

TABLE RONDE

Samedi 18 octobre 1998 à 14h
Théâtre de la Colline - grande salle

Animée par:

Nicole Boireau (Université de Metz)

En présence de:

Georges Bas (Université Paris-IV), Edward Bond, Alain Françon (directeur du Théâtre de la Colline, metteur en scène de *Dans la compagnie des hommes*), Raymond Gardette (Université Paris-IV), Michel Vittoz (traducteur de la pièce).

Avec la participation de :

Élisabeth Angel-Perez (Université Paris-IV), Trudy Bolter (Univ. Bordeaux-III), Michelle Bouin (Univ. de Dijon), Hélène Catsiapis (École Centrale de Lille), Eva Charton (étudiante à l'Université de Metz), Claudie Combres (Univ. de Toulouse), Claude Coulon (Univ. Paris-IV), Anne Fuchs (Univ. de Nice), Brigitte Gauthier (Univ. Paris-X), Vanessa Loubier (étudiante à l'Université de Metz), Raymond Prost (Univ. de Dijon), Monique Prunet (Univ. Paris-IV), Jean-Pierre Simard (Univ. de Metz), Guy Samama (Conseiller du Président de l'Assemblée Collégiale du Collège International de Philosophie), Bruno et Marie-Hélène Schroeder (Paris), Agathe Torti-Alcayaga (Univ. de Picardie).

Traduction simultanée :

Traduction en français des propos d'Edward Bond assurée par Raymond Gardette.

Traduction en anglais assurée par Georges Bas.

Nicole Boireau : Au nom du groupe de recherche RADAC j'adresse les plus vifs remerciements à Alain Françon, Directeur de ce théâtre, metteur en scène de la pièce, et à son équipe

(Armelle Stépien en particulier) à qui nous devons le privilège d'être ici aujourd'hui. Edward Bond, une des plus grandes voix du XXe siècle, dont le théâtre visionnaire est particulièrement apprécié en France, nous fait l'immense honneur d'être des nôtres.

Alain Françon nous a offert une première création en France de *La Compagnie des Hommes* (1992), puis l'expérience grandiose des *Pièces de Guerre* (1994), avant la mise en scène remaniée, terrifiante de justesse, de *Dans la compagnie des hommes*, qui nous occupe aujourd'hui. Cette date est un anniversaire car, il y a un an exactement, Edward Bond mettait lui-même en scène *In the Company of Men*, à Londres au Barbican Pit (Royal Shakespeare Company). Le grand théâtre exploratoire d'Edward Bond nous parle de notre monde, un monde qui est peut-être l'enfer selon Bond et l'enfer selon Françon. Alain Françon, cette pièce semble vous hanter.

Alain Françon : J'ai décidé de monter la pièce en 92 car je n'arrivais pas à la lire. Cette première mise en scène pouvait être approfondie. Je suis allé voir Edward Bond et, entre temps, j'ai monté les *Pièces de Guerre*, ce qui m'a permis d'aller plus loin. La question de savoir comment jouer ce théâtre est à ce jour non résolue. Ce texte est très symbolique, le plus important des trente dernières années. J'ai assisté à toutes les séances de travail entre Michel Vittoz et Edward Bond sur la traduction. Je suis entré dans la connaissance du texte de façon pragmatique. La différence entre les deux mises en scène porte sur la direction d'acteurs. La première fois je ne parvenais pas à donner des indications suffisamment précises aux acteurs, dont le jeu était, pour simplifier, "post-brechtien", ce qui ne convenait pas vraiment. Ma meilleure connaissance du texte m'a permis de mener les acteurs plus vite à ce qui semble être le coeur de la pièce. Cette nouvelle version, qui fait entrer le comique, permet un rapport plus direct avec le public, au contraire de a version précédente, qui tenait le public à l'écart.

Nicole Boireau : La qualité de cette traduction n'a pas échappé au public. Michel Vittoz pouvez-vous nous en parler?

Michel Vittoz : Le moins que l'on puisse dire est que le texte fait problème. Je ne détiens aucune vérité par rapport au texte, car l'acte fondateur de ma traduction c'est d'abord une lecture. Les textes d'Edward Bond me frappent par leur extraordinaire complexité. Complexité de langage, de mode d'expression, de système narratif, imbrication de niveaux dramaturgiques et de niveaux de narration extrêmement différents. En même temps, et paradoxalement, le résultat de l'émission du texte me paraît très simple. Mon problème de traducteur consiste à traduire la simplicité de cette épouvantable complexité. Parfois je ne comprenais rien. Si je n'avais pas pu voir régulièrement Edward Bond, j'aurais continué très longtemps à ne rien comprendre. Le travail de mise en forme était essentiellement rythmique, comme si j'avais traduit la ponctuation. J'ai essayé de garder les mots à leur place avec une ré-interprétation, car je n'arrivais pas à trouver les mots français pour illustrer un petit paradoxe, celui de la mort qui est un monument à sa propre mémoire. Le problème que pose Bond c'est de réveiller l'imagination. C'est un monde d'écriture dramaturgique nouveau, comme si je débarquais dans un pays inconnu. Tout y est surprenant, intéressant. Le théâtre permet les langues les plus abracadabrantes, car au bout d'un moment elles font système. Ce qui est frappant dans l'écriture de Bond, c'est le travail de juxtapositions et d'aplots qui construisent une forme centrale (cela me fait penser à Cézanne). Il suffit de respecter les collages et couleurs. Le texte est toujours difficile à dire, et tout le travail qui consiste à l'appréhender, pour arriver à le dire, fait partie de la mise en scène.

