



De *Kinsale Drive* à *Wessex Grove* : Une étude psychanalytique de *Betrayal* de Harold Pinter

Woodroffe Graham

[Pour citer cet article](#)

Woodroffe Graham, « De *Kinsale Drive* à *Wessex Grove* : Une étude psychanalytique de *Betrayal* de Harold Pinter », *Cycnos*, vol. 3. (Les sujets de la lettre), 1987, mis en ligne en 2021.

<http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/751>

Lien vers la notice <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/751>

Lien du document <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/751.pdf>

[Cycnos, études anglophones](#)

revue électronique éditée sur *épi-Revel* à Nice

ISSN 1765-3118

ISSN papier 0992-1893

AVERTISSEMENT

Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle. Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.

L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.

EPI-REVEL

Revue électronique de l'Université Côte d'Azur

**"De Kinsale Drive à Wessex Grove:
Une étude psychanalytique de *Betrayal*
de Harold Pinter"**

**Graham Woodroffe
Université de Paris-Nanterre**

Jamais, dans l'œuvre dramatique de Pinter, les dialogues n'ont été aussi concis et aussi proches du registre du quotidien que dans *Betrayal* (1978)¹. L'économie de ce texte est d'autant plus remarquable qu'elle permet au spectateur de percevoir ce que cachent les personnages. Cependant, pour ceux qui s'intéressent non pas à la motivation des personnages mais à la façon dont le discours inconscient du sujet organise un texte, cette concision rend *Betrayal* (à la différence d'un conte de Poe ou d'un roman de Woolf) singulièrement opaque. On peut le constater à la lecture des toutes premières lignes de la pièce:

Jerry Well...

Emma How are you?

Jerry All right.

Emma You look well.

Jerry Well, I'm not that well, really. (11)

Je reviendrai sur ces lignes plus loin car ce n'est qu'à l'analyse de la dernière scène de la pièce qu'elles ont pris un sens pour moi. Cette dernière scène est aussi un début dans la mesure où Pinter a choisi de raconter l'histoire d'une liaison amoureuse en remontant le temps jusqu'au moment où elle commence. Ainsi, le spectateur-lecteur assiste à la reconstruction - toujours imparfaite et parcellaire - du passé de ces trois personnages: Jerry, Robert et Emma.

Que l'œuvre de Proust ait influencé la construction de cette pièce n'a pas de quoi étonner si l'on se souvient qu'avant (ou même peut-être pendant) sa composition, Pinter travaillait sur le scénario de *A la recherche du temps perdu*². En effet, à la fin des années soixante-dix, le dramaturge se tourne de plus en plus vers le cinéma. D'ailleurs, la concision du texte s'explique sans doute par le fait qu'il est aussi (à quelques dialogues près), le scénario du film *Betrayal* réalisé en 1983 par David Jones³. Le titre français de ce film, "Trahissons conjugales", pourrait laisser supposer que l'adultère est son thème principal; or, même en surface, il n'en est rien. En revanche, ce qui semble important - voire central - quant à l'organisation de la pièce, c'est que tout le monde sait ce que Jerry, l'amant du triangle ignore. A quoi renvoie cette mise en scène de

l'ignorance dans le cadre d'une relation amoureuse? Pour essayer de répondre à cette question il convient - comme Robert Silhol nous le montre dans *Le texte du désir* - de scruter les effets de sens du discours inconscient du sujet producteur⁴.

Comme je l'ai déjà indiqué, c'est par la dernière scène, début chronologique de ce drame, que je propose de commencer le travail de lecture - voire d'écoute - que requiert cette approche psychanalytique. La scène 9 se différencie nettement des autres de par sa construction quelque peu maladroite et de par la spontanéité inattendue de ses dialogues. Cette scène est, comme j'ai eu l'occasion de le constater moi-même en travaillant avec des comédiens, la plus difficile à interpréter d'une manière convaincante. Ainsi, sorte de postface dans le texte de Pinter, la scène 9 servira de préface à cette étude car, à mon sens, on peut y déceler les fantasmes inconscients qui organisent la pièce.

Look at the way you look at me

La liaison amoureuse entre Jerry et Emma se noue lors d'une "party" chez Robert et Emma. En effet, au cours de cette soirée Emma entre dans sa chambre et découvre Jerry assis sur le lit conjugal, un verre à la main. Enhardi par l'alcool, il déverse un flot de compliments incohérents à la femme de son meilleur ami. A la lecture du texte, cette "déclaration d'amour" donne déjà des indications sur le type de fantasme inconscient qui organise cette scène. Ivre de vin et de paroles, Jerry explore des sons et des mots comme le ferait un bébé rassasié et babillard. Cette découverte de la parole se traduit de la façon suivante: "All these words I'm using, (...) they've never been said before" (135). De plus, les indications scéniques mettent l'accent sur le tactile avec "holds", "grasps", et "clasps" évoquant la dépendance corporelle de l'enfant vis-à-vis de sa mère. C'est une dépendance qui se résume très succinctement par la réplique: "(...) my life is in your hands" (136).

Cependant, ce qui renvoie, avant tout, à la relation mère-enfant, c'est que les répliques s'échangent dans le miroir pendant qu'Emma se peigne les cheveux, Jerry s'approche d'elle et dit: "You're so beautiful. Look at the way you look at me" (id.). Cette réplique, en particulier, fait penser à l'expérience du miroir qui fait découvrir à l'enfant son image spéculaire et fait basculer pour toujours son narcissisme primordial, sa dépendance par rapport au regard fondateur de la mère. Mais cette réplique, ne renvoie-t-elle pas plus précisément à une pulsion scopique (voir et être vu), où l'objet et le sujet se confondent? En effet, c'est quelque chose de l'ordre d'une nostalgie pour cet état d'indifférenciation fondamentale qui serait à l'œuvre dans les paroles de Jerry quand il dit ensuite: "(...) you jewel, my jewel", comme si "toi" et "moi" étaient des images inverties. Quelque chose de l'ordre de l'indifférenciation, certes, car le

discours du sujet investit également cette dernière réplique de représentations qui renvoient au stade génital et, plus précisément, à la théorie sexuelle infantile qui attribue à la mère un pénis. Cette lecture de "you jewel, my jewel" comme représentation de l'indifférenciation est liée à l'association entre les bijoux (*Schmuck* en allemand) et le pénis (*schmuck* en Yiddish), association qui ne semble pas trop forcée quand on sait que le dramaturge est juif. D'ailleurs, elle a sa logique dans le discours sur la différence des sexes dont il sera question plus loin. Il ne saurait échapper au lecteur que "you Jew el, my Jew el" laisse entendre un autre registre de signification qui, lui, porte les déterminations sociales du sujet et sur lesquelles je reviendrai à la fin de cette étude.

