



AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>

UNIVERSITE DE METZ
FACULTE DES LETTRES & SCIENCES HUMAINES
ANNEE UNIVERSITAIRE 1996-1997

FIN ET MOYENS
DANS L'OEUVRE
D'EDWARD BOND

THESE DE DOCTORAT

Présentée par Agathe TORTI-ALCAYAGA
sous la direction du Pr. Nicole BOIREAU

BIBLIOTHEQUE UNIVERSITAIRE DE METZ



031 171060 1

UNIVERSITE DE METZ
FACULTE DES LETTRES & SCIENCES HUMAINES
année universitaire 1996-1997

FIN ET MOYENS DANS L'ŒUVRE D'EDWARD BOND

ADDENDA

THESE DE DOCTORAT
présentée par Agathe TORTI-ALCAYAGA
sous la direction du Pr. Nicole BOIREAU

CORRECTIONS TYPOGRAPHIQUES

PAGE	LIGNE	LIRE
4	1	"ambigu"
6	22	"enquête"
7	19	"concret"
8	19	"espère-t-il"
9	2	"relais"
	4	"possibles"
21	9	"compagnies"
25	14	"nature même"
26	10	"résonance"
		"lequel"
33	2	"crossword"
	10	"nécessaire"
34	6	"connaît"
35	1	"préexistante"
36	12	une fois "other"
40	15	"parallèle"
43	23	"désespérant"
44	8	"déjà"
	11	"érémitique"
46	5	"plutôt"
47	9	"nécessaire"
49	15	"mainmise"
	20	"intériorisées"
52	1	"nécessité"

54	9	"poids"
60	8	"emmurée"
65	12	"nécessaire"
70	23	"l'accident de travail"
77	5	"cette"
	15	"reliées"
81	15	"stratégie"
82	12	"from philosophy,"
88	2	"s'aperçoit"
	16	"rets"
91	18	"nécessaires"
94	14	"rétroactif"
96	20	"chacun"
98	13	"psychosociologie"
99	25	"arrêt"
	26	"ambiguïté"
103	4	"esthétique"
107	21	"interprétera"
118	29	"présentée"
120	6	"déjà"
123	19	"ecclésiastique"
1125	13	"pourrait"
130	4	"rets"
	12	"rappelle"
	24	"crève-cœur"
131	28	"scène"
132	18	"nécessaire"
133	20	"déjà"
135	28	"parallèle"
145	23	"rappelle"
150	13	"plutôt"
153	6	"même"
	9	"presque"
156	21	"s'occupant"
169	7	"protégera"
	20	"plutôt"
176	26	"fonctionnant"
181	2	"parallèle"
	13	"s'assoit"
	26	"rappellent"
190	24	"reprenant"
196	13	"malhonnête"
	15	"patronage"
205	10	"posteriori"
208	11	"écartèlement"
209	29	"intérieuriser"
214	2	"drolatique"
218	25	"ascension"
222	15	"laquelle"
234	12	"refléterait"

235	1	"l'appellerait"
	10	"reflètent"
	20	"l'extérieur"
238	19	"interagit"
241	15	"aussi"
242	22	"saynètes"
243	2	"l'irrationalité"
245	4	"saynètes"
	12	"l'irrationalité"
	27	"saynète"
254	16	"assenant"
256	6	"irréductible"
	11	"organisation"
257	1	"view"
	10	"concret"
259	12	"The"
265	8	"théâtre"
266	25	"vraisemblable"
		Un seul "à"
270	16	"scénique"
275	20	"déjà"
276	18	"apparaissent"
278	23	"même"
282	19	"apparaissent"
287	16	"déjà"
294	26	"système"
304	15	"Cela"
	19	"eux-mêmes"
	22	"apparaissent"
305	6	"passivité"
308	11	"cette"
318	16	"auxquelles"
320	25	"appétit"
323	11	"dépendance"
	12	"achète"
324	6	"nourriture"
327	7	"interpersonnels"
328	1	"antisociaux"
332	19	"concret"
	26	"rejeter"
333	5	"accessoire"
346	10	"auxquelles"
349	17	"résurrection"
353	9	"amoncellements"
	11	"lesquelles"
	22	"matérialité"
358	17	"apparaissent"
359	19	"sébile"
360	9	"soi-disant"
	21	"nourrisson"

364	15	"période"
368	17	"matérialité"
369	8	"qu'eux-mêmes"
370	14	"momic"
	20	"kidnappeurs"
371	30	"kidnappeurs"
375	1	"transformation"
403	24	"assoit"
409	19	"plutôt"
411	11	"rébellion"
417	22	"entre-tuer"
420	14	"échafaud"
421	2	"transformation"
424	15	"irrationnelles"
425	4	"s'occuper"
	7	"ambiguë"
433	13	"rappelle"
437	20	"relais"
439	28	"iconique"
442	6	"assisté"
444	15	"posteriori"
447	24	"contre-pied"
449	8	"mènera"
452	8	"interpersonnels"
	14	"attraper"
453	12	"pourrait"
464	26	"rets"
465	6	"antisociale"
467	4	"s'entre-tuent"
469	16	"concret"
470	17	"possédé"
476	22	"nécessaire"
478	31	"relais"
		"peut-être"
479	4	"ceux-ci"
483	5	"auxquelles"
484	17	"déstructuration"
	19	"connaissance"
	24	"pourrait"
522	7	"Berthold"
525	29	une fois "In"

UNIVERSITE DE METZ
FACULTE DES LETTRES & SCIENCES HUMAINES
ANNEE UNIVERSITAIRE 1996-1997

FIN ET MOYENS DANS L'OEUVRE D'EDWARD BOND

BIBLIOTHEQUE UNIVERSITAIRE LETTRES - METZ -	
N° Inv.	1997022L
Cote	LM3 97/3
Loc.	Magasin

THESE DE DOCTORAT
Présentée par Agathe TORTI-ALCAYAGA
sous la direction du Pr. Nicole BOIREAU

DEDICACE, REMERCIEMENTS

Ce travail est dédié :

A ma directrice de recherches, Nicole BOIREAU, à sa gentillesse, à sa disponibilité sans faille, à sa patience, à son énergie, et à la confiance qu'elle m'a accordées jusqu'au bout. Du fond du coeur, elle a droit à ma plus profonde reconnaissance.

A mon professeur M. Georges BAS, par qui tout a commencé, dont la finesse d'esprit, la rigueur intellectuelle et le sens de l'humour ont été des exemples qui m'ont accompagnée pendant toutes ces années.

A ma famille, à son soutien indéfectible, quelles que soient les circonstances : ma mère, Françoise RENAUT ; ma soeur, Antoinette TORTI-ALCAYAGA ; mon père, Juan-Angel TORTI-ALCAYAGA. A mon oncle, Pierre RENAUT, et à ma grand-mère, Suzanne RENAUT, qui ne pourront, hélas, pas lire ce mémoire. Puissent-ils être fiers de moi comme je suis fière d'eux.

A mes amis, à leur indulgence et à leur patience infinie à mon égard : Christian GRENOUILLET, Lesley JENKINS, Catherine MARNIER, Margaret SCAMMELL, et Timothy WESTLAKE.

Avant tout autre, cependant, ce travail de trois ans est dédié à Françoise LEMAGNEN, sans qui le mener à bien eût été impossible, et l'entreprendre, vain. Ma gratitude envers elle est au delà des mots.

EDITIONS UTILISEES POUR CETTE ETUDE

- The Pope's Wedding* : Plays : I (London : Eyre Methuen 1977).
Saved : Plays : I (London : Eyre Methuen 1977).
Early Morning : Plays : I (London : Eyre Methuen 1977).
Narrow Road to the Deep North : Plays : II (London : Eyre Methuen 1978).
Lear : Plays : II (London : Eyre Methuen 1978).
Black Mass : Plays : II (London : Eyre Methuen 1978).
Passion : Plays : II (London : Eyre Methuen 1978).
The Sea : Plays : II (London : Eyre Methuen 1978).
Bingo : Plays : III (London : Eyre Methuen 1897).
The Fool : Plays : III (London : Eyre Methuen 1897).
The Woman : Plays : III (London : Eyre Methuen 1897).
Spring Awakening : (London : Methuen Theatre Classic 1980).
AAAmerica! : (London : Eyre Methuen 1981).
Stone : (London : Eyre Methuen 1981).
We Come to the River : *The Fool & We come to the River* :
(London : Methuen Modern Plays 1982).
The Bundle : (London : Eyre Methuen 1978).
The Worlds : (London : Eyre Methuen 1980).
Restoration : (London : Methuen Modern Plays 1982).
The Cat : (London : Methuen Modern Plays 1982).
Summer : (London : Methuen Modern Plays 1982).
Derek : (London : Methuen NewTheatrescript 1983).
Red Black and Ignorant : (London : Methuen Drama 1991).
The Tin Can People : (London : Methuen Drama 1991).
The Great Peace : (London : Methuen Drama 1991).
Human Cannon : (London : Methuen NewTheatrescript 1985).
Jackets : (London Methuen Drama 1990).
In the Company of Men : (London Methuen Drama 1990).
September : (London Methuen Drama 1990).
Olly's Prison : (London : Methuen modern Plays 1993).
Tuesday : (London : Methuen Modern plays 1993).
Coffee : (London : Methuen Modern Plays 1995).

Theatre Poems and Songs : (London : Eyre Methuen 1978).
Poems 1978-1985 : (London : Methuen 1987).

L'ambition du présent travail est de mettre en évidence le caractère central de la problématique de la fin et des moyens dans l'oeuvre d'Edward Bond. Il ne s'agit point de tenter d'enfermer cette oeuvre, par ailleurs toujours en cours de développement, dans le tiroir des productions culturelles maîtrisées par les spécialistes, en la réduisant à un principe de fonctionnement exclusif. Il s'agit plutôt d'en rendre compte, aussi complètement que les limites d'une thèse de doctorat le permettent, dans l'optique d'une ligne de force qui nous semble fondamentale. Nous ne prétendons en aucun cas que cette ligne de force est unique. Bien au contraire, nous pensons que sa nature même est propre à ouvrir d'autres débats et à engendrer d'autres travaux, susceptibles à leur tour de contribuer à la connaissance de cette oeuvre récente, et qui pourtant tient déjà une si grande place dans l'histoire du théâtre britannique et mondial.

La seconde moitié du siècle qui s'achève a marqué une étape fondamentale dans l'histoire du théâtre britannique. Elle a vu l'éclosion d'un florilège d'auteurs originaux, dont les innovations dramaturgiques, les thèmes, le langage, n'avaient jusque là été égalés que par leurs prédécesseurs élisabéthains. Nous admettons de bonne grâce que plusieurs noms se détachent de cette assemblée de talents, dont il apparaît dès à présent qu'ils dépasseront leur insularité pour laisser une marque durable dans l'histoire du théâtre occidental,

sinon mondial. Beckett, Osborne, Arden, Pinter, Churchill, Bond, ont tous connu un succès retentissant outre-Manche, outre-Atlantique, et même plus loin. On ne peut plus, aujourd'hui, concevoir d'anthologie du théâtre sans y mentionner leurs noms et leurs oeuvres. Bond apparaît malgré tout à nos yeux comme le plus intéressant des auteurs d'après-guerre, car il nous semble que son oeuvre est celle qui dépasse le mieux les facteurs conjoncturels qui en ont permis l'éclosion, pour atteindre à l'universel.

D'un certain point de vue, Bond est un dramaturge assez typique de cette période. En effet, l'orientation travailliste du Royaume-Uni à la suite du second conflit mondial permit, pour la première fois, l'apparition d'un théâtre d'origine non-bourgeoise. La participation identique de toutes les classes de la société à l'événement politique majeur que constitua la guerre, l'école gratuite et obligatoire pour tous jusqu'à quinze ans¹, le financement (partiel) des arts, via le "Arts Council"², ou via les nouvelles prérogatives des régions, firent beaucoup pour permettre à un prolétariat relativement débarrassé de ses complexes de classe, l'accès à la scène culturelle, en particulier dans le domaine du théâtre. Bond, né juste avant la guerre³ dans une famille ouvrière, vécut l'événement pendant son enfance, put aller à l'école jusqu'à quinze ans, n'eut

¹ Instituée par le "Butler Act", en 1944.

² En 1946.

³ En 1934.

pas de barrière psychologique à franchir pour fréquenter les théâtres dans sa jeunesse, et commença sa carrière par le biais d'une compagnie financée par des fonds publics : the English Stage Company, au Royal Court Theatre. Ces éléments biographiques le classent exactement dans ce groupe des "angry young men", qui tinrent le devant de la scène depuis la première de *Look Back in Anger*, en 1956. En effet, l'émergence d'auteurs non-bourgeois, rendue possible par les facteurs historiques évoqués ci-dessus, eut naturellement pour effet l'expression publique de préoccupations jusque là reléguées aux oubliettes de la culture. En premier lieu, apparut avec force la question de la prise en main de son propre destin, à l'intérieur d'une structure de pouvoir qui ne semblait plus immuable. Ceci fut "techniquement" favorisé par la régression progressive du naturalisme au profit d'autres formes, permettant une manipulation plus aisée des idées et des concepts au théâtre. Or, Bond s'inscrit naturellement dans la voie revendicatrice du théâtre produit par un Osborne, un Arden, ou un Wesker.

Toutefois, il nous semble que sa différence d'âge (même minime) avec ses aînés¹, marque une différence entre eux et lui. On ne trouve pas, chez Bond, trace d'un certain passéisme présent dans les oeuvres de la première vague de "jeunes hommes en colère", auquel nous attribuons le filigrane amer qui sous-tend leurs oeuvres,

¹ A titre indicatif : Beckett est né en 1906 ; Behan en 1923 ; Jellicoe en 1927 ; Osborne en 1929 ; Arden et Pinter en 1930 ; Wesker en 1932 ; et Bond en 1934.

de manière ambiguë. En effet, s'il est vrai que la nouvelle donne économique, sociale, et culturelle, avait ouvert l'accès de la scène à ces jeunes auteurs, il ne faut pas oublier que celle-ci est apparue sur le cadavre d'une certaine Angleterre -Angleterre impériale, solide, puissante, dont la parole avait fait force de loi pendant des siècles, et que ces nouveaux auteurs ont relativement bien connue. S'il ne fait aucun doute que leurs oeuvres présentent les aspirations de classes jusque là restées muettes, il serait faux de nier le lien relativement fort qui les lie au "vieux monde". Beckett, qui, malgré son âge, s'affilie tout de même aux dramaturges d'après-guerre, prouve, avec sa première pièce¹, que son regard est tourné sur l'avenir d'une manière pour le moins particulière. C'est aujourd'hui un lieu commun de dire que les récriminations de Osborne/Jimmy Porter contre la figure patriarcale du "vieux monde" se sont calmées dès qu'il a pu s'y substituer, et que ce dramaturge s'est, depuis, refermé sur une identité conservatrice. John Arden a du théâtre une conception cérémoniale eucharistique païenne, réactualisant une tradition médiévale très ancienne, signe que le regard qu'il porte sur le présent et l'avenir s'enracine profondément dans le passé. L'oeuvre d'Arnold Wesker a une très forte saveur douce-amère, que l'on peut attribuer pour une part à sa judaïté, mais bien plus encore aux espoirs et aux frustrations d'une vie passée à tenter en vain de mettre

¹ *En attendant Godot/Waiting for Godot*, 1953.

en pratique un idéal socialiste, ce qui le place dans un rapport passé/présent très ambigu.

Point d'ambiguïté de la sorte chez Bond. On ne retrouve pas, dans son oeuvre, le "parfum" de cette époque d'espoirs mêlés de frustrations. Il en est, sans nul doute, le produit, en ce sens que cette époque lui a permis d'apparaître en tant qu'artiste, mais il ne s'est laissé porter par aucun courant, et a poursuivi un chemin intensément personnel. Parti d'un moment historique où les problématiques de pouvoir sont devenues culturellement accessibles à une classe qui en avait jusque là été tenue à l'écart, Bond, après s'en être emparé, a su garder, à leur sujet, une attitude d'examineur intransigeant. Ici se trouve, à notre sens, l'origine de l'importance des concepts de fin et de moyens dans son oeuvre. Une fois entrevue la possibilité d'un changement dans les rapports de classe qui constituent la structure du pouvoir dans sa société, la question fondamentale qui justifiera tout le travail de notre auteur est de savoir par quels moyens accéder concrètement à la possession économique et culturelle de son propre monde. Le théâtre l'y aidera.