Nicole Boireau : Edward Bond, quel est votre avis sur le travail de traduction et de mise en scène de votre pièce et sur la complexité de vos textes?

Edward Bond : Nous nous trompons sur tout. En tant qu'espèce humaine, nous sommes comme des horlogers qui ne peuvent pas

dire l'heure. On peut fabriquer la machine, mais on n'en connaît pas le sens. Deux choses sont importantes : les êtres humains ne sont pas destructeurs, ils sont fondamentalement créateurs, ce qui va très loin dans l'histoire de l'esprit humain. Nous sommes pour ainsi dire une erreur. En bon athée, c'est ce que je crois. Dieu a fait le monde et les animaux, il a mis ensemble les petits morceaux qui restaient et a dit : "Voilà ma première erreur". Ce qui est très intéressant avec l'esprit, c'est qu'il ne suit pas de schéma défini. Quand l'esprit commence à s'organiser chez les jeunes enfants, il n'y a aucune différence entre apprendre et créer. L'enfant ne peut pas apprendre, il ne peut que créer. Il crée son monde. En ce sens, l'enfant doit accepter sa responsabilité. Telle est la base de l'esprit humain. Nous faisons tout pour empêcher l'esprit humain d'être créateur, c'est ce que nous appelons l'éducation. La raison pour laquelle les choses ne vont pas n'est pas dans l'esprit de destruction, mais dans la corruption de ce besoin de créer. Le mal c'est une façon de chercher le bien. Si quelqu'un commet un crime, c'est sa façon de chercher la justice. Cela semble paradoxal, mais c'est la base du désarroi de notre société. Si l'esprit est, pour ainsi dire, une erreur, il ne s'ensuit pas une structure organisée. Nous imaginons que l'esprit est comme un petit arbre qui devient grand, qu'un esprit immature devient mature. Je ne pense pas que ce soit vrai. Je pense que l'esprit est comme un escalier, avec plusieurs étages, dont on ne perd jamais l'étape originelle. Si je mets de l'encre rouge dans ce verre d'eau, il va nager lentement, devenir rose, si je mets quelques gouttes il se forme une couche épaisse, puis une autre couleur apparaît et ainsi de suite. L'enfant a un esprit, l'adolescent a un esprit, l'adulte a un esprit, et tous ces esprits sont là. L'imagination est une discussion entre ces divers esprits. Quand Mark Twain lut, un jour dans un journal, l'annonce de sa mort, il déclara que la nouvelle était "exagérée". Dire que nous sommes ici dans cette salle maintenant est tout à fait exagéré. Nous sommes ici dans des mondes différents. A n'importe quel moment nous pouvons être dans l'un ou l'autre de ces mondes, c'est pourquoi la vie humaine est si arbitraire et chaotique. Nous ne sommes jamais fidèles à un personnage.

Le problème pour traduire mes textes est qu'il y a plusieurs niveaux de langage, qui correspondent à la situation de la personne, et chacune de ces couches a son propre langage, ses images, sa passion. Les êtres humains s'efforcent d'être chez eux dans le monde, c'est ce que veut dire "être vivant", être chez soi dans le monde. Si la créativité concerne en priorité la justice, et je crois que c'est ce que dit l'esprit de l'enfant, si cet enfant doit le transformer en un monde, il faut que ce soit un monde juste.

La raison pour laquelle nous avons du théâtre, c'est pour créer à notre usage un monde de justice, d'une façon qui est interdite aux parlements. C'est ça l'importance du théâtre. La société veut manipuler l'imagination, le théâtre fait cela aussi, c'est destructeur mais cela se produit de plus en plus. Ce que j'aime dans cette mise en scène, c'est qu'elle clarifie la situation au lieu d'introduire la confusion, comme cela se produit souvent dans les théâtres. Il est important que le théâtre travaille de cette façon. Dans le passé, il était possible de dire ce qu'était la justice, mais aucune de ces définitions n'est aujourd'hui acceptable. C'est comme dans les pièces de Shakespeare, où l'armée intervient à la fin pour résoudre le problème. Les solutions de cet ordre ne sont plus valables. Quelqu'un a dit que la fin de mes pièces était là où elles commençaient, j'en ai conclu que je devais écrire d'autres pièces.