La suite de la déclaration de Jerry est curieuse. Avec des énoncés hyperboliques, il demande à Emma d'avoir pitié de lui alors qu'elle ne lui a rien refusé. On dirait même qu'elle est loin d'être insensible aux louanges de son soupirant:

(...) I won't walk, I'll be a cripple, I'll descend, I'll diminish into total paralysis, my life is in your hands, that's what you're banishing me to, a state of catatonia? do you? do you? the state of... where the reigning prince is the prince of emptiness, the prince of absence, the prince of desolation. I love you. (136)

A bien les entendre - toujours dans le contexte du stade du miroir - il apparaît que ces paroles véhiculent une protestation contre la séparation d'avec la mère. Ainsi, "banishing", "absence", et "desolation" renverraient à cette expérience que Lacan qualifie d'aliénante et qui est la découverte du "je" spéculaire. Dans "I won't walk, (...) I'll diminish into total paralysis", il y aurait représentation d'un désir de rester dans l'état d'impuissance motrice du nourrisson encore dépendant de sa mère.

A ce propos, il est intéressant de trouver ici le terme "catatonia" (employé deux fois). La catatonie - syndrome psycho-moteur souvent caractérisé par la régression à un état "foetal" - est une des catégories diagnostiques de la schizophrénie, maladie qui a ses origines dans la problématique de la relation duelle. Qu'elle soit réussie ou pas, la séparation entre mère et enfant est inévitable, ne serait-ce que par l'arrivée du père. L'intervention paternelle est symbolisée par la réponse d'Emma à la déclaration de Jerry : "My husband is at the other side of that door" (id.). Dorénavant, non seulement le père existe, mais le monde existe. Non seulement il y a une différence entre soi-même et sa mère mais aussi entre soi-même et les autres. La réaction de Jerry semblerait à la fois reconnaître cette découverte et la nier :

Everyone knows. The world knows. It knows. But they'll never know, they'll never know, they're in a different world." (Id.)

Même sur le plan manifeste ces mots sont fortement ambigus. Qu'est-ce que tout le monde sait? Que Jerry est amoureux d'Emma? Et, qu'est-ce qu'ils ne sauront pas? Il y a certainement un

problème ici et sa nature est difficile à cerner. N'y a-t-il pas méconnaissance des faits, voire scotomisation du monde extérieur - bref, un désir de se complaire dans l'imaginaire?

Comme je l'ai déjà suggéré, le "problème" de Jerry est qu'il est le seul à ne pas être au courant. La dernière partie de la scène 9 fournit quelques indications sur les conditions de production inconscientes de ce thème manifeste. Qu'est-ce qui se passe lorsque Robert ouvre "that door"? Jerry vient d'embrasser Emma, elle se dégage de lui et, à ce moment Robert fait irruption dans la chambre. Jerry s'explique: "(...) I decided to take this opportunity to tell your wife how beautiful she was". Robert répond: "Quite right" (137) et Jerry continue:

It is quite right to... to face up to the facts... and to offer a token, without blush, a token of one's unalloyed appreciation, no holds barred." (id.)

Avec la réplique, "Absolutely" (id.), Robert, loin de désapprouver l'enthousiasme de Jerry pour sa femme, semblerait au contraire le cautionner - par tact, par orgueil ou par curiosité, on ne sait. L'assentiment du mari à la liaison entre Jerry et Emma est certes un des aspects les plus fascinants de la pièce et fait de Robert un personnage énigmatique.

Mais, cet aspect du contenu manifeste a pour fonction de tenir caché un autre discours qui nous parvient à travers plusieurs indices dont le plus percutant est contenu dans l'expression: "one's unalloyed appreciation". D'abord, ce mot curieux, "unalloyed", qui veut dire littéralement "non-fusionné", "non-uni". Pourtant, s'il s'agissait de le remplacer par un synonyme, les mots comme "sans réserve", "total", ou "entier" sembleraient plus appropriés. Une paraphrase de "one's unalloyed appreciation, no holds barred" serait donc: "mon admiration pour ta femme est totale, rien n'est exclu". Compte tenu de la situation, n'est-il pas surprenant que Robert soit absolument d'accord? Mais la question de la motivation des personnages risque aisément d'occulter le travail de lecture des chaînes signifiantes dans le discours du sujet, et c'est à cette démarche qu'il faut revenir pour expliquer le choix du mot "unalloyed", terme qui, dans le/les sens où il est employé ici, ne se trouve pas dans l'*Oxford English Dictionary* - encore qu'il évoque le mot "unallowed", dont l'orthographe désuète est précisément "unalloyed". L'idée de "unallowed", d'ailleurs, trouve son écho dans "barred". Il semblerait, alors, que ce mot "unalloyed" réunisse deux idées contradictoires: ce qui est total ou uni, d'un côté, et ce qui est non-uni ou séparé, de l'autre. De surcroît, ce signifiant permet d'entendre un discours qui suggère que ce qui est entier, ce qui est "un" (et le choix du pronom "one" n'y est pas pour rien), n'est pas - ne devrait pas être - permis.

Comment ne pas voir, en effet, dans cette mise en scène fantasmée de l'assentiment paternel, l'enfant qui - sans le savoir bien entendu - supplie son père de poser l'interdit; de faire régner sa loi? Pour le discours inconscient il n'y a rien de contradictoire à ce que l'interdit

œdipien et la problématique de la relation duelle soient imbriqués, car la loi du Père non seulement assure la séparation du couple mère-enfant mais aussi soumet ce dernier à l'interdit de l'inceste. Avec l'interdit, l'enfant est contraint de se rendre à l'évidence, ou "face up to the facts", comme dit Jerry; première étape du processus d'identification au père et auquel la réplique: "(...) you are my best and oldest friend" (id.) semble faire allusion. Il est à remarquer aussi que les paroles de Jerry sont sillonnées de termes qui relèvent du registre juridique : "in the present instance", "facts", "barred" (id.), et "case" (138). Que l'interdiction dont il est question ici ait un rapport aux règles de l'alliance, on l'aurait deviné - ne serait-ce que par le choix des mots "alloyed" et "token". C'est un aspect de la représentation qui renvoie au sujet social et sur lequel je reviendrai à la conclusion de cette étude.

