

PIEGES ET PARADOXES DE L'ENGAGEMENT :
DIDACTISME ET THEATRALITE DANS *THE WORLDS* (1979),
L'UNE DES « ANSWER PLAYS » D'EDWARD BOND

Que l'on accorde ou non le qualificatif d'« engagées » à ses productions antérieures, il ne fait point de doute qu'avec ce qu'il a lui-même appelé ses « answer plays » - ce cycle d'une dizaine de pièces qui s'étend sur quelque huit ans et qu'il vient peut-être de clore avec son hallucinante trilogie des *War Plays* - l'engagement, à la fois idéologique et esthétique, d'Edward Bond s'est fait nettement plus marqué. Ce n'est pas qu'il ait jamais manifesté auparavant l'attitude ouverte ou ambivalente d'un John Arden, et qu'il y ait eu chez lui, comme chez ce dernier, à un certain moment de sa carrière, une modification radicale de ses conceptions ou prises de position politiques. L'idéologie de Bond s'est constituée fort tôt, et toute son œuvre est progression graduelle, filiation et enchaînement, maillon après maillon, à l'intérieur d'une permanence et d'une cohérence globale. Ainsi *The Woman*, la dernière des trois pièces historiques, est-elle déjà - dans sa deuxième partie - presque une « pièce réponse ». D'ailleurs, mû par l'obsession qui est la sienne de contribuer à trouver des solutions aux problèmes cruciaux de notre siècle, qui sont des problèmes politiques, Bond venait de déclarer en 1977, immédiatement après avoir terminé son deuxième grand cycle de pièces : « We mustn't write only problem plays, we must write answer plays - or at least plays which make answers clearer or more practical » (1). Et, soulignant son évolution entre ses premières œuvres et la conscience qu'il avait maintenant de pouvoir « fournir des réponses », il ajoutait : « The answers aren't always light, easy, or even straightforward, but the purpose - a socialist society - is clear » (2). La forme et le but de l'engagement accru de Bond sont donc sans équivoque. Mais les deux mots-clés de sa déclaration, qui sont « clear » et « practical », montrent bien qu'il va s'agir maintenant pour lui d'être explicite et précis, aussi bien dans la nature des « réponses » qu'il apportera que dans les moyens qu'il emploiera à cette fin. C'est-à-dire qu'il entreprend alors d'écrire des pièces plus strictement didactiques. On ne peut manquer d'éprouver à cet égard quelque appréhension, si l'on songe qu'il en vient en somme, lui aussi, tout comme John Arden, et selon un processus qui est l'inverse de celui de leur inspirateur commun Brecht, à sa période de *lehrstücke* après avoir produit ses œuvres les plus riches et les plus complexes. Le risque d'un didactisme bien intentionné, mais appuyé et simplifiant, est a priori à redouter. Si une telle démarche n'est point sans dangers, elle se trouve pourtant ne pouvoir s'accomplir sans divers paradoxes inhérents au génie dramatique de Bond. Nulle peut-être, parmi l'ensemble des « answer plays », n'est plus exemplaire à cet égard que la deuxième de celles-ci, *The Worlds* (1979), celle dans laquelle, pour la première fois depuis *Saved*, il est revenu à l'époque contemporaine pour y traiter d'un sujet brûlant, celui du terrorisme urbain fondé sur la prise d'otages. Car ce n'est pas seulement le refus de Bond de condamner le terrorisme politique en arguant que nous sommes tous, d'une manière ou d'une autre, des terroristes qui explique les appréciations le plus souvent négatives qu'a suscitées cette pièce. Son didactisme est des plus crus, ses innovations discutables. Ce qu'a de paradoxal le génie Bond y prend donc d'autant plus de relief.

Un indice éloquent de la différence, dans le contenu comme dans l'expression, entre les « answer plays » et celles qui les précèdent est ce qui sépare deux poèmes de Bond également intitulés « Culture ». Dans celui qui fait partie des « Clare Poems » parus en même temps que *The Fool*, la culture est ce qui fait que « when one man decides how he lives / He changes all men's lives », que « No man eats sleeps or loves for himself alone » et que « How we eat decides justice » (3). En fait, décrite de manière indirecte et poétique, la culture n'y est jamais explicitement définie. Dans le second poème, publié avec *The Bundle*, la première des « answer plays », culture est devenu synonyme clairement formulé de changement, de révolution : « change the relationship / Between men and the world ... Change society ... The relationship between / Owner and user ... Taking power from the owner / To give to the user / That is culture ... Culture is this change » (4). Il n'est pas sûr qu'il y ait progrès qualitatif d'un poème à l'autre. Mais les idées énoncées dans le second sont l'essence même de ce que les « answer plays » ont de distinctif. Ces idées, qui n'existaient que sous-jacentes, diffuses et implicites dans les productions antérieures, se trouvent maintenant exposées dans la lumière crue de l'explicite. Et des idées-réponses sont aussi moins largement philosophiques, beaucoup plus étroitement politiques. Les thèmes des « answer plays » ne concernent guère plus la violence considérée en relation avec la nature humaine et avec la société, ou le rôle du créateur, de l'artiste, fondé sur une conception particulière de la culture et de l'art. Il s'agit maintenant des rapports de classes et des rapports économiques entre les hommes, d'une structure de classes qu'il convient de supprimer, des modalités de l'action politique, de la nécessité d'œuvrer à l'avènement d'une société socialiste. C'est en effet, comme il l'a dit, l'expression d'idées qu'il considère comme socialistes que Bond assigne à son didactisme. Les plus importantes de ces idées sont reprises, pièce après pièce, tout le long des « answer plays », tissant un réseau de leitmotiv qui fait de ce cycle un ensemble sans doute plus répétitif, malgré la diversité des sujets et des styles dramatiques, que les cycles précédents. Il se trouve que *The Worlds*, ne privilégiant aucune de ces idées plus qu'une autre, représente une manière de compendium des conceptions et propositions (ou réponses) diverses qui constituent le fondement de l'idéologie bondienne.

