



HAL
open science

La collaboration Losey / Pinter

Jérémie Monnier

► **To cite this version:**

| Jérémie Monnier. La collaboration Losey / Pinter . Art et histoire de l'art. 2016. dumas-01485164

HAL Id: dumas-01485164

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01485164>

Submitted on 8 Mar 2017

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

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

La collaboration Losey/Pinter

Jérémie Monnier,
sous la direction de M. Vincent Amiel

Résumé :

Ce mémoire propose une analyse de la collaboration entre le cinéaste Joseph Losey et le dramaturge Harold Pinter, en tentant de montrer les mécanismes du passage du texte scénaristique au texte filmique. Une première partie aborde les éléments pratiques de la création à deux ainsi que les points de rencontre théoriques entre les deux auteurs. Une seconde partie propose l'étude, à partir de l'analyse précise des films, des caractéristiques propres aux œuvres du duo. La conclusion propose une mise en perspective des longs-métrages de la coopération, en les intégrant dans les carrières respectives des deux hommes.

Mots-clés :

Pinter, Harold ; Losey, Joseph ; sous-entendu ; décor ; temporalité ; collaboration artistique.

Introduction :	4
1. Les bases de la collaboration	13
1.1 Méthode de travail et de création à deux	13
1.2 Deux styles personnels et des points de rencontre	20
1.3 Laisser libre cours à l'image	34
2. Du scénario au film, les marques de la collaboration	48
2.1 Le milieu et le décor	49
2.2 Profondeur des situations et des images	63
2.3 Remise en cause des valeurs traditionnelles	79
Conclusion :	96
Annexe :	107
Corpus :	114
Bibliographie :	116

Introduction :

Le film est une œuvre de collaboration. De l'écriture du scénario au montage final, un grand nombre d'intervenants participent à l'élaboration et à la fabrication du projet. Parmi eux, le réalisateur se présente comme le chef d'orchestre qui, par ses choix artistiques et techniques, dirige ses collaborateurs et marque de son empreinte le film. Son travail et sa mise en scène se basent sur le scénario, document présentant le film à l'état écrit, de la succession des actions au contenu des dialogues. Celui-ci n'est néanmoins pas toujours créé par le cinéaste.

Dès lors le scénariste, lorsqu'il diffère du metteur en scène, se présente comme un contributeur de premier ordre. En effet, il conçoit la structure dramatique du film que la mise en images étoffera et transformera. Ce rôle décisif dans la création d'un projet est régulièrement confié à des auteurs disposant d'une renommée littéraire ou théâtrale. Tennessee Williams ou Marguerite Duras, pour ne citer qu'eux, se sont ainsi confrontés à l'écriture de scénarios à plusieurs reprises. La marque et le style de l'écrivain peuvent alors se retrouver dans le film. Les situations dramatiques passionnées de Williams et les dialogues laconiques au rythme particulier de Duras ressortent ainsi dans les différents longs-métrages auxquels ils ont travaillé.

Une collaboration sur la durée entre un réalisateur et un auteur peut voir le jour. À titre d'exemple, Faulkner écrit cinq films pour Howard Hawks et Jacques Prévert collabore à neuf longs-métrages de Marcel Carné.

Ce mémoire s'attachera à l'étude d'une coopération de ce type, moindre par le nombre de films produits, mais d'une ampleur semblable par les auteurs qu'elle a fait s'associer. Il s'agit de la collaboration entre le cinéaste Joseph Losey et le dramaturge Harold Pinter.

Losey est un metteur en scène à la trajectoire cinématographique unique et originale. Cette dernière est profondément liée à sa vie personnelle mais également à son engagement politique. En effet, les opinions communistes du cinéaste, disciple de

Brecht, sont condamnées par le maccarthysme qui le pousse à l'exil alors que sa carrière hollywoodienne est en plein essor.

Le réalisateur arrive ainsi en Europe où il travaille successivement en Italie, au Royaume-Uni, puis en France. Loin d'amoindrir la force créatrice du cinéaste - bien qu'il handicape la mise en chantier de projets -, cet éloignement forcé participe au développement d'une œuvre d'où « naît une impression globale, le sentiment que chacun de ses films, dans leur individualité, participe de la mise en œuvre d'une même vision du monde »¹.

On peut ainsi dire de Losey qu'il est le « premier metteur en scène réellement cosmopolite »². Souvent considéré à tort comme anglais, le cinéaste exécute la majeure partie de sa carrière au Royaume-Uni où il met en scène une vingtaine de films entre 1954 et 1975.

De ses réalisations britanniques émerge une collaboration régulière avec Pinter. En effet, ce dernier écrit quatre scénarios pour le cinéaste, dont seuls les trois premiers sont produits et réalisés : *The Servant* (1963), *Accident* (1967), *Le Messenger/The Go-Between* (1971) et *Le Scénario Proust/The Proust screenplay* (1972).

Les trois longs-métrages représentent à chaque fois une étape dans la reconnaissance critique et publique du cinéaste. Ainsi, *The Servant* amorce un renouveau de carrière pour Losey : «le film a marché. Et ce fut pour moi le début d'une nouvelle carrière et d'une nouvelle vie»³. Ce premier projet permet au réalisateur de retrouver la voie du succès, après son exil, et de faire des films au budget important comme *Boom !* (1968) où sont réunies deux grandes stars : Elisabeth Taylor et Richard Burton. Enfin, *Accident* puis *Le Messenger* apportent au cinéaste des prix prestigieux. Les deux longs-métrages sont primés au Festival de Cannes : le premier par un grand prix spécial du jury en 1967 et le second par une palme d'or en 1971.

¹ Élisabeth Parzys, sous la direction de Jean-Loup Bourget, *La production du sens dans quatre films de Joseph Losey : Eva (1962), The Servant (1963), Accident (1967), The Go-Between (1970)*, Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, S.l : s.n., 2004, p. 8

² Gérard Legrand, « LOSEY JOSEPH (1909-1984) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 1er avril 2016. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/joseph-losey/>

³ Michel Ciment et Joseph Losey, *Le livre de Losey : entretiens avec le cinéaste*, Paris, Ramsay, 1986, p. 274

La collaboration avec Pinter symbolise donc un véritable tournant dans la carrière du cinéaste d'autant que certains commentateurs, de Philippe Pilard au duo composé par Beverle Houston et Marsha Kinder, n'hésitent pas à affirmer que «les meilleurs films anglais de Losey sont écrits par Pinter»⁴ ou encore que :

« Despite their visual continuity, Losey's films without Pinter are highly variable in quality, depending on the basic material. The weakness of his early works can perhaps be partly explained by the fact that he did not choose his own scripts ».⁵

Ce constat tranché témoigne de la situation du cinéaste auprès de la critique anglaise, avant que *The Servant* ne sorte en salle : « s'ils [les critiques anglais] faisaient semblant de l'ignorer c'est que la médiocrité relative de ses scénarios les avait découragés »⁶.

Le talent du réalisateur ne semble pouvoir s'épanouir que sur la base d'un scénario solide et propice au développement de son esthétique. En effet, Losey est un cinéaste du visuel dont le « style [...], critiqué pour son aspect « baroque », est en fait « plus grand que nature »⁷. Il emploie, comme le démontreront les analyses de ce mémoire, des mouvements de caméra, des éclairages et des décors très travaillés mais sa démarche, loin de l'esthétisme, tend avant tout à la production de sens. Losey commente dans un entretien suivant la sortie de *The Servant* :

quand je prends conscience d'un de mes procédés de style [...] au point de m'apercevoir que c'est devenu une excentricité, je m'efforce de ne l'utiliser que lorsqu'il a une raison d'être parfaitement légitime.⁸

⁴ Philippe Pilard, « Losey/Pinter : une collaboration exemplaire ? », in Denitza Bantcheva, *L'univers de Joseph Losey*, Paris, Charles Corlet, 2000, p. 120

⁵ « malgré une identité visuelle persistante, les films de Losey faits sans Pinter sont de qualité variable, selon la matière de base. La faiblesse de ses premières réalisations peut en partie être expliquée par le fait qu'il ne choisissait pas ses scénarios » Beverle Houston et Marsha Kinder, « The Losey-Pinter collaboration », in *Film Quarterly*, n°32, Automne, 1978, p. 18 (ma traduction)

⁶ Richard Roud, « Lettre de Londres », in *Cahiers du cinéma*, n°152, février, 1964, p. 46

⁷ M. Ciment et J. Losey, *op. cit.*, p. 194

⁸ Paul Mayersberg et Mark Shivas, « Nouvel entretien avec Joseph Losey », in *Cahiers du cinéma*, n°153, Mars, 1964, p. 8

Le scénario prend donc une importance toute particulière dans le processus créatif du cinéaste puisqu'une base de travail forte lui est nécessaire afin de développer sa mise en scène. Et cette dernière, par son foisonnement et sa rhétorique assumés, s'est souvent vue qualifier d'esthétisante lorsqu'elle n'était pas soutenue par le récit et la dramaturgie. En outre, il faut souligner que :

Losey non seulement n'a jamais écrit de scénario [...] mais il n'a même jamais travaillé sur un scénario original, conçu directement et spécialement pour être porté à l'écran[...] Les projets qui lui tenaient particulièrement à cœur avaient toujours une origine littéraire avérée.⁹

Le cinéaste s'appuie véritablement sur un auteur et un scénariste pour élaborer ses projets. Ainsi, parmi les œuvres qu'il a adaptées ou tenté de réaliser, se trouvent *À la Recherche du Temps Perdu* de Marcel Proust et *Galileo* de Bertolt Brecht, pour ne citer que les plus connues.

Cependant l'affirmation ci-dessus est à nuancer puisque *Mr. Klein* (1976) et *Les Routes du Sud* (1978) sont par exemple des scénarios originaux. Néanmoins, la filmographie du cinéaste permet de constater qu'il tend à collaborer avec des scénaristes écrivant à la fois des romans et du théâtre, Pinter au premier chef, puis Tennessee Williams pour *Boom !* ou encore Franco Solinas pour *Mr. Klein*. La littérature est donc une composante essentielle dans la genèse des films de Losey.

Elle prend même une importance double dans sa collaboration avec Pinter. En marge de son expérience de dramaturge, ce dernier n'adapte pour le cinéaste aucune de ses pièces mais travaille à partir de romans pré-existants : *The Servant* de Robin Maugham paru en 1948, *Accident* de Nicholas Mausley publié en 1965 et enfin *Le Messenger* de L.P. Hartley sorti en 1953.

Le rôle de Pinter est alors de transformer par son écriture le roman en scénario, c'est-à-dire en une base de travail pour l'édification de la mise en scène et donc du film. Sa contribution est particulièrement importante puisque Losey est très dépendant de ses scénaristes mais également parce que :

⁹ E. Parzys, sous la direction de J.-L. Bourget, *op. cit.*, p. 360

Pinter qui, n'étant pas scénariste professionnel mais adaptateur passionné, ne travaillait que les textes qui l'intéressaient, les transformant souvent considérablement pour les rendre compatibles avec le médium audiovisuel.¹⁰

Les scénarios de Pinter portent son empreinte, il « a su instaurer une osmose thématique et structurelle entre ses scénarios et ses pièces »¹¹. Le célèbre « langage pinterien » fait de non-dits, de silences et de répétitions se retrouve dans l'écriture des films. Par exemple, les didascalies « pause » et « silence » qui jalonnent ses pièces, sont abondamment présentes dans les continuités dialoguées de l'auteur.

Le commentateur Ronald Knowles n'hésite d'ailleurs pas à catégoriser les films de Pinter pour Losey selon la typologie réservée à sa production théâtrale :

Pinter's early contribution to British cinema, with Joseph Losey, may be divided by placing *The Servant* with the first group (« comedies of menace », avec entre autre [...] *The Caretaker*) and *The Go-Between* with the second (« memory plays » avec [...] *No man's Land, Old Times*).¹²

La carrière cinématographique de Pinter est dès lors intimement liée à son œuvre théâtrale, du moins pour sa collaboration avec Joseph Losey. Les deux pans se rejoignent sur des thématiques et des formes communes ainsi que pour ce qui concerne la reconnaissance et le succès certain qu'ils génèrent.

Le dramaturge, prix de Nobel de littérature en 2005, se voit ainsi récompensé, dès son premier scénario, *The Servant*, par le prix de la Guilde des scénaristes anglais en 1964, puis par le prix du meilleur scénario de la British Film Academy pour *Le Mangeur de Citrouille/The Pumpkin Eater* de Jack Clayton en 1965¹³.

¹⁰ Isabelle Roblin, *Harold Pinter, la liberté artistique et ses limites : approches des scénarios*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 17

¹¹ Brigitte Gauthier, *Harold Pinter : le maître de la fragmentation*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 47

¹² « Les premières contributions de Pinter au cinéma britannique, avec Joseph Losey, peuvent être divisées en plaçant *The Servant* dans le premier groupe (« comédies de menace ») et *Le Messenger* dans le second (« pièces de la mémoire »).

Ronald Knowles, *Understanding Harold Pinter*, Columbia, University of South Carolina Press, 1995, p. 5 cité par I. Roblin, *op. cit.*, p. 95 (ma traduction)

¹³ Martin Esselin, *Harold Pinter ou le Double Jeu du langage*, Paris, Buchet-Chastel, 1972, p. 30

Ce dernier point permet de constater que les scripts de l'auteur ne sont pas exclusivement destinés à Losey. En effet, Pinter écrit également pour d'autres cinéastes prestigieux comme Jerry Schatzberg ou encore Elia Kazan. Cependant un critique comme Philippe Pilard, cité plus haut, considère que « les meilleurs scénarios de Pinter [sont] ceux que lui demand[e] Losey »¹⁴.

Cette remarque reste à nuancer et, moins qu'un jugement critique et subjectif des films, c'est la régularité de la coopération entre Pinter et Losey (quatre scénarios en dix ans) et l'entente qui unit les deux hommes qui distinguent leur travail.

Exception faite pour Losey, Pinter n'a jamais écrit deux fois pour le même réalisateur. Si sa collaboration avec Schatzberg pour *L'Ami retrouvé/Reunion* (1991) fut « étroite », elle ne s'est pas poursuivie sur d'autres films. Celle avec Clayton « ne fut pas une réussite et les rapports scénariste/réalisateur furent nettement [...] conflictuels entre Pinter et Elia Kazan pour *Le Dernier Nabab/The Last Tycoon* (1976) »¹⁵.

La relation professionnelle de Pinter avec Losey se distingue donc de celles qu'il a pu entretenir avec d'autres metteurs en scène et confine même à l'amitié : « I worked with him [Losey] a great deal [...] That's was a really rich working relationship, and I was very fond of him »¹⁶.

Le cinéaste est également conscient de la qualité de leur association. À partir d'*Accident*, c'est lui qui sollicite le dramaturge pour des projets « It's always been Jo Losey who's given me the books to read »¹⁷. De même, il évoque le caractère « unique » qui émane du travail que le dramaturge a exécuté à ses côtés : « Voyez d'autres films qu'il a écrits : ce ne sont pas les mêmes que ceux qu'il a écrits avec moi »¹⁸.

¹⁴ P. Pilard, « Losey/Pinter : une collaboration exemplaire ? », in *op. cit.*, p. 120

¹⁵ I. Roblin, *op. cit.*, pp. 55-56

¹⁶ « J'ai beaucoup travaillé avec lui [...] Ce fut une relation professionnelle très riche, et je l'appréciais beaucoup » Mel Gussow et Harold Pinter, *Conversations with Pinter*, New York, N.Y. : Grove press, 1996, pp. 135-136 (ma traduction)

¹⁷ « C'était toujours Jo Losey qui me donnait les livres à lire » *Ibidem*, p. 37 (ma traduction)

¹⁸ M. Ciment et J. Losey, *op. cit.*, p. 289

Pinter appose sa marque sur les films de Losey. Ce dernier tient pleinement compte de l'apport du dramaturge et reconnaît que « tous ceux qui apportent leur contribution au metteur en scène [...] doivent lui apporter une contribution éminemment personnelle »¹⁹. La griffe visuelle du cinéaste est présente et reconnaissable dans ses productions à tel point qu'il n'hésite pas à laisser une grande liberté à son scénariste. « Pinter possède une très forte personnalité. Je ne crois pas que cela ait pu ni compromettre, ni diminuer en quoi que ce soit l'empreinte dont j'ai pu marquer ce film [*The Servant*] ». ²⁰ L'emploi du terme collaboration est alors d'autant plus pertinent que ses protagonistes reconnaissent chacun de leur côté l'apport de l'autre dans leur travail et le profit d'une telle entente.

La collaboration entre Losey et Pinter se présente donc comme exemplaire et les films qui en procèdent se distinguent et ressortent du reste de l'œuvre cinématographique des deux auteurs. Il convient dès lors de s'interroger sur ce qui a pu permettre l'établissement d'une telle « union créative » et de saisir, par l'analyse des longs-métrages, comment se mêlent l'esthétique et le style des deux hommes. Une série de questions se posent alors : de quelle façon la coopération entre le dramaturge et le cinéaste se construit-elle ? Quels sont les points de rencontre de leurs univers respectifs ? Comment leurs caractéristiques propres se combinent-elles dans les films ?

Ce projet pose tout d'abord le problème de l'adaptation. Cette dernière intervient, dans le cas présent, à deux niveaux différents : le passage du roman au scénario et la transformation du scénario en film.

Dans la mesure où la présente étude se concentre essentiellement sur la collaboration entre Losey et Pinter, le premier niveau sera éliminé. En effet, Pinter n'hésite pas à transformer le matériau d'origine pour mieux y inscrire sa personnalité.

¹⁹ Michel Fabre et Pierre Rissient, « Entretien avec Joseph Losey », in *Cahiers du cinéma*, n° 111, Septembre, 1960, p. 5

²⁰ P. Mayersberg et M. Shivas, « Nouvel entretien avec Joseph Losey », in *op. cit.*, p. 10

Toutes [s]es adaptations [...] contiennent [...] des passages de dialogue hautement caractéristiques de son style, mais elles reflètent aussi certaines de ses préoccupations essentielles et font surgir les images qui lui sont chères.²¹

Son identité artistique est présente dans le script ; sa part de création est donc discernable indépendamment d'une comparaison avec le livre d'origine. Étudier le passage du roman au scénario rendrait compte d'une pratique en lien avec la facture d'un écrivain et délaierait la coopération avec Losey, objet de ce travail.

Le deuxième degré est en revanche au cœur de notre problématique, soulevant alors les questions de fidélité du texte filmique au texte écrit, d'équivalence et plus généralement de parenté des divers éléments constitutifs d'une œuvre où la coopération est centrale.

Moins qu'un inventaire de ce qui relève d'un côté du dramaturge et de l'autre du cinéaste, ce mémoire analysera la façon dont le travail du premier sert de base à celui du second et la manière dont le réalisateur prolonge et développe l'écriture du scénariste.

Le concept de « transformation réceptionnelle » développé par le chercheur Lu Shenghui dans son étude sur l'adaptation semble convenir à notre approche. Cette notion rend compte d'un exercice qui « ne consiste pas à rechercher simplement des équivalences, mais à découvrir et à enrichir le texte original, autrement dit, à relire le texte ».²²

Le scénario, étant une œuvre de transition dont l'achèvement n'est effectif qu'à travers le film, ce principe semble d'autant plus pertinent qu'il implique un apport et une différenciation de la forme filmique avec la forme écrite. La mise en scène du cinéaste s'inscrit dans une logique de complémentarité et d'évolution par rapport au matériau de base. Elle implique une relecture qui entraîne des changements, portant le script à terme. « La transformation réceptionnelle s'engage dans une dialectique entre la modification et la continuation, entre le devenir et le déploiement du même »²³.

²¹ M. Esselin, *op. cit.*, p. 206

²² Lu Shenghui, *Transformation et réception du texte par le film : pour une nouvelle problématique de l'adaptation*, Paris, Peter Lang Verlag, 1999, p. 355

²³ *Ibidem*, p. 356

Une analyse selon l'axe de la « transformation réceptionnelle » permet de mettre en jeu les deux niveaux de création que sont le scénario et le long-métrage et donc les deux individualités que représentent Pinter et Losey. L'étude des films, à partir d'un angle déterminé, se fera ainsi toujours avec un retour vers le scénario. Cette démarche, de ce fait, tentera de mettre en valeur les liens qui unissent les auteurs et de faire émerger ce qui, dans l'écriture de Pinter, convie les images de Losey.

Par conséquent, le processus créatif permettant de passer du texte écrit au texte filmique s'inscrira dans notre étude. L'analyse de cet aspect se construira autour des différents commentaires exprimés par le cinéaste et le dramaturge quant à leur travaux, comme déjà effectué dans cette introduction. Bien que les remarques d'un auteur sur son œuvre soient à considérer avec précaution, la confrontation des dires des deux hommes permettra de faire émerger leur démarche. Celle-ci sera parallèlement soumise à l'analyse d'extraits de films et de scénarios.

C'est donc à travers une approche se basant successivement sur l'étude des méthodes de création puis sur celle des textes scénaristique et filmique que ce mémoire proposera une analyse de la collaboration entre Losey et Pinter. Ce travail se déroulera en deux temps.

Une première partie étudiera les bases de la coopération, d'une façon à la fois pragmatique et théorique, en évoquant les techniques de travail du duo et les liens créatifs unissant les deux hommes. Ensuite, la manière dont l'écriture de Pinter se fait le ferment des images du cinéaste sera commentée.

La seconde phase se concentrera sur l'examen des marques de la collaboration dans les films du duo. À partir de préoccupations communes à Losey et à Pinter, des séquences seront étudiées afin de montrer les moyens employés pour convier le sens, aux différents niveaux que sont le scénario et la mise en scène. Ainsi l'étude des décors et de leur valeur de milieu essentiel pour l'intrigue sera abordée. Puis il s'agira d'explorer la « profondeur » des situations dramatiques que redouble celle des images,

pour terminer par la façon dont les deux hommes s'attèlent à remettre en cause, à travers leurs créations, un certain nombre de valeurs établies et traditionnelles.

Ce programme exclut volontairement *Le Scénario Proust* des analyses détaillées. En effet, c'est une œuvre incomplète, un film qui n'a jamais été tourné, limitant donc l'apport créatif de Losey. La conclusion y reviendra néanmoins pour l'évoquer en tant qu'ultime témoignage de la collaboration et œuvre à part entière de Pinter, puisque le scénario a été gratifié d'une publication en 1978.

1. Les bases de la collaboration

Avant d'étudier précisément les films du duo, il convient d'explorer les fondements pratiques et théoriques qui ont permis leur création.

La collaboration entre le cinéaste et le dramaturge repose sur une entente, articulant leurs individualités respectives. L'établissement d'une façon de communiquer et d'échanger les idées est ainsi prolongée par des thématiques et des intérêts communs que les films du duo développent. La conception du cinéma que déploie Losey embrasse et prolonge les situations et problématiques chères à Pinter.

Le point central de cette démarche, cœur de la transformation de l'écrit en film, est alors la force des images que convient les mots du dramaturge. C'est à partir de ces évocations que le cinéaste développe sa mise en scène et que le film se construit.

1.1 Méthode de travail et de création à deux

Dans la cadre d'une collaboration où se rencontrent un cinéaste et un dramaturge de renom, il convient d'observer leur méthode de travail. En effet, si Pinter se concentre sur l'écriture du scénario et Losey sur la réalisation du film, les deux hommes sont loin de développer leur création séparément.

Le metteur en scène, appliquant sa vision d'un bout à l'autre du projet, est ainsi très présent lors de l'élaboration du script. Bien qu'il n'écrive pas directement, ses remarques et propositions influencent la structure et la dramaturgie.

L'implication de Losey dès la fabrication du scénario a d'ailleurs été source de tension et de conflit lors de leur première coopération pour *The Servant*. Pinter avait déjà écrit un scénario commandé par le réalisateur britannique Michael Anderson²⁴ auquel Losey racheta les droits par la suite. Ce dernier n'était néanmoins pas satisfait du script, « c'était un scénario très inégal [...] pas terminé »²⁵, dit-il.

Le réalisateur fournit donc un ensemble de remarques et d'indications au dramaturge pour qu'il réécrive le film. Il se heurte alors à Pinter qui refuse une telle refonte : « I must make it quite clear that I didn't write a second script. I modified and developed to a certain extent the first script »²⁶. Le cinéaste revoit alors sa position et reprend le scénario page après page avec le dramaturge.

Ainsi, dès son premier film, Pinter protège sa création et se positionne comme un auteur avec lequel il faut collaborer et non comme un simple exécutant.

De ce statut découle une méthode d'écriture avec Losey, appliquée pour la production d'*Accident* et de *Le Messenger*.

Comme évoqué ci-dessus, c'est à chaque fois le cinéaste qui apporte le roman au dramaturge. Ce dernier, sensible aux œuvres, accepte alors les propositions de films.

S'ensuivent « des quantités de discussions, des échanges de notes »²⁷ puis une liberté totale offerte au scénariste dans la production du texte écrit.

Cette approche relève d'une conception théorique exprimée par le réalisateur avant même qu'il ne travaille avec Pinter :

La meilleure façon d'écrire [...] sera, pour le scénariste, d'en parler aussi précisément que possible avec le metteur en scène avant de commencer à l'[(le scénario)] écrire, mais ensuite de l'écrire seul et d'une seule pièce.²⁸

²⁴ M. Ciment et J. Losey, *op. cit.*, p. 271

²⁵ *Ibidem*, p. 272

²⁶ « Il me faut insister sur le fait que je n'ai pas écrit un deuxième scénario. J'ai modifié et développé à un certain degré le premier » B. Houston et M. Kinder, « The Losey-Pinter collaboration », in *op. cit.*, p. 18 (ma traduction)

²⁷ M. Ciment et J. Losey, *op. cit.*, p. 283

²⁸ M. Fabre et P. Rissient, « Entretien avec Joseph Losey », in *op. cit.*, p. 6

Grâce à cette méthode, Pinter peut aborder le traitement dramatique du film avec sa sensibilité caractéristique et y développer ses thématiques et figures de style distinctives. En effet, ce contexte de fabrication est propice à l'inscription des scripts dans l'œuvre théâtrale du dramaturge puisque l'écriture se fait en solitaire et selon une discipline personnelle. Le dramaturge peut alors livrer au cinéaste un scénario complet, exécuté d'un bloc, sans intervention extérieure et donc éminemment personnel. Ce premier script est suivi de modifications effectuées selon une démarche similaire, précédée de remarques du cinéaste.

« Pinter proposait plusieurs versions manuscrites [...] et récrivait pour chaque nouvelle version des passages entiers, souvent à la demande du réalisateur »²⁹.

Outre les observations préliminaires à l'écriture, Losey guide le travail du dramaturge durant les différents remaniements du scénario. Il annote le texte en totalité et demande avec diplomatie quelques révisions « n'en [les notes de Losey] tenez pas compte si elles vous gênent, et surtout ne croyez pas que ces choix doivent être nécessairement les vôtres »³⁰.

Tout en laissant la personnalité de Pinter s'exprimer, il imprime ainsi sa marque et prépare la mise en image par les notes qu'il fournit. Ces dernières peuvent toucher aux didascalies et autres évocations visuelles « des indications de couleurs quand elles font partie intégrante du scénario seraient utiles »³¹, comme à la structure du film « il existe des possibilités de montage parallèle que je signalerai »³².

Le cinéaste pose les premiers jalons de sa réalisation et reconnaît que les indications de tournage qui se trouvent dans le scénario sont régulièrement discutées et élaborées en duo.

²⁹ I. Roblin, *op. cit.*, p. 47

³⁰ Joseph Losey, « Lettre à Harold Pinter sur *Le Messenger* », in Michel Ciment et Joseph Losey, *L'œil du maître*, Lyon, Institut Lumière Actes Sud, 1994, p. 215

³¹ *Ibidem* p. 216

³² *Ibid.*

L'étonnante proximité qui unit les scénarios avec les longs-métrages terminés s'explique donc par l'investissement de Losey dans l'écriture, tant d'un point de vue structurel que plastique.

Dans *The Servant*, le montage alterné qui présente l'arrivée de Vera à la gare et le déjeuner entre Tony et Susan est précisément décrit dans le scénario où se retrouvent des indications comme « cut to Tony and Susan »³³. Les portions délimitées dans le texte sont bien présentes dans le film. De même, le montage parallèle et les interpénétrations sonores entre passé et présent dans *Le Messenger* sont précisés dès le scénario et parfaitement respectés dans le film. Pinter écrit ainsi :

*Pony and carriage trotting. MARIAN and LEO on it [...] COLSTON's voice over (murmuring) You flew too near the sun and you were scorched.*³⁴

Ce qui est repris dans le long-métrage. Des choix esthétiques, relevant de la mise en scène, sont également décrits par le scénariste. La déconnexion entre le son et l'image dans la séquence d'*Accident* présentant les retrouvailles entre Stephen et son ancienne petite amie, Francesca, est établie dès le script où le dramaturge marque :

*The Following sequence with FRANCESCA is silent. The only sounds hear are the voices overlaid at stated points [...] They [are not] combined with any lip movement on the part of the actors.*³⁵

Les scénarios de Pinter, conçus avec les indications du cinéaste, présentent très clairement le film et dépassent la simple forme de continuité dialoguée. Les marques d'un travail étroit avec le réalisateur y sont présentes et servent de base essentielle pour le tournage. Losey reprend d'ailleurs certaines formulations dramatiques de Pinter lorsqu'il élabore les principes de sa mise en scène et son interprétation du récit : « on

³³ « Coupe vers Tony et Susan » Harold Pinter, « *The Servant* », in *Five Screenplays*, Londres, Methuen, 1977, p. 21 (ma traduction)

³⁴ « Calèche avec poney trottant. Marian et Leo dessus. Voix off de Colston (murmurant) : vous avez volé trop près du soleil et vous vous êtes brûlée » *Idem*, « *The Go-Between* », in *Five Screenplays*, op. cit., p. 295 (ma traduction)

³⁵ « La séquence qui suit avec Francesca est muette. Les seuls sons entendus sont les voix superposées à des points indiqués [...] Elles ne sont pas combinées avec des mouvements de lèvres de la part des acteurs » *Ibid.*, « *Accident* », in *Five Screenplays*, op. cit., p. 255 (ma traduction)

voit le côté purement physique de cet état de choc, dont Pinter décrit de façon précise divers aspects dans le scénario »³⁶.