La première partie de la scène 9 prend maintenant un sens. Avant de se lancer dans sa déclaration d'amour, Jerry dit à Emma (à plusieurs reprises), qu'il aurait dû la "noircir" dans sa robe blanche avant son mariage: "I should have blackened you, in your white wedding dress (...) before ushering you into your wedding as your best man" (135). A entendre ces plaisanteries, je pense au tabou de l'inceste. En tout cas, ces remarques impudentes qui amènent Emma à préciser que Jerry n'était pas, comme il le prétend, *son* garçon d'honneur, mais celui de *son mari*, sont entièrement compatibles avec un discours sur l'interdit et ses séquelles. Or, puisqu'on sait que l'expérience du miroir est le début d'un processus de différenciation qui s'achève dans l'interdit de l'inceste et marque aussi la fin du rapport privilégié avec la mère, il est tout à fait logique que la scène 9 - celle du miroir - soit à la fois un commencement (chronologique) et une fin (narrative).

It's all over.

La pièce commence par la fin de la liaison, ou, plus exactement, deux ans après. Jerry et Emma se ré-unissent dans un pub pour la première fois depuis leur rupture. Lors de cette "réunion" Emma lui annonce qu'elle a avoué à Robert sa liaison amoureuse et qu'ils vont se séparer. Le fil conducteur est la rémémoration du passé. Une des toutes premières répliques d'Emma: "Just like old times" (12), donne lieu à l'évocation de nombreux souvenirs communs qui sont, d'ailleurs, déjà flous:

Emma (...) It all...

Jerry Seems such a long time ago.

Emma Does it?

Jerry Same again?

He takes the glasses, goes to the bar. She sits still. He returns, with the drinks, sits.

Emma I thought of you the other day. (21)

Cet énoncé écho, "It all.../seems such a long time ago", rappelle la façon dont la mère et le nourrisson communiquent entre eux. De plus, la demande "same again?" est une invitation au plaisir partagé (boire). A mon sens, cet énoncé "echo" est un des points symptomatiques de la scène 1 où le fantasme du retour à la relation duelle produit une série d'énoncés dans lesquels une partie des paroles d'un personnage est incorporée dans la réplique de l'autre. Le dialogue suivant est un exemple de ce mode de relation :

Jerry How's it going? The Gallery?

Emma How do you think it's going?

Jerry Well. Very well, I would say.

Emma I'm glad you think so. Well, it is actually. I enjoy it.

Jerry Funny lot, painters, aren't they?

Emma They're not at all funny. (14)

Le même type de conversation "symbiotique" est à observer dans les toutes premières lignes de la pièce. Pour explorer plus complètement le thème de la relation duelle, je propose de revenir sur ces lignes et d'examiner la structure de signification qui se met en place dès les premiers mots du texte :

Jerry Well...

Emma How are you?

Jerry All right.

Emma You look well.

Jerry Well, I'm not all that well, really. (11)

Le mot qui ouvre le texte, "well", suscite plusieurs remarques. La première, très prosaïquement, concerne la santé de Jerry. Bien qu'il ait l'air d'aller bien, il ne va pas aussi bien que ça. Autrement dit, il y a en fait un problème, bien qu'il semble n'y en avoir aucun. Ceci est un coup d'envoi "classique" de la part du discours inconscient, car s'il n'y avait pas de problème, il n'y aurait pas de texte⁵. Mais l'important est de cerner la nature du problème et de montrer comment il est représenté. Dans cette optique, la deuxième remarque qu'on peut faire à propos de "well" est que manifestement le sujet se fait plaisir en jouant sur la polysémie de ce mot. Dans la réplique, "well, I'm not all that well, really", le même signifiant a deux significations différentes. Le "well" de la première ligne et le "well" de la quatrième sont réunis dans le même énoncé. Ils sont identiques mais différents, ensemble et pourtant séparés - séparés par ce petit mot "all" qui pourrait ne pas être là. ("Well, I'm not that well, really" aurait suffi.) Mais il est là quand même, ayant déjà fait son apparition dans "All right."

De toute évidence, même dans cet échange superficiellement banal et rigoureusement

économique, un désir se signifie. Mais lequel? Examinons de près les deux signifiants "well" et "all". Ponctué d'une apostrophe, "well" devient "we'll" et il y aurait dans le redoublement de la consonne (il y a quatre /ll/ dans la ligne 5), le signe d'un désir de représenter un couple (we). A mon sens, le /ll/ est ici signe de l'indifférenciation entre mère et enfant, voire entre les sexes. Dans un travail précédent sur *The Homecoming* j'ai observé que le mot "all" (qui apparaît fréquemment dans les textes de Pinter d'une manière répétitive et quasi-obsessionnelle), est souvent de trop, c'est-à-dire non-nécessaire à l'économie grammaticale de la phrase mais manifestement essentiel au répertoire de représentations du désir du sujet⁶. J'ai avancé l'hypothèse que ce mot "all", sorte de mot-fétiche, a un caractère emblématique dans l'œuvre de Pinter. Il maintient à la fois le déni et la reconnaissance de la castration de la mère, ponctuant le texte en signe de triomphe sur la menace, mais trahissant par sa superfluité l'absence qu'il recouvre. Ici encore dans *Betrayal*, ce mot qui désigne le "tout", le "un", servirait de masque tout en portant les traces de la différence, de la séparation. Or, il se pourrait aussi que le groupement de trois lettres (a.l.l.), dont une est de forme féminine et deux de forme masculine, soit une façon de représenter graphiquement l'élément de différence introduit dans la relation duelle par la loi du Père.

