

Le post modernisme d'Edward Bond

En 1990, Edward Bond a fait publier en anglais et dans un même volume¹ *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 Françon², 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'être 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 Satan³, 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 fascinant) 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 Jameson⁴, 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 Py⁵ et *La Croix des Oiseaux* d'Hubert Colas⁶ (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.