La collaboration entre Pinter et Losey offre l'exemple d'une méthode d'écriture de scénario où chacun des deux hommes peut exprimer sa personnalité et ses choix créatifs. Le dramaturge dispose d'une grande liberté lui permettant de développer son style tandis que le réalisateur, par ses remarques et échanges avec le scénariste, appose sa vision du récit en des termes de mise en scène et de montage. Ce travail à deux, dès le script, rend les films finis très proches du texte écrit.

Néanmoins, le tournage conduit régulièrement à des réécritures que Losey confie bien entendu à Pinter.

La séquence du déjeuner entre Tony et Susan dans *The Servant*, évoquée ci-dessus, en est un bon exemple. Au cours du tournage, le cinéaste se rend compte que la scène du jeu de balle et celle de la visite chez les Mounsett sont stylistiquement trop fortes pour être isolées dans le film sans autre écho. Il demande alors en urgence au dramaturge « d'écrire quelques répliques pour des clients bien précis dans le restaurant »³⁷, à monter en parallèle avec la discussion des deux protagonistes qu'il ne veut pas laisser en un bloc. Losey précise même ce qu'il désire : « des vignettes. Un jeune évêque et son coadjuteur, deux lesbiennes, une jeune fille du monde et son escorte »³⁸.

L'écriture en duo se poursuit donc pendant le tournage. Ainsi, bien que l'idée de cette scène provienne du cinéaste qui exprime précisément ses désirs, Pinter réussit à imprimer sa marque. Le commentateur Martin Esselin, spécialiste du dramaturge, y voit « des résonances extrêmement caractéristiques »³⁹ avec l'œuvre théâtrale de Pinter. En effet, un certain sens de l'absurde y est présent tout comme des traits de langage typiquement «pintériens», telle la répétition :

³⁶ J. Losey, « Notes sur le personnage d'Anna », in M. Ciment et J. Losey, *L'œil du maître*, op. cit., p. 145

³⁷ J. Losey, « Lettre à Harold Pinter pour une scène de *The Servant* », in M. Ciment et J. Losey, *L'œil du maître*, op. cit., p. 138

³⁸ M. Ciment et J. Losey, *Le livre de Losey : entretiens avec le cinéaste*, op. cit., p. 273

³⁹ M. Esselin, op. cit., p. 208

GIRL. He's a wonderful wit.
MAN. Terribly funny.
GIRL. Terribly.
MAN. Cheers.
GIRL. Cheers. I'm dying to see him again. I haven't see him for ages.
MAN. You won't for some time.
GIRL. Oh. Why ?
MAN. He's in prison.⁴⁰

L'évocation de ce passage amène à reconsidérer la proximité entre les scénarios publiés et les films. La présence de cette séquence dans le script édité soulève la question de savoir si les scénarios n'ont pas été remaniés pour coller au film en vue de leur publication.

Cependant, cette réécriture reste un cas particulier dans la collaboration. En effet, «le texte [...] était fixé par avance, surtout dans le cas des dialogues de Pinter, et il ne pouvait subir que de très légères modifications »⁴¹. Les multiples commentaires et anecdotes sur cette séquence et sa genèse ont probablement inspiré la nécessité de l'intégrer au texte publié. De même, un certain nombre de disparités que l'on peut relever entre les longs-métrages et leur scénario laissent à penser que ces derniers n'ont pas été retravaillés pour la publication. Cette conviction est renforcée par le fait que Pinter protégeait fortement son travail. Dans ces conditions, les remarques ci-dessus semblent fondées.

En outre, la réécriture de ce pan du film montre la façon dont Losey faisait participer Pinter aux tournages. Ce dernier joue dans la scène du restaurant de *The Servant* et dans une des séquences d'*Accident*. Par ailleurs, les photos de plateau de *Le Messenger* montrent le cinéaste accompagné du dramaturge. Plus que de simples caméos, ces apparitions représentent la participation de l'auteur à des phases de production qui dépassent l'écriture du scénario.

⁴⁰ « Fille. Il est un esprit merveilleux. /Homme. Terriblement drôle. /Fille. Terriblement. /Homme. Santé. /Fille. Santé. Je meurs d'envie de le revoir. Je ne l'ai pas vu depuis une éternité. /Homme. Tu ne le verra pas pendant un certain temps. /Fille. Oh. Pourquoi ? /Homme. Il est en prison » H. Pinter, «*The Servant*», in *Five Screenplays*, op. cit., p. 21 (ma traduction)

⁴¹ E. Parzys, sous la direction de J.-L. Bourget, op. cit., p. 574

Le dramaturge accompagne ainsi Losey dans certains choix de casting, notamment pour *Le Messenger*. « Nous [Losey et Pinter] avons [...] recherché des garçons [...], fait passer des auditions, travaillé avec les candidats »⁴².

Mais c'est principalement lors du montage que Pinter est directement impliqué. Le cinéaste n'effectue aucun changement de structure sans le consulter et requiert son avis lors de choix expérimentaux. Par exemple, pour le montage parallèle des discussions qu'a Stephen avec sa femme et avec Laura dans *Accident*, Losey explique que : « du moment que Harold, Reginald Beck [monteur du film] et moi-même avons décidé que cela fonctionnait, personne n'y touchait plus »⁴³. De plus, la correspondance entre les deux hommes inclut régulièrement des messages de Losey invitant Pinter à assister aux projections des copies de travail du film.

Enfin, il convient d'évoquer la solidarité du duo dans leurs choix artistiques face aux producteurs. Losey lie ses contrats à ceux de Pinter afin de protéger les scénarios écrits par ce dernier. Lorsque le producteur Sam Spiegle, premier possesseur des droits du script d'*Accident*, demande des changements, les deux hommes s'arrangent, par une clause, pour lui racheter le film et le faire tel qu'eux le désirent⁴⁴.

Cet aspect alimente une certaine complicité au sein du duo et est la marque d'une convergence de leur conception dramatique. Losey, non sans une certaine touche d'humour, écrit ainsi dans des notes adressées à Pinter et destinées à préparer le scénario de *Le Messenger* : « je soupçonne que cette partie du livre plaira à nos amis distributeurs, et je soupçonne [...] que nous, nous aurons envie d'en être débarrassés »⁴⁵.

La richesse de la collaboration entre le dramaturge et le cinéaste vient donc d'une implication de l'un comme de l'autre dans les différents stades de création du film.

⁴² M. Ciment et J. Losey, *Le livre de Losey : entretiens avec le cinéaste*, op. cit., p. 288

⁴³ *Ibidem* p. 308

⁴⁴ Joseph Losey, « *Accident* », in *Cahiers du cinéma*, n° 184, novembre, 1966, p. 13

⁴⁵ J. Losey, « Lettre à Harold Pinter sur *Le Messenger* », in M. Ciment et J. Losey, *L'œil du maître*, op. cit., p. 217

Lors de l'écriture du scénario, Pinter est à même d'exprimer sa personnalité et son style par la grande liberté que lui confère la méthode de travail entretenue par les deux hommes. Cette dernière consiste en un dialogue, échange de notes, de remarques et d'observations qui intervient en amont de la rédaction puis entre chaque révision du scénario jusqu'au manuscrit final. Losey commente ainsi le travail du dramaturge et l'oriente afin d'apposer sa propre vision du récit et d'obtenir un document propice à la préparation du filmage du projet.

En outre, le cinéaste fait intervenir l'auteur pendant les phases de tournage et de montage. Ce dernier stade concerne d'autant plus Pinter que Losey le consulte, en accord avec le monteur, pour l'organisation des séquences et parfois leur retrait, mais aussi lorsqu'il s'agit d'appliquer des choix de montage stylisés.

Le cinéaste gère le film d'un bout à l'autre de sa création tout en offrant au dramaturge le moyen de s'exprimer pleinement durant l'écriture et, dans une mesure plus restreinte, au cours du reste de la production. Cela fait de Pinter un collaborateur primordial ayant une influence déterminante dans la création du film.

La méthode de travail développée implique une mise en branle de deux individualités. Chacun des membres du duo dispose d'une conception du récit et de la dramaturgie propre qu'il applique dans la collaboration. La réussite de cette dernière provient alors des points de convergence qui unissent l'œuvre du cinéaste et celle du dramaturge.

1.2 Deux styles personnels et des points de rencontre

Bien qu'ils interviennent tous deux avec plus ou moins d'importance aux divers stades de production du film, Pinter et Losey concentrent leurs efforts créatifs dans l'écriture, pour le premier, et dans la réalisation pour le second. Ces deux niveaux du travail cinématographique impliquent à chaque fois la lecture d'un texte de base et sa transformation en une nouvelle forme. Il s'agit pour Pinter de fabriquer, à partir d'un roman, un scénario et pour Losey, à partir du scénario, d'élaborer le film. Or, ce processus nécessite dans un cas comme dans l'autre une appropriation du texte d'origine.

Dans le principe de transformation réceptionnelle, Shenghui évoque ce point en expliquant que dans « ce processus de lecture [...] se développe [...] un acte de réception en ce sens que le sujet de toute relecture s'enracine dans une société et une culture »⁴⁶. Le travail successif d'adaptation des deux auteurs est donc guidé par leur personnalité. Cette dernière est d'autant plus présente que la méthode de création du duo permet aussi bien à Pinter qu'à Losey de s'exprimer pleinement.

Traiter du passé et du milieu culturel des deux hommes semble nous éloigner de notre problématique, concentrée sur leur coopération. Néanmoins évoquer leur style propre peut permettre de saisir la façon dont ils abordent chacun de leur côté la dramaturgie et le film. De plus, le croisement de ces deux esthétiques est propice à faire émerger les points de rencontre entre la conception de Pinter et celle de Losey, ainsi qu'une assise théorique et discursive aux principes de la collaboration.

Ce sont d'abord les thématiques qu'explorent les deux auteurs qu'il convient de considérer. Pinter, lorsqu'il débute le scénario de *The Servant*, a déjà écrit une dizaine de pièces de théâtre. Il y développe un paradigme dramatique personnel que l'on retrouve tant dans les films de la collaboration avec Losey que dans ses œuvres ultérieures. Ce modèle se trouve formulé par l'auteur lui-même, dans une note de la brochure du programme du Royal Court Theater, lors des représentations de *La Chambre/The Room* (1957) et de *Le Monte-plats/The Dumb Waiter* (1957) :

« Admettons qu'il y ait un homme dans une pièce, il va tôt ou tard recevoir une visite. Un visiteur entrant dans la pièce aura forcément un but quelconque. Si ce sont deux personnes qui habitent cette pièce, le visiteur ne sera pas le même pour les deux [...] Quelle qu'ait été la solution en ce qui concerne les mouvements, la situation initiale - c'est-à-dire un homme seul assis dans une chambre -, aura subi des modifications [...] L'arrivée, tout attendue qu'elle soit, lorsqu'elle se produit, est inattendue et presque toujours mal accueillie. »⁴⁷

⁴⁶ L. Shenghui, *op. cit.*, p. 355

⁴⁷ M. Esselin, *op. cit.*, p. 44

La pièce la plus célèbre du dramaturge, *Le Gardien/The Caretaker* (1959), reprend bien cette structure. Le clochard Davies est invité à rester par Aston dans la pièce qu'il occupe et qui appartient à son frère Mike. Davies, intrus dans un milieu donné, va se comporter différemment selon qu'il est avec Aston ou Mike et modifie les habitudes des deux hommes. De même, des œuvres bien plus tardives comme *C'était hier/Old Times* (1970) ou *No Man's Land* (1974), présentent toujours ce principe du visiteur au sein d'une chambre.

Les trois films faits avec Losey déclinent cette thématique, la chambre unique prenant alors la forme plus large d'une maison et d'un milieu social précis. Dans *The Servant*, Barrett est ainsi le visiteur qui va renverser les rôles entre le maître et son valet, au sein de l'hôtel particulier de l'aristocrate Tony. C'est Anna, la belle étudiante étrangère, qui, dans *Accident*, vient semer le trouble auprès des membres de la communauté fermée qu'est l'université d'Oxford. Enfin, Leo, dans *Le Messenger*, est l'invité qui, au sein d'une famille d'aristocrates, va permettre le développement et la révélation d'actes de manipulation et de désobéissance.

Outre cette structure dramatique récurrente, les effets de cette dernière prennent une forme commune : la remise en cause des certitudes des personnages et la modification de leur rapport aux autres. Ainsi, dans *C'était hier*, la perception qu'un mari a de sa femme et la réciproque sont transformées par la visite d'une ancienne amie de l'épouse. Sans que des liens et des relations intimes ne soient explicitement exprimés, un questionnement quant au passé du couple et à ses fondations est lentement mais concrètement formé.

Le visiteur, par les changements qu'il induit et apporte, se présente alors comme un intrus. Or le thème de l'intrusion est particulièrement récurrent chez Losey. S'il est essentiel dans les trois films faits avec Pinter, il se développe également dans *Eva* (1962) où le personnage incarné par Jeanne Moreau prend une importance capitale dans l'existence de l'écrivain Tyvian Jones au point de la bouleverser complètement. Cela revient dans *Mr. Klein* (1976) où l'inquiétant et invisible homonyme du personnage principal interfère de manière obsessionnelle dans la vie de ce dernier jusqu'à l'entraîner vers la mort. De plus, chez le cinéaste, l'intrus prend une dimension inédite, pétri d'une violence aux manifestations essentiellement psychologiques, dissimulées et

sournoises. Deleuze, évoquant le réalisateur américain, parle de «cette violence primitive, cette violence de la pulsion, [qui] va pénétrer un milieu dérivé qu'elle épuise littéralement, suivant un long processus de dégradation»⁴⁸. La chambre et le visiteur de Pinter trouvent écho dans les intrusions néfastes de Losey. Ces dernières bouleversent et redéfinissent alors la chambre d'origine.

En effet, les modifications du milieu de base qu'évoque l'auteur, prennent chez le cinéaste la forme de la déchéance, telle celle de Tony dans *The Servant*, devenu isolé, drogué et dépendant de son valet à la fin du film mais aussi celle de la corruption, comme éprouvée par Barrett dans le même film, Stephen dans *Accident* et principalement Leo dans *Le Messenger*. Le jeune garçon, témoin d'une relation amoureuse illicite et tragiquement réprimée, est ainsi marqué pour le reste de sa vie, incapable de s'épanouir et de construire une famille. La mort, dont sont victimes Ted dans *Le Messenger* et William dans *Accident*, est enfin la forme la plus extrême que Losey donne aux conséquences de l'intrusion. Comme chez Pinter, les relations entre les personnages et leurs croyances, notamment sociale, sont remises en question, et d'une façon plus expressive encore.

Le paradigme dramatique de Pinter s'accorde donc avec les préoccupations de Losey. Il n'est de ce fait pas étonnant que le dramaturge ait accepté d'adapter les romans choisis par le cinéaste. Les deux hommes se rejoignent dans la nécessité de partir d'un milieu d'origine dans lequel ils développent leur récit. Un visiteur/intrus y est inséré et va entraîner une remise en cause des rapports entre les personnages que Losey porte jusqu'à la mort.

L'univers personnel des réalisateurs dits baroques est fortement marqué par l'idée d'une mort qui se traduit à plusieurs niveaux dans la décrépitude biologique d'un personnage, sa déchéance sociale, et plus généralement la désagrégation d'une société.⁴⁹

⁴⁸ Gilles Deleuze, *L'image mouvement*, Paris, Les éditions de minuit, 1983, p. 191

⁴⁹ E. Parzys, sous la direction de J.-L. Bourget, *op. cit.*, p. 29

Il semble logique que Losey, classé par la critique comme cinéaste baroque, se tourne vers les thématiques ci-dessus évoquées. Les préoccupations dramatiques du réalisateur se présentent alors comme indissociables de son style marqué. La richesse et l'exubérance de ses effets viennent, à la manière d'une vanité, rappeler l'inévitable destruction de ses personnages.

Michel Ciment évoque avec le réalisateur une forme où « actors play with each others in sustained takes where the camera virtually becomes a character »⁵⁰. La caméra et les effets de mise en scène, se faisant volontairement remarquer, offrent un commentaire sur l'action et révèlent la nature profonde de ce que le récit développe. Dans l'ouverture de *The Servant*, l'ample mouvement de caméra qui, suivant d'abord Barrett, s'en détache pour prendre son autonomie et scruter l'espace de la maison puis finalement s'arrêter sur le corps allongé de Tony, annonce la déchéance prochaine de ce dernier. En effet, sa position horizontale le place en état d'infériorité, et ce d'autant plus que Barrett, qui rentre dans le cadre pour l'observer, se tient debout comme une inquiétante masse noire au premier plan de l'image. En outre, le surcadrage que forme la porte autour de Tony cache, coupe la tête et insiste ainsi sur la menace qui pèse sur le jeune aristocrate et la future dépendance développée à l'égard de son valet. Dans ce bref extrait, la caméra se fait bien acteur à part entière, en ce sens qu'elle se détache des personnages pour exprimer une information dépassant ces derniers. Elle prépare et annonce la destruction de Tony et de son statut d'aristocrate.

Ce principe est aussi repris dans l'ouverture d'*Accident* lorsque Stephen tente d'extraire ses étudiants de la voiture renversée. Pour montrer la scène, le montage passe d'un plan d'ensemble en plongée à des plans moyens sur Stephen en contre-plongée, et des gros plans sur les visages ensanglantés de William et d'Anna. Losey ne cherche pas à établir un rapport de champ/contre-champ présentant alternativement Stephen puis ce qu'il regarde. Au contraire, il propose un montage perturbant, alternant des plans avec des angles marqués et opposés, qui exclut le point de vue d'un personnage. Le rythme lent ainsi créé vient scander l'accident et la mort, plaçant le futur récit en flashback, dans cette perspective morbide.

⁵⁰ « les acteurs jouent les uns avec les autres dans des prises continues où la caméra devient virtuellement un personnage » Michel Ciment et Joseph Losey, *Conversations with Losey*, Londres, Methuen, 1985, pp. 104-105

Le style visible et prononcé de Losey fait donc bien ressentir la violence qui infuse ses récits.

Néanmoins, l'écriture de Pinter dispose d'un caractère tout aussi marqué. Le dramaturge est d'ailleurs à l'origine d'un langage dit « pintérien », reconnu pour ses silences et ses répétitions. Plus qu'un style visant le réalisme d'une langue quotidienne et parlée, sa démarche consiste à rendre compte des failles du langage et de ce qu'il cache.

So often, below the word spoken, is the thing unknown and unspoken [...] There are two silences. One when no word is spoken. The other when perhaps a torrent of language is being employed [...] I think that we communicate only too well in our silence, in what is unsaid.⁵¹

L'importance du silence et du sous-texte dans l'emploi du langage que fait Pinter fragmente le dialogue et la narration et fait émerger une forme d'incommunicabilité entre les êtres. Ces derniers répondent souvent à côté et détournent les conversations pour mieux éviter de se révéler. Les mots sont alors un masque, une surface polie où la vérité des personnages ne perce que dans les failles du discours dont les silences sont la manifestation la plus évidente. Le dramaturge travaille ainsi une langue concise et économe, ciselée par les non-dits, et où le sens affleure en creux.

Une écriture fragmentaire ne peut progresser que si un message est communiqué dans les béances du texte. La profusion de phrases courtes et juxtaposées ouvre le texte à toutes sortes de sous-entendus : sexuels, agressifs, émotionnels et psychologiques.⁵²

Une portion de dialogue de *Le Gardien* permet de prendre la mesure de ce travail :

DAVIES. I was saying, he's... he's a bit of a funny bloke, your brother.

⁵¹ « Souvent, sous les mots prononcés, se trouve la chose inconnue et tue. Il y a deux sortes de silences. Une lorsqu'aucun mot n'est prononcé. L'autre quand un torrent de paroles est utilisé. Je pense que nous ne communiquons bien que dans nos silences, dans ce qui est tu » Harold Pinter, « Writing for the theater », in *Plays one*, Londres, Faber and Faber, 1996, p. XI (ma traduction)

⁵² B. Gauthier, *op. cit.*, p. 110

MICK stares at him.

MICK. Funny ? Why ?

DAVIES. Well... he's funny...

MICK. What's funny about him ?

Pause.

DAVIES. Not liking work.

MICK. What's funny about that ?

DAVIES. Nothing.

Pause.

MICK. I don't call it funny.

DAVIES. Nor me.

MICK. You don't want to start getting hypercritical.

DAVIES. No, no I wasn't that, I wasn't ... I was only saying...

MICK. Don't get too glib.⁵³

Ici, le sujet de la conversation n'est qu'un prétexte à faire sentir la tension qui règne entre les deux hommes. Les répliques courtes créent un rythme qui marque les attaques de Mick à l'encontre de Davies. De plus, le mot « funny » et l'ambiguïté qui lui est accolée crée un malaise du fait de ses nombreuses répétitions. Le dialogue sombre alors dans l'absurde tant les deux hommes vident les mots de leur sens pour mieux arriver à leur fin. En effet, Mick ne cherche pas à connaître la définition qu'a Davies du mot « funny » mais bien à prendre le clochard en défaut. Et ce dernier tente de ne pas vexer le propriétaire de la chambre qu'il occupe en changeant d'avis selon les remarques de son adversaire. Le sous-texte perce donc à travers les lacunes d'un langage policé et banal reposant sur une simple observation.

Les pauses présentent concrètement, par leur espacement visuel avec le reste du texte, les béances de la conversation et marquent les étapes réflexives de la pensée des personnages, cherchant la remarque juste pour atteindre leur objectif sans

⁵³ « Davies : Je disais qu'il était un peu un mec drôle, ton frère. /Mick le regarde fixement. /Mick : Drôle ? Pourquoi ? /D. : Ben... il est drôle... /M. : Qu'est-ce qu'il a de drôle ? /Pause. / D. : Il aime pas travailler. /M. : Qu'y a-t-il de drôle ? /D.: Rien. /Pause. / M. : Je ne trouve pas ça drôle. /D. : Moi non plus./ M. : Tu ne vas pas te mettre à être hypercritique ? /D. : Non, non je ne l'étais pas, je n'étais pas... Je disais juste... /M. : Ne te mets pas à être insolent. » Harold Pinter, « The Caretaker », in *Complete Works : two*, New York, Grove Press, 1977, p. 59 (ma traduction)

complètement se révéler. La surface qu'est le langage traduit ainsi par son aspect fragmenté et répétitif un écart entre les êtres et confine à une certaine violence.

De telles conversations se retrouvent dans les trois films de la collaboration. Un passage de *Le Messenger* est à ce titre exemplaire :

Mr. MAUDSLEY. Hello. Enjoying yourself ?

LEO. Yes sir.

Mr. MAUDSLEY. Good. Pretty warm. What does it [thermomètre] say ?

LEO. Thirty-three.

Mr. MAUDSLEY. Warm.

Mr. MAUDSLEY studies LEO's clothes

Suit a little bit warm, is it ?

LEO. No, sir

Mr. MAUDLSEY taps the thermometer.

Mr. MAUDSLEY. Enjoying yourself ?

LEO. Yes thank you, sir.

Mr. MAUDSLEY. Good.⁵⁴

Les répliques sont succinctes, rigoureuses et leur contenu n'en est que plus répétitif. La discussion s'essouffle et le langage se fait acte et non plus communication. Moins qu'un véritable échange, les mots comblent un vide, un écart entre les deux personnages que le silence rendrait encore plus pesant. Le style de Pinter ne cherche pas ici à rendre compte d'une lutte mais à marquer les différences générationnelles et sociales qui séparent les deux personnages. Le vieil aristocrate, Mr. Maudsley, est incapable de développer une conversation avec le jeune déclassé qu'est Leo. Il semble même qu'il ne prête aucune attention aux réponses polies du garçon, comme en atteste la répétition de « enjoying yourself ? ».

⁵⁴ « Mr. Maudsley : Bonjour, tu t'amuses bien ? / Leo : Oui, monsieur. / M. : Bon. Plutôt chaud. Qu'est qu'il indique ? / L. : trente-trois. / M. : Chaud. / Mr. Maudlsey observe les vêtements de Leo. / Tenue un peu chaude, non ? / L. : Non, monsieur. / Mr Maudsley tapote le thermomètre. / M. : Tu t'amuses bien ? / L. : Oui, merci monsieur. / M. : Bon. » H. Pinter, « *The Go-Between* », in *Five Screenplays*, op. cit., pp. 292-293 (ma traduction)

« Les conversations vides et insignifiantes de *The Go-Between* figurent ainsi la société superficielle et égoïste dont elles émanent et illustrent les relations sociales qui unissent ou divisent les personnages. »⁵⁵

Pinter fait donc un emploi particulier des dialogues et de l'écriture dramatique où le langage signifie plus par ce qu'il occulte que par ce qu'il exprime. Ce dernier doit alors être très précis afin de faire surgir en creux le sens véritable des paroles. Un certain minimalisme découle ainsi de son style et, même lorsque le silence prend la forme d'un flot de mots, les termes employés gardent leur rigidité. De plus l'intrigue et ses enjeux, toujours plus sous-entendus que clairement exprimés, contribuent à rendre ses œuvres rigoureuses et dépouillées.

Cette dernière caractéristique semble faire de l'expression de Pinter, l'opposé du style de Losey. C'est pourtant de cette antithèse formelle que découle la force de la collaboration. En effet, les textes fragmentés et contenus de l'auteur permettent au cinéaste, par sa richesse visuelle, d'exprimer d'autant plus fortement les enjeux implicites de la dramaturgie. Les mots laissent un espace et convoquent des images que la mise en scène incarne et prolonge. La précision du texte pinterien, par les significations en creux qu'elle grave, propose un cadre porteur de sens à la réalisation appuyée de Losey ainsi légitimée.

La scène de l'omelette dans *Accident*, plan séquence virtuose de plus de cinq minutes, est une illustration typique de la complémentarité des styles du duo.

Stephen, après une journée passée à Londres et une infidélité à son mariage, découvre, dans sa maison, que son ami Charley couche avec Anna, étudiante par laquelle il est lui-même très attiré. Le professeur, incarné par Dirk Bogarde, troublé, s'en va alors dans la cuisine préparer une omelette. Les deux amants le rejoignent et Charley prend la parole. Bien que Pinter intègre des pans de dialogue caractéristiques, c'est avant tout l'usage remarquable du silence qui se distingue.

Sans qu'aucune violence physique ou verbale ne se manifeste, la scène est très pesante. La figure du plan séquence rend d'autant plus palpable la tension qu'elle permet aux

⁵⁵ E. Parzys, sous la direction de J.-L. Bourget, *op. cit.*, p. 458-459

silences de se développer. En effet, ce procédé, par le flux ininterrompu qu'il entraîne met en valeur la durée. L'absence de mot s'y épanouit et les béances du langage s'élargissent pour mieux faire surgir le sens caché et refoulé.

Le personnage de Bogarde, s'il ne dit presque rien, est particulièrement contrarié. Le long plan, accompagné d'une grande profondeur de champ, présente précisément ses gestes tendus et rend ainsi compte de ses sentiments contrariés et irrités. Il casse les œufs avec rudesse et agite sa poêle avec crispation.

En outre, les déplacements des personnages et leur positionnement dans la pièce, mis en valeur par les caractéristiques visuelles citées ci-dessus, expriment des rapports de force que les dialogues tendent à masquer. En effet, si Charley se montre le plus volubile, il est loin de régir la séquence.

Ainsi, au début de la scène, tandis que les deux amants restent au fond de l'image, Stephen est au premier plan, cadré en plan américain. Impassible et silencieux, il domine la situation comme en atteste la large place qu'il occupe dans l'image.

Cette position de domination est renforcée lorsque la caméra bouge pour saisir les deux amants assis à la table de la cuisine. Tandis que ces derniers sont relégués au fond de la composition, le cadre présente en gros plan les mains de Stephen. Il tient littéralement au creux de ses mains le sort des personnages adultères (voir image 1 dans l'annexe).

Puis, Charley se lève, la caméra le suit et l'image prend une configuration similaire à celle évoquée en premier : Stephen au premier plan, les deux amants au troisième plan. Enfin, si le personnage de Bogarde ne manifeste pas sa déconvenue oralement, il l'exprime en s'installant à l'autre bout de la table, loin de ses deux amis.

La position de faiblesse du personnage joué par Stanley Baker perce néanmoins à travers quelques mots. Il demande à Anna d'aller lui apporter une lettre mais la jeune femme ne bouge pas. Déjà dominé de par sa position dans le cadre, le personnage perd ainsi tout crédit. Sa verve n'est plus alors que le masque de sa déchéance.

Dans cet extrait, la mise en scène de Losey rehausse les dialogues et la construction dramatique de Pinter en rendant palpables les silences et les sous-entendus qui sont au cœur du texte.

Les scénarios du dramaturge semblent ainsi particulièrement adaptés au style de réalisation du cinéaste, et inversement. La complémentarité de leurs créations vient

alors d'une façon particulière de construire leurs œuvres, partagée par les deux hommes.

C'est ainsi qu'à partir de *The Servant*, Losey a commencé « à parler de défaire la réalité pour la reconstruire en choisissant les éléments qui rendaient possible pour le public de voir ce que nous voulions qu'il vît »⁵⁶. Suivant la démarche de son mentor Brecht, il va ainsi développer, avec le chef décorateur et peintre Richard MacDonald, la méthode de pré-design. Cette dernière, devancière du storyboard, consiste en l'élaboration minutieuse de plans, en amont du tournage. Le cinéaste prépare avec MacDonald non seulement le décor mais « travaille sur la composition, la caméra, les couleurs, le style visuel, [...] les différents rythmes »⁵⁷.

Le foisonnement typiquement baroque des films de Losey s'organise donc selon une logique très précise, guidée par son interprétation du scénario. Le caractère artificiel de ses films vient ainsi du « dépouillement de la réalité et de sa reconstruction [...] à travers un choix de symboles-réalités ». Le réalisateur sélectionne et insiste sur certains aspects de la réalité pour les rendre d'autant plus significatifs. Par exemple, les escaliers de *The Servant*, construits spécialement pour le film, prennent une grande ampleur dramatique dans le contexte de lutte des classes qu'aborde le long-métrage. Les mouvements de caméra, l'emploi du grand angle et d'une grande profondeur de champ, ainsi que des éclairages expressionnistes, transforment cet élément architectural en une métaphore de l'affrontement entre maître et valet.