Toute l'attitude politique de Bond repose sur la conviction - ou la constatation ? - qu'en dépit des progrès sociaux, des changements économiques ou des perfectionnements technologiques, notre société est toujours régie par la dichotomie des Maîtres et des Serviteurs. Il estime, de façon sans doute simpliste, qu'il n'existe que deux catégories d'êtres humains, groupés en deux classes, et qu'il appelle le plus souvent « owners » et « users » (ou « workers »), ce qui est moins brutal qu'Exploiteurs et Exploités. Le vocabulaire importe peu. Les appellations varient, les personnages et les fonctions changent, la situation est inchangée, « l'argument de l'histoire » toujours le même (5). De cette dichotomie radicale, prémisse intangible, découle un raisonnement syllogistique inéluctable. Quiconque possède les moyens de production possède aussi, dans leur corps et dans leur esprit, ceux qui produisent. Les moyens de communication et d'« explication » de la société - « press, television, theatres, courts, schools, universities »- (6) et donc « Science, technology, work, education, morality » (78) sont la propriété des Maîtres, de ceux qui détiennent l'argent. Et ils possèdent ainsi le langage, l'esprit (le cerveau même), le comportement et la morale, la façon de voir le monde (25 et 78) de ceux qui sont littéralement des « possédés ».

Une variante de cette dichotomie est celle qui constitue le thème distinctif de *The Worlds*, cette théorie des deux univers dans lesquels nous vivons simultanément,

croisant ne vivre que dans un seul. Dans notre vie quotidienne, il y a certes la justice et l'ordre, le bien et le mal, et la bienséance. Ceci est « The world of appearance » (77). « But there's also the *real* world. The world of power, machines, buying, selling, working » (ibid.). C'est là le monde de l'argent. Et « the real world of money controls the whole of the apparent world » (78). Tout ce que nous sommes est donc soumis à « la loi de l'argent » (78). Aussi pouvons-nous être de véritables esclaves modernes sans nous en rendre compte. « Behind our apparent freedom there's this real slavery » (78), cette sujétion à la « loi d'acier » (78) du monde réel. Dès que nous acceptons cette situation, que nous y collaborons d'une façon ou d'une autre, nous sommes en fait des esclaves, et nous le demeurons tant que nous ne la combattons pas (78).

A partir de cette double dichotomie et de ce qui en découle, les « answer plays » se répartissent, en gros, selon deux grandes idées directrices. Il y a celles - *The Bundle*, *The Worlds*, *Summer* ou *Red Black and Ignorant* (la première des *War Plays*) - qui développent ce qu'on peut appeler le paradoxe de la bonté, ou du bien et du mal. Elles exploitent l'argument selon lequel, dans l'état actuel de notre société, il convient de ne pas se laisser guider par cette « humanité qui nous est commune » (68), de ne pas faire le bien, l'action estimée juste, dans le monde des apparences, mais au contraire de faire en sorte que le monde réel soit changé (79). « Are we suddenly so powerful we can change the world by being kind? It's been tried. It didn't work » (73). L'allusion au Christianisme semble évidente. *The Bundle* est l'illustration magistrale (dans tous les sens du terme) de ce refus de la tentation de la bonté individuelle, de l'inefficace humanité des actes de charité. L'autre idée maîtresse - qui domine dans *Restoration*, mais se rencontre aussi dans *The Worlds*, dans *Derek* et dans *Human Cannon* - est celle de la nécessité d'une prise de conscience. L'esclave en esprit ne voit même pas ses propres chaînes (7). Or « Man is what he knows », proclame *Restoration*, et c'est là le début de la libération de l'esclave (8). Il faut donc apprendre à connaître le monde réel, comprendre comment il fonctionne, savoir ce qu'on y est vraiment et identifier quel y est l'ennemi (9). « But if you know what sort of world you're in you have to change it » (83).

Car ces deux grandes lignes parallèles se rejoignent dans la nécessité de faire la révolution. Puisque « the relationships between classes are based on violence » (27), puisqu'il y a lutte, ou combat, il faut se battre (27), quelle que soit l'arme que l'on choisit. Acceptant le bien-fondé de la violence révolutionnaire, constatant que « dans notre société », c'est-à-dire « When everything is owned », « everything becomes a weapon » (10), Bond affirme que tous les instruments dont on dispose doivent devenir des armes et qu'il convient de « beat ploughshares into swords » (11). C'est ainsi seulement que les deux mondes de l'apparence et de la réalité pourront enfin coïncider. Car « That's all revolution is: making the two worlds one. Making morality strong so that the real world will be changed » (79). Et cela est « une affaire d'armes » (ibid.).

Dans l'accomplissement de cette grande tâche, Bond assigne à la classe ouvrière, en raison de sa nature même et de son rôle passé, une fonction quasi messianique : « It has created the physical structure of society. Now it must create its culture » (26). Elle seule est capable de rendre la société « rationnelle » (id.). Pour cela, Bond ne propose rien d'autre que la dictature du prolétariat : « the working class must control not only production and distribution but also information and

education » (id.). De même, s'il est conscient que la révolution ne va pas sans « souffrances » (79) (on ne fait pas d'omelette sans casser d'œufs), il a la certitude, malgré quelques réserves d'expression, qu'une fois la révolution accomplie règnera quelque chose comme l'Age d'Or. La classe ouvrière ne pouvant « rechercher que le bien-être de l'humanité » (66), lorsque l'apparence et la réalité seront unies, « Men will know themselves - and the world will last in peace and prosperity » (79). Ce sera donc la fin des inégalités et des exploitations, l'établissement de la justice et de la vraie liberté. Bond a nié que cette certitude téléologique corresponde à une Utopie (12). Force est pourtant de constater qu'il manifeste une sorte d'optimisme millénariste selon lequel la révolution sera suivie de lendemains qui chantent.

