

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'auditoire¹. 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 (*ù*, *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 Freud³. 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 puissance⁵. 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 ghosts⁷.

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 frère¹⁰, 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 shakespearienne¹¹) 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 affairs¹².

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 butter¹⁴.

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 despair¹⁵.

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 dead¹⁶.

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 is¹⁷.

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

NOTES

- 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*.