En effet, la problématique de la fin et des moyens se manifeste, chez Bond, à deux niveaux : dans sa façon de raisonner sur le monde en termes scientifiques, fruit d'une approche analytique et démonstrative, et dans sa démarche esthétique particulière, s'incarnant dans une

dramaturgie à mi-chemin entre une tekhnè et une praxis¹, d'où découle un dynamisme poétique propre à notre auteur.

La **pratique** même du théâtre pour Bond doit se concevoir, avant toute chose, comme une démarche d'appropriation du monde. Son oeuvre est une arme, un moyen politique, destiné à une fin politique : rendre réels les possibles entrevus à l'aube de cette seconde moitié du XXe siècle.

Témoin, la production régulière de pièces militantes, portant des coups de boutoir à des états de fait condamnables, mais historiquement limités, que Bond estime nécessaire de mettre à bas.

Cependant, l'oeuvre de Bond n'est pas du "théâtre social" au sens étriqué du terme. Sa fin politique prend différentes significations à mesure de l'évolution de la pensée de l'auteur, dont on constatera qu'elle explore toujours plus avant les arcanes des mécanismes d'aliénation sociale. Ainsi, par delà la création ponctuelle de pièces politiques de circonstance, l'oeuvre se développe en différents cycles, dont chacun correspond à une étape de cette exploration. Inévitablement, cette enquête de toute une vie sur les rapports dialectiques entre l'homme et son monde aboutira à une évolution de la dramaturgie bondienne. Cette évolution ne sera jamais un

¹ "Tekhnè" : "Art, métier" *Petit Robert* (Robert : Paris 1990).
 "Savoir poétique (de *poiein* = faire), par opposition au savoir théorique" *Dictionnaire des auteurs et des thèmes de la philosophie* (Hachette : Paris 1991).
 "Praxis" : "Pratique", dans le sens "d'activité en vue d'un résultat." *Petit Robert* (Robert : Paris 1990).

retour en arrière : la progression dans l'analyse du conflit entre les fins et les moyens des classes possédantes et non possédantes ne fera que renforcer Bond, à chacune de ses étapes, dans la conception de son théâtre comme un moyen politique.

On n'en veut pour preuve que la stratégie de communication qu'il élabore à partir de son travail théâtral. La littérature non-dramatique produite par Bond autour des pièces se fait de plus en plus régulière, abondante, et recherchée, à mesure des créations, réitérant à l'infini, mais par un moyen différent, ce qui est la condition de son oeuvre autant que sa justification : l'urgence de la redistribution des cartes du pouvoir.

Tout théâtre politique a pour postulat de principe d'avoir une incidence sur le réel. Cette finalité particulière, en retour, renvoie à la question de la **nature** d'un tel théâtre : comment une esthétique donnée peut-elle s'avérer un moyen d'action concret sur le monde? La réponse, pour Bond, est évidente. La nature de **tout** art digne de ce nom est **épique**, c'est à dire essentiellement **interprétative**, et en dialogue permanent avec le réel dont il entérine ou contredit les formes sociales. Ses pièces sont donc consciemment conçues afin de donner corps à son interprétation du monde. Ses efforts portent, en conséquence, sur la dramatisation de l'analyse qu'il en fait, et qui, à travers les diverses

formes qu'elle prend¹, inscrit sa prise de position politique dans la structure de ses pièces -prise de position que le spectateur est amené à reconstruire à mesure qu'il assiste au spectacle.

Cette participation du spectateur au spectacle est inscrite au plus profond du type de théâtre que Bond choisit d'écrire. En effet, le public est le premier représentant du réel sur lequel ce théâtre a la prétention d'agir. En conséquence, Bond le rend dépositaire de ses oeuvres. Raffinant le principe brechtien de mise à distance comme moyen d'implication idéologique du spectateur dans l'oeuvre, Bond le soumet, grâce à des procédures de distanciation particulières² qui le forcent à effectuer des évaluations et des recoupements permanents par rapport à son quotidien, à une intense pression **morale**. La prise de position éthique à laquelle Bond force le spectateur à chaque moment du spectacle, ne l'autorise à s'en détacher que pour aller en porter le message dans le monde réel, ce qui -espère-t-il- constituera le premier pas de sa transformation.

Enfant d'une époque où il semblait possible aux classes non-dominantes d'accéder aux commandes d'un monde dont elles n'avaient été jusque là que les rouages, Bond a conçu son oeuvre comme un moyen politique d'accès à ce pouvoir. Ce moyen politique ne peut agir sur le monde que

¹ Comme on le verra : les sous-titres, les scènes-écho, et les scènes à foyer multiple.

² Comme on le verra : le dépaysement et l'historicisation, les songs, les "public soliloquies" et les chœurs, et les accessoires sémiotisés.

par la médiation du spectateur. Bond, en conséquence, porte une attention toute particulière au statut de relai entre théâtre et réalité, de ce dernier. Il lui offre à voir le spectre complet des interactions possibles avec le monde et ses conséquences collectives et privées, puis nivelle la scène et la salle, le spectacle et le réel, afin de rendre le passage de l'un à l'autre plus naturel et plus aisé. C'est le spectateur, en dernier lieu, qui constitue la finalité de l'entreprise bondienne, puisqu'il devient le dépositaire de ses oeuvres. Mais cette position en fait, en même temps, son premier moyen.

Le caractère très particulier de l'oeuvre d'Edward Bond, adorée ou exécrée, mais n'ayant jamais laissé indifférent, tient sans doute à sa nature particulière. Peu d'auteurs ont, aussi volontairement et aussi consciemment que lui, tenté de jeter un pont entre l'art et le réel, de mettre à jour ce qui les relie, et de maîtriser les rapports qui les unissent, tant pour redéfinir leur art que pour modifier la réalité dans laquelle il s'inscrit. Comment considérera-t-on cette oeuvre dans un siècle ? Seul le temps nous apprendra si elle n'a finalement satisfait que son auteur, ou si elle a réellement constitué un pas important sur le chemin qui, depuis Lascaux, nous mène vers notre humanité.

Dans un souci de clarté, précisons, pour finir, avant d'entreprendre notre étude, que celle-ci portera sur toutes les oeuvres de l'auteur¹, exception faite de

¹ La liste en est fournie en annexe.

ses traductions et de ses adaptations¹, ainsi que de ses textes non publiés².

¹ Voir annexe.

² Voir annexe. Une exception sera parfois faite pour *At the Inland Sea*, pièce dont Bond nous a gentiment fourni le texte récemment.

CHAPITRE I

LE THEATRE DE BOND :

FINS ET MOYENS POLITIQUES

The mirror art holds to nature is cracked
The glass-maker and quicksilver painter
can't mend it

Nature must be mended
Then the mirror will be whole ...

"On Art 4"
Theatre Poems and Songs p.84-85

Nous avons évoqué, en introduction, l'appartenance de Bond à la culture d'après-guerre en Grande-Bretagne. Elle est certainement vraie en ce qui concerne la conception de son art comme une pratique "publique". En effet, l'émergence de nouveaux dramaturges, jeunes, et non-issus de "l'intelligentsia" culturelle de l'époque, fit rapidement sortir le drame du salon où la bourgeoisie l'avait jusque-là cantonnée -"salon" aussi réel que métaphorique, puisque ce lieu domestique, largement représenté dans les productions d'avant-guerre, est la manifestation physique d'une idée de l'art comme expression des sentiments privés. Tout ceci fut balayé à la fin des années cinquante, et l'on vit apparaître de nouvelles conceptions sur la nature de l'art, et sur ses buts. Les productions d'après-guerre se posent largement (sous des formes très diverses), comme un forum, où la *Chose Publique* est débattue.

Bond n'en fait pas plus mystère que ses contemporains : son théâtre est destiné à produire une incidence concrète sur le monde : "Art has to be the equivalent of hooliganism on the streets."¹ "The theatre ought always to be treading on people's toes."² Sa vocation est d'apporter de l'eau au moulin du socialisme: "Certainly, a rational, democratic society must be

¹ Bond, "Creating what is Normal", p.13.

² Bond, "Drama and the Dialectics of Violence", p.14.

socialist."¹ Que les aspects techniques du système prêché par Bond prêtent à discussion, cela fait peu de doutes. Il ne s'est d'ailleurs jamais avancé bien loin sur le terrain épineux de l'économie politique, ni par l'adhésion à un parti qui aurait un programme précis, ni par ses écrits théoriques. Il justifie son manque d'engagement dans ce domaine par la volonté jalouse de garder une indépendance de parole et d'action :

I **have** written plays for political movements -The Sharpeville Sequence, for instance... But if somebody comes along and says, the party line is that all black people are bastards and got what they asked for at Sharpeville -and such reversals have certainly happened, in this century- then I'm not going to go along with it.²

Il le justifie également par le refus de proposer une vision par avance sclérosée du futur, dont la principale caractéristique est précisément qu'on ne connaît rien encore des données qui le formeront : "I have not tried to say what the future should be like, because that is a mistake. If your plan of the future is too rigid you start to coerce people to fit into it."³ Bond se cantonne donc essentiellement à un principe de base : les maux de notre monde viennent de ce que le pouvoir (politique, économique, culturel) n'appartient pas à ceux grâce à l'activité concrète de qui le monde existe. Il convient donc de le restituer entre les mains

¹ Karl-H. Stoll, "Interviews with Edward Bond and Arnold Wesker", p.417.

² Bond, "Drama and the Dialectics of Violence", p.10.

³ Préface de *Lear*, p.11.

des forces créatrices. A cette fin, il a produit un certain nombre de pièces attaquant directement des maux ponctuels, au gré des circonstances. Son oeuvre, cependant, ne s'y limite pas. Partant d'une analyse fine du réel, Bond est conscient que la plupart des scléroses réactionnaires dont il veut débarrasser le monde, est en général beaucoup plus complexe et demande plus qu'un boulet de canon parodique. Leurs causes en sont profondes, et inscrites de tout temps dans l'histoire de l'humanité, que chacun porte en héritage. Le moyen de les confronter doit dépasser l'"agit-prop". Ce moyen (le théâtre très particulier qu'écrit Bond), s'est construit peu à peu, en corrélation avec l'analyse que l'auteur fait de son monde et de ses défauts, analyse qui a suivi une évolution organique¹. Cette évolution s'est faite suivant différentes étapes, dont chacune a renforcé la conception que Bond a de l'art comme agent de transformation du présent.

On trouve avec surprise, dans le corpus théorique accompagnant les pièces, des déclarations récurrentes définissant l'art comme une émanation de la nature humaine. Citons, par exemple : "There will never be a time when sentient, conscious beings can look at the world without needing to sing or weep. We will need art as long as we are human."² D'après ces définitions

¹ Sur ce sujet précis, nous renvoyons le lecteur à la thèse de Mamadou Camara : *L'évolution des idées politiques et de l'art dramatique d'Edward Bond, de 1962 à 1985.*

² Préface de *Plays II*, p.xiv.

d'ordre ontologique, il semble que l'art existe en amont ou au-dessus de la culture, c'est à dire de la conscience collective : "Art is a language without grammar."¹ "Creativity is what we do in order to do anything else."² Il semble que l'art relie l'homme à son origine naturelle: "Art is an expression of what [people] are : a process in nature. It is an expression of them as a discrete part of the physical world."³ C'est une conception presque darwinienne que nous surprenons parfois au détour d'une citation : "If creative imagination exists in all people, it must have a use. It is too potent, and in the past has been too effective to be an accident in nature."⁴

Etrange paradoxe que cette conception naturaliste d'une activité considérée par ailleurs comme un instrument forgé par et pour un individu. "[A] play is a tool and is meant to be used."⁵ Bond déclare également avec force qu'il pratique cette activité à la fin bien précise d'appréhender le réel, de le comprendre, et de le rendre cohérent : "I write plays not to make money, but to stop myself going mad. Because it's my way of making the world rational for me."⁶ Or, si l'art est une manifestation concrète de la nature humaine (aussi spontanée et compulsive que le rêve, par exemple), on

¹ "Commentary on the *War Plays*", p.264.

² Préface de *Plays II*, p.xvi.

³ Préface de *Plays II*, p.xvi.

⁴ Introduction de *The Fool*, p.77.

⁵ Lettre à Big Brum du 28/9/95, p.4. Correspondance personnelle.

⁶ Karl-H. Stoll, "Interviews with Edward Bond and Arnold wesker", p.414.

peut a priori difficilement soutenir qu'il ait, à proprement parler, une fin qui le caractérise. Les manifestations naturelles n'ont, par définition, pas de fins culturelles.

Le retournement qui entraîne, malgré tout, la fonction naturelle de l'art à rejoindre une fonction culturelle (dont on peut dire, dans ce cas, qu'elle a une fin à proprement parler), c'est la conception fondamentalement sociale que Bond a de l'être humain :

We don't have a fixed nature in the way other animals do. We have a "gap" left by our freedom from the captive nature of other animals, from the tight control of instincts. The gap is filled by culture, human nature is in fact human culture... As human nature is in fact human culture, human nature is social.¹

Dans cette optique, ce qui passe à la portée de la conscience avant toute chose, ce dont elle se nourrit à travers l'activité artistique, c'est le monde des hommes organisé par et pour eux, ce réseau de relations que l'on appelle la société : "Literature is a social act ; it is the social expression of thought and uses the social medium of language."² Bond, poussant le raisonnement jusqu'au bout, va même plus loin en considérant que cette fonction "naturellement culturelle" de la conscience exprimée dans l'art, l'objet sur lequel elle s'exerce étant l'organisation du groupe humain, est également une fonction "naturellement politique" : "All imagination is

¹ Introduction de *The Fool*, p.72.

² Préface de *Plays II*, p.xi.

political."¹ Bond s'est toujours montré profondément pénétré de la dimension politique de l'activité humaine à son niveau le plus quotidien :

The reason that I'm interested in politics is that I grew up in a political situation where everything was seen in terms of politics... You were always involved in questions of necessity. Politics was the way one experienced growing up.²

L'activité artistique, cependant, même si elle s'exprime à l'intérieur du réseau de relations du groupe humain, passe forcément par l'individu : "Art is an expression of human life which includes the indissoluble union between society and the individual."³ C'est pourquoi la finalité politique de l'art se double pour Bond d'une finalité éthique : interpréter le monde des hommes, c'est également, inévitablement, interpréter sa relation individuelle au monde des hommes : "Art sees the individual as part of his society which is the mode of his being."⁴

Self-consciousness is created in the process of understanding the world and our own behaviour... Self-consciousness contains not merely experience, but it unites it with an interpretation of the world and self that restores moral action to our lives.⁵

¹ Introduction de *Bingo*, p.5.

² Bond, cité dans dans Hay et Roberts, *Bond : a Study of his Plays* p.10.

³ Préface de *Plays II*, p.xii.

⁴ Préface de *Plays II*, p.xvi.

⁵ "A Note on Dramatic Method", p.x.

Le critère permanent par lequel l'art doit être jugé à travers les âges, c'est l'honnêteté de la démarche politique et morale, qu'elle soit consciente ou non, c'est-à-dire de la démarche interprétative de l'artiste vis-à-vis du monde. "A human being incorporates his analysis of experience as part of his experience, and art which demonstrates its analysis in terms of what it records... proves itself."¹

Bond résume cette double fonction de l'activité artistique en l'appelant fonction "humanisante", - puisqu'elle élargit la conscience personnelle et collective, et contribue ainsi à redéfinir sans cesse l'être et le groupe humain au cours de leur évolution historique.