De toute façon, si une telle transformation radicale n'a pas lieu, la seule autre conséquence possible, l'avenir inéluctable des contradictions et des conflits, des répressions et des injustices de notre société est l'apocalypse nucléaire, dont l'évocation, même brève, n'est guère absente de la plupart des pièces de Bond, dont la menace précise plane presque de plus en plus sur l'ensemble des « answer plays », tant elle est pour lui une hantise croissante, au point qu'il lui a consacré (en rapport avec les conceptions présentées plus haut) la totalité de sa trilogie récente.

Cette substance idéologique commune que chacune des « answer plays » exprime à sa manière en la modulant, selon qu'elle illustre tel ou tel de ses aspects dans une situation particulière, peut évidemment être l'objet de critiques et de réfutations. Mon propos n'est ni d'en évaluer l'orthodoxie marxiste ou l'originalité véritable, ni d'en dénoncer la cohérence étanche. On peut estimer qu'en fait de réponses Bond propose des affirmations incantatoires. On peut qualifier (on l'a fait) ses vues de myopes ou de naïves, de partiales ou de partisans, voire d'archaïques. Il se peut qu'il n'ait pas lu *L'Homme révolté* ou n'ait pas été convaincu par ses analyses. Il ne croit pas, cela est certain, que la Révolution, après avoir dévoré ses propres enfants, accouche du Césarisme. Mais ce qui m'intéresse n'est pas d'apprécier si dans *Summer* Bond manifeste un « état d'esprit typiquement Khmer Rouge » (13). Plus que la nature socialiste (criticable ou non) de ses idées m'intéresse son ambition d'élaborer un théâtre socialiste. L'important n'est donc pas l'examen de ses conceptions politiques telles qu'il les exprime (abondamment) dans ses écrits non dramatiques, mais telles que nous les communiquent les modes théâtraux divers auxquels il a recours. Mon point de vue n'est pas théorique mais esthétique. Il privilégie la théâtralité. Dans « théâtre engagé » il y a théâtre.

*

* *

Bond a affirmé, dans les copieux « Activists' Papers » qui accompagnent *The Worlds*: « There are no aesthetic answers to political problems... There are only political answers to aesthetics problems - which is harder to prove » (137). Son souci permanent est pourtant l'élaboration de ce théâtre épique post-brechtien dont il pense qu'il est le théâtre de l'avenir, un véritable théâtre socialiste, le seul qui puisse aider les hommes à changer la société (14). Ce qui pour lui caractérise de façon quintessentielle ce théâtre nouveau c'est qu'il n'est pas pure action dramatique mais est aussi, surtout, commentaire ou analyse. « Without political analysis there's no socialist theatre » (139). Les termes « commentary » et « analysis » reviennent sans cesse sous sa plume, unis à un troisième, « dramatization » (par quoi Bond signifie quelque chose qui correspond à la véritable « théâtralisation »), puisque - la définition est bien connue - pour créer ce type de théâtre le dramaturge doit « dramatize

not the story but the analysis » (15). Sans doute. Mais l'analyse ou le commentaire peuvent être de nature très variée, et s'ils se trouvent prendre un tour explicite la théâtralisation ne peut manquer de devenir problématique.

Les « answer plays » représentent donc à cet égard un moment crucial dans la production de Bond. Le qualificatif d'« experimental » (137) qu'il revendique pour *The Worlds* peut être appliqué à la quasi totalité de ces pièces, car on dirait qu'en même temps qu'il voulait se montrer plus clair et plus concret il cherchait diverses solutions esthétiques possibles au problème de son didactisme grandissant. *The Worlds*, selon lui, « tries to find new ways to tell and prove the truth » (137). L'innovation majeure y est celle qu'il a qualifiée de « Public Soliloquy », quelque chose comme « le monologue objectif », et qu'il a longuement expliquée à propos d'une de ses applications dans la pièce (134-143). Il a voulu, dit-il, trouver l'équivalent moderne des monologues des héros de Shakespeare, c'est-à-dire « a means of informed, personal comment on the play » (137), mais qui soit un commentaire objectif de l'action plutôt qu'un commentaire subjectif du personnage sur lui-même (ibid). Bond est parfaitement conscient des « dilemmes » et difficultés que comporte cette tentative « to make objective political analysis fully dramatic in its own right » (139). Il importe que le personnage ait « deux dimensions », c'est-à-dire soit objectif (16), manifeste une conscience politique éclairée, mais qu'il ait en même temps « trois dimensions » et soit pleinement lui-même, sans « sortir de son personnage » (140) pour devenir un simple « messenger », « a teller of slogans and theory, a bringer of the message » (139). Les divers monologues objectifs de *The Worlds* sont-ils vraiment ceux de personnages qui soient « two-dimensional in a three-dimensional way » (138) ? Malgré ce que Bond dit de celui que prononce le jeune ouvrier syndicaliste Terry, héros « positif » de la pièce, lors d'une négociation avec divers représentants du patronat, cela est loin d'être toujours le cas (17).

Bond prétend que Terry, dans ce monologue, est à la fois en situation et hors situation, dans le temps (de la diégèse) et hors du temps, et que - le thème de son analyse étant « If we were here » - « He then talks not as he is but as he would be after we have been here » (139), c'est-à-dire comme si quelque quarante ans (estime Bond) s'étaient écoulés et que lui et sa classe fussent déjà au pouvoir. L'argument est recevable, même si le public peut avoir quelque difficulté à percevoir à la fois le moi actuel du personnage et son moi « potentiel », « as he could be » (140). Il est certain que l'on peut accepter qu'un personnage se mette à parler « with greater political consciousness and stronger political insight than he yet has » (139) si une théâtralisation se manifeste alors vraiment, fait se détacher son discours de façon délibérée, si une « ostension » (diraient les sémioticiens) le désigne comme une convention théâtrale, non naturaliste, analogue en somme à celle de l'aria d'opéra que tout, soudain, de l'écriture musicale au jeu du chanteur, met en rupture avec son contexte immédiat. Cela est assurément le cas d'assez nombreux moments de la pièce, celui du monologue de Terry lui-même, mais aussi ceux où des personnages divers, et qui ne sont pas forcément des personnages « positifs » émettant un commentaire politique, se voient accorder une déclaration qui est censée être « An Advertisement », « A Speech », « A Poem », « A Story », « A Lecture », « A Confession » ou « A Fantasy » (18). Considérée sous ce seul angle, la tentative de Bond dans *The Worlds* est des plus admissibles.