Losey s'attèle donc dans ses films à reconstruire la réalité pour mieux faire sentir au spectateur les enjeux de son récit.

L'écriture de Pinter procède d'une manière similaire. Le principe de fragmentation, qui court dans ses intrigues à travers les différents silences et pauses, implique des choix de mots rigoureux. Ces derniers ne sont pas employés pour leur sens propre mais pour ce qu'ils révèlent en creux des personnages. La réalité du langage, faite de répétitions et d'arrêts, est déconstruite, parfois même jusqu'à l'absurde - terme

⁵⁶ M. Ciment et J. Losey, *Le livre de Losey : entretiens avec le cinéaste*, op. cit., p. 204

⁵⁷ *Ibidem*, p. 196

dont le théâtre de Pinter a souvent été affublé par la critique - et agencée de façon à faire émerger le sens.

À cela s'ajoute la restriction de ses intrigues à une pièce ou un milieu donné qui suppose une sélection d'objets et d'actions. Ces derniers, s'ils n'ont pas de valeur immédiate et explicite, contribuent cependant à convier la nature incertaine et violente des relations entre les personnages. Le décor délabré de *Le Gardien* présente ainsi une multitude d'objets, de la gazinière à la prise électrique cassée. « Notre attention est [...] attirée par une infinité de détails. Elle passe de l'un à l'autre et se déplace d'un fragment de signification à un autre »⁵⁸.

Les actions sont de même choisies avec soin. Pinter, en évoquant *Accident*, explique : « on a réduit à l'essentiel, toute parole et toute action qui n'était pas nécessaire ayant été éliminée [...] Nous éliminons toutes les péripéties inutiles. »⁵⁹

Les descriptions détaillées et sûres des décors dans les didascalies des pièces et des scénarios ainsi que la concision du langage et des gestes sont donc la marque d'une restriction formelle qui vise à la production d'un sens, si diffus soit-il. Pinter propose des « constructions évasives, pourtant organisées de façon si précise qu'elles possèdent une tension interne »⁶⁰.

Le travail du dramaturge peut alors s'assimiler à celui de Losey. La sélection précise d'éléments visant à faire sens intervient dans les deux cas. Elle procède essentiellement d'un acte d'exclusion dans le cas de l'auteur tandis qu'elle prend la forme d'une accumulation chez le cinéaste.

En outre, les deux hommes partagent une approche du récit. En effet, l'un comme l'autre croient en une « impenetrable mysteriousness that [...]lies at the center of human experience »⁶¹. De cette conviction découlent des productions qui viennent interpeller et questionner le spectateur.

⁵⁸ B. Gauthier, *op. cit.*, p. 78

⁵⁹ M. Esselin, *op. cit.*, p. 206

⁶⁰ *Ibidem*, p. 23

⁶¹ « mystère impénétrable qui réside au cœur de l'expérience humaine » B. Houston et M. Kinder, «The Losey-Pinter collaboration », in *op. cit.*, p. 22 (ma traduction)

Losey explique qu'à partir d'*Eva* : « ce sont [...] les films de provocation qui m'ont intéressé. Il s'agit de provoquer l'esprit des gens pour que, de leur propre observation [...] ils tirent leurs propres conclusions »⁶². Ainsi, l'orgie finale de *The Servant*, loin de proposer un terme clair à l'histoire, présente un pas supplémentaire dans la corruption des personnages et confronte le spectateur à une dernière séquence dérangeante et instable. De la même manière, à la fin d'*Accident*, perdurent des bruits de moteur et de chocs, intrigants symboles de la persistance des événements dépeints dans l'esprit des personnages. *Le Messenger* quant à lui s'achève avant qu'il ne soit possible de savoir si Leo, âgé, a bien porté le dernier message confié par Marian. Ce principe d'une conclusion en suspens est donc récurrent, laissant le spectateur intrigué en vue de l'inciter à repenser le film.

Pinter développe également un rapport au récit complexe. Le sens de ses pièces n'est pas distinctement exprimé et repose sur des impressions et des interprétations laissées au spectateur. Les premières critiques théâtrales de ses travaux et les lettres de membres du public témoignent de l'hermétisme dans lequel baignent ses œuvres. Un article du journal *Times* commente ainsi *Le Gardien* : « ce qui est obscur, c'est le rapport entre ce que dit un personnage et ce qu'un autre dit ensuite. Et même comment les personnages arrivent à se trouver en même temps dans la même pièce »⁶³. Selon ce commentaire, toute logique semble effacée dans la conception de l'œuvre. Le simple décor de la pièce, une chambre détériorée et en désordre, exprime visuellement, et dès le lever de rideau, la confusion qui emplit la vision d'une représentation du texte. Le dramaturge suit néanmoins un paradigme dramatique très cadré comme évoqué ci-dessus. En outre, il écrit les paroles de ses personnages d'après une théorie systématique. En effet, Pinter explique :

Étant donné que les personnages possèdent une vie qui leur est propre, je n'ai pas à intervenir sur eux... Je n'ai pas à les obliger à dire des mots qu'il ne diraient jamais, à les faire parler quand ils voudraient se taire.⁶⁴

⁶² M. Ciment et J. Losey, *Le livre de Losey : entretiens avec le cinéaste*, op. cit., p. 130

⁶³ M. Esselin, op. cit., p. 24

⁶⁴ M. Ciment et J. Losey, *L'œil du maître*, op. cit., p. 136

L'auteur semble ainsi laisser exister ses protagonistes sur la page pour mieux exprimer leur personnalité et leur intériorité. Ce dernier point, s'il relève d'un certain ésotérisme cultivé par le dramaturge autour de son processus de création, inscrit le doute et l'instabilité au sein de la conception des personnages. La fragmentation des dialogues et des attitudes découle alors de cette volonté d'exprimer la complexité des comportements humains. Dans *Le Gardien*, la double identité du clochard Davies, dont le véritable nom est Jenkins comme le mentionne sa carte d'assurance, est l'exemple le plus explicite du mystère que Pinter insuffle dans ses personnages et de la pluralité des interprétations de leurs actions.

La démarche de l'auteur est donc bien de proposer des œuvres à la signification incertaine et changeante. «Il fait de l'impossibilité de donner une explication univoque à nos actes le postulat à l'origine de sa dramaturgie»⁶⁵. Il rejoint ainsi Losey dans cette volonté d'offrir au spectateur des récits intrigants, laissant le public seul dans sa lecture des faits narrés, et ne proposant pas de solution définitive.

Une brève étude du style de Losey et de Pinter permet donc de constater la complémentarité des protagonistes du duo. Leurs thématiques de prédilection se font écho : le visiteur du dramaturge favorise l'intrusion chère au cinéaste. En outre, le bouleversement des relations et la violence qu'entraîne la venue de ce visiteur est un motif partagé par les deux hommes.

Ce sujet central se traduit par des formes différentes chez l'un et l'autre mais néanmoins intimement liées et imbriquées. En effet, l'écriture précise du dramaturge, basée sur le sous-entendu et les significations latentes, présente une base propice à la réalisation marquée du cinéaste. Cette dernière rend alors d'autant plus palpable la tension qui infuse les récits du dramaturge.

De même, chacun des membres de la collaboration développe une méthode de création fondée sur la reconstruction de la réalité d'où s'extraient des éléments porteurs d'un sens fort. Ce principe prend la forme baroque d'un amoncellement construit avec précision chez Losey tandis que Pinter opère une réduction et un retranchement.

Enfin, le duo se rejoint sur la volonté de proposer des récits qui interpellent le spectateur et n'offrent pas de réponse catégorique.

⁶⁵ B. Gauthier, *op. cit.*, p. 13

Des liens manifestes unissent bien le dramaturge et le cinéaste. Une articulation essentielle à la construction de la collaboration reste désormais à évoquer. Il s'agit de la capacité de Pinter à créer et provoquer des images dans ses scénarios.

1.3 Laisser libre cours à l'image

Le scénario est un document de transition qui ne trouve son accomplissement que dans la réalisation concrète du film. Il regroupe les décors, les actions, les dialogues et développe la structure du récit. Ce texte se présente ainsi comme une base de travail pour la mise en scène qui va le reprendre, le prolonger et le modifier. Outre les informations pratiques qu'il contient, le scénario doit rendre compte de l'atmosphère du film et disposer d'un pouvoir d'évocation, permettant la projection visuelle de son contenu, par les différents collaborateurs du projet et principalement le réalisateur.

Ce dernier point est très important pour Losey dont la conception du cinéma repose essentiellement sur l'image : « the medium is not novel [...], it is a visual form. In other words a form in which images take the place of words »⁶⁶. Les dialogues concis et les situations sous-entendues, que Pinter développe dans ses scénarios, correspondent bien aux attentes du cinéaste en ce qu'ils produisent et laissent durer, entre les mots, un espace propice à l'éclosion des images du metteur en scène. Mais ce sont aussi les didascalies et les descriptions du dramaturge qui proposent des idées visuelles et stimulent la créativité de Losey. Pour lui, l'écriture de l'auteur « est toujours visuellement très évocatrice »⁶⁷.

Ce constat et cette reconnaissance de la part du réalisateur, redoublés par l'étroite proximité entre les scripts et les longs-métrages, indiquent l'importance du scénario dans le développement de la mise en scène. Le texte dépasse le statut de simple base référentielle et influence directement le rendu final. Bien que Pinter n'intervienne pas

⁶⁶ « Ce médium ne tient pas du roman [...], c'est une forme visuelle. En d'autres termes, une forme où les images prennent la place des mots » David Caute, *Joseph Losey : a Revenge on Life*, Londres et Boston, Faber and Faber, 1994, p. 334

⁶⁷ M. Ciment et J. Losey, *Le livre de Losey : entretiens avec le cinéaste*, op. cit., p. 288

directement au tournage, son écriture marque la réalisation, par l'articulation qu'elle crée entre le script et sa représentation à l'écran.

Il convient dès lors d'analyser la force évocatrice des textes du dramaturge et les différents moyens dont il se sert pour convier des images.

Bien qu'il doive sa renommée et ses premiers succès à son œuvre théâtrale, Pinter développe une culture dramatique centrée sur le cinéma. « I had a very rich cinematic education, much more than the theater. [...] I saw *L'Age d'or* and *Un Chien Andalou* when I was fourteen. That was my language apart from reading »⁶⁸. De cette expérience cinéphilique, le dramaturge conserve la force des images et c'est par le biais de ces dernières qu'il crée, comme il l'explique dans une interview pour le *New Yorker* : « Je peux dire que j'écris visuellement. J'observe de très près les visages invisibles. Les personnages prennent un aspect physique »⁶⁹.

Des représentations mentales semblent être à l'origine de l'ensemble du texte. Elles guident l'écriture et se retrouvent dans les didascalies. La première page de *Le Gardien* détaille ainsi les tenues des personnages : « Aston wears an old tweed overcoat, and under it a thin shabby dark-blue pinstripe suit, single breasted, with a pullover and faded shirt and tie »⁷⁰. De telles descriptions sont employées dans ses scénarios lorsqu'elles ont une importance pour la scène. La séquence de séduction sur la barque de *Accident*, où l'apparence et le physique d'Anna jouent un rôle central, contient une peinture rigoureuse de la jeune femme. Pinter précise sa tenue « ANNA wears a white dress with large woven holes in it » mais aussi des aspects beaucoup plus charnels et sensuels « her legs are bare, crossed », « her armpit. Fuzzy hair »⁷¹.

⁶⁸ « J'avais de grandes connaissances en matière de cinéma, bien plus qu'en théâtre [...] J'ai vu *L'Age d'or* et *Un Chien Andalou* quand j'avais quatorze ans. C'était mon langage en plus de la lecture » M. Gussow et H. Pinter, *op. cit.*, pp. 137-138 (ma traduction)

⁶⁹ M. Esselin, *op. cit.*, p. 58

⁷⁰ « Aston porte un vieux pardessus en tweed, et en-dessous, un costume fin à rayures bleu foncé élimé, à bouttonnière simple, avec un pullover, une chemise et une cravate passées » H. Pinter « *The Caretaker* », in *Complete Works : two*, New York, *op. cit.*, p. 16 (ma traduction)

⁷¹ « Anna porte une robe blanche avec de larges trous tissés dedans », « ses jambes nues, croisées », « son dessous de bras. Des poils frisés » H. Pinter, « *Accident* », in *Five Screenplays*, *op. cit.*, pp. 234-235 (ma traduction)

Outre les personnages, les lieux sont également décrits avec soin aussi bien dans les pièces que dans les films de l'auteur. L'unique décor de *Le Gardien* est longuement présenté « A room. A window in the back wall, the bottom half covered by a sack. An iron bed along the left wall. Above it a small cupboard, paint buckets, boxes containing nuts, screws, etc... »⁷². De même, la maison de *The Servant*, accueillant la majeure partie de l'intrigue du film, fait l'objet de descriptions régulières et riches : « The kitchen is very untidly. [...] The bean is full to bursting with rubbish, its top covered with fish-bones. »⁷³

Ce type de didascalies n'est pas exclusif à Pinter et se retrouve d'ordinaire dans tous les scénarios. Les personnages et les lieux sont ainsi esquissés et donnés à voir. Cependant, la comparaison avec des informations du même ordre, inscrites dans ses pièces de théâtre, permet de constater que le dramaturge les façonne de manière personnelle. En effet, la précision et la concision de leur formulation sont typiques du style de l'auteur. Les descriptions sont rythmées de ponctuation, évitent souvent l'emploi de verbes et présentent un grand nombre d'éléments en quelques noms et adjectifs. La netteté et la densité des termes rend alors l'ensemble d'autant plus expressif et évocateur.

La façon d'évoquer les décors et les personnages de Pinter est commune à ses œuvres théâtrales et cinématographiques. Ces dernières sont néanmoins élaborées selon des projections visuelles beaucoup plus poussées. Le dramaturge explique en effet : « je ne peux pas écrire une scène si je ne la vois pas se dérouler visuellement. Je vois la caméra dans ma tête. Je vois les angles, les perspectives »⁷⁴. Cette nécessité de visualiser clairement une séquence, de formuler un premier découpage personnel afin d'écrire le scénario se retrouve concrètement au cœur du texte.

⁷² « Une pièce. Une fenêtre dans le mur du fond, la moitié inférieure recouverte par un sac. Un lit en fer le long du mur gauche. Au-dessus, un petit placard, des seaux de peinture, des boîtes contenant des noix, des vis, etc... » H. Pinter, « *The Caretaker* », in *Complete Works : two*, New York, *op. cit.*, p. 15 (ma traduction)

⁷³ « La cuisine est tout en désordre [...] La poubelle est pleine au point d'exploser d'ordures, son sommet recouvert d'arêtes de poisson. » H. Pinter, « *The Servant* », in *Five Screenplays*, *op. cit.*, pp. 43-44 (ma traduction)

⁷⁴ B. Gauthier, *op. cit.*, p. 22

Le dramaturge emploie ainsi un certain nombre d'indications de plans disséminées tout au long des scripts : « *SUSAN swings into close shot over TONY's shoulder* »⁷⁵, « *long shot from corner of the lane* »⁷⁶, « *close-up of MARIAN* »⁷⁷.

Des mouvements de caméra sont également précisés : « *camera moves through broken glass to WILLIAM's face* »⁷⁸, « *The camera withdraws to find LEO and DENYS* »⁷⁹.

Enfin, le dramaturge n'hésite pas à livrer la façon dont il imagine la composition des cadres : « *The garden in the square, seen by TONY from the window. BARRETT's reflection in the pan* »⁸⁰, « *left foreground STEPHEN's head. [...] Beyond them William standing* »⁸¹.

Toutes ces remarques, usant d'un vocabulaire cinématographique « close-up » et de termes relevant de la construction visuelle « foreground », montrent bien la capacité de Pinter à envisager le médium filmique selon sa spécificité. Elles se retrouvent dans des scénarios qui dépassent le cadre de la collaboration avec Losey. Le script de *Le Mangeur de Citrouille* présente ainsi tout au long de son déroulement une indication récurrente : « another angle », accompagné de précisions sur l'échelle des plans.

En outre, ces précisions sont régulièrement élaborées avec Losey, lors du processus d'écriture du script, et donnent naissance à des passages où le découpage et les mouvements sont pleinement intégrés au texte. L'ouverture d'*Accident*, qui ne contient aucun dialogue, présente un tel bloc :

⁷⁵ « Susan s'avance dans un plan rapproché au-dessus de l'épaule de Tony » H. Pinter, « *The Servant* », in *Five Screenplays*, op. cit., p. 6 (ma traduction)

⁷⁶ « plan d'ensemble depuis le coin de la voie » *Idem*, « *Accident* », in *Five Screenplays*, op. cit., p. 220 (ma traduction)

⁷⁷ « gros plan sur Marian » *Idem*, « *The Go-Between* », in *Five Screenplays*, op. cit., p. 294 (ma traduction)

⁷⁸ « caméra s'avance vers le visage de William à travers du verre brisé » *Idem*, « *Accident* », in *Five Screenplays*, op. cit., p. 221 (ma traduction)

⁷⁹ « la caméra se recule pour trouver Leo et Denys » *Idem*, « *The Go-Between* », in *Five Screenplays*, op. cit., p. 293 (ma traduction)

⁸⁰ « le jardin du square, vu par Tony depuis la fenêtre. Le reflet de Barrett dans la vitre » *Idem*, « *The Servant* », in *Five Screenplays*, op. cit., p. 5 (ma traduction)

⁸¹ « au premier plan à gauche, la tête de Stephen [...] Derrière eux, William debout » *Idem*, « *Accident* », in *Five Screenplays*, op. cit., p. 235 (ma traduction)

Long shot.

The camera is still, looking at the house from outside the gate [...]

The camera moves slowly forward to a position inside the gate. It comes to rest. The house is silent, dark. One lower front window is curtained. Light filters through it on the gravel.

*Gradually over picture, the hum of a car, in the distance.*⁸²

Cet extrait mêle des descriptions précises « one lower front window is curtained » à des indications d'échelles de plans « long shot » et de mouvements de caméra « the camera moves ». De même, les sons entendus sont également détaillés.

La très exacte reprise de ces différentes didascalies dans l'ouverture du film démontre bien que ce pan a été travaillé avec le cinéaste. En effet, ce dernier considère le dramaturge comme « dépourvu de tout sens visuel »⁸³ et ne respecte que très rarement les remarques faites par Pinter seul. Par exemple, la suggestion d'une vue du square par la fenêtre où se reflète Barrett, description qui prend valeur de plan, est totalement absente de *The Servant*.

Il faut donc distinguer, dans les scénarios, les indications de mise en scène, écrites en bloc et récurrentes tout au long d'une scène, de celles isolées. Les premières relèvent d'une concertation avec Losey tandis que les secondes ne sont que des propositions émises par le dramaturge.

Le cinéaste n'apprécie pas les scénarios «pré-découpés» par les scénaristes et contenant un grand nombre d'indications ne relevant pas de ses propres choix. Il recherche surtout des évocations visuelles conviées exclusivement par l'emploi de descriptions fortes et explique ce besoin dans un commentaire sur l'évolution de sa collaboration avec Pinter : « il [Pinter] a appris à me donner un cadre où les mots évoquent pour moi toute une série d'images, ou les déclenchent, ou les précipitent »⁸⁴.

⁸² « Plan d'ensemble. /La caméra est immobile, cadrant la maison depuis l'extérieur du portail [...] /La caméra s'avance lentement jusqu'à l'intérieur de la cour. Elle s'arrête. /La maison est silencieuse, noire. Les rideaux d'une fenêtre du bas de la façade sont tirés. De la lumière filtre à travers et s'étend sur le gravier. /Graduellement, par dessus les images, le ronflement d'une voiture, au loin. » *Ibidem*, p. 219 (ma traduction)

⁸³ M. Ciment et J. Losey, *Le livre de Losey : entretiens avec le cinéaste*, op. cit., p. 289

⁸⁴ *Ibidem*, p. 202

Si les remarques sur les échelles de plans ou les mouvements de caméra, faites de manière ponctuelle, démontrent une certaine connaissance de la technique cinématographique de la part du dramaturge, elles ne sont que des éléments mineurs, du moins dans le cas du travail avec Losey qui n'en tient que très peu compte. C'est bien plus grâce à l'emploi du langage que fait Pinter que les évocations visuelles naissent. Ce dernier, connu pour ses dialogues resserrés et emplis de significations implicites, adopte une façon similaire de décrire les actions des films.

Comme analysé ci-dessus à propos des didascalies relatives aux décors, la sélection rigoureuse et restreinte de mots permet des descriptions à la fois précises et ouvertes, laissant une grande marge de manœuvre au cinéaste. L'évocation de l'environnement dans lequel se déroule la scène de séduction sur les barques de *Accident* en est un bon exemple :

EXTERIOR. RIVERBANK. DAY.

Heat, punts, canoes on river.

STEPHEN walks along towpath.

Young girls and men call to each other from boats.

STEPHEN's head.

He walks quickly.

Flashes of light on water.

*Girls tanning in boats. Distant laughter.*⁸⁵

Pinter reprend la classique et habituelle en-tête d'une séquence puis introduit un personnage, son environnement, ses actions et son attitude en un bref paragraphe.

C'est d'abord le milieu dans lequel se déroule la scène qui est palpable. Le terme « riverbank » indique très clairement et simplement le lieu de l'action. Cependant, le dramaturge lui donne une valeur supplémentaire par l'évocation des différents éléments qui le constituent et crée ainsi une véritable ambiance. La séquence est, d'un point de vue dramatique, placée sous le signe de la séduction. L'auteur évoque alors un certain nombre de composants qui permettent la projection visuelle de la séquence et l'angle de son traitement. C'est une journée ensoleillée, « flashes of light on water », et chaude « heat » propice à la langueur et à la flânerie. Les étudiants d'Oxford se détendent en se

⁸⁵ « Extérieur. Berge de la rivière. Jour. /Chaleur, barques, canoës sur la rivière. /Stephen marche le long du chemin./ De jeunes femmes et hommes s'interpellent depuis les bateaux./ La tête de Stephen. /Il marche rapidement./ Éclats de lumière sur l'eau. / Filles bronzant dans les bateaux. Un rire au loin. » H. Pinter, « *Accident* », in *Five Screenplays*, op. cit., p. 234 (ma traduction)

promenant sur la rivière. Une certaine forme de sensualité se dégage de l'ensemble. Elle prend la forme évidente des « girls tanning in boats » et celle plus langoureuse des bateaux glissant sur l'eau « punts, canoes on river ». Les rapprochements entre hommes et femmes sont discrètement évoqués par les « young girls and men call[ing] to each other ». Enfin, le plaisir qu'inspire cette ambiance est exprimé par le « distant laughter ». Avec ces quelques évocations, le dramaturge présente non seulement un lieu mais y crée une atmosphère définie. La brièveté des expressions et leur regroupement fournit suffisamment de détails pour se représenter l'ensemble tout en laissant un espace à l'imaginaire du lecteur. La synecdoque est au cœur de l'extrait et les mots expriment bien plus que ce qu'ils définissent. Le « distant laughter » en est un parfait exemple. Cette expression cristallise en un simple son un ensemble d'images et évoque à la fois les attraits d'une journée ensoleillée et les jeux de séduction qui s'y déroulent.

De même, le dramaturge réussit en quelques mots à rendre compte de l'attitude de Stephen face à son environnement. « Stephen's head » isolé à la ligne semble une proposition implicite de gros plan. L'expression « he walks quickly », qui suit immédiatement, sous-entend un empressement, un malaise que le gros plan précédent est supposé montrer. Le sentiment du personnage est ainsi brièvement esquissé et laisse une grande latitude au réalisateur et à l'acteur dans leur interprétation du texte.

Dans le film, l'extrait étudié prend la forme de trois plans. Un premier plan général présente le canal qui passe devant l'université d'Oxford dont l'un des bâtiments ferme la perspective au fond de l'image. Des barques glissent lentement sur l'eau, emportant des couples d'étudiants. Les jeunes femmes, en jupe et débardeur, se prélassent, allongées dans l'embarcation, tandis que les hommes rament. Le canal est bordé de végétation : arbres, pelouses et buissons. Le vert dominant et les minces taches de couleur des fleurs indiquent une saison douce tout comme le ciel bleu et l'intense lumière. Puis, un plan d'ensemble en plongée se concentre sur l'eau du canal. Une façade de l'université s'y reflète et un bateau y avance lentement avec à son bord un couple en tenue décontractée. Le soleil, filtré par les feuillages environnants, crée de douces taches de lumière. Ces deux segments dégagent une langueur similaire à celle décrite dans le scénario. Les embarcations glissent avec une sensualité que le bruit de l'eau vient renforcer. Ce sentiment est amplifié par une délicate musique à la harpe. De même, le « distant laughter » peut s'entendre dans le mixage de l'ensemble.

Enfin, un troisième plan présente Stephen. Il marche et la caméra, légèrement de trois-quarts, le précède par un travelling arrière. Celui-ci, moins rapide que le pas de l'acteur permet au cadre de passer d'un plan américain à un plan rapproché épaule. Le personnage avance dans l'ombre, engoncé dans son costume trois pièces et encombré de sa cape de professeur et de livres de cours qu'il tient à la main. Cette tenue contraste avec celle des figurants et le temps printanier, et implique un certain manque d'aisance. Bogarde est pensif, dans un environnement qui ne lui correspond pas. L'isolation du protagoniste dans le texte par un retour à la ligne est rendue palpable par les choix de costume et de lumière qui l'isolent.

Il est intéressant de remarquer que les brèves évocations d'éléments, isolés dans le texte, donnent naissance dans le film à des plans larges englobant ces divers composants. Cela permet de constater que Pinter ne cherche pas à faire des descriptions exactes de ce qui est représenté à l'image mais plutôt à convier des ambiances visuelles propices à l'établissement de la situation. L'emploi restreint de termes et d'adjectifs dans la description de l'environnement confirme bien ce choix. De même, l'attitude du personnage, si elle est suggérée, demeure ouverte à un grand nombre d'interprétations de la part du cinéaste et de l'acteur.

Losey est ainsi doté d'une grande liberté quant à ses choix de mise en scène. Les mots sont une base qui oriente son travail selon une direction dramatique déterminée tout en lui laissant la possibilité de développer et de construire des images personnelles. Dans la scène de séduction présente, il inclut ainsi le motif de l'eau, associé à la sexualité dans *Eva* ou encore *The Servant*, alors même que ce détail est absent du scénario.

Les termes du dramaturge ont donc convié une atmosphère précise, toutefois dépourvue de détails superflus, à laquelle le cinéaste a ajouté des éléments personnels. La force du travail de Pinter réside donc dans sa capacité à présenter des images tout en suscitant de nouvelles dans l'esprit du lecteur.

Enfin, il convient d'étudier la mise en page que prennent les scénarios de l'auteur. La ponctuation et les nombreux retours à la ligne isolent les mots et expressions et permettent une mise en valeur de certains termes. Par ce procédé, le texte prend un impact visuel concret et direct. Le découpage des mots sur la page convie un

découpage des images sans même recourir à l'utilisation de termes cinématographiques. La suite de la scène de séduction de *Accident* rend compte de cette subtilité des scripts de Pinter :

*STEPHEN squats by ANNA.
The punt.
STEPHEN settles into a half leaning, crouching position by ANNA's legs.
The punt.
WILLIAM's legs.
Through them ANNA sitting, STEPHEN reclining along punt [...]
STEPHEN's head at her hip.
Her legs are bare, crossed.
[...]
STEPHEN's body, stretched.
Her hip. His Head.
Her eyes closed.⁸⁶*

C'est premièrement la structure et l'apparence de l'extrait qui frappent. Ce dernier prend une forme poétique par ses retours à la ligne réguliers. Les mots sont isolés et ordonnés selon une logique graphique qui insiste sur certains termes.

« The punt » se démarque ainsi, relégué à la ligne à deux reprises. L'emploi du simple nom, sans adjectif, pourrait renvoyer à un plan large sur l'embarcation qui viendrait à deux reprises, comme un refrain, ciseler et faire contraste avec les images plus serrées et proches des corps à l'intérieur du bateau.

De même, la séparation d'avec l'ensemble du texte de « her legs are bare, crossed » et de « her eyes closed » met en valeur les deux expressions et suppose un isolement de ces éléments dans le cadre. Les adjectifs, qui viennent particulariser les noms et de fait insister sur leur aspect, appellent visuellement des gros plans afin de mieux rendre compte de ces caractéristiques qui renvoient directement à la sensualité sous laquelle est placé l'ensemble de la scène. Les mots ainsi isolés, mis en exergue à la ligne, suggèrent un plan individuel.

À partir de cette observation initiale, il est possible de déduire que deux termes, placés sur une même ligne, impliquent un plan les regroupant. « Her hip. His head » suppose

⁸⁶ « Stephen s'accroupit près d'Anna./ La barque./ Stephen s'installe dans une position semi-allongée, semi-accroupie près des jambes d'Anna./ La barque./ Les jambes de William./ Entre elles, Anna assise, Stephen allongé dans la barque [...] /La tête de Stephen vers sa [Anna] hanche. /Ses [Anna] jambes, nues et croisées. / [...] /Le corps de Stephen, tendu. /Sa [Anna] hanche. Sa [Stephen] tête. /Ses [Anna] yeux clos. » *Ibidem*, p. 235 (ma traduction)

un cadre présentant la proximité de la tête du personnage avec la hanche de la jeune fille, marquant alors le rapprochement des corps. Le point qui sépare les mots évoque une promiscuité purement physique et dénuée d'interaction. Au contraire, la tournure « Stephen's head at her hip » crée un lien entre les deux parties du corps et suggère un regard du professeur sur le corps de son étudiante, exprimant d'une part l'attirance qu'éprouve le personnage de Bogarde pour elle et d'autre part la place centrale que tient le corps de la jeune femme dans cette séquence de séduction.