Interrogation itself is humanizing.²
 ... Art includes... rational objectivity, the expression of the need for interpretation, meaning, order... Doing this, it tends to humanize society, make society self-conscious rather than self-identifying. This is a truly moral function.³

Cette idée est expliquée plus clairement dans la préface des *Plays II*, où Bond compare l'art à un laboratoire qui ne peut produire que du rationnel, puisque non seulement la démarche, mais aussi le résultat, et les fins du résultat de la production artistique, obéissent aux mêmes critères, exposés consciemment par l'artiste.

¹ "A Note on Dramatic Method", p.xvi.

² "Notes on Post-Modernism", p.225.

³ Préface de *Plays III*, p.xiii.

An artist differs from a scientist in this way: his subjective passion for objective truth appears intimately in his objective craft. A scientist who works for a reactionary regime is, in a broad sense, irrational ; but he can still discover valid scientific truth and do good scientific work. An artist cannot create art, cannot demonstrate his objective truth, in the service of reaction... because art is... the demonstration of the human need for the rational... Art isn't the discovery of particular truths in the way science is, it also demonstrates the practical working of the human need for truth... A work of art incorporates the objectivity with which it was created and this objectivity is permanent : it exists over and above the specific subject of a play or a painting... Art is an objective record and so it is theoretically observable by anyone.

Allant, là encore, jusqu'au bout de son raisonnement, et sans avoir peur des mots, Bond définit son théâtre comme engagé dans une lutte politique contre l'irrationalité du monde.

Art is, therefore, not only evidence of the moral autonomy of individuals, but also of the fact that they can achieve moral sovereignty only under a good government or in struggling to create such a government. This is the foundation of my socialism.

C'est parce que Bond a cette conception si particulière de l'art, proche de la fonction neurologique du rêve qui lui aussi appréhende, analyse, et organise de façon cohérente³ ce qui passe à la portée de la conscience, puis influence le comportement du rêveur au

¹ Préface de *Plays II*, pp.xv et xvii.

² Préface de *Plays II*, p.xiv.

³(L'anglais, beaucoup plus économique que le français, a une expression plus concise pour ce concept : "to make sense of".)

matin, que l'arsenal de ses moyens artistiques est si particulier : "There are no aesthetic solutions to political problems ... There are only political solutions to aesthetic problems."¹ C'est parce qu'il n'y a pas de différence de nature entre la démarche artistique et l'objet sur lequel elle s'exerce et qui en retour la justifie, que la problématique de la fin et des moyens est au centre de l'oeuvre. Puisque nous avons ici affaire à une esthétique du comprendre, issue du monde dans son acception politique et éthique, et destinée à y retourner, on ne doit pas s'étonner qu'interprétation de l'histoire ou analyse socio-politique apparaissent sur le même plan que les techniques d'écriture dramatique.

La conviction croissante de Bond que le théâtre a une carte à jouer sur la scène publique, grâce à l'interprétation du réel qu'il propose, apparaît également dans l'abondance de la littérature périphérique non dramatique qu'il produit. Cette littérature ne faisant, en fait, que traduire le "message de ses pièces" dans un autre langage, plus explicite et moins visuel.

¹ "The Activists Papers", p.137.

I PIÈCES D'AGIT-PROP ET PIÈCES DE

CIRCONSTANCES

The keys of my typewriter
The crumbs and plans for work ahead
Bring me peace

Soldiers before battle who sit on the grass
outside their tents
With fragments of food on their knife
May well feel this¹

Comme on peut s'y attendre, au même titre que nombre d'auteurs ou compagnies théâtrales d'après-guerre², Bond a ponctué sa production de pièces attachées à la dénonciation d'un point unique : un fait de société contemporain, en général, répondant ainsi à la demande d'un certain nombre d'organisations. Bond fustigera l'apartheid sud-africain, avec la commémoration du massacre de Sharpeville dans *Black Mass*, écrite pour le Anti Apartheid Movement, en 1971 ; le désarmement nucléaire, avec *Passion*, écrite pour le Committee for

¹ "The Table", "Poems, Stories et Essays for *The Woman*", p.297.

² Tels que : Trevor Griffiths ; Howard Brenton ; Howard Barker ; David Edgar ; le "Portable Theatre" et le "Joint Stock Company" de David Hare ; le "7 : 84 Theatre Company" de John McGrath ; ou le "Monstrous Regiment".

Nuclear Disarmament, la même année ; l'oppression homosexuelle, avec *Stone*, écrite pour le Gay Sweatshop, en 1976 ; la condition noire aux Etats-Unis, avec *AAAmerica!*, écrite pour Inter-Action, en 1976 également ; la déforestation tropicale, avec l'évocation de Chico Mendes dans *September*, écrite pour le World Wildlife Fund, en 1989.

Les groupes pour lesquels Bond a accepté d'écrire sont variés, et rassemblent un spectre très large d'individus, venus de tous les horizons politiques. On ne peut pas dire qu'ils soient l'émanation d'un seul parti. Les causes que Bond accepte de défendre à travers eux, cependant, ont toutes en commun de poser en filigrane la question de l'adéquation mutuelle de l'individu et de sa société, et ceci dans une perspective assez clairement socialiste : qui sont les noirs ou les homosexuels dans un monde cherchant à uniformiser l'individu ; qui est l'homme que l'on habille en soldat pour sa nation ; qui sont les démunis dans un monde d'argent ?

La forme que prend, à travers ces pièces, l'instrument théâtral, pour dénoncer des maux ponctuels, est à la fois classique et surprenante. Classique, parce qu'elle s'appuie sur tout un arsenal dramaturgique pamphlétaire qui a fait ses preuves depuis Aristophane. Burlesque, parodie, bouffonnerie, quiproquos, comique visuel ou de situation, caricature, s'y trouvent associés à des ruptures de rythme qui font soudain basculer la

farce dans le camp de l'horreur, et d'où naît sa force dénonciatrice. Evoquons, par exemple, l'épisode de *Black Mass*, où l'Inspecteur interrompt un instant la confession éminemment comique du Premier Ministre pour récupérer, sous l'autel, les fusils qui vont, l'instant suivant, servir au massacre des Noirs ; ou dans *Passion*, le moment où la Reine met enfin un terme à l'hilarante cérémonie d'inauguration, en décoiçant son doigt de la console, libérant ainsi la dernière bombe du Magicien ; ou bien encore, dans *Granma Faust*, la querelle de deux consommatrices américaines typiques à qui l'on a vendu le même bien, et qui s'en disputent la propriété... en l'occurrence, un homme noir destiné à aller dans leur marmite ! Même dans les pièces dont le comique n'est pas le registre dominant, la dénonciation par la satire est au premier plan. Pensons au personnage du Maçon de *Stone*, qui, à la dernière scène, apparaît en train d'extraire symboliquement le sang des pierres de sa carrière ; ou bien à celui du marchand Skinner, qui, dans *The Swing*, prétend acheter pour son fils un vernis culturel qui lui permettrait de servir les nouveaux clients riches de la ville, comme on achète un vernis à ongles ; ou encore la dernière image de *September*, lorsque O. s'exhibe avec sa victime comme un monstre de foire.

Derrière la forme revendicatrice classique de ces pièces (qui n'ôte rien à leur puissance), apparaissent cependant certains indices qui donnent à penser que

l'oeuvre de Bond ne se résume pas à celle d'un pamphlétaire, et que ces pièces de circonstance s'inscrivent dans une entreprise de dénonciation beaucoup plus ambitieuse.

Now I've written very committed plays, the CND play and so on, ... Of course, if one is going to write a play for CND, one assumes that it's going to relate somehow to politicians and bombs -but that's just part of what one is setting out to do.¹

Il faut remarquer que les sujets de ces pièces, s'ils sont toujours traités avec efficacité et précision, ne se suffisent jamais à eux-mêmes, ne sont jamais refermés sur eux-mêmes. Ils sont toujours traversés de problématiques beaucoup plus vastes qui les contextualisent, et que Bond se fait fort de souligner, même s'il n'a pas le temps de les développer dans ces pièces-là.

We ought to be able to learn from propaganda, and of course, propaganda can pass on information. But propaganda may create only a loose connexion between knowledge and reality, between information and practice... We have to be clear that "art" is not an alternative to propaganda. That experience need not be in opposition to knowledge.²

L'illustration la plus flagrante se trouve naturellement dans *Stone*, pièce commandée par une organisation homosexuelle militante, et dont le sujet

¹ Bond, "Drama and the Dialectics of Violence", p.12.

² Lettre à Big Brum du 28/9/95 p.3. Correspondance personnelle.

précis est la place des homosexuels dans la société contemporaine... mais dans laquelle on ne trouve pas plus de personnages homosexuels que de référence, même allusive, à l'homosexualité. Bond réussit le tour de force d'être totalement au coeur et totalement absent de son sujet, simplement parce qu'il le traite de façon symbolique, et dans une perspective socio-politique très large. La petite pierre que le Maçon donne à l'Homme au début de la pièce, pour, contre salaire, que ce dernier la rapporte à sa carrière ; cette petite pierre qui grossit démesurément, et à laquelle on finit par enchaîner l'Homme, représente l'homosexualité tout autant (pas **moins**, mais pas **plus**) que n'importe quelle autre particularité, soulignant par sa nature-même l'infinie variété de l'individu. Variété au service de laquelle la société devrait être -mais qu'elle rejette au contraire, n'étant au service que d'un groupe fort restreint : celui des possédants. C'est bien l'importance du rapport possédants-[dé]possédés que l'on sent sous-tendre cette pièce sur l'oppression. C'est de ce rapport que traite également *September*, au delà du problème de la déforestation tropicale. Or, ceci deviendra un des thèmes de prédilection de Bond.

Les autres pièces, également, font montre de ces tendances paraboliques qui permettent à une histoire représentée de se laisser traverser ou porter par des courants plus vastes. *Black Mass* traite certes d'un

épisode historique précis, mais le fait que l'action se déroule dans une église, que le pouvoir spirituel se montre si fortement asservi aux maîtres temporels, et qu'en fait la plus grande marque d'amour et de charité "chrétiennes" (effectivement donnée par le Christ) se manifeste dans l'acte étroitement politique d'empoisonner le Premier Ministre (ce qui provoque le renvoi du Crucifié) ; ces faits, résumés en la violente image du militaire occupant la place vacante sur la croix, sont la résonnance d'un thème beaucoup plus profonds dans lesquels s'ancre l'oeuvre et la réflexion de l'auteur : celui des rapports entre pouvoir et idéologie, et la question du lieu de la salvation morale de l'homme -le monde temporel. On peut faire la même analyse de *Passion*, qui traite du problème spécifique de la prolifération des armes nucléaires, mais à la fin de laquelle Bond fait cependant apparaître le Christ, accompagné de Bouddha, qui renonce à son sacrifice devant le spectacle du monde qui se déchire. "A pig is a form of lamb", dit le soldat mort. Le Christ préfère rester sur la terre : "This is our place. There was to be love and kindness and good sense here. There was to be peace."¹ Les deux pièces formant *AAAmerica!* ne font pas exception à la règle. Elles peuvent bien évoquer le racisme ou la condition noire aux Etats-Unis, elles le font cependant en en mettant à jour les causes structurelles, dont le territoire dépasse bien l'espace compris entre le Canada

¹ *Passion*, p.251.

et le Mexique. Certes, Uncle Sam est un personnage typique du folklore américain, mais **pas** la grand-mère Faust (le diable), qui tire toutes les ficelles - apprenant à son petit-fils qu'il faut appâter le poisson si l'on veut l'attraper. Or, *Granma Faust* et *The Swing* traitent foncièrement toutes deux de la dynamique à la fois séductrice et coercitive d'une société fondée sur les rapports de négoce -thème qui fera long feu chez Bond, comme on le verra plus loin.

L'on constate à quel point les pièces de circonstance d'Edward Bond sont un angle ténu, mais privilégié, pour comprendre de quelle dramaturgie il s'agit. Attaquant de front certaines injustices sociales, elle ne se limitent pas à cette fin, ne les considérant en fait que comme des épiphénomènes ou des effets provenant de causes plus profondes, que l'auteur, voulant aller au bout de son enquête, se doit d'explorer. Si l'oeuvre de Bond est une oeuvre socialiste, elle ne l'est pas -ou pas seulement- dans une acception étroitement politicienne du terme.

When art is limited to propaganda its political role is limited... propaganda may be instruction in being human. But even good propaganda changes its meaning when circumstances in which it was created have passed. Time turns good propaganda into art and bad propaganda into silly... chatter. Good propaganda is like an SOS and no useful poem, novel, play or picture is not also an SOS.¹

¹ "Commentary on the *War Plays*", p.282.

II DEVELOPPEMENT ORGANIQUE D'UN ENGAGEMENT

Considérer l'oeuvre de Bond comme une fin politique, est, on l'a vu, indissociablement lié à une considération de cette oeuvre en tant que moyen politique. Il apparaît, dans les "oeuvres de circonstance" (celles qui peuvent, à première vue, sembler les plus politiquement engagées), que la forme que Bond donne à ces pièces pour attaquer les objets de sa critique, est révélatrice d'une autre dimension de son théâtre, moins étroitement ciblée sur la "politique politicienne" de son temps. Où donc se situe l'engagement de Bond ? Quelles sont les fins plus vastes qu'il se propose d'atteindre à travers son art, et qui lui donneront en retour sa forme particulière ?

Il est nécessaire d'examiner ici cette question, car tout ce qui va suivre y fera inmanquablement référence. En effet, l'oeuvre de Bond a ceci de particulier qu'elle s'est constamment transformée, qu'elle ne s'est jamais figée dans une forme obsessionnellement attachée à un unique et indépassable objet. Si, comme on l'a dit, le sujet des pièces de Bond varie peu, le traitement de ce sujet, en revanche, n'a jamais cessé d'évoluer : "All

previous plays prepare you to write the next play".¹ Ceci, en retour, explique la diversité formelle de l'oeuvre, que nous évoquerons dans la deuxième partie de cet ouvrage.

The very first plays were very much to do with the relationship between the individual and society, I mean very very much... That, to me, is the base of an interesting question... As I looked closer at that question, then naturally the nature or the structure of the play had to change in order to accommodate that... It's just that I followed my problem. It took me somewhere... and the nature of the theatre changed because I was dealing with different aspects of the same problem.²

Il est tout de même un ordre au sein de cette diversité, et même un ordre prémédité : Bond, en effet, inscrit délibérément ses pièces dans différents cycles, les identifiant, de ce fait, comme autant de moyens spécifiques. Cette démarche a été présente dès le début de son activité professionnelle, même alors qu'il n'avait de son oeuvre qu'une vision limitée : "When I first started seriously to write plays, I thought my life's work would be the span of plays that began with *The Pope's Wedding* and in fact ended with *The Sea*. But when I'd finished these plays I found, of course, that there were many other plays I wanted to write."³ On sent, lorsqu'il en parle, que la continuité et le développement de son oeuvre, la lisibilité générale de son

¹ "Interview with Edward Bond", postface de *Tuesday*, p.55.

² Entretien du 12/12/1986, cité en annexe de la thèse de John Chandler pp.475-476.

³ Tony Coult, *The Plays of Edward Bond*, p.74.

approfondissement, en quelque sorte, sont des données qui lui tiennent à coeur :

As a writer, one should sense that one is not writing separate plays, but a series of plays and it's very important that one should have a feeling that they belong together.¹

It's very important that the whole of a writer's work is seen in connexion, that all the plays are seen related to each other.²

Il n'a jamais expliqué publiquement pourquoi la continuité de son oeuvre lui semblait si importante, mais il apparaît clairement, au vu des thématiques développées successivement dans chaque cycle, et à l'intérieur de chaque cycle, dans chaque pièce, que cette façon d'écrire lui permet de développer de manière linéaire et cohérente l'activité interprétative artistique qu'il exerce sur les différents aspects de son vaste sujet : l'homme et/dans son monde : "All my plays deal fundamentally with the same problems, various aspects of the same problems."³

On peut admirer la remarquable cohérence dans l'évolution de la démarche bondienne visant à explorer les rapports entre l'homme et sa société.