Ces dernières remarques me paraissent très discutables, tant il est vrai qu'il reste tout un travail à faire sur les rapports d'homophonie et d'allitération - voire même de graphie - qui unissent le signifiant manifeste au signifiant latent. Et pourtant ce petit mot "all" refait surface pour clore la scène: Emma met fin à la discussion avec son amant en disant: "It doesn't matter. It's all gone. (...) It's all over" (30). Cette dernière réplique, au plan manifeste, marque la rupture définitive du couple Emma-Jerry. Mais, s'agit-il, au plan latent, de mettre en scène la séparation? Je ne le pense pas car je vois dans le jumelage des deux "all" la figuration d'un désir de réunion. Ainsi, ces paroles seraient un déni de la séparation, tout comme "unalloyed" l'était. D'ailleurs, il ne saurait échapper au lecteur que "all" est contenu dans "unalloyed". De plus, j'entends dans "gone" et "over" le signe de l'impossibilité d'un retour à la mère - une impossibilité qui portait, avec "unalloyed", la marque de l'interdiction. Mon analyse de la scène 1 et de la scène 9 met en évidence la primauté - au plan de l'imaginaire, s'entend - de la reconstruction fantasmée de la relation duelle. Le sujet y trouve, apparemment, une puissante source de gratification. La lecture de la scène 2 va permettre d'apercevoir le rôle que joue le thème (manifeste) de l'ignorance dans ce schéma.

Why didn't you tell me?

Comme je l'ai déjà fait remarquer, Jerry est persuadé que personne n'était au courant de sa liaison avec Emma: "(...) she and I had an affair for seven years and none of you bastards

had the faintest idea it was happening" (25). Mais Emma voit juste en répliquant: "I wonder if everyone knew all the time." Dans la scène 2, Jerry, croyant que Robert vient d'être avisé de sa liaison avec Emma, cherche à s'entretenir avec son meilleur ami. Celui-ci est obligé de faire garder ses enfants afin de se rendre chez Jerry qui, lui, s'occupe des siens pendant que sa femme est au travail. En effet, c'est d'abord le thème de la responsabilité paternelle qui prime dans cette scène - thème appuyé par toute une série de mots qui inclut: "duty", "order", "correct", "proper", "principle" et "respect". Il me semble que ces mots sont les jalons d'un discours sur le père idéal: père présent, surtout, mais aussi père qui se fait respecter et qui impose sa loi.

C'est Robert qui a les meilleures cartes en main parce qu'il en sait plus que Jerry. C'est lui qui reste debout pendant que Jerry s'entortille sur sa chaise - bref, Robert fait figure de père. Très schématiquement, l'entretien entre les deux personnages - entretien fantasmé entre père et fils - s'en tient à l'acte de dire et à l'acte de prendre connaissance ("telling" et "knowing"): "Why didn't you tell me?" demande Jerry, "I thought you might know", répond Robert (40). Ce dernier, en tant que figure paternelle, s'est apparemment dérobé à son devoir de faire la loi. Autrement dit, il est un père absent et, à ce propos, comment ne pas penser à l'air distrait qu'avait Ben Kingsley dans son interprétation du rôle de Robert dans le film de *Betrayal*. Au registre du discours inconscient, l'ignorance de Jerry serait l'ignorance d'Œdipe devant la nature exacte des liens qui l'unissent à Jocaste et elle pourrait s'exprimer ainsi: "si je ne sais pas, c'est parce que mon père ne m'a rien dit."

You take it off.

Les deux scènes suivantes sont gouvernées par le thème de la séparation. Dans la scène 3, Emma quitte Jerry et dans la scène 4, Jerry quitte Emma. Sur le plan narratif, la scène 3 est celle où les amants décident, à l'initiative d'Emma, de mettre fin à leur liaison et de renoncer à l'appartement qu'ils louent ensemble. Cette scène commence par l'évocation de souvenirs et une tentative de la part de Jerry de rechercher la complicité de sa maîtresse en jouant sur le registre des énoncés "échos" si caractéristiques de la scène 1. Mais sa tentative échoue car, quand il dit: "I know it seems -" (50), Emma ne complète pas sa pensée avec l'inévitable "such a long time ago", et l'interrompt en contredisant ce qu'il vient de dire. Sa deuxième interruption, cependant, est encore plus révélatrice; Jerry essaie de dire: "but you're not here", mais ne dit que: "but you're not -" (51), avant d'être coupé par: "If you're running a gallery (...) you've got to be there" (id.). Dans la première des deux répliques, le tiret escamote le mot "here". La deuxième se termine avec "there". Ce "here" manquant pourrait être une instance de la représentation de l'absence - l'absence de la mère. En effet, c'est l'absence de l'être aimé qui est le sujet de

discorde entre les amants dans cette scène. Leur dispute pourrait se résumer ainsi : "quand je suis ici, tu n'es pas ici, alors on ne peut jamais se voir."

La psychanalyse nous apprend qu'après la période de la relation duelle l'enfant découvre la différence entre les sexes. C'est précisément ce thème qui maintenant fait son apparition - mais d'abord en termes de ressemblance:

Jerry You have a home. I have a home. With curtains, etcetera. And children.
Two children in two homes. There are no children here, so it's not the same kind
of home. (54)

A mon sens, ces lignes renvoient à la nécessité pour l'enfant (mâle, en l'occurrence), d'abandonner son hypothèse que sa mère a le même type d'organe génital que lui. Cette découverte, comme on le sait depuis Freud, donne suite au complexe de castration. Dans les dernières lignes de la scène 3 c'est bel et bien cette étape de la vie psychique qui est symbolisée :

Emma I'm going now.
He turns, looks at her.
Oh, here's my key.
Takes out keyring, tries to take key from ring.
Oh Christ.
Struggles to take key from ring. Throws him the ring.
You take it off.
He catches it, looks at her. (57)

Clef et anneau symbolisent les organes sexuels. L'enlèvement de la clef du porte-clé est une belle métaphore de la castration. C'est l'enfant et pas la mère qui doit faire disparaître hallucinatoirement le pénis du corps maternel. Il est tout à fait logique, alors, qu'Emma ne parvienne pas à enlever la clef. C'est Jerry qui est chargé de le faire. Dans le film *Betrayal*, l'importance symbolique de cette scène est soigneusement respectée car Jerry hésite longtemps avant de remettre le porte-clé dans la main tendue d'Emma et, une fois seul, regarde fixement la clé.