Georges Bas : Quiconque s'intéresse à Bond pour le traduire, pour le comprendre, pour le mettre en scène, est confronté à une telle dimension derrière ce qui se passe, que les choses sont toujours très compliquées. Bond est un philosophe, quelqu'un qui pense de façon originale, un poète aussi, qui propose une multiplicité d'images, de niveaux de signification et d'expression.

La presse nous dit que *Dans la compagnie des hommes* est une pièce sur les marchands de canons. Edward Bond nous a fait comprendre que c'est une pièce sur autre chose, que c'est bien plus profond. Il a parlé du paradoxe du mal. Cela peut paraître un peu déconcertant mais c'est en fait le noeud de cette pièce. Le Théâtre de la Colline l'a très bien compris, car l'affiche parle

justement de corruption et de mal. Bond dit que ceux qui commettent le mal sont peut-être à la recherche du bien et c'est là peut-être une raison d'être optimiste. On a affaire à quelqu'un qui écrit des pièces qui ont l'air d'être sur quelque chose, mais qui sont fondamentalement sur une expérience spirituelle. C'est toute la question qui est posée à propos de Leonard.

Toutes les pièces sont constamment poétiques, mais *Dans la compagnie des hommes* est particulièrement difficile pour le traducteur. Le langage est d'une telle richesse que le français fait ce qu'il peut. La traduction de Michel Vittoz a été appréhendée comme ayant de la force, une énergie intérieure. C'est la chose la plus difficile à rendre. Ce n'est pas une pièce où les personnages font de grandes déclarations, parfois poétiques, parfois philosophiques. La pièce veut rendre compte de l'expérience d'un individu, le héros, aux prises avec le mal dans la société. Comment arriver au bout de cela, comment s'en sortir? Comment les personnages se "sauvent-ils"? Tous les personnages de Bond sont des Leonard depuis le début. Beaucoup s'appellent Len. Ce n'est pas un hasard s'il a appelé son personnage Leonard. Voilà la difficulté pour le spectateur qui, parfois trouve que c'est trop riche : "Too much of a good thing." Parfois le public quitte le théâtre, atterré, parfois il se pose des questions sur le véritable sujet de la pièce, si celle-ci ne porte pas sur le monde des marchands de canons.

Élisabeth Angel-Perez : Le texte contient de nombreuses indications scéniques. Quelle marge de manoeuvre est laissée au metteur en scène devant l'autorité du texte pour faire un travail original?

Alain Françon : C'est pour moi un théâtre qui me pose des questions. Par rapport à ma pratique, ces questions-là me donnent de la liberté, même si les solutions ne viennent pas de manière juste. Les acteurs doivent tout désapprendre, même s'ils ont quinze ou vingt ans d'expérience, ce qui est une chose douloureuse pour eux. Metteur en scène et acteurs peuvent être en perte, mais quelque chose se reconstitue immédiatement : la

nécessité d'entretenir avec le texte un rapport plus juste, loin des conventions (Stanislavski pour les acteurs), qui ne servent pas à grand chose. Je ne crois pas que le texte soit autoritaire. C'est comme si, au lieu de fermer, il ouvrait quelque chose, et comme si le metteur en scène et les acteurs pouvait le prendre comme une véritable ouverture en sachant où la responsabilité de chacun se situe. Il m'est arrivé qu'un acteur dise qu'il a acquis une conscience exacte en travaillant sur ce texte. Les mots sont compliqués, mais avec ce texte-là les acteurs ont l'impression qu'ils redonnent de la dignité au mot "jouer." Mon but n'est pas de donner la chose pour exemplaire ni de la moraliser, mais c'est l'exercice d'une responsabilité. C'est en toute liberté. C'est la même chose que le texte d'Eugène Durif, que j'ai travaillé pour la petite salle, une écriture plus lâche, presque psychotique, et n'offrant pas la colonne vertébrale de *Dans la compagnie des hommes*. Si l'on travaille sur le sens, les acteurs arrivent à trouver le texte, avec la façon dont le travail les a troublés, dont il a introduit des contradictions et des paradoxes. Quand on est entré dans cette idée de remettre le théâtre à l'endroit où il doit être, ce que l'on a désappris à faire, tous les acteurs diront que l'on a du mal à faire autre chose. J'ai échangé des lettres avec Edward, sur ce qu'il fallait trouver dans *La Mouette*, dans *Edward II*, sur ce qui était transportable dans les grandes pièces. Tout ceci est le contraire de l'autorité, le contraire d'une fermeture.

