

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 pédagogique 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'analyse³. 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 individuelles⁴.

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 combattants⁵.

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 Dodds⁶, 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 mesure - 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 mesure.

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 britannique⁸. 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 excréments 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 sociaux⁹, 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, enfle la chemise de Leonard. Dans la mesure, 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 universel¹¹. 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 "râlé", "ordure", "rien du tout", reprend précisément la célèbre 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 mesure, 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 mesure. 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 simultanée, 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'embrasement 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.