We wouldn't actually want a woman around.

Il n'y a rien d'étonnant à ce que Jerry et Robert s'amusent, au début de la scène 4, à débattre sur la question de la différence des sexes. Les deux hommes se lancent dans une discussion sur la naissance: le tout est de savoir si l'expérience est plus angoissante pour un garçon ou pour une fille. C'est Jerry qui a le dernier mot : "Do you think it might have something to do with the difference between the sexes?" (65). La scène 4 se passe chez Robert et Emma; Jerry est invité pour l'apéritif. C'est la seule scène de la pièce - excepté l'irruption de

Robert dans la chambre à la fin de la scène 9 - où les trois personnages sont ensemble. Cet état de fait est parfaitement compatible avec la trame inconsciente que j'ai tracée jusqu'à présent, dans la mesure où la séparation de l'enfant par rapport à la mère suppose la présence du père auquel le petit garçon, en définitive, s'identifiera (ou non). En effet, c'est l'identification virile entre Jerry et Robert qui prévaut dans cette scène. Emma passe au second plan; elle est même exclue. Quand les deux hommes décident de jouer au squash, Emma demande: "Can I watch?" (69), et Robert se lance dans une diatribe sur l'ingérence des femmes dans les affaires des hommes: "We wouldn't actually want a woman around, would we, Jerry?" (id.). Jerry part pour les Etats-Unis avec l'écrivain, Casey, mais sans sa femme, Judith. Incontestablement, les femmes sont de trop dans cette scène; comme elles le sont au stade de l'identification au père. A ce sujet le discours inconscient est sans équivoque, car il fait dire à Robert, qui s'adresse à sa femme: "You're out of date" (65). Il est évident, cependant, que Robert ne réussit pas à rendre Jerry complice. A vrai dire, on a l'impression que les deux personnages font semblant d'être les meilleurs amis du monde et on a du mal à croire Robert quand il dit à sa femme: "I've always liked Jerry. To be honest, I've always liked him rather more than I've liked you" (87). Leurs conversations, comme dans la scène 4, sont souvent fondées sur le malentendu et la méconnaissance. C'est notamment le cas dans leur discussion sur la différence des sexes; Robert, provocateur, harcèle Jerry de questions auxquelles il ne peut répondre lui-même car il dit en conclusion: "I have no answer" (65). Sur le plan fantasmatique, Robert joue le rôle d'un père qui non seulement ne *dit* pas (comme dans la scène 2), mais aussi ne *sait* pas.

La séparation est de nouveau à l'ordre du jour dans la scène 5. Cette fois-ci, c'est Jerry qui "abandonne" Emma pour partir en voyage d'affaires. "Partir" (leave), est un motif qui revient sans cesse tout au long de la scène: "Ned (will) be off in a minute" (61); "They (babies) leave the womb" (63); Casey "(is) writing a novel about a man who leaves his wife and three children..." (66); et "Judith had to leave (...) in the middle of it (dinner)..." (67).

"L'abandon" et "l'ignorance" - voilà les deux thèmes qui semblent concourir à la production de cette première partie de la pièce. Il m'a paru séduisant de voir dans son titre, *Betrayal*, la métaphore de la "trahison" de la mère absente et aussi la "trahison" du père dont la Loi fait défaut.

They gave it to me

Les quatre scènes suivantes (5 à 8) suscitent moins de commentaires que les précédentes car, d'une part il y a répétition des thèmes déjà explorés, et d'autre part il se trouve que je résiste davantage, en tant que sujet lisant, au discours inconscient qui les organise. Très

schématiquement, dans les scènes 5 à 8 c'est le thème du refoulement qui prime; thème qui fait surface dans la scène 5 quand Emma avoue à Robert sa liaison avec Jerry. Cet aveu, contrairement à celui qu'elle fait à Jerry dans la scène 1, n'est pas une demi-vérité mais la vérité. Dans une chambre d'hôtel à Venise où le couple est en vacances, Robert apprend que sa femme a un amant - un état de fait dont il était "quite ignorant" (84) auparavant. En effet, Robert "intercepte" une lettre de Jerry adressée à Emma. Pour Robert cette lettre est le signe que sa femme le trahit et il cherche par tous les moyens à lui arracher son aveu. Il est surtout question ici de la lettre et de son contenu. Or sur le plan psychanalytique il est tentant de voir dans cette lettre - à l'instar de Lacan dans son séminaire sur "La lettre volée" de Poe - la métaphore de l'inscription inconsciente; la "lettre" que le sujet reçoit de l'Autre.

Cette hypothèse semble se confirmer à la lecture des paroles que l'auteur met dans la bouche de Robert. Celui-ci a pris connaissance de l'existence de la lettre en se rendant à l'American Express, mais il dit avec insistance qu'il a refusé de la prendre :

They asked me if you were any relation and I said yes. So they asked me if I wanted to take it. I mean, they gave it to me. But I said no. I would leave it. Did you get it? (79)

La ligne: "They asked me if I wanted to take it. I mean they gave it to me" est une superbe métaphore de l'opposition entre l'imaginaire et le symbolique; entre le désir du sujet et le désir de l'Autre. Le sujet "imagine" qu'il a la liberté de choisir ("They asked me if I wanted to ..."), mais en réalité il n'a pas cette liberté de choix; en effet, ce qui constitue le sujet est donné par l'Autre ("They gave it to me"). Ainsi, ce refus de prendre la lettre pourrait être interprété comme une sorte de refus hallucinatoire du désir de l'Autre. Au cours de cette scène on apprend que Robert - qui est éditeur - a refusé de publier le roman que sa femme est en train de lire lorsqu'il n'était qu'un "unsolicited manuscript" (76). Ce manuscrit "non-sollicité" est encore une métaphore du désir de l'Autre très appropriée. D'ailleurs, le refus du manuscrit est un détail très important car allusion y est faite également dans la scène 6 et à nouveau dans la scène 7 (97 et 114). Au plan de l'imaginaire il serait, cependant, plus exact de parler non pas de refus - parce qu'il est impossible de refuser ses propres déterminations - mais de refoulement. Tout se passe comme si la découverte par Robert de la "vérité" (aussi bien sur le plan latent que sur le plan manifeste) transformait la relation duelle en relation triangulaire et déclenchait les mécanismes du refoulement car, à partir de la scène 5, la dissimulation et la peur d'être démasqué prédominent.