La période de genèse de son oeuvre (jusqu'en 1962) fut consacrée à mettre au point, **conjointement**, des techniques d'écriture dramaturgique, et des techniques de raisonnement, constituant une sorte d'apprentissage autodidacte de la pensée par l'écriture, posant ainsi une équation entre fin intellectuelle et moyens

¹ Bond, "Drama and the Dialectics of Violence", p.8.

² Karl-H. Stoll, "Interviews with Edward Bond and Arnold Wesker", p.412.

³ Karl-H. Stoll, "Interviews with Edward Bond and Arnold Wesker", p.412.

dramaturgiques, puisqu'il apparaît clairement que pour Bond, penser, c'est écrire, et écrire, c'est penser.

Puis suit un premier cycle, entre 1962 et 1972, consacré à la finalité ontologique de l'Homme, la question de savoir si ce dernier est de nature sociale ou non, constituant un préliminaire incontournable à la démarche revendicatrice d'un auteur qui veut s'approprier son monde. Les quatre premières pièces de Bond se structurent donc toutes autour d'un individu à mi-chemin entre la société et l'ermitage, et aboutissent graduellement à la conclusion qu'il n'y a pas d'"ailleurs", pour l'Homme, autre que l'environnement communautaire qu'il se crée.

Partant de cette conclusion, Bond poursuit sa quête du monde en recherchant **les causes** de l'exclusion de l'Homme de son propre milieu. Il consacre le cycle suivant (entre 1973 et 1977) à la dénonciation d'un moyen de la classe dominante : le prisme culturel que constitue un passé mythifié, servant ultimement sa fin politique de verrouillage du pouvoir qu'elle détient. Quatre grandes pièces historiques¹ jettent un éclairage radicalement nouveau sur des époques et des personnages rarement remis en question par la culture dont ils constituent les fondements. Ce cycle est la première étape **concrète** de l'engagement de Bond à transformer la société. Cet engagement se marque, de plus, à travers la réflexion sur

¹ Nous choisissons, pour des raisons exposées plus loin, d'inclure *Lear* dans ce cycle, même si elle n'est pas une "pièce historique" à proprement parler.

le rôle de l'artiste, conscience vivante de son époque s'exprimant au travers de productions **interprétatives**, que Bond expose dans les deux pièces centrales de ce cycle.

Le cycle suivant (de 1977 à 1982) s'engage de manière encore plus radicale dans cette démarche d'appropriation du monde, puisqu'il présente plusieurs moyens politiques et culturels dont la classe non possédante pourrait se servir pour prendre le pouvoir, tout en réaffirmant constamment le projet de société (assez large, au demeurant, pour ne pas être doctrinaire) constituant la finalité de cette prise de pouvoir.

Le cycle le plus récent, enfin, dans lequel Bond semble encore se situer à ce jour, expose les raisons pour lesquelles il est difficile à la classe non possédante de mettre en application les moyens évoqués dans le cycle précédent. En effet, il met à jour les processus de corruption intellectuelle et morale des individus, résultant de la culture dominante. Il approfondit, en quelque sorte, l'analyse des moyens de la classe dominante, commencée dans le cycle des "Pièces Historiques", suggérant par là des pistes pour y échapper.

i CYCLE ZERO

- But why did you start writing at all ?
- ...Well, why solve crosswords puzzles ? Because it's nice to solve puzzles. And I suppose one starts scribbling, jotting, in order to solve a puzzle, to find out exactly what it's like.¹

Ainsi que cette déclaration le laisse entendre, il n'est, pour Bond, pas plus de pensée en dehors de l'écriture, que d'écriture en dehors de la pensée. L'écriture est le bâton de pèlerin de la réflexion, une clef nécessaire à l'ouverture des portes de la connaissance et de la compréhension. La question du "pourquoi écrire" se trouve indissociablement tributaire de celle du "comment écrire". Bond ne déclare-t-il pas, dès 1976 : "It has to become a second nature to you to think in terms of things acted out on the stage"² ? C'est à travers l'acte même de déroulement des problèmes, des mystères, des inconnues, des lettres dans les grilles de mots croisés, que le sens s'élabore et apparaît.

¹ Bond, "Drama and the Dialectics of Violence", p.5.

² Karl-H. Stoll, "Interviews with Edward Bond and Arnold wesker", p.413.

Ce que nous appelons "cycle zéro" comprend les pièces composées jusqu'à 1962, " ...fourteen or so plays"¹, et qui ont fini leur existence non pas sur scène, mais au panier. On ne sait rien avec certitude de ce cycle liminaire. On ne peut pas même affirmer que ce soit un "cycle" à proprement parler. On n'en connaît, en fait, que la démarche de son auteur, mais celle-ci est édifiante :

Nothing will ever become of [those first unpublished plays]. They were just rubbish. That's how you learn to write. That's how I learnt to write, because I didn't have any sort of formal education about literary subjects. So, when I started as a writer I had to teach myself. And that's a good way of learning how to write.²

Il s'agit, à travers une pratique, d'"apprendre à écrire", c'est-à-dire de se forger un certain nombre d'outils, un arsenal de moyens dramaturgiques. Cette pratique se confond avec son objet, dont on vient de voir qu'il était de "résoudre les énigmes", de mettre à la portée de l'intellect ce qui échappe à sa compréhension. On peut dire qu'il y a, dans ce "cycle zéro", un amalgame entre fin (comprendre) et moyens (la technique de l'écriture dramaturgique). En effet, l'apprentissage de la technique ne se justifie, à l'époque, que par la compréhension accrue du monde qu'elle peut apporter (et non, comme c'est souvent le cas pour les auteurs débutants, par l'habileté à diffuser un message ou une

¹ Karl-H. Stoll, "Interviews with Edward Bond and Arnold Wesker", p.412.

² Karl-H. Stoll, "Interviews with Edward Bond and Arnold Wesker", p.412.

idée pré-existante, ou par la possibilité du succès attachée à sa maîtrise.

- Were you trying to get [those plays] staged, though, at the time ?
- No, I wasn't... it wasn't that I wanted to get the plays produced : I wanted to solve the puzzles. So it was a personal thing.¹

On ne sait avec certitude si ce cycle développait d'une façon ou d'une autre la problématique politique de la fin et des moyens. Ce que l'on peut en dire, c'est qu'il constitue en lui même un premier moyen de résistance au contexte culturel déshumanisant au sein duquel Bond a grandi :

I would say that I had no formal education at all... What was obsessively in the minds of everybody in the school was obedience, and some sort of conformity.²

C'est encore le théâtre qui fait percevoir au jeune Bond son environnement culturel comme un néant répressif, tout en l'invitant à une certaine réflexion sur l'individu socialisé, en l'occurrence à cette époque : lui-même.

My education really consisted of one evening, which was organized by the school... We saw Donald Wolfitt in *Macbeth*, and for the very first time in my life... I met somebody who was actually talking about my problems, about the life I'd been living, the political society around me.³

¹ Bond, "Drama and the Dialectics of Violence", p.6.

² Bond, "Drama and the Dialectics of Violence", p.5.

³ Bond, "Drama and the Dialectics of Violence", p.5.

Aussi peut-on considérer que son retrait d'un certain environnement culturel, imposé et codifié - l'école- pour entrer dans un autre, choisi, et totalement libre -celui de l'activité professionnelle- constitue un choix intellectuel et probablement économique également, donc, au sens large, un choix politique.

Edward Bond started writing during his military service.

"I didn't like what I saw and I wanted to write about it. There was an atmosphere of violence and coercion. It was a very brutal society. Various ranks were given very unjust powers over other people and if you were an offender you could be publicly humiliated, degraded and brutalized. I saw it as an image of society outside the army."¹

Ce retrait d'un milieu et d'un système sera employé à les étudier, à travers la technique de raisonnement la plus naturelle à Bond : la création de pièces.

I found That I wanted to write plays... partly because of the experience with *Macbeth*, so that one's mind naturally thought in terms of confrontation and speeches.²

Bond gardera toute sa vie le goût de la liberté intellectuelle non entachée de préjugés d'aucune sorte que lui a fait connaître son auto-didactisme dès sa jeunesse. C'est grâce à lui qu'il a pu mener à bien une réflexion et une oeuvre originales et uniques.

¹ "Interview with Edward Bond", postface de *Tuesday*, p.55.

² Bond, "Drama and the Dialectics of Violence", p.6.

ii PROBLEM PLAYS

Dans une perspective chronologique, on a l'habitude de regrouper en un premier cycle, appelé "Problem Plays"¹, le produit de la mise en oeuvre des moyens réfléchitifs et stylistiques tout neufs dont Bond s'était doté lors du cycle liminaire évoqué ci-dessus. C'est Bond lui-même qui évoque ce cycle dans le *Performing Arts Journal* :

- ... you see that was a series of plays... that began with *The Pope's Wedding* and ended with *The Sea*.

- A grand cycle of plays, then ?

- I wouldn't go as far as to say that, but I had an idea about all of them before I started to write. That I would begin with a tragedy in which the old man would not talk. This boy Scopey keeps saying : "why do this ?" and the old man can never say anything. He just drools. Scopey never gets an answer from him.²

Il est clair que toutes ces pièces sont des interrogations, même si l'appellation "Problem Plays" n'a été apportée par Bond que bien après la dernière oeuvre du cycle³. La question récurrente posée dans toutes les "Problem Plays" est celle de la finalité existentielle de l'individu : est-il fait pour vivre en groupe organisé ou

¹ Cette expression a été employée par Bond lui-même, en 1977, et citée dans Tony Coult, *The Plays of Edward Bond*, p.75.

² Bond, *Performing Arts Journal*, I.2, Fall 1976.

³ *The Sea*, écrite en 1972.

a-t-il la possibilité de vivre hors du groupe ? L'asociabilité est-elle une expression de la nature humaine ou bien un instrument de pouvoir pour la classe dominante ? Cette question se décline au long de l'évolution du rapport que le héros entretient avec la "tentation de l'ermite". "Both plays [*The Pope's Wedding* and *The Sea*] are about the pursuit of illusions -of false illusions on personal and political problems."¹

Dans *The Pope's Wedding*², Scopey est fasciné par Allen, vieil homme vivant totalement isolé en bordure du village, au milieu des conserves et des vieux journaux. Il lui apparaît comme un être hors d'atteinte de la cruauté des rapports sociaux qui forment son quotidien à lui. Allen ne se lève pas à l'aube pour effectuer un travail routinier, dur et sous-payé, Allen n'est pas déconsidéré en permanence, Allen semble posséder la paix intérieure qui manque à Scopey. Cette aspiration à la paix s'exprime par le désir fréquent d'isolement de Scopey. Ainsi scène 5, reste-t-il couché avec Pat, au soir de sa victoire au cricket sur l'équipe des patrons, alors que ses amis font la fête au pub.

SCOPEY. Howd still a minute.

PAT. Lazy sod.

SCOPEY. I earnt a rest.

PAT. (*giggles*) You should a gone in when they was singin'.

SCOPEY. They'll 'ave t'doo without me.³

¹ Bond, cité dans Tony Coult, *The Plays of Edward Bond*, p.57.

² Composée en 1962.

³ *The Pope's Wedding*, Sc5, p.252.

Scopey entame donc un long cheminement qui l'éloignera de sa communauté pour le rapprocher d'Allen. Moins ce dernier apporte de réponses aux questions permanentes de Scopey, plus il lui apparaît investi d'une sagesse mystérieuse. Ce que Scopey envie à Allen, et ce qu'il tente de s'approprier, c'est son apparente imperméabilité aux rapports qui régissent son propre monde. Ainsi, lorsqu'il endosse le manteau que lui offre Allen, Scopey se sent-il dans une position d'isolement sécuritaire.

ALLEN. Try it. That's good owd stuff.
 SCOPEY. (*putting the coat on*) I'd say.
 ALLEN. Feel that. Thick ent it.
 SCOPEY. Yep.
 ALLEN. That's an owd army great coat. That goo back long after the great war.
 SCOPEY. She's 'eavy ?
 ALLEN. That keeps the owd draft out.
 SCOPEY. (*walking up and down*) That's a bit long.
 ALLEN. That's 'ow yoo want it 'ere.
 SCOPEY. That's right. Ta. Doo it make me look bigger, doo it ?
 ALLEN. You can 'ave that.
 SCOPEY. I feel bigger.¹

Mais la vie isolée d'Allen est aussi vide que les poches cousues de son manteau neuf et jamais utilisé -et Scopey, lorsqu'il le tue et prend sa place, tombe pour ainsi dire dans le vide existentiel du vieil homme. Bond attache évidemment une valeur morale à cette forme de non-existence, puisqu'il nous montre en parallèle, qu'au village, la vie continue dans sa beauté et dans son injustice. Pat, lasse d'attendre un regain d'affection de son mari, entame une liaison avec Bill. L'équipe des

¹ *The Pope's Wedding*, Sc12, p.289.

ouvriers agricole perd le match de cricket annuel contre l'équipe des patrons -match que Scopey avait largement contribué à gagner, pour la première fois, l'année précédente. Scopey "laisse faire", et ceci est la première condamnation -encore très implicite- de l'asociabilité par Bond.

Dans *Saved*¹, Len reprend, en quelque sorte, l'argument là où Scopey l'a laissé dans *The Pope's Wedding* : arrivant de nulle part, il est apparemment conscient de la vacuité de l'existence individuelle hors du groupe, puisqu'il s'accroche à tout prix à sa famille d'adoption si peu accueillante. Celle-ci est naturellement une représentation microcosmique de la communauté humaine. Elle est d'ailleurs montrée en parallèle avec la communauté des jeunes voyous qui forment l'environnement social de la pièce : chez les uns comme chez les autres, c'est le "chacun pour soi" qui est la règle, et la violence y fait office de loi. La communauté humaine est dépeinte comme un agrégat de solitudes. Bond, dans la note qu'il écrivit pour accompagner la pièce en 1966, précise que dans ce contexte, les efforts de Len pour cimenter le groupe sont presque "irresponsibly optimistic". "Presque" seulement, car si l'on ne peut nier l'inhumanité de cette communauté, la pièce nous prouve qu'il n'existe rien en-dehors d'elle susceptible d'héberger une existence

¹ Composée en 1964.

humaine. "LEN. Can't we try an' get on like before ? (He looks round.) There's no one else. You only live once."¹

On voit ici apparaître pour la première fois l'élément fondateur, inlassablement répété par la suite, de la réflexion de Bond : Il n'existe pas d'autre lieu d'épanouissement pour l'homme que son monde. Le choix de Len, tout instinctif et déraisonnable qu'il soit, est un choix humain, donc à la fois moral et politique. Quel qu'en soit le prix, puisqu'il n'existe pas d'ailleurs, Len se voue à aménager sa communauté de façon à la rendre vivable, et clôt symboliquement la pièce en réparant une chaise cassée dans une bagarre quotidienne.

Dans *Early Morning*², Arthur va plus loin encore et découvre que la mise en retrait de l'individu par rapport au groupe social non seulement n'épanouit pas cet individu, mais encore perpétue **activement** l'injustice du groupe social à laquelle il voulait échapper, et n'est, de ce fait, ni politiquement neutre, ni moralement acceptable. Les contours du thème de l'engagement commencent à se faire plus nets.

Arthur, dans un premier temps, voulant garder les mains propres, refuse d'aider son père, le Prince Albert, à renverser sa mère, la Reine Victoria. Après l'échec du coup d'état, il regarde la reine ruiner le pays dans une lutte insensée et sanglante pour le pouvoir contre Gladstone et Disraeli. Ne se résolvant toujours pas à

¹ *Saved*, Sc10, p.116.

