. Il était particulièrement attaché à Jessie, qu'il respectait. Son neveu préféré est Teddy.

- Teddy est parti aux États-Unis après la mort de sa mère, il a épousé Ruth juste avant son départ. Il enseigne la philosophie à l'université et a trois enfants. Il profite d'un voyage en Europe pour présenter sa femme à sa famille mais ne souhaite pas revenir vivre à Londres.
- Ruth est un ancien mannequin. Elle vivait près du quartier de la famille de Teddy avant de l'épouser. Elle déteste les États-Unis.
- Lenny est le fils cadet de Max. Souteneur à Soho, il est célibataire.
- Joey, le plus jeune, travaille dans une entre-

prise de démolition mais s'entraîne pour devenir boxeur professionnel.

### Activité de jeu

→ Demander aux élèves de retrouver l'attitude physique « en mouvement » d'un personnage au choix. Dans une petite séquence sans paroles, ils incarnent ce personnage en cherchant à reproduire, tels qu'ils ont été construits par l'acteur qui l'interprète, certains traits caractéristiques de son jeu (gestuelle, démarche, attitude). Lorsque la séquence est au point, l'élève la présente à la classe qui doit deviner de qui il s'agit et expliquer quels éléments de jeu ont permis l'identification. Après avoir fait cet exercice en solo, on proposera des duos (exemples : Max et Lenny, Lenny et Ruth, Teddy et Ruth, Joey et Lenny, Sam et Max, etc.).



© RUTH WALTZ

## DES RAPPORTS DE FAMILLE INEXTRICABLEMENT CONFLICTUELS

La relation conflictuelle est le moteur de l'action dramatique ; ici elle est l'essence de ce théâtre : non seulement le conflit est la norme de l'échange verbal, mais il est également le soubassement de ce qui n'est pas verbalisé. On évoquera le « secret de famille », le « cadavre dans le placard » qui tente de faire surface (Sam, en révélant la liaison entre Jessie et l'ami de la famille, Mac, n'est-il pas traité de « cadavre » par son frère ?). Rien n'est jamais pourtant clairement explicité. Max regrette les ressentiments de Sam à son égard, Lenny en appelle à la « vérité toute nue » face à son frère Teddy qui vient de manger son sandwich, Ruth semble provoquer son mari en séduisant ses frères tandis

que l'absence de Jessie est quasi obsédante... Le théâtre de Pinter, qualifié de « théâtre de la menace », met donc en scène des personnages plus complexes qu'il n'y paraît. Quelles sont les motivations d'un personnage ? Comment se constitue-t-il ? Quelle est sa vérité ? Il est quasiment impossible de répondre à ces questions tant la dramaturgie pinterienne est labyrinthique ; elle repose davantage sur une opposition de forces que sur la construction rationnelle d'un caractère à partir de son discours. Les personnages sont pourtant clairement identifiés, mais ils ne cessent de se contredire, sapant toute certitude établie quand ils ne partent pas dans des digressions frôlant l'échange absurde.

## Le principe de contradiction comme dynamique des rapports de forces

Ce mode de relation est très clairement à l'œuvre dans l'évolution du couple central Ruth/Teddy. On proposera aux élèves de se remémorer le parcours de leur perception du couple en s'appuyant sur la situation (de l'arrivée en pleine nuit, dans une maison que Ruth ne connaît pas et où elle suit son mari, jusqu'à sa décision d'y rester tandis que son mari rentre chez eux aux États-Unis).

→ **Dégager les différentes oppositions au cours de la pièce et en dégager l'évolution.**

### • À leur arrivée (p. 25 à 29)

Ruth ne semble pas avoir envie de rester, elle évoque ses enfants, mais lorsque son mari l'invite à aller se coucher lui-même ayant l'intention de faire quelques pas, la situation se renverse : elle demande les clés pour faire un tour.

Ruth	Teddy
« Je suis fatiguée. »	
« Tu veux rester ? »	« Si je veux rester ? <i>Pause.</i> Nous sommes venus pour rester. »
« [...] ... les enfants... nous leur manquons peut-être. »	« Ne sois pas bête. »
	« [...] Tu n'es pas fatiguée ? »
« Non. »	
	« <i>Pause.</i> Je veux juste faire quelques pas [...]. »
« Je crois que j'ai besoin de prendre un peu l'air. »	« <i>Pause.</i> Prendre l'air est la dernière chose que j'aie envie de faire. »

### • Après le déjeuner (p. 60 à 61)

Ruth semble désormais occuper le cœur du foyer familial, Teddy décide de rentrer plus tôt que prévu.

Ruth	Teddy
	« Je pense que nous allons rentrer. »
« Pourquoi ? »	
	« Écoute, nous n'étions là que pour quelques jours, n'est-ce pas ? Nous pouvons aussi bien... raccourcir le séjour, j'imagine. »
« Pourquoi ? Tu n'es pas content d'être là ? »	« Bien sûr que si. Mais je serais content de rentrer et de voir les enfants, maintenant. »
« Tu n'aimes pas ta famille ? »	« Quoi qu'il en soit nous devons rentrer, mmm ? C'est tellement propre là-bas. »
« Tu trouves que c'est sale ici ? »	« Je n'ai pas dit que je trouvais que c'était sale, ici. »

• **Après le « dérapage » entre Ruth et Lenny puis entre Ruth et Joey**

Ruth semble trouver un accord avec sa belle-famille, Teddy part sans sa femme (p. 83 à 87).

Ruth	Teddy
	« Mais Ruth, je dois t'avertir... que tu devras y mettre un peu du tien, si tu restes. »
	« Ou tu peux rentrer à la maison avec moi. »
	« Bon, je laisse ta valise, Ruth. Je vais marcher jusqu'au coin et prendre le métro. »
« Eddie. [...] Ne deviens pas un étranger. »	

Cette dernière réplique est la seule que Ruth adresse à son mari dans cette scène. L'opposition dans le dialogue cède la place à l'absence d'échange. La situation n'en est que plus énigmatique et ouverte à diverses interprétations.