Malheureusement le problème est ailleurs. Il est dans le fait qu'en de telles occasions « le langage » du personnage « change », comme le note Bond (139), et

que, lorsqu'il s'agit de quelque « analyse » politique, le danger est bien qu'il devienne le porte-parole de l'auteur. Bond fait à ce sujet une manière de pirouette verbale en avançant que dans le « public soliloquy » tel qu'il le conçoit il est plus vrai de dire que « the author becomes the spokesman of his character » (140). Il fait par là-même une pétition de principe. Car il s'agit de savoir qui l'on entend alors vraiment. Il s'agit en somme d'une question de voix. Et il est flagrant que dans la plupart des moments de *The Worlds* où un personnage se livre à un commentaire explicite ce n'est pas sa voix que l'on entend mais celle de l'auteur lui-même. Bond n'en serait-il donc pas conscient ? Certains critiques, plus soucieux de le défendre que d'évaluer ses pièces, ont aussi éludé le problème (19). Or si j'ai attribué à Bond lui-même, et non à tel ou tel personnage, les idées politiques qui figurent dans la pièce, c'est bien par ce qu'est lui que l'on entend lorsqu'elles sont émises et non, par exemple, les jeunes femmes terroristes - Anna et Lisa - qui veillent d'abord sur Trench, le PDG enlevé et sequestré, puis, une fois que celui-ci a été relâché, sur le chauffeur d'un autre PDG enlevé par erreur. Mieux (ou pire !), les quelques citations que j'ai faites pouvaient donner l'impression de venir tout droit d'un texte théorique de Bond. Si la plupart font bel et bien partie de la pièce, ne dirait-on pas qu'il s'agit de passages entiers de « The Activists Papers », simplement transposés et mis dans la bouche de personnages ? En fait Anna et Lisa n'existent pas : leur terminologie et leur phraséologie sont celles de leur créateur. Porte-parole de ses personnages Bond l'est dans de tels cas à la manière d'un ventriloque : il leur donne sa propre voix (20). Perceptible déjà, à des degrés divers, dans certains moments de *The Bundle*, ce défaut s'accroît brusquement dans *The Worlds*, dont il est un des traits distinctifs, en particulier dans la deuxième partie où les analyses et déclarations diverses sont nettement plus fréquentes. Il se trouve que l'exemple type choisi par Bond, le « Public Soliloquy » (il est ainsi intitulé dans le texte même) où Terry est censé se projeter dans l'avenir, est un des plus acceptables, car le jeune homme y demeure verbalement lui-même. Mais l'« ultimatum » lu par Anna (I.3) pour justifier les actions du groupe des terroristes et la « Lecture » qu'elle prononce d'abord seule puis qu'elle-même et Lisa répètent (II.5), ces passages, qui sont à l'intérieur de *The Worlds* comme des précipités où se trouvent condensés les opinions politiques de Bond, constituent des cas flagrants de ventriloquisme. Qui donc d'autre que l'auteur pourrait dire « Western society no longer works. As it becomes increasingly irrational so it becomes more violent » (26), ou « There are the tools of the twentieth century : the machines, computers and bombs. Where are the ideas of the twentieth century ? » (79). La convention du monologue objectif n'y change rien, et Anna a d'ailleurs recours à l'idiome bondien le plus patent qui soit dans certains dialogues censés être en situation (25, 79).

Au cours de l'un de ceux-ci, alors qu'elle demande à Trench s'il a compris la « conférence » à laquelle il vient d'être soumis, le PDG lui répond « I've heard it before. Better said » (79). Clin d'œil que nous fait Bond, conscient de la nature de son propre énoncé ? On peut en douter. Mais la remarque de Trench est pertinente, dans la mesure où celle de ses diverses voix que l'auteur prête dans de tels cas à ses personnages, la voix de ses écrits non dramatiques, est loin d'être la meilleure, la phraséologie bondienne des introductions et des préfaces mêlant souvent l'abstraction et la longueur syntaxique en un style qui, transposé tel quel pour tenir lieu de dialogue dramatique, ne peut que détonner par ce qu'il a d'hétérogène.

De plus, ventriloquisme n'est point théâtralisation. Ce qui en résulte est ce que Bond a dit vouloir éviter : des slogans, un message. Or s'il a estimé qu'il est

nécessaire de « faire de la propagande » (qu'il a d'ailleurs identifiée à « une analyse correcte ») pour « faire la révolution » (21), s'il considère que les « propaganda plays » sont partie intégrante du théâtre socialiste (128), il reconnaît que ce type de pièce « fait quelque chose de limité » de par « la nécessité même de simplifier » (128). Aussi bien n'est-ce pas là le théâtre épique qu'il aspire à produire, celui qui ferait d'une pièce une « incarnation de l'histoire elle-même » et donc un véritable poème (128). Il est permis de penser que dans *The Worlds* Bond n'y est pas parvenu, n'a pas résolu ses propres dilemmes esthétiques et n'a produit qu'un compromis. Il y a certes dramatisation véritable dans l'extension du monologue « public » que Bond a envisagé sous la forme possible du « group public soliloquy », celle d'une scène où plusieurs personnages dialoguent en étant tous « both in and outside their time » (141). A supposer que certaines scènes de *The Worlds* puissent être jouées de cette manière et constituer ainsi un commentaire objectif (22), où serait pourtant la différence avec ce théâtre de simple discussion ou de débat (à la Ibsen ou à la Shaw) qui peut être une forme de théâtre engagé, mais dont Bond conteste qu'il soit un authentique théâtre politique en raison même de l'absence de vraie théâtralité dont il souffre (23) ? Bref, l'innovation majeure expérimentée dans *The Worlds* montre surtout ce qui sépare l'intention du résultat : l'idéal du monologue objectif ne s'y trouve pas réalisé de façon vraiment satisfaisante.