² Composée en 1967.

prendre un parti sur la scène politique, il a l'idée, pour faire cesser la violence, de rallier à lui l'armée opposée à Victoria afin , lors d'un concours de "tir de corde"¹ truqué, d'anéantir une fois pour toutes, les belligérants, et à travers eux, symboliquement, toute la race humaine et sa cruauté qu'il pense innée. Une fois mort, cependant, tout ce monde se retrouve au paradis... qui s'avère être une version bien pire de ce qui se passait sur terre. Là où les protagonistes de toute sorte s'affrontaient pour le pouvoir, l'argent ou une place dans une file d'attente au cinéma, ils s'entre-dévorent à présent. Là où l'inhumanité de tels rapports apparaissait sous forme de douleur ou de chagrin, elle devient une sorte de bonne humeur perpétuelle et figée, car : "Nothing has any consequences here -so there's no pain."² Et les chairs dévorées repoussent ! Le paradis est pire que la terre, parce que l'individualisme forcené qui y tient lieu de loi ne se couvre d'aucun masque. Rester neutre, ce n'est pas seulement regarder le voisin manger le voisin, c'est prendre part au festin soi-même, ainsi que le montre la relation entre Arthur et son frère George, dont l'un ne peut manger, ni jeûner, sans l'autre. Victoria, également, exprime cette idée de manière négative à la fin de la pièce : "[In Heaven] there's only peace and happiness, law and order, consent and cooperation."³ se soumettre, c'est être complice.

¹ "Tug of war".

² *Early Morning*, Sc16, p.200.

³ *Early Morning*, Sc21, p.223.

Early Morning, qui occupe d'ailleurs une place centrale dans le premier cycle, est à notre avis la pièce où Bond articule le plus clairement la problématique qu'il y développe. Le symbolisme, dans la deuxième partie, y est très lisible, parce que la pièce est écrite du point de vue d'Arthur, et ce qu'elle démontre est sa prise de conscience de sa propre incontournable sociabilité.

C'est sensiblement la même découverte que manque de faire le héros de *Narrow Road to the Deep North*¹ : le jeune moine orphelin Kiro vit dans une cité menée d'une main d'acier par le dictateur Shogo. Il ne s'occupe que de devenir le disciple de qui pourra l'aider à obtenir l'illumination divine -pendant que des parents trop pauvres abandonnent leurs enfants au bord des rivières, et que, pour avoir le plus solide des royaumes, Shogo enferme les opposants dans des sacs et les noie comme des chatons. Kiro ne prend parti ni pour Shogo ni pour les Anglais qui le renversent et remplacent sa dictature par la leur, tout aussi atroce. Il contemple, sans les comprendre, les différents régimes qui se succèdent, égaux dans leur cruauté et dans l'exploitation sans vergogne du peuple ignorant qui en suit les meneurs. Il finit, désespérant de l'humanité, par se faire hara-kiri, mais ce dernier acte d'ultime nihilisme l'empêche justement d'accomplir le "geste humain minimum" : sauver un homme qui manquait de se noyer -écho de la société en naufrage dans laquelle il vit, sans autre réaction que de

¹ Composée en 1968.

se désespérer. Le suicide de Kiro équivaut pratiquement à l'assassinat du nageur, et Bond condamne ainsi d'un point de vue politique et moral celui qui cherche hors du monde une solution à ses défauts. Cette condamnation, manifeste entre *Early Morning* et *Narrow Road to the Deep North*, à travers le passage de la découverte de la sociabilité à la découverte de l'aveuglement inhérent à l'asociabilité, constitue déjà le germe du cycle qui suivra *The Sea*.

*The Sea*¹, enfin, clôt ce premier cycle sur l'aboutissement, que l'on devinait déjà depuis *Early Morning*, de l'exploration de la tentation ermitique du héros. Cette pièce encore, reprend l'argument là où la précédente l'a laissé : Scène 1, deux personnages refusent de porter secours à Colin et Willy, en détresse sur la mer. Colin est noyé. Le premier est Hatch, le petit drapier martyrisé par Mrs Rafi, incarnation du "client (riche) qui a toujours raison". Celle-ci, passant et annulant commande à sa fantaisie, le fait vivre au bord de la banqueroute, et oblige sa dignité bafouée à se réfugier dans un univers fantasmagorique de résistance souterraine contre des extra-terrestres... pour qui il prend les malheureux à qui il refuse de porter secours. Le second de ces personnages est Evens, un ermite qui a, par le choix de sa condition, renoncé au pouvoir de faire le mal comme le bien en ce monde. Abattu par le décès de sa femme, il s'enferme dans l'alcoolisme et est incapable

¹ Composée en 1972.

de prêter main-forte aux deux garçons. La noyade de Colin est, dès le départ, donnée comme une conséquence des rapports mercantiles engendrés par la société de Mrs Rafi, ainsi que de la mise en retrait de la communauté humaine. Pour la première fois dans l'oeuvre, société commerciale et asociabilité sont associées dans une même condamnation. Cette idée fera long feu, comme on le verra plus loin.

Maintenant que, à l'issue du premier cycle, Bond a posé sa problématique initiale, un personnage différent peut naître et se développer : celui du réformateur, ou tout du moins, du résistant, qui avait été laissé en suspens depuis le Len de *Saved*. Willy, en effet, échappe à la mort apportée par la tempête symbolique de la scène 1, et décide (allant, en cela, plus loin que Len) de chercher au-delà de la petite ville morte de Forebeach, les solutions au problème des rapports entre l'individu et son monde.

EVENS. I'm a wreck rotting on the beach. Past help. That's why I live here out of people's way. It wouldn't help *them* if they lived here. We all have to end differently... Don't trust the wise fool too much. What he knows matters and you die without it. But he never knows enough. No. Go away. You won't find any more answers here. Go away and find them. Don't give up hope. That's always silly. The truth's waiting for you, it's very patient and you'll find it. Remember I've told you these things so that you don't despair. But you must still change the world.

Rose comes on.

ROSE. I followed you. We mustn't miss our train.¹

¹ *The Sea*, Sc8, pp.168-169.

La lucidité donnée à l'ermite sur le caractère artificiel et politiquement réactionnaire de sa condition dans *The Sea*, par rapport à *The Pope's Wedding*, où l'ermite était pratiquement muet, n'est pas le fait de la création d'un personnage différent, mais bien plutôt le signe d'un changement d'attitude de l'auteur envers ses personnages principaux : après avoir exploré le monde, et constaté qu'il n'existe pas d'"ailleurs", il ne reste qu'à le changer de l'intérieur.

Tout comme Willy et Rose, "changer le monde de l'intérieur" est après tout ce que Bond décide lui-même de faire en choisissant d'écrire à l'intérieur du circuit commercial et élitiste de la scène contemporaine, fréquenté moins par les masses laborieuses dont il choisit de se faire l'avocat, que par la classe qu'il critique. N'oublions pas que c'est lui, avec *The Woman*, qui a inauguré la salle Olivier des nouveaux locaux du National Theatre, en 1978.

We must not only occupy the fringe, but the center.¹

[For instance] *Saved* is being produced all over Europe, in America, in Canada, in Australia, Japan, Africa. The people who go along to see it are perhaps the ones the most likely to be interested in the problems anyway, and therefore the experience they get can carry over into their other work. [Perhaps this is an elite audience], but the danger of aiming for a mass audience is that in a sense one has to vulgarize and cheapen, and in the end maybe not be heard at all, not necessarily because the consumer wants it, but because the sellers do.²

¹ Bond, "Green Room", p.8.

² Bond, "Drama and the Dialectics of Violence", p.10.

Il est assez logique que l'exploration de la question de la finalité existentielle de l'homme menée au cours du premier cycle, puisqu'elle s'achève sur une condamnation de l'asociabilité, débouche également sur la question des moyens : politique de diffusion de ses oeuvres par le dramaturge, mais également, comme nous allons le voir, moyens mis en oeuvre à l'intérieur de la société par la classe dominante, qui en rend la critique nécessaire aux yeux de Bond.

iii MYTHOLOGIES REVISITEES

I next wrote three plays (*Bingo*, *The Fool*, and *The Woman*) in which I tried to deal with society at three important stages of cultural development. The past often works as a myth on the present. It's like a burden on our backs and from time to time we have to rearrange it so that it becomes comfortable and we can go on with our journey.¹

Une fois établie la nature fondamentalement sociale de l'homme, et condamné sans appel la tentation de mise en retrait du groupe, le débat doit faire un pas en avant: il faut examiner -en vue de les réformer- les causes du mal-vivre actuel. C'est l'objet de ce deuxième cycle : il s'agit d'y mettre en place une sorte de "zoom" sur un moyen bien précis de la classe dominante pour asseoir son pouvoir : la diffusion de mythes servant à justifier l'ordre social établi par elle. Bond a une fin bien précise en vue : détruire ces mythes. Afin de changer effectivement le monde hors duquel l'homme n'a pas sa place, il est fondamental, pour

¹ Bond, cité dans Tony Coult, *The Plays of Edward Bond*, p.74.

l'auteur, d'en saper l'assise idéologique qui, jusqu'à présent, n'a servi qu'une minorité de possédants.

Our age, like every age, needs to reinterpret the past as a part of learning to understand itself, so that we can know what we are and what we should do.¹

Les structures sociales, selon Bond, sont d'autant plus prégnantes des valeurs de la classe dominante du moment, que celles-ci n'ont plus de rapport avec l'état des connaissances et des techniques, et qu'elles s'éloignent des fonctions pratiques pour lesquelles elles avaient été initialement instituées. Elles acquièrent alors un statut moral -voire divin, enraciné dans le mythe, car : "The past is also an institution owed by society."² Cette main-mise culturelle -en termes bondiens: "moralisation sociale des institutions"- imprègne toutes les activités au sein du groupe, y compris les plus privées. Bond appelle : "moralisation sociale des individus" le point où les valeurs d'une société sont interiorisées par les hommes qui la composent, à tel point qu'ils ne peuvent plus se voir avec objectivité, ne percevant d'eux-mêmes que l'image codifiée, la représentation truquée, seule autorisée, produite par la classe qui les domine.

The corruption of innocence which creates unjust society, destroys it. The injustices are terrible, but the justification of them -the excuses, the twisted reasoning- are far far

¹ Bond, "Green Room", p.8.

² "A Note on Dramatic Method", p.xiv.

worse. They are what finally destroys society. And first they destroy the human image.¹

Cette "moralisation sociale des individus" ne s'exerce pas qu'envers la classe des exploités. Par un effet de renvoi, elle touche également la classe dominante qui en vient effectivement à croire que sa nature est de posséder, de gouverner, de juger -en un mot: de dominer.

Yet the ruling class who have so much power are their own most dangerous enemy ! They may not always deceive us, but they almost always deceive themselves. Far more than others, they are unable to "know themselves".

They stick to their opinions with fatal passion. They believe they are the defenders of civilization, and that without them there'd be chaos.

If our rulers were just they wouldn't tolerate one of the injustices heaped under their nose. Instead, they parade them before us with all the insolence of a class who think they're born to rule -or the pathetic self-delusion of madmen who think they're Napoleon or a teapot !²

Le moyen le plus pernicieux, peut-être, évoqué par Bond, qu'a la classe dominante d'étendre sa domination en "moralisant" institutions et individus, est cette création et cette diffusion de mythes qui justifient, sur un plan moral et divin (ou naturaliste, à notre époque scientifique), la société telle qu'elle est, comme le péché originel et la violence intrinsèque, car elle bloque inconsciemment toute possibilité d'évolution.

An irrational society justifies its irrationality with myths. It teaches distorted beliefs. That the world is a jungle, men are animals, some men

¹ "Commentary on the *War Plays*", p.363.

² Préface de *Plays III*, p.xvii.

are more animals than others, all men are born to sin or with the need to be violent, only the hard prosper, most men wish to be led, happily, others are born to be leaders, and all this is either chosen by god or ordained by evolution.¹

Avant d'entrer plus avant dans l'étude de ce second cycle, il nous faut nous arrêter un moment au seuil que constitue *Lear*². Le roi Lear ne fait en effet pas encore tout à fait partie de la mythologie dominante, par ce qu'il est une création littéraire relativement récente. Bien que son nom et son histoire soient connus de tous, le personnage n'a pas encore été définitivement "estampillé", "sorti de son texte" et mis sur un piédestal autant que les héros mythologiques grecs, par exemple. Son interprétation peut encore varier en fonction du metteur en scène qui monte la pièce, ou du lecteur qui le découvre. C'est ce statut à mi-chemin entre mythe et création littéraire, l'énormité et l'ambiguïté du personnage, qui a donné à Bond l'envie de le reprendre.

Lear was standing in my path and I had to get him out of the way. I couldn't get beyond him to do other things that I also wanted, so I had to come to terms with him.³

Lear est en effet, selon Bond, l'un des véhicules culturels privilégiés qui banalisent insidieusement le sentiment ordinaire de désespoir, qui est le premier frein à toute tentative de réforme de sa condition. Il

¹ "Poems, Stories and Essays for *The Woman*", p.293.

² Composée en 1971.

³ Bond, "Drama and the Dialectics of Violence", p.8.

est donc logique que Bond ressente "la nécessité de l'ôter de son chemin" avant d'avancer plus loin dans sa réflexion sur notre monde :

In the English theatre, King Lear is a sort of archetypal culture-figure who lays down certain standards for civilized perception -the way civilized people ought to think and feel- and I thought that should be criticized. He is part of the dead hand of the past which I thought should be removed.... Lear, although he belongs to the past, belongs to it in terms of solutions, but in terms of problems he is in many ways a contemporary figure : he deals with the difficulties that human beings have in their society.¹

Ce que Bond fait accomplir à Lear, au contraire de Shakespeare, c'est l'obliger à assumer les conséquences de ses actes jusqu'au bout. Dans *Lear*, c'est la conclusion incontournable étant donné l'époque à laquelle Shakespeare a écrit sa pièce, mais néanmoins totalement insatisfaisante pour l'esprit : la philosophie d'endurance et de résignation, d'acceptation passive de décisions sur son existence prises par d'autres, qui est remise en question.

Shakespeare took this character and I wished to correct it so that it would become a viable model for me, and, I would like to think, for our society. Shakespeare does arrive at an answer to the problems of his particular society, and that was the idea of total resignation, accepting what comes, and discovering that a human being can accept an enormous lot and survive it. He can come through the storm. What I want to say is that the moral is inadequate now, and that it just does not work. Acceptance is not enough. Anybody can accept. You can go quietly into your

¹ Karl-H. Stoll, "Interviews with Edward Bond and Arnold Wesker", p.412.

gas chamber... Shakespeare had time. He must have thought that in time certain changes would be made. But time has speeded up enormously, and for us, time is running out... My Lear makes a gesture in which he accepts responsibility for his life and commits himself to action.¹

Lear se rend compte au terme de la pièce de Bond qu'il est le père des dictatures successives dans son pays, et qu'il faut, pour les défaire, en détruire le fondement : le mur, symbole de l'autocratie (au sens large que Bond lui donne). En d'autres termes, Bond remet chez Lear ses moyens en accord avec sa fin.

I wanted to explain that Lear was responsible [for the suffering caused by the society he is the head of, mainly symbolized by his daughters and Cordelia], but that it was very important that he could not get out of his problems simply by suffering the consequences, or by endurance or resignation. He had to live through the consequences and struggle with them.²

Lear est une pièce liminaire : en réajustant un personnage à mi-chemin entre mythe et création littéraire avant qu'il ne soit récupéré par la culture dominante, Bond s'ouvre les portes de la critique des mythes dominants proprement dits, en établissant une fois pour toutes qu'à chaque cause, en politique comme en morale, correspond un effet incontournable. *Lear* est un passage obligé pour arriver à un palier de la conscience révolutionnaire de Bond qui lui permettra, après avoir rejeté la tentation de l'asociabilité, de soumettre à un

¹ Bond, cité dans Tony Coult, *The Plays of Edward Bond* pp.18/54.

² Bond, "Drama and the Dialectics of Violence", p.9.

examen sans concessions les fondements idéologiques de son monde.