Georges Bas : Bond est très précis et très exigeant dans ses indications scéniques. Le mérite de la mise en scène de Françon, c'est qu'elle ne contient pas de "trucs", pas de "gimmicks". L'épisode du verre de whisky n'a rien à voir avec le metteur en scène, Bond a dit tout ce qu'il fallait faire avec. Autre détail, à propos de la fin de la première scène entre Leonard et son père, si décevante pour Leonard, Bond dit que le personnage est dans un fauteuil, mais pas dans la position de quelqu'un qui est endormi, mais dans celle d'un soldat que l'on a abattu dans la rue et que l'on a laissé sur place. Que fait le metteur en scène dans ce cas? La différence entre la première mise en scène la seconde montre

qu'Alain Françon a mieux compris ce que signifie cette posture du personnage. Cette fois-ci la position est claire.

Edward Bond : Je ne crois pas que mes textes sont autoritaires. J'essaie d'établir des situations qu'un public a le devoir d'interpréter. La moitié de l'art de l'acteur revient à ouvrir les situations. Ce que j'appelle "l'événement de théâtre" (E.T.), c'est d'essayer d'établir une structure de scène ou de pièce de façon à ce qu'elles créent des situations pleines de significations. Un certain nombre de choses peuvent paraître insignifiantes, mais peuvent être utilisées pour montrer beaucoup. L'événement de théâtre doit toujours s'écarter du réflexe conventionnel face à ce qui doit se produire, mais pas de façon arbitraire. Quand je vais au théâtre, j'y vois beaucoup de lumières, de bruit, de musique, et rien ne se produit. Ce sont des effets arbitraires qui essaient de vous convaincre que quelque chose est en train de se produire, ou de vous persuader de ne pas vous soucier de ce qui se passe. Je crois que c'est trahir le théâtre. C'est très destructeur.

Mon théâtre concerne les acteurs, tout repose sur eux. Ils sont les interprètes car leur langage est infiniment subtil. On peut écrire un vers, qui a une certaine signification, une signification littérale, des associations, des connotations. Le vers le plus important que je connaisse dans la langue anglaise est dit par le roi Lear : "Défaites ce bouton". C'est extraordinaire et très simple. Je dirais que défaire le bouton est un E.T. Est-ce qu'il farfouille le bouton? Est-ce qu'il le défait, est-ce qu'il l'arrache? Le bouton le fait-il pleurer? Le bouton est devenu le centre du monde. Je ne dirais pas qu'il arrache le bouton. Je laisse cela à l'acteur. Parfois j'insiste pour que l'acteur dise le vers de telle ou telle façon. Dans une pièce, je dis : "Elle embrasse cette main avec une politesse infinie". L'actrice a dit : "C'est une indication scénique étrange, Edward, je vais vous montrer ce que vous voulez dire". Elle a dit à l'acteur : "Donnez-moi votre main" puis elle a mordu la main et l'a repoussée. Elle avait raison. Elle embrassait la main avec une politesse infinie, pour ce qui me concerne, car elle avait trouvé la signification du moment. Elle savait que c'était un détail dont beaucoup dépendait. Elle pouvait

l'utiliser. Mon autre mot-clef, pour le théâtre, est : "usage", "utilité". La question n'est pas "qu'est-ce que c'est", mais "comment vous en servez-vous?". Si Shakespeare peut faire intervenir son armée sur scène, personne n'y voit d'inconvénient, et si je dis "mettez un verre d'eau sur le sol", ils disent "c'est un Mussolini du théâtre", mais ce n'est pas vrai. Ce que j'essaie de faire, c'est d'ouvrir le théâtre d'une façon nouvelle. Quand Clytemnestre dit à Agamemnon de marcher sur un tapis rouge, pour moi c'est un événement de théâtre. Ce qui me fascine, c'est que les E.T. rouvrent la signification. J'utiliserais l'indication d'Eschyle différemment, je veillerais à ce qu'elle ait une signification pour une autre époque. Si vous êtes en prison et si je vous dis : "Passez cette porte pour pouvoir entrer dans la liberté", je dirai : "Je vous en prie, passez cette porte mais ne vous fracassez pas la tête sur un mur de brique". C'est ce à quoi se résument mes indications.

Une participante : On trouve une forme d'humour dans vos pièces tragiques.

