AVANT-PROPOS

A l'occasion de la présentation à l'automne 1997 au Théâtre National de la Colline de la pièce *Dans la compagnie des hommes* d'Edward Bond, Alain Françon, directeur du théâtre et metteur en scène de la pièce, a accueilli les membres du R.A.D.A.C. (groupe de Recherches sur les Arts Dramatiques Anglophones Contemporains) pour un colloque qui s'est déroulé dans le Grand théâtre le 18 octobre 1997. La matinée, consacrée à sept communications, a été suivie d'une table ronde l'après-midi en présence d'Edward Bond et d'Alain Françon.

Le dramaturge, dont plusieurs pièces récentes ont été montées au Théâtre National de la Colline peu de temps après leur création britannique, nous a fait l'honneur de sa présence et le public a pu particulièrement apprécier l'élan passionné de ses interventions. Dans sa nouvelle mise en scène, Alain Françon a présenté *Dans la compagnie des hommes* sous un éclairage différent dont la tension dramatique n'a pas échappé au public.

Le R.A.D.A.C. tient à remercier Alain Françon pour son accueil, et le Théâtre National de la Colline et son équipe (en particulier Armelle Stépien), ainsi que le British Council pour sa collaboration à ce colloque sur *Edward Bond, théâtre et politique*, ancré au coeur de notre monde contemporain.

Monique PRUNET

Proposition de Chronologie

18 juillet 1934 Naissance de Edward Bond à Holloway (Nord de Londres).

1940-1944 Evacuation en Cornouailles puis à Ely.

1944-1949 Scolarité à Crouch End Secondary Modern School. Bond quitte l'école à 15 ans.
Macbeth, dans la mise en scène de Wolfit au Bedford Theatre, est une révélation.

1953-1955 Service militaire.

1958 Commence à travailler avec The English Stage Company au Royal Court Theatre.

1962 Création de *The Pope's Wedding* (Royal Court Theatre).

1965 Représentation privée de *Saved* (RoyalCourt), scandale et intervention de la police.

1966 En février, procès contre le Royal Court et débat sur la censure théâtrale à la Chambre des Lords. Bond achète une maison près de Cambridge.

1967 *Early Morning* interdit par le Lord Chamberlain. *Saved* connaît un grand succès à l'étranger.

1968 Représentation du dimanche soir de *Early Morning* (Royal Court) le 31 mars, mais représentations suivantes interdites.
En mai, Bond reçoit le prix George Devine pour *Saved* et *Early Morning*.
En juin, création de *Narrow Road to the Deep North* (Belgrade Theatre de Coventry).
Abolition de la censure théâtrale en septembre.

Bond reçoit le prix John Whiting pour *Narrow Road*.
Nouvelles représentations de *Saved* à l'étranger, entre autres au Japon et aux Etats-Unis.

1969 Saison Bond au Royal Court (février-mars) : premières représentations publiques de *Saved* et de *Early Morning*, reprise de *Narrow Road*.

1970 Représentation de *Black Mass*, en faveur du mouvement Anti-Apartheid, au Lyceum Theatre, avec Bond dans le rôle du Christ.

1971 Représentation de *Passion* le 11 avril à un meeting du CND (Campaign for Nuclear Disarmament) à Alexandra Palace.
Création de *Lear* en septembre (Royal Court).

1972 Création de *The Sea* en septembre(Royal Court).
Création de *Bingo* en novembre (Northcott Theatre de Exeter).

1975 Création de *The Fool* (Royal Court).

1976 Création de *We Come to the River*, oeuvre musicale, à Covent Garden.
The Fool : Best Play of 1976 pour la revue *Plays and Players*.

1977 Bond devient Docteur honoris causa de l'Université de Yale.
A partir d'octobre, fonctions universitaires pour 2 ans à Newcastle et à Durham (Northern Arts Literary Fellowship).

1978 Création en janvier de *The Bundle* (Warehouse Theatre à Londres).
Création de *The Woman* (National Theatre).
Publication de *Theatre Poems and Songs*.

1979 Création de *The Worlds* (Newcastle Playhouse), mise en scène de Bond.

1981 Création de *Restoration* (Royal Court).

1982 Création de *Summer* (National Theatre).
Reprise de *Summer* (BBC Radio 3).
A partir d'octobre, Bond est Resident Theatre Writer à l'Université d'Essex jusqu'en mars 1983 : il termine *Human Cannon*.

1983 Création de *After the Assassinations* à l'Université d'Essex.
Création de *The Cat*, oeuvre musicale, par l'Opéra de Stuttgart.
D'octobre à novembre, Bond est invité à l'Université de Palerme.

1984 Création de *Red, Black and Ignorant* (Barbican).
Création de *The Tin Can People* (Bread and Circuses Theatre Company de Birmingham).

1985 Trilogie des *War Plays (Red, Black and Ignorant, The Tin Can People* et *Great Peace*) (Barbican Pit).

1987 Publication de *Poems 1978-1985*.

1989 Création en janvier de *Jackets* par le Département de Théâtre de l'Université de Lancaster.
Reprise de *Jackets (Part Two)* (Leicester Haymarket).

1992 Création à Paris de *In the Company of Men* (Théâtre de la Ville), mise en scène par Alain Françon.

1993 Création de *Olly's Prison* (BBC 2 Television).

Montée sous le titre *Maison d'arrêt* au Théâtre National de la Colline, mise en scène par Jorge Lavelli.
Création de *Tuesday* (BBC Schools TV).

1994 Trilogie des *Pièces de guerre*, montée par Alain Françon au Festival d'Avignon.

1995 Reprise des *Pièces de guerre* au Théâtre de l'Odéon.
Tuesday au Théâtre National de la Colline, mise en scène par Claudia Stavisky.

1997 Reprise de *Dans la compagnie des hommes* (Théâtre National de la Colline), mise en scène par Alain Françon.
Check-up (Théâtre National de la Colline).

Edward Bond, théâtre et politique

La Censure théâtrale et le théâtre politique en Angleterre 1737-1968

Edward Bond, dramaturge britannique né en 1934, a une place prééminente dans l'histoire du théâtre anglais contemporain. Parmi les productions les plus récentes et les plus marquantes de ses oeuvres que le public français a eu le privilège de voir ces dernières années, il faut citer *Bingo,* mis en scène par Alain Milianti en 1994, La trilogie des *Pièces de guerre* présentées cette même année par Alain Françon au Festival d'Avignon, avant d'être jouées, la saison suivante, au Théâtre de l'Odéon à Paris. Et, au théâtre National de la Colline, il y eut *Maison d'arrêt* en 1993, *Tuesday* en 1995, et en 1997, d'abord *Dans la compagnie des hommes*, puis *Check-up* en fin d'année.

Mais également le nom d'Edward Bond reste attaché de manière essentielle à la lutte pour l'abolition de la censure théâtrale en Angleterre.

En 1962, lorsque Bond chercha à faire jouer sa première pièce *Le Mariage du Pape*[1], cette censure théâtrale était toujours en vigueur. C'était un paradoxe car elle visait uniquement la production des pièces de théâtre alors qu'elle épargnait les autres formes d'art, y compris la publication du texte de ces oeuvres dramatiques qui pouvaient paraître en toute liberté, et même être lues à la radio. Cette censure était un anachronisme, un accident de l'histoire qui s'était perpétué de façon tout à fait anormale jusqu'au xxe siècle[2].

Origine de la censure théâtrale en Angleterre

Cette censure théâtrale avait été instaurée en 1737 pour des raisons purement politiques. Le Gouvernement d'alors, avec à sa

tête le Premier ministre, Robert Walpole, voulait se protéger des critiques dont il était l'objet dans les pièces de théâtre. En effet, les milieux gouvernementaux, à cette époque, étaient agités par la fièvre de la spéculation et de la corruption associée à la Compagnie de la Mer du Sud. Pour apaiser l'opinion publique, Walpole avait été obligé de sacrifier quelques membres de son cabinet dont son ministre des finances. Les théâtres étaient alors devenus des tribunes d'où s'exerçait la satire politique. Par exemple dans la pièce de John Gay, *The Beggar's Opera,* en 1728, le Premier ministre était caricaturé sous les traits de Peachum, vulgaire voleur, chef de gang, doublé d'un parasite qui cherchait continuellement à préserver sa respectabilité. Il dit, par exemple :

> Comme les Grands hommes d'état, nous encourageons ceux qui trahissent leurs amis[3],

ou encore

> Nous avons raison de défendre et d'encourager les fripons, puisque nous vivons de la friponnerie[4].

Fielding, le futur auteur de *Tom Jones* (1749) s'attaqua, lui aussi, au gouvernement dans deux pièces, *Pasquin* en 1736, et l'année suivante, dans le *Registre Historique de l'année 1736*. Finalement en 1737, la mise en scène d'une pièce anonyme *The Golden Rump*[5], oeuvre obscène et injurieuse, servit d'agent provocateur qui permit au Premier ministre de proposer une loi sur la censure.

The Stage Licensing Act de 1737.

Cette loi confirmait et augmentait les pouvoirs du Lord Chamberlain, chef de la maison du Roi, dont l'une des fonctions était d'autoriser la mise en scène des pièces de théâtre.

Des hommes de lettres s'efforcèrent de soulever une opposition contre le projet de loi. Le Discours à la Chambre des Lords de Lord Chesterfield, "contre le projet de loi sur la censure de toutes représentations théâtrales" demeure un plaidoyer fort célèbre pour la défense de la liberté d'expression. Lord Chesterfield s'insurge contre "un pouvoir confié aux mains d'un seul homme, de juger et de rejeter, un pouvoir qui n'a aucune restriction, aucun contrôle, aucun rappel ... C'est une sorte de pouvoir inconnu de nos lois, en contradiction avec notre constitution. C'est un pouvoir plus grand, plus absolu que celui que nous confions au roi lui-même"[6].

Malgré la violente opposition de Lord Chesterfield, la loi fut votée et stipulait que tous les acteurs et hommes de théâtre jouant ou représentant une pièce sans autorisation du Lord Chamberlain de la maison du Roi seraient tenus pour "malfaiteurs, fripons et vagabonds et assujettis aux peines de cette condition ; ils devront payer une amende de £50." Le texte de la pièce devait être soumis au Lord Chamberlain au moins quatorze jours avant la représentation ; celle-ci pouvait être interdite en entier, ou en partie sans qu'il y ait justification de la part du Censeur qui était tout puissant.

La loi sera légèrement modifiée en 1843 ; le délai d'envoi des pièces nouvelles était réduit de quatorze à sept jours, et les raisons interdisant la mise en scène des pièces devenaient un peu plus explicites ; la loi devait préserver "les bonnes moeurs, les bienséances et l'ordre public".

Trois grands thèmes se trouvaient donc particulièrement visés par la censure au théâtre : la politique, la religion et le sexe.

On assiste en quelque sorte à un glissement d'une censure politique, à une censure d'ordre purement moral.

Pendant le règne de la reine Victoria trois commissions gouvernementales (1853, 1866, 1892) réexaminèrent la question

de la censure théâtrale en Grande-Bretagne. Mais elles conclurent toutes que la censure telle qu'elle était exercée par la loi de 1843 donnait entière satisfaction et devait être maintenue.

Lutte des écrivains contre la loi de censure théâtrale.

Mais les moeurs évoluant, les écrivains dramatiques anglais commencèrent à se révolter.

Dans son livre, *The Censor, the Drama and the Film*, Dorothy Knowles écrit en 1934 :

> A la fin du XIXe siècle, les pièces de la nouvelle école furent soumises à la censure, et elles furent interdites, mais les auteurs outragés n'acceptèrent pas en silence la suppression de leurs oeuvres ; ils publièrent leurs pièces qui avaient été interdites en y ajoutant des préfaces ou des articles dénonçant violemment le despote qui d'un trait de plume pouvait, sans le moindre appel leur dérober leur bien. Quelques pièces furent mises en scène en privé en dépit de la censure[7].

Lorsqu'une pièce était interdite pour une représentation dans un théâtre public, elle pouvait être jouée dans un club privé. Ce fut le cas de nombreuses pièces de George Bernard Shaw : *La Maison des veufs* (1892),. *L'homme aimé des femmes* (1893), *La Profession de Madame Warren* (1893).

Des pièces étrangères furent également interdites : *Les Revenants* d'Ibsen, *Six Personnages en quête d'auteur* de Pirandello, et, de Paul Armont et Gerbidon, *L'Ecole des cocottes* (1923), comédie légère pourtant très inoffensive.

Le 29 octobre 1907, soixante et onze auteurs s'adressant au Premier ministre qui avait consenti à recevoir une délégation, co-signèrent une lettre de protestation solennelle qu'ils envoyèrent au *Times*. Parmi les plus célèbres écrivains, on peut citer : Granville-Barker - J.M. Barrie - Thomas Hardy - Henry James -

Henry Arthur Jones - Somerset Maugham - George Meredith - Arthur Pinero - G. Bernard Shaw - Swinburne et Yeats :

> Ils protestent contre un pouvoir confié aux mains d'un seul fonctionnaire - qui juge sans aucune audience publique, et contre les décisions duquel il n'y a pas d'appel - contre le pouvoir qu'il a de porter atteinte à la réputation et d'anéantir les moyens d'existence de n'importe quel membre d'une honorable profession.
>
> Ils affirment que la censure n'est pas exercée dans l'intérêt de la moralité, mais qu'elle tend à diminuer l'intensité dramatique en délivrant, semble-t-il, le public d'avoir à porter un jugement moral.
>
> Ils demandent à être libérés de la menace suspendue sur tout auteur dramatique de voir son oeuvre et les bénéfices de son oeuvre détruits par un trait de plume, action arbitraire d'un seul fonctionnaire qui n'est ni responsable devant le Parlement, ni justiciable devant la loi.
>
> Ils demandent que leur art soit placé sur le même pied d'égalité que tous les autres arts.
>
> Ils demandent de jouir de la même situation devant la loi que tous les autres citoyens.
>
> A cette fin ils revendiquent l'abolition de la censure des pièces de théâtres.

Les écrivains vont aussi se battre individuellement. George Bernard Shaw qui avait écrit dans la préface de ses *Pièces déplaisantes* :

Heureusement, quoique la scène soit asservie, la presse est libre,

envoie le 11 novembre 1907 une lettre au rédacteur en chef de *La Nation* :

16 novembre 1907.

Monsieur,

Avant que la délégation d'auteurs dramatiques soit reçue la semaine prochaine par le Premier ministre, il est peut-être nécessaire de dire un mot du fonctionnement pratique de la censure...

D'abord il vous faut trouver un homme qui prétendra savoir mieux que Tolstoï, Ibsen, George Meredith, Dickens, Carlyle, Ruskin, Shakespeare ou Shelley, de quelles vérités morales le monde a besoin, - jusqu'où on osera pousser la pitié et l'horreur dans la tragédie - de quelles institutions la "dérision antiseptique" de la comédie pourra être autorisée à se jouer sans détruire aucune de leurs forces vitales.

.....

En un mot voici l'effet de la censure. Elle n'interdit pas le vice ; elle insiste seulement pour rendre séduisant, elle ne vous interdit pas de mettre le bordel sur scène : elle vous oblige seulement à vanter ses charmes, et à passer sous silence ses affreuses conséquences.

Et en Juin 1909, le dramaturge John Galsworthy publia un pamphlet avec une verve résolument ironique où il demandait l'extension de la censure à la littérature, à l'art, à la science, à la religion et surtout à la politique. Il écrit :

> Que désormais ce pays ne soit plus opprimé et détruit par ces institutions libres qui subsistent toujours[8].

La première guerre mondiale va jeter à l'arrière-plan le problème de la censure théâtrale ; il ne refera surface que dans les années 20. La lutte pour l'abolition de cette censure sera l'un des thèmes favoris de la presse entre les deux guerres mondiales.

Le second conflit international va à nouveau éloigner le sujet.

Dans les années 50-60, avec la génération des jeunes dramaturges "en colère", tels qu'ils furent appelés après la célèbre

pièce de John Osborne, *Look Back in Anger*, la censure théâtrale apparaît comme une pratique non seulement désuète mais totalement inapplicable.

Parmi les pièces qui se virent refuser une licence, il faut citer d'abord, en mars 1965, la pièce de John Osborne *A Patriot for Me,* car elle traitait de l'homosexualité. Elle sera jouée en privé par The English Stage Society, au célèbre théâtre d'avant garde The Royal Court, à Sloane Square.

Edward Bond et la Censure théâtrale

En 1965 également, Edward Bond voit sa pièce *Saved* violemment censurée. Le Lord Chamberlain, ou plus exactement son examinateur des pièces, avait abondamment utilisé son célèbre "crayon bleu" pour souligner les mots ou les passages à supprimer[9]. Le manuscrit d'origine de la pièce d'Edward Bond se trouve actuellement à la British Library de Londres et l'on peut voir qu'il a été annoté effectivement en bleu par la censure.

Les suppressions étaient de trois ordres :

- un grand nombre de mots grossiers, de connotations sexuelles ou blasphématoires, tels que le juron "Chriss" systématiquement supprimé.
- des indications scéniques ou de courts passages qui peuvent braver l'honnêteté par exemple dans la scène II :

> Pam se dirige vers le sofa et se met à défaire la ceinture de son compagnon.

Voici un autre exemple d'un court extrait de dialogue qui a été entouré de bleu :

> Pete : "Je connais un gars qui, un jour, a niqué sa grand-mère".
> Colin : "Ah ! ".
> Pete : "C'était une erreur".

Colin : "Comment ça ?".
Pete : "Il y avait alors une coupure d'électricité".
Barry : "Il a cru que c'était sa soeur".[10]

Il est évident qu'un tel passage ne pouvait pas être accepté par le Lord Chamberlain.

Et surtout fut censurée la moitié de la scène 6 où un bébé est lapidé à mort dans son berceau.

Dans la préface de sa pièce, qui est une très belle dissertation sur la violence, Edward Bond explique que cette scène, particulièrement provocante, a pour effet de montrer comment la violence est inhérente au capitalisme : "Le capitalisme a fait de la violence une denrée de consommation courante", et dans une note de 1966, il ajoute :

> De toute évidence, la lapidation à mort d'un bébé dans un parc de Londres, est un euphémisme très typiquement anglais, comparé aux bombardements des villes allemandes, c'est une atrocité négligeable, comparé au dénuement culturel et émotionnel de la plupart de nos enfants, ses conséquences sont insignifiantes.

La pièce a été jouée en novembre 1965 au club-théâtre du Royal Court Theatre de Londres en faisant fi des suppressions demandées par le Lord Chamberlain. Un officier de police fut dépêché au théâtre anonymement, et comme il put assister sans difficulté au spectacle sans être membre du club, il était évident que la loi était officiellement bafouée. Le Lord Chamberlain fut obligé de réagir. Le metteur en scène et The English Stage Society furent l'objet d'un procès retentissant dont la conséquence, trois ans plus tard, le 25 Septembre 1968, fut l'abolition de la censure théâtrale en Grande-Bretagne.

Edward Bond eut encore, en mars 1968, une pièce interdite dont le titre est *Early Morning* parce qu'elle mettait en scène une relation homosexuelle, évidemment imaginaire, entre la Reine

Victoria et la philanthrope Florence Nightingale. De surcroît, il faut spécifier que la censure interdisait de manière générale de mettre en scène les membres de la famille royale, comme toute représentation de Dieu.

Conséquences de *The Stage Licencing Act* de 1737 sur la production dramatique en Angleterre.

Les conséquences de cette loi sur la censure théâtrale qui se perpétua deux cent trente et un ans furent d'entraver le développement du théâtre en Grande-Bretagne.

En 1898, dans la Préface de ses *Pièces déplaisantes*, George Bernard Shaw résume ainsi le rôle néfaste de la censure sur l'essor du théâtre anglais :

> Walpole, incapable de gouverner sans corruption, bâillonna rapidement le théâtre par une censure qui s'exerce pleinement à l'heure actuelle. Fielding, chassé du métier de Molière et d'Aristophane, se tourna vers celui de Cervantès ; et depuis lors, le roman anglais est une des gloires de la littérature, tandis que le théâtre anglais en est son déshonneur. L'éteignoir que Walpole jeta sur Fielding est incarné pour moi par l'examinateur des pièces appointé par le Lord Chamberlain, individu qui me vole, m'insulte et me réprime aussi irrésistiblement que s'il était le Tsar de Russie et moi, le plus humble de ses sujets.

Coïncidence qui n'est peut être pas entièrement fortuite, l'abolition de cette censure en 1968 correspondit avec le renouveau du théâtre anglais contemporain, dont les pièces d'Edward Bond sont les plus importantes et les plus belles illustrations.

Hélène CATSIAPIS
Ecole Centrale de Lille
Université de Paris IV - Sorbonne

NOTES

1 Edward Bond, *the Pope's Wedding* , 1962

2 Cf Hélène Catsiapis, *La Censure théâtrale en Grande-Bretagne 1737-1968*, in La Revue d'Histoire du théâtre 1978-2, pp.132-155.