La logique dégagée ci-dessus est néanmoins légèrement bousculée par la structure de la formule : « WILLIAM's legs./ Through them ANNA sitting, STEPHEN reclining along punt [...] » La conjonction «through» indique ici une contiguïté entre les éléments et s'oppose à la séparation du changement de ligne. Anna et Stephen sont vus à travers les jambes de William (voir image 2 dans l'annexe). Le retour à la ligne traduit donc, dans le cas présent, plutôt qu'une proposition de découpage, une évocation de composition de l'image. «WILLIAM's legs», par sa position dominante dans le texte, installe les jambes du jeune homme au premier plan de l'image et en fait ainsi l'élément le plus conséquent du cadre. Puis, les corps des autres personnages viennent s'intégrer dans la profondeur du plan.

Le placement des mots de Pinter, associé à un vocabulaire sobre mais précis, permet donc au dramaturge de produire des images d'autant plus fortes qu'elles renvoient à des évocations de découpage et de composition.

L'analyse du passage filmé confirme les idées dégagées par l'étude de la mise en page du scénario. Un plan reprend bien le « Her hip. His head ». L'image montre, sur la gauche, Stephen de dos, la tête légèrement tournée vers Anna. Cette dernière est coupée par le cadre et seules ses cuisses sont visibles avec la robe laissant entrevoir le haut des genoux. Bien qu'il remplace la hanche par les jambes, Losey reprend l'idée de proximité évoquée dans la formulation du scénario. Les corps se frôlent dans la barque et le cadre serré, tranchant en partie les corps des acteurs, vient renforcer cet effet.

De même, le film reproduit « Stephen's head at her hip ». Un plan rapproché taille présente Stephen et Anna installés côte à côte dans l'embarcation. La jeune femme est nonchalamment allongée tandis que le professeur semble plus tendu. Un léger mouvement de tête rend alors perceptible le regard troublé qu'il jette sur son étudiante,

dont la robe fendue sur les côtés met en valeur les hanches. Le plan suivant propose un équivalent de ce qu'offre le texte. « Her legs are bare, crossed », isolé par un retour à ligne et associé à des adjectifs suggérant un gros plan se traduit effectivement par un plan de ce type dans le film. Le cadre diffère cependant légèrement de la description du dramaturge. Partant des genoux dénudés de la jeune femme, un panoramique latéral filme le corps gracieux de Jacqueline Sassard et remonte jusqu'à son visage. L'échelle et la mise en valeur du physique du personnage qu'évoque le dramaturge sont donc bien transcrits.

En outre, le mouvement de caméra décrit ci-dessus reprend la trajectoire suivie par le regard de Stephen dans le plan précédent et s'apparente à une vision subjective du professeur. Son désir pour l'étudiante et l'insistance de son regard, marqués par la répétition du mouvement, sont ainsi appuyés et prolongent le simple regard suggéré par le scénario.

Enfin, la composition que décrit « *WILLIAM's legs./ Through them ANNA sitting, STEPHEN reclining along punt [...]* » est également reproduite dans le filmage. Le cinéaste emploie une grande profondeur de champ afin de rendre perceptibles les trois personnages dont le placement s'échelonne du premier au deuxième plan de l'image. Losey insiste aussi sur l'importance de William, isolé sur une ligne dans le script. Avant d'atteindre les jambes de l'étudiant, le cadre fait un panoramique partant de son buste. La contre-plongée du début du mouvement insiste sur la posture dominante du personnage : c'est lui qui dirige la barque. En outre, l'emploi d'un grand angle pour ce plan confère à William une stature d'autant plus marquée. Les perspectives sont accentuées par la courte focale. Le jeune homme semble alors bien grand comparé à Stephen et Anna relégués au fond de l'image.

Losey ne suit pas toutes les possibilités de découpage que la mise en page de Pinter suggère. Néanmoins, la reprise de certains éléments permet de constater la capacité du dramaturge à produire des images et à évoquer des plans par l'emploi des mots. À chaque fois qu'il traduit visuellement les propositions de l'auteur, Losey ne se contente pas de reproduire l'échelle de plans suggérée mais amplifie par des mouvements de caméra et des choix techniques le sens des termes et expressions. Un véritable dialogue se développe donc entre les mots du premier et les images du second.

Alors même que Pinter est principalement reconnu pour son travail de dialoguiste, c'est sa capacité à susciter des images qui, dans le cadre de sa collaboration avec Losey, apparaît comme la force de son écriture. Reprenant le langage rigoureux et restreint de ses pièces et de ses répliques, il écrit des didascalies précises, laissant néanmoins une grande liberté au cinéaste. Les décors et les personnages sont ainsi évoqués afin de faire naître un premier aperçu de la direction dramatique suivie par le récit. Cependant, ce sont les ambiances et les atmosphères propres à une séquence que le dramaturge dépeint avec le plus de talent. La sélection et l'usage de termes exempts de détails superflus construit un tout évocateur sur lequel les motifs personnels du cinéaste peuvent venir se greffer.

Pinter utilise également un vocabulaire typiquement cinématographique pour suggérer un premier découpage. Toutefois, ces indications, lorsqu'elles ne relèvent pas d'une concertation faite en amont avec Losey, sont le plus souvent rejetées par ce dernier. C'est au contraire par des moyens littéraires qu'il arrive à véritablement convier des idées de plans. La mise en page de ses scénarios, conduisant à la mise en valeur de certaines expressions et à la création de liens entre plusieurs termes, lui permet de créer des évocations visuelles que le cinéaste reprend et amplifie par sa réalisation.

La capacité de l'auteur à former des images au sein de son écriture scénaristique est donc centrale. C'est une articulation entre le scénario et le film final dont Losey se sert pour élaborer son propre découpage et sa mise en scène. Le cinéaste offre une grande liberté au dramaturge lors de l'écriture des scripts et ce dernier lui rend la pareille en élaborant des textes ouvrant des possibles à la réalisation et permettant au cinéaste d'intégrer sa personnalité.

L'étude des bases de la collaboration entre Losey et Pinter permet donc de faire ressortir une méthode de travail à deux ainsi que des thématiques et préoccupations communes. L'élaboration des films s'inscrit au sein d'une véritable entente où la manière propre aux deux hommes se développe et se télescope.

Losey, par son implication tout au long du processus de création et sa volonté d'exprimer son style personnel, est incontestablement l'auteur des films. Il laisse

néanmoins une grande liberté à Pinter qui insuffle aux productions du duo un certain nombre des caractéristiques de son œuvre théâtrale.

Le cinéaste est présent dès l'écriture du scénario et c'est généralement lui qui propose les projets au dramaturge. Après de longues discussions autour du roman de base, Losey laisse Pinter écrire librement. Puis, sur les scripts entiers, il propose un certain nombre de changements, préparant déjà sa mise en scène.

L'implication de Pinter ne se limite pas à cette première étape et le réalisateur le consulte régulièrement tout au long de la production des longs-métrages. Il a d'ailleurs un important droit de regard sur le montage final et les modifications liées au récit.

En outre, les deux hommes s'allient régulièrement pour faire front face aux producteurs et ainsi s'exprimer librement dans les films.

De plus, les motifs récurrents dans les travaux hors collaboration des deux auteurs se rejoignent dans les œuvres du duo. La situation dramatique récurrente des pièces de Pinter - chambre et milieu défini dans lequel pénètre un visiteur - trouve écho dans le thème de l'intrusion cher à Losey. Au-delà, la violence sous-jacente et la remise en cause de valeurs pré-établies font la jonction entre les préoccupations des deux hommes.

Quand bien même ces motifs s'expriment de façon différente chez Losey et Pinter, leurs manières se révèlent complémentaires. La concision et les sous-entendus des dialogues et situations du dramaturge se font le socle idéal pour la richesse et la maîtrise visuelle des mises en scène du cinéaste. La mise en valeur de certains éléments par les rigoureux retranchements langagiers du premier est prolongée par l'exubérance de détails précis, tirée d'un tout complexe soigneusement élaboré du second.

Enfin, les membres de la coopération sont liés par un même désir de produire des récits intrigants, laissant le spectateur tirer ses propres conclusions de ce qu'il vient de voir.

La place centrale accordée à l'image, et ce dès le scénario, est le dernier point de rencontre de la collaboration. En effet, « Losey et Pinter [...] se rejoignent dans une conception du cinéma comme un art dans lequel le langage [...] ne constitue pas le

seul, ni même finalement le principal moyen de production du sens »⁸⁷. C'est par leur construction visuelle que les deux hommes entendent développer la dramaturgie des films. L'écriture de Pinter se fait alors particulièrement évocatrice et permet à Losey de construire ses images. Le dramaturge crée des ambiances dans lesquelles la mise en scène du cinéaste peut se déployer et arrive à convier par un vocabulaire, une ponctuation et une mise en page précise, des idées de découpage. Losey, réputé pour ses mises en images riches et baroques, trouve ainsi un collaborateur de choix pour élaborer des récits intrigants où la complexité des rapports humains prend forme dans des plans ouvertement sophistiqués et denses. Les sous-entendus caractéristiques de Pinter sont alors rendus visuellement palpables.

Ces différents éléments permettent de saisir ce qui fait la qualité de la collaboration entre le cinéaste et le dramaturge. Les commentaires de Losey sur d'autres scénaristes avec lesquels il a travaillé font d'autant ressortir l'entente entre les deux hommes.

Certaines remarques du cinéaste, formulées dans une lettre à Tennessee Williams, montrent les difficultés de ce dernier à écrire le scénario de *Boom!* de façon visuelle et suggestive : « Il faut du temps entre les répliques et entre les scènes pour le jeu des acteurs, la caméra et moi », « je regrette que vous n'ayez pas inclus de description générale de tous les pavillons et des collines ». Contrairement à Pinter, l'auteur américain délaisse la création d'images pour se concentrer sur les dialogues et les actions, ce qui ne convient pas au cinéaste. En outre, Williams propose à de trop nombreuses reprises des coupes et des enchaînements, allant ainsi à l'encontre des désirs du réalisateur. « Bien que vous ayez éliminé la plupart des « cut », il en reste encore quelques-uns et ils ne sont pas toujours pertinents »⁸⁸.

Les scénarios de Pinter, par les images qu'ils convient et les espaces qu'ils créent, correspondent donc bien aux attentes de Losey. Cette composante, associée à un travail à deux tout au long du processus de création du film, a permis l'établissement de la collaboration sur la durée et la fabrication de trois films.

⁸⁷ E. Parzys, sous la direction de J.-L. Bourget, *op. cit.*, p. 439

⁸⁸ J. Losey, «Lettre à Tennessee Williams», in M. Ciment et J. Losey, *L'œil du maître*, *op. cit.*, p. 171-172

Après avoir étudié les méthodes de création en duo, les points de rencontre thématiques et théoriques qui unissent les deux auteurs ainsi que la place importante accordée aux images dans les textes du dramaturge, il convient d'analyser de manière approfondie les longs-métrages et de faire ainsi émerger les spécificités des œuvres de la collaboration et les articulations entre la dramaturgie de Pinter et la mise en scène de Losey.

2. Du scénario au film, les marques de la collaboration

L'analyse des films permet, dans le cadre de la collaboration, de rendre compte de la façon dont la réalisation de Losey suit, prolonge et amplifie les situations et les dialogues de Pinter. Les images incarnent les nombreux sous-entendus qui parcourent les récits du dramaturge et rendent plus encore palpables les désirs et les pulsions cachés des personnages.

Dans cette optique de dialectique entre le texte écrit et le texte filmique, des retours aux scénarios seront constamment opérés durant l'examen des longs-métrages. Étudiées selon un axe précis, les séquences mettront ainsi en valeur non seulement les moyens employés par l'un et par l'autre pour exprimer le sens du récit mais aussi les articulations entre le script et le film.

Cette deuxième grande partie s'organisera donc selon une structure reprenant les points essentiels de la dramaturgie de Pinter, combinés aux préoccupations esthétiques du cinéaste.

Une première sous-partie évoquera l'importance de la pièce et de son développement, dans les films, en un milieu codé et défini dans lequel l'intrigue se déploie. Cette étude, appuyée par l'évocation de l'emploi particulièrement significatif et plastique que fait Losey des décors dans la construction de sa mise en scène, conduira à mettre en lumière la façon dont les lieux du films permettent de mettre en place le récit et de montrer son évolution.

La seconde section mettra en perspective la profondeur des situations et celle des images. Les plans de Losey, par leur contenu riche et complexe mais surtout par leurs effets volontairement affichés pour le spectateur, convient les sous-entendus qui habitent les dialogues et les actions.

Les discussions à double sens et le hiatus qui se crée entre les mots et les pensées véritables seront ainsi explorés à travers le prisme de la mise en scène. En parallèle, le thème du jeu, les affrontements et les relations qu'il installe seront appréhendés dans cette optique.

Enfin, une troisième et dernière section sera consacrée à la remise en cause des valeurs traditionnelles dans les trois films de la collaboration. Les deux hommes posent en effet un regard critique sur l'ordre social et ses strates et questionnent la conception linéaire et conventionnelle du temps. Les différents éléments narratifs et les figures de style que contiennent leurs longs-métrages explorent ce qui existe au-delà des conventions de la société britannique et traduisent les conséquences de son expérience par les êtres.

2.1 Le milieu et le décor

Comme évoqué précédemment, le paradigme dramatique employé par Pinter, tant pour ses pièces de théâtre que pour les films faits avec Losey, repose sur une pièce, un milieu dans lequel un visiteur/intrus pénètre. Cet espace originel se présente ainsi comme l'élément central du récit en ce qu'il contient le plus souvent l'ensemble de l'intrigue et qu'il permet le regroupement des personnages et leur mise en tension. Ces derniers s'affrontent d'ailleurs régulièrement pour la domination du lieu.

Le récit de *Le Gardien*, œuvre la plus célèbre du dramaturge, développe parfaitement ce principe. La chambre qu'occupe Aston est l'unique décor de l'action et le centre des préoccupations des protagonistes. Aston est chargé de la rénover, Davies veut se l'approprier et y demeurer seul et Mick cherche à en déloger Davies, lui proposant un poste de gardien puis de décorateur. L'espace se fait alors motif pour mettre en conflit

les personnages. L'ouverture ou non d'une fenêtre ou encore la place d'un réchaud, sont alors des prétextes pour mieux faire émerger la tension des relations.

Les trois longs-métrages reprennent de même cet aspect dans leur narration. Si *The Servant* décrit l'inversion progressive des rôles entre le maître et le valet et les troubles qui en découlent, le film traite également de la prise de possession de la maison par Barrett. Ce dernier choisit la décoration au début du récit puis s'acharne à retirer de l'espace les différents accessoires, coussins, étagères et fleurs que Susan apporte.

Dans *Accident*, Stephen se voit dépossédé de sa maison par son ami Charley et par Anna, lorsque les deux amants viennent y passer la journée sans en demander l'autorisation au propriétaire. L'habitation est également le lieu d'interactions tendues où Anna est le centre des désirs : le dîner entre amis où les esprits s'échauffent avec l'alcool et les explications pesantes de l'événement ci-dessus présenté.

Enfin, le domaine des Maudsley dans *Le Messenger* est le berceau du conflit entre Marian et sa mère. Moins qu'une lutte pour la domination de la maison, le film dépeint un conflit autour de l'émancipation de la jeune fille. Le manoir et ses terres renvoient alors constamment aux codes de l'aristocratie et à l'autorité de Lady Maudsley.

Cette place privilégiée de l'espace dans les intrigues de Pinter trouve un écho et un développement visuel dans l'attention particulière que porte Losey au décor de ses films et à leur emploi. Le cinéaste est un disciple de Brecht et a appris à son contact à développer sa mise en scène dans l'espace et à faire de l'architecture des lieux un élément porteur de sens. Il évoque ainsi sa relation avec le dramaturge allemand :

Je crois que je me rappellerai toujours - et c'est sans doute la raison principale pour laquelle Brecht et moi nous sommes toujours si bien entendus - non seulement de la justesse de la spirale d'un escalier tournant, mais aussi de la ligne de son contenu et des intentions de l'auteur. Nous [Losey et Brecht] «voyions» ensemble.⁸⁹

⁸⁹ M. Ciment et J. Losey, *L'œil du maître*, op. cit., p. 33

De cette expérience découle le développement du « pré-design » avec le chef décorateur Richard MacDonald dont les principes sont parfaitement appliqués dans *The Servant*. La maison du film a été entièrement construite, en studio, et suit la volonté du cinéaste d'avoir un décor sous forme de « spirale qui finit, vers le haut, par un piège dans la chambre de Vera, et qui vers le bas se termine par un piège qui ouvre sur Royal Avenue »⁹⁰. Bien que MacDonald n'ait pas participé à la préparation et aux tournages des deux autres longs-métrages, l'importance du travail sur le décor n'en est pas pour autant diminuée. En effet, dans *Accident*, la maison de Stephen est un labyrinthe complexe avec un escalier se dédoublant et une architecture anguleuse et étroite dans laquelle les personnages se cognent. De même, le vaste manoir des Maudsley, dans *Le Messenger* est propice, par ses enfilades de pièces et ses différents étages, au déplacement des personnages et à leur confrontation parfois accidentelle.

Ainsi l'emploi que fait Losey des décors permet tout d'abord de rendre compte de l'atmosphère qui pèse dans les récits du dramaturge.

Les sous-entendus et la tension sont parfaitement communiqués par les images. « L'incarnation visuelle des pièces de Pinter en fait une force vive du drame »⁹¹. L'importance des lieux où se déroule l'action est ainsi redoublée par l'épaisseur et l'impression de malaise que revêtent les décors. « Le mystère d'un escalier, d'une marche qui grince, [le] mystère d'une porte que l'on ose pousser »⁹² habite pleinement la maison de Stephen dans *Accident* et appuie concrètement les incertitudes du spectateur quant aux intentions, dissimulées derrière les bonnes manières, des personnages.

Le cinéaste, guidé par les enseignements de Brecht, cherche à retranscrire, par la présentation stylisée des pièces, les enjeux des histoires. « Il m'importe d'avoir un décor qui soit juste comme toile de fond pour le scénario et pour les acteurs »⁹³.

⁹⁰ M. Ciment et J. Losey, *Le livre de Losey : entretiens avec le cinéaste*, op. cit., p. 281

⁹¹ B. Houston et M. Kinder, « The Losey-Pinter collaboration », in op. cit., p. 24 (traduction de l'auteur)

⁹² P. Pilard, « Losey/Pinter : une collaboration exemplaire ? », in op. cit., p. 125

⁹³ M. Ciment et J. Losey, *l'œil du maître*, op. cit., p. 50

Cette volonté prend naissance dès la préparation du film comme en atteste ses notes pour *Le Messenger* :

Le ciel et les nuages, ainsi que la lumière très particulière du Norfolk, sont des éléments caractéristiques importants, de même que le clair-obscur des corridors et des passages secrets, comme de nombreuses pièces de la maison⁹⁴.

La remarque précédente fait comprendre que la création d'une ambiance propre à exprimer les enjeux du film passe tout autant par les décors que par la façon dont ils sont éclairés.

Dans *Le Messenger*, lorsque la famille Trimingham célèbre l'anniversaire de Leo dans la salle à manger du château, l'orage qui agite l'extérieur installe une atmosphère pesante. Malgré la faible lumière du jour et la présence de quelques bougies, la pièce est dans l'obscurité. Les lourds rideaux de velours bordeaux forment de grandes plages sombres dans l'image qui assoient la tension et la lourdeur de la situation : Marian, n'est pas à la maison et sa mère s'apprête à aller la chercher de force.

Ce sentiment est accru par la rigidité des plans de situation qui englobent la pièce depuis la place de la mère (cette dernière est absente de l'image). Le cadre joue sur la symétrie que forment les deux portes au fond de la pièce, traduisant ainsi la rigueur morale qui régit la vieille femme. De même, les éclairs viennent régulièrement lacérer le mur d'ombres tortueuses. La lumière habite alors le décor afin d'ajouter au trouble du moment et de symboliser la colère contenue de la mère.

Cette mise en valeur du décor par l'éclairage est à son apogée dans *The Servant*, film pour lequel le directeur de la photographie, Douglas Slocombe, a obtenu le BAFTA de la meilleure photographie en 1964 et un prix similaire décerné par la British Society of Cinematographers en 1963. Et le cinéaste n'hésite pas à ajouter : « le chef opérateur [...] et le cadreur, Chris Witerson, ont fait le meilleur travail de caméra que j'ai jamais eu sur un de mes films »⁹⁵.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 213

⁹⁵ *Ibid.*, p. 48

Le noir et blanc des images devient de plus en plus sombre et contrasté au fur et à mesure que les relations entre le maître et le valet se pervertissent. La célèbre séquence de jeu de balle dans l'escalier de la maison reste l'exemple le plus manifeste du rôle de la lumière sur le décor.

L'escalier, filmé en plongée à l'aide d'un grand angle accentuant les perspectives, est littéralement dédoublé par la lumière qui projette les grandes ombres des barreaux de la rampe sur le mur blanc (voir image 3 dans l'annexe). La pièce est investie d'une allure surnaturelle qui interpelle le spectateur.

Le mur est également le support de la présence ondoyante des ombres portées démesurées des deux hommes. La dualité des personnalités et des statuts - les émotions passent rapidement d'un extrême à l'autre, le valet devient maître et inversement - est signifiée par cet effet de lumière qui redouble les déplacements. Le valet prend le pouvoir lorsqu'il monte l'escalier et que son maître le descend.

La lumière transcende le décor et contribue ainsi à la narration.

Il convient de noter que Pinter, malgré l'importance qu'il accorde à certaines descriptions de décor, n'indique que très rarement le style de lumière d'une scène. Aucune remarque de ce type n'est présente dans le scénario de *The Servant*. Ceux de *Accident* et *Le Messager* ne disposent que d'un nombre réduit d'annotations de ce type, très brèves, qui viennent moins décrire une lumière précise qu'apporter un supplément aux ambiances conviées par le dramaturge.

La première séquence de *Accident*, évoquée plus haut, repose sur un fort travail de l'atmosphère, des sources lumineuses et leurs effets sont alors régulièrement cités dans le texte pour faire naître une vision dans l'esprit du lecteur :

Sound of footsteps running.
Dark lane winding.
Tree shapes crossing, retreating, advancing.
[...]
STEPHEN halting.
*Moonlight hits his face, sharply and briefly.*⁹⁶

⁹⁶ « Bruit de pas en train de courir. /Voie sombre et sinueuse. Les ombres des arbres traversant, se repliant, avançant. / [...] / Stephen hésitant. /La lumière de la lune atteint son visage, vivement et brièvement. » H. Pinter, « Accident », in *Five Screenplays*, op. cit., p. 219 (ma traduction)

L'adjectif « dark » et le terme « shapes » traduisent l'obscurité du décor et les ombres qui le traversent. De même, la ligne consacrée à la lumière de la lune évoque un effet de ponctuation propre à appuyer l'état émotionnel du personnage interprété par Dirk Bogarde. L'usage des quelques descriptions lumineuses que fait l'auteur procède ainsi du même élan que la façon dont Losey fait emploi de la photographie dans ces films : convier et accentuer l'atmosphère que développe la dramaturgie.

Le décor est donc employé et filmé afin de rendre palpable la tension qui pèse dans les séquences et, par extension, d'explicitier visuellement les relations qui lient les personnages. En outre, les lieux ont une importance déterminante dans la caractérisation sociale des personnages et dans l'expression des codes et mœurs qui régissent les univers dans lesquels se déroule l'action.

« L'espace scénographique est un élément dynamique, les décors « jouent » comme un costume [...] et esquissent de façon manifeste, ou raccourcie, une condition sociale »⁹⁷. Filmer un personnage dans un décor particulier, c'est l'ancrer dans un milieu avec ses conventions et ses mœurs.

Issu de la grande bourgeoisie américaine, Losey a néanmoins des inclinations communistes⁹⁸ et dispose d'une forte conscience sociale et de classe.

Bien que Pinter s'écarte du théâtre politique, ses œuvres n'hésitent pas à remettre en question les codes sociaux et à faire émerger de cette façade polie des boursouffures pulsionnelles. Pour arriver à cette fin, l'établissement d'un milieu précis s'impose.

La combinaison de ces deux individualités confère au statut social des personnages des films du duo une grande importance. Le décor se fait alors expression claire des milieux et traduit l'extraction des personnages selon le lieu ou les pièces qu'ils occupent.

Le Messenger est le film qui insiste le plus sur les écarts de classe et leur traduction par le placement des personnages dans le décor. L'intrigue du long-métrage repose sur la relation secrète et interdite entre une jeune aristocrate et un paysan. Jamais leurs

⁹⁷ Michel Vandestin, « Le décor comme argument », in Françoise Puaux (dir.), *Le décor de cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 2008, p. 73

⁹⁸ Gérard Legrand, « LOSEY JOSEPH (1909-1984) », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 27 avril 2016. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/joseph-losey/>

amours ne sont montrées si ce n'est durant la terrible confrontation finale avec la mère de la jeune fille. Marian est toujours filmée dans le manoir ou sur les terres de sa famille tandis que Ted, le métayer, est constamment présenté dans sa ferme ou dans les champs. Le couple se croise en ville ou au bord du lac, lieux neutres comparés à ceux sus-cités. Le statut social et les mœurs des personnages s'inscrivent ainsi directement dans les décors qu'ils habitent et dans lesquels ils sont présentés. Les classes sont visuellement hermétiques.

Seul Leo, le messenger, fait des allers-retours entre ces deux univers et est filmé aussi bien dans la grande demeure des Maudsley que dans la maison de Ted. Bien qu'issu d'une famille désargentée, il fréquente la même pension que le fils des Trimmingham. Ce statut ambivalent fait de lui le personnage clef de l'intrigue. Il souffre de la maigre fortune de sa mère qui ne peut lui offrir de vêtements d'hiver, tout autant que de la rigueur morale des aristocrates qui le conduit à dénoncer les agissements de Marian.

Le jeune garçon est manipulé par les adultes et marqué par les mœurs de ce milieu, étranger au sien. La séquence de son arrivée dans la demeure des Maudsley annonce, par l'intégration des personnages dans le décor, les codes implicites qui régulent la vie des êtres et le traumatisme que le séjour va constituer pour lui.

Dès le premier plan, lorsque Leo et son ami s'approchent de l'escalier de service de la maison, précédés par le domestique qui porte leurs valises, le seuil de la porte forme un cadre dans le cadre. Puis un travelling latéral doublé d'un panoramique vers le haut permet de réintégrer dans l'image les trois personnages et de les apercevoir montant les marches à travers une fenêtre intérieure. Ils sont comme pris dans l'espace. Dans le scénario, Pinter évoque d'ailleurs le décor en des termes qui appellent l'enfermement : « *The back stairs are rebling and narrow [...] Doors, other passages glimpsed.* »⁹⁹ Cette figure du surcadrage est régulièrement répétée tout au long de l'exploration de la maison par les deux garçons grâce aux divers seuils de portes et enfilades de couloirs. Les jeunes protagonistes font preuve d'une grande liberté de mouvement dans leur jeu, toujours cernés cependant par le décor.

⁹⁹ « Les escaliers de service sont anguleux et étroits [...] Des portes, d'autres passages aperçues. » H. Pinter, « *The Go-Between* », in *Five Screenplays*, op. cit., p. 288 (ma traduction)

L'architecture distinguée et imposante du lieu convie un milieu social, ses mœurs et ses codes. Elle emprisonne visuellement les deux enfants et marque ainsi l'influence dévoratrice que la mentalité aristocratique va exercer sur Leo. Le dramaturge fait dominer ses descriptions de l'espace et emploie des termes renvoyant constamment à la grandeur des lieux, suscitant dès le scénario l'influence du milieu aristocratique sur le comportement des personnages :

*LEO turns from staircase, glances through open double doors to a long room with large windows. The camera pans to see into the room. A long shining mahogany table.*¹⁰⁰

Le protagoniste adolescent est dans une double relation de découverte et de soumission à l'espace. Le verbe « glances » traduit la curiosité du jeune garçon, installe son regard dans la description. Les nombreux adjectifs renvoyant à la grandeur des lieux « long », « large », « shining » expriment alors l'importance que prennent les lieux entrevus par son œil et l'impression qu'ils lui insufflent.

Dans la même séquence, Leo est filmé en train de regarder à travers les barreaux de l'escalier de la demeure. La caméra, au-dessus de son épaule, le saisit considérant les portraits qui ornent les murs, séparé de l'espace où court son ami. Une analogie avec des barreaux de prison est alors possible. Les événements et attitudes dont il va être le témoin forment en effet une prison psychologique dont il ne peut s'évader, même quarante ans après les faits de son enfance, comme en attestent les images du présent du film le dépeignant vieux et célibataire.

Le surcadrage apparaît également lorsque Leo observe la famille Maudsley par les différentes fenêtres du château. Les montants forment un cadre dans le cadre et placent les Maudsley dans des images similaires aux tableaux du peintre Jean-Joseph-Xavier Bidault (voir image 4 dans l'annexe). Les personnages, à petite échelle, sont perdus dans de vastes paysages verdoyants. Les aristocrates dans leur jardin semblent ainsi figés : les quelques mouvements qu'ils exécutent sont d'une amplitude bien faible comparés à la course poursuite entre les deux jeunes garçons. Cette opposition est

¹⁰⁰ « Leo se détourne de la cage d'escalier, jette un œil depuis une double porte vers une longue pièce aux larges fenêtres. La caméra effectue un panoramique pour voir à l'intérieur. Une long table en acajou brillant. » *Ibidem*, pp. 288-289 (ma traduction)

encore plus manifeste dans le script dont la forme normée implique une séparation nette des espaces.

Interior. House. Main hall.

[...]

LEO turns to look up.

Exterior. Lawn.

Men in white flannels.¹⁰¹

La nécessité de noter et de différencier les lieux de l'action au sein d'une même séquence permet ici au dramaturge de distinguer de manière visuelle, dans le corps du texte, les enfants des adultes.

Ainsi, le surcadrage combiné au statisme des êtres majeurs évoque les règles rigides qui régissent la famille et emprisonnent ses membres. Le rang de Marian l'empêche ainsi de fréquenter le simple métayer qu'est Ted.