Edward Bond : Fondamentalement, je pense que je suis un auteur comique. L'humour peut être dangereux. Mon but n'est pas d'écrire des pièces tragiques. Je prends une situation dont je pense qu'elle est importante et j'essaie d'en trouver la logique. Par exemple dans *Dans la compagnie des hommes*, le personnage de Leonard rencontre plusieurs situations qui, dans le passé, auraient eu une solution. Dans ce sens il est très moderne. Il essaie d'être une sorte d'homme d'affaires comme ceux que l'on voit dans la publicité à la télévision. Il devient un héros dostoïevskien, un saint, puis un gangster, ensuite il entre dans une série de mondes étrange, c'est ce qu'exige de lui la situation et, à la fin, il commet un acte dont je ne veux pas parler, parce qu'il entre dans une situation où il se dit que le monde est dénué de signification et qu'il doit lui donner un sens. Il lui donne un sens par l'action. c'est ce qui se passe dans mes pièces. Par exemple, à la fin de *Bingo*, Shakespeare dit : "Le monde n'a pas de sens, donc le monde est immoral. Il faut que je fasse une action qui soit

morale". Il se juge lui-même. A la fin de *Dans la compagnie des hommes*, c'est Leonard qui commet une action à la fois bonne et mauvaise, destructrice et créatrice, parce qu'il utilise son suicide pour commettre un meurtre mais aussi pour donner beaucoup d'argent à quelqu'un. Je ne veux pas porter de jugement sur cela. C'est une situation-limite.

Si quelqu'un m'aborde dans la rue pour me dire : "Dois-je assassiner cet homme?" Je dis "non" parce que je suis contre l'assassinat. S'il me dit : "J'ai un million de livres sterling, dois-je les donner à cet homme?" Je répondrai certainement : "Donnez-les moi". C'est une action très ambiguë, et il me semble qu'elle désigne l'ambiguïté de notre vie à l'heure actuelle. Nous mettons en permanence des gens en prison, où ils meurent de désespoir, et nous donnons à des compagnies d'immenses fortunes. Si vous consentiez à tout cela, aux yeux de Dieu, s'il y en a un, nous serions tous des criminels.

Ce qui rend le théâtre intéressant, c'est qu'il peut être entièrement réel, tout en donnant le privilège de la distance. Au niveau d'un de ces mondes, ce qui arrive à la fin de la pièce est réel, sinon les gens se lèveraient et fuiraient le théâtre, ou bien ils se mettraient en colère. Ou alors ils sont très contents. On se sent un peu bête d'être heureux de ce que font les gens sur la scène, ou d'en être bouleversé, car ce n'est qu'une pièce, mais si cela ne vous arrivait pas, vous ne seriez pas humains. Un acte d'une telle ambiguïté vous met face à votre humanité, à votre condition humaine, sinon vous faites un film de style hollywoodien, vous dites que cet homme est le Mal, et tout le monde est heureux. Je n'ai pas de temps à perdre avec ce genre d'imbécillité. Tout dépend de l'art de l'acteur et du metteur en scène, de leur capacité à présenter cela dans des images et des mouvements graphiques, qui éclairent toutes les ambiguïtés rassemblées dans une seule action au théâtre. Ce n'est pas parce que je veux éviter de prendre une décision, c'est parce qu'en tant que public, il nous faut apprendre ce qu'implique une décision. Il nous faut savoir ce que nous faisons en tant que personnes humaines. Il semble que notre société vise à nous empêcher de nous rendre compte de ce que nous faisons en tant que personnes humaines.

Nicole Boireau : Alain Françon, souhaitez-vous vous exprimer sur le comique, voire l'ironie de la pièce?

Alain Françon : Je n'emploie pas ces mots-là, je ne pourrai donc pas en parler. L'humour au théâtre me semble toujours être le signe d'une position où l'on se mettrait un peu en retrait ou en avant, comme si on s'éloignait de quelque chose pour pouvoir le regarder. Quand la pièce est au travail, et quand on arrive à mener les situations à leur logique extrême et que cela développe du comique de manière organique, c'est tant mieux. Ce ne sont pas des choses que je recherche consciemment. C'est le produit de la logique du travail et des situations qui sont sur le plateau.

Nicole Boireau : La pièce est à la fois une satire dans la tradition de la City comedy, et une grande pièce sacrificielle. Elle contient une dimension tragique.

Georges Bas : Le mot "tragique" doit être manipulé de manière délicate. Que veut-on dire exactement? Lorsque les journaux ont dit que la mort de la princesse Diana était "tragique", j'ai trouvé cela particulièrement ridicule. Ou alors les mots ne veulent plus rien dire. Ce n'est pas parce qu'elle est morte dans un accident de voiture que c'est tragique. Ce n'est pas parce qu'il y a de la violence ou qu'il se passe des choses horribles dans une pièce qu'elle devient une pièce tragique. La plupart des pièces de Bond posent la question de savoir si, à la fin, le héros a pu se "sauver" ou non, selon le titre d'une de ses pièces. La fin est toujours plus ou moins ambiguë. *Lear* est une pièce où il se passe des choses abominables. A la fin, *Lear* se "sauve", parce qu'il fait l'action dont parlait Bond, c'est-à-dire qu'il a compris ce qu'il fallait qu'il fasse. C'est éminemment optimiste, d'un optimisme même exagéré. *Lear* fait le geste qu'il fallait qu'il fasse : détruire le mur. Est-ce tragique? A ce même moment, des ouvriers viennent, on les chasse, on les renvoie, un pouvoir totalitaire règne sur le pays, mais à la fin l'un des ouvriers se retourne et regarde *Lear*. Il faudrait que le public comprenne qu'il y a là une note

extraordinairement optimiste, car dans la tête de cet ouvrier, la signification du geste de Lear va faire germer quelque chose. Alors que veut dire "tragique"?