3 John Gay, *The Beggar's Opera,* Acte II, scène 10.

4 Ibid., Acte I, scène 1.

5 *Le Croupion doré,* pièce anonyme de 1737.

6 Lord Chesterfield (1694-1773), *Speech to the House of Lords against the bill for licensing all dramatic performances , 1737.*

7 Dorothy Knowles, *The Censor, the Drama and the Film*, 1934, ch. II, p. 63.

8 John Galsworthy, *A Justification of the Censorship of Plays* (together with a Demand for the Extension of the Principle of that Office to other Branches of the Public Service). Juin 1909.

9 Cf le livre de John Johnston sur la censure, *The Lord Chamberlain's Blue Pencil*, London : Hodder & Stoughton, 1990.

10 Edward Bond, *Saved*, London : Methuen Drama, 1977, scène 3, p.43.

Pouvoir, corruption, manipulation à travers quelques pièces d'Edward Bond : *The Bundle, Jackets, In the Company of Men*

Si j'ai choisi de parler du pouvoir, de la corruption et de la manipulation à travers ces trois pièces d'Edward Bond, c'est parce que j'y ai vu une progression de la part du dramaturge dans sa dénonciation du pouvoir et de ses abus. Je voudrais rappeler les dates de production de ces trois pièces : *The Bundle* ou *Le Paquet/Balluchon* est de 1978; la 1ère représentation de *Jackets*, au sous-titre révélateur *La Main secrète*, date de 1989 et *Dans la Compagnie des Hommes* a été montée pour la première fois à Paris par Alain Françon en septembre 1992 au Théâtre de la Ville.

Depuis, d'autres pièces d'Edward Bond ont connu le succès à Paris : *Maison d'arrêt* ici même au Théâtre de la Colline en 1993 et les *Pièces de guerre* à l'Odéon-Théâtre de l'Europe en 1995. Le dramaturge y dénonce avec la même passion le pouvoir dans notre société. Avant d'aborder le sujet même de mon propos, je citerai les paroles d'Edward Bond dans un entretien avec Armando Llamas, le traducteur de *Maison d'arrêt* le 19 avril 1993 :

> Je pense que dans notre société l'autorité se déguise d'une façon très subtile, la plupart des gens sont malheureux sans savoir pourquoi...Il me fallait écrire sur les choses les plus ordinaires et faire que la tyrannie s'avoue elle-même, parle d'elle-même, pour la rendre palpable, pour qu'elle se démasque toute seule...La pièce [*Maison d'arrêt*] veut démasquer le pouvoir en montrant comment il envahit les institutions sociales et la psyché humaine[1].

Bond n'a pas attendu 1993 pour entreprendre de "démasquer le pouvoir". Il s'y était déjà attaqué bien avant *The Bundle*, mais cette pièce est à mon sens un grand pas en avant dans cette

dénonciation. Je tenterai donc de définir le pouvoir et ses représentants dans les trois pièces choisies, puis d'en analyser les ingrédients et enfin de démontrer que ce sont toujours les mêmes qui en sont les victimes.

Dans chacune des trois pièces, on trouve un ou plusieurs personnages qui recherchent le pouvoir, absolu de préférence, ou en sont les représentants dans la société.

Dans *The Bundle*, c'est Basho, poète-philosophe du 18ème siècle japonais, que Bond a transformé en un maître tyrannique, qui incarne le pouvoir tout-puissant. Basho, qui est parti à la recherche de la Connaissance, a refusé de prendre soin d'un enfant abandonné au bord d'un fleuve comme un paquet, d'où le titre de la pièce. Cet enfant, Wang, est recueilli par un passeur et plus tard il est mis au service de Basho afin de sauver ses parents adoptifs des inondations du fleuve. En effet, à son retour de voyage, Basho a accepté la charge de juge, que lui a confiée le seigneur de la région. Devenu adulte, Wang abandonnera Basho et, à la tête d'un groupe de hors la loi, il entamera une lutte révolutionnaire contre le seigneur dont il triomphera.

Basho, malgré son apparente modestie, ne refuse pas les honneurs que lui offrent les puissants. Bien qu'il ait déclaré au début de la pièce, qu'au lieu d'exercer une haute charge, celle de juge, il préfère partir à la recherche de la Connaissance, à son retour, il accepte la proposition du seigneur qui règne en maître absolu sur la région. C'est au nom du Ciel que Basho rend la justice de l'exploiteur, tout comme il avait laissé au ciel le soin de veiller sur le bébé abandonné :

> Je me suis détourné de ce monde. Je rends la justice pour le bien du Ciel et non pour le bien de l'homme. Je ne peux en aucun cas assister ceux qui sont si pauvres qu'ils ne peuvent être à la recherche que d'eux-mêmes. Il leur échoit de vivre dans l'ignorance comme à une pierre de tomber[2].

Devenu selon les termes de Catherine Itzin, "un instrument de la moralité sociale du seigneur"[3], le poète-juge se fait accompagner de soldats pour faire respecter la loi, et n'hésite pas à employer le chantage et les menaces auprès du passeur afin d'obtenir des renseignements sur Wang et le capturer, Wang dont la tête est mise à prix.

Basho, le poète inoffensif, est ainsi transformé par Edward Bond en un maître impitoyable qui sait exercer le pouvoir avec un grand raffinement de cruauté. Ainsi à la scène 8 de *The Bundle*, il ordonne aux soldats de jeter le passeur dans la rivière ; en effet il n'a pas obéi aux ordres de Basho : il a laissé volontairement tomber sa perche dans l'eau et il a ainsi trahi Basho, le bruit ayant averti Wang de la présence des soldats. L'ordre de Basho est glacial :

> "Le fils du passeur sait que son père ne pouvait pas laisser tomber sa perche par inadvertance. Jetez le à l'eau. Pour servir d'exemple aux autres"[4].

Ici, nul procès, nulle preuve ; la justice administrée par Basho est expéditive et exemplaire. Il quitte la scène, tel Ponce Pilate, et l'on entend en coulisse les gémissements du passeur que les soldats sont obligés de frapper pour le noyer. L'horreur n'est pas visible sur scène, mais l'exécution sommaire du passeur n'en constitue pas moins un abus du pouvoir discrétionnaire du juge-poète.

Edward Bond pousse plus loin sa dénonciation du pouvoir dans *Jackets* et dans *Dans la Compagnie des Hommes*. Dans *Jackets*, il passe du pouvoir qui, dans la 1ère partie, sacrifie les innocents ouvertement au pouvoir anonyme qui, dans la 2ème, en fait tout autant, mais sans qu'ils le sachent.

Le sous-titre de *Jackets*, *La Main secrète*, ne permet aucune ambiguïté : cette main secrète, c'est celle du pouvoir, un horrible pouvoir, non plus celui d'un seul individu tyrannique, comme

Basho dans *The Bundle*, mais celui, plus subtil, de ceux qui le détiennent et se cachent derrière les grands mots et les grandes phrases tels l'honneur ou la patrie en danger. Les deux parties de *Jackets* se renvoient le miroir des mêmes sinistres réalités : dans la 1ère partie, qui se déroule dans le Japon médiéval, un écolier, Kotaro, doit se sacrifier pour sauver la tête du jeune empereur, menacé par Henba, un usurpateur armé et sanguinaire. Dans la 2ème partie, dans l'Angleterre thatchérienne des années 80, c'est un jeune soldat, Brian, qui sera immolé au nom de la patrie, mais sans le savoir, au cours d'une opération subversive, afin que soit maintenu l'ordre.

Dans les deux cas, les jeunes victimes sont sacrifiées sans grand scrupule par les représentants du pouvoir qui sont anonymes dans la 2ème partie, un officier et l'aumônier associé à son projet criminel. Que ce soit dans le Japon impérial, sous la férule du Shogun, ou dans l'Angleterre thatchérienne, l'ordre établi par le pouvoir doit être respecté. Dans la 2ème partie, l'Officier justifie cyniquement la stratégie de l'opération "Guerrier tombé" qui doit permettre à l'armée de reprendre le contrôle de la ville en émeute : "En temps de guerre des millions d'hommes sont sacrifiés sans qu'ils le sachent. Dieu s'en fiche"[5]. Et le sacrifice de Brian reçoit la bénédiction de l'aumônier!

Dans les deux parties de *Jackets*, le pouvoir est exercé par les institutions traditionnelles : dans la partie japonaise, le chef de l'Etat, l'Empereur, et l'Ecole ; dans la partie britannique, l'Armée et l'Eglise. Quelles qu'elles soient, les institutions et leurs représentants exigent l'obéissance au code en vigueur dans la société : dans le Japon impérial, c'est celui de l'honneur lié au service du maître, que ce soit le maître d'école ou l'Empereur et, dans la société britannique contemporaine, le code de l'ordre établi.

Dans *Dans la Compagnie des Hommes*, le pouvoir attaqué par Bond a changé de visage : il est devenu plus anonyme et plus salissant car c'est celui de l'argent, mais il ne s'agit pas de

n'importe quel argent, celui que gagnent les fabricants et marchands de canons, au demeurant fort respectables avec leurs complets trois pièces et leurs résidences à la campagne ! Les marchés financiers, la Bourse et ses OPAs tissent la trame de l'intrigue : en effet, les premières paroles échangées entre Leonard et Dodds donnent immédiatement le ton, puisqu'il s'agit de féliciter Oldfield, le père, adoptif, de Leonard pour sa victoire sur Hammond, l'ennemi, qui le menaçait d'une OPA hostile sur sa compagnie.

On voit tout de suite qui détient les clés du pouvoir : deux géants de la finance s'affrontent dans une lutte sans merci, pour contrôler un vaste empire, d'un côté, Oldfield et sa puissante compagnie d'armements et de l'autre, Hammond et son importante chaîne de distribution alimentaire.

Dans la Compagnie des Hommes présente plusieurs dimensions dans la représentation du pouvoir. Oldfield est le pouvoir suprême, à la fois en tant que patron d'un empire industriel et en tant que père adoptif de Leonard qu'il a choisi comme fils et par conséquent comme héritier. Son pouvoir, qu'il doit défendre sans cesse contre ses rivaux, est immense car il est non seulement financier, mais aussi affectif : en dépit des apparences, il aime son fils, même s'il place les intérêts de sa compagnie avant tout. Ainsi, à l'Unité 6, alors que Leonard lui révèle la trahison de Dodds, Oldfield fait une déclaration vibrante de sincérité :

> Diriger une entreprise, c'est comme de marcher sur une corde raide avec des chaussures en feu. On ne peut pas le faire si on a des doutes. Une foi aveugle, insensée - laisse-moi la conserver. Laisse-moi mes illusions.[...] La compagnie, c'est ma vie[6].

Hammond, le rival d'Oldfield, est un autre emblème du pouvoir : il ne recule devant rien pour parvenir à ses fins car il nourrit une haine farouche à l'encontre d'Oldfield. Son ambition

de prendre le contrôle de la compagnie Oldfield et de régner sur les pays du tiers monde par l'installation de supermarchés et la vente d'armes est monstrueuse. A l'unité 5, dans une grande envolée d'un lyrisme cynique, il développe son projet pour Leonard, son fils adoptif :

> Il fut un temps où c'était les canons *ou* le beurre. Maintenant, il faut que ce soit les deux. On ne pourra jamais plus les séparer. Voilà la grande Piétà que je vois pour le vingt et unième siècle : des canons *et* du beurre[7].

Quant à Leonard, lui aussi brûle d'exercer le pouvoir : il veut entrer au conseil d'administration de la Compagnie Oldfield, ce que son père lui refuse pour le moment. Alors le fils reprend les méthodes exigeantes du père et tente d'exercer un pouvoir sur plus faible que lui, en l'occurrence Wilbraham qui est aux abois. S'il reprend la compagnie de ce dernier qui est criblé de dettes, Leonard montre qu'il a les dents longues en exigeant d'être directeur général. Il apprendra plus tard à ses dépens qu'il s'agissait d'un piège tendu par Hammond et Dodds et dans lequel il est tombé immédiatement.

C'est dans *Dans la Compagnie des Hommes* que Edward Bond met le plus en évidence l'interdépendance entre le pouvoir, ceux qui le détiennent ou l'ambitionnent, et la corruption et la manipulation qui en sont les ingrédients indispensables.

Dans *The Bundle*, le dramaturge insiste davantage sur l'exercice arbitraire du pouvoir qui écrase les petites gens, les paysans, plutôt que sur la corruption de ce même pouvoir ; les personnages sont emblématiques d'un ordre social difficile à changer que seule la révolution armée pourra transformer, grâce à Wang, le libérateur qui ouvre les portes d'une nouvelle époque.

Dans *Jackets*, la corruption n'est pas financière, mais c'est plutôt à la corruption des mots, des valeurs et des idéaux que l'on a affaire. C'est parce qu'il y a corruption des valeurs qu'il y a

manipulation. L'une est le corollaire de l'autre. Dans la 1ère partie, Genzo, le maître d'école, qui a décidé arbitrairement de substituer la tête de l'écolier Kotaro à celle du jeune empereur, s'exclame :

> Ce garçon a de la chance. [...] Il est venu pour apprendre. Je lui aurais appris àmourir pour son pays. Et maintenant, il va mourir avant d'avoir appris. [...] Heureux, heureux garçon[8] !

En fait, Kotaro avait appris par une conversation de ses parents qu'il serait sacrifié afin de sauver Kan Shu, le jeune empereur. La manipulation est politique, au nom de l'honneur que l'enfant ne met nullement en doute, ainsi qu'en témoigne la lettre qu'il a laissée pour ses parents : "Votre fils a le courage de mourir puisque ses parents ont le courage de le sacrifier"[9].

Dans la 2ème partie, la dévaluation des valeurs morales s'aggrave: tandis que Kotaro était une victime consentante, qui acceptait de mourir au nom de l'honneur, Brian, le jeune soldat, ignore qu'il est au coeur d'une machination inventée par ses supérieurs afin de rétablir l'ordre sans que l'on puisse accuser l'armée de répression arbitraire. Victime propitiatoire, Brian comprend qu'il est pris au piège dans la scène du Canal quand il se trouve face à face avec Phil, son ami d'enfance, qui appartient au clan ennemi, celui des émeutiers. Tout comme pour Kotaro, la seule issue pour Brian est la mort, qu'il n'a pas voulue, mais à laquelle il ne peut échapper, car il n'appartient plus à aucun camp. Il s'écrie :

> J'peux pas prendre le risque de rester en vie. Retourner là-bas..., dans c'te maison de fous ? Ils m'ont expédié m'faire tuer[10] !

Dans les deux parties de la pièce, la mort d'un innocent est programmée afin de servir un système de valeurs qui n'est en réalité qu'une coquille vidée de son contenu. Toutefois les conclusions sont différentes : à la fin de la 1ère partie, l'autorité

de l'empereur a été restaurée même si le pays est plongé dans une guerre contre l'usurpateur Henba, tandis qu'à la fin de la 2ème partie, la décision de Phil de rejoindre les insurgés annonce une révolution en marche.

Dans *Dans la Compagnie des Hommes*, Edward Bond démonte davantage encore le mécanisme de la corruption et de la manipulation. La pièce pourrait être une étude de cas pour ceux qui s'intéressent à l'économie de marché sur fond de globalisation. Dans la pièce, la conquête du pouvoir financier passe obligatoirement par les chemins de la corruption et de la manipulation : pour parvenir au but, on achète, on promet, en ayant l'air honnête sous les mensonges. Ce qui frappe dans cette pièce, c'est que chacun joue le double rôle de manipulé et manipulateur, sauf peut-être Dodds, l'éminence grise qui tire les ficelles dans l'ombre.

Oldfield, le fabricant d'armes, et Hammond, le roi de la distribution alimentaire, savent corrompre et manipuler pour conquérir et maintenir leur pouvoir. Oldfield joue la comédie devant les actionnaires et soigne son image médiatique ; Hammond tend des pièges dans l'ombre au fils de son ennemi pour mieux triompher de celui-ci. Mais sans doute ne se salissent-ils pas les mains eux-mêmes, et utilisent les compétences de Dodds, le loyal et fidèle employé d'Oldfield, vendu à la cause de Hammond.

Dodds est le traître par excellence, le "villain" de la pièce. Tartuffe qui incarne parfaitement corruption et manipulation, il ne recule devant rien, y compris la falsification de la signature d'Oldfield, mort avant d'avoir achevé son paraphe! Il faut apprécier le cynisme de Dodds quand il déclare à Leonard en larmes :

> Je vais terminer sa signature. Il m'appris à imiter son écriture pour les documents mineurs. Un petit peu de

fraude, c'est bien moins compliqué que le bouche à bouche[11].

Du début à la fin de la pièce, et depuis 30 ans qu'il est au service d'Oldfield, Dodds joue le double jeu. Homme de confiance d'Oldfield, il a été acheté par Hammond, son ennemi juré, pour nulle autre raison que "la peur de la pauvreté"[12], ce qui manque à coup sûr de grandeur d'âme! Dodds se charge donc de présenter à Leonard le piège imaginé par Hammond pour prendre le contrôle du Groupe Oldfield, c'est-à-dire la reprise par Leonard, en cachette de son père, de la compagnie de Wilbraham. Subtilement menaçant, Dodds est toujours présent pour faire pression sur Leonard et le placer devant l'évidence de ses erreurs, quand par exemple il déclare : "N'importe qui peut dire la vérité s'il est capable d'en assumer les désagréments"[13].

Il est certain que Leonard a mordu sans réfléchir à l'appât qui lui était présenté dans l'affaire Wilbraham. Leonard, malgré l'ambiguïté du personnage, continue la lignée de ces innocents qu'étaient Kotaro et Brian dans *Jackets*. Vulnérable parce qu'il n'a pas encore fait ses preuves, impatient et ambitieux, Leonard se jette dans la gueule du premier loup venu, Dodds en l'occurrence, en qui il a confiance. Manipulé sans le savoir, il manipule à son tour Wilbraham pour atteindre le pouvoir. Toutefois, la manipulation qu'il a mise en place se retourne contre lui et il n'y aura pas d'autre issue que la mort, son suicide par pendaison. Son échec prend des dimensions encore plus sinistres : Leonard, dans une ultime tentative au bout de sa corde, ne parvient même pas à tuer Hammond avec son revolver.

Dans l'univers bondien, Leonard est une nouvelle victime, une nouvelle marionnette dont on a mal tiré les fils, mais qui toutefois, à la clôture de la pièce, offre aux spectateurs cette pathétique vision réaliste d'un pantin sans vie au bout de sa corde de pendu.

Par cette dernière image, à mon sens, le dramaturge s'insurge une fois encore contre le meurtre des innocents par la manipulation et la déformation des valeurs. Dans les trois pièces que j'avais choisies, les enfants sont abandonnés, comme dans *The Bundle*, ou alors des pièges leur sont tendus qui se referment sur eux et les emmènent à la mort, victimes de la société.

L'image de la manipulation et des marionnettes n'est pas une image de hasard : *The Bundle* et *Jackets* se déroulent en partie dans un Japon de fiction, mais celle qui m'est venu à l'esprit et qui me paraît convenir aussi bien à *Dans la Compagnie des Hommes*, est celle du Bunraku japonais dans lequel les poupées sont manipulées par des marionnettistes vêtus de noir, et pratiquement invisibles du public, comme autant de mains secrètes!

Monique PRUNET
Université de Paris IV-Sorbonne

NOTES

1 Edward Bond, "Le devoir de dire non", *Le Public, Journal du Théâtre de la Colline*, N°14, p. 4.

2 Ma traduction de Edward Bond, *The Bundle*, op. cit., p. 24.

3 Ma traduction de Catherine Itzin, *Stages in the Revolution*, Eyre Methuen, London, 1980, p. 84.

4 Ma traduction de Edward Bond, *The Bundle*, op.cit., p. 68.

5 Edward Bond, *Jackets*, (Paris : L'Arche, 1992), p. 72.

6 Edward Bond, *La Compagnie des Hommes*, (Paris : L'Arche, 1992), p. 90.

7 Edward Bond, *La Compagnie des Hommes*, op.cit., pp. 70-71.

8 Edward Bond, *Jackets*, op.cit., p. 31.

9 Edward Bond, *Jackets*, op.cit., p. 53.

10 Edward Bond, *Jackets*, op.cit., p. 90.

11 Edward Bond, *La Compagnie des Hommes*, op.cit., p. 103.

12 Edward Bond, *La Compagnie des Hommes*, p. 92.

13 Edward Bond, *La Compagnie des Hommes*, op.cit., p. 92.

Spectres en sursis, ou l'après-*Hamlet.*

> Sans un élément de cruauté à la base de tout spectacle, le théâtre n'est pas possible.
> (Antonin Artaud).