Act one [of *Lear*] shows a world dominated by myths. Act two shows the clash between myths and reality, between superstitious men and the autonomous world. Act three shows a resolution of this, in the world we prove real by dying in it.¹

La révision du passé mythifié dont notre monde porte le poids est, dans les trois autres pièces qui forment ce cycle, articulée autour du thème central du lieu de salvation morale de l'homme (thème que l'on a déjà vu poindre à la fin du cycle précédent, en particulier dans *Narrow Road to the Deep North* et *The Sea*). On l'aura compris, Bond ne conçoit d'épanouissement humain que dans le monde existentiel. Il est homme du concret. Toute conception tendant à mettre en doute la nature sociale de l'homme et à le résigner à sa condition est considérée comme un moyen idéologique de la classe dominante pour asseoir son pouvoir temporel, en ajustant certains thèmes mythiques qui -pense Bond- agissent comme des blocages culturels sur le présent : "Fate is a fiction made real when people are persuaded that they are politically powerless."² Dans *Bingo* et *The Fool*, ce thème est exposé à travers la remise en question de l'image traditionnellement mystique ou "inspirée" de l'artiste, à deux moments cruciaux de l'évolution des sciences et des techniques, c'est à dire également à deux tournants

¹ Préface de *Lear*, p.12.

² "Commentary on the *War Plays*", p.285.

culturels de l'Occident : la révolution agricole et la révolution industrielle. Dans *The Woman*, Bond traite ce thème à travers la dénonciation de la fausseté des grands idéaux dont les tenants du pouvoir proclament qu'ils inspirent leur politique et mènent leurs nations, alors qu'ils ne sont que façade pour protéger des intérêts tout-à-fait matériels.

Les sociétés de *Bingo* et de *The Fool*¹ sont présentées d'abord dans leurs aspects les plus concrets. Les deux pièces s'ouvrent sur une présentation de la situation économique du temps, peinte par un représentant de la classe dominante. Cette voix partielle met en évidence à la fois les progrès scientifiques et techniques, le coût de ces progrès en termes humains, c'est à dire culturels, et la justification idéologique de ce coût. Ces pièces commencent là où finit *The Sea* : en annonçant le rapport intime entre société de propriété et asociabilité.

COMBE. ... There are over four hundred acres of common field out at Welcombe. They're owed by a group of farmers and a crowd of tenants... Me - and two other big land owners. We're going to enclose - stake out new fields the size of all our old pieces put together and shut them up behind hedges and ditches. Then we can farm in our own way...

SHAKESPEARE. ... Is it true that when you enclose you're going over from corn to sheep ?

COMBE. Mostly. Sheep prices are lower than corn prices but they still give the best return... Sheep are pure profit... There's another problem: the town council also own some of the rents. They use their share to feed the town poor...

SHAKESPEARE. ... A lot of the small holders don't have written leases... if you get rid of them and

¹ Respectivement composées en 1973 et en 1974.

the short-lease tenants -there'll be more than seven hundred poor to feed. And if you grow less wheat the price of bread will go up-
COMBE. Then it'll be more profitable to grow more wheat and the price will come down.¹

*

PARSON. In this year of our lord eighteen hundred and fifteen England is beset by troubles. The tyrant Bonaparte has been put down. But we are entering a new age. An iron age. New engines, new factories, cities, ways, laws. The old ways must go. The noble horse and the hand are slow. Our land must be better used. Forests cut down. Open spaces put to the plough. All of us must be patient and understanding. We must work for the common good. God bless you...

MILTON. The war made us all prosperous but prices have fallen with the peace. Wages must follow. Not because I say so. That is a law of economic science. Wages follow prices or civil institutions break down. Civilization costs money like everything else. Put too much in your own pocket and what's left to pay for our state institutions ?²

Dans les deux pièces, un des membres du public à qui s'adresse ces discours est un poète. Et dans les deux cas, il ne les remet pas en question. Au contraire, à partir de ce point de départ concret s'il en est, Shakespeare et Clare vont mener leur vie selon l'idée traditionnelle qu'on se fait de l'artiste : imaginant la beauté et l'harmonie là où elles font défaut, accomplissant un travail d'illusionniste en décalage total avec la réalité. La subversion de *Bingo* et de *The Fool* tient en ce que Shakespeare et Clare ne parviennent **pas** à entrer de bon gré dans le rôle socialement codifié du poète. L'honnêteté de leur démarche artistique leur fait douloureusement prendre conscience de ce décalage, et porter un jugement sur lui, jugement qui retentit à la

¹ *Bingo*, Sc1 pp.18-20.

² *The Fool*, Sc1, p.88.

fois sur cette réalité injuste et sur le rôle traditionnellement attribué au poète. Shakespeare établit des connexions dévastatrices entre la barbarie monétaire de son monde et son activité artistique. Parlant des taxes qu'il touche sur l'exploitation des prés communaux, il dit : "The rents. I bought my shares years ago out of money I made by writing."¹ Et, replaçant sa carrière dans une perspective plus large : "When I go to my theatre I walk under sixteen severed heads on a gate. You hear [baited] bears in the pit while my characters talk."² La différence entre son oeuvre et le monde dans lequel il l'a créée le fait s'exclamer douloureusement tout au long de la dernière scène : "Was anything done ?"

Clare manque de faire ces connexions pendant une partie de la pièce. Elles sont montrées implicitement lorsque l'Amiral Radstock parle à son protégé dans Hyde Park alors qu'il contemple un combat de boxe dont la moindre des cruautés est que les combattants (un homme noir et un Irlandais) sont issus du bas de l'échelle sociale, et s'assomment de coups pour gagner leur pain quotidien :

ADMIRAL (*after nodding approval*). Your verse. Great charm there. True melody. Fine love of English landscape... Nothing mawkish... A sailor or christian may read it with profit. I'm both. When I was away with the fleet I often had such thoughts. couldn't put them on paper though.³

¹ *Bingo*, Sc1, p.19.

² *Bingo*, Sc3, p.40.

³ *The Fool*, Sc5, pp.123-124.

Clare parle donc la langue de la classe dominante, mais il commence déjà à ressentir sa position comme intenable -et à l'exprimer dans ses vers, ce que lui reproche son patron :

ADMIRAL. I have one reservation... Those remarks in -poem named after your village- ... -Which criticizes the landowning classes- smack of radicalism...

CLARE. On't see no nymphs in our fields but I seen a workhouse.¹

A la fin des deux pièces, les deux poètes réagissent de la manière qu'ils peuvent contre l'injustice de leur monde, à laquelle ils ont collaboré par leur attitude "inspirée". Shakespeare cesse d'écrire puis se tue pour mettre un terme aux compromissions par lesquelles il vit (et même, symboliquement, se fait donner le poison par Combe) ; Clare maintient sur les choses un regard, dont la lucidité dévastatrice symbolisée par un éclair de lumière fait se regarder en face la classe dominante étonnée. A travers la triste histoire de Shakespeare et de Clare, se dégage de *Bingo* et de *The Fool* une conception du poète comme un artisan engagé, de par son imagination créatrice, dans le présent, et dans lui seul. Grâce à cette fonction redéfinie, le poète devient un moyen de résistance à la mythologie mortifère diffusée par la classe dominante. Cette idée est exprimée dans le poème "Mary" publié avec *The Fool*:

¹ *The Fool*, Sc5, pp.124-126.

You are a poet and should have known
 You must imagine the real and not illusions ...
 Clare, you created illusions
 And they destroy poets.¹

Dans *The Woman*² également, la première scène s'ouvre sur la présentation d'une situation économique concrète, dépeinte par le représentant de la classe au pouvoir : Troie est sur le déclin, Athènes jouit d'une prospérité amenée par l'exploitation de mines d'argent, et la cité riche est sur le point de détruire la cité pauvre. Comme dans les pièces précédentes, un des membres de l'auditoire est en désaccord fondamental avec l'inhumanité de ce projet économique, mais ce personnage -Ismène- est immédiatement conscient de son désaccord. C'est cette lucidité qui fait apparaître l'exposé d'Héros comme un discours idéologique de façade : Athènes se battraient en fait pour récupérer une statue de déesse dérobée par Troie, et l'annexion de la cité orientale ne serait que la punition de la déesse kidnappée :

HEROS. Let's review the situation. Twenty five years ago Troy was already a fallig city and Athens in the ascent. My father'd won his war for the eastern mines. He'd captured the statue of the goddess of good fortune and was bringing it to Athens. Hecuba told Priam that if he owned the statue Troy would be saved. He took it -and since then Troy's had nothing but disasters. Why ? The statue brings good fortune only to those destined to own her.³

Tractations diplomatiques, explications offertes aux soldats, historiographie officielle : Ismène n'est jamais

¹ "Clare's Poems", p.159.

² Composée en 1977.

³ *The Woman*, I Sc1, p.175.

dupe, et réajuste en permanence la propagande officielle sur l'argument politique et économique. C'est la raison de son geste lorsqu'elle choisit de rester otage à Troie jusqu'à ce que les Grecs soient rentrés à Athènes -geste qui amènera sa fin en faisant craquer le vernis idéologique athénien, puisque non seulement l'armée d'Héros rasera la ville et reprendra la statue, mais encore condamnera Ismene à être enmurée vivante.

La deuxième partie de la pièce reprend cet incident historique pour le replacer dans le contexte théorique de l'Histoire proprement dite : une communauté puissante étend ses conquêtes au delà de ses frontières. Elle est sur le point d'en annexer une autre beaucoup moins développée. Mais elle le fait au nom d'un idéal qui cache les vraies raisons économiques de sa conquête et qui la pousse en avant jusqu'au désastre. Héros, débarquant sur l'île anonyme avec son armée, avance le prétexte de retrouver la statue tombée dans la mer environnante lors de la tempête essuyée par sa flotte au retour de Troie. Ne réussissant à atteindre ce but impossible, il accuse les insulaires de sabotage, et voilà le prétexte idéologique trouvé pour envahir l'île et la soumettre à la loi athénienne:

HEROS. ... If I can't find the statue I must prove -to the citizens of Athens- that I made every effort to find it. In effect that would mean the painful destruction of these islanders and the razing of their village. I have a duty to Athens not to let chance make me a laughing

stock. I take a duty to Athens very seriously : it is the home of freedom.¹

Le relatif "happy-end" de la deuxième partie par rapport à la première n'ôte rien à la pertinence de l'argument : les pouvoirs en place agissent selon des paramètres économiques derrière leurs nobles idéaux, et ces paramètres économiques deviennent en quelque sorte l'otage de ces idéaux -le tout étant, pour n'en être pas victime, d'être conscient que : "In politics, myths may invent reality."²

Il n'est pas anodin que Bond ait choisi une idole religieuse pour symboliser l'hypocrisie de l'idéologie dominante. On trouve dans ses écrits théoriques les traces d'une analyse du divin en termes de force coercitive au service de la classe possédante dès 1977:

For reasons the church could not explain everyone was born to eternal pain after death unless the church saved them. It carefully monopolized all the sacraments which were the only means of salvation... Leaders of church and state often came from the same families ; and before a poor man was elevated to any rank in the church he had to accept its teachings on secular society. Those who wouldn't... were handed over to the state to be tortured and burned... God is a secular mechanism, a device of class rule.³

Le mythe de la violence innée également, fait partie des fondations idéologiques d'une société dominée par une classe possédante. Ce point est si important pour Bond qu'il lui est apparu très tôt comme une évidence. On en trouve trace tout au long de ses écrits théoriques :

¹ *The Woman*, II Sc5, p.250.

² "Poems, Stories and Essays for *The Woman*", p.294.

³ Préface de *Plays I*, p.10.

The idea that human beings are necessarily violent is a political device, the modern equivalent of the doctrine of original sin... If men are necessarily violent, they will always endanger one another, so there must be a strong authority that will use violence to control violence. This authority is the ruling class. It maintains its authority by using violence and being able to maintain it politically... as the ruling class best understands the human condition, its members are the best and most intelligent of human beings, and they are therefore only acting for the common good when they control and monopolize for themselves education, art, money, living space, medicine and everything else desirable.¹

L'idée que la prétendue "violence innée" de l'homme est en fait un élément idéologique de coercition politique est également développée dans toutes les pièces de Bond de façon plus ou moins appuyée. Il est certain qu'une attention toute particulière y est portée dans les pièces du deuxième cycle : dans *Lear*, les cruelles Bodice et Fontanelle (dont les passe-temps favoris sont de refuser les grâces et de s'asseoir sur des poumons humains !) sont de toute évidence les produits directs de la société instaurée par Lear, dans laquelle le mur sert autant à se protéger de l'ennemi extérieur que de l'ennemi intérieur : sa propre nature sociale et altruiste. Dans *Bingo*, Combe est persuadé que la clôture des prés communaux est un progrès dans la civilisation qui permettra de contenir la bête en l'homme, en lui apportant, à long terme, et après avoir fait un millier de pauvres, du pain à meilleur marché qu'il ne l'était.

¹ Préface de *Plays I*, p.10.

COMBE. Men are donkeys. They need carrots and sticks. All the other ways : they come down to bigger sticks. That's why we can get rid of the bad farmers who grow starvation in their fields, and create seven hundred poor in a town of less than two thousand.¹

On retrouve le même schéma dans *The Fool* : lord Milton, l'amiral Radstock, comme les autres membres de leur classe, sont persuadés que le passage d'un régime de production artisanal à un régime de production industriel est un acte de civilisation qui contrôlera la bête en l'homme en lui apportant l'abondance. Il est évident que ces "actes de civilisation" se font de manière à rapporter beaucoup plus d'argent aux possédants que de bien-être à la classe dominée -et ainsi, à renforcer leur position de domination. "ADMIRAL. Who controls the beast in man ? Polite society."² Dans *The Woman*, enfin, la critique du mythe dominant de la violence naturelle est englobée dans une problématique plus vaste : celle de "l'histoire en tant que force morale"³, mais elle apparaît tout de même dans la façon qu'ont les puissants de justifier le sac de Troie -par le soi-disant désir des troupes après tant d'années d'attente disciplinée. Dans la deuxième partie, le mythe de la violence naturelle apparaît dans la façon dont Héros décrit les fondations politiques de la nouvelle Athènes :

A leader really needs only one virtue -restraint- but many vices. A good ruler knows how to hate.

¹ *Bingo*, sc1, p.20.

² *The Fool*, sc5, p.125.

³ "Poems, Stories and Essays for *The Woman*", p.270. Ma traduction.

He even knows the limits of restraint. From time to time he surrenders it to anger. How else can he make the people afraid ? ... From time to time the people must be afraid -not of him but of each other- or the city falls apart.¹

On remarquera que Bond, même dans les pièces ne faisant pas partie du deuxième cycle, traite souvent, en les révisant à sa manière, de sujets mythiques dont il considère que la classe dominante s'est emparé. *Saved* a des échos oedipiens très marqués -mais Len/Oedipe ne s'aveugle pas pour fuir à Colone : il reste dans son monde fragmenté et tente de le reconstruire ; le personnage christique d'Arthur dans *Early Morning* n'arrive pas à racheter les péchés du monde par son sacrifice, et se rend compte qu'il faut rester dans le monde pour le purger de ses injustices -de même que le Christ de *Black Mass*² et celui de *Passion*. *The Sea* et le ballet *Orpheus* mettent en scène des Orphée qui défient Pluton et ramènent leurs Eurydice des enfers pour construire avec elles leur bonheur et celui des hommes sur la terre.

¹ *The Woman*, II Sc5, p.249.

² (Interprété, lors de la première, par Bond lui-même.)

iv ANSWER PLAYS

I'm now going on to a series of plays which I will call "Answer Plays" in which I would like to say : "I have stated the problems as clearly as I can -now let's try and look at what answers are applicable."¹

I l est certain que si les Orphée de Bond ramènent leurs Eurydice sur la terre des Hommes afin d'y construire leur bonheur et celui de leurs semblables, certaines questions d'ordre pratique se posent. Comment briser la dynamique hallucinatoire de la culture dominante ? La souligner, comme dans le cycle précédent est nécessaire, mais n'est pas suffisant ; il faut la dénoncer de manière concrète, en démonter les mécanismes et proposer des solutions plausibles pour remettre entre les mains de la classe dominée une culture qui lui appartient, puisqu'en dernière analyse, c'est elle qui forme les milliers de rouages qui constituent le corps social.