Est-ce parce qu'il s'est rendu compte de la difficulté de sa mise en application que Bond n'en a pas renouvelé l'expérience ? Il n'est guère possible en effet, quoi qu'on en ait dit, de considérer comme des « public soliloquies » les moments de *Summer* (1982) où Marthe, l'héroïne « positive », ne se contente pas de transfigurer le langage quotidien en « belles phrases » (24), mais se livre à diverses déclarations dont les aphorismes bondiens relèvent un peu trop, dans une œuvre qui ne se départ jamais du mode naturaliste, du ventriloquisme (25). Et c'est très certainement pour éviter pareille confusion dommageable entre l'auteur et le personnage que Bond a préféré, dans les autres « answer plays », séparer nettement le commentaire ou l'analyse de l'action et de la situation proprement dites, en l'exprimant par des moyens verbaux artificiels et stylisés. Ainsi a-t-il eu d'abord recours, d'une façon fort néo-brechtienne, à des chansons créant une distanciation anachronique totale dans cette réussite qu'est à tous égards *Restoration* (1981), tout comme dans la courte farce satirique intitulée *Derek*. Puis dans ses productions plus tardives, de *Human Cannon* à la seconde des *War Plays*, il a préféré le procédé du chœur, individuel ou collectif, comme mode de commentaire impersonnel. Il y a donc, au cours de ses « answer plays », un effort presque croissant pour accentuer la théâtralisation de l'analyse didactique, après la tentative ambiguë représentée par *The Worlds*, sans pourtant que Bond renonce jamais tout à fait, quel que soit le procédé spécial employé, à faire aussi exprimer par un personnage en situation la « réponse » envisagée.

*

* *

Il demeure qu'il n'est point possible d'estimer que Bond dans *The Worlds* a fait fausse route et de s'en tenir là. Cela serait ne pas tenir compte des divers paradoxes qui s'y manifestent. Le premier de ceux-ci est qu'alors qu'il parle à travers ses personnages « positifs » de sa voix la moins dramatique, la plus abstraitement

conceptuelle, Bond dote, à divers moments, le personnage « négatif » de Trench de son langage le plus dru et le plus efficace, le plus visionnaire même. Que le PDG s'adonne à des évocations poétiques avant son enlèvement n'est nullement un signe de supériorité. Plus tard, pourtant, brisé par son expérience d'otage et par la trahison arriviste de ses anciens partenaires après sa libération, lorsqu'il décide de vivre en exclu de la société, ses déclarations sont marquées au sceau de l'expression la plus saisissante. C'est à lui qu'est due cette vision de notre société : « Their horizon is the end of a pig trough. They tear the clothes from the living and the rags from the dead ... Their hands are frayed ends of rope taken from old parcels. Voices like sounds coming out of a wound » (55). Certes la vérité qu'il invoque (45) n'est pas celle que reconnaîtraient comme positive Bond et les jeunes terroristes de la pièce. Il incarne ce réalisme cynique et ce pessimisme désespéré qui pour Bond sont le mal suprême : « Every year the ants came to my garden. A long line under the fence. A few dragged parts of an insect. There's nothing else. So I left » (55). Et refusant même d'écouter les « conférences » didactiques que lui adressent Anna et Lisa, il s'adonne, enfermé « in his own world » (79), à une évocation de l'apocalypse nucléaire qu'il appelle de ses vœux : « The sky will turn bright. There'll be a roar. A great wind will blow open the windows and doors. Dust will come down on everything like a white sheet ... The world will begin to shrivel. A great noise will come from under the sheet. Then it will be silent » (79). Ce n'est pas que les jeunes terroristes soient incapables de visions. Bond attribue à Anna un « Poème » où elle dit avoir vu un héron, perdu, qui errait très haut dans le ciel d'hiver, ne pouvant trouver à manger dans l'eau gelée, et où elle se compare à ce héron qui doit descendre pour vivre : « I have visions -- but to change the world you come down ». Car le monde ne se change pas par des visions, mais par « The struggle in the dirt », au prix même de la vie d'un homme qu'elle ne veut pas vraiment tuer (75). Ainsi Bond a-t-il su, et cela est à porter à son crédit, faire partager au PDG qui « a tort » et aux terroristes qui « ont raison » la même faculté de pouvoir transcender le langage incolore du commentaire explicite.

Ce trait est encore plus intéressant lorsqu'il intervient en combinaison avec certains procédés de « théâtralisation de l'analyse » dont l'utilisation a elle aussi un résultat paradoxal. Car loin de renoncer, dans ses « answer plays », à l'arsenal visuel et oral de la sémiotisation de l'action, de la gestuelle et des objets, et surtout à sa méthode favorite du contrepoint d'actions scéniques complémentaires quoique de natures différentes, Bond les a perfectionnés dans les meilleures de ses pièces didactiques. C'est cet enrichissement théâtral qui fait de *The Bundle* une pièce supérieure à *Narrow Road to the Deep North* (la première version de la même fable) et non pas qu'elle soit une leçon de politique révolutionnaire. Dans *The Worlds* nombre des monologues objectifs doivent en fait être perçus comme insérés dans une action concrète qui leur sert de contexte. L'intention de Bond est celle d'un rapport dialectique signifiant entre la « leçon » énoncée par les héros « positifs » et une autre action, visuelle ou sonore, la seconde pouvant même avoir lieu hors scène. Ainsi « A Confused Reading of an Ultimatum » (I.3) par Trench, que les terroristes obligent à lire un texte auquel il ne comprend rien, n'est-il censé se faire qu'au travers d'un jeu, de plus en plus bruyant mais de même durée, auquel se livrent Michael et Lisa et qu'il nous faut décrypter en même temps que les phrases incohérentes émises par Trench. En termes scéniques, c'est le jeu qui a la priorité. Et la signification globale de ce contrepoint n'est -- c'est cela l'important -- ni explicite, ni claire. Paradoxe. De manière inversée, « A Clear Reading of an Ultimatum » par Anna (ibid.),