In case it comes back.

Dans la scène 6, Robert et Emma sont de retour à Londres. Emma et Jerry se rencontrent: elle se garde de lui révéler que Robert est maintenant au courant de leur liaison; quant à Jerry, il

évoque deux occasions où sa femme a failli découvrir le pot aux roses. Dans la scène 7, Jerry déjeune avec Robert et réussit à étouffer quelques lapsus qui auraient indiqué qu'il a déjà vu Emma. Robert, malgré son ébriété, s'efforce de dissimuler ses sentiments à tel point que plus d'un comédien (Ben Kingsley inclus) s'est trouvé contraint d'étrangler ses sanglots. Jerry boit du whisky pour que sa grippe ne "revienne" pas - "(...) in case it (the bug) comes back" (106). Enfin dans la scène 8 il est particulièrement question d'établir si Judith est, ou n'est pas, au courant de la liaison entre son mari et Emma.

Si la transformation de la relation duelle en relation triangulaire conduit au refoulement, elle annonce aussi l'autonomie de l'enfant. Il est alors peu étonnant - particulièrement dans la scène 7 - que l'accent soit mis sur "being alone" (être seul). Au cours de leur déjeuner ensemble, les deux amis font souvent allusion au plaisir qu'éprouvait Robert à être seul sur l'île de Torcello (on se souviendra que Robert et Emma devaient y aller ensemble). Être seul, c'est être heureux: "(...) when I walked about Torcello in the early morning, alone, I was happy, I wanted to stay there for ever" (117). A mon sens cette affirmation d'indépendance est un déni de la dépendance. D'ailleurs, un autre exemple de ce type de déni survient dans la scène 6 où Emma demande à Jerry des nouvelles de Spinks (l'auteur du "unsolicited manuscript"). Spinks est indépendant, il vit seul ("He lives alone"), mais "(he) wears dark glasses day and night" (97); ceci renvoie, je pense, à l'incapacité de différencier et, par conséquent, à la dépendance. Dans la scène 7, un curieux argument circulaire rappelle la trame majeure du discours inconscient de la pièce. Jerry confond le serveur du restaurant avec son fils: "(...) is he his son? I mean, is he the son of the one who's always been here?" "No, he's his father" (109), répond Robert. Encore une fois, il y a représentation de l'ignorance, de l'aveuglement à la différence et le signe d'un retour fantasmé à l'état fusionnel - voire "confusionnel" avec la mère⁸.

Charlotte.

Charlotte, de même que les écrivains Casey et Spinks, est un personnage dont on parle souvent dans cette pièce mais qui n'y a pas de rôle proprement dit. Bien qu'elle soit absente de la scène, la fille de Robert et Emma est, au contraire, très présente dans l'esprit de Jerry. Trois fois il évoque le moment où il aurait soulevé Charlotte dans ses bras, "(...) high up, high up and then down and up" (100). Dans le film de *Betrayal*, l'évocation de ce souvenir est la seule à être accompagnée d'un fond musical et on a l'impression qu'il s'agit d'un moment privilégié du passé de Jerry, sans qu'on puisse vraiment comprendre pourquoi il y tient autant. Charlotte (peut-être devrais-je dire *la* Charlotte), serait-elle, alors, la petite Madeleine de Jerry? Ce souvenir est certainement un des détails les plus curieux de la pièce - ne serait-ce que sur le plan de la psychologie des personnages - mais ici il importe d'examiner la place qu'il occupe dans la

trame inconsciente que je viens de mettre en évidence.

Il y aurait beaucoup à examiner dans les différentes évocations de ce souvenir mais je propose de relever seulement les deux images qui sont communes à toutes: l'image "d'être soulevé" et l'image "d'être regardé". A titre d'exemple, voici les paroles que prononce Jerry vers la fin de la scène 1 :

(...) I picked his (Robert's) own daughter in my own arms and threw her up and caught her, in my kitchen. He watched me do it. (29)

Prendre quelqu'un dans ses bras, le soulever, puis le rattraper, évoque, bien entendu, l'acte sexuel. Il évoque aussi le corps-à-corps érotisant caractéristique de la relation mère-nourrisson. De plus, le fait que cette scène se déroule dans une cuisine suggère que ce souvenir renvoie à la tétée, au rapprochement et à l'éloignement du sein maternel. Mais, ce qui fait surtout ressortir l'obstination du thème inconscient de la relation duelle est un énoncé du type "écho" dont j'ai donné quelques exemples plus haut. La première fois que Jerry évoque le souvenir il dit à Emma: "It was in your kitchen" et elle le contredit avec: "It was in your kitchen" (20). Il en est de même dans la scène 6: apparemment Jerry ne se souvient pas s'il était dans sa cuisine ou dans celle d'Emma. Cette confusion renvoie, je pense, à l'illusion qu'il n'y a pas de différence entre son propre corps et celui de sa mère. Mon impression est que le sujet s'est beaucoup "fait plaisir" en produisant ces répliques gémellaires, identiques quant à la syntaxe mais sémantiquement différentes puisque le "your" de l'une ne désigne pas la même personne que le "your" de l'autre. La production de ces répliques, qui ne sont qu'illusoirement identiques, est encore un exemple d'un travail de signification qui vise à représenter ce qui a pu être problématique pour le sujet à l'époque de la séparation de sa mère.

L'autre trait constitutif de ce souvenir est d'ordre scopique. L'idée "d'être regardé" est tout à fait compatible avec une interprétation qui mettrait l'accent sur la métaphore sexuelle que suggère ce souvenir. Ainsi, "être regardé" ne serait qu'une représentation du contraire, "regarder", et la cuisine serait, par déplacement, la chambre des parents - déplacement suggéré par la mise en scène du film, car Jerry parle de la cuisine tout en étant allongé sur le lit avec Emma. On dirait un souvenir-écran de la scène primitive. Mais une telle analyse s'impose à partir du film plutôt qu'à partir du texte de la pièce. J'ai l'impression que le travail d'écriture supplémentaire entrepris par l'auteur pour transformer son texte en scénario - ainsi que le processus de médiatisation - ont modifié, voire déplacé le fantasme central du texte original. Cette observation soulève des questions intéressantes sur les différences entre les modes de représentation littéraires et cinématographiques qui débordent le cadre de la présente étude⁹. Cependant, plusieurs exemples de ces différences présentent quelque pertinence à l'appui de ma thèse.