À aucun moment les dialogues ne laissent pressentir ces conventions. Le décor les rend donc visuellement palpables :

les images sont remplies de miroirs, de fenêtres, d'arches et de portes qui suggèrent que l'environnement matériel, à l'instar des codes sociaux, empiète sur la vie des personnages et la réorganise.¹⁰²

Le rôle du décor comme marqueur de l'appartenance des personnages à un milieu est moins manifeste dans *The Servant* car les protagonistes partagent la même maison. Des pièces sont cependant attribuées à chacun et le renvoi de Barrett tient, entre autres, à son occupation licencieuse de la chambre de son maître. Moins qu'à insister sur les écarts de classes, le film cherche à montrer leur corruption et leur dissolution. C'est ainsi que la dernière séquence présente un valet dominant et un maître dominé. Barrett occupe l'espace avec force et confiance tandis que Tony rampe littéralement par terre.

¹⁰¹ « Intérieur. Maison. Entrée principale. /[...] /Leo se retourne et lève les yeux. /Extérieur. Pelouse. / Des hommes habillés de flanelle blanche. » *Ibid.*, p. 288

¹⁰² B. Houston et M. Kinder, « The Losey-Pinter collaboration », in *op. cit.*, p. 24 (traduction de l'auteur)

Accident, de son côté, se présente comme l'étude d'une classe et explore sa face obscure. « Dans la mythologie sociale britannique, un lieu comme Oxford avec son ancienneté, son prestige [...] n'est pas neutre »¹⁰³. Le cinéaste et le dramaturge installent leur récit dans l'une des universités les plus prestigieuses et les plus connues au monde. Ils convoquent dès lors les codes d'une élite intellectuelle et financière, pétrie de tradition, et dans laquelle les personnages s'inscrivent pleinement.

La séquence présentant le regroupement de professeurs dans la bibliothèque fait état de l'appartenance et de l'intégration des protagonistes à ce milieu. Les larges étagères en bois sombre regorgeant de livres aux reliures sophistiquées et les confortables fauteuils évoquent une école prestigieuse et privilégiée.

Le plan général, pris en plongée depuis la mezzanine de la pièce afin de montrer son ampleur, et le plan d'ensemble, saisi à hauteur d'homme, disposent d'une grande profondeur de champ. Malgré le placement des personnages échelonné sur les différents plans de l'image, cette dernière est entièrement nette. Les acteurs ne se détachent pas du décor et y sont ainsi visuellement inscrits. Le lieu, conjugué aux costumes formels, transfère l'imaginaire qui lui est accolé sur ses occupants.

Cette séquence offre également un aperçu des pulsions qui sommeillent sous cette surface distinguée et policée. Le personnage détonnant joué par Stanley Baker évoque dans sa discussion les mœurs sexuelles des étudiants américains. Le silence et la gêne des autres enseignants domine, communiqué par des plans rapprochés épaulé ; seul le doyen et président fait des remarques spirituelles sur la situation, moins intéressé par les débats que par les programmes scolaires américains. Stephen, joué par Dirk Bogarde, apparaît soucieux et troublé : une de ses étudiantes lui plaît. Il découvrira plus tard qu'elle accorde ses faveurs au personnage de Baker et couchera avec elle.

La tension du moment témoigne de l'écart entre le sérieux apparent du milieu universitaire et les désirs cachés et refoulés de ses membres.

Les éminentes façades d'Oxford cachent donc des intrigues pulsionnelles et licencieuses. Dans « ce monde qui est privilégié [...], étriqué et trempé d'alcool »¹⁰⁴, Pinter et Losey évoquent, par les disparités entre les décors et les intentions et envies des personnages, les tabous d'un milieu.

¹⁰³ P. Pilard, « Losey/Pinter : une collaboration exemplaire ? », in *op. cit.*, p. 122

¹⁰⁴ Gale Stevens, *The films of Harold Pinter*, Albany N.Y., State University of New York Press, 2001, p. 27

Enfin, outre la définition d'une ambiance et l'expression de codes sociaux à un moment donné, le décor, par sa représentation et ses modifications tout au long du film, affiche l'évolution du récit et des relations entre les personnages.

Les marques que laissent les protagonistes dans les lieux qu'ils occupent transforment ces derniers selon les fluctuations du scénario et rendent compte de la tension développée.

Ainsi, Pinter explique qu'il a «été poussé à écrire le scénario de *The Servant* par l'image de deux hommes dans une maison, une maison dont l'essence changeait profondément...»¹⁰⁵. Cette première affirmation assimile l'hôtel particulier londonien à un protagoniste à part entière dont la nature va être bouleversée par le récit. Et Losey d'ajouter :

c'est l'histoire des métamorphoses que subit cette maison sous les mains des hommes et c'est aussi l'histoire de l'influence claustrophobique et maligne qu'elle exerce sur ceux qui l'habitent.¹⁰⁶

Le lieu principal du film - ce dernier est quasiment un huis clos - est cœur d'un système d'interactions avec les personnages. Non soumis à des codes sociaux et encore moins au masque imposé par des stratagèmes secrets, il est plus à même d'exprimer le développement du récit.

Lors de la première séquence du film, Barrett entre dans la maison et y jette un rapide coup d'œil avant de rencontrer son futur maître. À cette occasion, un mouvement de caméra balaye l'espace vide et neutre des pièces. Pinter décrit le décor ainsi : « There are no carpets, no sign of occupation »¹⁰⁷. Par cette dernière expression le dramaturge annonce déjà les transformations de la maison selon la personnalité du personnage qui la domine.

¹⁰⁵ P. Pilard, « Losey/Pinter : une collaboration exemplaire ? », in *op. cit.*, p. 121

¹⁰⁶ M. Ciment et J. Losey, *L'œil du maître*, *op. cit.*, p. 137

¹⁰⁷ « Il n'y a pas de tapis, aucun signe d'occupation » H. Pinter, « *The Servant* », in *Five Screenplays*, *op. cit.*, p. 3 (ma traduction)

Puis les deux hommes montent à l'étage. Ce trajet, durant lequel Tony évoque les travaux nécessaires à la remise en état du bien immobilier, est aussi l'occasion de voir les personnages dans un lieu décrépit mais qui ne porte pas encore les stigmates du conflit de pouvoir dont il va être l'arène.

Les différentes visites effectuées dans la maison par Susan, la petite amie de Tony, permettent de se rendre compte de l'évolution du décor au fur et à mesure que Barrett déploie et exerce sa domination.

Au début du film, bien que Tony ait laissé à Barrett le soin de gérer la décoration, cette dernière reste marquée par Tony comme l'atteste la description de Pinter : « *House well lit and carpeted. Furniture rather too large for the rooms. It has come from TONY's family house.* »¹⁰⁸ La légère inadéquation que présente le mobilier de la famille du jeune homme «rather too large» avec le lieu annonce néanmoins la faiblesse de la présence de Tony dans son propre domicile.

De même, la première venue de la jeune femme, dans la maison refaite, fait sentir les jalons déjà posés par le «servant» dont le maître a précédemment loué les bons goûts en matière de décoration. Le long plan offrant une vision du salon remis à neuf démarre par l'entrée des trois personnages perçue à travers un miroir sorcière. La glace convexe renvoie un reflet distordu qui annonce déjà les modifications malsaines du lieu et la relation pernicieuse entre les personnages.

Puis un panoramique gauche/droite dévoile une vue d'ensemble de la pièce. Si la jeune femme est d'abord charmée par la décoration, elle ne tarde pas à regretter la présence d'un tableau ancien. Elle est ainsi en désaccord avec Barrett qui prône le «simple and classic». Un mouvement de caméra resserrant le cadre sur Susan et le domestique, chacun à une extrémité de l'image, affiche cette opposition. La remarque est alors écartée par Tony qui prend la défense de son valet et rentre dans le cadre, se plaçant au premier plan avec Barrett. Susan, au fond de l'image, est dominée comme le concrétise sa petite taille par rapport au grand profil des deux hommes.

Lors du repas, la jeune femme fait des remarques sur le manque de couleurs et de lumière de l'hôtel particulier. Elle va également apporter une « étagère à épices ». Ces

¹⁰⁸ « La maison est bien éclairée et tapissée. Les meubles sont un peu trop volumineux pour les pièces. Ils viennent de la maison de famille de Tony. » *Ibidem*, p. 10 (ma traduction)

paroles sont exprimées hors champ tandis qu'à l'image Barrett s'affaire à servir le repas. Un très léger mécontentement est visible sur le visage de l'acteur à l'écoute de ces mots. Une guerre d'influence, prenant pour champ de bataille l'aménagement du lieu, est déclarée entre la petite amie et le serviteur.

La dernière visite de Susan, aussi dernière séquence du film, témoigne de la victoire écrasante de Barrett. Tony et la maison sont passés totalement sous son contrôle. Cette dernière est dans la pénombre : fenêtres obstruées par des rideaux, quelques bougies et lampes allumées. L'image est contrastée avec de grandes plages d'un noir profond d'où émergent les visages et les corps dans un clair-obscur inquiétant. Le premier plan de la scène démarre par un panoramique partant d'un tableau de nu classique et descendant sur un tourne-disque puis un travelling avant arrive sur Tony, en larmes, une cigarette et un verre à la main. Les goûts de Barrett sont omniprésents. Déprimé et dépendant, le maître laisse son valet organiser une fête alors même que Susan est arrivée.

La jeune femme, dégoûtée et troublée, découvre un décor rempli de bouteilles d'alcool et de verres à moitié vides, refuge de femmes volages où règne Barrett. La grande profondeur de champ met en valeur tous les cadavres de verre.

Durant la fête, Tony attrape une boule de cristal à travers laquelle il regarde. Son visage est retourné est distordu par un effet d'optique qui marque ainsi l'inversion des rôles : de maître, il est tacitement passé à serviteur. Un plan subjectif figure le lieu déformé vu à travers la boule par le jeune aristocrate. Par cet effet, la pièce en désordre est littéralement montrée sens dessus dessous.

L'influence du domestique est à son comble et est parfaitement traduite par l'état du décor. Celui-ci reflète par sa dégradation l'état du maître et, par l'air vicié qui le baigne, la personnalité du domestique. « Sous l'œil vigilant de Barrett, la maison [...] devient presque le prolongement physique du servent »¹⁰⁹.

Pinter ne dépeint pas le décor dans cette séquence, cependant il consacre une longue didascalie à l'état de la maison lors du retour de Barrett, après son éviction :

¹⁰⁹ James Palmer et Michael Riley, *The films of Joseph Losey*, Cambridge Mass., Cambridge university press, 1993, p. 47 (traduction de l'auteur)

*The house is changed. It is airless, dark, oppressive. Curtains and blinds are almost constantly drawn. There are no longer any flowers. [...] There is an overlay of BARRETT everywhere.*¹¹⁰

La description de l'auteur renvoie à celles, évoquées ci-dessus, faites au début du scénario. Il marque l'évolution dans le temps du lieu « changed », « no longer ». Au « well lit » des débuts s'oppose maintenant le « dark ». La maison neutre « no sign of occupation » est complètement dominée par le valet « an overlay of Barrett everywhere ». Enfin, le pouvoir et l'influence du personnage de Bogarde sur celui incarné par Fox se manifeste dans l'hermétisme carcéral que revêt la demeure. Elle est « oppressive » et les points de communication avec l'extérieur sont occultés « curtains and blinds are [...] drawn ». Par cette précise description du lieu, le dramaturge traduit bien l'évolution du récit et l'inversion des rôles entre le maître et le valet.

Le décor prend donc une grande importance dans les trois longs-métrages de la collaboration. Prolongement cinématographique de la chambre de Pinter, il permet, par les ambiances qu'il déploie, de donner corps visuellement à la tension qui habite les histoires du duo. De même, la valeur sociale des lieux, manifeste dès les scénarios du dramaturge, et la manière dont les personnages y sont inscrits par la mise en scène du cinéaste, permettent d'exposer implicitement les codes d'un milieu et leur impact sur les protagonistes. Les désirs et les pulsions de ces derniers se retrouvent alors en opposition avec les règles de l'univers dans lequel ils sont placés.

Enfin, le décor prend un rôle notable dans *The Servant* où il traduit par son évolution les fluctuations de la relation entre Tony et Barrett. Au fur et à mesure que ce dernier prend du pouvoir, l'intérieur bourgeois de la demeure se dégrade. Elle reflète alors la personnalité corrompue des deux personnages masculins.

Le travail sur le décor effectué par le cinéaste s'accorde ainsi avec l'importance des milieux dans les intrigues du dramaturge. Conviant des éléments de tension, les lieux traduisent une part de ce que les interactions entre les personnages cachent et laissent sous silence.

¹¹⁰ « La maison est changée. Elle est sans air, sombre et oppressante. Les volets et les stores sont presque constamment fermés. Il n'y a dorénavant plus de fleurs. La présence de Barrett recouvre tout ». H. Pinter, « *The Servant* », in *Five Screenplays*, op. cit., pp. 46-47 (ma traduction)

2.2 Profondeur des situations et des images

Les récits que développent Pinter et Losey reposent sur l'écart entre les obligations sociales des personnages et leurs désirs profonds. Ces derniers et les actions qui en découlent sont souvent cachés, voir refoulés et conduisent ainsi à la création de situations pesantes et inconfortables.

Dans *The Servant*, Barrett doit agir en bon valet et déguiser ses projets de prise de pouvoir sur Tony et sa maison. *Accident* se développe sur le décalage entre le statut digne de professeur et de père de Stephen et son attirance intense pour son étudiante Anna. Dans *Le Messenger*, Marian dissimule sa relation interdite avec le métayer Ted afin de respecter les mœurs de l'aristocratie.

La tension constante entre la façade policée des protagonistes et une intériorité beaucoup plus sombre prend la forme chez Losey, comme le commente Deleuze, d'une « violence très particulière qui imprègne ou emplit les personnages, et qui précède toute action »¹¹¹. Cet aspect est suscité dès le scénario par les dialogues et les situations dramatiques de Pinter dont le sous-entendu est une caractéristique typique. Ces éléments du script fournissent un terreau de pulsions et d'instincts enfouis que les images du cinéaste viennent alors non pas révéler mais rendre palpables visuellement.

C'est d'abord dans les discussions entre les personnages que les secrets de ces derniers percent à travers le masque qu'ils revêtent. Les dialogues « pintériens » dont la précision et les répétitions traduisent le sous-texte permettent au « langage [...] [de] se transform[er] [...] en un acte dramatique »¹¹². Les mots perdent leur valeur textuelle et ne sont plus un moyen de communication. Le mensonge, dans sa forme la plus pure ou simplement par omission, se répand alors dans les échanges verbaux qui deviennent une façon de se protéger et de lutter contre son interlocuteur. Le dialogue prend ainsi une tournure physique qui ouvre la voie au travail du metteur en scène et des acteurs relatif aux gestes et aux expressions.

¹¹¹ G. Deleuze, *op. cit.*, p. 191

¹¹² M. Esselin, *op. cit.*, p. 217

Dans *The Servant*, la discussion et les interactions entre Barrett et Susan, lors de l'absence de Tony, est l'exemple type du caractère d'affrontement que prennent certains échanges. Les conventions sociales entre le maître et le valet qui régulent les personnages ne peuvent être directement dépassées et c'est donc par des mots et des gestes pleins d'allusions que le conflit se traduit.

Susan vient déposer quelques achats pour décorer la maison mais c'est bien dans l'intention de pousser Barrett à la faute qu'elle fait le déplacement. Elle donne avec fermeté un grand nombre d'ordres « fill this with water », « bring it to me » et pose des questions gênantes et humiliantes « do you use a deodorant ? »¹¹³ au valet pour qu'il dévoile enfin sa face cachée. Le personnage de Bogarde réussit à se contrôler bien que sa colère contenue se devine dans ses mouvements précipités et ses réponses polies.

Dès le scénario, le dramaturge alterne lignes de dialogues et actions créant un ensemble dans lequel la parole s'intègre comme une attaque concrète :

She takes a cigarette

SUSAN. Light... Put that coat down and give me a light.

BARRETT lights her cigarette. Move to the door.

SUSAN. Barrett ! Come here.
Do you use a deodorant ?

*He stares at her.*¹¹⁴

Ce pan de texte illustre bien l'alternance et l'interaction entre la parole et les gestes. Les mots entraînent des actes et inversement. L'impératif, employé par Susan, implique des actions de la part de Barrett mais lorsqu'elle lui pose une question étonnante et rabaisante, c'est par un regard qu'il rétorque. Les mots prennent ainsi une densité propre à la fois par leur violence et par les réponses physique qu'ils provoquent. Le

¹¹³ « Remplissez cela d'eau », « Apportez-le moi », « Utilisez-vous un déodorant ? » H. Pinter, « *The Servant* », in *Five Screenplays*, op. cit., p. 37 (ma traduction)

¹¹⁴ « Elle prend une cigarette. /Susan. Du feu... Posez ce manteau et donnez-moi du feu. /Barrett allume sa cigarette, part vers la porte. /Susan. Barrett ! Venez ici. / Utilisez-vous un déodorant ? /Il la dévisage. » *Ibidem*, pp. 37-38 (ma traduction)

caractère laconique des répliques, dont les commandements sont sans ménagement, met d'autant plus en avant leur nature agressive. Elles s'apparentent à des coups qui viennent contraindre le corps du valet. Bien plus que de simples requêtes, les dialogues traduisent l'intention de Susan de provoquer et de pousser à bout Barrett.

De plus, le langage corporel et les sous-entendus qui jalonnent l'extrait sont mis en valeur par la réalisation de Losey. L'entrée de la jeune femme dans la maison est montrée par un champ/contre-champ, où la tension entre les deux personnages est déjà palpable grâce à des temps morts et des regards secs. C'est cependant par un long plan que l'affrontement est présenté : sans interruption, la caméra parcourt la pièce selon les déplacements des acteurs qu'une grande profondeur de champ met constamment en valeur. La durée et l'espace ainsi créés offrent aux comédiens des conditions propices au développement continu de leur jeu et, par extension, à l'expression du sous-texte. Ce plan unique ménage en effet des temps morts, des silences et des pauses qui ne sont pas inscrits dans le scénario, bien que Pinter soit reconnu pour l'emploi de ce type d'effets. La mise en scène prolonge ainsi le scénario et l'amplifie. Le non-découpage rend avec une vérocité supplémentaire la tension qui imprègne la discussion. Les déplacements ne sont pas tronqués par le montage et leur exécution complète apporte des latences qui ne font qu'accroître la pesanteur de la situation. Lorsque Susan demande à Barrett ce qu'il cherche à obtenir de Tony et de la maison, les deux personnages sont chacun à l'opposé du salon. La jeune femme se tient au premier plan du cadre tandis que le valet est au fond de l'image, en train d'astiquer une table. Afin de donner sa réponse, il traverse toute la pièce pour venir fixer Susan dans les yeux. Quelques secondes de silence sont ainsi introduites, qui viennent mettre en perspective la réponse du valet : « I'm the servant, Miss. »¹¹⁵ Bien entendu, le spectateur, déjà témoin de la stratégie de séduction mise en place par Barrett, grâce à Vera, et aussi grâce à ses nombreuses actions outrepassant son statut, prend conscience de l'ironie de la réponse. Le décalage entre les paroles et les pensées profondes du personnage est alors rendu d'autant plus tangible par le silence qui précède la réplique.

¹¹⁵ « Je suis le valet, mademoiselle » *Ibid.*, p. 38 (ma traduction)

Le jeu des acteurs traduit également avec précision des intentions des personnages malgré leur comportement en apparence policé. Wendy Craig fait percer l'agressivité de son personnage et sa détermination à provoquer Barrett à travers ses gestes. Elle pose ses fleurs et son vase avec brutalité, jette à terre l'emballage de ses coussins avec hostilité et les dispose avec provocation face au valet. Son attitude se montre ainsi bien plus violente que ses mots. De son côté, Barrett répond toujours poliment et exécute les tâches qui lui sont ordonnées. Certaines de ses attitudes témoignent néanmoins de son irrévérence et de sa défiance. Lorsqu'il s'approche de la jeune femme pour allumer sa cigarette, il la regarde dans les yeux et prend un certain temps pour poser le manteau qui encombre ses mains et briquer le briquet avant de l'allumer. De même, sa rage affleure lorsqu'il est humilié. À la question sur le déodorant, le personnage reste silencieux mais dévisage son interlocutrice. Le corps de Bogarde subit quelques tremblements et son avant-bras découvert laisse apercevoir des muscles tendus et des veines gonflées. Le personnage contient sa colère avec difficulté (voir image 5 dans l'annexe). À la question suivante, sa réponse est précédée d'une inspiration traduisant toute sa retenue.

Enfin, l'issue de cette bataille implicite est exprimée par les dernières expressions des comédiens. Aucun mot n'explique le dénouement mais les images illustrent bien la victoire du valet. Il n'a commis aucune faute malgré les provocations de Susan. Son impassibilité narquoise lorsqu'il annonce qu'il n'est que le valet et le sourire fugace qui orne son visage avant de quitter la pièce marquent sa domination. La jeune femme pensive s'installe dans un fauteuil, consciente de l'échec de sa démarche. La plongée avec laquelle elle est filmée la positionne alors comme défaite.

Un affrontement similaire est présent dans *Le Messenger*. Lors d'un thé en famille en extérieur, Marian propose, face aux vêtements, bien trop chauds pour la saison, que porte Leo, de l'accompagner en ville pour lui offrir une tenue plus appropriée. Sa mère tente de l'en dissuader mais échoue. Cette sortie sert de prétexte à la jeune femme pour retrouver son amant. Madame Maudsley se doutant de la tromperie évoque un certain nombre de contraintes afin de retenir sa fille. La présence de la famille et le caractère scandaleux de ce qui se trame implicitement empêche tout conflit direct. Les regards et expressions des deux femmes conviennent alors le sous-texte tout comme la mise en scène.

La séquence présente un véritable duel. Néanmoins, ce dernier, compte-tenu du milieu aristocratique et des bonnes manières qu'il exige ainsi que de la présence d'un grand nombre de personnes, est exprimé par insinuations. Pinter emploie des tournures et des termes particulièrement bienséants dans le dialogue entre Marian et sa mère. Cette dernière suggère plutôt qu'elle n'ordonne « *Wouldn't you rather wait until monday ?* » et la jeune fille exprime sa volonté et sa détermination par des formules dociles « *May we go, Mama ?* »

C'est Leo qui est à la fois centre de la conversation et excuse de Marian « *Besides, by monday Leo will have melted into butter* »¹¹⁶. L'excessive chaleur qu'il éprouve dans ses vêtements et son besoin d'une tenue plus légère servent d'alibi à la rencontre galante de la jeune fille qui n'est jamais évoquée. Les paroles échangées ne forment qu'une couche superficielle qui empêche les personnages de se trahir et permet, dans le cas de Marian, de concilier ses envies profondes et le comportement qu'elle doit socialement respecter. Le langage est à deux étages et ce sont les gestes et les expressions qui reflètent les véritables enjeux de la séquence.

Le jeu des acteurs permet alors de comprendre ce qui se trame au-delà des mots. Pinter précise quelques détails dès le scénario afin d'explicitier le double sens de la discussion : « *Mrs MAUDSLEY raises her eyes and look at MARIAN* », « *she holds her tea-cup faintly smiling* »¹¹⁷. La suspicion de la mère et le mécontentement dû à son échec se ressentent dans ces mimiques.

À l'image, les comédiens expriment bien le sous-texte à travers leur visage. Marian joue de son charme de jeune femme pour amadouer son entourage. Elle parle avec un grand sourire aux lèvres et bat régulièrement des cils. De plus, après la première remarque de Mme Maudsley, Julie Christie, les yeux baissés, laisse percevoir sa détermination à lutter par un court temps de latence et une légère inspiration. Les attitudes de la mère renvoient également à l'affrontement. Le « *sourire feint* » du

¹¹⁶ « Ne voudrais-tu pas plutôt attendre jusqu'à lundi ? », « *Pouvons-nous y aller, Maman ?* », « De plus, d'ici lundi, Leo aura fondu comme du beurre. » *Idem*, « *The Go-Between* », in *Five Screenplays*, op. cit., pp. 294-295 (ma traduction)

¹¹⁷ « Mme Maudsley relève les yeux et regarde Marian », « elle tient sa tasse de thé avec un sourire feint » *Ibidem* (ma traduction)

dramaturge s’y lit. Ses yeux effectuent de constant allers-retours entre sa tasse et sa fille, marquant sa nervosité. Enfin Margaret Leighton jette un rapide regard plein de fureur lorsqu’elle accepte la requête de Marian (voir image 6 dans l’annexe).

Les intonations des voix ajoutent à l’ensemble. Christie fait montre d’un enthousiasme un peu trop exagéré tandis que Leighton reste sèche avant d’exprimer du dépit dans sa réponse finale.

Le découpage et la mise en scène révèlent les enjeux de l’extrait et mettent en valeur les visages si expressifs. La scène commence par un long plan qui, durant la première phase de la discussion évoquant la tenue de Leo, filme l’ensemble des convives. La caméra part de Mme Maudsley, cadrée en plan moyen et entourée de son fils et de deux convives, puis recule tout en effectuant un panoramique vers la gauche pour faire rentrer dans l’image Leo, à l’autre extrémité des tables. Ce mouvement met en avant la présence des membres de la famille, des invités et du personnel. Enfin, la caméra effectue un travelling circulaire pour cadrer au premier plan de l’image Leo et Marian qui lui fait face. Mme Maudsley se trouve alors au fond de l’image qu’une grande profondeur rend perceptible. Ce déplacement de la caméra lie les personnages dans l’espace tout en les séparant. Les positions des acteurs sont clairement installées et une opposition entre Marian et sa mère, chacune à un bout des tables, est convenue. La répartition des autres convives entre les deux femmes symbolise la bonne société et les bonnes mœurs qui empêchent un affrontement direct et explicite.

Enfin, Leo est assis à côté de Marian. Sa position prépare la relation de complicité qui va s’établir entre les deux personnages. En outre, la présence de ces derniers au premier plan du cadre final, tandis que Mme Maudsley est reléguée au troisième, annonce la victoire de Marian à l’issue de la discussion.

Dès la première remarque négative de Mme Maudsley quant à la sortie de sa fille, le cinéaste emploie des gros plans sur les visages des deux femmes. Ils montrent distinctement les expressions de ces visages et rendent ainsi tangible le sous-entendu qui infiltre la conversation. Cette caractéristique du découpage est précisée par Pinter dès le scénario « *Close-up of MARIAN* », « *Close-up of Mrs MAUDSLEY* »¹¹⁸. La mise en scène du passage a été discutée en amont par le cinéaste et le dramaturge. Ce dernier précise

¹¹⁸ « Gros plan sur Marian », « gros plan sur Mme Maudsley » *Ibid.* (ma traduction)

en effet le mouvement de caméra « The camera shifts and settles to look at the gathering »¹¹⁹. Losey se détache néanmoins du texte pour le resserrer et lui ajouter du sens : il supprime tout un pan de dialogues concernant la venue d'un nouveau personnage « DENYS (OVER). Trimmingham ? I thought he'd gone to Goodwood »¹²⁰. La discussion est ainsi concentrée sur le duel entre les deux femmes et la tension ne retombe pas. De plus, le réalisateur ajoute un gros plan sur le visage de Leo qui, tout en marquant la position délicate du jeune garçon dans la situation présente, annonce son implication dans la découverte concrète des ébats de sa fille par Mme Maudsley.

Le cinéaste et le dramaturge s'attachent donc à produire des scènes où le sens profond est masqué par un vernis de conventions sociales. Les dialogues du dramaturge, tout comme ses indications scéniques, forment une base riche de sous-entendus sur laquelle les images du metteur en scène se posent, étoffant la profondeur des situations. La virtuosité et la visibilité des effets de mise en scène, longs plans, mouvements de caméra complexes et gros plans, rendent alors perceptible le flux de pulsions et de désirs qui parcourt secrètement les discussions et les actions.

La séquence de retrouvailles entre Stephen et son ancienne petite amie, Francesca, dans *Accident*, est le pinacle de ce décalage entre intériorité et façade. Les paroles sont déconnectées des images et créent une dissonance pesante. Les acteurs jouent sans mouvements de lèvres alors que des mots sont audibles. Ces derniers vont souvent à l'encontre des expressions et gestes des comédiens. Le cinéaste explique que « Dirk [Bogarde] et elle [Delphine Seyrig] y jouent une soirée telle qu'ils imaginent qu'elle va se dérouler, alors qu'elle est tout autre »¹²¹. Les dialogues évoquent un plaisir à se revoir que les corps ne manifeste pas. Enfin, Losey exprime visuellement ce hiatus lors de la scène du restaurant. Les personnages sont filmés à travers une vitre sur laquelle ruissellent des gouttes d'eau. Cet élément ténu entre la caméra et les acteurs incarne alors concrètement l'intervalle entre l'apparence que les personnages se donnent et leur for intérieur (voir image 7 dans l'annexe).

¹¹⁹ « La caméra se déplace et s'arrête pour observer le rassemblement » *Ibid.* (ma traduction)

¹²⁰ « Denys (voix off). Trimmingham ? Je croyais qu'il était parti à Goodwood » *Ibid.* (ma traduction)

¹²¹ J. Losey, « *Accident* », in *Cahiers du cinéma*, *op. cit.*, p. 12

Cet aspect de la collaboration se retrouve également dans les représentations, particulièrement expressives, de jeux entre les protagonistes que font les deux auteurs. Du tennis au cricket, en passant par un cache-cache, le sport et les passe-temps physiques servent à faire émerger les intentions cachées des personnages et à annoncer les futurs dénouements des récits. Ils prolongent les affrontements sous-entendus et les explicitent dans le cadre des règles de l'activité.

Les personnages, chez Losey et Pinter, méritent bien le nom de protagonistes, le mot grec [désignant] non seulement un athlète qui participe à des jeux mais aussi, par extension, tout homme qui lutte par la parole ou par l'action.¹²²

Les rivalités et les désirs profonds des personnages trouvent ainsi un moyen d'expression socialement acceptable dans le sport. La partie de tennis dans *Accident* est à ce titre remarquable en ce qu'elle cristallise les rapports entre les personnages et leurs désirs. Le jeu n'y est que prétexte ; Losey annonce clairement les enjeux de la scène lorsqu'il la commente : « c'est un dimanche après-midi bordélique où personne n'a la prétention de jouer au tennis ; ils jouent le jeu de leur sexualité »¹²³.