**Le personnage de Ruth comme incarnation du pouvoir féminin**

Ce personnage central dans la pièce prend peu à peu le pouvoir sur le monde masculin et brutal, et occupe la place laissée vacante par la mère, Jessie, considérée par Max comme la « colonne vertébrale » de la maison.

→ **Retrouver le moment où il devient évident pour le spectateur que Ruth a pris possession de la maison.**

Scéniquement, la prise de pouvoir se fait symboliquement par le fait d'occuper le fauteuil de Max. On se rappelle qu'à son arrivée, Teddy l'empêche de s'y asseoir en lui disant que c'est celui de son père. Détailler l'interprétation d'Emmanuelle Seigner : en quoi incarne-t-elle, de manière ambiguë certes, une force de domination par la séduction ? Ne réalise-t-elle pas son rêve d'émancipation de la domination masculine ?

« Nul ne peut lui dire ce qu'elle doit faire. Elle représente ce que j'ai décrit de plus proche d'une femme libre : un esprit libre et indépendant. Beaucoup voient dans *Le Retour* le thème de l'utilisation de la femme par les hommes parce que Ruth, à la fin, devient prostituée. Et pourtant c'est une femme complètement libre et maîtresse de son destin alors que les hommes, eux, ne le sont pas du tout [...]. Je l'ai vue sous un jour féministe, déjà en 1965 ! »

Extrait de Mel Gussow, *Conversations avec... Harold Pinter*, coll. « Documents actualité », Denoël, 1998

**LE RÉALISME EN QUESTION**

Bien que le langage soit apparemment réaliste, le fonctionnement de l'échange n'obéit pas à une logique réaliste. On évoquera les digressions loufoques ou cocasses de Lenny, mais aussi les écarts de Ruth qui peuvent donner l'impression d'un basculement de la scène.

**La dimension fantasmatique**

« LENNY : [...] Puis vous arrivez ici sans prévenir et vous commencez à mettre la pagaille. » p. 40

Ruth est le support de projection des fantasmes de chacun des frères mais également de ceux de Max.

« RUTH : Ne soyez tout de même pas si sûrs de vous. Regardez-moi. Vous oubliez quelque chose. Je... remue ma jambe. Rien de plus. Mais je porte... des sous-vêtements... qui remuent avec moi... et qui... captent votre attention. Je ne suis pas sûre que vous me suiviez très bien. La chose est pourtant simple. Il s'agit d'une jambe... qui remue. Mes lèvres remuent. Pourquoi ne vous contentez-vous pas... de vos observations concernant ce phénomène ? Peut-être que le simple fait que mes lèvres remuent est davantage chargé de sens... que les mots qui en sortent. Vous devez garder... cette possibilité... à l'esprit. » p.59

→ **Réfléchir au thème classique de « la maman et la putain ». En quoi peut-on dire que Ruth incarne à égalité ces deux figures ? Quels moments peuvent illustrer l'un ou l'autre ? Quels personnages se projettent dans l'une ou l'autre de ces images ? Que pense le spectateur ? En sait-il davantage que les personnages autour de Ruth ?**

Observer le retournement de situation dans la scène du verre d'eau entre Ruth et Lenny. Qui a le pouvoir au début de la scène ? Comment cela se manifeste-t-il ? À quel moment s'opère le retournement ? Expliquer la surprise du spectateur, celle de Lenny. Pourrait-il s'agir d'un fantasme de Lenny ?



### La lumière, le son

Au théâtre, en général, la lumière et le son servent à poser un cadre informatif. L'action de la pièce se déroule en vingt-quatre heures : une fin d'après-midi, la nuit, le lendemain matin et l'après-midi.

→ **Réfléchir à la manière dont la lumière intervient dans la mise en scène : est-elle « réaliste » ? Quel effet le séquençage d'instantanés produit-il sur la durée ?**

→ **Distinguer les sons motivés par une scène (la musique de l'électrophone, les bruits de voitures), les musiques qui sont chargées d'une émotion et les sons plus souterrains. Quelles peuvent être la fonction de chacun de ces éléments ?**

### Questionner la scène finale

Dans bien des mises en scène de la pièce, le spectateur comprend que Ruth va devenir prostituée, c'est d'ailleurs ce qui est mis en place par l'accord conclu – comme l'annonce Pinter dans l'extrait de la conversation avec Mel Gussow<sup>5</sup>. Or, il semble que Luc Bondy ouvre une nouvelle perspective par les choix scéniques qu'il propose.

→ **Comparer le texte<sup>6</sup> tel qu'il est écrit par Pinter et la version scénique qu'en propose Luc Bondy ; en dégager les écarts en s'attachant notamment aux didascalies :**

• relever les didascalies établies par Pinter. Quelle est la position dans l'espace de chaque personnage ? Quels sont les rapports des uns par rapport aux autres ? Qui est au centre ? Que fait Ruth ?

5. Voir p.15  
6. Annexe 4



- interroger l'implicite : Ruth s'exprime-t-elle sur ses intentions ? Les frères et Sam prennent-ils la parole ? Imaginer leurs pensées secrètes. Comment caractériser les prises de paroles de Max ? Quelles craintes exprime-t-il ?

- interpréter le texte : comment comprendre cette fin ?

→ **Décrire le plus précisément possible cette scène telle qu'elle est mise en scène par Bondy :**

- comment sont disposés les personnages sur le plateau ? Comment Ruth est-elle habillée ? Est-ce étonnant ? Qu'induit le fait qu'elle porte son manteau ? La porte de l'entrée a-t-elle été refermée après le départ de Teddy ? Que remarque-t-on au niveau du son qui vient de l'extérieur ? Comment comprendre la course de Ruth vers la porte ? Que peut-on dire de la lumière ? Que se passe-t-il au niveau de la voix de Max ? Quel effet cela produit-il ? Comment analyser ce moment de suspension ? Qu'est-ce que le spectateur peut imaginer de ce qui va se passer ensuite ? On pourra rappeler l'échange de répliques pour conclure l'« arrangement » entre Max et Ruth juste après la chute de Sam dans l'escalier :

MAX : « Vous voulez toper là maintenant ou vous préférez remettre ça à plus tard ? »

RUTH : « Oh, remettons ça à plus tard. » p. 86

- que peut bien vouloir dire la dernière réplique que celle-ci lui adresse : « Ne deviens pas un étranger. » (p.87) ? Que pensent nos élèves de cette fin telle qu'elle est mise en scène ? Apporte-t-elle une résolution ou accentue-t-elle le pouvoir troublant de la pièce ? Chacun cherchera à justifier son point de vue.