Dans le film, l'accent placé sur la représentation de la scène primitive se fait sentir dès les toutes premières images; images de la dispute qui provoque la rupture entre Robert et Emma. Dans la version théâtrale cette dispute est seulement racontée. La caméra est positionnée de façon à ce que l'on puisse observer le couple à travers les fenêtres de leur cuisine. Or, on n'entend pas leurs paroles mais on voit Emma donner une claque à Robert et on voit également leur fils en pyjama qui, lui, a entendu les bruits et apparaît en témoin. La frustration qu'éprouve le spectateur qui tend l'oreille pour saisir la moindre syllabe, mais qui n'entend que les bruits de la rue, le met, en quelque sorte, dans la situation de l'enfant qui ausculte le mur qui le sépare de la chambre de ses parents. Grâce à cette scène rajoutée, il me semble qu'il ne peut subsister aucun doute sur le fait que la cuisine soit un déplacement de la chambre conjugale.

Ailleurs dans le film (mais pas dans la pièce), un enfant joue le rôle de témoin. Charlotte occupe la chambre voisine de ses parents dans l'hôtel à Venise. C'est elle qui est témoin quand Jerry téléphone à Emma et c'est encore elle qui descend l'escalier pendant la "party" de la scène 9. Il y a aussi Mrs Banks, la "landlady" de l'appartement loué par Emma et Jerry, qui épie les amants. L'apparition de personnages supplémentaires a aussi l'effet d'introduire une tierce personne dans les scènes conçues selon le mode binaire. Ceci n'est nulle part plus frappant que dans la scène 1 où un figurant, client du pub, a été placé à l'arrière plan entre les têtes de Jerry et Emma. Donc, en ce qui concerne les personnages, des représentations d'ordre duel prédominent dans la version théâtrale, tandis que des représentations triangulaires, voire œdipiennes, prévalent dans le film. On peut se demander si le fantasme de trahison qui sous-tend la version filmique est du même ordre que celui qui organise la pièce.

De Kinsale Drive à Wessex Grove.

Le discours du sujet, comme nous l'a montré Robert Silhol dans *Le texte du désir*, est déterminé aussi bien par le psychique que le sociologique de sorte que "chaque signifiant (...) a au moins deux rôles à jouer."¹⁰ Je propose de revenir à "unalloyed", signifiant clé de la chaîne psychique, et d'examiner, cette fois-ci, le rôle qu'il joue au niveau des déterminations socio-historiques de *Betrayal*. Dans un premier temps, cependant, il sera question de l'histoire individuelle du dramaturge. Quelques détails biographiques sont nécessaires pour établir ce qui a pu provoquer la production de *Betrayal* au milieu des années soixante-dix. A cette époque, on sait que Pinter était en instance de divorce à la demande de sa femme, pour motif d'adultère. Le co-défendeur était Lady Antonia Fraser, membre de l'aristocratie anglaise, que Pinter épouse en 1980. Pour un fils de tailleur juif, d'un quartier pauvre de l'East End de Londres, une telle trajectoire, bien qu'elle ne soit pas un cas unique, est néanmoins remarquable. Cette ascension

sociale a son parallèle dans l'évolution des personnages créés par Pinter; d'origine prolétaire dans *The Birthday Party* et *The Caretaker*, ils sont plutôt issus des couches favorisées dans *No Man's Land*, ou bien dans *Betrayal*. C'est par le biais des personnages, ou plus exactement de leur noms, que je propose une ébauche du réseau de déterminations socio-historiques de la pièce. Je me contenterai ici d'esquisser les grandes lignes d'une recherche qui reste à faire.

Les noms peuvent être divisés en deux "camps" que j'appellerai le camp "anglais" et le camp "étranger". Font partie du premier, Robert et Emma et leurs enfants Ned et Charlotte, nom de famille: Downs. Des noms éminemment anglais! Appartiennent au camp "étranger" Jerry (surnom des allemands pendant la guerre), sa femme Judith, et leurs enfants Sam et Sarah. Ces prénoms sont, bien entendu, juifs. Aucune allusion n'est faite à leur patronyme¹¹. Les principaux personnages "absents" appartiennent aussi au camp "étranger", à savoir, les écrivains Casey (irlandais?) et Spinks ("Spiks" - surnom des hispaniques)¹². Jerry, du camp "étranger", a une liaison avec Emma, du camp "anglais"; ensemble, ils louent un appartement dans Wessex Grove au nom (d'emprunt) de Green et leur "landlady" s'appelle Banks. "Green", "Banks", "Downs", et "Wessex" - ces noms associés à la rencontre des deux camps sont de consonnance on ne peut plus anglaise¹³. N'y a-t-il pas dans le choix de ces noms encore un exemple du camouflage d'identités que d'autres pièces du dramaturge (et je pense notamment à *The Caretaker*) mettent en relief d'une manière beaucoup plus directe¹⁴?

Afin de compléter ces premières observations je propose d'examiner les noms des lieux dans une réplique d'Emma. Ses paroles font suite à une opposition, dont mon lecteur aura maintenant saisi l'ampleur, entre identité et altérité ("same" et "other"):

Jerry Same again?

He takes the glasses, goes to the bar. She sits still. He returns, with the drinks, sits.

Emma I thought of you the other day.

Pause

I was driving through Kilburn. Suddenly I saw where I was. I just stopped, and then I turned down Kinsale Drive and drove into Wessex Grove.