We mustn't write only problem plays, we must write answer plays -at least plays which make the answers clearer and more practical... Now I've

¹ Bond, cité dans David L. Hirst, *Edward Bond* p.124.

become more conscious of the strength of human beings to provide answers. The answers aren't always light, easy or even straightforward, but the purpose -a socialist society- is clear.¹

Il ne faut pas perdre de vue, toutefois, que Bond garde le souci de ne pas offrir de modèles trop étroits, dans lesquels faire entrer comme par force, un futur dont on ne peut connaître toutes les déterminations : "We do not need a plan for the future, we need a *method* of change."² Bond accorde ces deux paramètres en faisant, dans ce troisième cycle, varier les échelles : dans *The Bundle*³, Bond brosse le portrait idéal d'une révolution prolétarienne réussie ; *The Worlds*⁴, par contraste, se fait presque anecdotique avec ses leçons de terrorisme urbain appliqué ; *Restoration*⁵ retrouve le recul de *The Bundle* et expose le caractère absolument irréconciliable de classes que des intérêts économiques opposent ; *Summer*⁶, enfin, reprend des exemples historiques précis et récents pour montrer qu'une société fondée sur d'autres valeurs que celles que nous connaissons est possible. L'alternance de perspectives larges, théoriques (*The Bundle, Restoration*), et étroitement concrètes (*The Worlds, Summer*), montre bien que les "réponses" véhiculées par ces pièces s'inscrivent dans une philosophie politique générale.

¹ Bond, cité dans Tony Coult, *The Plays of Edward Bond*, p.75.

² Préface de *Lear*, p.11.

³ Composée en 1977.

⁴ Composée en 1979.

⁵ Composée en 1980.

⁶ Composée en 1981.

Socialism is a philosophy of the relation between people and their world. People are the measure of all things. They may speak all things that are true. How people, society, technology and their environment relate isn't fully understood. Cause and effect aren't completely observed and explained. And some things aren't illuminated by explanation but by experience -love, for example. But it's again clear what sort of explanations have meaning for us and what experiences don't need explaining. God doesn't play dice with history and men can understand how reason works in it.¹

Deux pièces de ce cycle établissent les bornes de cette philosophie politique. *The Bundle* ressemble à un précis de socialisme appliqué : la pièce peint l'évolution de la conscience politique d'un personnage représentant le prolétariat, et l'aboutissement concret de cette prise de conscience. Cet éveil politique est ce que montre également *Restoration*, mais l'accent y est davantage mis sur les raisons culturelles qui rendent cette prise de conscience difficile -ainsi, les deux pièces sont complémentaires.

Dès la seconde scène de *The Bundle*, Wang sait qui il est, la place qu'il occupe dans la société, qui tire profit de lui, et les conséquences désastreuses de cette organisation sociale. Bond présente cette prise de conscience à travers la forme excessivement classique du dialogue philosophique "à la Platon" :

WANG. It's not our boat.

FERRYMAN. Not now.

WANG. Why not ?

¹ "The Activists Papers", p.131.

FERRYMAN. It went in taxes.
 WANG. why ?
 FERRYMAN. No money. So few passengers...
 WANG. What are taxes ?
 FERRYMAN. Taxes make sure the country's well run...
 WANG. Who owns the river ? ... Who owns the fish ? ... Why do we fish at night ?
 FERRYMAN. The landowner owns the river and the fish. We can't afford a licence to fish.
 WANG. So we steal the fish.
 FERRYMAN. ... The landowner owns the boat and the river and the fish. You could say he owns us -he owns the only way we can live. In return he keeps us safe... We're his property. It's his interest to look after us...
 WANG. We steal the fish to stay alive to pay taxes so that there'll be no more stealing and the-¹

Bob, au contraire de Wang, n'est pas présenté comme une conscience vivante, dénuée de racines et d'un héritage affectif qui se manifeste sous la forme d'idées toutes faites, de réflexes culturels réactionnaires parce que distillés pour une classe par une autre. Bond lui donne une mère dont la personnalité est aussi forte que l'aveugle conformisme. C'est ce qui retarde, malgré la force de persuasion de sa femme Rose, l'éclosion de sa conscience politique. Ce n'est qu'à la dernière scène que ses yeux se dessillent, et qu'il se rend compte qu'il s'est offert en victime pour protéger une classe qui l'a toujours exploité :

BOB. Curses ! That a man dies so ! Git Are here! That blackguard ! Why doo he doo this ? When was I angry at him ? When did I raise my fist ? Touch cap -work quiet -bow -ont that enough ? Now he want my head !²

¹ *The Bundle*, I Sc2, pp.5-6.

² *Restoration*, II Sc11, p.271.

Rose, elle, est beaucoup plus proche de Wang : sa négritude, qui la fait vivre en décalage avec la classe à laquelle elle appartient, lui donne le recul nécessaire pour avoir une vision politique claire du monde :

ROSE. You're a slave but you don't know it. My mother saw her chains, she's had marks on her wrists all her life. There are no signs on you till you're dead. How can yer fight for freedom when yer think you've got it ?¹

Rose, consciente que : "man is what he knows -or doesn't know"², traverse London Bridge et passe pour toujours sur la rive des opprimés luttant pour établir la justice sociale -mais *Restoration*, dont ce n'est pas l'objet, ne nous montre pas ce combat. Il est en revanche décrit avec précision dans *The Bundle*. La conscience révolutionnaire de Wang s'étend, scène 5, à une troupe de bandits, puis, entre la scène 5 et la scène 6, à un groupe de plus en plus large, puisque Wang annonce à son père qu'ils sont "en train d'armer les villages"³. C'est une classe prolétarienne consciente que : "[after rifles to fight the landowner] then everything follows : food, clothes, bedding, medecine -and more ! Understanding, knowledge !" ⁴ qui le couvre bientôt dans ses activités révolutionnaires. Et c'est un prolétariat aussi éclairé que dans les plus beaux rêves de Marx, qui chasse le propriétaire, pénétré de l'idée que :

¹ *Restoration*, II Sc8, p.254.

² *Restoration*, II Sc12, p.100.

³ Ma traduction.

⁴ *The Bundle*, II Sc6, p.45.

We're poor because there's little to go round. Why ? because the river floods. The mouth is silted. The banks are down... Why should the landowner build banks ? He's rich. Why ? Because we're poor. Why are we poor ? Because we're ignorant. Why ignorant ? Because the banks break and take away all we have... The landowner needs to do one thing. Only one. Keep us in ignorance. The river does that for him. So take the river and make it ours ! That's why rifles are food and clothes and knowledge !¹

Avec des objectifs et des moyens aussi clairs, la révolte des villages ne peut être qu'un succès, et ses lendemains chantent un hymne à la louange de l'Homme en harmonie avec son environnement reconquis :

HUSBAND. I'm not afraid of anything, my dear. I try not to be...
 SAN-KO. Why should the banks break ? We'll build them well. It's for our own sake. There'll be locks. A cut off channel for the spring tides. The banks will have stone walls. We're changing the river.²

L'accident du travail sur lequel Bond clôt la pièce, afin de montrer qu'il y aura certainement d'autres obstacles inconnus sur le chemin, n'entache pas la luminosité de cet exposé bien optimiste. On ne peut cependant pas, d'une manière générale, étiqueter Bond comme un auteur béatement optimiste. Et ce n'est pas non plus l'impression qui ressort de la magnifique pièce qu'est *The Bundle*. Mais si Bond veut, dans les deux autres pièces du cycle, faire des propositions concrètes pour la prise du pouvoir par le prolétariat, on sent qu'il a besoin, à travers cette pièce et *Restoration*, de

¹ *The Bundle*, II Sc6, p.46.

² *The Bundle*, II Sc10, p.75.

réaffirmer le cadre théorique dans lequel elles s'inscrivent : les modalités dialectiques de la lutte de classes.

The Worlds et *Summer* sont en quelque sorte une application de la théorie. Les deux pièces se situent dans le présent, la première en Angleterre, la deuxième dans un pays du "bloc communiste" -probablement la Yougoslavie¹. *The Worlds* fait un gros plan sur un moment de *The Bundle* (moment qui n'est d'ailleurs pas dramatisé dans cette pièce) : celui de l'extension de la conscience politique, donc révolutionnaire, aux masses prolétariennes, et essaye de le transposer dans notre quotidien. Des travailleurs font grève dans une usine pour une augmentation de salaire. Cet épisode peut, en soi, n'avoir rien de révolutionnaire -être une simple question de réajustement économique. Mais un groupe d'activistes qui ressemble aux Brigades Rouges, à Action Directe ou à la Fraction Armée Rouge, essaye d'utiliser cet événement comme un détonateur afin de faire exploser le potentiel révolutionnaire de la situation, et d'éveiller la conscience politique qui se trouve à l'état larvé chez les grévistes. Le groupe enlève le P.D.G. de l'entreprise, et annonce qu'il ne le libérera qu'à condition que les demandes des grévistes soient satisfaites :

ANNA. This is why RRA have taken their action.
Many of the needs of human beings can now be met.

¹ La pièce a été écrite en 1982.

Industry and science have made a sane and contented world possible. Yet it becomes increasingly irrational. Resources are wasted and poorer countries plundered while their people starve. People are forced to seek their own ends without regard for the common good. Human relations are destroyed. Organization breaks down. Western society no longer works. As it becomes increasingly irrational, so it becomes more violent. The working class cannot fit into an irrational society. Nor can it be coerced into fitting into it by inducement, education, force or fear. It is not enough to say this. We must say why. The working class becomes what it is through the very activity of its work. That is how its characteristic behaviour and opinions are formed. Clearly this cannot be changed. The alternative is as clear. Society must be changed. The working class must control not only production and distribution but also information and education. Only the working class can develop our wasting humanity and make society rational. It has created the physical structure of society. Now it must create its culture.

We cannot wait patiently for society to fall apart. Reaction armed with modern technology could make the end of this century a graveyard. That is why we have taken this action. Modern strikes create great tensions. They are a seedbed of revolution. We can therefore expect restrictions to be placed on them. This will increase conflict. Once again it will be shown that the relationships between classes are based on violence. Therefore we fight.¹

Au contraire de *The Bundle*, la classe ouvrière représentée dans *The Worlds* n'adhère pas aux propositions des révolutionnaires comme un seul homme. Elle n'est d'ailleurs plus représentée par un seul homme. Le débat, cependant, est au moins lancé Scène I 4, entre Terry et Ray, piquets à l'entrée de l'usine. Est-ce à cause du manque d'unité de la classe ouvrière, symbolisée par le désaccord de Terry et de Ray, que l'enlèvement de Trench échoue ? Que le groupe terroriste est infiltré ? Que les

¹ *The Worlds*, I Sc4, p.25.

progrès ne sont pas là où on les attend ? Certainement, mais toute boiteuse qu'elle soit, la démarche des activistes porte quand même quelques fruits : que ce soit le dessillement de Trench lorsqu'il se rend compte que ses "amis" du C.A. l'ont secrètement démis de ses fonctions et que les valeurs qu'il a défendues sont celles de la jungle humaine ; l'accession de Terry, qui partage les idées des révolutionnaires, à la fonction de délégué syndical ; ou le sentiment de menace politique qui fait dire à Lord Bigdyke : "The strike negotiations go on in the usual way. This is an industrial matter not a political one. Terrorism must be seen to be a crime. If ever the public saw it as politics we'd be lost"¹ : la possibilité d'établir la justice sociale devient un petit peu plus concrète.

Summer est en quelque sorte la suite de *The Bundle*: Bond nous y montre un monde où la conscience politique de la classe ouvrière est acquise -ainsi que le respect de soi qui l'accompagne, même si elle peut passer pour de l'ingratitude aux yeux d'une autre classe qui a été dominante dans une société qui n'existe plus. Après la guerre et la révolution, Xenia revient tous les ans passer des vacances dans la maison de son enfance, où son ancienne domestique, Marthe, a maintenant un appartement. Ce que Xenia cherche à comprendre à travers ces visites, c'est pourquoi sa famille, qui vivait pourtant selon des valeurs morales très strictes, a pu se faire expulser du

¹ *The Worlds*, II Sc3, p.59.

pays avec aussi peu d'hésitation par les révolutionnaires.

XENIA. After the war the guards on the island were changed. My father was arrested as an exploiter... Some of those who arrested him were among those he'd passed information to... I can't understand why you punished him... He had faults... But he didn't chose the bed he was born in...¹

Parce que c'est son dernier été, Marthe lui donne l'explication demandée, en des termes si humains si émouvants, qu'ils n'ont plus grand chose à voir avec les exposés théoriques des terroristes de *The Worlds*, et dont le vécu qu'ils véhiculent nous touchent bien davantage :

MARTHE. People in my generation had to depend on your family in order to live. But why should that have been ? Your kindness made us beggars. It made some of us grateful, which was worse. There can never be enough kindness to make the world human. If you spent your life being kind people would still die of ignorance and neglect. Much more is needed... The foundations of your world were crooked and so everything in it was crooked. Your kindness, consideration, consistency were meaningless. All the good you did was meaningless. In your world the good did evil... Your world was a puppet show. You thought the puppets moved because of the little pieces of wood under their bright coats. They were moved by strings : the factories, banks, governments that control our lives. What we do, what we are, depends on the relationship between us and such things. Faced with that kindness is like blowing on a storm to make it go away. But when those relations are just we will live justly. Kindness will have its meaning. Justice and mercy will be one.²

Xenia ne peut entendre Marthe, mais la culpabilité fondamentale de la classe dominante dans l'injustice du

¹ *Summer*, Sc3, p.377.

² *Summer*, Sc5, pp.392-393.

monde, malgré sa moralité de surface, lui apparaît sans échappatoire lorsqu'elle rencontre l'ancien soldat nazi qui reconnaît en elle "la dame blanche". Dame blanche dont la silhouette donnait aux militaires consignés sur les îles la force d'accomplir leur ouvrage de mort. A la fin de *Summer*, comme à la fin de *The Worlds*, la possibilité d'existence d'une société fondée sur des valeurs plus collectives devient un peu moins utopique.

Les "Answer Plays" de Bond n'offrent pas de réponses définitives à la classe ouvrière en ce qui concerne les moyens dont elle peut user pour prendre le pouvoir. Elles échappent ainsi à un certain type de didactisme qui les rendrait "dépassées" à mesure des évolutions sociales. Elles indiquent cependant des pistes suffisamment précises à l'intérieur d'un cadre théorique assez strict, et sont ainsi porteuses d'un message d'espoir clairvoyant.

v DERNIER CYCLE

Avec ce cycle, la taxinomie se fait plus floue. Bond ne parle pas clairement de ses dix dernières pièces comme d'un groupe organique, se contentant de laisser entendre que la plus récente d'entre elles clôt une période de sa création¹. Il est, naturellement, difficile de classifier la dernière partie d'une oeuvre en cours de développement -et les phases de transition sont communes dans tout projet artistique aussi vaste que celui qui nous occupe. On peut légitimement affirmer que *Derek*² et *Human Cannon*³ sont en partie des "Answer Plays", et que les *War Plays*⁴, d'une certaine manière, forment un cycle en soi. Sans le nier, nous soutiendrons pour notre part que ces pièces sont thématiquement reliées à toutes celles qui les suivent, et choisirons de les examiner sous cet angle.

La dernière période de l'oeuvre de Bond est particulière. On pourrait en effet penser que le développement de sa pensée atteint son aboutissement avec les "Answer Plays" : une fois dégagé le postulat de

¹ "I've written a short play [At the Inland Sea]... It's a sort of "closing down play" -disposing of a lot of imagery that's accompanied me for some time... so that I can make a new beginning." Lettre à Jérôme Hankins 6/11/1995. Correspondance personnelle.

² Composée en 1982.

³ Publiée en 1985.

⁴ Composées en 1984.

départ (l'homme étant de nature sociale, la finalité de ce dernier est d'instaurer une communauté à sa mesure), mis à jour son problème (les valeurs mythiques selon lesquelles il vit ne correspondant pas à sa réalité, il ne peut atteindre cete fin), et proposées des moyens, des modalités d'action pour résoudre ce problème, que reste-t-il à dire ? Bond choisit cependant de ne pas s'enfermer dans la démarche étroitement militante qui consisterait à ne plus écrire que des "Answer Plays" (liberté d'esprit que l'on a déjà évoquée à propos des "pièces de circonstance"), mais au contraire de continuer à approfondir l'objet de sa recherche. N'oublions pas que pour Bond, le théâtre, fondamentalement, questionne.