→ **Confronter les différents points de vue concernant le choix final de Ruth et le départ de Teddy en s'appuyant sur les éléments de la mise en scène de Luc Bondy :**

Ruth accepte-t-elle d'être prostituée pour le compte de Lenny ou cherche-t-elle à rejoindre son mari ? Pourquoi Teddy laisse-t-il sa femme derrière lui ? Cherche-t-il à se « débarrasser » d'elle parce qu'il réalise qu'elle est effectivement une femme « en dessous de sa condition » ? Est-ce que Ruth a envie de rentrer aux États-Unis ?

Au terme de la discussion étayée des arguments des uns et des autres dans la classe, on conclura que, si la mise en scène peut nous orienter dans notre conviction, elle ne résout rien, finalement, le caractère énigmatique de cette pièce reste entier.

**Prolongement possible :**

Lire et commenter des articles de presse autour du spectacle. Par exemple :

- « La Chronique de Fabienne Pascaud », *Télérama*, 27 octobre 2012

- « La Loi du clan », *Les Inrockuptibles*, 31 octobre 2012

- « Bondy et Ganz chez Pinter – Une famille de prédateurs », *Le Nouvel Observateur*, 1<sup>er</sup> novembre 2012

- « Le Retour d'Harold Pinter : par-delà le bien et le mâle », *Le Figaro*

[www.lefigaro.fr/theatre/2012/10/19/03003-20121019ARTFIG00713--le-retour-d-harold-pinter-par-dela-le-bien-et-le-male.php](http://www.lefigaro.fr/theatre/2012/10/19/03003-20121019ARTFIG00713--le-retour-d-harold-pinter-par-dela-le-bien-et-le-male.php)

Nos chaleureux remerciements à toute l'équipe de l'Odéon-Théâtre de l'Europe (Émilie Dauriac, Chloé Perol) qui a permis la réalisation de ce dossier dans les meilleures conditions.

Tout ou partie de ce dossier sont réservés à un usage strictement pédagogique et ne peuvent être reproduits hors de ce cadre sans le consentement des auteurs et de l'éditeur. La mise en ligne des dossiers sur d'autres sites que ceux autorisés est strictement interdite.

**Contacts :** ► CRDP de l'académie de Paris : [crdp.communication@ac-paris.fr](mailto:crdp.communication@ac-paris.fr)

**Comité de pilotage**

Jean-Claude LALLIAS, professeur agrégé, conseiller Théâtre, département Arts et Culture, CNDP

Patrick LAUDET, IGEN lettres-théâtre

Cécile MAURIN, chargée de mission lettres, CNDP

Marie-Lucile MILHAUD, IA-IPR lettres-théâtre honoraire

**Auteure de ce dossier**

Rafaëlle PIGNON, professeure de lettres

**Responsable de la collection**

Jean-Claude LALLIAS, professeur agrégé, conseiller Théâtre, département Arts et Culture, CNDP

**Directeur de la publication**

Marie-Christine FERRANDON, directrice du CRDP de l'académie de Paris

**Suivi éditorial**

Dominique ABADA-SIMON, CRDP de l'académie de Paris

**Maquette et mise en pages**

Virginie LANGLAIS

D'après une création d'Éric GUERRIER

© Tous droits réservés

ISSN : 2102-6556

ISBN : 978-2-86631-279-4

© CRDP de l'académie de Paris, 2012

## Annexes

### ANNEXE 1 = EXTRAITS DE LA PIÈCE

| n°150 | octobre 2012 |

#### Extrait n°1 (traduction de Philippe Djian), p.55

MAX : Tu aurais dû me dire que tu étais marié, Teddy. Je t'aurais envoyé un cadeau. Le mariage s'est déroulé où, en Amérique ?

Est-ce que tu comprends ce que je dis ? Je veux que vous sachiez tous les deux que vous avez ma bénédiction.

TEDDY : Non, ici. La veille de notre départ.

TEDDY : Merci.

MAX : Une grande cérémonie ?

MAX : Ne me remercie pas. Combien d'autres maisons dans le coin peuvent s'honorer d'avoir un docteur en philosophie à leur table, devant une tasse de café ?

TEDDY : Non, il n'y avait personne.

MAX : Tu es malade. Je t'aurais offert un mariage tout en blanc. Nous aurions eu la crème de la crème, ici. J'aurais simplement été trop heureux de prendre cette dépense à ma charge, parole d'honneur.

*Pause*

RUTH : Je suis certaine que Teddy est très heureux... d'apprendre que je vous plais.

*Pause*

*Pause*

TEDDY : Tu étais trop occupé, à l'époque. Je ne voulais pas te déranger.

Je pense qu'il se demandait si je vous plairais.

MAX : Mais tu es ma propre chair, mon propre sang. Tu es mon premier-né. J'aurais tout laissé en plan. Sam vous aurait conduit à bord de la Snipe, Lenny aurait été ton garçon d'honneur, et ensuite nous serions tous allés te dire au revoir sur le bateau. Je veux dire, tu ne vas pas croire que je désapprouve le mariage, au moins ? Ne sois pas idiot. (À Ruth) Ça fait des années que je supplie mes deux garçons de se trouver une gentille et jolie fille avec de bonnes références – la vie valant ainsi la peine d'être vécue. (À Teddy) De toute façon, ça ne change rien, tu l'as fait, tu as fait un choix merveilleux, tu as une merveilleuse famille, une carrière magnifique... pourquoi ne pas oublier le passé ?

MAX : Mais vous êtes une femme charmante.

*Pause*

RUTH : J'étais...

MAX : Quoi ?

*Pause*

Qu'est-ce qu'elle dit ?

*Tous la regardent*

RUTH : J'étais... différente... quand j'ai rencontré Teddy... la première fois.