Le filet détendu, la présence d'un chat à sa base, les rires et les chants d'oiseaux qui ornent la bande son indiquent le manque de sérieux que prêtent les personnages à l'exercice du sport. Les descriptions de Pinter le traduisent dès le scénario : « *there are holes in the net. Weeds all over the ground* », « *Charley is in bare feet* ». En outre, le dramaturge insiste sur le temps ensoleillé et la chaleur par l'isolation à la ligne du simple terme « Sun »¹²⁴. Le cinéaste ne filme pas directement l'astre mais convie cette idée par le grand ciel bleu en fond, les tenues légères, la sueur des personnages, et l'empressement de ces derniers à aller se désaltérer à la fin de la partie. Le désintérêt certain des protagonistes pour le tennis ainsi que le temps lourd et lumineux pose une ambiance propice à l'expression de la virilité et du désir.

¹²² E. Parzysz, sous la direction de J.-L. Bourget, *op. cit.*, p. 439

¹²³ M. Ciment et J. Losey, *Le livre de Losey : entretiens avec le cinéaste*, *op. cit.*, p. 312

¹²⁴ « il y a des trous dans le filet. Des herbes au sol », « Charley est pieds nus », « soleil » H. Pinter, « *Accident* », in *Five Screenplays*, *op. cit.*, p. 245 (ma traduction)

Un bouillonnement est exprimé dans la représentation du match. Pinter écrit un condensé d'actions :

WILLIAM drives between CHARLEY and ANNA.

Anna hits wildly, sends ball into bushes.

STEPHEN lobs ball over net. CHARLEY heads it back.

*CHARLEY serves, hits Anna.*¹²⁵

Les coups se suivent sans dialogues. Ils sont décrits de manière concise, avec tout au plus un adjectif. Les retours à la ligne « *WILLIAM drives between CHARLEY and ANNA. /Anna hits wildly* » et la ponctuation « *STEPHEN lobs ball over net. CHARLEY heads it back* » crée un rythme, passant d'une partie de terrain à l'autre. La masse du texte et la succession d'actions nombreuses et précises créent une tension.

Cette dernière est parfaitement exprimée dans le film. Des zooms arrière rapides, doublés de panoramiques gauche-droite, partant de Rosalind, ouvrent le cadre sur le terrain. La vitesse du mouvement instaure un dynamisme qui se retrouve chez les joueurs. Losey filme les personnages en mouvement à la caméra portée dans des plans américains frontaux. Les légers mouvements de l'opérateur s'ajoutent à ceux des protagonistes en plein effort physique. Une ébullition est ainsi conviée. De même, des plans généraux sont exécutés au grand angle et confèrent une dynamique supplémentaire au jeu. L'un d'eux démarre par un cadre présentant les jambes de Charley au premier plan, encadrant William, avec Anna à leur gauche et Stephen à leur droite. Le mouvement de la scène est placé sous le signe du sexe et de la séduction.

L'attitude des trois hommes dans la partie traduit à cet instant du film, leur relation avec Anna. Charley joue en double avec elle. Il se comporte comme un jeune garçon, plein d'énergie et farceur. Il renvoie la balle avec la tête, les pieds et vise Anna lors de ses services. Son comportement et sa position sur le court rendent compte de la relation amoureuse qu'il entretient avec la jeune femme. Cela le rajeunit et le rend confiant. En outre, l'énergie et la puissance physique qu'il dégage se présentent comme des éléments attrayants pour Anna.

¹²⁵ « William vise entre Charley et Anna. /Anna frappe violemment, envoie la balle dans des buissons. / Stephen fait un lob au-dessus du filet. Charley le renvoie. /Charley sert, frappe Anna avec la balle »
Ibidem (ma traduction)

Bien que tous deux séduits par l'étudiante, Stephen et William n'ont pas de relation intime avec cette dernière. Cette situation est exprimée par le fait qu'ils jouent ensemble contre Charley et Anna. Des plans moyens, pris à travers le filet, les séparent concrètement du couple et les confinent dans l'autre moitié du terrain.

Bien qu'amusé par le jeu et les facéties de son ami enseignant, Stephen se montre maladroit et manque un grand nombre de coups. Un parallèle avec son attirance pour la jeune femme et son incapacité à la séduire totalement est alors possible.

William apparaît comme le prétendant idéal pour Anna. Cette dernière ne se donne néanmoins pas à lui. Sa position dans le jeu le retranscrit. Il est performant et concentré, ne souriant pas des extravagances de Charley. Des plans rapprochés taille, en contre-plongée et en contre-jour, le montrent à son avantage. En parallèle, une musique sensuelle à la harpe, qui vient clore la partie, démarre sur l'un de ces cadres. Dans le scénario, Pinter isole constamment ses actions et revient à la ligne pour les mettre en valeur. Les adjectifs qui le qualifient sont mélioratifs « *fiercely* », « *powerfully* »¹²⁶. Le jeune homme est magnifié, dépourvu toutefois d'attrait sexuel de par son trop plein de sérieux.

Enfin, il convient d'évoquer la place mineure des femmes dans la séquence. Les trois hommes sont attirés par Anna mais cette dernière n'est que rarement montrée. Seul un plan rapproché, accompagné d'un court zoom, l'isole lorsqu'elle est frappée par la balle de Charley. De manière analogue, Rosalind, la femme de Stephen, est reléguée hors du jeu. Enceinte, elle ne peut participer au tennis ni même à la séduction. Elle est simple spectatrice. Les zooms arrière qui introduisent le terrain dans son ensemble partent d'elle et témoignent ainsi de son statut de public. Le dramaturge écrit « *ROSALIND sits in a chair by the side, watching* »¹²⁷. la phrase est isolée comme le personnage, par un retour à la ligne. La conclusion par le terme « *watching* », mis en valeur par la virgule, atteste de l'inaction de la femme tout en laissant penser qu'elle observe attentivement ce qui se passe. Consciente du jeu de séduction de son mari mais aussi sans doute fatiguée, elle quitte le terrain. Ce départ n'est pas montré et suggère une ellipse de temps. La fin de la partie est alors exprimée par un zoom avant sur sa

¹²⁶ « intensément », « puissamment » *Ibid.* (ma traduction)

¹²⁷ « Rosalind, assise sur une chaise, regarde » *Ibid.* (ma traduction)

chaise vide. Pinter procède de même et conclut sa scène par « *Rosalind's chair, empty* »¹²⁸. L'absence de verbe et la brièveté de l'expression convie bien l'ellipse évoquée ci-dessus. Les femmes, en tant qu'objet de désir ou spectatrice mécontente, ne sont que des relais qui viennent accentuer la comédie des apparences.

Le tennis se présente donc bien comme un prétexte pour évoquer les différentes relations qu'entretiennent les personnages masculins avec Anna. De même, les séquences de jeu dans *The Servant* révèlent le déplacement du pouvoir du maître vers le valet.

La célèbre séquence de la balle dans l'escalier et la dispute qui s'ensuit montrent la domination de Barrett sur Tony. Jouant d'abord en bas de l'escalier, le valet finit en haut des marches, ordonnant à Tony, un peu plus bas, d'aller lui chercher un brandy. De façon équivalente, la scène du cache-cache exprime la puissance de Barrett et la déliquescence de Tony. Le personnage de Bogarde traque son maître tandis que ce dernier se terre derrière un rideau de douche. Filmé en ombre chinoise, Tony n'est littéralement plus que l'ombre de lui-même, incapable de se passer de son valet.

Il faut en outre noter l'importance du cricket dans les sports qui occupent les personnages des films de la collaboration. Pinter explique : « one of my main obsessions in life the game of cricket »¹²⁹. Le dramaturge intègre donc deux scènes présentant ce jeu, dans *Accident* puis dans *Le Messenger*. Ces séquences, tout en comblant l'une des passions de l'auteur, mettent en perspective les pulsions cachées et les rapports de classes qui régulent les récits. Le cricket déploie « une tension interne entre le sang, voir la soif du sang, et ce que Pinter a à plusieurs reprises appelé stance - la posture (aristocratique), avec éventuellement une nuance d'imposture »¹³⁰.

Le cricket est une activité relativement violente. Une balle en cuir dur est employée pour les lancers et suppose le port de protections sur les jambes et les avant-bras des joueurs

¹²⁸ « La chaise de Rosalind, vide » *Ibid.* (ma traduction)

¹²⁹ « Une de mes plus grandes obsessions dans la vie est le cricket. » M. Gussow et H. Pinter, *op. cit.*, p. 25 (ma traduction)

¹³⁰ Ann Lecercle, *Le théâtre d'Harold Pinter : stratégies de l'indicible : regard, parole, image*, Paris, Klincksieck, 2006, pp. 13-14

les plus proches des points de frappe. Le lancer et le renvoi de la balle à l'aide d'une batte impliquent une décharge d'énergie propice à éveiller la brutalité des joueurs. C'est aussi un sport où les clivages sociaux sont particulièrement marqués. Deux types de joueurs s'y distinguent : « the «gentlemen » (amateurs, who were usually from the upper-classes) and the « players » (mainly working-class paid professionals) ».

Although they would often play together, or in matches on opposing teams of «Gentlemen vs. Players» [...], they remained socially distinct. Entering the field through different gates, from different dressing rooms, the gentlemen were called «sir» while the players were called only by their surnames. This distinction [...] remained until finally abolished in 1962.¹³¹

Le cricket allie des règles strictes, où les apparences sociales sont mises en valeur, à un jeu âpre. Il se présente alors comme une métaphore des intrigues de la collaboration où les désirs profonds des personnages et leur violence intérieure sont dissimulés pour mieux s'intégrer au milieu social. La partie filmée dans *Le Messenger* est exemplaire du rapport qu'entretiennent le sport et l'intrigue, d'autant plus que cette dernière se déroule en 1900, date à laquelle les distinctions de classes dans le jeu sont à leur paroxysme.

Dès l'ouverture de la séquence, une discussion entre Leo et son ami Marcus place les apparences au cœur de l'action. Le jeune garçon ne peut pas porter la casquette à l'effigie de son école pour d'obscures raisons. Ce prélude annonce la partie où l'hermétisme des règles du jeu s'oppose à la clarté des distinctions sociales. Les Maudsley, Lord Trimmingham et leur amis jouent dans une équipe tandis que les paysans, dont Ted, en forment une autre. Si les joueurs sont tous habillés en blanc sur le terrain, ils se différencient à ses abords. Les aristocrates disposent en effet de vestes colorées, parfois à rayures, alors que les roturiers ont des tenues beaucoup plus simples, au couleurs terreuses et passées. Cette démarcation se retrouve dans le public où les

¹³¹ « les «gentlemen » (des amateurs, venant le plus souvent des hautes classes sociales) et les «players» (principalement des joueurs payés, venant des classes laborieuses)», « Bien qu'ils jouaient souvent ensemble, ou dans des matchs opposant les équipes « Gentlemen contre Players », ils restaient socialement différenciés. Entrant sur le terrain par des entrées différentes, depuis des vestiaires séparés, les gentlemen étaient appelés «sir» tandis que les players étaient simplement nommés par leur nom de famille. La distinction a duré jusqu'à son abolition en 1962 » Nancy Fix Anderson, *The Sporting Life : Victorian Sports and Games*, Santa Barbara, Praeger, 2010, p. 13 (ma traduction)

femmes de la classe dominante portent des robes sophistiquées et claires ainsi que des ombrelles qui les distinguent de la masse populaire.

De même, les aristocrates sont regroupés près du pavillon de cricket et disposent de chaises longues pour s'installer. Les paysans et métayers s'accommodent de simples bancs en bois ou encore d'une charrue (voir images 8 dans l'annexe). Losey fait un plan moyen sur des membres de la classe populaire, installés de façon rudimentaire, et intègre le bourdonnement des mouches en gros plan sonore. Ce bruit n'est entendu que lors de ce cadre qui revient à deux reprises. En revanche, les spectateurs de la haute société sont entourés du chant des oiseaux. Le cinéaste rend ainsi plus fortement compte des conditions défavorisées qui sont celles des classes populaires.

Le sport différencie donc les personnages et les séparent selon leurs origines.

La séquence traduit également les rapports entre les personnages, tous réunis en un même endroit, et mis en perspective par les clivages sociaux. Le rôle important pour Marian que tiennent les trois hommes que sont Lord Trimingham, Ted et Leo est exprimée par un long plan les regroupant. Le premier est le fiancé de la jeune fille, le second son amant et le troisième le complice de ses contacts et escapades amoureuses. Alors qu'ils se serrent la main avant le match, au milieu des autres joueurs, les protagonistes sont filmés en contre-plongée au grand angle. L'accentuation des perspectives et le ciel en fond leur donnent une ampleur supplémentaire, conviant l'importance de leur position et les enjeux plus vastes que la simple victoire du match. L'écart entre Trimingham et Ted est parfaitement exprimé lors de la partie. Le premier, aristocrate cultivé, prend les traits d'Edward Fox avec sa silhouette blonde effilée tandis que le second, métayer imposant, est incarné par Alan Bates, barbu à la carrure massive et aux longs cheveux bruns. Trimingham joue avec élégance « *TRIMINGHAM driving gracefully* » tandis que Ted fait preuve de force brute « *he hits the ball hard* »¹³². Les commentaires des spectateurs rendent aussi compte de ce contraste. « *Such command and elegance* » est employé pour décrire le Lord alors que le métayer est qualifié de « *terribly savage* »¹³³. Le jeu montre ainsi que, outre la cicatrice qui

¹³² « Trimingham lançant avec grâce », « Il frappe la balle avec force » H. Pinter, « *The Go-Between* », in *Five Screenplays, op. cit.*, pp. 326-328 (ma traduction)

¹³³ « Quelle maîtrise et élégance », « terriblement sauvage » *Ibidem* (ma traduction)

défigure légèrement Trimmingham, c'est l'animalité de Ted qui lui permet d'avoir la préférence de Marian. Dans son découpage, Losey n'intègre d'ailleurs des plans rapprochés d'elle que lorsque le fermier joue. Dans cette même perspective Pinter écrit, peu après la description d'un des coups de Ted, « *she [Marian] is biting her lip* ». ¹³⁴

L'attitude et le physique du métayer renvoient à un univers dont la fréquentation est proscrite à la jeune femme. Sa liaison avec le paysan prend une valeur symbolique et se fait donc en réaction aux codes de sa classe et à l'autorité de sa mère.

Les suspicions et la surveillance de cette dernière sont brièvement visibles dans le passage. Mme Maudsley est assise derrière sa fille, toujours présente à l'image. Un cadre montre Marian en plan rapproché poitrine et sa mère, au second plan. Suivant la trajectoire de la balle de son regard, la jeune fille se retourne pour rencontrer le visage inquisiteur de Leighton. L'échange d'expressions entre les deux personnages reflète une certaine gêne de la part de Marian tandis que Mme Maudsley apparaît suspicieuse, avec ses froncements de sourcils. Une composition similaire bien que plus large se retrouve plus loin, lorsque la balle frappée par Ted atteint le toit du pavillon de cricket. La mère exprime alors ses soupçons par une banale question sur le trouble de sa fille. Pinter exprime la relation tendue entre les deux protagonistes féminins dès le scénario. Isolée à la ligne, les deux expressions accolées « *In foreground MARIAN intent. In background MRS MAUDSLEY intent* » ¹³⁵ suggèrent la composition d'un plan comme celui filmé par Losey. Le dramaturge écrit aussi un « *Two shot. MRS MAUDSLEY and MARIAN* » ¹³⁶. Enfin, il poursuit l'expression de la relation tendue par un cadre que le cinéaste écarte :

The back of MRS MAUDSLEY's head in foreground.
The back of MARIAN's head in background.
They are both still. ¹³⁷

¹³⁴ « Elle se mord la lèvre » *Ibid.*, p. 328 (ma traduction)

¹³⁵ « Au premier plan Marian intense. In Background Mme Maudsley intense » *Ibid.* (ma traduction)

¹³⁶ « plan à deux personnages. Mme Maudsley et Marian » *Ibid.*, p. 329 (ma traduction)

¹³⁷ « L'arrière de la tête de Mme Maudsley au premier plan. /L'arrière de la tête de Marian au deuxième plan. /Elles sont toutes deux immobiles » *Ibid.*, p. 328 (ma traduction)

La séparation des deux femmes par le retour à la ligne affirme leur opposition dramatique avant que la dernière phrase ne les réunisse visuellement.

Il convient de remarquer l'abondance de détails, actions, dialogues ou indications de plans que le dramaturge sans doute exalté par le contenu de la scène a développé. Losey n'en utilise cependant que très peu et resserre ainsi la scène.

Enfin, la séquence annonce la fin tragique du film par l'issue du match de cricket. Appelé à jouer en renfort, Leo attrape une des balles frappées par Ted et élimine le métayer. Cet acte prépare la révélation des escapades amoureuses de Marian par le jeune garçon. Contraint par Mme Maudsley, il conduit en effet cette dernière au lieu où Ted et la jeune femme sont en plein ébat.

La prise de Leo est mise en valeur par le découpage qui confère une force symbolique au geste. Le temps est dilaté par un montage alterné qui passe de Trimmingham, le lanceur, à Ted puis à Leo. Une fois la balle propulsée par le métayer, les plans montrent successivement Ted et le jeune garçon, allongeant ainsi la durée de la chute du projectile. Un gros plan sur ce dernier tombant du ciel est exécuté. Pinter le décrit précisément « *it [la balle] hurtles through the air towards LEO* »¹³⁸. Le personnage principal est projeté au sol en saisissant l'objet. Le choc est redoublé par un raccord qui annonce le traumatisme de la découverte de Marian et Ted pendant l'acte sexuel.

Ted est sorti du jeu. Cette exclusion fait écho à son futur suicide après la révélation de sa relation avec Marian. Sa phrase « *I never thought I'd be caught out by our postman* »¹³⁹ prend une tournure amère et prémonitoire. Le terme « *caught out* », tout en évoquant l'élimination du jeu, se traduit aussi par « être pris sur le fait ». Le double sens du mot explicite bien les enjeux dépassant le cadre du match.

De même, le zoom avant resserrant l'image sur Marian, pensive, alors que les autres membres du public commencent à partir, indique les inquiétudes de la jeune femme et suggère l'intuition d'une conclusion tragique.

Le match de cricket est filmé sans qu'il ne soit possible pour un non-initié d'en comprendre le déroulement. Ce sont au contraire les évocations sociales et dramatiques

¹³⁸ « Elle fend l'air en direction de Leo » *Ibid.*, p. 329 (ma traduction)

¹³⁹ « Je n'aurais jamais pensé être pris par notre messager » *Ibid.*, p. 330 (ma traduction)

qui intéressent les membres de la collaboration. Le jeu montre plus que ce qu'il est, dévoilant les relations entre les personnages et annonçant le terme du long-métrage.

Losey et Pinter développent donc des situations où le sens véritable est enfoui sous une couche de conventions. Les discussions entre les personnages et les jeux qui occupent ces derniers sont le terrain d'expression des sous-entendus qui infiltrent les relations entre les êtres. Les dialogues sont à double sens et cachent sous la politesse apparente et la subordination de véritables affrontements. De même, le sport est le lieu où les pulsions et les différenciations sociales peuvent s'exprimer le plus ouvertement. L'activité physique permet aux protagonistes d'extérioriser leurs instincts et convie ainsi les relations secrètes qui les unissent.

Dans cette perspective, le dramaturge travaille le sous-entendu dans ses textes et fait passer la parole d'un acte de communication à un acte physique. La concision et la rigueur du phrasé donnent aux dialogues une densité supplémentaire dont se servent les personnages pour s'affronter. Les didascalies, indications de plans et descriptions d'ambiances, ainsi que la mise en page des scénarios sont également choisis afin de faire percer les pulsions et désirs des personnages.

Enfin, le cinéaste use, de son côté, de procédés forts et distinguables afin d'exprimer visuellement les informations dramatiques contenues en creux. Le long plan, le gros plan ou encore la caméra portée rendent alors palpables les enjeux cachés. La direction d'acteurs conduit également les interprètes à dire par leurs gestes et leurs expressions la dimension enfouie que contiennent les répliques.

Les désirs et inclinations des personnages, souvent incompatibles avec leur milieu, sourdent donc dans un univers d'apparence respectable et policé. Cette corruption prend peu à peu le pas sur les bonnes mœurs et finit par détruire, ou du moins remettre en cause, le milieu originellement décrit.

2.3 Remise en cause des valeurs traditionnelles

Le désir de Losey de faire des films provoquant le spectateur et ne lui livrant pas de réponses claires et définies s'accorde avec le paradigme dramatique de Pinter entraînant une reconsidération des certitudes des personnages et une modification du milieu du récit. De l'alliance de ces deux conceptions découle une critique et une révision des valeurs traditionnelles par les films du duo.

C'est d'abord le système de classes anglais qui est traité et malmené par les membres de la collaboration. Chacun de leurs longs-métrages a recours à un ancrage fort dans un cadre précis dont les failles et perversions sont explorées. *The Servant* et *Le Messenger* traitent tous deux du milieu aristocratique. Le premier en dénonce la dépendance par rapport aux classes inférieures et la corruption totale tandis que le second en affiche la cruauté et l'essoufflement. Enfin, *Accident* se concentre sur l'univers privilégié et élitiste d'Oxford où les conventions et la respectabilité sont secouées par les pulsions de ses membres.

De ce premier point découle une révision de l'expérience du récit qui est temporellement bouleversée. Le dramaturge et le cinéaste se détachent progressivement de la conception linéaire du temps et en proposent une alternative qui vient rendre leurs remarques sociales d'autant plus fortes.

Lorsqu'il commente la vision de la société britannique qu'il déploie dans son travail avec le dramaturge, Losey explique :

Il [Pinter] est né sur la rive sud de la Tamise, a vécu et été élevé dans un quartier très pauvre [...] Cela s'est combiné avec moi qui venais du Middle West du XXe siècle [...] À nous deux nous avons observé l'Angleterre avec un regard que personne n'aurait eu.¹⁴⁰

Les deux hommes sont, chacun à un niveau différent, étrangers aux classes hautes du Royaume-Uni. Le cinéaste, issu de la grande bourgeoisie américaine, est habitué à un train de vie important et à ses dérives (une fois à Londres, il habite une maison sur Royal Avenue, adresse similaire à celle de Tony dans *The Servant*) mais il n'est pas

¹⁴⁰ M. Ciment et J. Losey, *Le livre de Losey : entretiens avec le cinéaste*, op. cit., p. 304

directement confronté à un ordre social rigoureux. À l'inverse, Pinter vient d'un milieu populaire et il est témoin depuis son enfance de la stratification de la société de son pays.

À cela s'ajoute une conscience politique forte de la part des deux hommes. Les convictions communistes de Losey l'ont forcé à s'exiler en Europe. Néanmoins, loin de développer dans ses films un discours unilatéral et idéologiquement orienté, le cinéaste prône un regard critique sur tout ce qui l'entoure : « ce qui est le plus important pour moi, c'est l'indépendance d'esprit et l'esprit critique, qu'on l'applique à la gauche ou à la bourgeoisie »¹⁴¹. Du côté de Pinter, la manifestation de ses opinions dans son œuvre est plutôt tardive. Ce n'est que dans un texte du début des années 1990 que le critique Mel Gussov constate « a major change is his increased political awareness and the eagerness with which he takes a stand in support of various causes »¹⁴². Avant cette période et donc durant l'écriture des scénarios de la collaboration, il privilégie l'exploration du « domaine du tabou »¹⁴³, sphère dans laquelle la remise en cause de la hiérarchie sociale britannique peut s'intégrer tant elle est présente et discernable dans le pays.

Le réalisateur, étranger au Royaume-Uni, explique bien cela : « je pense qu'en Angleterre, on ne peut parler de rien [...] sans mettre à jour la structure des classes de ce pays [...] Elle est dans l'accent des gens, dans leurs habits, dans leur éducation »¹⁴⁴. Les deux hommes mettent à jour les dérives de ce système et s'attaquent ainsi à la strate la plus élevée : l'aristocratie. « D'où la perversion chez Losey, qui consiste à la fois dans cette propagation de la dégradation et dans l'élection ou le choix du « morceau » le plus difficile à atteindre ». ¹⁴⁵

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 222

¹⁴² « Un changement majeur se révèle dans sa conscience politique plus aiguë et l'enthousiasme avec lequel il prend parti dans diverses causes » M. Gussow et H. Pinter, *op. cit.*, p. 12 (ma traduction)

¹⁴³ Ann Lecercle, « PINTER HAROLD -(1930-2008) », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 12 février 2016. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/harold-pinter/>

¹⁴⁴ J. Losey, « *Accident* », in *op. cit.*, p. 12

¹⁴⁵ G. Deleuze, *op. cit.*, p. 191

The Servant est le film qui critique le plus ouvertement l'aristocratie britannique et sa dépendance vis-à-vis des classes populaires. Le sujet du long-métrage est en effet une inversion progressive des rôles entre le maître et le valet. Des scènes se distinguent néanmoins par l'impact de leur vision de la noblesse. La visite de Tony et Susan chez les Mountset est à ce titre notable.

La séquence s'ouvre sur un panoramique qui balaye le parc des Lords en plan général pour enfin s'arrêter sur une imposante demeure. Pinter précise dans le scénario qu'il ne s'agit que d'une « country house »¹⁴⁶. Durant ce mouvement de caméra, la musique déploie un lyrisme solennel et caricatural qui installe le ton de la séquence. Le premier plan débute par un cadre sur les boissons que porte un valet sur un plateau. L'homme ouvre une porte, sort de l'image par la gauche. Un plan moyen laisse alors voir les quatre aristocrates de l'extrait installés avec des poses stylisées et sculpturales, dans un salon aux grandes fenêtres et aux décorations monumentales (voir image 9 dans l'annexe). La frontalité du cadre et la composition rigoureuse, accompagnées d'un léger travelling avant faisant entrer la caméra dans la pièce, confère à l'ensemble un aspect pontifiant. De même, l'emprunt et l'artifice des postures, amplifié par le statisme des acteurs, proposent une représentation contrefaite des personnages. Le décor et l'attitude des comédiens sont traités de manière ironique et confèrent une nuance critique à la scène. Cette dernière, après une discussion qui vire au comique, se termine par un plan frontal sur le valet fermant les portes d'une pièce remplie de tableaux. Satire et solennité se mêlent ainsi dans la représentation de la noblesse que fait le duo.

Les Mountset sont montrés comme les ruines persistantes de l'aristocratie. Le couple est filmé en un plan moyen très structuré. Au premier plan à gauche, Lady Mountset est assise en train de faire son tricot. Au deuxième plan, à droite, Lord Mountset est debout, jambes croisées, un bras appuyé sur une chaise et l'autre sur la hanche. Au troisième plan de l'image, se trouvent deux statues de femme, isolées dans des niches et encadrant une ouverture en arcade qui donne sur une autre pièce. Les frises à motif grec, les sculptures classiques et les meubles rococo forment un ensemble

¹⁴⁶ « maison de campagne » H. Pinter, « *The Servant* », in *Five Screenplays*, op. cit., p. 24 (ma traduction)

hétéroclite et baroque dans lequel s'intègrent les personnages. La grande profondeur de champ assimile pleinement les lords dans leur environnement. Ils font littéralement partie des meubles. De même, leur pose dont l'affectation est renforcée par un éclairage particulièrement vif et produisant des ombres portées nettes et tranchées, les rapproche des statues et les affiche comme figés et anciens.

Cette attitude se ressent même dans leurs paroles et dans le jeu des acteurs. Le vieil homme commente « they were in my day »¹⁴⁷ tandis que son visage prend une expression de perplexité marquée et stylisée. Les Mountset et l'aristocratie en général sont ainsi présentés comme les vestiges d'une époque révolue, extérieure au présent, et vouée à disparaître.

Si Tony semble amusé par le comportement de ses aïeux, il n'en reste pas moins de la même nature qu'eux. Dans le plan d'ouverture, sa posture est artificielle : assis, jambes croisées, avec un bras en l'air et la main derrière la tête. Il se présente bien comme une sculpture en passe d'être détruite. La faiblesse de son caractère et ses réflexions pratiques limitées sont mises en évidence dans le dialogue par les reprises constantes de Susan à son égard. Le jeune femme connaît mieux les projets de son fiancé que lui-même, principal intéressé. Des plans avec une grande profondeur de champ cadrent les deux personnages et les allers-retours du regard de Tony vers Susan, marquant sa dépendance vis-à-vis d'elle. Ce trait de caractère va conduire le jeune aristocrate à sa perte. Naïf et tributaire de Barrett, il va sombrer dans la corruption.

Enfin, il faut noter le rôle du valet dans la séquence. Au cours de la discussion, il est présent mais invisible. Il ne se manifeste que par une ombre ou un morceau de plateau tendu, entrant dans le cadre. L'écrasement des classes sociales subalternes par l'aristocratie est ainsi signifiée.

Le scénario ne déploie presque que des dialogues pour rendre compte de l'extrait, cependant Losey explique : « dans ce film [*The Servant*], il y a aussi une volonté satirique [...] Cela est assez nouveau chez moi »¹⁴⁸. L'aspect stylisé et

¹⁴⁷ « Ils l'étaient de mon temps » *Ibidem*, p. 25 (ma traduction)

¹⁴⁸ P. Mayersberg et M. Shivas, « Nouvel entretien avec Joseph Losey », in *op. cit.*, p. 8

caricatural de ce passage, s'il n'est pas directement inscrit dans le script, provient donc en partie de l'influence de Pinter.

La déchéance de Tony annoncée dans l'extrait ci-dessus est parfaitement exprimée dans le dernier plan du film. Après une soirée orgiaque, Barrett chasse les invités - dont Susan - de la maison, obéissant ainsi avec désinvolture aux plaintes de Tony.