Le héros tragique est, depuis des temps immémoriaux, offert en sacrifice à l'auditoire[1]. Dans le *Hamlet* de Shakespeare, la corruption du royaume de Danemark conduit à une inévitable et sanglante catharsis. Le royaume échoit, par ironie, à l'ennemi, alors que régicide, fratricide et adultère sont, pour un temps, effacés par l'acte de justice. Le théâtre d'Edward Bond se situe d'emblée dans un après-*Hamlet,* au cœur de notre monde d'après-guerre, où il n'est plus de cheminement inévitable vers la justice. Le huis-clos se referme sur des trahisons gémellaires et permanentes, qui rappellent le cercle étouffant d'Elseneur mais ici, nous avertit Edward Bond, " il n'y a aucun fantôme à la *Hamlet*, il n'y a que nous-mêmes "[2].

Dans *Hamlet*, le spectre est à la fois l'expression de la loi paternelle (*he*, il) et chose indifférenciée (*it*, ça), une voix à la fois audible et muette. Le fils cherche à découvrir dans l'apparition spectrale la loi du père, insaisissable et pourtant présente. Dans un face à face renouvelé et obsessionnel, chacun se cherche en l'autre, dans un va-et-vient spéculaire. Chez Hamlet, le désir de vengeance est pulsion de mort, si l'on en croit Freud[3]. La mort, alors, rôde partout et pas seulement au dehors. Il y a toujours un adversaire au-dedans de soi.

Dans *In the Company of Men,* le P.D.G. (D.M.= *Director Manager*) Oldfield est condamné à la faillite par ses adversaires. Sa firme d'armement, qui domine la fabrication et le commerce des armes, court le risque d'une OPA de la part de milieux où chaque complice est un ennemi. Une lutte à mort oppose les fabricants d'armes. Un instinct mortifère règle les rapports, y compris entre père et fils, dans un monde sans état d'âme ni

remords. L'homme d'affaires Hammond, grâce à des manœuvres secrètes qu'a organisées Dodds, l'homme de confiance d'Oldfield, a pris en défaut la vigilance de ce dernier et il entreprend de convaincre Leonard, de le rejoindre, avec cynisme, dans un pacte machiavélique contre son père adoptif (Oldfield) :

Hammond. Hurt ? I dont have time or inclination to go round doing hurt.
(...) Would I go to all this bother if you could wriggle off the hook so easily ?[4].

Pris à l'étau des maladresses des uns (et en premier lieu la précipitation naïve de son fils adoptif Leonard) et au piège des traîtrises et des reniements des autres (le prétendu fidèle Dodds est un Iago contemporain), Oldfield, le marchand d'armes, meurt. Le fabricant de spectres devient spectre à son tour - cadavre que Dodds et Leonard tentent vainement de ranimer et qui oppose aux vivants une volonté sourde. Les morts n'obéissent pas aux vivants.

Chez les marchands d'armes - Oldfield, Wilbraham, Hammond - les hommes jouent le destin des autres et le leur, en opposant une firme à une autre. Hammond absorbe la compagnie Wilbraham, dont Leonard croit qu'il en a chassé le PDG, Wilbraham fils, en secret. Ce jeu trivial et tragique désigne ces " hommes en creux " comme des spectres en puissance[5]. Dans ce monde que dominent les instincts de mort, il s'agit d'abord de survivre, de ne pas être le roquet qui mord aux chevilles celui qu'il veut détruire - l'erreur de Wilbraham et de Leonard. Car dans ce cadre d'espionnage permanent, les hommes transforment leurs pires craintes en destin. Ainsi Wilbraham, figure pathétique de la désillusion, qui entre dans la déchéance par veulerie, illustre-t-il la démarche auto-destructrice et dérisoire de la recherche du pouvoir et de la puissance. A Leonard qui n'exige de cet homme, ruiné par le jeu, que haine et inimitié, ce dernier s'étonne de ses propres pleurs dans un contexte sordide :

Wilbraham (cries). I dont know why Im crying. 'S not appropriate
'S what fathers do : whip their child and cry – Why are we so sordid ?[6]

L'homme, découvre Wilbraham avec lucidité, n'est alors que ce qu'on joue à une table de jeu. A force de jouer à l'argent, donc à la vie, il devient fantôme :

Wilbraham. Looking down at a gambling table's like looking down at a map of the world : its surrounded by a ring of ghosts[7].

In The Company of Men, à l'instar de *Hamlet,* décrit l'inexorabilité de destins tragiques. L'emprise du spectre sur le château-prison d'Elseneur est telle que tous sont pris dans une souricière. Dans ce monde de trahison permanente, de violence et de cruauté pure, nul n'échappe au regard de l'autre ; la surveillance et l'espionnage se retournent contre ceux qui s'y livrent. Dans le cercle-prison de la Compagnie Oldfield, véritable microcosme de notre monde actuel, les regards ne s'échangent pas. L'impossibilité de se comprendre entre père et fils est absolue, parce que le langage de l'affection n'y a pas sa place. Hamlet, par dérision, appelle son beau-père sa mère. Son double contemporain, Leonard, par raillerie, demande à son père adoptif s'il se pose des questions à propos de son vrai père. La raison, c'est qu'Oldfield a contraint Leonard à ne voir en lui que la firme d'armement qu'il convoite. Une chaîne d'obscurs rapports œdipiens se trament alors dans " le petit no man's land entre père et fils "[8] – les liens entre feu Wilbraham père et Wilbraham fils, qui porte le nom de la firme, Oldfield et Leonard qui voudrait porter le nom de la Compagnie Oldfield, Wilbraham et Leonard qui jouent chacun, tels Hamlet et Laërte, à être le traître l'un de l'autre. En fait, la jeunesse est interdite aux uns et aux autres, parce que les hommes d'affaires sont dans leur pleine jeunesse quand ils sont vieux[9] ; ils interdisent à leur fils de s'affirmer trop tôt. Il y a, chez Oldfield, le complexe du roi Lear, la tentation

mortifère d'exercer ses droits paternels jusqu'au point de rupture, et tous semblent prêts à partager cette attitude, les fils comme les pères.

Dans les firmes d'armement, le monde affectif est dominé, non par le stupre, comme dans le château de Claudius, mais par le lucre. L'instinct de survie l'emporte lorsque les hommes se dessinent comme des cibles désignées à leurs adversaires. Hammond, qui tire les ficelles d'alliés transformés en marionnettes dérisoires, explique à Leonard : tu m'aides à acquérir la compagnie de ton père sinon tu es mort. Il ne s'agit pas seulement de tuer le père, mais de détruire le fils *avec* le père. C'est dans ce nœud inextricable, où l'innocence court le risque d'être coupable, que Bond situe la tragédie. Le prisonnier qui refuse de tuer son frère sur ordre d'un geôlier lui promettant la vie sauve et qui perd la vie avec son frère[10], telle est la figure archétypale de l'innocence dans un monde où la justice a cédé la place à la corruption. L'indissociabilité de l'amour et de la trahison (qui est un thème de la comédie romanesque shakespearienne[11]) fait que le dérisoire devient tragique, à cause de l'inévitabilité de la trahison. Il appartient à Hammond d'initier Leonard à ce jeu mortel :

> Hammond. Our friendship's based on betrayal. Not many friendships have such a solid base my son – that's usually reserved for love affairs[12].

En définitive, le triangle œdipien est inexistant, lorsqu'à la carence affective du père s'ajoute l'absence de la mère. L'épouse d'Oldfield a brûlé les habits de Leonard, abandonné et trouvé sur un pas de porte, pour couper les liens de sa naissance. Elle découvre sur le tard le monde affectif ; un jour, elle simule, le bébé nu à côté d'elle, une naissance rituelle. Oldfield, qui raconte l'incident à Leonard, ne sait lui offrir, en guise de reconnaissance paternelle, que le baptême d'une arme toute nouvelle, à l'occasion d'une chasse, arme perfectionnée qui doit le mettre au-dessus de tous les autres. L'incident grotesque, où le père risque

d'être tué par le fils – soit par erreur, soit par calcul – est une mise en scène du mécanisme qui menace, à chaque instant, de faire de l'innocence une culpabilité.

La réduction parodique de la souricière hamlétienne (où le fils de Danemark met en scène le spectacle du meurtre de son père et du remariage de sa mère avec le meurtrier, son oncle et le père adoptif) est la représentation emblématique du mécanisme tragique : l'incident de chasse, la " péripétie " qui détruit les rapports père-fils, conduit à l'instant de " découverte " d'une irréversible destruction de l'un par l'autre. Après qu'il a avalé l'appât mis au point par Hammond, Leonard n'a d'autre choix que d'être l'appât tendu à son père. Traître à son père, il tente de se tailler les veines, dans une crasseuse petite cave, seul endroit assez vaste pour accueillir le monde qu'ont construit les forces de mort. Une étrange communauté de destin unit alors les fils orphelins ou adoptés, qui se retrouvent reniés, renvoyés, déchus, réduits à l'abjection des laissés pour compte dans un monde de violence absurde : Wilbraham, comme Leonard qu'accompagne Bartley – lequel est chassé par Oldfield après l'avoir été d'un sous-marin nucléaire, où il s'était retrouvé en conseil de guerre pour avoir avalé du pain trempé dans le sang d'un ami, pour faire propre. Chacun d'eux découvre que l'innocence peut être coupable malgré toutes les dénégations. Wilbraham, invité par Leonard (qu'il a trahi) à la chasse qu'organise Oldfield, à l'occasion de la présentation de son arme dernière née, le fusil Oldfield AS 42, confesse sa veulerie innée – innocence contaminée par la corruption :

> Wilbraham. When corruption's so deep it comes from innocence, everything's contaminated by innocence ! We can never get away from it ! And I connive. Always I let it happen. Yet I long to do good ! Im such scum ! Such scum ! Such scum ![13]

L'ironie tragique, à l'œuvre dans ce huis-clos implique un enchaînement nécessaire qui devient inévitable dans le

retournement. C'est cette nécessité tragique qui fait qu'Oldfield offre un siège à Leonard à son conseil d'administration *trop tard*. La même fatalité sous-tend les discours entrecroisés de Leonard, Wilbraham et Oldfield autour de l'arme parfaite, le nouveau fusil Oldfield AS 42, et ceux de Bartley et de Hammond, fantôme en costume marron venu quérir l'aide de Leonard, devenu instrument aux mains du même Hammond qui a l'intention de vendre beurre et fusils au monde entier, au nom de la survie du monde :

Hammond. That's the great Pieta I see for the twenty-first century : guns and butter[14].

Oldfield, à Leonard venu lui expliquer les pièges dans lesquels ils sont tombés, réclame le droit de vivre dans le désespoir :

Oldfield. My wife's dead. I dont have friends. I dont even need a servant. We couldnt look each other in the face. The constant self-reproach : "Have I been unfair – should I change my mind ? All the old horrors. Im not up to it. Let me live in despair[15].

L'inexorable culpabilité de l'innocence est devenue une évidence chez les marchands d'armes.

La jeu de la vie et de la mort, dans le cercle où la mort s'organise de façon industrielle, conduit inexorablement à la fin brutale du plus naïf et du plus innocent. Le vieux capitaine d'industrie meurt en entendant la confession de son fils : Leonard affirme qu'il a voulu tuer son père, qu'il n'a pas pu y parvenir car il aurait fallu y associer la mort d'un oiseau ; et pourtant, dit-il, la mort a fait son œuvre, pour la simple raison que seul est digne d'hériter de la compagnie de son père son meurtrier – terrible constat, implacable logique. Dans un enchaînement tragique, Leonard réussit son deuxième suicide, que Bartley, lâche, veule et fidèle tout à la fois, tente de prévenir, avant de se raviser et de

participer, à sa façon, à la curée. Depuis sa corde de pendu, Leonard Oldfield garde entre les dents un testament frauduleusement arraché à son père (dont la signature a été complétée, après sa mort, par Dodds et Hammond) et qui est, probablement, frappé de nullité. Ce suicide, bien qu'accueilli par tous avec cynisme, vaut avertissement à ceux qui survivent à la lutte à mort. Les conflits d'intérêt, qui transforment les capitaines d'industrie en ennemis irréductibles, inverse les rapports entre morts et vivants, comme si la vie était une forme inférieure de la mort. Chez les Oldfield, la mort du père est inscrite dans la naissance du fils. *In the Company of Men* pousse à son terme extrême la thématique shakespearienne de l'empoisonnement par l'oreille – qu'il appartient à Leonard de formuler, avant son suicide, face à Bartley-Polonius-Rosencrantz-Guildenstern, prêt à toutes les veuleries pour participer au jeu du gain. Le poison des paroles du fils, comme s'il était confronté à un cimetière universel, a atteint un mort :

> Leonard. (...) but I went down pouring my poison in his ear, and he slipped away in confusion, as if he found that he was dead[16].

Leonard, contraint de mettre un terme à sa vie par la vilénie du monde qui l'entoure, donne une coloration contemporaine au gnosticisme de Hamlet :

> Leonard. I've come to the place where we stumble over the dead and their skeletons sit up and spit at us and dribble down their chins. The dust uses us for a while and then the wind blows us out of it and howls. And that's all there is[17].

Dans cette confrontation des vivants et des morts, il n'y a aucune trace de lutte pour la justice, ni d'une possibilité de catharsis rédemptrice : il n'y a plus d'exemple de "sacrifice à la façon de Hamlet"[18], qui autoriserait l'espoir. Les marchands d'armes sont des morts-vivants, spectres en sursis condamnés à

une entreprise d'auto-destruction. Selon Edward Bond, la violence du monde d'après Auschwitz et Hiroshima remet en cause les attendus et les conventions du théâtre shakespearien.

Raymond GARDETTE
Université Paris IV - Sorbonne

1 " The Company of Men" is what was once called a tragedy. Tragic heroes and heroines died to resolve a conflict. They were sacrificed on behalf of the audience – and really that means, they were sacrificed to them. Edward Bond, *Hamlet* and *In The Company of Men*, 12/12/1995.

2 " The Company of Men " is a " Hamlet play " without sacrifice or palace revolution and in it the state is not purified. On the contrary, corruption prospers. Pessimism ? No, sacrificing a modern Hamlet to a modern audience would be pessimism. Sacrifice changes nothing now. Indeed, governments – and audiences – have become addicted to sacrifice *because* it changes nothing. (...) In " Company of Men " there are no " Hamlet ghosts ", there are only ourselves – because the job of art is to make life practical ". *Ibid*.

3 " Hamlet peut agir, mais il ne saurait se venger d'un homme qui a écarté son père et pris la place de celui-ci auprès de sa mère, d'un homme qui a réalisé les désirs refoulés de son enfance. L'horreur qui devrait le pousser à la vengeance est remplacé par des remords, des scrupules de conscience, il semble qu'à y regarder de près il n'est pas meilleur que le pécheur qu'il veut punir". Sigmund Freud, *L'Interprétation des rêves*, trad. I. Meyerson, éd. Denise Berger, Presses Universitaires de France, 1967, p. 231.

4 Edward Bond, *Plays : 5*, Methuen Drama, 1997 : *In the Company of Men*, Unit Two, pp. 356 & 357

5 " We are the hollow men / We are the stuffed men / Leaning together / Headpiece filled with that straw. Alas ! (...) This is the dead land / This is cactus land / Here the stone images / Are raised, here they receive / The supplication of a dead man's hand / Under the twinkle of a fading star ". T.S.Eliot, *Collected Poems*, Faber and Faber, 1936 : *The Hollow Men* (1927), pp. 89-90.

6 *In the Company of Men*, Unit Two, p. 353.

7 *In the Company of Men*, Unit Two, p. 353.

8 L'expression appartient au cynique Hammond, qui fait fi des rapports affectifs entre un fils et son père : " That's what you're scared of

losing – not the company or the money. The little no-man's land between father and son. That's where it all turns ". *In the Company of Men,* Unit Three, pp. 357-8.

9 Telle est la découverte de Leonard face à l'alternative : respecter ou trahir son père. " Business men are in their prime when they're old. That's why there's distress ". *In the Company of Men,* Unit Three, p. 358.

10 L'histoire réelle, dans un camp nazi de prisonnier de guerre, en Russie en l'année 1942, est rapportée par Bond dans ses *Commentaires sur les pièces de guerre.* Edward Bond, *The War Plays,* Methuen Drama, 1991, *Commentary on The War Plays : Palermo Improvisation,* pp. 248-9.

11 Rosalind utilise ainsi, à des fins amoureuses, le paradoxe qui associe Eros à Thanatos, face au crédule Orlando : " The poor world is almost six thousand years old, and in all this time there was not any man died in his own person, videlicet, in a love-cause ". *As You Like It,* éd. Alan Brissenden, *The Oxford Shakespeare, The World's Classics,* O.U.P.,1993, IV.i. 86-9.

12 *In the Company of Men,* Unit Three, p. 3 59.

13 *In the Company of Men,* Unit Four, p. 364.

14 *In the Company of Men,* Unit Five, p. 383.

15 *In the Company of Men,* Unit Six, pp. 393-4.

16 *In the Company of Men,* Unit Eight, p. 415.

17 *In the Company of Men, Ibid.,* pp. 415-6.

18 "In this century a hundred million people have died in wars. Were they " Hamlet sacrifices" for justice ? No, they were human waste thrown on the scrap heap – Because at the end of the century the world is more unjust than it was at the beginning, more people are diseased, more starve and our weapons are a million times more lethal ". Edward Bond, *Hamlet* and *In the Company of Men.*

Le théâtre d'Edward Bond : l'art d'une politique, la politique d'un art

Bond est l'un des dramaturges contemporains les plus prolixes sur son oeuvre. Dès ses premières pièces, à travers des textes écrits pour les programmes de leur création, pour accompagner leurs éditions, à travers des articles, des communications, ou des entretiens, il a eu à coeur de justifier sa production artistique en fournissant des informations sur son processus créatif. Que nous en dit-il ?

"Ce qui constitue mon point de départ", affirmait-il en 1972, "est une série de brèves images visuelles, ou parfois simplement des expressions ou des phrases, qui me semblent porteuses d'une atmosphère étrange, que l'on a envie d'explorer et d'éclaircir"[1]. Au début de sa production, l'écriture dramatique a donc été pour Bond un moyen - un outil de nature essentiellement investigatrice, destiné à découvrir la réalité du monde perçue par lui de manière tellement synthétique, à travers ces images, qu'elle en était obscure. A un tout premier niveau, Bond s'est servi de l'écriture dramatique de la même façon que l'on peut, par association d'idées, recoupements, etc., arriver à décrypter le sens de nos songes. Sa façon de procéder n'est d'ailleurs pas si différente de l'analyse des rêves : Bond "piste" le sens de ces images obsédantes en les plaçant mentalement dans l'espace théâtral, et en "observant" la façon dont réagissent entre eux les éléments qui les composent, en remontant la filière des causes et des effets qui les ont produites. "Ce qui est important", déclarait-il à propos de sa première pièce[2], c'est de ne pas demeurer interrogatif ou perplexe devant les images, mais de toujours les comprendre. ... ce que je voulais faire, c'était tenter de pénétrer à l'intérieur de l'image, et en découvrir la signification"[3].

C'est en cela que l'on peut dire que le théâtre a d'abord été pour Bond "l'art d'une politique", c'est-à-dire un certain *savoir*

faire au service d'une *stratégie d'entendement*, une *technè*, appliquée à la compréhension de son monde.

Ce qu'il y a d'étonnant, dans une telle conception de l'art dramatique, c'est son caractère pratiquement scientifique. "L'artiste est un spécialiste de la description de son monde, et tout art est réaliste", dit Bond, "Nous sommes le produit de circonstances matérielles, et il n'y a pas de place dans l'art pour le mysticisme ou l'obscurantisme. L'art est l'illustration, la révélation, l'expression de la rationalité - il n'a rien à voir avec quoi que ce soit de primitif, de sombre, avec la libido, ou autre. La science peut fonctionner de manière irrationnelle mais l'art, jamais, car il doit toujours montrer ce qu'il est en train de faire. Sa vérité est inscrite sur son visage"[4] - la démarche est pour le moins objectivante. Or, une telle position semble difficile à tenir, puisque c'est dans le propre espace mental de l'auteur, et au moyen de sa propre imagination qu'il prétend découvrir la vérité objective du monde, véhiculée subjectivement par ces images obsessionnelles qui lui sont propres.

C'est que pour Bond, "l'imagination" n'a rien à voir avec la projection narcissique dans l'irrationnel, pour laquelle il utilise d'ailleurs un autre terme : celui de "fantasme" ("*fantasy*"). Dès la préface de *Bingo*, en 1974, Bond s'interroge sur cette faculté dont il finira [?] de mettre en place la définition dans les *Notes on Imagination* publiées avec *Coffee*, en 1995. Pour lui, l'imagination est une faculté éminemment rationnelle, qui se développe dialectiquement avec la connaissance et la compréhension du monde, la formation des émotions, et celle du jugement.