*Pause*

Harold Pinter, *Le Retour*, acte II, Gallimard, 2012

#### Extrait n°2 (traduction d'Éric Kahane)

MAX : Tu aurais dû me dire que tu étais marié, Teddy. Je t'aurais envoyé un cadeau. Où s'est passé le mariage ? En Amérique ?

TEDDY : Non il n'y avait personne.

TEDDY : Non. Ici. La veille de notre départ.

MAX : Tu es fou ! Je t'aurais offert un mariage en blanc. Nous aurions eu la crème de la crème. J'aurais été trop heureux de supporter cette dépense, ma parole d'honneur.

MAX : Vous avez eu une belle cérémonie ?

*Un temps.*

TEDDY : Tu étais occupé à l'époque. Je ne voulais pas te déranger.

MAX : Mais tu es ma chair et mon sang. Tu es mon premier-né. J'aurais tout laissé tomber. Sam t'aurait conduit à la réception dans la Super Snipe, Lenny aurait été ton témoin, et ensuite nous t'aurions tous accompagné au bateau. Dis-moi, tu n'imagines pas que je désapprouve le mariage, si ? Ne sois pas idiot. (*Il se tourne vers Ruth.*) Il y a des années que je supplie mes deux cadets de se trouver une gentille fille bien féminine avec des références sérieuses, voilà ce qui donne du prix à la vie. (*À Teddy.*) De toute façon, qu'est-ce que ça change ? C'est fait, tu as fait un choix merveilleux, tu as une famille merveilleuse, une carrière superbe... alors pourquoi revenir sur le passé ?

*Un temps.*

Tu comprends ce que je dis ? Je veux que vous sachiez tous les deux que vous avez ma bénédiction.

TEDDY : Merci.

MAX : Il n'y a pas de quoi. Dans combien d'autres

maisons du quartier y a-t-il un docteur « ès » philosophie assis au salon avec une tasse de café ?

*Un temps.*

RUTH : Je suis sûre que Teddy est très heureux de... savoir que je vous plais.

*Un temps.*

Je crois qu'il se demandait si je vous plairais.

MAX : Mais vous êtes une femme charmante !

RUTH : J'étais...

MAX : Quoi ?

*Un temps.*

Qu'est-ce qu'elle dit ?

*Tous les autres regardent Ruth.*

RUTH : J'étais... différente... quand j'ai connu Teddy... la première fois

Harold Pinter, *Le Retour*, traduction d'Éric Kahane, Le manteau d'Arlequin, Théâtre Français et du Monde entier, Gallimard, 2001, p. 53-54

## ANNEXE 2 = ENTRETIEN AVEC PHILIPPE DJIAN (PROPOS RECUEILLIS PAR DANIEL LOAYZA LE 12 JUILLET 2012)

| n°150 | octobre 2012 |

Philippe Djian, avant d'être un traducteur, vous êtes vous-même un auteur traduit dans plus de vingt-cinq langues...

**Philippe Djian** – Une vingtaine, en fait, c'est vrai, mais j'ai réellement accès à très, très peu de choses... Tout ce que j'ai écrit a été traduit en allemand, de A à Z, mais je n'en parle pas dix mots. De temps en temps mon ami Stephan Eicher me lit en traduction et me dit que ceci est bien rendu, que cela l'est moins... En anglais, mes connaissances me permettent tout juste d'apprécier le travail de mon traducteur. Alors le chinois, le russe ou le serbo-croate, vous imaginez ! Cela dit il y a quand même une chose que je sais : la traduction est un pouvoir, et comme tous les pouvoirs on peut en user bien ou mal. Elle peut être quelque chose d'exaltant mais aussi la porte ouverte au grand n'importe quoi. Or il est essentiel pour un auteur d'être traduit correctement. On est donc forcé de faire attention. J'exagère peut-être, mais c'est comme si on tenait la vie de l'autre entre ses mains. Une version ratée peut tuer une œuvre. En tout cas, elle peut faire très mal... Je comprends donc très bien qu'un auteur puisse s'intéresser à ses traducteurs, à ceux qui vont essayer de le faire passer. Jean-Philippe Toussaint organise des colloques avec ses traducteurs. Quand il m'y invite, j'y vais. On s'amuse beaucoup... Mais je n'y vais pas pour travailler sur mes propres textes. D'un autre côté, et toujours du point de vue de l'auteur, en matière de traduction c'est un peu comme quand on donne un livre aux gens du cinéma : une fois qu'on s'est engagé, qu'on a signé, il ne faut pas ensuite venir se plaindre de quoi que ce soit. D'ailleurs, sur quelle expertise se fonderait-on pour juger ? Mais en même temps, on espère toujours que le rapport sera juste, qu'une relation de confiance pourra s'établir. Que le travail de passage d'une langue à l'autre ne sera pas strictement d'ordre universitaire. Il s'agit par exemple de trouver comment Pinter pourrait exister dans notre langue – comment faire pour qu'il soit non pas un simple auteur anglais traduit mais d'abord un auteur, simplement un auteur...

Comment choisissez-vous les textes que vous traduisez ?

**P. D.** – Je ne les choisis pas, je les accepte. Ce sont des commandes amicales. Luc Bondy me fait des propositions, et comme les textes sont magnifiques... Mais si j'accepte, c'est aussi

parce que je crois que ça sert à quelque chose. Si j'ai traduit *Le Gardien*, qui a été mis en scène par Didier Long et interprété par Robert Hirsch, c'est que je m'étais aperçu que les traductions de Pinter dataient d'il y a une trentaine d'années ou plus. En les parcourant, j'avais le sentiment que ce n'était pas à la hauteur de ce que j'éprouvais en lisant l'original. Comment faire pour retranscrire l'émotion, pour faire passer ses bonheurs de lecteur ? Éric Kahane me donnait l'impression de s'approprier parfois l'identité de l'auteur, entre autres en multipliant les didascalies, les rajouts explicatifs. Avec les traducteurs, il y a toujours un risque qu'ils se sentent un peu propriétaires de « leur » auteur au lieu de se mettre à son service, ce qui peut devenir un vrai problème.

Ce n'est pas toujours le cas...