Filmé en plongée, le valet, en chemise et peignoir, s'avance dans l'entrée après avoir fermé la porte de la maison à clef. Suivant son regard, la caméra s'élève légèrement pour introduire, dans la partie droite du cadre, un luminaire. Il appuie alors sur l'interrupteur pour l'éteindre et plonge la maison dans la pénombre. Puis, le personnage de Bogarde monte avec calme les escaliers. Il s'approche de la caméra et le cadre passe d'un plan moyen à un plan rapproché épaule. Se distingue alors, à moitié dans l'ombre, son visage au regard fixe, à l'expression dénuée de tout sentiment. À son passage, l'appareil de prise de vue effectue un panoramique vers la droite pour suivre son mouvement. Ce déplacement aboutit par un gros plan sur la main de Barrett qui traîne sur la rambarde, main qui sort du cadre pour laisser voir Tony à travers les barreaux de la balustrade, affalé au sol.

Cette première partie du plan montre clairement le pouvoir absolu de Barrett sur le logis. Il ne respecte la volonté de son employeur que pour mieux inviter les visiteurs à repasser le lendemain. Le valet se conduit comme s'il était le maître des lieux, éteignant la lumière sans se soucier de Tony qui reste dans l'ombre.

En outre, les images qui lient, par une grande profondeur de champ, la main de Barrett au corps fatigué du personnage de James Fox manifestent explicitement l'ascendant du premier sur le second. Le valet tient littéralement son maître dans sa main (voir image 10 dans l'annexe). Pinter écrit bien cela dans le scénario :

Interior. Landing. Night.

TONY crawls onto the landing and sits in a corner.

Interior. Stairs. Night.

*Close up of BARRETT's hand trailing the banister, as he climbs the stairs*¹⁴⁹

Le dramaturge insiste sur l'importance de la main en précisant l'échelle de plan très rapprochée « close up ». La séparation des espaces relatives à la structure formelle du scénario conduit à une mise en page qui suggère dans le découpage une séparation des deux éléments que sont le corps de Tony et la main de Barrett. Losey, en les réunissant en un unique plan et en les faisant partager le même cadre pendant quelques instants renchérit l'expressivité de la métaphore.

La deuxième partie du plan se concentre sur Tony et le présente comme un personnage corrompu et détruit. Dans un cadre en plan moyen, il est présenté accroupi sur le sol, un verre d'alcool à la main. Il en boit une gorgée puis s'allonge, désespéré, sur le palier. Il est filmé à travers les barreaux de la rambarde qui symbolisent alors clairement la prison dans laquelle le jeune homme est enfermé, dépendant de son valet et de diverses drogues, incapable de prendre la moindre décision ou de sortir de sa torpeur.

L'aristocrate est totalement ignoré par Barrett qui ne lui prête nullement attention lorsqu'il passe près de lui. En outre, le domestique ne se cache plus pour fréquenter Vera. Tandis que Tony se couche sur le sol, le rire lascif de cette dernière, rejointe par Barrett, se fait entendre hors champ. Les dernières images du personnage de James Fox le présentent donc bien comme perdu, noyé dans la pénombre contrastée et aux noirs profonds de la photographie.

Enfin, il convient d'examiner la dernière partie du plan. En effet, la caméra opère un panoramique de haut en bas, amorcé par le mouvement descendant du corps de Tony, et vient cadrer la pendule située sous l'escalier, dans l'entrée de la maison.

Dès la montée des marches par Barrett, la musique développe une mélodie dans laquelle se reconnaissent des tintements imitant ceux d'une horloge. Cet effet sonore s'interrompt lorsque le meuble apparaît à l'image, avec son pendule arrêté. L'écoulement du temps est comme stoppé et le long-métrage se conclut alors. Cette fin

¹⁴⁹ « Intérieur. Palier. Nuit. /Tony rampe sur le palier et s'assied dans un coin. /Intérieur. Escaliers. Nuit. / Gros plan sur la main de Barrett traînant sur la rampe, tandis qu'il monte les escaliers » H. Pinter, « *The Servant* », in *Five Screenplays*, op. cit., p. 60 (ma traduction)

suggère ainsi une peine à perpétuité pour l'aristocrate Tony. Les valeurs et codes de sa classe sont condamnés à la corruption et à la disparition.

Le *Message* exprime bien cette incompatibilité entre l'aristocratie et le monde moderne et sa perte d'aura progressive. C'est par la représentation, au passé puis au présent, du manoir des Maudsley, Brandham Hall, que le cinéaste et le dramaturge évoquent cet aspect. Le début du film montre l'imposante demeure en 1900, à son apogée. L'environnement est ensoleillé et calme, les arbres projettent des ombres douces et la famille de Marian se prélassent tranquillement dans le jardin. Pinter décrit parfaitement cette atmosphère :

*In the foreground the shape of a girl lying in a hammock. The wide lawn falls away before the house on gentle slope. Cedars, elms. The hammock, faded crimson canvas, swings gently. In background figures in white playing croquet.*¹⁵⁰

L'auteur évoque un univers bordé de végétation « lawn », « cedars, elms » d'où émane une certaine douceur qu'il exprime par l'adjectif « gentle » et l'adverbe « gently ». De même, les actions des personnages renvoient à la distraction et au délasserment « lying in a hammock », « playing ». Ces derniers ne sont que sommairement suggérés, sans description précise. Les termes « shape » et « figures » évoquent une forme d'immatérialité qui distingue les aristocrates du reste des êtres.

Cette vision douce et bucolique de Brandham Hall est contrebalancée par la manière dont la demeure est montrée à la fin du long-métrage : Losey filme le manoir, à l'époque présente, à travers la vitre d'une automobile. Le temps est gris, il pleut, la pelouse a partiellement laissé place à de la boue. L'habitation a perdu sa grandeur et semble vide, plongée dans une tristesse dont le climat morne est l'expression la plus évidente. Pinter dépeint ce sentiment dès le script :

*Brandham Hall springs into view.
The elms have been cut down.*

¹⁵⁰ « Au premier plan, la silhouette d'une fille allongée dans un hamac. La large pelouse rétrécit avant la maison sur une légère colline. Des cèdres, des ormes. Le hamac, en tissu pourpre passé, se balance tranquillement. En arrière plan, des silhouettes en blanc jouent au croquet » *Idem*, « *The Go-Between* », in *Five Screenplays*, op. cit., p. 288 (ma traduction)

*The car stops.
Brandham Hall.
A cloud of dust from the car slightly obscures the view.*¹⁵¹

Le texte décrit la dégradation du lieu et renvoie directement à sa première évocation dans le scénario grâce à la phrase « the elms have been cut down ». L'isolation, par un retour à la ligne, du nom de la propriété, marque la perte de ses attributs antérieurs. Enfin, la poussière issue du déplacement de la voiture et qui vient estomper la vue du bâtiment symbolise bien la perte d'aura de l'aristocratie et l'inadéquation de ses valeurs avec celles du monde moderne qu'incarne le véhicule motorisé.

C'est donc en confrontant la représentation du manoir des Maudsley à deux époques différentes que le cinéaste et le dramaturge émettent un commentaire sur l'aristocratie. Outre les traits de cruauté et de manipulation liés à cette classe tout au long du récit, la critique des deux auteurs prend sa forme la plus explicite dans le vieillissement et le déclin de la maison à l'époque présente.

Enfin, il convient d'évoquer *Accident*. Bien que le film se concentre essentiellement sur le portrait dérangeant de l'une des institutions les plus élitistes et prestigieuses du Royaume-Uni, Oxford, il n'en délaisse pas moins l'aristocratie. Cette dernière est d'ailleurs abordée non sans humour. Au cours d'une discussion entre William, jeune étudiant aristocrate, et Stephen, son professeur, Pinter écrit :

WILLIAM. [...] I haven't got many friends.
STEPHEN. That's because you're an aristocrat.
WILLIAM. Ah.
STEPHEN. Aristocrats were made to be...

He pauses

WILLIAM. What ?
STEPHEN. Slaughtered.¹⁵²

¹⁵¹ « Brandham Hall surgit à l'horizon. /Les ormes ont été coupés. /La voiture s'arrête./ Brandham Hall. /Un nuage de poussière émanant de la voiture obscurcit légèrement la vue » *Ibidem*, p. 367 (ma traduction)

¹⁵² « William. Je n'ai pas beaucoup d'amis. /Stephen. C'est parce que tu es un aristocrate. /William. Ah. /Stephen. Les aristocrates ont été créés pour être... /Il fait une pause. /William. Quoi ? /Stephen. Abattus. » *Idem*, « *Accident* », in *Five Screenplays*, op. cit., p. 237 (ma traduction)

Dans le film, le terme « slaughtered » est remplacé par « killed », plus direct. En outre, William poursuit la conversation par « of course, there are immortal », qui ne figure pas dans le scénario. Ce pan de dialogue se dote d'un cynisme prémonitoire puisque William est le seul personnage du film à perdre la vie...

De même, le jeu violent auquel Stephen doit participer lorsqu'il se trouve dans une réception organisée par la famille de William fait état de la brutalité qui sommeille dans la classe noble. Sorte de rugby pratiqué à même le sol en marbre, ce sport sanglant, exécuté en smoking retroussé, contraste avec la grandeur et le classicisme du décor. Les imposantes colonnes et statues de la pièce s'opposent aux cris et chocs physiques. Stephen se prend au jeu et l'animalité des personnages est révélée. Les désirs et pulsions du protagoniste, habilement cachés tout au long du récit, se manifestent concrètement dans l'agressivité qu'il déploie. Ce jeu typique de l'aristocratie permet alors de mettre en lumière des travers qui sourdent dans l'univers «insulaire» et policé de l'université.

L'ordre social britannique, dominé par l'aristocratie, est ainsi frontalement attaqué dans les trois œuvres de la collaboration. La caste noble incarne des règles rigides qui apparaissent désuètes et mauvaises dans le monde moderne. Losey commente ainsi :

Les gens, pour la plupart, qu'ils soient révoltés ou conformistes, continuent de s'accommoder de ces débris, de ces reliques du passé. Ils acceptent avec beaucoup de facilité [...] une existence qui n'a plus rien à voir avec leur façon de penser, qui la contredit : [...] accomplissant en privé des actes dont jamais ils ne conviendraient même en public.¹⁵³

Pour le cinéaste, cette hiérarchie est donc également à l'origine d'un système oppressif propre à perdre les êtres par les désirs dont il entraîne le refoulement. Les pulsions et les sous-entendus qui jalonnent le travail réalisé avec Pinter, plus qu'une constante thématique, constituent l'une des expressions de l'observation sociale des films du duo.

¹⁵³ P. Mayersberg et M. Shivas, « Nouvel entretien avec Joseph Losey », in *op. cit.*, p. 3

La notion de temps est également primordiale dans la vision développée par les membres de la coopération. Ces derniers opposent les valeurs aristocratiques, anciennes au monde moderne. Les expérimentations temporelles mises en application dans les films servent ce propos. L'expérience linéaire du temps est bouleversée et des alternatives sont proposées.

Premier long-métrage de Losey et Pinter, *The Servant* développe une narration continue. Cependant, la durée est progressivement gommée et l'écoulement du temps entre les scènes n'est plus mesurable. Le montage passe d'une séquence à une autre par de simples coupes, sans effet particulier. La durée entre deux pans de film ne peut qu'être supposée à partir de la condition de la maison ou de l'état des relations entre les personnages.

Après le renvoi de Barrett par Tony, un mouvement de caméra qui balaie les pièces de l'habitation permet d'envisager le long laps de temps qui s'est déroulé. Des ordures et une accumulation de lettres traînent au sol ou sur les meubles, renvoyant à l'écoulement de plusieurs jours, voire plusieurs semaines.

De même, le récit ne sépare les retrouvailles entre le maître et le valet, dans un bar, de leur nouvelle vie commune que par un plan du square sur lequel donne la maison. La familiarité qui lie les personnages dans la deuxième scène contraste avec le froid plein de remords et d'excuses de la première et marque ainsi l'ellipse d'une longue période. Cette dernière, bien que précisée par Pinter dans le scénario n'est notée par écrit qu'en des termes très vagues : « *Some weeks have passed* »¹⁵⁴. La description de la maison qui suit immédiatement permet de comprendre que «some» renvoie à un nombre de semaines relativement important tant le logement regorge de transformations opérées par Barrett « *the log fire has been replaced by illuminated gas logs* », « *BARRETT's brown paper obscene book are piled about* »¹⁵⁵.

Le récit abandonne donc le déroulement temps pour aboutir à son arrêt avec le plan final du film sur la pendule stoppée, évoqué ci-dessus.

¹⁵⁴ « Quelques semaines ont passé » H. Pinter, « *The Servant* », in *Five Screenplays*, op. cit., p. 46 (ma traduction)

¹⁵⁵ « Le foyer à bois a été remplacé par un brûleur à gaz », « Les livres obscènes au papier marron de Barrett sont empilés ici et là » *Ibidem*, p. 47

A l'arrêt du temps sur une situation donnée dans *The Servant* fait écho le temps circulaire, qui part d'un point pour y revenir, comme développé dans le film suivant : *Accident*. Le récit du film démarre par un accident de voiture, puis sont passés en revue les différents événements qui y ont conduit pour revenir enfin au point de départ. Losey explique :

Le film n'est pas exactement un flashback : quelque chose arrive, on passe alors à l'histoire de ce qui a pu se passer, il y a simultanément des références occasionnelles à la chose qui arrive [...] et enfin on arrive chronologiquement à l'endroit d'où on était parti.¹⁵⁶

Cette structure particulière est renforcée et visuellement marquée par les plans d'ouverture et de fermeture du long-métrage qui se répondent et créent un effet de symétrie (voir images 11 dans l'annexe).

Le film démarre par un plan d'ensemble, frontal et fixe, sur la maison de Stephen, de nuit. Une fenêtre est allumée et le bruit d'une machine à écrire est audible. Progressivement le moteur d'une voiture apparaît sur la bande son. La caméra démarre alors un lent travelling avant, passant le portail de l'habitation et resserrant le cadre sur cette dernière. Le bruit se rapproche, un crissement de pneus puis l'accident se produit, hors champ, simplement convié par le son. Le mouvement d'appareil s'arrête et après quelques secondes de latence, Stephen sort de la maison.

Le dernier plan du film reprend cette construction mais selon un effet miroir. Les déplacements du personnage de Bogarde et de l'appareil de prise de vue sont ainsi inversés par rapport à l'ouverture du film. Il fait jour, la caméra a déjà passé le portail et le vrombissement du moteur est présent depuis la séquence précédente. Stephen sort puis ramène ses enfants à l'intérieur de la maison. Le bruit du moteur augmente. Un lent travelling arrière démarre et élargit progressivement le cadre pour enfin sortir des limites de la propriété et intégrer dans l'image le portail. Le chien de Stephen sort du jardin pour aller sur la route et le son de l'accident retentit à nouveau.

Cet effet de rime particulier est conçu en collaboration directe avec le dramaturge et dès la préparation du scénario. Pinter écrit ainsi dans sa description du

¹⁵⁶ J. Losey, « *Accident* », in *Cahiers du cinéma*, op. cit., p. 13

dernier plan : « (*identical shot as at the beginning of the film*) »¹⁵⁷. De même, il emploie des termes et des structures qui se font écho d'une séquence à l'autre. Au « *the camera moves slowly forward to a position inside the gate. It comes to rest.* »¹⁵⁸ du début du script répond le « *Camera slowly moves back to long shot outside the gate. /It comes to rest.* »¹⁵⁹ de la fin.

La construction en miroir insiste sur l'architecture circulaire du récit et convie le retour de Stephen à la vie bourgeoise et routinière qu'il menait avant sa rencontre avec Anna et à laquelle il ne peut ni ne veut échapper, comme en attestent les divers mensonges et tromperies qu'il a mis en place pour cacher sa relation avec la jeune femme. Le film développe bien une construction inédite et circulaire du temps ; cependant les deux auteurs ne s'en contentent pas et bouleversent la conception linéaire du temps par le montage alterné entre deux autres séquences du film.

Stephen rend visite à sa femme Rosalind alors qu'elle est partie chez sa mère pour terminer sa grossesse. Il lui raconte alors sa venue à Londres et la découverte de la relation entre Anna et Charley. En alternance est montrée son entrevue avec Laura, la femme de son ami et confrère, qui n'intervient pourtant que plus tardivement dans l'histoire comme le confirment les derniers mots du personnage de Dirk Bogarde à son épouse : « I think I'll pop in and see Laura »¹⁶⁰.

Le montage alterné, développé par Pinter dès le scénario, met en perspective les deux conversations et appuie les mensonges et omissions de Stephen. Ce dernier tente de rassurer Laura en expliquant « Love ! Everyone think they are in love ! », ce à quoi la femme trompée répond par un direct et embarrassant « Do you ? »¹⁶¹. Le film passe alors à la discussion avec Rosalind, manifestant de manière concrète, grâce à la coupe

¹⁵⁷ « (plan similaire à celui du début du film) » H. Pinter, « Accident », in *Five Screenplays*, op. cit., p. 284 (ma traduction)

¹⁵⁸ « La caméra s'avance lentement jusqu'à l'intérieur de la cour. Elle s'arrête. » *Ibidem*, p. 219

¹⁵⁹ « La caméra recule lentement jusqu'à l'extérieur de la cour. /Elle s'arrête. » *Ibid.*, p. 284

¹⁶⁰ « Je pense que je ferai un saut et irai voir Laura » *Ibid.*, p. 269

¹⁶¹ « L'amour ! Tout le monde pense être amoureux ! », « Penses-tu l'être ? » *Ibid.*, p. 268

franche, la gêne de Stephen, troublé par la jeune Anna et délaissant son épouse, face à cette question.

De même, quand Rosalind demande s'il a bien jeté dehors les amants illégaux « You chucked them out, I hope ? »¹⁶², Stephen reste silencieux quelques instants puis la conversation avec Laura revient à l'écran. L'hypocrisie du professeur est alors évidente dans son absence de réponse.

Le cinéaste et le dramaturge jouent avec la situation délicate du personnage et montrent les accroc dans ses conversations par le passage d'une scène à l'autre. Le mélange des temps ajoute alors à la complexité des relations entre les êtres.

Cet enchevêtrement des temporalités est repris dans *Le Messenger* comme « révélateur soudain de la signification de toute une vie [...] et [de] l'effet que [...] quelques semaines vécues à l'âge de douze ans auront sur l'homme fait »¹⁶³. Le long-métrage narre essentiellement les vacances du jeune Leo dans la famille aristocratique de son ami Marcus. Néanmoins, de brèves images issues du présent sont intégrées dans le récit. Les transitions régulières d'une époque à une époque autre et le dialogue qui s'installe entre les deux permet d'évaluer l'influence des événements vécus par Leo, dans son enfance, sur sa vie d'adulte. La dénonciation forcée par Mme Maudsley et la vision des amants illicites en plein ébat a durablement traumatisé le garçon qui n'a su développer de vie sentimentale. Au présent, alors que ses cheveux sont grisonnants, Marian lui fait remarquer : « You ought to have got married. You're all dried up inside »¹⁶⁴. De même, dans le passé, les lieux sont ensoleillés avec un ciel bleu et une lumière légèrement dorée tandis que le présent est gris et pluvieux. Le dramaturge écrit à ce propos « (*The sky is constantly overcast in all present-day shots.*) »¹⁶⁵. L'atmosphère et l'éclairage traduisent ainsi l'innocence du jeune Leo puis l'aigreur de sa vie adulte.

¹⁶² « Tu les as jetés dehors, j'espère ? » *Ibid.*

¹⁶³ M. Ciment et J. Losey, *Le livre de Losey : entretiens avec le cinéaste*, op. cit., pp. 344-345

¹⁶⁴ « Tu aurais dû te marier. Tu es complètement desséché à l'intérieur » H. Pinter, « *The Go-Between* », in *Five Screenplays*, op. cit., p. 360 (ma traduction)

¹⁶⁵ « (Le ciel est constamment nuageux dans tous les plans du présent.) » *Ibidem*, p. 296 (ma traduction)

Un lien étroit existe donc entre les deux périodes ; le passé reste vivace et marquant pour les personnages malgré les nombreuses années écoulées. Pour exprimer cette rémanence, le dramaturge et le cinéaste intègrent les séquences au présent de façon fluide dans le récit du passé et font s'interpénétrer images et sons des deux époques.

Les premières manifestations du présent sont marquées par la voix off de Leo âgé, nommé par son nom de famille «Colston» dans le scénario, sur des plans de l'été 1900. Pinter indique cela de la manière suivante : «COLSTON'S VOICE (OVER)»¹⁶⁶. Sur la bande son du film, les paroles de Leo mature sont mixées avec les bruits du présent et une musique d'orchestre unifie l'ensemble.

Progressivement des plans du présent viennent s'intégrer dans les images du passé. Ces premières visions sont dépourvues de dialogues et simplement séparées des autres blocs par des coupes franches. Néanmoins, le son crée à nouveau des ponts entre les temporalités. Alors que Leo s'apprête à visiter la cathédrale du village en attendant Marian, le montage bascule à l'époque présente et montre Colston attendant devant un cimetière. Le bruit de pas du jeune garçon est couvert par un vent violent. Puis une ligne de dialogue de Leo, prononcé une première fois lors d'une conversation avec Mme Maudsley, se fait entendre sur les images du présent. Enfin, le retour au passé est amorcé par le chant grégorien dans l'église, qui démarre avant la fin du plan au présent. Dans le scénario, Pinter précise le temps montré lors des changements :

Exterior. Village Street. Long shot. Very still.
Morning. PRESENT
[...]
*Interior. Cathedral. PAST »*¹⁶⁷

Il indique également les dialogues en off :

« LEO'S VOICE (OVER)
Well, it wasn't a killing curse, you see. »¹⁶⁸

¹⁶⁶ « La voix de Colston (off) » *Ibid.*, p. 295 (ma traduction)

¹⁶⁷ « Extérieur. Rue du Village. Plan d'ensemble. Très calme./ Matin. Présent. /[...] Intérieur. Cathédrale. Passé » *Ibid.*, p. 297 (ma traduction)

¹⁶⁸ « La voix de Leo (off) /Eh bien, ce n'était pas un sort mortel, vous voyez. » *Ibid.* (ma traduction)

La superposition des chants entre la fin du plan au présent et le début de celui au passé est développée au moment du mixage mais procède d'une volonté d'imbrication entre les deux époques comme exprimée par Losey dans sa conception théorique du projet et par Pinter, de manière concrète, dans les indications du scénario.

Lorsque des dialogues apparaissent dans les scènes au présent, ils se poursuivent sur les images de 1900 et lient définitivement les deux époques. L'exemple le plus frappant intervient lorsque Marian prononce les paroles suivantes : « We trusted you with our great treasure. You might never have know what it was »¹⁶⁹. Elles sont articulées alors que le plan de début du film où Leo aperçoit Marian dans son hamac pour la première fois et qu'il s'arrête pour l'observer quelques secondes, est réemployé dans le montage. La répétition de ces images insiste alors sur l'aspect décisif de la rencontre entre les deux personnages et leur superposition avec des mots dits au présent démontre la persistance et l'impact de l'événement dans la vie adulte des protagonistes. Pinter ne note pas cette figure dans le script. Ce type d'effet est néanmoins signalé à certains endroits et prend la forme suivante :

Mrs. Maudsley descending the stairs.
*MARIAN'S VOICE OLD (OVER)*¹⁷⁰

Il convient ici de noter que, dans le texte, Marian est nommée au présent du même nom que celui dont elle dispose au passé, contrairement à Leo. Un simple adjectif «old» indique le changement d'époque. La dichotomie entre Leo et Colston procède d'un changement d'identité qui formule concrètement le choc provoqué par les événements de l'été 1900 sur le jeune garçon (voir images 12 dans l'annexe). Il n'est littéralement plus le même après ces vacances.

Les évocations ci-dessus manifestent bien la volonté du cinéaste et du dramaturge de lier deux temporalités et d'inscrire les événements dans la durée. Cette intention renvoie à des préoccupations que partagent les deux hommes. Losey explique ainsi que « le script [de *Le Messenger*] permet de restituer [...] un peu de ce qu'on appelle le

¹⁶⁹ « Nous t'avons confié notre grand trésor. Tu aurais pu ne jamais savoir ce que cela était. » *Ibid.*, p. 366 (ma traduction)

¹⁷⁰ « Mme Maudsley descend les escaliers. /La voix de Marian âgée (off) » *Ibid.*, p. 360 (ma traduction)

continuum-temps, la coexistence du passé, du présent et du futur »¹⁷¹. Bien que Pinter n'emploie pas le même terme pour définir son travail, il explique un concept similaire :

I certainly feel more and more that the past is not past, that it never was past. It's present [...] I know the future is simply going to be the same thing. It'll never end. You carry all the states with you until the end.¹⁷²

La disparition progressive de l'écoulement du temps dans *The Servant* et le temps circulaire de *Accident* préludent donc à la conception proposée dans *Le Messenger* où passé et présent s'interpénètrent pour créer un tout unitaire regroupant les expériences marquantes de toute une vie, permettant ainsi de porter un regard analytique sur l'existence.

Le duo d'auteurs développe donc dans ses films une vision critique de la société britannique où la cruauté et les dommages des valeurs de l'aristocratie sont mis en lumière. Ces codes sont en outre menacés et rongés par les évolutions de l'époque moderne. L'inscription de ce commentaire dans une période donnée est redoublée par les expériences narratives sur la temporalité que pratiquent Losey et Pinter. La conception linéaire classique disparaît progressivement pour aboutir à une théorie du «continuum-temps» dont l'aboutissement devait se trouver dans le projet inachevé du *Scénario Proust*.

L'analyse de séquences des films de la collaboration, accompagnée de l'étude des scénarios permet d'apprécier le passage du texte écrit au texte filmique et les directions communes prises par le cinéaste et le dramaturge dans la création des œuvres. Les scripts de Pinter contiennent des sens et des axes que la mise en scène prolonge et développe. Ainsi, l'importance du milieu dans le développement des intrigues prend corps dans l'emploi précis et stylisé que Losey fait du décor. Éclairé et construit de manière spécifique, il permet de rendre visuellement palpables la tension et les dissimulations qui sourdent sous le masque policé des conventions sociales. Ces

¹⁷¹ M. Ciment et J. Losey, *L'œil du maître*, op. cit., p. 210

¹⁷² « Je sens de plus en plus naturellement que le passé n'est pas passé, qu'il ne sera jamais passé. C'est du présent [...] Je sais que le futur va simplement être la même chose. Cela ne finit jamais. Nous portons tous nos états jusqu'à la fin. » M. Gussow et H. Pinter, op. cit., p. 38 (ma traduction)

dernières sont également communiquées par le choix des lieux et l'intégration des personnages en leur sein. Les déplacements des protagonistes, associés à la manière dont ils sont filmés dans un environnement donné, permettent de déduire les codes et mœurs auxquels les êtres sont soumis et de saisir l'écart entre les désirs cachés et les convenances et obligations du milieu décrit. Enfin, le décor se présente comme un indicateur de l'évolution du récit. Il relève alors ce que les dialogues et les interactions laissent sous-entendu.

Les situations développées par Pinter sont en effet souvent soumises au sous-texte. Ce dernier prend alors essor dans le filmage de Losey qui, par ses effets marqués, rend d'autant plus présents les agissements cachés sous le masque civilisé du dialogue. Les mots ne sont que des moyens utiles à l'affrontement des personnages et qui recèlent mensonges et double sens. La durée d'un plan ou, au contraire, sont isolation par une échelle rapprochée, servent alors d'indicateurs pour évaluer l'intervalle entre le langage et les désirs. De même, les sports et jeux pratiqués dans les films prennent une dimension supplémentaire en ce qu'ils permettent des commentaires masqués sur les relations entre les personnages et leur devenir. Un lancer de balle violent ou une prise adroite sont autant d'indicateurs que la mise en page des textes puis la mise en images des films élèvent au rang de signes trahissant l'intériorité des êtres.

Enfin, Losey et Pinter partagent une même conscience sociale et un même goût pour la reconsidération des valeurs établies. Venant chacun de milieux différents, ils s'accordent dans une critique, parfois satirique mais toujours maîtrisée, de l'aristocratie. La classe noble et dominante du Royaume-Uni est alors confrontée à ses défauts et perversions mais aussi aux évolutions du monde moderne. En outre, le duo rompt avec la conception linéaire du temps et développe progressivement un système qui, de l'effacement de la durée, en passant par la temporalité circulaire, aboutit à une unification du passé et du présent. Les expériences vécues par les personnages deviennent des parts inaltérables de leur personnalité et les influencent toujours malgré le passage des années.

Les films de la collaborations portent donc bien les marques de leurs auteurs. Ces dernières forment un dialogue qui, du texte au film, développe les thèmes chers à Losey et à Pinter.

Conclusion :

L'étude de la collaboration entre Joseph Losey et Harold Pinter permet d'appréhender la création de trois films majeurs, tant par leur reconnaissance critique que publique, dans la production des deux auteurs. *The Servant*, *Accident* et *Le Messenger* apparaissent comme des créations cinématographiques où la personnalité du cinéaste et celle du dramaturge sont omniprésentes et cohabitent, œuvrant dans une même direction. Le style propre à chacun des deux hommes y est décelable tout comme les thématiques et obsessions qui se développent dans les travaux réalisés hors de cette coopération. Les trois longs-métrages sont le produit d'une association exemplaire entre un scénariste, également dramaturge à succès, et un cinéaste de renom.

Ce sont d'abord les accords pratiques et dramatiques qui unissent le duo qu'il convient d'examiner pour mieux faire émerger les marques de la collaboration.

En effet, une méthode de création en binôme apparaît à la lecture des commentaires des deux hommes et des lettres, publiées, qu'ils se sont adressées. Ainsi le cinéaste est présent dès l'écriture du scénario et s'implique dans sa fabrication tout en laissant une grande liberté au dramaturge. Losey propose généralement le roman à adapter à Pinter et ce dernier, après de longues discussions avec le réalisateur, entame une première phase d'écriture en solitaire. Losey commente la première version du script puis l'auteur y apporte les changements nécessaires jusqu'à ce que l'un comme l'autre soit satisfait du résultat final. Une telle façon d'élaborer la continuité dialoguée permet au cinéaste d'exercer un certain contrôle sur son futur film tout en offrant au scénariste la possibilité de développer sa personnalité et son style personnel dans le texte.