s'il occupe le devant de la scène, a pour contrepoint, tout le temps qu'il dure, le bruit inquiétant d'une moto qui gravit la colline et s'arrêtera à l'extérieur au moment où Anna en aura fini. Quelque danger pour les terroristes ? Ce qui compte c'est le contraste entre la surexplicitation de l'ultimatum et ce qu'a d'inquiétant -- *parce que* mystérieux, non explicite -- la coïncidence de la leçon politique et du bruit de la moto. Plus loin c'est un scooter qui est l'instrument (si l'on peut dire) de l'analyse. Dans une scène (II, 4) où les ouvriers en grève se trouvent entre eux, certains manifestent l'intention de reprendre le travail. L'un de ces ouvriers, John, est indécis ; pour l'instant sa préoccupation est de vendre à Terry un scooter qui ne marche pas très bien. Pendant cette scène Terry se trouve prononcer deux monologues objectifs. L'un, « A Workman's Biography », retrace tout à la fois la vie misérable de celui qui pourtant « Votes Tory to please the boss », « Reads the Sun » (il s'agit en fait du Chauffeur enlevé par les terroristes), et comment ces terroristes sont prêts à réduire à rien leurs exigences à son sujet (72) ; l'autre est une démonstration didactique de la nécessité de refuser la bonté (73). En rapport dialectique permanent avec ces analyses et avec les arguments divers concernant la grève est le « gestus » du scooter (manifeste dans plusieurs détails), dont on peut résumer ainsi la signification : les arguments politiques en faveur de la reprise du travail ne valent pas plus cher pour Terry que « that pile of scrap » (71) que John est en train de vouloir lui « refiler » (même en baissant son prix), et qu'il refusera d'acheter de même qu'il affirmera « We say no -- or we're finished ! » (74). Dans un tel cas, la démonstration par le « gestus », théâtrale et simplement suggérée, est à coup sûr supérieure à l'explicite de l'argumentation verbale.

Mais *The Worlds* reste surtout gravé dans notre mémoire en raison de l'utilisation, comme moyens d'analyse, de deux éléments purement visuels -- l'un un objet scénique, l'autre un personnage-symbole -- dont la conjonction vers la fin de la pièce sera une très efficace démonstration théâtrale de la nature des rapports de classe qui subsistent entre Trench et le Chauffeur, les deux victimes des terroristes. Un des objets sémiotisés de *The Worlds* est ce « photographer's prop » qui va être un instrument de révélation d'une première vérité, celle que veut faire éclater Trench lors de la réception qu'il organise pour se venger d'avoir été congédié par ses anciens collègues, réception que l'épouse d'un de ceux-ci qualifie de « The Trench festival of striperama » (47). Car, passant la tête par un des trous du « photographer's prop », cette épouse se met à se déshabiller en s'écriant « It's strip - strip - stripping time ! » (48). Bond n'imité point ici Joe Orton. Ceci est un moyen d'exprimer ce que Trench énonce de façon plus directe, son intention que ces anciens collègues passent eux aussi la tête par les trous de l'objet révélateur, manifestant ainsi, sur le fond de la toile peinte ridicule, cette vérité qu'ils dissimulent -- celle des cadres d'entreprise voraces et méprisables qu'ils sont (47). Mais Trench ignore, en les conviant à un tel jeu de la vérité (47), que ce même « photographer's prop » servira, dans l'avant-dernière scène de la pièce, à révéler ce qu'il demeure vraiment.

Cela interviendra en rapport avec cette création symbolique autant qu'étrange et visionnaire que Bond appelle « The White Figure », en fait le Chauffeur enlevé par erreur et que les terroristes ont vêtu de « a white boiler suit, ... white socks and a white hood » (57), ce qui le fait ressembler à « a giant maggot » (ibid.). La signification de cette figure, d'abord énigmatique puis de plus en plus cauchemardesque, ressortira, dans la très importante avant-dernière scène de la pièce, d'un contrepoint on ne peut plus caractéristique. Avant de prononcer sa première

« conférence » très explicite, une des deux terroristes se met en devoir de nourrir de jus de mûres cet énorme nourrisson prisonnier de son vêtement et surtout de sa cagoule. « She cradles the white figure and pushes the end of the tube through a hole in the hood. It feeds. She nurses it and tidies its clothes » (76). Or, pendant tout ce temps, Trench raconte « Une Histoire », une manière de conte swiftien dont le sujet est « Mankind through the ages. A clown with a gun. An idiot with a stick ... The human species. Homo mob » (76), identifiant cet être pernicieux aux foules déchaînées qui, pareilles à des « troupeaux », se livrent en Amérique latine à des caricatures de révolution, jetant à bas -- « Heaving together. As if the sea was vomiting » (77) -- des statues de généraux qui seront remplacées par d'autres. Vanité de toute action révolutionnaire. Et après les « conférences » et autres énoncés didactiques, Trench se livrera à une « Fantasy » qui résume sa conception nihiliste de ce qu'est « The White Figure » : « That white worm. Crawling along the floor. Food shoved up its hood. Led out to shit. Covered with a gun. What keeps it alive ? A little thread of hope or cunning or hate or malice ... If you took off its hood it would hang itself. That white corpse » (80). Vision désespérée de l'homme, cadavre ambulant -- mais aussi de sa présentation quintessentielle, celle du peuple, du prolétariat, qu'est le Chauffeur -- sous cette cagoule qui l'empêche symboliquement de voir. Car la mention de la cagoule est importante. En effet lorsque, laissé seul avec Trench par les terroristes soudain assiégés, le Chauffeur terrifié réussira enfin à se libérer et à arracher cette cagoule, que verra-t-il dans la lumière crue des projecteurs de la police : son ennemi de classe, Trench, qui s'est caché derrière le « photographer's prop » mais dont la tête apparaît par l'un des trous et qui va l'abattre d'un coup de feu. Bond n'a pas voulu que les terroristes suppriment le Chauffeur, ni que celui-ci réchappe à son enlèvement. C'est que le « photographer's prop » doit révéler la vérité sur Trench : changé certes en tant qu'individu par ce qui lui est arrivé, il demeure inévitablement prisonnier de sa « fonction de classe », il appartient toujours au « monde » de ses anciens amis (76). Il ne peut donc que tuer finalement le Chauffeur. Le « gestus » du « photographer's prop » est-il proche de l'identification allégorique, univoque ? S'agit-il d'un maniement aussi didactiquement simpliste d'un élément visuel que le sont les déclarations verbales ?