**P. D.** – Bien sûr que non. Je trouve par exemple que la nouvelle traduction de *l'Ulysse* de Joyce est un travail formidable. Moi qui ai si longtemps buté sur Joyce, qui ai dû y revenir pendant des années avant de pouvoir finir la traversée, j'ai vraiment apprécié. Ou Dostoïevski : sa retraduction a complètement transformé la perception qu'on peut en avoir. C'est vraiment une question énorme... Il paraît que Vitez aurait dit un jour que les traductions théâtrales devraient être refaites tous les vingt ans. S'il l'a dit, il a touché juste. Le théâtre, c'est quand même du langage parlé, ou qui a au moins un rapport avec un certain état possible de la parole. Ce rapport-là bouge comme la parole bouge, c'est-à-dire très vite. Et dans certaines de ses strates, comme l'argot, ça se transforme et ça se démode encore plus vite. C'est pour ça qu'il faut sans cesse en revenir à l'esprit avant la lettre, à la puissance du jaillissement, retrouver la fraîcheur au-delà de ce qui est devenu désuet...

À vous entendre, j'ai le sentiment que c'est un peu comme si, pour vous, la littérature ne pouvait être que contemporaine...

**P. D.** – Elle est contemporaine de ceux qui découvrent leur sens de la vie avec elle. C'est pour cela que je suis passionné de littérature américaine. J'ai écrit un petit livre, *Ardoise*, sur les auteurs qui m'ont réellement, profondément bouleversé – pas ceux que j'aime, ils seraient trop nombreux, mais ceux qui ont transformé ma vie. Presque tous sont Américains. Mais cette passion, elle est un peu par défaut. Si je les ai tant aimés, ce n'est pas parce qu'ils étaient mes

contemporains, mais parce qu'ils pouvaient le devenir, comme Melville. Il se trouve que c'est là, chez Kerouac, ou Faulkner, ou Carver, que j'ai retrouvé pour la première fois ce qui m'intéresse. C'est avec eux que j'ai reconnu ce qui rend la littérature vitale ou vivante pour moi.

#### D'où votre intérêt pour la langue anglaise ?

**P. D.** – Comme j'aimais les Américains, je me suis mis à les lire dans leur langue. Salinger, je l'ai découvert en français, puis je l'ai « vérifié » dans l'original... Quand j'étais adolescent, j'ai commencé à explorer le monde à travers certains auteurs, une certaine littérature. À l'époque, c'était une constellation qui a influencé toute ma génération, celle de toute une culture – musique, cinéma, écriture – qui venait de l'autre côté de l'Atlantique. Des gens comme Bob Dylan, Leonard Cohen, il fallait bien qu'on attrape un dictionnaire pour comprendre ce qu'ils nous disaient... L'anglais m'est venu par là, comme pour tant d'autres. Et puis c'est un peu comme pour le cinéma : par passion, on l'aborde en v. o. sous-titrée, et peu à peu on se fait à la musique, à la scansion. Je suis un musicien raté, l'anglais m'a aussi attrapé par les oreilles. Je suis parti presque deux ans à Boston avec toute ma famille, en immersion quasi totale dans cet environnement sonore totalement étranger. J'ai écrit un ou deux romans là-bas. Curieusement, le fait d'écrire en français dans ce contexte-là a réveillé une autre conscience de mon rapport particulier à ma langue. C'était à la fois drôle et rassurant. Un contrecoup agréable...

#### Romancier, vous traduisez des dramaturges ; francophone, vous avez aimé écrire dans un océan d'anglais. Est-ce que l'expérience de ces différences nourrit votre travail d'écrivain ?

**P. D.** – C'est énorme. En fait, les histoires m'intéressent moyennement. Après Shakespeare, c'est plutôt difficile d'innover : finalement, on en revient toujours à la question de savoir comment les gens fonctionnent les uns par rapport aux autres ! J'exagère un peu, mais à peine... L'histoire, c'est d'abord un support qui permet le travail de la langue. C'est-à-dire le vrai travail. Comme disait Céline, si c'est des histoires que vous voulez, il y en a plein les journaux... Et donc, quand on veut travailler le matériau, la traduction est une sacrée discipline. Prenez une langue fluide comme l'anglais, essayez donc d'assimiler ses qualités puis de les restituer en français... Le français, je le sens taillé pour la philosophie, pour l'abstraction, et voilà qu'il s'agit d'y transcrire cette sorte d'harmonie tendue qui est propre à l'anglais : pour cela, il faut

se donner du mal, essayer de repérer ce qui fait la colonne vertébrale de la phrase, son axe...

#### Et chez Pinter, en quoi cela consiste-t-il ?

**P. D.** – Chez Pinter, le sens profond, c'est ce qui est caché, l'infratexte. C'est comme si sous une rivière en coulait une autre, souterraine, une rivière encore plus profonde. Invisible. Chez Pinter, on est obligé d'y penser tout le temps. Il était lui-même acteur, il savait quelle charge de sens la présence de l'acteur en scène peut convoquer. Prenez par exemple *The Room*, (*La Chambre*). Dans son texte, Pinter indique le rapport d'âge : la femme a dans les soixante ans, l'homme dans les quarante. Dans la traduction déjà publiée, cette indication a disparu. Or ça change tout : on n'entend pas du tout la même chose quand on sait que c'est un dialogue entre une femme vieillissante et un type qui a vingt ans de moins qu'elle. Pinter écrit d'ailleurs de façon à ce que ce soit la manière de dire, par l'acteur, qui donne corps à ce qu'il y a derrière ou dessous. Cette façon de superposer les plans, de laisser de l'air à l'implicite, au sous-entendu, est tissée dans le rythme de son anglais. Chez lui, c'est comme une seconde nature. Ça ne tient pas à tel ou tel mot, ça se passe entre les phrases, dans tel ou tel décrochement... À ce niveau, le problème n'est plus strictement linguistique. Comment est-ce qu'on parvient à rendre ça en français ? J'en parlais avec Crimp dernièrement et il m'a fait observer que c'était peut-être pour cette raison que de plus en plus d'auteurs souhaitent être traduits par des gens qui sont eux-mêmes auteurs dans la langue d'arrivée. Je ne suis pas un universitaire, je ne suis pas un spécialiste de théâtre ni de langue anglaise. Mais je vois ce que Crimp veut dire. Il s'agit d'être capable de se rapprocher d'une certaine source, du point d'où l'écriture provient. Et pour y parvenir, les scrupules universitaires ne sont pas forcément les vertus les plus nécessaires.