De même, les scripts portent les marques d'une écriture déjà consciente du tournage et du montage. Des annotations concernant des effets de montage alterné, de répétition de plan et de structure visuelle, ou encore d'entrée et de sortie de voix off sont ainsi présentes. Elles témoignent bien à la fois d'une implication directe du réalisateur dans l'écriture et d'une implication du dramaturge dans les phases de création dépassant le cadre de la continuité dialoguée.

Pinter est consulté lors des choix de casting et il est présent sur les plateaux de tournage, comme en attestent de manière plaisante les petits rôles qu'il tient dans *The*

Servant et Accident. Enfin, il est non seulement invité à la projection des différentes copies de travail des films mais aussi consulté pour juger de la qualité de certaines structures de montage. Losey confie à ce propos qu'il ne fait aucune modification sans l'accord de son partenaire.

De cette étroite collaboration naît également un soutien mutuel face aux producteurs. Les deux hommes se lient afin de produire les films le plus librement possible, selon leurs désirs.

Les longs-métrages se construisent donc véritablement à deux. Bien qu'il intervienne en priorité au moment du tournage, Losey est présent dès l'écriture du scénario. De même, si Pinter développe essentiellement sa personnalité dans la production du texte de base, il n'en reste pas moins impliqué dans les phases de création suivantes.

C'est à partir de cette base pratique que les motifs et théories de Losey et de Pinter se rencontrent. Ce dernier développe dans les trois films un paradigme dramatique fort, issu de ses œuvres théâtrales. Dans une pièce, il construit un milieu précis que l'arrivée d'un visiteur va venir bouleverser. Cette structure fait écho au thème de l'intrusion qu'explore Losey dans bon nombre des longs-métrages de sa carrière, de *Eva* à *Une Anglaise Romantique/ The Romantic Englishwoman* (1975).

De même, le style du dramaturge semble particulièrement adapté à celui du réalisateur. Pinter développe un langage concis où règne le non-dit tandis que Losey travaille des images baroques aux effets visuels marqués. Par exemple, la figure du plan long, récurrente chez Losey, prend corps dans la tension que déploient les situations du dramaturge. Les sous-entendus provenant de la netteté et du laconisme des mots peuvent alors se développer dans la richesse et l'artifice des mises en scène du cinéaste qui acquièrent de ce fait une justification, évitant ainsi le maniérisme pur. De ces partis pris esthétiques découlent également des façons complémentaires de mettre en valeur les éléments dramatiques importants. Le dramaturge procède à une sélection précise et restreinte des mots alors que le réalisateur organise des images riches et complexes dont les éléments sont soigneusement choisis. Le retranchement et l'accumulation se mêlent ainsi pour former un tout d'autant plus élaboré et significatif.

Enfin, les membres de la collaboration s'accordent sur la production de récits énigmatiques, ne livrant pas de réponse définitive au spectateur mais le forçant, au contraire, à s'interroger sur ce qu'il vient de voir.

Bien qu'ils travaillent des styles différents, Losey et Pinter arrivent à créer des œuvres cohérentes où les inventions et préoccupations de l'un renforcent et développent celle de l'autre.

Le dernier point nécessaire à la compréhension pratique de la coopération est l'accent mis sur les images dès le scénario. Losey recherche des scripts qui, tout en étant évocateurs, ne lui imposent pas un découpage pré-établi.

Pinter indique régulièrement des mouvements de caméra ou des échelles de plan. Ces remarques, lorsqu'elles résultent d'une entente pré-établie entre les deux hommes, sont respectées au tournage. En revanche, elles ne se retrouvent que très rarement sur la pellicule quand elles émanent de Pinter seul.

Néanmoins, ce qui fait la force des scénarios du dramaturge et qui assure la qualité de la collaboration réside dans son écriture très imagée. Pinter use ainsi de descriptions précises bien que restreintes qui développent des ambiances clairement définies en ménageant une grande liberté au cinéaste. Des éléments particuliers sont évoqués avec des adjectifs limités, formant un tout imagé propice à l'interprétation de Losey. La mise en scène peut alors développer ses spécificités sur des décors, des personnages et des atmosphères déjà esquissés par le texte écrit.

Bien qu'il soit renommé pour ses dialogues, Pinter rend ses scénarios remarquables par la qualité de ses didascalies, à la fois claires et propices à développement visuel par la réalisation.

C'est donc grâce à une méthode de travail spécifique, offrant une grande liberté réciproque aux deux hommes durant les étapes de création les concernant, tout en leur réservant un droit de regard à chaque stade d'avancement du film, que la collaboration s'articule. Dans ce cadre défini, les thématiques de l'un prolongent celles de l'autre et les styles pourtant différents des deux auteurs se révèlent complémentaires. La capacité de Pinter à écrire des scénarios évocateurs se présente dans ces conditions comme le pivot nécessaire au passage du texte écrit au texte filmique.

L'étude de ce dernier, toujours effectuée parallèlement à une analyse des scripts, révèle la façon dont les images de Losey prolongent, développent ou écartent celles de Pinter.

La première étape de cette analyse croise l'emploi que Losey fait du décor et l'importance de la pièce et du milieu dans les récits de Pinter. Le lieu de l'intrigue sert de réceptacle aux passions des personnages et les accentue, d'autant plus qu'il les isole du monde extérieur. Le filmage des décors, leur construction complexe et stylisée et leur éclairage démonstratif rendent palpable la tension des situations et manifeste ainsi l'importance des pièces dans la construction et le développement des relations entre les personnages.

De même, les décors ont un impact important dans la caractérisation des personnages. Les habitations et les endroits que fréquentent les protagonistes permettent de définir leur appartenance sociale. Les valets n'occupent pas les mêmes pièces et les mêmes étages que les maîtres. L'inscription et l'intégration des personnages dans le décor permet également d'apprécier les codes qui régulent le milieu décrit. L'écart entre désirs et pulsions des personnages d'une part et bonnes mœurs d'autre part est alors rendu tangible.

Enfin, les lieux, par les marques qu'y laissent les protagonistes, traduisent l'évolution des relations entre ces derniers. Le sous-entendu qui règne sur les films empêche l'expression explicite des rapports de force ; ce sont les changements intervenant dans les pièces qui en rendent compte.

Le décor se présente ainsi comme un élément central dans la narration tant par son rôle de conteneur et d'amplificateur de la tension des situations que par son emploi, définissant à dessein les êtres et distillant des indices sur l'intrigue.

La profondeur des situations et celle des images établissent un autre pont entre le travail de Pinter et celui de Losey. Le non-dit et la dissimulation présents dans les dialogues du dramaturge permettent au cinéaste de déployer une mise en scène où les effets de style marqués se font l'expression des désirs qui sourdent sous la surface policée des êtres. Des pans entiers de conversation oblitèrent des affrontements intenses sous des paroles régulées par les conventions sociales. Des effets comme le long plan ou le très gros plan révèlent alors la face cachée des situations par leur nature

démonstrative mais aussi par la mise en valeur du jeu des acteurs. La direction que Losey fait de ses comédiens insiste sur les marques physiques manifestant la tension interne. D'une légère moue à un tremblement de bras, les interprètes communiquent le sens véritable de leurs mots. Ces détails se trouvent accentués par les mises en scène.

En outre, le dramaturge inclut des séquences de jeu ou de sport dans chacun des trois films. Ces activités libèrent pleinement l'expression de la dualité des personnages, entre surface et intériorité. Les règles et codes, tout en s'inscrivant dans la ligne des bonnes mœurs et des conventions des sociétés dépeintes, offrent un cadre au sein duquel l'animalité et la violence des protagonistes peuvent se donner libre cours. Les scènes de jeu se présentent donc comme des instants où surgissent les pulsions et le sens véritable des rapports entre les êtres. De même, elles annoncent par l'issue de leurs rencontres, les dénouements des histoires qui les intègrent.

Des conversations aux jeux, les situations écrites par Pinter cachent leur véritable sens sous un masque de convention. La mise en scène de Losey, par ses effets et sa direction d'acteurs, vient alors rendre palpable les sous-entendus.

Enfin, les deux hommes se rejoignent dans leur volonté de reconsidérer les valeurs conventionnelles. Le modèle dramatique de Pinter est porteur d'une remise en cause des milieux dans lesquels le visiteur est intervenu. En écho, Losey dispose d'une conscience sociale forte dont l'expression se trouve dans sa volonté de faire des films ouverts, sans réponse définitive pour le spectateur.

C'est au système de classes britannique et plus particulièrement à l'aristocratie que le duo s'attaque tout d'abord. Les trois films confrontent la noblesse aux strates inférieures et au monde moderne afin de faire émerger la cruauté, la corruption et l'inadéquation de cet univers avec l'époque contemporaine. D'une mise en scène satirique à des compositions de plans symboliques, en passant par une structure de montage marquant les évolutions selon les époques, Losey renforce les impressions conviées par les scénarios.

A cela s'ajoute une évacuation progressive de la conception linéaire du temps. Démarrant par un arrêt progressif de son écoulement dans *The Servant*, le cinéaste et le dramaturge expérimentent une vision circulaire du temps dans *Accident* pour arriver à une interpénétration totale des temporalités dans *Le Messenger*.

Un travail sur la structure des longs-métrages est opéré en duo et ce dès l'écriture des scénarios. Le texte contient ainsi avec précision les répétitions de situations et les superpositions d'époques.

Losey et Pinter passent donc de la critique à l'exploration de conceptions nouvelles dans les trois films de la collaboration. Ils questionnent la société contemporaine et livrent des œuvres provocantes.

Les trois longs-métrages se présentent donc comme des réalisations au sein desquelles les personnalités de Losey et de Pinter se développent et s'unissent. Des thématiques, expérimentations et figures de styles similaires se retrouvent dans les trois films et permettent de définir les caractéristiques de la collaboration. Il convient néanmoins de replacer cette dernière dans la carrière des deux auteurs pour en saisir l'impact.

Les travaux de Losey réalisés avec Pinter s'inscrivent pleinement dans le cours de ses réalisations personnelles. Bien que les productions du cinéaste soient de qualité variable, elles témoignent d'une vision propre et unique et s'inscrivent dans son évolution.

Eva, film réalisé un an avant *The Servant*, entretient des liens très étroits avec le premier film du duo. Le cinéaste explique : « c'était [*The Servant*] une sorte de remake »¹⁷³. L'importante part intime et émotionnelle mise dans la réalisation de *Eva*, détruite par le montage infidèle et superficiel des producteurs, a conduit Losey à réemployer dans *The Servant* un grand nombre d'idées stylistiques issues du film avec Jeanne Moreau. « Je pourrais vous indiquer certains plan d'*Eva* que l'on retrouve à peu près semblables dans *The Servant* »¹⁷⁴ dit le réalisateur. Les plans d'ouverture des deux films sont ainsi similaires. Le premier s'ouvre par un panoramique qui balaie la place Saint-Marc à Venise ; le second démarre par un mouvement de caméra identique sur Knightbridge Square à Londres. « Les mouvements circulaires de *The Servant* viennent évidemment tous d'*Eva* »¹⁷⁵, reconnaît-il. Le long plan et les mouvements de caméra qui épousent le

¹⁷³ M. Ciment et J. Losey, *Le livre de Losey : entretiens avec le cinéaste*, op. cit., p. 274

¹⁷⁴ P. Mayersberg et M. Shivas, « Nouvel entretien avec Joseph Losey », in op. cit., p. 6

¹⁷⁵ M. Ciment et J. Losey, *Le livre de Losey : entretiens avec le cinéaste*, op. cit., p. 274

regard d'Eva lorsqu'elle visite illégalement et pour la première fois la maison de Tyvian se retrouvent lors de l'entrée de Barrett dans la maison londonienne au début de *The Servant*.

Outre l'aspect formel, ces séquences se rejoignent par leur thématique : celle de l'intrusion d'un personnage dans un milieu défini. Après avoir pénétré dans leur habitation, Eva comme Barrett séduisent puis contrôlent respectivement Tyvian et Tony. La situation dramatique de Pinter était donc déjà pré-existante dans l'œuvre de Losey. Elle se développe également dans les films qui suivent la collaboration. Le cinéaste évoque ainsi *Une Anglaise Romantique* : « j'ai fait ce film mille fois [...] Il montre une situation domestique impossible dans laquelle une vie bourgeoise enferme les gens, en ce sens, c'est [...] *Accident*, c'est *Eva* »¹⁷⁶. Le couple incarné par Michael Caine et Glenda Jackson est chahuté, sorti de son quotidien et brisé par la rencontre puis l'irruption, dans la maison des époux, du gigolo joué par Helmut Berger.

Enfin, *Mr. Klein* renouvelle de son côté cette trame par l'absence physique de l'intrus. Un étranger pénètre bien dans la vie du personnage interprété par Alain Delon mais de manière fantomatique et évanescente. Le troublant homonyme n'agit pas, c'est l'attraction néfaste et obstinée qu'éprouve Klein qui le conduit à la sa perte.

La collaboration avec Pinter, n'écarte pas Losey de ses conceptions premières ; elle lui permet au contraire de les explorer plus profondément grâce à leur convergence de préoccupations.

La coopération avec Losey permet à Pinter d'approcher de nouveaux domaines. L'étude des scripts du dramaturge écrits pour le cinéaste permet de constater l'évolution de son style dans cet exercice depuis *The Servant*, son premier scénario. Outre une familiarité plus grande avec les termes cinématographiques, échelles de plans et mouvements de caméra, les textes de Pinter gagnent en souplesse et en suggestion dans *Accident* et *Le Messager*. Il s'écarte des règles dominantes de l'écriture scénaristique en usant de descriptions précises d'éléments isolés pour créer des ambiances particulièrement évocatrices. Sa capacité à créer des images par le texte a même fait naître en lui le projet - néanmoins avorté - de réaliser un film. « I've written one film

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 383

script which I want to direct. But I can't get the money for it, not with the kind of artistic freedom I want ». ¹⁷⁷

Outre cet apport pratique, la collaboration a déplacé ses centres d'intérêts et l'a aidé à amorcer une nouvelle phase dans son œuvre théâtrale. *The Servant* correspond parfaitement à la définition des « comedies of menace », nom sous lequel sont regroupées les premières œuvres du dramaturge. Elles « s'articulent autour d'un renversement structurel que cause l'intrusion du monde extérieur, souvent malveillant, dans un intérieur protecteur » ¹⁷⁸. Il s'agit bien du paradigme dramatique de l'auteur, appliqué également dans *Accident* et *Le Messenger*. Ces derniers films travaillent cependant une conception du temps qui va profondément marquer la deuxième phase créative de Pinter : les « memory plays ». Parmi cette catégorie, *C'était Hier/Old Times* (1970) ou encore *No Man's Land* (1974) proposent des situations où les reflux du passé entraînent un nouvel éclairage sur les événements présentés et une reconsidération des relations entre les personnages. L'écriture, peu avant cette période, de *Le Messenger* où est développé le principe du « continuum-temps » permet de saisir l'influence du film sur ces pièces. Les marques du passé qui habitent Leo bien après le déroulement concret des événements trouvent un écho particulièrement fort dans une ligne de dialogue de *No Man's Land* : « Ce n'est pas ce qu'il a dit, mais plus probablement la façon dont il était assis qui s'est gravée en moi pour toute la vie et qui, j'en suis persuadé, a fait de moi ce que je suis » ¹⁷⁹. Le passé définit ainsi le présent et y garde une présence vivace. Les deux temporalités s'imbriquent même comme le montre le pan de texte suivant :

J'ai déjà connu cela. Le petit matin. Une porte verrouillée.
[...]
J'ai déjà connu cela. La porte qu'on déverrouille.
[...]
J'ai déjà connu cela... ¹⁸⁰

¹⁷⁷ « J'ai écrit un scénario de film que j'aimerais réaliser moi-même. Mais je ne parviens pas à réunir l'argent pour, pas avec la liberté artistique que je désire » M. Gussow et H. Pinter, *op. cit.*, p. 37 (ma traduction)

¹⁷⁸ Elizabeth Angel-Perez, « Poétique de la menace », in *L'avant-scène Théâtre*, n° 1258, février, 2009, pp. 89-92, p. 90

¹⁷⁹ Harold Pinter, *No Man's Land*, Paris, Gallimard, 1997, p. 18

¹⁸⁰ *Ibidem*, pp. 39 et 44

Les expérimentations sur le temps du duo ont ainsi influencé une part de la production du dramaturge. Sa collaboration avec Losey, grâce à la liberté dans laquelle elle s'est déroulée, s'inscrit bien dans un processus d'évolution pour Pinter, tant d'un point de vue formel que thématique.

Les membres de la coopération ont donc réussi à produire ensemble trois films majeurs dans leurs carrières respectives. En effet, les longs-métrages forment un ensemble cohérent à la croisée des deux personnalités et s'insèrent pleinement dans le courant de leur trajectoire personnelle. Pour une vision globale de la collaboration, il reste néanmoins à aborder rapidement le *Scénario Proust*, travail publié du dramaturge et film jamais tourné du cinéaste.

Ce script poursuit les expérimentations initiées avec les films précédents. Ainsi l'exploration du temps à travers la narration est présente. Pinter explique :

We decided that the architecture of the film should be based on two main and contrasting principles : one, a movement, chiefly narrative, toward disillusion, and the other, more intermittent, toward revelation, rising to where time that was lost is found, and fixed forever in art [...]The subject was Time.¹⁸¹

Dans cette optique, le scénario mélange les temporalités. Le flux du passé rappelé se voit brusquement interrompu par des images déstructurées du futur.

De même, Losey, lorsqu'il espérait encore conduire le projet à son terme, explique, en parlant du montage parallèle de *Accident* évoqué ci-dessus : « ces sauts dans le temps, c'est le genre de chose que j'espère faire [...] dans *Proust* »¹⁸². Le film avorté, par ses choix de construction radicaux, apparaît de fait comme l'aboutissement de la théorie du « continuum-temps ».

¹⁸¹ « Nous décidâmes que l'architecture du film devait être basée sur deux principes essentiels et contrastants : le premier, principalement narratif, vers le désenchantement, et le second, plus intermittent, vers la révélation, s'élevant vers le point où le temps perdu est retrouvé et gravé à jamais dans l'art [...] Le sujet était le Temps. » Harold Pinter, *The Proust Screenplay*, New York, Grove Press, 2005, pp. ix-x (ma traduction)

¹⁸² M. Ciment et J. Losey, *Le livre de Losey : entretiens avec le cinéaste*, op. cit., p. 308

En outre, le script contient des descriptions qui renvoient directement au style d'images et de constructions visuelles qu'affectionne Losey. Comme le remarque Bervele Houston et Marsha Kinder, « throughout the screenplay, Marcel sees images of himself and of Albertine and Andree reflected in mirrors, windows, and doors »¹⁸³. Par ces détails, la présence de Losey durant l'écriture du projet semble évidente.

Le *Scénario Proust* se présente ainsi comme le point culminant théorique de la collaboration entre les deux hommes. Le texte manifeste les préoccupations thématiques et stylistiques développées dans les films précédents et marque une entente accomplie entre la vision du cinéaste et celle du dramaturge.

L'œuvre commune de Losey et Pinter résulte d'un travail où la personnalité des deux auteurs est discernable. Cette caractéristique, qui relève d'une méthode de création particulière, n'est pas toujours présente dans d'autres collaborations tout aussi prestigieuses. Une comparaison avec la coopération entre Bertolt Brecht et Fritz Lang pour *Les Bourreaux meurent aussi/Hangmen Also Die!* (1943) semble ici pertinente, d'autant plus que des liens et des similitudes l'unissent à celle effectuée par Losey et Pinter.

En effet, le dramaturge Brecht se trouve être l'un des maîtres de Losey et sa position d'artiste exilé à Hollywood s'apparente à celle de son élève au Royaume-Uni. Son expérience cinématographique n'est toutefois pas aussi durable et réussie. *Les Bourreaux meurent aussi* est son unique film hollywoodien.

Brecht et Lang s'entendent sur une première version de l'histoire ; cependant, lors de l'écriture du script, Lang fait appel à deux autres scénaristes, John Wexley et Milton Gunzburg. Wexley, seul auteur crédité dans le générique du film, est en désaccord profond avec le style de Brecht :

Sa manière était trop relâchée et trop arbitraire [...] Comme il écrivait des scènes à la manière épique, il pouvait mettre dedans tout ce qui lui venait en

¹⁸³ « Tout au long du scénario, Marcel voit sa propre image, celle d'Albertine et d'André reflétées dans des miroirs, des fenêtres et des portes. » B. Houston et M. Kinder, « The Losey-Pinter collaboration », in *Film Quarterly*, op. cit., p. 24 (ma traduction)

tête [...] C'était tout autre chose que le développement dramatique d'une histoire.¹⁸⁴

Le dramaturge allemand est bridé par le système hollywoodien et Lang «ne peut pas éviter de normaliser [...] Les coupes interviennent sur des éléments qui comptaient surtout pour Brecht»¹⁸⁵. Le tournage efface encore un peu plus dans le film la part de Brecht qui finalement n'apparaît pas au générique.

Le réalisateur n'a pas protégé son scénariste durant la production, ses intérêts professionnels et artistiques étant ailleurs. La personnalité de Brecht ne se retrouve donc que d'une façon très fugace dans le projet. Cecil B. DeMill, en mission pour le FBI, note néanmoins arbitrairement dans un rapport que le film «a quelque chose de la forme des pièces didactiques de Brecht»¹⁸⁶. Contrairement à celle de Losey et Pinter, la coopération de Lang et Brecht est un échec où la vision du cinéaste vient écraser celle du dramaturge.

La collaboration entre Losey et Pinter est ainsi remarquable pour l'union qu'elle scelle de deux styles complémentaires, dans une liberté artistique peu courante. Les deux auteurs développent leur thématiques et rhétoriques personnelles tout en poursuivant des recherches narratives inédites, produisant alors trois longs-métrages reconnus aussi bien par la critique que par le public. S'inscrivant pleinement dans leurs carrières respectives leur œuvre commune révèle, par l'étude en parallèle des scénarios et des films, une entente exemplaire où le texte écrit et le texte filmique entretiennent un véritable dialogue.

¹⁸⁴ Bernard Eisenschitz, « Les Bourreaux meurent aussi », in *Fritz Lang au travail*, Paris, Cahiers du cinéma, 2011, p. 156

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 158

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 163

Annexe :

Photogrammes :



Image 1. « Stephen tient littéralement au creux de ses mains le sort des personnages adultères » *Accident*, 1:02:14



Image 2. « La conjonction « through » indique ici une contiguïté entre les éléments et s'oppose à la séparation du changement de ligne. Anna et Stephen sont vus à travers les jambes de William » *Accident*, 00:18:42



Image 3. « L'escalier est littéralement dédoublé par la lumière » *The Servant*, 1:26:42



Image 4. « Les montants forment un cadre dans le cadre et placent les Maudsley dans des plans tableaux » *Le Messenger*, 00:3:49



Image 5. « Son avant-bras découvert laisse apercevoir des muscles tendus et des veines gonflées. Le personnage contient sa colère avec difficulté » *The Servant*, 1:04:32



Image 6. « Margaret Leighton jette un rapide regard plein de fureur lorsqu'elle accepte la requête de Marian » *Le Messenger*, 00:12:54



Image 7. « La vitre et ses gouttes d'eau incarnent alors concrètement l'intervalle entre l'apparence que les personnages se donnent et leur for intérieur » *Accident*, 00:58:27



Images 8. « les aristocrates sont regroupés près du pavillon de cricket et disposent de chaises longues pour s'installer. Les paysans et métayers s'accommodent de simples bancs en bois ou encore d'une charrue » *Le Messenger*, 00:56:32 et 00:57:32



Image 9. « Un plan moyen laisse alors voir les quatre aristocrates de l'extrait installés avec des poses stylisées et sculpturales » *The Servant*, 00:36:11



Image 10. « Le valet tient littéralement son maître dans sa main » *The Servant*, 1:49:04



Images 11. « Les plans d'ouverture et de fermeture du long-métrage qui se répondent et créent un effet de symétrie » *Accident*, 00:1:38 et 1:40:47



Images 12. « La dichotomie entre Leo et Colston procède d'un changement d'identité »
Le Messager, 1:41:17 et 1:41:18

Corpus :

Principal :

The Servant (1963)

Format 1,66 :1, noir et blanc, 116 minutes

Réalisation : Joseph Losey

Scénario : Harold Pinter, d'après le roman de Robin Maugham

Musique : John Dankworth

Photographie : Douglas Slocombe

Montage : Reginald Mills

Décors : Richard Macdonald, Ted Clements

Costumes : Beatrice Dawson

Production : Joseph Losey, Norman Priggen

Accident (1967)

Format 1,85 : 1, couleurs, 105 minutes

Réalisation : Joseph Losey

Scénario : Harold Pinter, d'après le roman de Nicholas Mosley

Musique : John Dankworth

Photographie : Gerry Fisher

Montage : Reginald Beck

Décors : Carmen Dillon

Costumes : Beatrice Dawson

Production : Joseph Losey et Norman Priggen

Le Messenger/The Go-Between (1971)

Format 1,33 : 1, couleurs, 118 minutes

Réalisation : Joseph Losey

Scénario : Harold Pinter, d'après le roman de Leslie Poles Hartley

Musique : Michel Legrand

Photographie : Gerry Fischer

Montage : Reginald Beck

Décors : Carmen Dillon

Costumes : John Furniss

Production : John Heyman et Norman Priggen

Films cités :

De Joseph Losey :

Boom ! (1968)

Eva (1962)

Les Routes du Sud (1978)

Mr. Klein (1976)

Une Anglaise Romantique/ The Romantic Englishwoman (1975)

Autres :

L'Ami retrouvé/Reunion (1991) de Jerry Schatzberg

Le Dernier Nabab/The Last Tycoon (1976) de Elia Kazan

Le Mangeur de Citrouille/The Pumpkin Eater (1965) de Jack Clayton

Les Bourreaux meurent aussi/Hangmen Also Die! (1943) de Fritz Lang

Bibliographie :

Ouvrages concernant Losey :

CAUTE David, *Joseph Losey : a Revenge on Life*, Londres et Boston, Faber and Faber, 1994

CIMENT Michel et Losey Joseph, *Le livre de Losey : entretiens avec le cinéaste*, Paris, Ramsay, 1986

CIMENT Michel et LOSEY Joseph Losey, *L'œil du maître*, Lyon, Institut Lumière Actes Sud, 1994

CIMENT Michel et LOSEY Joseph, *Conversations with Losey*, Londres, Methuen, 1985

DELEUZE Gilles, *L'image mouvement*, Paris, Les éditions de minuit, 1983

PALMER James Palmer et RILEY Michael, *The films of Joseph Losey*, Cambridge Mass., Cambridge university press, 1993

PARZYSZ Élisabeth, sous la direction de BOURGET Jean-Loup, *La production du sens dans quatre films de Joseph Losey : Eva (1962), The servant (1963), Accident (1967), The go-between (1970)*, Université de la Sorbonne nouvelle-Paris III, S.l : s.n., 2004

Périodiques :

EISENSCHITZ Bernard, « Joseph Losey sur «Accident » », in *Cahiers du Cinéma*, n° 184, Novembre, 1966

FABRE Michel et RISSIENT Pierre, « Entretien avec Joseph Losey », in *Cahiers du cinéma*, n° 111, Septembre, 1960

MAYERSBERG Paul et SHIVAS Mark, « Nouvel entretien avec Joseph Losey », in *Cahiers du cinéma*, n° 153, Mars, 1964

ROUD Richard, « Lettre de Londres », in *Cahiers du cinéma*, n° 152, février, 1964,

Ressource internet :

LEGRAND Gérard, « LOSEY JOSEPH (1909-1984) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 1er avril 2016. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/joseph-losey/>

Ouvrages de Pinter :

PINTER Harold, *Complete Works : two*, New York, Grove Press, 1977

PINTER Harold, *Five Screenplays*, Londres, Methuen, 1977

PINTER Harold, *No Man's Land*, Paris, Gallimard, 1997

PINTER Harold, *Plays one*, Londres, Faber and Faber, 1996

PINTER Harold, *The Proust Screenplay*, New York, Grove Press, 2005

Ouvrages concernant Pinter :

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

GALE Steven, *Critical Essays on Harold Pinter*, Boston, G.K. Hall & Company, 1990

GAUTHIER Brigitte, *Harold Pinter : le maître la fragmentation*, Paris, L'Harmattan, 2002

GUSSOW Mel et PINTER Harold, *Conversations with Pinter*, New York, N.Y. : Grove press, 1996

KLEIN Joan, *The Pinter Screenplays*, Columbus, Ohio State University Press, 1985

KNOWLES Ronald, *Understanding Harold Pinter*, Columbia, University of South Carolina Press, 1995

LECERCLE Ann, *Le théâtre d'Harold Pinter : stratégies de l'indicible : regard, parole, image*, Paris, Klincksieck, 2006

ROBLIN Isabelle, *Harold Pinter, la liberté artistique et ses limites : approches des scénarios*, Paris, L'Harmattan, 2011

STEVENS Gale, *The films of Harold Pinter*, Albany N.Y., State University of New York Press, 2001

Périodique :

ANGEL-PEREZ Elizabeth, « Poétique de la menace », in *L'avant-scène Théâtre*, n° 1258, février, 2009, pp. 89-92

Ressource internet :

LECERCLE Ann, « PINTER HAROLD -(1930-2008) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 12 février 2016. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/harold-pinter/>

Ouvrages sur la collaboration entre Losey et Pinter :

PILARD Philippe, « Losey/Pinter : une collaboration exemplaire ? », in Denitza Bantcheva, *L'univers de Joseph Losey*, Paris, Charles Corlet, 2000, p. 120

Périodique :

HOUSTON Beverle et KINDER Marsha, « The Losey-Pinter collaboration », in *Film Quarterly*, n°32, Automne, 1978, pp. 17-31

Autres :

EISENSCHITZ Bernard, *Fritz Lang au travail*, Paris, Cahiers du cinéma, 2011

FIX ANDERSON Nancy, *The Sporting Life : Victorian Sports and Games*, Santa Barbara, Praeger, 2010

SHENGHUI Lu, *Transformation et réception du texte par le film : pour une nouvelle problématique de l'adaptation*, Paris, Peter Lang Verlag, 1999

VANDESTIN Michel, « Le décor comme argument », in Françoise Puaux (dir.), *Le décor de cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 2008