*

* *

Par celà les chicaneries possibles, une autre question est posée, qui fait de *The Worlds* une pièce très représentative : qu'est-ce donc qui se grave dans notre esprit, les monologues objectifs porteurs de « réponses » positives, ou cette création quasi fantastique qu'est la « white Figure », où s'incarne l'un des divers avatars de la Classe Ouvrière dans l'œuvre de Bond ? La réponse semble aller de soi. De même que ce qui nous frappe dans *The Bundle* c'est, parmi bien d'autres cas de théâtralisation, la concrétisation de la polysémie de ce « bundle » lui-même dans huit ou neuf « objets » scéniques divers ... dont deux sont des corps humains. Le souvenir que nous gardons de *Summer* c'est Marthe crachant à la figure de Xenia, mais aussi l'évocation de ces dieux nouveaux (et prolétaires) qui ont remplacé les dieux anciens sur les terrasses des mêmes maisons méditerranéennes. Et quel moment de théâtre plu prodigieux dans *Human Cannon*, pièce d'un didactisme extrême (26), que celui où le corps de l'héroïne, « pasionaria » de la cause républicaine espagnole, soutenu par toutes les femmes de son village, se trouve transformé en canon humain par l'ardeur de son verbe révolutionnaire ?

On ne saurait contester à Bond la volonté de clarification que manifeste le mouvement d'à peu près chacune de ses pièces, quelle qu'en soit la période, vers un moment de prise de conscience ou vers une explication, et que les « answer plays » ne font que renforcer (27). Mais dans l'inévitable dialectique de l'explicite et du mystérieux, qui est aussi celle du commentaire abstrait et de l'image visionnaire, ou du didactisme et de la théâtralité, la réussite est toujours du côté de ce que requiert un déchiffrement parfois difficile. Et ce ne sont point les leçons et « réponses » trop directement et clairement exposées, mais les métaphores visuelles, le « gestus » offert à notre analyse, ou la sémiotique scénique, qui peuvent créer cette participation active du spectateur, qui est précisément ce que Bond, en vrai dramaturge « épique », cherche toujours -- a-t-il dit -- à obtenir (28). Toutes ses œuvres sont en fait des fables ou des paraboles dramatiques : toutes illustrent un enseignement (29). Mais la morale énoncée qui accompagne la fable rend ce genre moins satisfaisant que le pur récit métamorphique de la parabole. Les pièces de Bond ne sont jamais aussi réussies que lorsque ce sont des paraboles qu'il nous invite à interpréter. Tandis que la plupart des « answer plays » font penser à ces histoires d'un certain genre (« Certain Stories ») dont il s'est lui-même plaint qu'après avoir été racontées elles se trouvent être « expliquées », ce qui les gâte sans leur donner de sens véritable. N'en va-t-il pas des œuvres théâtrales comme il dit qu'il en va des histoires : il faut les laisser « make their own points », car « le mystère » est plus lumineux que l'explication (39) ?

Aussi bien la récente trilogie des *War Plays* se caractérise-t-elle par le renoncement progressif, pièce après pièce, aux déclarations directes et aux leçons explicites, en faveur d'une dramatisation toujours accrue, avant de se clore dans *Great Peace* par l'apothéose de la pure théâtralité et du « gestus » visionnaire. Avec ce « bundle » (écho de ceux de la première des « answer plays ») que l'héroïne transporte avec elle dans le désert et l'hiver polaire post-atomiques -- et qui à mesure qu'il est tassé ou se déploie, sert d'oreiller ou de couverture, se met à parler et à souffrir, prend des formes et des significations diverses qu'il nous faut nous efforcer d'identifier -- Bond atteint un des plus hauts sommets de ce don qu'il a plus que tout autre de penser en images (31). De façon différente et moins réussie, *The Worlds* démontre néanmoins déjà aussi que chez lui les « réponses » les plus efficaces et les plus fascinantes sont celles qui coïncident avec des visions. Et les meilleures des autres « answer plays » confirment que ce rationaliste, incontestablement engagé dans la cause du socialisme, s'impose à nous par la puissance de création d'un imaginaire non rationnel qui fait de lui un authentique poète du théâtre. Bond qualifierait peut-être mon analyse de « bourgeoise ». Il demeure que si l'engagement a ses pièges, il a aussi, heureusement, ses contradictions, ou ses très bénéfiques paradoxes.