#### Mais le type de traduction peut dépendre des objectifs...

**P. D.** – Bien sûr. Une édition annotée, c'est un certain mode d'existence pour le texte. La scène en est un autre, très différent. Je suis en train de relire *Richard II* à la demande de Luc. Le premier vers de la pièce dit à peu près : « Vieux Jean de Gand, vénérable Lancastre... » Qu'est-ce que je peux faire avec ça ? Il ne s'agit pas de moderniser, de simplifier. Il doit y avoir un moyen plus subtil, plus fort que la simple adaptation. Il faut s'efforcer d'être juste, en effet, mais il ne faut pas qu'à force de justesse le texte finisse par ne plus en être un. Il ne faut pas que la rigueur finisse par produire de

la rigidité cadavérique... Alors comment ne rien perdre et gagner quelque chose ? Le problème se pose et se repose pour tous les auteurs. J'en ai parlé avec des « vrais » traducteurs, des gens dont c'est le métier. Ils m'ont rappelé que quand on gagne sa vie à traduire, c'est plutôt compliqué de se permettre de s'attarder des heures sur un seul vers. Si on ne traduit que dix lignes par jour, on ne va pas gagner de quoi manger... Mais là où des professionnels normalement qualifiés mettraient dix jours de travail, moi je peux en passer trente, revenir, retoucher. Quand j'ai traduit *The Republic of Happiness* de Crimp, j'ai mis un temps fou à faire des chansons (le texte en comporte une bonne demi-douzaine) qui ne soient pas juste rimées mais vraiment chantables : de vraies chansons. Je suis libre de prendre ce temps-là, et quand on aime, on ne compte pas... Il faut vraiment aimer ce travail. Mais sans la demande de Luc, je ne me serais pas risqué à traduire Pinter. De plus, une fois fini le premier jet, nous avons tout relu ensemble, lentement, méticuleusement, en intégrant la présence de Bruno Ganz dans la distribution. La vision du travail devenait de plus en plus précise : monter Pinter, et à l'Odéon, et avec Bruno Ganz... Ce travail-là, je n'aurais jamais le temps de le faire pour la traduction d'un roman, par exemple. Une fois encore, j'ai trop à faire par ailleurs avec mes propres romans, avec les textes que j'écris pour Stephan Eicher... Déjà, rien que pour Pinter, chez Gallimard, on m'a d'abord pris pour un fou. Il a fallu que j'insiste, que je tienne bon – et maintenant ils sont enchantés, me proposent de retraduire l'intégrale ! Quel travail... Les gens ne se rendent pas compte du temps et de l'engagement que ça réclame. C'est comme pour l'écriture. Quand les lecteurs vous disent « J'ai adoré votre dernier roman, quand est-ce que vous sortez le prochain ? », ça fait plaisir, bien sûr, mais ils ne se doutent pas des efforts consentis. Tant mieux d'ailleurs, puisqu'une partie du travail consiste à rendre ces efforts invisibles.

**Est-ce qu'il y a un détail, une difficulté qui vous ont particulièrement retenu au cours du travail de traduction du *Retour* ?**

**P. D.** – Il y a l'immense difficulté du choix entre « tu » et « vous ». Ça change tout. À la fin du *Retour*, quand le vieux tombe aux genoux de la jeune femme, qu'est-ce qu'il doit lui dire : « Embrassez-moi » ou « Embrasse-moi » ? La forme de politesse suggère un certain respect, la reconnaissance du fait que l'on est dominé, ou intimidé, ou suppliant. Le tutoiement engage une tout autre tonalité, brutale, ou impérative, ou intime. La langue anglaise laisse planer le doute.

**Alors, on choisit quoi ?**

**P. D.** – Luc avait une certaine préférence, moi une autre. Le glissement entre les nuances peut être d'une subtilité incroyable. Quant à savoir quelle pouvait être l'intention de Pinter... Dans *Le Gardien*, en l'absence de toute indication de l'auteur, il a fallu que je fasse mes choix de l'intérieur, en cours de travail : je me levais, j'allais faire un tour, je revenais jeter un coup d'œil... Du coup, ça passe d'un pôle à l'autre en cours de texte, ça fait des allers-retours, et chaque virage correspond à des choix qu'il a fallu prendre, compliqués et importants.

**Et avant d'engager le travail, vous vous sentez comment ?**

**P. D.** – Il y a toujours un moment de tremblement. Est-ce que je vais être à la hauteur, moi, petit écrivain français... Cette génération d'*angry young men*, j'aimais déjà lire leurs œuvres dans les années soixante. On y va avec l'angoisse de trahir. C'est inévitable. Et comme en plus, on trahit rarement en bien... La traduction est impossible et pourtant il faut traduire, et on finit par y arriver...

**Comme disait Samuel Beckett dans *L'Innommable* : « Il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais donc continuer » ?**

**P. D.** – Oui... Il faut continuer, moi ou un autre. En sachant que le grand péché, c'est le manque d'humilité, le sens de la compétition. Le syndrome du traducteur qui sait mieux que l'auteur lui-même. Cela peut arriver avec les gens qui viennent après l'écriture, qui interviennent en second. Ils se figurent de temps en temps que c'est avant tout une question de savoir, et que ce savoir, ils le détiennent... Certains correcteurs repèrent les fautes d'orthographe, les distractions, les bourdes, merci à eux, mais parfois ils accrochent aussi au passage des virgules qui leur paraissent bizarres. Or les virgules c'est souvent une question de rythme, de respiration et je leur dis : laissez mes virgules où elles sont, ce n'est pas à vous de reprendre mon souffle... Une virgule peut en français restituer quelque chose de l'intonation anglaise, la bouger c'est changer l'humeur. J'ai toujours défendu l'écriture comme travail de la langue. S'il n'y a pas ce travail on est historien, philosophe, psychologue, mais pas écrivain. L'écriture d'un roman, c'est une question de souffle, d'air, de mélodie, mais aussi de point de vue, de placement de la caméra, de cadrage... C'est cet ensemble qui fait le style. Si j'aime tellement les Américains, c'est parce qu'eux n'ont jamais oublié qu'on pouvait faire de l'*entertainment* en littérature, sans que cela empêche d'écrire en même temps à