La pièce *Dans la compagnie des hommes* est très ambiguë à la fin. Quel type de héros est Leonard? S'il parvient à dire : "Je ne vivrai pas comme ces hommes dont je fais partie, je ne vivrai plus comme eux", et s'il décide de concrétiser la chose par le suicide, d'une certaine manière il se "sauve". Est-ce une tragédie?

Nicole Boireau : La dimension tragique de la pièce se situe peut-être dans une forme de transcendance, cette aspiration à une compréhension du monde et de soi-même qui est propre à Leonard.

Guy Samama : L'une des difficultés que nous avons avec cette pièce, et avec beaucoup d'autres, c'est au fond celle que nous avons avec notre langage. Lorsque nous parlons de langage, nous attendons toujours une signification quelque part, et l'ambiguïté du terme est révélatrice. Que veut dire "signification"? Dans la culture théâtrale française, il y a un jeu d'implicite. Dire un texte, dire un sens, renvoie à un arrière-fond psychologique, ou idéologique, ou métaphysique, mais l'acteur joue sur un bas-fond ou un arrière-fond de sens. Ici, une des difficultés est que le sens est court-circuité dans toutes ses dimensions par l'acte, et il s'agit de comprendre comment on peut être responsable de ses actes. On n'est pas responsable d'un acte préexistant, en dehors de tout moule de culture ou de langage, un moule qui enferme à la fois le comédien, le metteur en scène et l'auteur.

Il est difficile de comprendre comment on peut recevoir, en tant que Français, sauf en se décalant complètement, quelque chose qui ne fait référence à rien d'autre. Tout est montré, tout est là, et c'est précisément le caractère frontal de ce qui est montré qui, d'une certaine façon fait violence. La violence n'a jamais à être présente, puisqu'elle est frontale. Elle est montrée, elle est là, tandis que dans une culture théâtrale française, on doit toujours sur-interpréter quelque chose, un acte, un geste, un texte, pour qu'il ait un sens théâtral. Une des difficultés de la pièce, mais

aussi notre émotion, vient du fait que l'on doit faire abstraction à la fois du sens et du sens théâtral. Pourquoi notre langue ne fonctionne-t-elle pas comme une recherche de sens? C'est sans doute ce qui rend difficile le travail de la traduction, et celui des acteurs, qui doivent jouer en dehors de la dimension de la signification. Là se trouve l'une des nombreuses difficultés de ce texte et de ce théâtre.

Michel Vittoz : Je perçois bien ce que la "dimension frontale" veut dire. Mais je raisonne de façon différente. D'habitude, dans les pièces, on cherche à montrer quelque chose. Ici, on est dans le cas de quelqu'un qui cherche à nous faire imaginer quelque chose, c'est-à-dire qu'il n'y a pas d'autre relation possible au monde qu'à travers l'imagination et la création. La pièce n'est là ni pour dire, ni pour montrer, mais elle serait plutôt là pour nous faire imaginer les choses, et c'est pour cela qu'elles sont paradoxales et contradictoires. L'imagination que j'appellerai "dominante" ne peut pas rendre compte de ces situations qui nous émeuvent, et dont on est obligé d'imaginer pourquoi. Face à cette situation, la seule façon de l'aborder est d'imaginer ce qu'elle raconte. Le dépaysement est essentiel.

Brigitte Gauthier : Monsieur Bond, être un dramaturge contemporain engagé implique-t-il une participation à la résistance anti-fasciste?

Edward Bond : Oui, c'est ce dont il s'agit. L'imagination est pour moi la chose la plus importante au théâtre. Il y a une logique de l'imagination, alors que nous pensons qu'il y a une logique de la raison. L'idée qu'il puisse y avoir une logique dans la démarche de l'imagination est quelque chose qui nous est étranger. Nous pensons que l'imagination c'est créer des choses imaginaires, mais en réalité, l'imagination c'est la façon dont nous établissons un contact avec le réel, c'est notre façon de créer notre réalité. Lorsque l'imagination est corrompue, elle devient fascisante. C'est le sombre théâtre du fascisme. En tant qu'écrivains, nous cherchons en permanence à trouver des

raisons aux comportements humains. Nous devons trouver de nouvelles façons de le faire.