Dans la bouche de Bond, le mot "imagination" désigne une faculté d'abstraction proprement humaine : la capacité à appréhender le monde dans sa totalité, même - et surtout - à l'âge où l'intellect seul est trop immature pour en comprendre toute la complexité. L'imagination est la première racine de la conscience. Cette faculté d'appréhender le monde dans sa totalité implique nécessairement la capacité à s'appréhender soi-même comme

partie intégrante du monde : "L'enfant est le produit de sa cartographie du monde dans son processus même de cartographie du monde."[5], dit Bond. Mais cette zone de contact entre individu et milieu est également une zone d'échange. Le monde appréhendé par l'imagination imprime ses structures et ses valeurs à la psyché qui l'appréhende. La psyché, possédant le monde, est dialectiquement et inévitablement possédée par lui.

Tournant son regard vers l'intérieur, examinant l'intimité de ses rouages psychiques aboutissant à la création de ses images obsédantes, Bond se retrouve en fait face à face avec son propre monde. C'est parce qu'il est arrivé très tôt à la conscience que, pour une large part, l'imagination reproduit les structures sociales, que Bond a pu "pister" ces dernières à l'intérieur de ses images obsessionnelles, et mettre à jour l'énorme part du circonstanciel, du public, du politique, dans les réponses à certaines questions fondamentales, habituellement considérées comme des questions privées.

Je pense en particulier à ce qu'il est convenu d'appeler son "premier cycle" (les pièces allant des *Noces du Pape* (1962) à *The Sea* (1972)), dans lequel il pose la question de la nature ontologique de l'homme : "qu'est-ce que l'Homme ? Existe t-il une essence humaine ?" Dans ce cycle, la question est posée à travers le rapport qu'entretient un individu aux tentations érémitiques, avec le groupe humain dont il est issu. On retrouve d'ailleurs cette problématique dans *Dans la compagnie des hommes*, lorsque Leonard tente de se retirer de la toile d'araignée du monde des affaires. Y réussit-il ? La conclusion de Bond est sans appel : il n'existe pas d'"ailleurs". L'homme isolé n'est pas un humain : "Hors de la société, [l'homme] est un monstre."[6], dit Bond. La psyché d'un individu hors du groupe n'appréhende que le vide dans lequel il vit, et il est réduit à un état d'animalité - comme le personnage d'Allen, dans *Les noces du Pape*, ou de nihilisme, comme celui de Kiro dans *Route étroite vers le grand nord* ou celui d'Evens dans *The Sea*.

Première constatation, donc : l'homme est un animal social - sa psyché est socialement déterminée. Un problème se pose alors, logiquement : si la sociabilité est l'état naturel de l'homme, pourquoi prend t-elle si souvent les formes cruelles que nous lui connaissons ? Pourquoi la barbarie quotidienne, pourquoi notre culture d'agression et de violence ? Si notre psyché est faite pour vivre en adéquation avec son environnement social, chacun étant le miroir et le produit de l'autre, pourquoi y a-t-il si souvent conflit entre les deux ?

C'est à cette question qu'est consacré le second cycle de l'oeuvre, qui comprend les pièces allant de *Bingo* (1973) à *The Woman* (1978), et qui forment une sorte de "gros plan" sur la nature de l'autorité sociale dans le système d'économie libérale qu'est le nôtre. Bond y met en évidence l'extrême profondeur avec laquelle le domaine public - en l'occurrence les structures du libéralisme, les mécanismes de l'économie de marché - pénètrent notre espace mental privé le plus intime. Toute autorité sociale administrant une réalité inégalitaire dans les faits, se révèle en conséquence à la fois réactionnaire et d'une violence proprement terroriste. En effet, sa fonction se résume à maintenir en place une réalité économique privilégiant une partie de la population, même lorsque l'organisation sociale devient obsolète à mesure de l'évolution des sciences et des techniques. La contradiction entre la réalité de l'existence et les professions de foi du système qui l'administre est occultée par le dispositif idéologique qu'engendre cet état de fait. Plus concrètement, la réalité d'exploitation totale disparaît sous le discours démocratique émanant de toutes les institutions en place, avec pour conséquence une "mise en esclavage" par la possession psychique. Bond affirme : "La propriété privée n'implique pas seulement la possession des autres. Elle se fonde sur elle"[7]. L'individu évoluant au sein d'un monde comme le nôtre ne peut pas plus adhérer librement à ses principes idéologiques, contredits qu'ils sont par la réalité de son quotidien, qu'il ne peut s'y soustraire. Il ne peut que s'y soumettre en aveugle. Bond qualifie ce type d'autorité de "mythique" : elle

n'est pas pratique, elle n'est pas l'émanation du groupe : c'est une illusion.

C'est à partir de ce moment que l'écriture dramatique bascule, chez Bond, de "l'art d'une politique", à ce que l'on peut appeler "la politique d'un art". En effet, il est des choix qu'un artiste ne peut pas ne pas faire. Si, comme le constate Bond, la nature de l'autorité sociale est responsable des "chaînes mentales" des individus, on ne peut que travailler à changer cette dernière. Et si les racines de notre enchaînement plongent dans les profondeurs de notre psyché à travers la corruption de l'imagination, alors, il est possible, par le théâtre, qui lui aussi travaille, joue, touche à ces mêmes profondeurs, de les attaquer par ce biais. Le théâtre devient alors pour Bond plus franchement la *pratique*, calculée, délibérée, d'une discipline en vue d'un résultat politique, ou plus largement culturel : une *praxis* consacrée à la transformation du monde. "Il n'y a pas de solutions esthétiques aux problèmes politiques", dit Bond, "Il n'y a que des solutions politiques aux problèmes esthétiques"[8].

A partir des pièces qui suivent *The Woman*, on constate une évolution dans l'écriture dramaturgique de Bond. Il se lance dans la rédaction d'un cycle de "pièces réponses"[9] (allant de *The Bundle* (1977) aux *Pièces de guerre* (1985)), qui sont autant de réponses au problème de la "désappropriation" du monde subie par les individus dans nos structures sociales présentes. Toutes les pièces qu'il a écrites depuis ne sont en fait qu'un approfondissement de cette prise de position.

Dans la compagnie des hommes est un jalon sur cette route de ce qu'il faut bien appeler l'engagement révolutionnaire, puisqu'il s'agit de changer la réalité, par le théâtre.

Par les notes qui l'accompagnent, d'abord, pièce centrale de trois grands essais publiés avec les *Pièces de guerre*, les deux *"pièces post-modernes"* dont *Dans la compagnie des hommes* fait partie, et *Coffee*, textes dans lesquels Bond resserre étroitement

sa réflexion théorique sur les rapports entre société, imagination et théâtre.

Par sa facture dramaturgique propre, ensuite. Si l'on compare *Dans la compagnie des hommes* aux pièces qui avaient précédemment fait la réputation de Bond, on la trouve beaucoup plus statique, beaucoup moins foisonnante sémiotiquement au niveau de l'accessoire, et beaucoup plus verbeuse. Elle demande, de la part du spectateur, un effort d'attention et de réflexion différent, et plus intense.

Dans ses pièces précédentes, la recherche de Bond sur son art considéré comme un moyen de détacher la psyché de ses chaînes mentales, décalque de ses chaînes sociales, l'avait d'abord amené à mettre au point un principe dramaturgique appelé "aggro-effect". Il s'agissait d'un moment-choc dans lequel un incident ou un personnage devenait brusquement la représentation métonymique, l'image et le produit de son monde, qui se révélait alors dans toute sa cruauté. (Lapidation de *Sauvés*, exposition du corps de Shogo dans *Route étroite vers le grand nord*, coupe de la pièce de velours dans *The Sea*, dépouillement du prêtre dans *L'imbécile*, etc.). On trouve un moment du même ordre dans *Dans la compagnie des hommes*, lorsque Leonard se pend. Mais Bond veut aller plus loin. Dans le "Commentaire sur les *Pièces de guerre*", il applique partiellement à son théâtre la critique qu'il fait à l'aliénation brechtienne : celle de faire courir le risque au spectateur de se trouver "détaché" de la situation représentée, sans pour cela se trouver en position critique par rapport à elle, parce que la position critique est elle-même un discours construit sur ce qui est présenté. "L'esprit ne peut pas sortir hors de lui-même pour devenir objectif", dit-il. ... "On ne peut pas simplement obliger le public à comprendre grâce à une représentation agressive ou chargée d'émotion"[10]. "L'aggro-effect" seul n'est pas suffisant.

Continuant de réfléchir à la façon de faire en sorte que le détachement du spectateur soit une attitude dynamique, aboutissant à une prise de position, et non une simple pose

d'esthète, Bond met au point, dans la préface de *The Bundle*, le principe de "dramatisation de l'analyse" : c'est *l'analyse* du sujet qui doit dicter le développement dramatique de l'histoire représentée. On retrouve ce principe dans *Dans la compagnie des hommes* - dont on remarquera qu'elle n'est plus classiquement divisée en "scènes" mais en "unités" - avec la présentation séquentielle de la réaction en chaîne des expulsions successives qui cimente - si l'on peut dire - le monde de Leonard. Plus tard, Bond verrouillera encore un peu plus la construction du discours critique sur la représentation avec ce qu'il appelle, dans le "Commentaire sur les *Pièces de guerre*", "l'Événement Théâtral", le "ET". Il faut faire plus que d'inscrire l'analyse du sujet au coeur de l'oeuvre en en faisant son principe structurant. Il faut, en plus, à l'intérieur de chaque unité de sens, représenter chaque événement de façon à en souligner les liens de causalité qui le lie aux autres selon la philosophie de la pièce. C'est une des explications du dépouillement sémiotique vers lequel tend à présent l'oeuvre de Bond. Les événements, peu nombreux, sont choisis pour la charge de leur valeur signifiante. "Les ET transforment tous les objets en accessoires"[11], déclare t-il. C'est le cas dans *Dans la compagnie des hommes* : le verre de whisky de la première unité, le sac plastique de la seconde, les fauteuils de la sixième, etc. Par ce double effort de structure signifiante présentant des événements allant dans le sens de cette signification, le discours distancié mais construit - ce que Bond appelle le "métatexte" - se met en place.

Ce n'est pas un hasard si dans cette dernière phase de son oeuvre apparaissent également des réflexions plus fournies sur la mise en scène et surtout sur le jeu de l'acteur. La construction du métatexte passe immanquablement par eux, puisque leur travail, en donnant vie à l'oeuvre, est avant tout de l'interpréter.

Malgré sa discrétion légendaire, Bond est un homme public. On entend sa voix parce qu'il a le talent d'écrire des pièces qui sont jouées dans le monde entier. Il ne revendique pourtant pas, en tant qu'artiste, le statut d'homme d'exception. Et la préoccupation constante qu'il a d'associer le travail de lecture

créative du spectateur anonyme à son travail de dramaturge vaudrait peut-être d'être entendue par nous - public - comme un appel. La pratique du théâtre a mené Bond du stade de l'entendement à celui de l'engagement - mais n'est il pas une obligation pour tous de faire notre place au sein ... de la compagnie des hommes ?

Agathe TORTI-ALCAYAGA
Université de Picardie Jules Verne

1 Bond, Edward, *"Drama & the Dialectics of Violence", Theatre Quarterly*, II N° 5, 1972, p. 6.

2 *Les noces du Pape*, 1962.

3 Bond, Edward, in : Coult, Tony, *The Plays of Edward Bond, a Study*, (London : Eyre Methuen 1980) p. 8.

4 Préface de *L'Imbécile*, in : Bond, *Plays : Three*, (London : Eyre Methuen 1987) p. 76.

5 "*Notes on Imagination*" in : Bond, Edward, *Coffee* (London : Methuen Modern Plays 1995) p. viii.

6 Bond, Edward, Préface de Bond, *Plays : Two*, (London : Eyre Methuen 1978) p. xi.

7 "*Notes on Imagination*" in : Bond, Edward, *Coffee* (London : Methuen Modern Plays 1995) p. xv.

8 "*The Activists Papers*" in : Bond, Edward, *The Worlds* (London : Eyre Methuen 1980), p. 137.

9 L'expression est de Bond lui même. Voir David Lee Hirst, *Edward Bond* (London : Macmillan 1985), p. 124.

10 "*Commentary on the War Plays*", in : Bond, Edward, *The War Plays* (London : Methuen Modern Plays 1991) pp. 325-331.

11 *Commentary on the War Plays*", in : Bond, Edward, *The War Plays* (London : Methuen Modern Plays 1991) p. 315.

Dans la compagnie des hommes : Du singulier au collectif.

Quelle est la pertinence de l'aventure singulière de Leonard, dans *In the Company of Men,* pour le citoyen de l'ère post-thatchérienne?

Cette deuxième pièce de la trilogie post-moderne de Bond, encadrée par *Jackets*, et *Coffee,*[1] s'inscrit dans le projet pédagoqique qui sous-tend toute l'oeuvre. Déjà, dans *The Observer Review* du 9 février 1969, Bond affirmait créer pour "changer la structure de la société"[2]. Cela passe, ajoutait-il en 1978, par un travail sur la conscience humaine, prélude au changement institutionnel :

> "Change originates from technology, which constantly changes the way in which people work, in which they sustain their life. This provokes changes in human consciousness and subsequently in social institutions. Changes in human consciousness begin before changes in social institutions because ..."
> *A Note on Dramatic Method. Plays 5*, London : Methuen, p. 123.

La dynamique esquissée, orientée de la technologie vers l'individu, de l'individu vers le social, situe l'être humain au coeur du mécanisme.

Il serait réducteur de ne voir dans l'action qu'un parcours singulier : il s'agit ici, au travers d'une odyssée individuelle, relayée par l'immédiateté de la scène, de rendre manifeste un propos de portée générale. Car le théâtre est, de tous les arts, celui qui permet le mieux d'objectiver l'analyse[3]. Toutefois, l'expérience individuelle constitue le révélateur car :

"Individuality is the product of generality. The private is how the public expresses itself - the statue embraces the sculptor. Hence the instability of class roles. They are not instinctive, or even politically determined except in shifting generalities ; so that if self autonomy is to be achieved there is need not only for political understanding but also for self understanding. Both forms of understanding are the subject of drama." etc.
Notes on Post-modernism, n° 16. Plays 5, pp.5-6.

Ainsi le sujet de *In the Company of Men*, tel que l'auteur le définit, est-il la relation entre les structures de pouvoir et les relations individuelles[4].

Le titre déjà fournit un indice de cette imbrication entre l'individuel et le collectif. En anglais, *In the Company of Men* peut signifier "en" ou "dans la" ; il évoque, de toute façon, un sujet indéfini en relation avec un groupe. Ce nom, "company", dont la polysémie est encore plus marquée qu'en français, dénote aussi bien les compagnons, les semblables, ceux avec qui on partage le pain, qu'une entreprise commerciale de type société anonyme, voire encore, et cela est pertinent compte tenu des métaphores guerrières qui sous-tendent la pièce, une compagnie de combattants[5].

C'est pourquoi, après avoir rappelé l'épreuve initiatique, aisément repérable, de Leonard, je tenterai de montrer comment elle est productrice de sens, aux plans social, politique et philosophique.

Le parcours singulier

La progression dramatique s'articule autour de l'épreuve initiatique de Leonard, presque toujours en scène, sauf au début de l'Unité 4, dans laquelle Bartley et Wilbraham sacrifient à leur commune adoration du whisky.

Inexpérimenté au début, qualifié de "bloody fool" (U2, 353), par Wilbraham, il doit affronter la faillite de ses modèles, notamment celle de son père adoptif, Oldfield qui, semblable au vieux roi Lear, s'enfonce dans l'erreur : d'une part, il repousse un fils attentif, ainsi que l'indique le jeu scénique centré sur le verre de whisky offert, qu'Oldfield ne boit jamais; d'autre part, il fait une confiance aveugle au traître Dodds.

Le parcours de Leonard suit un schéma de chute puis de rédemption : tel Adam dans la Bible, il se laisse séduire par le serpent Dodds[6], qui joue de la rivalité père/fils en lui proposant un alléchant programme de connaissance de soi : "finding out who you are" (U1, 333). Dès l'arrivée de Wilbraham, qui sert d'appât, un indice visuel proleptique, l'emprunt d'une chemise fraîche, annonce la chute. On pourrait dire vulgairement que Wilbraham lui "prend sa chemise". Ce détail est souligné par les didascalies qui commandent la manipulation ostensible de l'objet chemise, lui-même, comme tous les vêtements, signe de statut social.

La rédemption s'amorce dès l'Unité 4. Au moment de commettre le meurtre du Père, l'oeil de Leonard perçoit l'innocence sous la forme de cet oiseau pris dans le viseur du fusil. L' oiseau fonctionne comme métonymie de la nature, dont il symbolise la puissance rédemptrice. On reconnaît là un motif récurrent de toute l'oeuvre : la nature y est force agissante - soit, en jargon technique, un "actant"[7]. C'est elle qui guide l'individu sur la voie de la connaissance. Dès lors qu'il est touché par la grâce de la nature, Leonard est perdu, perdu du moins pour le monde économique. En revanche, au plan humain, c'est là que s'amorce le processus de rédemption. En effet, dans ce schéma de chute, atypique, ce n'est pas le Père qui chasse Leonard du Paradis, c'est le héros lui-même, conscient de sa faute, qui s'inflige la relégation. Cette prise de conscience l'engage sur la voie de la conquête de soi. Il entreprend sa métamorphose d'objet manipulé à sujet autonome.

.Tel le Christ, il s'impose l'épreuve du désert - ici, la fuite vers la masure - lieu irréel, situé aux confins du social, où il doit affronter une épreuve multiple, celle de la déchéance physique et d'une seconde tentation de Satan, figurée par la visite de Hammond.

Au terme de son parcours, il a découvert ce que c'est que d'être un fils, et le dit. Mais une autre épreuve s'impose encore : par un surcroît d'ironie, c'est à l'instant-même de la passation de pouvoir que, symboliquement, le Père meurt. Sous nos yeux, à son propre insu, le fils tue le père ; non avec une arme, mais au moyen des mots, car le récit du meurtre manqué coïncide avec la mort elle-même. Voilà qui figure avec force "la fonction illocutoire" du langage : la parole à elle seule se fait action ; ici, selon la formule d'Austin, "dire, c'est faire". Dans l'Unité 9, la mort de Leonard, choisie et mise en scène, résolument ambiguë, signe sa prise de liberté : la liberté ultime du Sujet devenu autonome, totalement maître de sa destinée. C'est une mort féconde, porteuse de vie, puisqu'elle permet d'affranchir Bartley de sa servitude : celui-ci, en effet, quitte le lieu clos du drame par un étroit boyau, un passage dérobé connu de lui seul, en un simulacre de re-naissance.

Le social et le privé, à travers la symbolique des lieux

Les étapes de cette régénération sont signalées par des lieux symboliques. La dialectique privé/public est figurée par l'oscillation spatiale entre lieu privé et lieu public. Les changements de lieux propulsent le héros, par degrés, vers les profondeurs de l'être, avant sa remontée au niveau social. Je n'examinerai ici que deux lieux symboliques : la maison de campagne et son antithèse, la masure.

Les Unités 1,2,3 se déroulent dans les salons directoriaux d'Oldfield, dans l'antichambre du pouvoir ; l'Unité 4, dans la fameuse "country house", maison de campagne d'Oldfield, lieu très connoté dans le contexte britannique[8]. C'est un manoir cossu, dont la possession situe les classes moyennes au niveau de

l'aristocratie terrienne. Ce lieu figure la charnière entre le social, car on y reçoit au week-end, notamment les relations professionnelles, et le privé parce que la famille s'y rassemble. Ce lieu scénique se signale par trois traits distinctifs: il construit un hors-scène bucolique (jardin ou parc à l'arrière-plan) ; il est dangereux car la nature parvient toujours à fissurer le vernis social ; finalement, il est le lieu clos, matriciel, où se jouent les psychodrames familiaux. C'est là qu'est explorée la relation père/fils, lorsque, dans l'Unité 4, (370), après le récit du rituel d'enfantement, le père reconnaît son fils en lui donnant l'accolade.

Jusqu'à l'Unité 4, on croit reconnaître les codes de la pièce d'idées des années cinquante, à la Eliot ou Priestley. L'Unité 5 constitue une fracture esthétique ; les repères identifiés volent en éclats. C'est un véritable "coup de théâtre" esthétique, un "viol" même du spectateur, que signale le basculement d'un lieu mimétique vers un ailleurs indéfini, clos, humide (imperméable, chaussures boueuses), lieu archétypal de la plongée dans les profondeurs de l'être. L'individu, dépouillé de ses marqueurs sociaux, se découvre, dans son humanité radicale, partie intégrante du règne animal. Une animalité que souligne cette insistance appuyée sur les excrétions organiques : le sang, la vomissure, le pus, l'urine et, surtout, sur les odeurs, ainsi que l'atteste la fréquence des mots "stink" et "stench". A cette descente dans les profondeurs de l'être, dans l'Unité 5, succède une remontée par étapes, jusqu'au niveau familial, puis social. Dans l'Unité 7, pour la première et unique fois, Leonard accède au Saint des Saints, le bureau directorial. Le dénouement se joue enfin au **sous-sol de la masure**, dans ces profondeurs intimes où se trouve la vérité. J'y vois le rejet de l'appartenance, un geste de révolte libératrice, l'avènement d'un héros pleinement homme et responsable.