cette altitude, sans inhibition mais avec cette exigence, cette ambition absolues. On peut faire à la fois du roman policier, avec trafic de drogue, coups de feu, etc., et en même temps se tenir à hauteur de prix Nobel ou de tragédie grecque, comme disait Malraux à propos de *Sanctuaire* de Faulkner... Il ne faut pas avoir peur. Parfois, en France, j'ai l'impression qu'on a un peu peur. On prend la pose, on s'applique à respecter la figure ou le rôle de « l'écrivain », on essaie d'y ressembler. Comme si on avait peur de passer pour une brute ou un naïf. Et à force de vouloir paraître tellement subtil, tellement intelligent, ça imprègne

jusqu'au style. Ça sent le Lagarde et Michard et on perd la singularité en route. Les écrivains que j'aime ne me donnent jamais l'impression d'avoir cherché à ressembler à qui que ce soit. Ils sont singuliers. Chacun a sa voix. Chez les Américains, ça donne l'impression d'être tout naturel – alors qu'évidemment c'est l'effet d'un travail énorme. La traduction, idéalement, c'est une façon d'exercer sa sensibilité à toutes ces voix, celles de chacun des autres. Et le rêve de la traduction, son utopie, c'est de vouloir restituer ce qui est par nature inimitable. Ce qui est de la folie, bien sûr. Mais de la folie douce. Heureusement.

## ANNEXE 3 = REPÈRES BIOGRAPHIQUES

### Harold Pinter



Harold Pinter est né dans un faubourg de Londres le 10 octobre 1930. Au début des années 50, il entame une carrière d'acteur sous le pseudonyme de David Baron, publie des poèmes et écrit un roman semi-autobiographique, *Les Nains* (*The Dwarfs*). Sa première pièce, *La Chambre* (*The Room*), est représentée à Bristol en 1957. Elle attire l'attention d'un producteur de théâtre grâce auquel sa seconde pièce, *L'Anniversaire* (*The Birthday Party*, 1958), est créée à Cambridge, Oxford, puis au Lyric Theatre de Londres. Elle tombe après huit représentations, mais lui vaut un compte rendu enthousiaste d'un critique dramatique influent qui le fait remarquer. Ses pièces radiophoniques, en particulier *Une petite douleur* (*A Slight Ache*, BBC, 1959) lui valent un succès d'estime. Dès 1960, c'est la célébrité, avec *Le Gardien* (*The Caretaker*), *La Collection* (*The Collection*, 1961), *L'Amant* (*The Lover*, 1963), *Tea Party* (1964) puis *Le Retour* (*The Homecoming*, 1965), qu'il adaptera lui-même pour le cinéma. Un an après Londres, la pièce est créée à Paris en octobre 1966, dans une mise en scène de Claude Régy. En 1962, Pinter écrit le scénario du film de Joseph Losey *The*

*Servant*. C'est encore pour Losey qu'il fera l'adaptation de *Accident* en 1967 et du *Messenger* (*The Go-Between*) en 1969. Parallèlement à sa carrière de dramaturge, Pinter exerce des activités de comédien, notamment dans ses propres pièces (il a repris le rôle de Lenny du *Retour* en 1969). Il a également réalisé un long-métrage, tiré de la pièce de Simon Gray Butley, en 1973. Il revient au théâtre en 1971 avec *C'était hier* (*Old Times*), met en scène des pièces créées au National Theatre. Dès lors, il est présent sur tous les fronts : cinéma avec l'adaptation de *À la recherche du temps perdu* (1972) et de *La Femme du lieutenant français* (1980), radio et télévision, théâtre avec *No Man's Land* (1975), *Trahisons* (*Betrayal*, 1978), *The Hot House* (1980), *Un pour la route* (*One for the road*, 1984), *Le Nouvel ordre du Monde* (*New World Order*, 1991), *La Lune se couche* (*Moonlight*, 1993), *Ashes to Ashes* (1996), *Celebration* (2000). Il a publié en 1998-1999 un recueil de poésies et de textes politiques, *Various voices*. En novembre 2000, le scénario de *À la recherche du temps perdu*, que Pinter avait écrit en 1972 pour Joseph Losey (projet non abouti), est adapté au théâtre sous le titre de *Remembrance of last things*. La création a lieu au Royal National Theatre à Londres dans une mise en scène de Di Trevis. Lauréat du prix Nobel de littérature en 2005, il annonce sa retraite de l'écriture dramatique et joue en octobre 2006 son dernier rôle, *Krapp's Last Tape* (*La Dernière Bande*) de Samuel Beckett, au Royal Court à l'occasion du cinquantième anniversaire du théâtre. Harold Pinter succombe à un cancer du foie le 24 décembre 2008.

### Luc Bondy

Né en 1948 à Zurich, il vit une partie de son enfance et de son adolescence à Paris. Il y fréquente l'école de pantomime de Jacques Lecoq avant de faire ses débuts au Théâtre Universitaire International avec une adaptation de Gombrowicz. En 1969, il est engagé comme assistant au Thalia Theater de Hambourg. Deux ans plus tard, il entame une carrière de metteur en scène qui l'amène à signer une soixantaine de spectacles à ce jour, d'abord à travers toute l'Allemagne (Wietkiewicz, Genet, Büchner, Fassbinder, Ionesco, Shakespeare, Goethe, Bond, Ibsen, Botho Strauß, Beckett, Shakespeare...) puis dans le monde entier.