Georges BAS
Université de Paris IV

NOTES

- (1) Lettre à Tony Coult (28 July 1977) citée dans Tony Coult, *The Plays of Edward Bond* (London : Second edition, 1979), p. 25. Cette lettre est reproduite dans Malcolm Hay & Philip Roberts, *Edward Bond : A Companion to the Plays* (London : 1978) p. 75, et partiellement citée dans Malcolm Hay and Philip Roberts, *Bond : A Study of his Plays* (London : 1980) p. 266, et dans Philip Roberts, *Bond on File* (London : 1985), p. 68.
- (2) Ibid, p. 25.
- (3) Edward Bond, *The Fool & We Come to the River* (London : 1976), p. 72.
- (4) Edward Bond, *The Bundle* (London : 1978), p. 94.
- (5) Voir Edward Bond, *Human Cannon* (London : 1985), p. 5, 2^e col.
- (6) Edward Bond, *The Worlds with the Activists Papers* (London : 1980) p. 25. Les références à cette publication seront désormais indiquées dans le texte, après les citations.
- (7) Voir *Restoration*, in Edward Bond, *Restoration & The Cat* (London : 1981), pp. 78-9.
- (8) *Restoration*, pp. 99-100.
- (9) Voir *Derek* (London : 1983), p. 16, 2^e col. ; et *Restoration*, p. 78.
- (10) Voir *Human Cannon*, p. 5, 2^e col., et p. 16, 2^e col.
- (11) Ibid., p. 17, 1^{ère} col.
- (12) Il n'en a pas moins parlé de « reach Utopia » (voir *Bond on File*, p. 71), à propos de *Restoration*.
- (13) James Fenton, dans *The Sunday Times* (31 January 1982), cité par Philip Roberts, « Edward Bond's *Summer* : a voice from the working class », *Modern Drama*, XXVI. 2 (June 1983), 128.
- (14) Il y a d'ailleurs coïncidence entre l'apparition des « answer plays » et celle des deux séries d'importants textes théoriques consacrés spécifiquement au théâtre : « A note on Dramatic Method » qui sert d'Introduction à *The Bundle* (1978), et les trois essais intitulés « Advice to Actors », « A Note to Young Writers » et surtout « Types of Drama » publiés parmi les « Activists Papers » avec *The Worlds* (1980).
- (15) « A Note on Dramatic Method », in *The Bundle*, p. XVIII.
- (16) Bond précise « I don't use two-dimensional pejoratively. On the contrary I use it to refer to the knowledge gained from experience and in more abstract ways, which we must have and use before we can know our real political situation ... » (138).
- (17) Lorsque Bond déclare (143) « A character strengthened with two-dimensional political analysis has tree-dimensional wholeness » il ne fait qu'affirmer sans démontrer.
- (18) Bond a précisé que de tels titres, qui figurent dans le texte imprimé, « are not to be spoken by the actors. They are intended to be a guide to interpretation » (6).
- (19) Tel est le cas de Philip Roberts, « The Search for Epic Drama : Edward Bond's Recent Work », *Modern Drama*, XXIV. 4 (December 1981), 460-64.
- (20) N'en déplaise à Philip Roberts, op. cit., 461, Michael Billington avait raison d'estimer, dans *The Guardian* (17 June 1981), que *The Worlds* est une pièce « where ciphers come on and converse in Bondian aphorisms ».
- (21) Hay and Roberts, *Bond : A Study of his Plays*, p. 106.
- (22) Bond indique « A large part, perhaps all, of Scene Four (Part one) » comme exemple possible de « group public soliloquy » (140-41). Un autre cas est certainement Part Two, Scene Three, la portion intitulée « A Negotiations Speech » (63-65).
- (23) C'est à propos de *The Worlds* que Bond a dit « I don't like debate plays. My plays are not Shavian ». (*Bond on File*, pp. 46-7). (Voi aussi plus loin n. 28 ; ainsi que « Edward Bond : From Rationalism to Rhapsody », *Canadian Theatre Review*, 23 (1979), 112.
- (24) Cf. Philip Roberts, *Modern Drama*, XXXIV. 4 (December 1981), 475.
- (25) Voir surtout *Summer*, p. 20, et même pp. 42-3 (passages dont ne parle pas Philip Roberts), in Edward Bond, *Summer and Fables* (London : 1982).

G. BAS
PIEGES ET PARADOXES DE L'ENGAGEMENT : DIDACTISME ET THEATRALITE
DANS *THE WORLDS* (1979), L'UNE DES « ANSWER PLAYS » D'EDWARD BOND

- (26) Vraisemblablement élaborée de 1979 à 1982, publiée en 1985, *Human Cannon* n'a pas encore été représentée (sauf par des amateurs). Dans une lettre du 14.2.1985, Edward Bond m'a précisé que la pièce devait être représentée par le National Theatre mais que « they prevaricate ». Il espérait que la RSC pourrait la jouer en 1986. Il n'est pas impossible que les tergiversations des troupes dramatiques traduisent leur réticence à l'égard du caractère très « agit-prop » de cette œuvre.
- (27) On peut citer, parmi les pièces de cycles antérieurs, *The Sea* (Scene 8 : le discours final d'Evens) ou *The Fool* (Scene 7 : les réflexions finales de Clare). Dans *The Bundle* tel est le cas de la fin de chaque Partie (Scene 5, p. 39 ; Scene 10, pp. 77-8), et dans *Restoration* de Part 2, Scene 12. Il en va de même des *War Plays* : *Red Black and Ignorant* et *The Tin Can People* culminent dans les énonciations didactiques de la fin de la Scene 8 et de la Scene 9 pour la première, de la « Section Three » (Fourth Chorus et Scene 1) pour la seconde ; dans *Great Peace* la seule « leçon » véritable (dans Scene 16) se situe vers la fin de la pièce.
- (28) Il l'a redit récemment, dans une interview, opposant ce théâtre à celui d'Ibsen, mais sans se rendre compte qu'on peut retourner ses propres remarques contre le didactisme des « answer plays » : « the audience is left with nothing to do in working on the problem ; you might just as well read about the subject in a newspaper. That is not political theatre ». (« Edward Bond : British Secret Playwright », *Plays and Players*, June 1985, p. 8).
- (29) Il est frappant que Bond écrit de plus en plus de « stories » à mesure que sa carrière avance (celles publiées avec *Summer* sont qualifiées de « Fables »). Voir Philip Roberts, *Bond on File*, p. 61.
- (30) *Summer and Fables*, pp. 57-8.
- (31) A un interviewer qui lui déclarait « your plays are structures of images », Bond a répondu : one of the natural abilities of a dramatist is to think in images ». (*Canadian Theatre Review*, 23 (1979), 109). Pour lui, cependant, cela n'est pas « to escape the disciplines of intellectual thought » ; simplement « the desire to express something creates its own image ».