Les décrochements spatiaux sont symboliquement jalonnés de franchissements de seuils, qui signalent autant de changements de rôles sociaux[9], car l'environnement façonne l'individu ; d'où la fluidité des rôles. Ainsi, Leonard apparaît-il comme pétri par le social, voire même comme **pur produit social**. Il est significatif

qu'il soit un fils adoptif, ainsi se trouve éliminé tout déterminisme biologique. L'utilisation de Bartley, autre exclu, comme double en contrepoint, vient appuyer la démonstration. Par la volonté d'Oldfield, l'un est devenu maître, l'autre serviteur. Sur scène, le personnage se construit par le regard et la parole de l'Autre. D'où son aliénation totale. Au début de la pièce, Wilbraham, lucide, le perçoit comme prisonnier, quand il dit : "I see it in your face, your features are like your prison number" (U.2, 351). Oldfield à son tour, souligne cette interdépendance : "If they see you as weak, you become weak" (I, 338); et Leonard devient gibier dès lors que Hammond le perçoit comme tel, comme "canard à tirer" - "a sitting duck" (U.3,360). Il est significatif qu'à la fin de l'Unité 1, Leonard resté seul en scène se fige sur son siège, tel un soldat touché, précise la didascalie finale. Il demeure inanimé jusqu'au retour de Dodds ; visuellement, en l'absence de l'Autre, Leonard est comme désactivé, dépourvu d'énergie interne ; c'est la parole de Dodds, qui le remet en mouvement (345). Il est littéralement mis en scène par Dodds qui, du reste, affirme sa maîtrise de la situation en manipulant le lieu. Il ouvre les rideaux, allume la lumière (345). Plus tard, dans l'Unité 3, Hammond tente à son tour de faire de Leonard son fils ; il l'appelle "my son" (359) et le désigne comme son futur apprenti : "You'll be my trainee by then". Leonard lui même sait bien que c'est de l'Autre qu'il reçoit son rôle, puisqu'il réclame de Wilbraham la haine qui va le transformer en guerrier : "All I ask of you is honesty : hate me and say it! I'll help you - give you every reason to hate me" (U.2, 352). A travers Leonard, l'individu apparaît atomisé, simple rouage de la mécanique sociale. De manière ironique, Leonard se positionne lui-même, comme machine "Im a gambling machine" (352)[10]. L'individu endosse des fonctions, des rôles qui lui sont aussi extérieurs que les vêtements qu'il revêt. D'où la relation étroite entre la fonction et le vêtement. Hammond, figure sinistre, est l'homme vêtu de marron. Wilbraham, dès son entrée en scène, enfile la chemise de Leonard. Dans la masure, Leonard est vêtu de haillons (377). A son retour à la vie sociale, ses haillons sont rafraîchis (391) ; finalement, dans l'Unité 7 (403), il arbore

l'uniforme du pouvoir, symbolisé, semble-t-il, par les manchettes blanches, voulues en évidence dans la didascalie.

Elargissement exemplaire

La pertinence du drame réside en ce qu'il est porteur d'un propos universel. L'épreuve singulière de Leonard devient symbolique grâce à de multiples procédés, le plus évident étant le recours massif à la métaphore visuelle et verbale (métaphores de guerre, de dévoration, de décomposition). Un autre, de nature structurelle, réside dans la démultiplication des rôles, dont nous allons tenter d'analyser quelques implications, au plan social, politique d'abord, puis philosophique.

Sur le plan socio-politique, la démultiplication des rôles confère à l'anecdote une valeur symbolique. Ainsi, la pièce présente-t-elle trois figures de pères : Wilbraham, Oldfield et Hammond, qui sont aussi trois modèles de capitalistes. Ainsi se trouvent fusionnés le privé et le public. Le père de Wilbraham, tout juste esquissé, était simple créateur d'entreprise ; Oldfield, figure le patron à l'ancienne, dont le nom associe le révolu au bucolique ; modèle en voie de disparition, n'est-il pas d'ailleurs, dans l'Unité 6, une simple silhouette, assise dans un lieu déserté, d'une blancheur de suaire (la blancheur des housses de fauteuil) ? C'est un autocrate obsédé par **son** entreprise, évoquée à travers son Conseil d'administration, dont les membres sont tous d'anciens officiers, des combattants. Par son activité de fabricant d'armes et ses liens persistants avec l'armée, il figure un pilier de l'ordre établi. Hammond incarne le modernisme économique. C'est l'ogre absolu, le dévoreur universel[11]. Il n'a que faire de la morale, ni de l'humain. Pour trouver des débouchés à ses produits alimentaires, il se fait fabricant d'armes. Il perçoit le cynisme des gouvernants, mais c'est pour mieux en jouer. Les relations individuelles ont peu de sens : "Hurt ? I dont have time or inclination to go round doing hurt" (U.3, 356). Il m'apparaît en grand prêtre du monétarisme, évoqué en termes religieux dans l'unité 2 : "a born again christian - discovered monetarism" (U.2, 352), religion fondée sur des valeurs inversées, puisque c'est la

trahison qui constitue le lien -pervers- entre les hommes (358, 359). Son nom n'évoque-t-il pas Mammon, nom biblique du dieu fric?[12] Reportons-nous à cet égard à l'interjection : "Oh God, Hammond!" (U.7, 410). Dans cet univers guerrier, symbolisé par le fusil dernier cri, politique et économie se mêlent étroitement, comme l'évoque la juxtaposition de "guns and butter" chère à Hammond, de sorte que si le monde économique repose sur des valeurs humaines inversées, le fonctionnement politique, quant à lui, est perverti ; ce qu'attestent les multiples images de vers grouillants, de décomposition, de puanteur.

Pour ce qui concerne les fils, on devine un écho de la lutte des classes, à travers le personnage d'Eric Wilbraham, seul héritier légitime, devenu une véritable loque, symbolisant par là la deshérence du capitalisme traditionnel. Peut-être même peut-on lire ici une sorte de revanche, car ce terme de "loque" - *scum* - qui peut se traduire aussi par "râté", "ordure", "rien du tout", reprend précisément la célébrissime insulte jetée, en 1955, à la face de la nouvelle intelligentsia prolétaire par Somerset Maugham : "They are scum"[13]. Mais, chez les héritiers, réside une sorte de lumière : à deux reprises sont évoqués les fils de Hammond, retournés au contact des éléments naturels. L'un est potier, l'autre agronome : "One of my sons makes clay pots. One's a specialist of grass" (5, 384). Enfin, Leonard a pu s'affranchir, aidé par la nature certes, mais aussi par la technologie moderne, car le fusil porteur de mort lui a permis de percevoir, au delà des apparences, une réalité cachée et subversive. Trois pères, trois types de fils, ce n'est plus de drame individuel qu'il s'agit, mais de l'Histoire en mouvement, avec un souffle épique que confèrent les puissantes métaphores de guerre, de naissance et de dévoration.

Sur le plan philosophique, l'utilisation du double ou plutôt de la figure de frère qu'est Bartley, contribue à enrichir le sens. Lui aussi fabriqué par Oldfield, il a également vécu une épreuve initiatique qu'il réactive par le récit de l'Unité 5. Leur fraternité tient encore à ce que, en pleine tourmente, Leonard se réfugie auprès de Bartley dans la masure, tandis que Bartley à son tour,

l'appelle au secours (385) . Son drame est survenu en mer dans un sous-marin, véritable double métaphorique, de la masure. Il s'agit dans les deux cas de lieux clos, baignant dans l'élément liquide, métaphores de la matrice, où se manifeste la dyade vie/mort. Bartley recourt d'ailleurs à cette même image de cercueil qui unifie ces deux lieux. "If ah had money ah could get oot this coffin ...you could help us..."(5, 377) les termes de "coffin ships" et "coffin dreams" projettent des images de mort. Bartley, comme Leonard qui vient de se taillader les poignets, est hanté par la mort.

L'expérience de Bartley, réactualisée en parallèle par le récit, introduit à une dimension sacrée. En effet, celui-ci a été exclu de la Marine pour avoir accompli un geste quasi liturgique, simulacre d'une communion religieuse. Il a été condamné pour avoir intégré à son corps, non pas le corps et le sang du Christ, mais du pain imprégné du sang d'un compagnon ; ce que j'interprète comme une puissante métaphore, sur le mode parodique, de la communion avec l'Autre, l'Humain, mon Frère. Bartley fait alors figure d'officiant d'une religion humaniste. C'est sur cet arrière plan fragmenté, halluciné, où se mêlent frayeurs et visions de danse macabre, que Leonard renaît : le spectateur remarque sa position de repli foetal avant que Hammond ne verbalise la métaphore : "Dont sit there, your arms curled up... You look like some crippled foetus".. (U.5, 386). Etrangement à la fin de la scène, Leonard chantonne, de façon naïve, comme retombé en enfance, augure de renouveau.

La scène projette en simultané, une double expérience : l'expérience scénique de Leonard - ici et maintenant - et l'expérience dramatique de Bartley - jadis, là-bas. Elles s'interpénètrent, sur fond de chaos sonore fait d'imprécations éthyliques et de délire poétique. L'épreuve initiatique de Leonard, son étrange parcours, du "tombeau au berceau", magnifiée, acquiert une dimension épique.

Par ces rôles démultipliés, à la charnière de l'humain, de l'économique et du politique, Bond projette une image totalisante

de notre société. Il met en scène l'interdépendance des parties, sur un fond chaotique, où le sens se disloque. Il appartient au spectateur de le reconstruire et de s'insurger. Grâce au parcours de Leonard, du mécanique à l'humain, le dramaturge nous convoque au travail sur nous-mêmes et nous montre la voie.

Claude COMBRES
Université Toulouse-Le Mirail

NOTES

1 Edition utilisée : Edward Bond. *Plays : 5.* London : Methuen Drama. 1996. 329 - 428. L'expression "trilogie postmoderne" est utilisée par Bond, dans "*Modern and Postmodern Theatres*", *New Theatre Quarterly,* Cambridge. Volume XIII, n°50. May 1997, pp. 99-105.

2 "I write because I want to change the structure of society", in "*Society Makes Men Animals*", *The Observer Review*, 9 février 1969.

3 "The stage does not go inside the mind as easily as novels and music can, but can demonstrate social relationships between people more correctly than other arts."-"*A Note on Dramatic Method*". Introduction à *The Bundle. Plays 5,* p. 128.

4 "I look at the relationships between the power structures and personal relationships", *New Theatre Quarterly.* , p. 105.

5 On pourrait ajouter que ce titre rappelle en creux l'expression "Compagnie des Dieux", propre au panthéon égyptien ; voire même souligner que "homme" peut être pris dans un sens restrictif, puisque la femme n'apparaît que dans l'espace dramatique non scénique : hors-scène imaginaire : mère biologique, mère adoptive.

6 "Father please. No. You're putting your head in the snakes'mouth". U.6, 399.

7 Ailleurs, (U.6, 394), elle est cet air qui purifie : "The air takes the filth away". Déjà, dans *The Bundle* (1978), l'oiseau figurait cette compassion rédemptrice qui, détournant l'homme de la barbarie sociale, le met en péril : "We must be hard to live. Yet at any moment a curlew can call and we are lost." *The Bundle*, *Plays : 5.* p. 144.

8 Les jeunes gens en colère de 1956, par la bouche de Joan Littlewood, s'insurgeaient contre le théâtre des portes-fenêtres, "French-window stuff", équivalent de notre théâtre de boulevard. dont le cadre était la fameuse "country-house".

9 "Your parents left you on a doorstep. I've opened doors" (U.4, pp. 369-370), à son retour dans la société, Leonard apparaît dans l'embrasure de la porte, (U.6, p. 391) et p. 394.

10 Cela aide à résoudre le paradoxe de Leonard qui, en position initiale, est innocent comme l'enfant aux bras ouverts, ainsi qu'il le souligne plus tard. Pourtant Wilbraham le voit déjà corrompu : il l'est parce que parfait produit d'un monde corrompu. "This man is more evil than I am, I thought : yet he is innocent. Dont you think the world's in great danger when such things happen? When corruption's so deep it comes from innocence, everything's contaminated by innocence". U.4, p. 364.

11 "Hammond scared me. I wish you'd never have to deal with people like him. He thinks with his mouth open - eats everything." I, p. 342.

12 "You cannot serve God and Mammon". Matthieu, VI, 24, est traduit dans la Bible française par "Vous ne pouvez servir Dieu et l'argent".

13 *Sunday Times*, 25 décembre 1955, p. 4.

Violence domestique et violence politique dans *Lear* de Bond

Dans une lettre adressée à Tony Coult en 1977, Bond explique son refus d'une conception bourgeoise de l'écriture dramatique qui isolerait le théâtre de toute réalité socio-politique : "Theatre is a way of judging society and helping to change it"[1]. Le dramaturge est en effet hostile à un théâtre élitiste écrit pour un public d'intellectuels, mais aussi à un théâtre frivole destiné à divertir l'*Establishment*. Car l'écriture théâtrale est chez Bond un acte politique, dans son acception la plus proche de l'étymologie puisqu'il s'agit bien d'exercer une emprise sur la cité. "Art without politics would be trivial", écrit-il dans une note qui accompagne le livret de *We Come to the River*. En choisissant de réécrire *King Lear*, Bond s'efforce d'atteindre deux objectifs. Il s'agit tout d'abord de réinscrire la pièce shakespearienne dans une réalité politique, ce qui ne signifie pas qu'il la réinscrit dans une réalité historique - le temps et l'espace conservent leur universalité mythique dans la pièce contemporaine - mais qu'il refuse de l'abstraire, de la mettre à l'abri d'une réflexion sur la relation conflictuelle que l'individu entretient avec la société. Il s'agit également par le biais de Lear de confier à l'homme politique au sens large le soin de transformer cette société. Dans *Bingo* et *The Fool*, Bond s'interrogera sur la question de savoir si le poète n'est pas davantage celui à qui l'on doit donner cette mission. Or, Shakespeare est poussé au suicide dans *Bingo* et John Clare conduit à la folie dans *The Fool*, le dramaturge faisant ainsi l'amère expérience que le poète et l'homme de pouvoir se rejoignent dans une même impuissance à changer le monde.

Sans se résoudre à la destruction de ce que certains critiques appellent l'icône shakespearienne, Bond choisit donc de faire du parcours de Lear une mise à l'épreuve métaphorique et, espère t-il, didactique, du totalitarisme politique. Lear et son despotisme symbolisent au début de la pièce un système politique que le

dramaturge condamne, un système en vertu duquel la quête de l'épanouissement personnel est indissociable d'une mise à l'écart d'autrui. Cette loi du plus fort s'incarne dans une élite qui détient le pouvoir de manière exclusive et dont les décisions politiques portent atteinte au bien-être individuel de ceux qui en subissent les effets. Or, la pièce met en scène la métamorphose de Lear, successivement déchu et écrasé par un pouvoir qu'il avait lui-même rendu dictatorial, puis amené à prendre conscience des conséquences meurtrières de cette forme absolutiste du pouvoir politique.

Cette métamorphose s'enracine dans une critique de la violence, corollaire naturel du despotisme. A plusieurs reprises dans la pièce s'opère une nostalgie de l'âge d'or. Elle prend la forme d'un havre pastoral où le *Gravedigger's Boy* et sa femme pratiquent l'auto-suffisance, loin des lieux de pouvoir et à l'abri des exactions de Lear ou de ses sbires ; elle est également perceptible lorsqu'au cours de la dissection de Fontanelle, le roi découvre la beauté innée des entrailles de sa fille et en fait la métaphore d'une beauté naturelle qui n'a été pervertie que par une éducation néfaste et corruptrice.

Pourtant, à la contemplation nostalgique d'un âge d'or révolu, succède la certitude que cet idéal soit s'écrouler. Au deuxième acte, la retraite pastorale devient le lieu d'une abdication de toute responsabilité politique, c'est-à-dire d'un renoncement. L'utopie de l'âge d'or doit donc être abandonnée, parce qu'elle ne propose rien d'autre que la passivité. La pastorale, parenthèse bucolique dans un espace naturel, est une alternative à pourfendre. De manière symbolique, Bond en avait déjà altéré les illusions en grande partie, à la fin du premier acte. Les soldats dépêchés par Bodice et Fontanelle avaient pour mission d'entacher cette harmonie en souillant la virginité du sanctuaire. La pureté de la pastorale était donc subitement contaminée par la violence, le dramaturge parvenant ainsi à démontrer que la fin de l'âge d'or peut être brutale. Cordelia, figure de la pastorale qui devient despote à la fin de la pièce, est d'ailleurs le point de jonction entre l'âge d'or et la barbarie. Mais cette hypothèse d'une destruction de

l'âge d'or par la barbarie politique n'est évidemment pas défendue par Bond. Ce qu'il s'efforce de valoriser, c'est au contraire la métamorphose du personnage éponyme. Pour l'héritier de la dramaturgie brechtienne, privilégier l'évolution et la transformation d'un personnage, c'est revendiquer une théorie marxiste de l'Histoire selon laquelle l'homme se construit de manière dialectique. Le parcours de Lear de l'aveuglement tragique à la lucidité permet à Bond de montrer ses réticences à mettre en scène un personnage monolithique. En outre, cette métamorphose est mimée par l'écriture théâtrale. La pièce fait se succéder un processus de décélération temporelle, au cours duquel Lear fait le deuil de ses prérogatives despotiques, et une nouvelle accélération de l'action dramatique, lorsque le roi déchu reprend le combat à la lumière de son examen de conscience.

L'émergence d'un Lear activiste fonde la spécificité de la pièce de Bond. Le geste ultime du roi, qui consiste à entamer la destruction du mur, est un acte politique par excellence. Par cette démarche éminemment didactique, Lear devient le porte-parole de la rébellion, l'artisan d'une apologie de l'effort, le fossoyeur de la résignation. Si Lear ne quittait pas la pastorale, il haranguerait les foules à l'infini et pratiquerait une pédagogie allégorique de la parabole. Il serait donc condamné à constater un décalage entre le contenu agressif et la forme lénifiante de ses discours. En renonçant à un exercice exclusivement rhétorique, Lear met ses actes en conformité avec la combativité du message qu'il souhaite délivrer. Prendre le mur d'assaut, c'est passer d'une destruction métaphorique à une destruction tangible de ce symbole d'oppression et de despotisme qu'est le mur d'enceinte du royaume. Devenu prophète et prédicateur à la faveur d'une métamorphose, Lear choisit donc de remplir une fonction politique plus offensive et plus concrète.

L'activisme du personnage éponyme est le signe d'un certain optimisme bondien. Loin de partager les présupposés du théâtre de l'absurde, Bond croit à la survie possible de l'humanité dès lors que l'individu se rebelle contre la tyrannie. Cette mise à distance de l'esthétique absurdiste est récurrente dans les écrits théoriques

du dramaturge. Citons l'une de ces professions de foi que l'on peut lire dans une lettre adressée en 1974 à William Woodman, le metteur en scène d'une autre pièce, *The Sea* : "I really don't like the absurdist writers at all. I simply cannot reconcile myself to a life that will ultimately end in violence and chaos. I do believe in the triumph of the human spirit"[2]. La mort de Lear est certes exemplaire de la répression de toute dissidence. Elle n'est toutefois pas l'indice de la mort du sens. Loin d'être vain, le geste du roi est magnifié par son aporie. La pièce devient ainsi une tragédie postmoderne dans laquelle un personnage ne rencontre son destin tragique qu'après avoir tenté d'y échapper.

Chez Bond, la démonstration politique trouve son efficacité dans une mise en scène paroxystique de la violence. Il faut bien évidemment se méfier de toute lecture littérale et complaisante qui ferait de cette exacerbation de la violence le produit d'une fascination contemplative et pornographique. La violence dans *Lear* n'a pas vocation à être gratuite mais didactique. Il s'agit de surenchérir pour mettre à distance, d'outrer pour rendre répulsif. Le dramaturge s'insurge en effet contre l'idée reçue selon laquelle la violence est innée. A l'occasion d'une représentation de *Lear* à Liverpool en 1975, Bond écrit : "There is a myth that science has proved that we are naturally violent. It hasn't, in spite of what some scientists say. We have a *capacity* for violence, and, like many animals, are violent when we are afraid or frustrated"[3]. Convaincu que la violence n'est qu'une réaction à une agression et qu'elle n'est donc que défensive, le dramaturge pousse ses manifestations à l'extrême et fait de la scène ce lieu privilégié où se concentrent les potentialités auto-destructrices de la société. L'exacerbation de la violence participe également d'une théorie brechtienne de la distanciation à la faveur de laquelle l'outrance engendre une forme d'anesthésie de l'émotion cathartique. A cet effet, Bond choisit notamment de rendre réel ce qui n'est que virtuel dans la pièce shakespearienne. Ainsi l'autopsie de la fille du roi, métaphore de l'introspection et de l'accès à la connaissance héritée de la Renaissance, n'est-elle plus seulement suggérée mais réalisée sur scène. De la même façon, la cécité de

Lear n'est plus seulement métaphorique mais rendue littérale par l'arrachage de ses yeux au moyen d'une machine expérimentale peu éloignée des instruments de la barbarie nazie. La rédemption du personnage résulte donc d'une souffrance physique, lorsqu'il s'agit d'une souffrance morale dans *King Lear*, le dramaturge parvenant ainsi à parodier le processus de rédemption divine. Bond refuse en quelque sorte que Lear s'acquitte de son despotisme passé par la seule souffrance, l'épreuve devant générer l'action et non être une fin en soi.

