

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 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'acquitté 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

NOTES

- 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.