Au début, j'étais très influencé par Brecht. Il y a deux ans, le Berliner Ensemble a mis en scène une de mes pièces. J'ai discuté avec les metteurs en scène, et quand je suis reparti, j'étais convaincu que ce que le Berliner faisait, ce que le théâtre brechtien est censé faire, n'apportait plus rien. Ce qui ne veut pas dire que nous devons rejeter Brecht, mais il faut le comprendre d'une autre façon.

Je ne crois pas qu'il y ait des barrières culturelles, car si je prends la réplique : "S'il vous plaît, défaites ce bouton", c'est une réplique très simple. Dans n'importe quelle culture, elle aurait d'immenses ramifications, car elle parle d'un vieil homme qui se conduit comme un enfant. Elle parle du pouvoir politique, du savoir, de la raison et de la santé d'esprit. Tout peut prendre ainsi une force critique. Hier, quand je me promenais au Père Lachaise, au milieu de tous ces acteurs de pierre sur les tombes, dans ce décor très théâtral, je comprenais ce que le sculpteur voulait dire, et je me demandais ce que tout cela me disait sur la mort. Peut-être devrais-je simplement regarder la terre entre les tombes ? C'est de cette façon que le théâtre rend l'expérience signifiante. Il n'y a pas de limites culturelles en la matière. Les cultures, les langages, fonctionnent de différentes manières. Quand mes pièces sont traduites en français, elles y perdent quelque chose, mais elle y gagnent aussi. C'est ce à quoi on doit faire face. La mise en scène d'ici m'a appris de nouvelles choses, pas forcément contradictoires, sur ma pièce, en apportant des significations plus grandes, en la rendant plus graphique. Quand je rencontrerai mes pièces dans la rue, je les reconnaitrai sur les visages. Ce sera un gain et non une perte.

Élisabeth Angel-Perez : Il y a de grands moments dans cette mise en scène, comme la scène qui se passe dans un bureau-cathédrale qui va être le sanctuaire du père et le confessionnal du fils. N'y a-t-il pas là un paradoxe ? Car, dans le théâtre de Bond, j'avais l'impression que l'on cherchait Dieu partout sans jamais le trouver. Cette transcendance, qui est toujours là mais jamais

palpable, vous semblez la matérialiser en quelque sorte sur la scène. D'un côté, on entend des phrases lumineuses dans le texte, et à côté de cela, ce bureau-cathédrale replace l'homme dans l'infiniment petit. A ce moment de la pièce où le père meurt et où le fils se confesse, j'ai l'impression que vous avez cherché à matérialiser cette transcendance en faisant un décor qui se lit plus comme une cathédrale que comme un bureau. Alain Françon, j'aurais aimé savoir ce qui a dicté votre choix à ce moment particulier.

Alain Françon : Le décorateur pourrait le dire, moi je n'ai pas de réponse. Un décor est une machine célibataire. L'idée du rideau de fer, pour la cinquième unité et pour la neuvième, vient du fait que dans la première version, au Théâtre de la Ville, on avait fabriqué un mur. Il était en plastique et tellement mal réalisé que quand on l'a vu arriver, on a décidé de ne pas s'en servir. On a fait le tour du théâtre, puis on a fait baisser le rideau de fer, ce qui nous a donné l'idée. Pour le bureau, avec le décorateur, on a eu l'idée de faire une ouverture, pour qu'il passe de la lumière de l'extérieur, comme le disaient les indications scéniques. Alors, comme les murs sont très hauts, cela peut ressembler à une cathédrale.

Nicole Boireau : Pour moi, la fenêtre évoquait une meurtrière.

Anne Fuchs : J'ai vu la cathédrale du capitalisme. Edward Bond, que pensez-vous de la notion de théâtre populaire en Angleterre aujourd'hui? Il me semble être celui des minorités. Quelles relations aimeriez-vous avoir avec lui et avec quel public?

Edward Bond : Je veux présenter quelque chose qui vous oblige à lui mettre un nom. Bien sûr, toute notre culture s'oppose à cela. Nous voulons toujours mettre des étiquettes aux choses sans nécessairement dire ce qu'elles font. Nous leur faisons faire ce que nous voulons qu'elles fassent. Si j'utilise l'E.T., c'est pour éliminer les mauvaises conceptions idéologiques que nous avons des choses.

A propos de cette scène, ce que j'avais imaginé était compliqué. Quand je l'ai vue ici, elle m'a montré quelque chose que je n'avais pas vu avant, mais qui s'y trouve : quand le père meurt, il en va de même du ciel. Je ne m'en étais jamais rendu compte auparavant. Le ciel meurt, c'est intéressant, c'est une idée utile, qui aura une signification dans ces couches de mots. Au départ, je voulais que la lumière disparaisse et que vous entendiez cette voix qui partirait pour un long voyage, à travers différents mondes. C'est ce qu'elle fait de manière structurelle. Elle décrit le fait de tuer quelqu'un, puis elle l'examine de plus près, puis elle regarde les sons et toute la géographie s'en trouve bouleversée, comme si la blessure appelait la balle vers elle. Puis cela va plus loin encore, dans un monde plus fondamental, qui a un rapport avec la guerre, avec les morts, et avec les os qui crient dans la boue. Dans les vieux films, on voit des gens qui tirent et disent : "Je meurs". Je voulais ouvrir cette situation. Il y a une signification universelle que l'on ne peut pas obtenir en disant : "Ah! Je meurs".