Et de même que la repentance personnelle du roi engendre chez lui une conception nouvelle du pouvoir politique, de même la violence domestique se prolonge t-elle dans une violence étatique. Cette interaction du privé et du public, de l'individuel et du politique structure *Lear* à proprement parler.

Le début de la pièce fait apparaître une équivalence immédiate entre l'orgueil du roi à l'égard de sa famille et son rejet de toute contestation politique. Renier Bodice et Fontanelle d'une part et freiner la puissance militaire de ses gendres d'autre part, c'est, de manière ostensible, faire usage d'une violence domestique qui n'est que la matrice d'une violence pratiquée au nom de la cité.

Une corrélation similaire s'établit entre ce que le dramaturge dévoile de l'enfance des filles de Lear et la manière dont elles usurpent le pouvoir de leur père. Et nul besoin des outils de la psychanalyse pour constater que l'apparition des fantômes de Bodice et de Fontanelle enfants a pour fonction de renseigner le spectateur sur l'apprentissage précoce de la violence par les fillettes. La perpétuation et la radicalisation d'un régime politique tyrannique résultent à l'évidence d'une confrontation originelle et familiale avec la notion de despotisme.

La mise en mots - sinon la mise en scène - de la sexualité des personnages féminins est une autre composante de la pièce. Or, cette intrusion dans l'intimité des couples que forment Bodice et Fontanelle avec leurs maris respectifs participe de la même

exploration de la sphère privée, seule capable d'apporter un éclairage sur les comportements politiques. Il semble en effet que l'absence de satisfaction sexuelle chez Fontanelle notamment ne constitue pas seulement une offense aux stéréotypes sur la virilité et la domination masculine dans la société, mais qu'elle se prolonge dans une utilisation totalitaire du pouvoir. Dans *Shakespeare and the Modern Dramatists*, Michael Scott explique cette correspondance : "Bond creates a world where the frustration is found within the ruling class itself. Fontanelle's unfulfilled sexuality is emblematic of the tyranny to which she aspires and the political system of which she is a part. Her politics are themselves self-abusive"[4]. Au croisement du domestique et du politique, la torture de Warrington est exemplaire de la manière dont le dramaturge enracine l'état dans un parcours individuel. En torturant Warrington, Fontanelle déplace en quelque sorte des fantasmes inassouvis, mais également porte atteinte au roi lui-même par le biais de celui qui est son conseiller.

L'efficace système de terreur construit par Cordelia, enfin, est métaphorique d'une violence étatique ancrée dans une expérience personnelle de la barbarie. C'est parce qu'elle fut violée, perdit l'enfant qu'elle portait et fut témoin de l'assassinat de son mari que Cordelia s'érige en figure vengeresse, héritière du totalitarisme de Lear.

Chez Bond, la destruction de la structure familiale porte toujours en germe la désagrégation de la nation. Il s'agit même d'une problématique centrale dans son oeuvre : "Our most private experiences are intermingled with our social life - and in the end an individual can only resolve his own conflicts by helping to solve those of society"[5].

Valérie CHABIN
Université de Rouen

1 HAY, Malcolm et Philip ROBERTS. *Edward Bond : A Companion to the Plays*, Londres : Theatre Quarterly Publications, 1978, p. 74.

2 Ibid, p. 56.

3 Ibid, p. 52.

4 SCOTT, Michael. *Shakespeare and the Modern Dramatists*, Londres : Macmillan, 1989, p. 38.

5 HAY, ROBERTS, op. cit, p. 74.

Le post modernisme d'Edward Bond

En 1990, Edward Bond a fait publier en anglais et dans un même volume[1] *In the Company of Men* (*Dans la compagnie des hommes*) et une autre pièce : *Jackets* (*Vestes*), avec le sous-titre général : "Deux pièces postmodernes"; la publication comporte en outre une saynète intitulée *September* (*Septembre*) et une série de quatre-vingt deux notes sur le postmodernisme. Il nous a donc semblé pertinent de sonder les idées de Bond sur ce mouvement dont il se réclame, surtout par rapport à la pièce mise en scène par Alain Françon[2], mais aussi par rapport au postmodernisme d'auteurs dramatiques français aujourd'hui.

Pour faire comprendre le sens de ses deux pièces postmodernes, Bond essaie "d'appréhender le présent comme Histoire"; il le fait en retraçant pas à pas tout l'itinéraire socio-culturel de l'humanité. Les grandes lignes de son argumentation associent les trois termes de peuple, d'autorité et de frontière. Jusqu'à notre époque, la "frontière" est le cosmos, un mode inconnaissable et inconnu, cette frontière que l'être humain interroge sans cesse tout simplement parce que ses capacités intellectuelles dépassent radicalement ce qu'il en utilise pour satisfaire ses besoins individuels. Cette interrogation continuelle sur la "frontière" qui est propre à l'esprit humain, est interprétée et contrôlée par ceux qui assument ce que Bond appelle "l'autorité"; "l'autorité", ou ceux qui détiennent le pouvoir dans une société donnée, parlent ou agissent au nom de la "frontière" dont ils prétendent connaître (mais c'est faux) les mystères. L'autorité subit elle-même une contrainte, celle qui consiste à devoir satisfaire les besoins des gens. Pour y parvenir, elle opère à travers la technologie, mais quand cette technologie change, l'autorité est obligée de modifier ce qu'elle dit de la "frontière", sinon elle doit céder elle-même la place à une nouvelle autorité munie d'une nouvelle interprétation.

Dans ses notes, Bond suit l'évolution à travers les âges de ces rapports triangulaires, au premier abord assez simplistes. Cependant, le rôle joué par "l'autorité" est complexe dans la mesure où il est tout à la fois positif et négatif. Du côté positif, l'autorité utilise la "frontière" pour donner un sens et des valeurs aux êtres humains dont elle a la charge. Du côté négatif, les règles ainsi conçues imposées par l'autorité pour permettre à la technologie de subvenir aux besoins essentiels des hommes, peuvent devenir trop répressives ; dès lors, le peuple recommence à interroger lui-même l'univers sans intermédiaire.

Bond lie les transformations sociales et ces rapports triangulaires à la culture en général et au théâtre en particulier. D'ailleurs le théâtre peut être aussi bien sur la scène que dans la vie, selon les diverses époques de l'humanité. Dans les sociétés de chasse, la "frontière" des hommes se situait à la limite de leurs pérégrinations, que ce fût dans la jungle, le veldt ou le désert ; l'interprétation de la "frontière" par l'autorité avait recours aux esprits des hommes et aux esprits des animaux. L'autorité disait comment intercéder auprès des esprits malveillants de la "frontière" par des actes, rituels ou théâtraux, de propitiation, actes qui associaient hommes et animaux. L'iconographie inventée par une telle société est celle d'une symbiose entre hommes et animaux ; ceux-ci sont sacrifiés en quelque sorte pour servir de nourriture aux hommes.

Dans la société pastorale grecque, l'autorité imagine et raconte le monde contrôlé par les dieux, des dieux frivoles peut-être impuissants eux-mêmes devant la "frontière" du destin. Mais dans la civilisation grecque, l'homme se révolte contre les dieux et interroge directement la frontière, bien qu'il s'agisse là du privilège de l'élite qui, paradoxalement n'a pu inventer la démocratie qu'avec l'exploitation de l'esclavage. Cette faiblesse est surmontée par la religion chrétienne qui crée un dieu d'amour universel, moral et jaloux, qui ne supporte pas d'âtre interrogé. Dans le théâtre grec, l'homme n'arrête pas d'interroger la frontière ; les chrétiens, en revanche, ferment les théâtres et les remplacent

par leurs propres rites. Des analyses comparables de la période de la Réforme, de celle de la Contre-Réforme et du théâtre jacobéen, concernent plus précisément la société anglaise. Sans approfondir davantage, disons qu'après le remplacement, au moment de la révolution industrielle, du Dieu unique par Satan[3], nous arrivons aux temps modernes. Au XXème siècle, le rapport entre l'Etat et l'église ou entre l'autorité et la frontière est remplacé par celui entre l'Etat et la science.

L'art des temps modernes est de nouveau un art interrogateur et profondément iconoclaste ; Bond cite comme exemple le tableau de Picasso *Les Demoiselles d'Avignon* qui détruit l'image, ou l'icône classique de l'homme, sans pour autant rien ajouter à l'humanité de l'homme (et pour Bond, c'est là un défaut impardonnable). L'art moderne cherche, en effet, la nouvelle icône de l'homme dans les débris de l'ancienne. L'autorité, elle, pendant l'après-guerre moderniste, accepte la présence de deux icônes différentes : d'une part, celle qu'on trouve dans l'art académique et public des monuments, des portraits et, pourrait-on ajouter pour le domaine du théâtre, la pièce bien faite ; de l'autre, la nouvelle icône du modernisme depuis le théâtre surréaliste jusqu'au théâtre de l'absurde. C'est ainsi que l'autorité se donne une légitimité, d'autant plus que les praticiens de l'art moderne prétendent en tant qu'élite sociale avoir un contact privilégié avec la "frontière".

Dans la compagnie des hommes explore et interroge notre société contemporaine postmoderne, où l'autorité proclame, conjointement avec l'économie, être devenue la "frontière". La technologie qu'elle gère et qui prétend subvenir, comme dans le passé, aux besoins de la société, est celle de la science toute puissante, et cette science a assumé le rôle de Dieu. Dans notre monde postmoderne, nos besoins sont assurés ; s'ils ne le sont pas, il ne s'agit que d'une interruption momentanée ou d'un manque d'organisation. Contrairement au passé où les besoins n'étaient pas satisfaits quand apparemment la "frontière" s'y était opposée, la société postmoderne, dit Bond, est uniquement une

société de "désirs" et ne rajoute en rien à l'"humanité" de l'homme. Aujourd'hui, comme c'est le cas des personnages de Leonard, d'Oldfield, de Hammond, de Dodds et de Wilbraham, l'homme n'a plus de "vision utopique" et la "frontière" ou l'économie capitaliste n'a plus de caractéristique *éthique*. Même ceux qui semblent encore avoir des besoins (dans ses Notes Bond donne l'exemple de l'enfant du tiers monde qui meurt de faim, mais à un autre niveau, nous pouvons aussi prendre l'exemple du domestique Bartley qui dit explicitement (et c'est souligné dans le texte écrit) : "j'ai besoin de c't'argent" (p. 115) font aussi partie de la nouvelle culture mondiale et ont intériorisé cette notion de "désirs".

La pièce expose tous les rouages de l'économie capitaliste qui, selon Bond, change la nature de l'homme. L'enfant qui meurt de faim sait qu'il meurt non pas parce que les dieux sont mécontents, mais parce que l'homme est injuste. Les actes charitables (y compris ceux d'Oldfield) sont sa façon d'acheter le *droit* d'être injuste, la bonne conscience et l'estime de soi. Leonard lui-même, l'enfant abandonné, bénéficie de la charité d'Oldfield (ce qui est donc pour Bond un acte fascisant) et renaît au sein de cette communauté capitaliste dont il adopte les désirs. Lui qui redramatise les événements de son enfance, l'injustice de ce monde le pousse vers le crime ; mais après ce premier geste manqué, ne pourrait-on pas dire qu'il devient le nouvel interrogateur du monde postmoderne? Cet interrogateur nouveau est, d'après Bond dans ses Notes, "un prisonnier en haillons qui traîne les pieds sur une scène entre le site de l'ancienne frontière et une barrière". Le théâtre de ce nouvel interrogateur ne détruit pas la cause ou le sens des choses mais les *crée* par ses propres actions. Et on ne peut s'empêcher de penser à la fin de *Dans la compagnie des hommes* quand Bond, dans ses Notes, déclare que "les vérités d'un théâtre à venir discipliné ne vont pas se figer en dogmes mais elles laisseront la place à l'ambiguïté - et c'est alors que les indices serviront d'oracles". D'abord, il y avait le théâtre de l'homme et des animaux, ensuite de l'homme et des dieux, de l'homme et du diable ; aujourd'hui nous avons besoin d'un théâtre

de l'homme et des hommes. Ce qui est possible à travers l'interrogation de la postmodernité. Effectivement, dans cette pièce de Bond, il n'y ni animaux, ni dieux, ni diable : nous sommes bien *dans la compagnie des hommes*.

Dans les années quatre-vingts, un grand débat théorique s'est instauré parmi les critiques du postmodernisme; les uns approuvant la réaction contre le modernisme, les autres le défendant contre le postmodernisme, le tout étant assorti de visions progressistes ou réactionnaires du point de vue plus proprement politique. Fredric Jameson[4], théoricien américain bien connu, a trouvé un point commun toutes les définitions de l'oeuvre d'art postmoderne, en constatant l'incorporation dans les différentes formes d'art d'aujourd'hui d'éléments d'une culture de masse (qu'elle soit musicale, littéraire ou artistique) là où les modernistes comme Joyce, ne faisaient que les citer. Maintenant tradition classique et tradition populaire fusionnent ou se fondent en un tout. Ce constat semble s'appliquer à l'oeuvre de Bond et dans une certaine mesure au théâtre français contemporain. Cependant, à la lecture et à la représentation de deux pièces récentes, il nous semble découvrir une différence essentielle. *Le Visage d'Orphée* d'Olivier Py[5] et *La Croix des Oiseaux* d'Hubert Colas[6] (qui datent respectivement de 1997 et de 1996) tournent autour du personnage d'Orphée. C'est là un fait significatif. En effet, le théâtre français d'aujourd'hui est souvent caractérisé par le poète qui parle du poète. En un certain sens, ce théâtre rejoint la définition du postmodernisme comme "continuation du modernisme", car il est tourné dans ses formes vers l'innovation anti-mimétique. Bond lui-même a utilisé le mythe d'Orphée dans sa pièce *The Sea* (La Mer) mais dans un contexte facilement accessible à tous par la langue et le mode de représentation. Pourquoi cette différence entre le postmodernisme politique de Bond et ce qu'on peut appeler le postmodernisme "poétique" des Français ? La réponse est peut-être encore à chercher dans Jameson qui parle de "remplacement utopique", la politique proprement dite étant remplacée par la politique culturelle sui a vocation de transformer le monde par le biais de la transformation

de ses formes, de son espace ou de son langage. N'est-ce pas un peu vrai de la France ?

Anne FUCHS
Université de Nice-Sophia Antipolis

NOTES

1 Bond, Edward, *Two Post-Modern Plays (Jackets, In the Company of Men,September)*, Londres, Methuen, 1990.

2 Au Théâtre de la Colline, octobre 1997.

3 Cette notion est mise en oeuvre et très bien expliquée dans *Narrow Road to the Deep North* [1968], Part 2, Scene 1 in *Bond Plays: Two*, Londres, Methuen, [1978],1997, p. 208.

4 Jameson, Fredric, "The Politics of Theory: Ideological Positions in the Postmodernism Debate", pp.373-383, in *Modern Criticism and Theory*, ed. David Lodge, Londres et New York, 1988.

5 Py, Olivier, *Le Visage d'Orphée*, Arles, Actes-Sud Papiers, 1997.

6 Colas, Hubert, *La Croix des Oiseaux*, suivi de *Traces*, Arles, Actes-Sud Papiers, 1996.

TABLE RONDE

Samedi 18 octobre 1998 à 14h
Théâtre de la Colline - grande salle

Animée par:
Nicole Boireau (Université de Metz)

En présence de:
Georges Bas (Université Paris-IV), Edward Bond, Alain Françon (directeur du Théâtre de la Colline, metteur en scène de *Dans la compagnie des hommes*), Raymond Gardette (Université Paris-IV), Michel Vittoz (traducteur de la pièce).

Avec la participation de :
Élisabeth Angel-Perez (Université Paris-IV), Trudy Bolter (Univ. Bordeaux-III), Michelle Bouin (Univ. de Dijon), Hélène Catsiapis (École Centrale de Lille), Eva Charton (étudiante à l'Université de Metz), Claudie Combres (Univ. de Toulouse), Claude Coulon (Univ. Paris-IV), Anne Fuchs (Univ. de Nice), Brigitte Gauthier (Univ. Paris-X), Vanessa Loubier (étudiante à l'Université de Metz), Raymond Prost (Univ. de Dijon), Monique Prunet (Univ. Paris-IV), Jean-Pierre Simard (Univ. de Metz), Guy Samama (Conseiller du Président de l'Assemblée Collégiale du Collège International de Philosophie), Bruno et Marie-Hélène Schroeder (Paris), Agathe Torti-Alcayaga (Univ. de Picardie).

Traduction simultanée :
Traduction en français des propos d'Edward Bond assurée par Raymond Gardette.
Traduction en anglais assurée par Georges Bas.

Nicole Boireau : Au nom du groupe de recherche RADAC j'adresse les plus vifs remerciements à Alain Françon, Directeur de ce théâtre, metteur en scène de la pièce, et à son équipe

(Armelle Stépien en particulier) à qui nous devons le privilège d'être ici aujourd'hui. Edward Bond, une des plus grandes voix du XXe siècle, dont le théâtre visionnaire est particulièrement apprécié en France, nous fait l'immense honneur d'être des nôtres.

Alain Françon nous a offert une première création en France de *La Compagnie des Hommes* (1992), puis l'expérience grandiose des *Pièces de Guerre* (1994), avant la mise en scène remaniée, terrifiante de justesse, de *Dans la compagnie des hommes*, qui nous occupe aujourd'hui. Cette date est un anniversaire car, il y a un an exactement, Edward Bond mettait lui-même en scène *In the Company of Men*, à Londres au Barbican Pit (Royal Shakespeare Company). Le grand théâtre exploratoire d'Edward Bond nous parle de notre monde, un monde qui est peut-être l'enfer selon Bond et l'enfer selon Françon. Alain Françon, cette pièce semble vous hanter.

Alain Françon : J'ai décidé de monter la pièce en 92 car je n'arrivais pas à la lire. Cette première mise en scène pouvait être approfondie. Je suis allé voir Edward Bond et, entre temps, j'ai monté les *Pièces de Guerre*, ce qui m'a permis d'aller plus loin. La question de savoir comment jouer ce théâtre est à ce jour non résolue. Ce texte est très symbolique, le plus important des trente dernières années. J'ai assisté à toutes les séances de travail entre Michel Vittoz et Edward Bond sur la traduction. Je suis entré dans la connaissance du texte de façon pragmatique. La différence entre les deux mises en scène porte sur la direction d'acteurs. La première fois je ne parvenais pas à donner des indications suffisamment précises aux acteurs, dont le jeu était, pour simplifier, "post-brechtien", ce qui ne convenait pas vraiment. Ma meilleure connaissance du texte m'a permis de mener les acteurs plus vite à ce qui semble être le coeur de la pièce. Cette nouvelle version, qui fait entrer le comique, permet un rapport plus direct avec le public, au contraire de a version précédente, qui tenait le public à l'écart.

Nicole Boireau : La qualité de cette traduction n'a pas échappé au public. Michel Vittoz pouvez-vous nous en parler?

Michel Vittoz : Le moins que l'on puisse dire est que le texte fait problème. Je ne détiens aucune vérité par rapport au texte, car l'acte fondateur de ma traduction c'est d'abord une lecture. Les textes d'Edward Bond me frappent par leur extraordinaire complexité. Complexité de langage, de mode d'expression, de système narratif, imbrication de niveaux dramaturgiques et de niveaux de narration extrêmement différents. En même temps, et paradoxalement, le résultat de l'émission du texte me paraît très simple. Mon problème de traducteur consiste à traduire la simplicité de cette épouvantable complexité. Parfois je ne comprenais rien. Si je n'avais pas pu voir régulièrement Edward Bond, j'aurais continué très longtemps à ne rien comprendre. Le travail de mise en forme était essentiellement rythmique, comme si j'avais traduit la ponctuation. J'ai essayé de garder les mots à leur place avec une ré-interprétation, car je n'arrivais pas à trouver les mots français pour illustrer un petit paradoxe, celui de la mort qui est un monument à sa propre mémoire. Le problème que pose Bond c'est de réveiller l'imagination. C'est un monde d'écriture dramaturgique nouveau, comme si je débarquais dans un pays inconnu. Tout y est surprenant, intéressant. Le théâtre permet les langues les plus abracadabrantes, car au bout d'un moment elles font système. Ce qui est frappant dans l'écriture de Bond, c'est le travail de juxtapositions et d'aplats qui construisent une forme centrale (cela me fait penser à Cézanne). Il suffit de respecter les collages et couleurs. Le texte est toujours difficile à dire, et tout le travail qui consiste à l'appréhender, pour arriver à le dire, fait partie de la mise en scène.