En 1984, il met en scène au Théâtre des Amandiers, que dirige Patrice Chéreau, *Terre*





*étrangère* d'Arthur Schnitzler et *Le Conte d'hiver* de William Shakespeare, dans la nouvelle traduction de Bernard-Marie Koltès. Un an plus tard, il succède à Peter Stein à la direction de la Schaubühne de Berlin. Depuis, il a notamment monté *Die Zeit und das Zimmer* (*Le Temps et la chambre*) de Botho Strauß (Berlin 1989), *John Gabriel Borkman* d'Ibsen (Lausanne, Vienne et Paris, Odéon 1993), *En attendant Godot* de Beckett (Lausanne, Vienne et Paris, Odéon 1999), *Die Möwe* (*La Mouette*) de Tchekhov (Vienne 2000, Paris, Odéon 2002), *Drei Mal Leben* (*Trois Versions de la vie*) de Yasmina Reza (Vienne 2000), *Auf dem Land* (*La Campagne*) de Martin Crimp (Zurich et Berlin 2001), *Unerwartete Rückkehr* (*Retour inattendu*) de Botho Strauß (Berlin 2002), *Anatol* d'Arthur Schnitzler (Vienne 2002), *Une pièce espagnole* de Yasmina Reza (Paris 2004), *Cruel and Tender* (*Tendre et cruel*) de Martin Crimp (Vienne et Londres 2004), *Die eine und die andere* de Botho Strauß (Berlin 2005), *Viol – d'après Titus Andronicus de Shakespeare*, de Botho Strauß (Paris, Odéon 2006), *La Seconde Surprise de l'amour* de Marivaux (Nanterre, 2007), *Les Chaises* de Ionesco (Nanterre, 2010). Au Young Vic de Londres, en 2010, Luc Bondy a mis en scène *Sweet Nothings* (*Liebelei*) d'Arthur Schnitzler (texte de David Harrower), puis créé en juin de la même année *Helena* (*Hélène*)

d'Euripide (traduction de Peter Handke) au Burgtheater de Vienne. À l'Opéra, citons *Wozzeck* (Hambourg 1976), *Così fan tutte* (Bruxelles 1986), *Salomé* (Salzbourg, Florence, Londres et Paris dès 1992), *Don Carlos* (Paris 1996), *Macbeth* (Edimbourg 1999 et Vienne 2000), *Le Conte d'hiver* de Boesmans (Bruxelles 1999), *The Turn of the Screw* de Britten (Aix-en-Provence 2001 et Vienne 2002, Paris 2005), *Hercules* de Händel (Aix-en-Provence 2004 et Vienne 2005), *Julie* de Philippe Boesmans (Bruxelles, Vienne et Aix-en-Provence 2005), *Idomeneo* de Mozart à la Scala de Milan (2005), *Yvonne Princesse de Bourgogne* de Philippe Boesmans à l'Opéra Garnier (2009), *Tosca* de Puccini au Metropolitan de New York (2009 ; reprise à Munich en juin 2010 puis à la Scala en 2012). Au cinéma, il a réalisé trois films : *Die Ortliebschen Frauen* (1979) ; *Terre étrangère*, avec Michel Piccoli, Bulle Ogier, Alain Cuny (1988) ; *Ne fais pas ça* avec Nicole Garcia, Natacha Régnier et Dominique Reymond (2004). Il a également écrit plusieurs livres, publiés chez Grasset ou Christian Bourgois. Dernier titre paru : *La Fête de l'instant* (septembre 2012).

Luc Bondy, qui dirige les Wiener Festwochen depuis 2001, est directeur de l'Odéon-Théâtre de l'Europe depuis mars 2012. Il a inauguré son mandat en septembre 2012 avec *Les Beaux Jours d'Aranjuez*, la dernière pièce de Peter Handke.

ANNEXE 4 = EXTRAIT DE HAROLD PINTER, *LE RETOUR*, TRADUCTION  
DE PHILIPPE DJIAN, GALLIMARD, 2012

| n°150 | octobre 2012 |

*TEDDY se dirige vers la sortie.*

RUTH : Eddie.

*TEDDY se retourne.*

*Pause*

Ne deviens pas un étranger.

*TEDDY repart, referme la porte d'entrée derrière lui.*

*Silence*

*Les trois hommes sont debout.*

*RUTH reste tranquillement assise.*

*SAM est toujours allongé sur le sol.*

*JOEY marche lentement à travers la pièce.*

*Il s'agenouille à côté de RUTH.*

*Elle lui caresse légèrement la tête.*

*Il appuie son front sur les genoux de RUTH.*

*MAX commence à marcher de long en large  
derrière eux.*

*LENNY reste immobile.*

*MAX se tourne vers LENNY.*

MAX : Je suis trop vieux, j' imagine. Elle pense  
que je suis un vieillard.

*Pause*

Je suis pas si vieux que ça.

*Pause*

(à RUTH) Vous me trouvez trop vieux pour  
vous ?

*Pause*

Écoutez. Vous croyez que vous allez avoir ce  
grand con tout le temps ? Vous croyez que vous  
allez vous occuper que de lui... que vous allez  
avoir que lui tout le temps ? Il va falloir vous  
mettre au boulot ! Il va falloir accepter les  
autres, vous comprenez ?

*Pause*

Est-ce qu'elle a bien saisi l'histoire ?

*Pause*

Lenny, tu crois qu'elle a compris...

*Il commence à bégayer.*

Ce que... ce que... ce que... ce que nous vou-  
lons d'elle ? Ce que... nous avons en tête ? Tu  
crois que c'est bien clair pour elle ?

*Pause*

Je crois pas que ce soit bien clair dans son  
esprit.

*Pause*

Tu comprends ce que je dis ? Écoute, j'ai comme  
la drôle d'impression qu'elle va nous faire une  
saloperie, tu paries ? Elle va se servir de nous, elle  
va nous utiliser, je peux te le dire ! Je le sens !  
Tu veux parier ?

*Pause*

Elle va jamais... s'adapter.

*Il commence à gémir, cramponne sa canne,  
tombe à genoux près de la chaise de RUTH. Son  
corps s'affaisse.*

*Ses gémissements s'arrêtent. Son corps se  
redresse. Il la regarde, toujours agenouillé.*

Je ne suis pas un vieillard.

*Pause*

Vous m'entendez ?

*Il tend son visage vers elle.*

Embrassez-moi.

*Elle continue de caresser la tête de JOEY,  
légèrement.*

*LENNY, debout, les observe.*