

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

Bond est l'un des dramaturges contemporains les plus prolifiques 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 pièce², 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

NOTES

- 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.