Nicole Boireau : Edward Bond, quel est votre avis sur le travail de traduction et de mise en scène de votre pièce et sur la complexité de vos textes?

Edward Bond : Nous nous trompons sur tout. En tant qu'espèce humaine, nous sommes comme des horlogers qui ne peuvent pas

dire l'heure. On peut fabriquer la machine, mais on n'en connaît pas le sens. Deux choses sont importantes : les êtres humains ne sont pas destructeurs, ils sont fondamentalement créateurs, ce qui va très loin dans l'histoire de l'esprit humain. Nous sommes pour ainsi dire une erreur. En bon athée, c'est ce que je crois. Dieu a fait le monde et les animaux, il a mis ensemble les petits morceaux qui restaient et a dit : "Voilà ma première erreur". Ce qui est très intéressant avec l'esprit, c'est qu'il ne suit pas de schéma défini. Quand l'esprit commence à s'organiser chez les jeunes enfants, il n'y a aucune différence entre apprendre et créer. L'enfant ne peut pas apprendre, il ne peut que créer. Il crée son monde. En ce sens, l'enfant doit accepter sa responsabilité. Telle est la base de l'esprit humain. Nous faisons tout pour empêcher l'esprit humain d'être créateur, c'est ce que nous appelons l'éducation. La raison pour laquelle les choses ne vont pas n'est pas dans l'esprit de destruction, mais dans la corruption de ce besoin de créer. Le mal c'est une façon de chercher le bien. Si quelqu'un commet un crime, c'est sa façon de chercher la justice. Cela semble paradoxal, mais c'est la base du désarroi de notre société. Si l'esprit est, pour ainsi dire, une erreur, il ne s'ensuit pas une structure organisée. Nous imaginons que l'esprit est comme un petit arbre qui devient grand, qu'un esprit immature devient mature. Je ne pense pas que ce soit vrai. Je pense que l'esprit est comme un escalier, avec plusieurs étages, dont on ne perd jamais l'étape originelle. Si je mets de l'encre rouge dans ce verre d'eau, il va nager lentement, devenir rose, si je mets quelques gouttes il se forme une couche épaisse, puis une autre couleur apparaît et ainsi de suite. L'enfant a un esprit, l'adolescent a un esprit, l'adulte a un esprit, et tous ces esprits sont là. L'imagination est une discussion entre ces divers esprits. Quand Mark Twain lut, un jour dans un journal, l'annonce de sa mort, il déclara que la nouvelle était "exagérée". Dire que nous sommes ici dans cette salle maintenant est tout à fait exagéré. Nous sommes ici dans des mondes différents. A n'importe quel moment nous pouvons être dans l'un ou l'autre de ces mondes, c'est pourquoi la vie humaine est si arbitraire et chaotique. Nous ne sommes jamais fidèles à un personnage.

Le problème pour traduire mes textes est qu'il y a plusieurs niveaux de langage, qui correspondent à la situation de la personne, et chacune de ces couches a son propre langage, ses images, sa passion. Les êtres humains s'efforcent d'être chez eux dans le monde, c'est ce que veut dire "être vivant", être chez soi dans le monde. Si la créativité concerne en priorité la justice, et je crois que c'est ce que dit l'esprit de l'enfant, si cet enfant doit le transformer en un monde, il faut que ce soit un monde juste.

La raison pour laquelle nous avons du théâtre, c'est pour créer à notre usage un monde de justice, d'une façon qui est interdite aux parlements. C'est ça l'importance du théâtre. La société veut manipuler l'imagination, le théâtre fait cela aussi, c'est destructeur mais cela se produit de plus en plus. Ce que j'aime dans cette mise en scène, c'est qu'elle clarifie la situation au lieu d'introduire la confusion, comme cela se produit souvent dans les théâtres. Il est important que le théâtre travaille de cette façon. Dans le passé, il était possible de dire ce qu'était la justice, mais aucune de ces définitions n'est aujourd'hui acceptable. C'est comme dans les pièces de Shakespeare, où l'armée intervient à la fin pour résoudre le problème. Les solutions de cet ordre ne sont plus valables. Quelqu'un a dit que la fin de mes pièces était là où elles commençaient, j'en ai conclu que je devais écrire d'autres pièces.

Georges Bas : Quiconque s'intéresse à Bond pour le traduire, pour le comprendre, pour le mettre en scène, est confronté à une telle dimension derrière ce qui se passe, que les choses sont toujours très compliquées. Bond est un philosophe, quelqu'un qui pense de façon originale, un poète aussi, qui propose une multiplicité d'images, de niveaux de signification et d'expression.

La presse nous dit que *Dans la compagnie des hommes* est une pièce sur les marchands de canons. Edward Bond nous a fait comprendre que c'est une pièce sur autre chose, que c'est bien plus profond. Il a parlé du paradoxe du mal. Cela peut paraître un peu déconcertant mais c'est en fait le noeud de cette pièce. Le Théâtre de la Colline l'a très bien compris, car l'affiche parle

justement de corruption et de mal. Bond dit que ceux qui commettent le mal sont peut-être à la recherche du bien et c'est là peut-être une raison d'être optimiste. On a affaire à quelqu'un qui écrit des pièces qui ont l'air d'être sur quelque chose, mais qui sont fondamentalement sur une expérience spirituelle. C'est toute la question qui est posée à propos de Leonard.

Toutes les pièce sont constamment poétiques, mais *Dans la compagnie des hommes* est particulièrement difficile pour le traducteur. Le langage est d'une telle richesse que le français fait ce qu'il peut. La traduction de Michel Vittoz a été appréhendée comme ayant de la force, une énergie intérieure. C'est la chose la plus difficile à rendre. Ce n'est pas une pièce où les personnages font de grandes déclarations, parfois poétiques, parfois philosophiques. La pièce veut rendre compte de l'expérience d'un individu, le héros, aux prises avec le mal dans la société. Comment arriver au bout de cela, comment s'en sortir? Comment les personnages se "sauvent-ils"? Tous les personnages de Bond sont des Leonard depuis le début. Beaucoup s'appellent Len. Ce n'est pas un hasard s'il a appelé son personnage Leonard. Voilà la difficulté pour le spectateur qui, parfois trouve que c'est trop riche : "Too much of a good thing." Parfois le public quitte le théâtre, atterré, parfois il se pose des questions sur le véritable sujet de la pièce, si celle-ci ne porte pas sur le monde des marchands de canons.

Élisabeth Angel-Perez : Le texte contient de nombreuses indications scéniques. Quelle marge de manoeuvre est laissée au metteur en scène devant l'autorité du texte pour faire un travail original?

Alain Françon : C'est pour moi un théâtre qui me pose des questions. Par rapport à ma pratique, ces questions-là me donnent de la liberté, même si les solutions ne viennent pas de manière juste. Les acteurs doivent tout désapprendre, même s'ils ont quinze ou vingt ans d'expérience, ce qui est une chose douloureuse pour eux. Metteur en scène et acteurs peuvent être en perdition, mais quelque chose se reconstitue immédiatement : la

nécessité d'entretenir avec le texte un rapport plus juste, loin des conventions (Stanislavski pour les acteurs), qui ne servent pas à grand chose. Je ne crois pas que le texte soit autoritaire. C'est comme si, au lieu de fermer, il ouvrait quelque chose, et comme si le metteur en scène et les acteurs pouvait le prendre comme une véritable ouverture en sachant où la responsabilité de chacun se situe. Il m'est arrivé qu'un acteur dise qu'il a acquis une conscience exacte en travaillant sur ce texte. Les mots sont compliqués, mais avec ce texte-là les acteurs ont l'impression qu'ils redonnent de la dignité au mot "jouer." Mon but n'est pas de donner la chose pour exemplaire ni de la moraliser, mais c'est l'exercice d'une responsabilité. C'est en toute liberté. C'est la même chose que le texte d'Eugène Durif, que j'ai travaillé pour la petite salle, une écriture plus lâche, presque psychotique, et n'offrant pas la colonne vertébrale de *Dans la compagnie des hommes*. Si l'on travaille sur le sens, les acteurs arrivent à trouver le texte, avec la façon dont le travail les a troublés, dont il a introduit des contradictions et des paradoxes. Quand on est entré dans cette idée de remettre le théâtre à l'endroit où il doit être, ce que l'on a désappris à faire, tous les acteurs diront que l'on a du mal à faire autre chose. J'ai échangé des lettres avec Edward, sur ce qu'il fallait trouver dans *La Mouette*, dans *Edward II*, sur ce qui était transportable dans les grandes pièces. Tout ceci est le contraire de l'autorité, le contraire d'une fermeture.

Georges Bas : Bond est très précis et très exigeant dans ses indications scéniques. Le mérite de la mise en scène de Françon, c'est qu'elle ne contient pas de "trucs", pas de "gimmicks". L'épisode du verre de whisky n'a rien à voir avec le metteur en scène, Bond a dit tout ce qu'il fallait faire avec. Autre détail, à propos de la fin de la première scène entre Leonard et son père, si décevante pour Leonard, Bond dit que le personnage est dans un fauteuil, mais pas dans la position de quelqu'un qui est endormi, mais dans celle d'un soldat que l'on a abattu dans la rue et que l'on a laissé sur place. Que fait le metteur en scène dans ce cas? La différence entre la première mise en scène la seconde montre

qu'Alain Françon a mieux compris ce que signifie cette posture du personnage. Cette fois-ci la position est claire.

Edward Bond : Je ne crois pas que mes textes sont autoritaires. J'essaie d'établir des situations qu'un public a le devoir d'interpréter. La moitié de l'art de l'acteur revient à ouvrir les situations. Ce que j'appelle "l'événement de théâtre" (E.T.), c'est d'essayer d'établir une structure de scène ou de pièce de façon à ce qu'elles créent des situations pleines de significations. Un certain nombre de choses peuvent paraître insignifiantes, mais peuvent être utilisées pour montrer beaucoup. L'événement de théâtre doit toujours s'écarter du réflexe conventionnel face à ce qui doit se produire, mais pas de façon arbitraire. Quand je vais au théâtre, j'y vois beaucoup de lumières, de bruit, de musique, et rien ne se produit. Ce sont des effets arbitraires qui essaient de vous convaincre que quelque chose est en train de se produire, ou de vous persuader de ne pas vous soucier de ce qui se passe. Je crois que c'est trahir le théâtre. C'est très destructeur.

Mon théâtre concerne les acteurs, tout repose sur eux. Ils sont les interprètes car leur langage est infiniment subtil. On peut écrire un vers, qui a une certaine signification, une signification littérale, des associations, des connotations. Le vers le plus important que je connaisse dans la langue anglaise est dit par le roi Lear : "Défaites ce bouton". C'est extraordinaire et très simple. Je dirais que défaire le bouton est un E.T. Est-ce qu'il farfouille le bouton? Est-ce qu'il le défait, est-ce qu'il l'arrache? Le bouton le fait-il pleurer? Le bouton est devenu le centre du monde. Je ne dirais pas qu'il arrache le bouton. Je laisse cela à l'acteur. Parfois j'insiste pour que l'acteur dise le vers de telle ou telle façon. Dans une pièce, je dis : "Elle embrasse cette main avec une politesse infinie". L'actrice a dit : "C'est une indication scénique étrange, Edward, je vais vous montrer ce que vous voulez dire". Elle a dit à l'acteur : "Donnez-moi votre main" puis elle a mordu la main et l'a repoussée. Elle avait raison. Elle embrassait la main avec une politesse infinie, pour ce qui me concerne, car elle avait trouvé la signification du moment. Elle savait que c'était un détail dont beaucoup dépendait. Elle pouvait

l'utiliser. Mon autre mot-clef, pour le théâtre, est : "usage", "utilité". La question n'est pas "qu'est-ce que c'est", mais "comment vous en servez-vous?". Si Shakespeare peut faire intervenir son armée sur scène, personne n'y voit d'inconvénient, et si je dis "mettez un verre d'eau sur le sol", ils disent "c'est un Mussolini du théâtre", mais ce n'est pas vrai. Ce que j'essaie de faire, c'est d'ouvrir le théâtre d'une façon nouvelle. Quand Clytemnestre dit à Agamemnon de marcher sur un tapis rouge, pour moi c'est un événement de théâtre. Ce qui me fascine, c'est que les E.T. rouvrent la signification. J'utiliserais l'indication d'Eschyle différemment, je veillerais à ce qu'elle ait une signification pour une autre époque. Si vous êtes en prison et si je vous dis : "Passez cette porte pour pouvoir entrer dans la liberté", je dirai : "Je vous en prie, passez cette porte mais ne vous fracassez pas la tête sur un mur de brique". C'est ce à quoi se résument mes indications.

Une participante : On trouve une forme d'humour dans vos pièces tragiques.

Edward Bond : Fondamentalement, je pense que je suis un auteur comique. L'humour peut être dangereux. Mon but n'est pas d'écrire des pièces tragiques. Je prends une situation dont je pense qu'elle est importante et j'essaie d'en trouver la logique. Par exemple dans *Dans la compagnie des hommes*, le personnage de Leonard rencontre plusieurs situations qui, dans le passé, auraient eu une solution. Dans ce sens il est très moderne. Il essaie d'être une sorte d'homme d'affaires comme ceux que l'on voit dans la publicité à la télévision. Il devient un héros dostoievskien, un saint, puis un gangster, ensuite il entre dans une série de mondes étrange, c'est ce qu'exige de lui la situation et, à la fin, il commet un acte dont je ne veux pas parler, parce qu'il entre dans une situation où il se dit que le monde est dénué de signification et qu'il doit lui donner un sens. Il lui donne un sens par l'action. c'est ce qui se passe dans mes pièces. Par exemple, à la fin de *Bingo*, Shakespeare dit : "Le monde n'a pas de sens, donc le monde est immoral. Il faut que je fasse une action qui soit

morale". Il se juge lui-même. A la fin de *Dans la compagnie des hommes*, c'est Leonard qui commet une action à la fois bonne et mauvaise, destructrice et créatrice, parce qu'il utilise son suicide pour commettre un meurtre mais aussi pour donner beaucoup d'argent à quelqu'un. Je ne veux pas porter de jugement sur cela. C'est une situation-limite.

Si quelqu'un m'aborde dans la rue pour me dire : "Dois-je assassiner cet homme?" Je dis "non" parce que je suis contre l'assassinat. S'il me dit : "J'ai un million de livres sterling, dois-je les donner à cet homme?" Je répondrai certainement : "Donnez-les moi". C'est une action très ambiguë, et il me semble qu'elle désigne l'ambiguïté de notre vie à l'heure actuelle. Nous mettons en permanence des gens en prison, où ils meurent de désespoir, et nous donnons à des compagnies d'immenses fortunes. Si vous consentiez à tout cela, aux yeux de Dieu, s'il y en a un, nous serions tous des criminels.

Ce qui rend le théâtre intéressant, c'est qu'il peut être entièrement réel, tout en donnant le privilège de la distance. Au niveau d'un de ces mondes, ce qui arrive à la fin de la pièce est réel, sinon les gens se lèveraient et fuiraient le théâtre, ou bien ils se mettraient en colère. Ou alors ils sont très contents. On se sent un peu bête d'être heureux de ce que font les gens sur la scène, ou d'en être bouleversé, car ce n'est qu'une pièce, mais si cela ne vous arrivait pas, vous ne seriez pas humains. Un acte d'une telle ambiguïté vous met face à votre humanité, à votre condition humaine, sinon vous faites un film de style hollywoodien, vous dites que cet homme est le Mal, et tout le monde est heureux. Je n'ai pas de temps à perdre avec ce genre d'imbécillité. Tout dépend de l'art de l'acteur et du metteur en scène, de leur capacité à présenter cela dans des images et des mouvements graphiques, qui éclairent toutes les ambiguïtés rassemblées dans une seule action au théâtre. Ce n'est pas parce que je veux éviter de prendre une décision, c'est parce qu'en tant que public, il nous faut apprendre ce qu'implique une décision. Il nous faut savoir ce que nous faisons en tant que personnes humaines. Il semble que notre société vise à nous empêcher de nous rendre compte de ce que nous faisons en tant que personnes humaines.

Nicole Boireau: Alain Françon, souhaitez-vous vous exprimer sur le comique, voire l'ironie de la pièce?

Alain Françon : Je n'emploie pas ces mots-là, je ne pourrai donc pas en parler. L'humour au théâtre me semble toujours être le signe d'une position où l'on se mettrait un peu en retrait ou en avant, comme si on s'éloignait de quelque chose pour pouvoir le regarder. Quand la pièce est au travail, et quand on arrive à mener les situations à leur logique extrême et que cela développe du comique de manière organique, c'est tant mieux. Ce ne sont pas des choses que je recherche consciemment. C'est le produit de la logique du travail et des situations qui sont sur le plateau.

Nicole Boireau : La pièce est à la fois une satire dans la tradition de la City comedy, et une grande pièce sacrificielle. Elle contient une dimension tragique.

Georges Bas : Le mot "tragique" doit être manipulé de manière délicate. Que veut-on dire exactement? Lorsque les journaux ont dit que la mort de la princesse Diana était "tragique", j'ai trouvé cela particulièrement ridicule. Ou alors les mots ne veulent plus rien dire. Ce n'est pas parce qu'elle est morte dans un accident de voiture que c'est tragique. Ce n'est pas parce qu'il y a de la violence ou qu'il se passe des choses horribles dans une pièce qu'elle devient une pièce tragique. La plupart des pièces de Bond posent la question de savoir si, à la fin, le héros a pu se "sauver" ou non, selon le titre d'une de ses pièces. La fin est toujours plus ou moins ambiguë. *Lear* est une pièce où il se passe des choses abominables. A la fin, Lear se "sauve", parce qu'il fait l'action dont parlait Bond, c'est-à-dire qu'il a compris ce qu'il fallait qu'il fasse. C'est éminemment optimiste, d'un optimisme même exagéré. Lear fait le geste qu'il fallait qu'il fasse : détruire le mur. Est-ce tragique? A ce même moment, des ouvriers viennent, on les chasse, on les renvoie, un pouvoir totalitaire règne sur le pays, mais à la fin l'un des ouvriers se retourne et regarde Lear. Il faudrait que le public comprenne qu'il y a là une note

extraordinairement optimiste, car dans la tête de cet ouvrier, la signification du geste de Lear va faire germer quelque chose. Alors que veut dire "tragique"?

La pièce *Dans la compagnie des hommes* est très ambiguë à la fin. Quel type de héros est Leonard? S'il parvient à dire : "Je ne vivrai pas comme ces hommes dont je fais partie, je ne vivrai plus comme eux", et s'il décide de concrétiser la chose par le suicide, d'une certaine manière il se "sauve". Est-ce une tragédie?

Nicole Boireau : La dimension tragique de la pièce se situe peut-être dans une forme de transcendance, cette aspiration à une compréhension du monde et de soi-même qui est propre à Leonard.

Guy Samama : L'une des difficultés que nous avons avec cette pièce, et avec beaucoup d'autres, c'est au fond celle que nous avons avec notre langage. Lorsque nous parlons de langage, nous attendons toujours une signification quelque part, et l'ambiguïté du terme est révélatrice. Que veut dire "signification"? Dans la culture théâtrale française, il y a un jeu d'implicite. Dire un texte, dire un sens, renvoie à un arrière-fond psychologique, ou idéologique, ou métaphysique, mais l'acteur joue sur un bas-fond ou un arrière-fond de sens. Ici, une des difficultés est que le sens est court-circuité dans toutes ses dimensions par l'acte, et il s'agit de comprendre comment on peut être responsable de ses actes. On n'est pas responsable d'un acte préexistant, en dehors de tout moule de culture ou de langage, un moule qui enferme à la fois le comédien, le metteur en scène et l'auteur.

Il est difficile de comprendre comment on peut recevoir, en tant que Français, sauf en se décalant complètement, quelque chose qui ne fait référence à rien d'autre. Tout est montré, tout est là, et c'est précisément le caractère frontal de ce qui est montré qui, d'une certaine façon fait violence. La violence n'a jamais à être présente, puisqu'elle est frontale. Elle est montrée, elle est là, tandis que dans une culture théâtrale française, on doit toujours sur-interpréter quelque chose, un acte, un geste, un texte, pour qu'il ait un sens théâtral. Une des difficultés de la pièce, mais

aussi notre émotion, vient du fait que l'on doit faire abstraction à la fois du sens et du sens théâtral. Pourquoi notre langue ne fonctionne-t-elle pas comme une recherche de sens? C'est sans doute ce qui rend difficile le travail de la traduction, et celui des acteurs, qui doivent jouer en dehors de la dimension de la signification. Là se trouve l'une des nombreuses difficultés de ce texte et de ce théâtre.