(...) (21)

Avant de tracer le discours qui se lit en filigrane, il est nécessaire de signaler que tous les noms des lieux dans *Betrayal* sont authentiques à l'exception de Kinsale Drive et de Wessex Grove, inventés par l'auteur. "I turned down Kinsale Drive" peut s'interpréter de la manière suivante: "j'ai refusé, j'ai renié (*turned down*) ma famille, mon peuple" (*down Kin sale*); et encore, "j'ai vendu mon peuple (*Kinsale*), je l'ai trahi"¹⁵. L'homophonie entre Kilburn et Kinsale (*kill/kin*) suggère une dimension destructrice à cette trahison, connotée également par le "kill" et le "burn"

de Kilburn. A mon sens, le trajet de Kilburn à Wessex Grove, c'est-à-dire, d'un quartier immigré à forte population irlandaise à un "district" solidement anglais, symbolise l'ascension sociale du dramaturge¹⁶. De plus, la métaphore sexuelle de la conduite ("driving", "Drive", "drove", et même "Grove"), métaphore de prédilection de Pinter, comme en témoignent *The Room*, *The Homecoming*, et *Victoria Station* (entre autres), suggère avec "Wessex" (*We-sex*) que l'ambition sociale et le sexe vont de pair¹⁷.

Les paroles d'Emma laissent apercevoir un discours qui se greffe à celui du psychique; discours qui porte à notre écoute une autre trahison, celle de la répudiation du peuple juif pour une femme non-juive et tout ce qu'elle représente. Ainsi, si "unalloyed" renvoie au rêve de la fusion à la mère, ne renvoie-t-il pas aussi au rêve d'assimilation "totale" à la société d'adoption? Dans le discours du sujet, ces deux rêves, ces deux possibilités imaginaires se conjoignent. Mais, à travers ce discours se fait entendre, avec toute sa force symbolique, le discours de l'Autre, à savoir, ce qui est "unalloyed" (uni) est aussi "unallowed" (interdit) - par la loi du Père, bien entendu, mais aussi, sur un autre plan, par la Loi juive. Le texte de *Betrayal*, avec son histoire d'une liaison clandestine et ayant pour fil conducteur le thème de l'ignorance, serait une sorte de tentative hallucinatoire pour se dérober à l'ordre symbolique. Si je choisis de privilégier le signifiant "unalloyed", véritable *lapsus* du discours du sujet, c'est parce qu'il renvoie, dans un premier temps, à l'interdiction individuelle de l'inceste et, dans un deuxième temps, à l'alliance et aux lois sociales. C'est en recherchant d'autres points dans le texte où l'individuel débouche sur le collectif qu'il sera possible de faire une étude approfondie sur les conditions sociologiques de sa production.

-
- 1 - Les chiffres entre parenthèses qui suivent chaque citation renvoient aux pages de l'édition Eyre Methuen, London, 1980.
 - 2 - Le film n'a jamais vu le jour mais le scénario a été publié. Harold Pinter. *The Proust Screenplay*, 1978 (London : Eyre Methuen, 1980).
 - 3 - *Betrayal*. Réal. David Jones. Avec Jeremy Irons, Ben Kingsley, et Patricia Hodge. Horizon Pictures (G.B.) Ltd, 1982.
 - 4 - Robert Silhol. *Le texte du désir* (Paris : Cistre, 1984).
 - 5 - La toute première réplique de *The Proust Screenplay* commence avec le mot "well" et termine par une allusion à la mauvaise santé:
DR PERCIPIED. Well, I must be going. I have to look in to see Monsieur Vinteuil. Not in the best of health, poor man. (p. 6)
 - 6 - "Etude de la fantasmagorie de *The Homecoming*." Mémoire de maîtrise Université de Paris

VII, 1984.

- 7 - Voir Jacques Lacan. "Le séminaire sur La lettre volée." *Ecrits* (Paris : Seuil, 1966).
- 8 - J'emprunte le terme "confusionnel" à Sami-Ali.
- 9 - Voir à ce propos les remarques que fait Christian Metz sur "Le régime scopique du cinéma" dans *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma* (Paris: Union Générale d'Éditions, 10/18, 1977).
- 10 - Voir pp. 204-5
- 11 - L'absence du patronyme n'est-elle pas, conformément au fantasme de la relation duelle, une sorte de mise en parenthèses du nom du père?
- 12 - Son premier nom est Roger. Je pense à Roger Casement, condamné à mort pour *trahison* par les Britanniques (1914) pour avoir tenté d'obtenir le soutien du gouvernement allemand.
- 13 - On peut se demander aussi pourquoi le diminutif Jerry a été préféré à Jeremy. Le diminutif occulte précisément l'homophone de Jerry qui rappelle le nom Emma. Comment ne pas voir dans le choix du diminutif une façon d'occulter la relation duelle. Quant à la psychobiographie, il est tentant de voir dans le prénom Jemina, l'héroïne du roman *The Wild Island* d'Antonia Fraser (Harmondsworth: Penguin Books, 1978), la fusion des noms des personnages des deux "camps". Le roman est sorti la même année que *Betrayal* et la liaison Pinter-Fraser est officialisée deux ans plus tard.
- 14 - Cet aspect trans-textuel de la production littéraire de Pinter est abordé dans mon article sur *The Caretaker* : "One says yes, the other says no," *Literature and Psychology* , XXXII, 2 (1986), pp. 2-9.
- 15 - Le verbe "turn down", à fonction intransitive, veut dire au sens propre : "s'engager dans" (en voiture). A fonction transitive, au sens figuré, il veut dire : "refuser". "Kin" veut dire: "parents", "famille" et, par extension: "peuple". Ainsi, dans "turned down Kinsale..." on peut lire: refuser son propre (own) peuple (kin). De plus, "sale" (une vente) fait penser au verbe "sell" (vendre) qui, au sens figuré, veut dire: trahir.
- 16 - Pinter est originaire non pas de Kilburn, bien entendu, mais de Hackney, quartier de l'East End autrefois à forte concentration d'immigrés juifs et, plus récemment, d'asiatiques. Sortir des quartier de l'Est pour s'installer dans les quartiers aisés du Nord-ouest comme Golders Green est, pour le Juif anglais, une marque de réussite. Le retour aux sources est clairement indiqué par la volonté de Pinter d'utiliser Hackney pour le tournage de la scène 1 du film *Betrayal*, scène qui se passe dans un pub du côté de Kilburn, sans doute.
- 17 - Les voitures sont très présentes dans le film - au point d'élargir le champ des signifiants qui renvoient à la mère.