A propos de l'autre question, mes pièces sont très souvent données dans les lycées. Les jeunes les trouvent plus faciles à comprendre que les adultes. J'ai eu des expériences extraordinaires, comme avec ce professeur qui disait à un jeune public ce qui se passait dans la pièce, et à qui les enfants répondaient : "Non, ce n'est pas cela". L'enfant a toujours raison. Non pas que j'entretienne des idées romantiques sur les enfants. Si nous retournions à l'innocence de l'enfance, nous nous entre-tuerions. Mais je veux créer au théâtre cette capacité à la création.

En Angleterre, le théâtre est en train de changer d'une façon radicale. Il y a le nouveau théâtre, avec toute une vague de jeunes auteurs, dont je pourrais parler longuement, car ils sont très intéressants, mais je ne vais pas le faire. Tout ce que je peux faire, c'est utiliser les occasions qui se présentent. L'an dernier, je suis retourné à la Royal Shakespeare Company pour y mettre en scène *In the Company of Men*, mais je n'ai pas pu le faire, car les acteurs et le public passaient leur temps à apprendre des mensonges sur Shakespeare, alors comment pouvaient-ils dire la vérité sur moi? Mais la situation évolue. Il se pourrait que je

retourne au Royal Court Theatre, où il y a un nouveau directeur qui a eu la mésaventure d'être un de mes étudiants, pendant une courte période. Tout le monde dit que je l'ai influencé. Alors j'y retournerai peut-être. Il faut utiliser toutes ces occasions.

Travailler avec les jeunes écrivains est pour moi la partie la plus fructueuse de mon travail. Le théâtre anglais est soumis à l'énorme pression de la langue américaine. On insiste pour que soient écrites des choses exportables en Amérique. C'est destructeur. Pourtant, à Los Angeles, un groupe de théâtre s'appelle le "Laboratoire du mardi", parce j'ai écrit une pièce qui s'appelle *Tuesday*. Ils ont travaillé dessus et, l'ayant trouvée intéressante, ils ont établi un programme de dix pièces, dont certaines sont de moi, et d'autres sont écrites par différents écrivains, comme Motton, que j'aime beaucoup, et une jeune femme extrêmement brillante, qui s'appelle Sarah Kane. Un des grands bonheurs de ma vie est de lui être utile.

J'aimerais que le théâtre de la Colline devienne une scène à l'usage des jeunes écrivains français, et si j'ai une place légitime à tenir ici, c'est d'aider à ce que cela se produise. Le théâtre se renouvelle en permanence, on peut apprendre et inventer de nouvelles formes. A propos de cela, ce qui est ennuyeux en Angleterre, c'est qu'ils se réfèrent tous au salon d'Ibsen. Ils se castrent eux-mêmes dans le salon, et bien d'autres choses encore. Il faut sortir du salon.

Anne Fuchs : "Out of the drawing room, into the lounge" (du salon au living).

Edward Bond : On dirait le titre d'une pièce. J'ai un compte à régler avec vous. Ce matin, vous avez dit qu'à la fin de la pièce Bartley revient prendre la montre parce qu'il la veut.

Anne Fuchs : J'y avais pensé avant de revoir la pièce hier soir, et je me suis rendu compte que je m'étais trompée.

Edward Bond : Je suis déçu, car j'allais refuser de vous dire pourquoi il la prend. Il faut revenir voir la pièce. Ce n'est pas

mon métier, c'est celui du public. Si quelqu'un change les paramètres de l'expérience, je ne vous critique pas personnellement, je le fais sans arrêt, des sens, des interprétations s'imposent. Ce que fait Hammond est beaucoup plus bizarre. Il faut qu'il se parle à lui même. Ce qui se produit souvent dans la pièce, c'est que chacun imite l'autre. C'est une sorte d'événement de théâtre (E.T.) structurel. Il est important que cela se produise à la fin, à un moment critique. Cela ressemble à un vol, mais c'est exactement le contraire. Je n'en dirai pas plus.

Nicole Boireau : Le RADAC exprime toute sa gratitude au Théâtre de la Colline pour son hospitalité, à Alain Françon et Michel Vittoz pour avoir commenté leur travail d'une manière aussi enrichissante et, enfin, à Edward Bond, qui nous a entraînés dans les hauteurs vertigineuses de son théâtre et a illuminé cette manifestation de sa présence.

Propos recueillis par Nicole BOIREAU
Université de Metz