Michel Vittoz : Je perçois bien ce que la "dimension frontale" veut dire. Mais je raisonne de façon différente. D'habitude, dans les pièces, on cherche à montrer quelque chose. Ici, on est dans le cas de quelqu'un qui cherche à nous faire imaginer quelque chose, c'est-à-dire qu'il n'y a pas d'autre relation possible au monde qu'à travers l'imagination et la création. La pièce n'est là ni pour dire, ni pour montrer, mais elle serait plutôt là pour nous faire imaginer les choses, et c'est pour cela qu'elles sont paradoxales et contradictoires. L'imagination que j'appellerai "dominante" ne peut pas rendre compte de ces situations qui nous émeuvent, et dont on est obligé d'imaginer pourquoi. Face à cette situation, la seule façon de l'aborder est d'imaginer ce qu'elle raconte. Le dépaysement est essentiel.

Brigitte Gauthier : Monsieur Bond, être un dramaturge contemporain engagé implique-t-il une participation à la résistance anti-fasciste?

Edward Bond : Oui, c'est ce dont il s'agit. L'imagination est pour moi la chose la plus importante au théâtre. Il y a une logique de l'imagination, alors que nous pensons qu'il y a une logique de la raison. L'idée qu'il puisse y avoir une logique dans la démarche de l'imagination est quelque chose qui nous est étranger. Nous pensons que l'imagination c'est créer des chose imaginaires, mais en réalité, l'imagination c'est la façon dont nous établissons un contact avec le réel, c'est notre façon de créer notre réalité. Lorsque l'imagination est corrompue, elle devient fascisante. C'est le sombre théâtre du fascisme. En tant qu'écrivains, nous cherchons en permanence à trouver des

raisons aux comportements humains. Nous devons trouver de nouvelles façons de le faire.

Au début, j'étais très influencé par Brecht. Il y a deux ans, le Berliner Ensemble a mis en scène une de mes pièces. J'ai discuté avec les metteurs en scène, et quand je suis reparti, j'étais convaincu que ce que le Berliner faisait, ce que le théâtre brechtien est censé faire, n'apportait plus rien. Ce qui ne veut pas dire que nous devons rejeter Brecht, mais il faut le comprendre d'une autre façon.

Je ne crois pas qu'il y ait des barrières culturelles, car si je prends la réplique : "S'il vous plaît, défaites ce bouton", c'est une réplique très simple. Dans n'importe quelle culture, elle aurait d'immenses ramifications, car elle parle d'un vieil homme qui se conduit comme un enfant. Elle parle du pouvoir politique, du savoir, de la raison et de la santé d'esprit. Tout peut prendre ainsi une force critique. Hier, quand je me promenais au Père Lachaise, au milieu de tous ces acteurs de pierre sur les tombes, dans ce décor très théâtral, je comprenais ce que le sculpteur voulait dire, et je me demandais ce que tout cela me disait sur la mort. Peut-être devrais-je simplement regarder la terre entre les tombes? C'est de cette façon que le théâtre rend l'expérience signifiante. Il n'y a pas de limites culturelles en la matière. Les cultures, les langages, fonctionnent de différentes manières. Quand mes pièces sont traduites en français, elles y perdent quelque chose, mais elle y gagnent aussi. C'est ce à quoi on doit faire face. La mise en scène d'ici m'a appris de nouvelles choses, pas forcément contradictoires, sur ma pièce, en apportant des significations plus grandes, en la rendant plus graphique. Quand je rencontrerai mes pièces dans la rue, je les reconnaîtrai sur les visages. Ce sera un gain et non une perte.

Élisabeth Angel-Perez : Il y a de grands moments dans cette mise en scène, comme la scène qui se passe dans un bureau-cathédrale qui va être le sanctuaire du père et le confessionnal du fils. N'y a-t-il pas là un paradoxe? Car, dans le théâtre de Bond, j'avais l'impression que l'on cherchait Dieu partout sans jamais le trouver. Cette transcendance, qui est toujours là mais jamais

palpable, vous semblez la matérialiser en quelque sorte sur la scène. D'un côté, on entend des phrases lumineuses dans le texte, et à coté de cela, ce bureau-cathédrale replace l'homme dans l'infiniment petit. A ce moment de la pièce où le père meurt et où le fils se confesse, j'ai l'impression que vous avez cherché à matérialiser cette transcendance en faisant un décor qui se lit plus comme une cathédrale que comme un bureau. Alain Françon, j'aurais aimé savoir ce qui a dicté votre choix à ce moment particulier.

Alain Françon : Le décorateur pourrait le dire, moi je n'ai pas de réponse. Un décor est une machine célibataire. L'idée du rideau de fer, pour la cinquième unité et pour la neuvième, vient du fait que dans la première version, au Théâtre de la Ville, on avait fabriqué un mur. Il était en plastique et tellement mal réalisé que quand on l'a vu arriver, on a décidé de ne pas s'en servir. On a fait le tour du théâtre, puis on a fait baisser le rideau de fer, ce qui nous a donné l'idée. Pour le bureau, avec le décorateur, on a eu l'idée de faire une ouverture, pour qu'il passe de la lumière de l'extérieur, comme le disaient les indications scéniques. Alors, comme les murs sont très hauts, cela peut ressembler à une cathédrale.

Nicole Boireau : Pour moi, la fenêtre évoquait une meurtrière.

Anne Fuchs : J'ai vu la cathédrale du capitalisme. Edward Bond, que pensez-vous de la notion de théâtre populaire en Angleterre aujourd'hui? Il me semble être celui des minorités. Quelles relations aimeriez-vous avoir avec lui et avec quel public?

Edward Bond : Je veux présenter quelque chose qui vous oblige à lui mettre un nom. Bien sûr, toute notre culture s'oppose à cela. Nous voulons toujours mettre des étiquettes aux choses sans nécessairement dire ce qu'elles font. Nous leur faisons faire ce que nous voulons qu'elles fassent. Si j'utilise l'E.T., c'est pour éliminer les mauvaises conceptions idéologiques que nous avons des choses.

A propos de cette scène, ce que j'avais imaginé était compliqué. Quand je l'ai vue ici, elle m'a montré quelque chose que je n'avais pas vu avant, mais qui s'y trouve : quand le père meurt, il en va de même du ciel. Je ne m'en étais jamais rendu compte auparavant. Le ciel meurt, c'est intéressant, c'est une idée utile, qui aura une signification dans ces couches de mots. Au départ, je voulais que la lumière disparaisse et que vous entendiez cette voix qui partirait pour un long voyage, à travers différents mondes. C'est ce qu'elle fait de manière structurelle. Elle décrit le fait de tuer quelqu'un, puis elle l'examine de plus près, puis elle regarde les sons et toute la géographie s'en trouve bouleversée, comme si la blessure appelait la balle vers elle. Puis cela va plus loin encore, dans un monde plus fondamental, qui a un rapport avec la guerre, avec les morts, et avec les os qui crient dans la boue. Dans les vieux films, on voit des gens qui tirent et disent : "Je meurs". Je voulais ouvrir cette situation. Il y a une signification universelle que l'on ne peut pas obtenir en disant : "Ah! Je meurs".

A propos de l'autre question, mes pièces sont très souvent données dans les lycées. Les jeunes les trouvent plus faciles à comprendre que les adultes. J'ai eu des expériences extraordinaires, comme avec ce professeur qui disait à un jeune public ce qui se passait dans la pièce, et à qui les enfants répondaient : "Non, ce n'est pas cela". L'enfant a toujours raison. Non pas que j'entretienne des idées romantiques sur les enfants. Si nous retournions à l'innocence de l'enfance, nous nous entretuerions. Mais je veux créer au théâtre cette capacité à la création.

En Angleterre, le théâtre est en train de changer d'une façon radicale. Il y a le nouveau théâtre, avec toute une vague de jeunes auteurs, dont je pourrais parler longuement, car ils sont très intéressants, mais je ne vais pas le faire. Tout ce que je peux faire, c'est utiliser les occasions qui se présentent. L'an dernier, je suis retourné à la Royal Shakespeare Company pour y mettre en scène *In the Company of Men*, mais je n'ai pas pu le faire, car les acteurs et le public passaient leur temps à apprendre des mensonges sur Shakespeare, alors comment pouvaient-ils dire la vérité sur moi? Mais la situation évolue. Il se pourrait que je

retourne au Royal Court Theatre, où il y a un nouveau directeur qui a eu la mésaventure d'être un de mes étudiants, pendant une courte période. Tout le monde dit que je l'ai influencé. Alors j'y retournerai peut-être. Il faut utiliser toutes ces occasions.

Travailler avec les jeunes écrivains est pour moi la partie la plus fructueuse de mon travail. Le théâtre anglais est soumis à l'énorme pression de la langue américaine. On insiste pour que soient écrites des choses exportables en Amérique. C'est destructeur. Pourtant, à Los Angeles, un groupe de théâtre s'appelle le "Laboratoire du mardi", parce j'ai écrit une pièce qui s'appelle *Tuesday*. Ils ont travaillé dessus et, l'ayant trouvée intéressante, ils ont établi un programme de dix pièces, dont certaines sont de moi, et d'autres sont écrites par différents écrivains, comme Motton, que j'aime beaucoup, et une jeune femme extrêmement brillante, qui s'appelle Sarah Kane. Un des grands bonheurs de ma vie est de lui être utile.

J'aimerais que le théâtre de la Colline devienne une scène à l'usage des jeunes écrivains français, et si j'ai une place légitime à tenir ici, c'est d'aider à ce que cela se produise. Le théâtre se renouvelle en permanence, on peut apprendre et inventer de nouvelles formes. A propos de cela, ce qui est ennuyeux en Angleterre, c'est qu'ils se réfèrent tous au salon d'Ibsen. Ils se castrent eux-mêmes dans le salon, et bien d'autres choses encore. Il faut sortir du salon.

Anne Fuchs : "Out of the drawing room, into the lounge" (du salon au living).

Edward Bond : On dirait le titre d'une pièce. J'ai un compte à régler avec vous. Ce matin, vous avez dit qu'à la fin de la pièce Bartley revient prendre la montre parce qu'il la veut.

Anne Fuchs : J'y avais pensé avant de revoir la pièce hier soir, et je me suis rendu compte que je m'étais trompée.

Edward Bond : Je suis déçu, car j'allais refuser de vous dire pourquoi il la prend. Il faut revenir voir la pièce. Ce n'est pas

mon métier, c'est celui du public. Si quelqu'un change les paramètres de l'expérience, je ne vous critique pas personnellement, je le fais sans arrêt, des sens, des interprétations s'imposent. Ce que fait Hammond est beaucoup plus bizarre. Il faut qu'il se parle à lui même. Ce qui se produit souvent dans la pièce, c'est que chacun imite l'autre. C'est une sorte d'événement de théâtre (E.T.) structurel. Il est important que cela se produise à la fin, à un moment critique. Cela ressemble à un vol, mais c'est exactement le contraire. Je n'en dirai pas plus.

Nicole Boireau : Le RADAC exprime toute sa gratitude au Théâtre de la Colline pour son hospitalité, à Alain Françon et Michel Vittoz pour avoir commenté leur travail d'une manière aussi enrichissante et, enfin, à Edward Bond, qui nous a entraînés dans les hauteurs vertigineuses de son théâtre et a illuminé cette manifestation de sa présence.

Propos recueillis par Nicole BOIREAU
Université de Metz

Propos d'Edward Bond en langue originale (extraits)

What I try to do is to set up situations, which an audience has to interpret, and half the craft of the actor is opening up situations, and I think this device I call the T.E. (Theatre Event) is to try to structure a scene or play so that it keeps creating situations that are full of meaning. Some of the things may seem insignificant but I think they can be used to show a great deal. I think the T.E. always has to be away from the conventional response to what's happening but not in an arbitrary way. I go to the theatre and I see lots of lights, lots of colours, lots of noise, music, and nothing is happening at all. Only arbitrary effects to convince you that something is happening, to persuade you that you don't have to bother really about what is happening, and this I think is a betrayal of theatre. A very destructive thing.

In the end, my theatre is about actors and actresses. Everything has to be placed onto the actor or the actress, because they are the interpreters and because their languages are infinitely subtle. One can write a line, with a certain meaning, a literal meaning, associations and connotations, but the greatest line I know in the English language is something that King Lear says: "Undo this button". It is extraordinary. It is a very simple line. I would say that undoing the button is a T.E., because does he struggle with the button? Does someone come to undo the button? Does he pull the button off? Does he cry over the button? The button is the centre of the world at that moment and I wouldn't say he rips the button off. I wouldn't say anything, I would leave that to the actor. Occasionally I do say: "You must say that line in this way". In a play I say: "She takes his hand and kisses it with infinite politeness". And the actress said: "That's a very strange instruction, Edward". She said: "I'll show you what you mean", and she said to the actor: "Give me your hand". She

bit his hand and threw it away. She was right. She was kissing his hand with infinite politeness as far as I'm concerned, because she'd found something. She knew the significance of the comment. She knew that it was a small thing but an enormous amount depended on it. She could use it, and that's the other watchword I have in the theatre: "use". It's not, "what is it?", but: "how can you use it?" Shakespeare can bring his army on and nobody objects. But if I say: "You put a glass on the floor", they say I'm a theatrical Mussolini, but it's not true.

What I try to do is open up the theatre in a new way. When Agamemnon is told by Aeschylus to walk on a red carpet, for me that is a T.E. The fascinating thing about T.E.s is that they reopen meanings, because I would use Aeschylus' T.E. differently. I would make it to have a meaning for our own time. If you are in prison I'll say: "Go through that door, then you can enter freedom, but please go through the door and don't break your head against the brick wall". That's all my instructions are.

I think I'm basically a comic writer. Humour can be dangerous. I don't set out to write tragic plays. I take a situation I think is important and try to find its logic. For instance, in *In the Company of Men*, the character of Leonard goes through various situations that I think in the past would have been a solution. In that sense he is a very modern character. He tries to be a sort of TV commercial businessman. He becomes an addict, a sort of Dostoevskian hero, a saint. He then turns into a gangster, he then, it seems to me, goes into very strange other worlds because his situations make different demands on him. In the end he does an act which I find I don't want really to talk about, because it appears to me he gets himself into this situation where he says: "The world is totally meaningless and therefore I must give it a meaning". And he gives it a meaning by action. What he does, as it often happens in my plays, is like Shakespeare in *Bingo*. He says: "There is no meaning in the world. The world is immoral. I must commit an act which is moral". He passes a judgement on himself. At the end of *In the Company of Men* Leonard does an act, which is apparently both evil and good, destructive and

creative, because he uses his suicide to commit murder but also to give a lot of money to somebody else. I don't particularly want to judge that. It's just a boundary situation. If somebody comes to me in the street and says: "Shall I murder that man?", I'll say "no", because I'm against killing. And if he says: "I have £ 1,000,000, shall I give it to that man?", I'll probably say: "Give it to me". It's a very ambiguous act, and it seems to me that it catches the ambiguity of our life at the moment. We are all the time putting people in prison, where people die of despair, and give heads of companies immense fortunes, and if you all do that, if you consent to that, in the eyes of God, if there is one, you'll all be criminals.

But the nice thing about theatre is that it can be totally real but allow you some privilege of distance because on one level, on one of these worlds, what happens at the end of the play is real, because people would get up and run out of plays or would get very angry, or they are so pleased. It's very stupid feeling pleased at what people are doing on the stage, or getting upset. It's just a play. But if you didn't, you wouldn't be human.

An ambiguous act like that can confront you with your humanity. Unless you're making a Hollywood film, in which you must say : "This man is evil", and then everybody's happy. I can't waste my life doing that sort of rubbish. Everything depends on the artistry of the actor or director, of being able to present that in those graphic images and movements, which clarify all the ambiguities gathered in a very simple act. It's not that I want to evade a decision. It's just that as audiences we must learn what is involved in decisions. We have to know what we are doing as people, and it seems to me the whole of our society is based on preventing us knowing what we are doing as people.

We've been talking about imagination, and that's for me the most important thing in the theatre, but there is a logic in the imagination. We think of a logic of reason. The idea that there could be a logic of imagination is foreign to us. We think of imagination as something fanciful, but imagination is really the

way we relate to reality, it's the way we create our reality. When imagination is corrupted it becomes fascistic. That is the dark theatre of fascism. So one is as a writer constantly trying to find reasons for human behaviour, one has to find new means of doing this. It's like when I was a young writer, I was very influenced by Brecht. A couple of years ago, I had a play produced by the Berliner Ensemble. I spent a certain amount of time there talking to directors. I was absolutely certain, when I came away, that what the Berliner Ensemble was doing, what Brechtian theatre is said to do, wasn't a help anymore. Not that we have to put Brecht in the dustbin, but it has to be understood in a new way and I don't think there are cultural barriers about this, because I think that if I take a line like: "Please undo this button", that is a very simple line, but in any culture it would have enormous ramifications, because it says something about an old man behaving like a child. It says something about political power, about learning, about reason and sanity.

Everything can be made critical in that way. Yesterday, when I was walking around Père-Lachaise, and there were all these stone actors standing on tombs, in rather theatrical settings, I knew what the sculptor meant and I also asked myself, "What does this tell me about death? Perhaps, I should just look at the earth between the stones". Theatre makes experience cogent in that way. And there aren't really cultural limitations about that. Cultures work in different ways, languages work in different ways. When my plays are translated into French, some things are lost, and other things are improved, and it's the total business that one has to relate to. For instance, when I saw the production here I learnt new things about my play. They were not contradictions, they just enlarged the meaning for me. They made it more graphic. And now, when I meet my plays in the street, I shall recognize them in new faces.

I want to present something so that you have to name it, and of course all our culture which we get from the past is against this. It constantly wants to label things and situations and not necessarily to identify what these things do. If I use devices like

the T.E., it is trying to take away the ideological misconceptions we have of things. About that scene, what I imagined is quite complex, because when I saw it here, I saw something about it which I had not thought before. But it's legitimately there: the father dies and so does the sky. I had never realized that before. The sky dies. It's a useful idea because it will have a meaning in these layers of words. What I intended originally was that the light would go away and you would just hear this voice and this voice would go on a long journey through various worlds and it does that quite structurally. It describes shooting somebody, and then it looks at that closer, then it looks at the sound and the whole geography gets turned upside down. And it becomes as if the wound is calling that bullet towards it. And then it seems to go beyond that into a world that seems more basic, a world that has to do with war and many people having been killed and bones crying in the mud. People come on old films, and go "bang bang I'm dead". I wanted to open that. There is a universal meaning there that cannot be got by saying: "Ah! I'm shot".

My plays are actually done a lot in schools. Very often young people find them easier to understand than adults. And I have had remarkable experiences of teachers talking to a young audience and saying, "In this play you have seen this happen here", and the child would say, "No it doesn't". And always the child is right. It's not that I have any romantic vision about children. If we all returned to the innocence of childhood we would kill each other, but there is that ability to be creative I want to create in the theatre.

If you talk about the state of the theatre in England, it changes very dramatically. There's the new drama, a whole wave of young writers about which I could talk at great length. I think that all I can do is to use those opportunities which are available. Last year I went back to the Royal Shakespeare Company and directed *In the Company of Men* there, and I couldn't do it because the actors and the people in the theatre spent all their time learning to lie about Shakespeare. So how could they tell the truth about me? But the situation changes. I might go back and

work again at the Royal Court. A new man has taken it over. He had the misfortune to be for a limited time one of my students, and they tell me he's all been influenced by me. So, perhaps I'll go back to the Royal Court Theatre.

The most rewarding work I do is working with the younger writers. There are enormous pressures in English theatre because they all talk American, and there is an enormous pressure to write stuff that will go to America. This is very destructive. On the other hand, in Los Angeles, there's a group of theatre workers who have something called "The Tuesday Laboratory". It's called "Tuesday" because there's a play of mine called *Tuesday*. They worked on that play and found it interesting, and they have a programme of about ten plays, some by me, some by other writers, a writer called Motton, whom I like very much and an amazingly brilliant young woman writer called Sarah Kane. One of the great happinesses of my life is to be able to be of some use to her. One has to relate to a situation and make it as useful as one can.

What I would like for a theatre like this is to become a stage for young French writers. If I feel I have a legitimate place here, it is to help make that happen, because theatre is always renewing itself, but it is something that one can learn. One can learn new skills, one must invent new forms of theatre. One of the annoying things about this new wave of theatre is that they all revert to Ibsen sets. All these plays happen in a drawing-room. They all castrate themselves in the drawing-room and other things like that. One wants to go out of the drawing-room.

Propos recueillis par Nicole BOIREAU
Université de Metz