Toutes les pièces de ce cycle sont thématiquement reiiées par les trois grandes préfaces et postfaces des deux *Post-Modern Plays* ("Notes on Post-Modernism", 1989), des *War Plays* ("Commentary on the *War Plays*", 1991), et de *Coffee* ("Notes on Imagination", 1995) -ainsi que celle, plus modeste, de *Tuesday* ("The Dramatic Child", 1992)- dans lesquelles Bond met au point de nouveaux concepts intellectuels -en particulier son analyse de l'idée de corruption ; et de nouveaux concepts dramatiques intimement associés : les TEs. Ces préfaces prouvent que l'on a affaire, dans ce cycle, à une étape de synthétisation des thèmes traités dans les "Problem Plays" et dans les "Mythologies Revisitées". En effet, Bond y souligne le caractère à la fois neutre,

fondamentalement cognitif, et non indépendant (c'est à dire social) de la psyché -qu'il nomme "innocence radicale", et dont il montre comment la sociabilisation la corrompt.

We are born radically innocent and neither animal nor human... Radical innocence is the state in which infants discover and interpret the world. The discoveries and interpretation structure the mind's early learning. The mind cannot lose this structure any more than the unlesioned brain can return to a state without language.¹

3. The human mind's capacity is greater than that which people would use if they only fulfilled their needs individually. This over-capacity makes possible the ramification of society and culture. The total capacity is invocable in immediate experience and so the mind is radically interrogative.²

1. A child's mind should not be described as a circle of light that increases as the child learns. Its mind is a totality and it brings the world into it bit by bit as if increasing the brightness... From the beginning, a child needs a total explanation of the world. For it, all the problems of ontology and value are presented by its rooms and their objects ; and the child must give meaning and value to them from its limited learning.³

Née au monde radicalement innocente, la psyché, dans un premier temps (au début de la vie), ne sait pas qu'elle en est une unité discrète. Elle s'interprète donc elle-même en même temps que le monde à travers son imagination. C'est au cours de ce processus que la psyché découvre le réel et acquiert le sens des valeurs.

8. ... Everything in the imagination has value, nothing is imagineable without value. To

¹ "Commentary on the *War Plays*", p.251.

² "Notes on Post-Modernism", p.213.

³ "Notes on Imagination", p.v.

imagination, value is what resistance is to touch.

9. Value cannot be dissociated from the valuer. ...For this reason, the child is part of his map of the world.

10. A child is produced by its map of the world in the same process in which it maps the world.

13. All value must originally have been referenced from the body as feeling. ... Thinking is embodied and cerebral, that is why imagination combines reason and value.¹

Cette expérience du réel par l'imagination est un processus de dramatisation. C'est lui qui donne forme à la psyché : "The psyche is a dramatizing structure."² Mais le réel n'est pas uniquement constitué de la psyché et du monde. Ce dernier, en effet, est domestiqué par une organisation sociale historiquement déterminée, qui est une façon de répondre aux besoins matériels des individus tout au long de l'histoire de l'évolution des techniques. Ce dialogue formatif entre la psyché et le monde est donc médiatisé par l'environnement social du moment :

2. People organize themselves into societies in order to fulfill their needs more efficiently. They experience the social as the private. Because of this, the relationship between them and society does not develop mechanically. The development is reciprocal -as a plant helps to biologize the soil and climate in which it grows.³

"Ressentir le public comme on ressent le privé" est une idée essentielle qui reprend et approfondit l'analyse des instincts, entamée dès la préface des *Plays III*, dans

¹ "Notes on Imagination", pp.vi-vii.

² "The Dramatic Child", postface de *Tuesday*, p.48.

³ "Notes on Post-Modernism", p.213.

laquelle Bond démontre que nos instincts sont socialement acquis, et par là même, que nos sentiments et nos idées les plus intimes sont la plupart du temps suggérés par la société dans laquelle nous vivons -c'est-à-dire, par ceux à qui elle profite.

Our instincts become active only by being connected with analytical interpretative feelings and images, and later concepts, of the world... Attempts to... give instincts priority in the mind is a philosophical confusion... Our psychology is found socially.¹

We learn our instincts when we learn our social roles... Instincts do not determine culture. On the contrary : culture gives instincts a social character. Instincts are not genetically determined but culturally manipulable. This removes them from the private to the public.²

Voici donc mise à jour la racine de tout ce dernier cycle : la corruption sociale des individus est un phénomène beaucoup plus profond qu'une simple intoxication propagandiste limitée à la diffusion de faux mythes. Elle s'exerce au moment même de la formation de leur psychisme, infiltrant les mécanismes par lesquels ils conçoivent, évaluent et jugent. La sphère publique est ainsi extrêmement intimement intériorisée par la sphère privée. Or, la sphère publique dans laquelle nous vivons est, selon Bond, fondamentalement, structurellement, anti-humaine, et tourne l'individu contre les autres, et contre lui-même :

¹ "Commentary on the War Plays", p.250.

² "Notes on Post-Modernism", p.216.

38. Because the child's imagination creates and owns the world, the child creates and owns itself. Social ownership is legally maintained by forces outside the child. Ownership of property not only entails ownership of others, it is founded on it.

42. Authority inscribes the adult's world onto the child's map, and the newly injected facts extrude from the map the old existing values ; it is not as if putting on new clothes but as if flesh ingested new bones. Because valuing is the way the self owns itself, ownership of society necessarily entails ownership of others.¹

Cette mise à jour entraîne, du point de vue de la production des pièces, un changement de stratégie par rapport aux "Answer Plays" : faire des suggestions politiquement concrètes n'est plus tant de mise que d'inverser le processus de corruption intellectuel et moral, car : "Stories change the meaning of words"². La démarche n'est pas sans rapport -elle tente simplement de traiter le problème plus en amont. "I don't reject my early plays. I think my new plays penetrate further into the problem as it has become more, while seemingly less critical. Plays make the problem solvable."³ Pour ce faire, on voit apparaître un nouvel outil : le Theatre Event, ou TE.

TEs are a means of analytical understanding. they make clear the causes and consequences of events, collecting the diffuseness of real life into illustration and demonstration -not dogmatically or symbolically, but still in units of conflict... TEs make alienation narrative.⁴

¹ "Notes on Imagination", pp.xiii-xiv.

² Lettre à Big Brum. 19/09/1995. Correspondance personnelle.

³ Lettre à Roger Knapp. 30/09/1995. Correspondance personnelle.

⁴ "Notes on Post-Modernism", p.243.

Il s'agit, à travers une dramaturgie renouvelée, de tenter d'inscrire plus profondément le sens au coeur du théâtre. Les incidents représentés sont choisis en fonction de leur valeur sociale :

A stage event is chosen to question, confirm or change the values underlying social judgement... Stage reality must be based on social realism, not fantasy, because the mind is social... TEs show the relationship between psyche and society and reform this relationship. This makes theatre revelatory and gives it meaning. The meaning comes from, philosophy not metaphysics or nature.¹

Tenter d'inverser le processus de corruption intellectuel et moral : l'énormité de l'ambition explique sans doute le léger flottement dramaturgique de ce cycle, un peu inférieur (à notre avis) aux précédents.

Cette préoccupation est présente dès *Human Cannon* et *Derek*, qui nous semblent à mi-chemin entre les cycles précédents et ce dernier. *Human Cannon*, par exemple, revisite bien le passé, mais pour en glorifier un épisode. Il ne s'agit plus, comme dans les "Mythologies Revisitées", de souligner la valeur idéologique et réactionnaire de l'Histoire Officielle, mais de montrer l'Histoire comme un certain contexte à l'intérieur duquel quelques personnages ont réussi à trouver leur liberté, en échappant à son emprise. Nando et Augustina, dans la première scène, enterrent symboliquement l'enfant mort et anonyme représentant le monde dans lequel ils vivent :

¹ "Commentary on the War Plays", pp.301/312.

"TINA. Won't it have a name ?/ AUGUSTINA. No it wasn't born in a human world, it was born in this world."¹ Tous les produits de ce monde ne sont pas mort-nés : Tina, la soeur de l'enfant mort, est presque aussi indépendante que ses parents au début de la pièce -cela se lit d'ailleurs dans son nom, qui est le diminutif de celui de sa mère, dont elle prendra la place à la fin. Augustina et Nando se retrouvent, au cours de la pièce, confrontés à des personnages dont les actions sont le reflet de ce qu'en demande leur monde, alors même qu'ils croient agir selon leur propre morale -tel le couple dont la femme travaille dans l'usine d'armement reprise par les fascistes, et qui décide de garder son emploi :

NANDO. ... He'll let his wife go on working here!
One of her shells could kill him !

ANTONIA. I've worked in armament for eight years.
I know all the arguments. We need work : we have to live. That's my argument.

RICO. ... Look, if she didn't make the shell someone else would. So if I'm going to be killed at least let her get the benefit of the money. I hope it's not a dud so I go quick.²

Tous, cependant, n'ont pas intériorisé les valeurs de leur monde. On peut remarquer que ces personnages "libres" sont ceux qui, à la propagande culturelle dominante savent (peuvent ?) opposer une contre-interprétation cohérente : c'est intellectuellement que la bataille se joue. Aux légendes religieuses du curé, Nando oppose la sienne -politique : il a dû remonter

¹ *Human Cannon*, I Sc1, p.6.

² *Human Cannon*, I Sc3, p.15.

jusqu'aux racines du monde pour se débarrasser de ses chaînes culturelles.

NANDO. ... Once there were two men. One day, one of them went to the forest. There was a stone on the ground. Suddenly he saw that he could use it to cut down a tree. The stone was the first tool. Till then people had only collected fallen branches. Now he cut down four trees. Naturally his neighbour said "I'll have one". When the man said they were his, his neighbour said no they came from *their* wood and he took one. The man sat and pondered and his eyes fell on the stone. Next time his neighbour came for a tree he killed him with the stone. The first tool became the first weapon... Next the dead man's family said we'll kill him. So the man cut down ten trees and brought home a pile of sharp stones and said to some of his other neighbours, take some stones and protect me. In return I'll give you some of my wood. They were the first policemen. Next the man used them to guard the trees he *hadn't* cut down. Now if you wanted wood you had to work for him. Soon the world became complicated but the story didn't change.¹

A la fin de *Derek*, deux positions de classe irrémédiablement antagonistes sont définies, et la guerre entre elles est déclarée. De ce point de vue, la pièce est très semblable à *Restoration*, l'avant-dernière des "Answer Plays".

DEREK. ... Look yer don't 'ave t'be a genius t'see what's starin yer in the face. Suppose yer got the sharpest eyes in the world but yer skulkin in a ditch afraid t'look out ? What'd yer see ? Mud two inches in front of yer face. Yer get one eye but yer stood on top of the mountain. What d'yer see ? The world. Derek, yer can be smarter now than yer've ever bin. A rat ain got much brain but it knows what the cat eats.²

¹ *Human Cannon*, I Sc1, p.5.

² *Derek*, Sc6, p.16.

Toute la pièce se passe, pour le personnage principal, à définir cet antagonisme. Derek (au contraire de Julie) n'en est pas, au premier abord, conscient. Lors de la Scène 1, il ne voit pas que les causes de son sentiment de résignation et d'impuissance sont sociales : la vie ne lui laisse d'autre choix que de s'engager dans l'armée (et il "n'aime pas tuer les gens"¹) ou de devenir balayeur. Il est plus simple, comme le fait la Mère, d'attribuer sa dépression à un défaut de caractère inné : "All 'e knows about is sittin down 'till 'e's worn out an then lyin down."² Scène 3, le vol de son patron n'est pas un acte politique réfléchi -juste un truandage réactionnel. Et l'on voit, dans la scène 4, que malgré les apparences, Derek est assez convaincu par les arguments de Biff. Lorsqu'il dit à Julie : "If yer rich yer don't need a brain ! Yer pay people t'think for yer."³, cette idée lui a été soufflée par l'aspirant MP : "Even if I do not become an MP I shall with my Eton education, Sandhurst training and business connexions, enter the House of Lords, head Royal Commissions and advise the CBI and the government."⁴ C'est encore Biff qui lui suggère l'idée que dans la prison réelle où il est sur le point d'entrer, ou dans celle qu'est sa vie de prolétaire, un cerveau intelligent ne sert qu'à comprendre sa misère et à se désespérer :

¹ *Derek*, Sc1, p.7. Ma traduction.

² *Derek*, Sc1, p.7.

³ *Derek*, Sc4, p.12.

⁴ *Derek*, Sc4, p.12.

What use is intelligence to you ? You don't need a brain to play truant, or be unemployed, or sit on your bottom all day, or push a broom... for someone in your situation intelligence is a liability. When you use it, you end up in a cell.¹

Lorsque Derek demande à Julie : "Let me sell my brain"², c'est Biff qui parle par sa bouche. Après l'opération, le caractère pervers de l'envahissement de la sphère privée par la sphère publique devient monstrueusement évident : le cerveau de prolétaire génial de Derek dans la boîte crânienne de Biff permet à ce dernier non seulement de se faire élire en se posant comme représentant de la cause du peuple, mais encore d'avoir les moyens intellectuels de gruger son donneur et sa classe avec lui : Derek n'aura pas un sou, et le peuple restera "à sa place". Avec l'esprit de son maître dans sa tête, Derek n'a, de toute façon, que les moyens de s'accommoder servilement de sa condition. Derek, après avoir tout perdu, finit cependant par se rendre compte de son état, dans une scène lors de laquelle sa personnalité se dédouble. Il est alors en mesure de converser avec un autre lui-même, qui n'est pas le Derek sans espoir du début, mais un Derek dont l'expérience a fait naître en lui la compréhension de la lutte de classe :

DEREK 1. ... I'll tell you what you want, mate. Not brains. Courage. The courage to open your eyes and see you're on top of the mountain. See

¹ Derek, Sc4, p.11.

² Derek, Sc4, p.12.

where you are. See who you are. And what they've done to you. Then you'd know your enemy. If you don't 'e'll creep up be'ind yer an push you off the top.¹

La corruption de l'"innocence radicale" et l'inversion du processus pour aboutir à sa réappropriation, évoquées dans ces pièces, vont devenir les thèmes dominants de celles qui vont suivre jusqu'à *At the Inland Sea*.

Le point de départ thématique des *War Plays* est l'incident qui, lors d'une séance d'improvisation avec des étudiants à Palerme, a été rapporté dans la première des trois grandes préfaces mentionnées plus haut : une femme a deux enfants, l'un bébé, l'autre soldat. Le soldat reçoit l'ordre de rentrer chez lui et de supprimer un enfant en bas âge, pour des raisons de disponibilités alimentaires. La voisine de sa mère a également un bébé. Apprenant sa mission, la mère envoie son fils tuer l'enfant de sa voisine. Il ne peut s'y résoudre, et tue son frère à la place. D'après Bond, cette situation est le paradoxe-type sur lequel se fonde notre sociale humanité : il est plus naturel de faire du mal à ceux dont nous sommes les plus proches (y compris soi-même) qu'à notre voisin, et il faut beaucoup de fausse culture pour nous faire aller à l'encontre de notre humanité.

On peut dire la même chose de *Jackets*² : son point nodal est le moment de crise où l'armée demande à Brian

¹ *Derek*, Sc6, p.16.

² Publiée en 1990.

de rencontrer le chef des émeutiers et de le tuer s'il y a menace... Il s'aperçoit alors que ce dernier n'est autre que son ami le plus proche, et choisit de **se** supprimer. Cette situation est également donnée comme exemple du paradoxe de l'"innocence radicale" dans le "Commentaire sur les *War Plays*" : pendant la deuxième guerre mondiale, deux frères russes se retrouvent dans un camp de prisonniers, l'un sous l'uniforme nazi, l'autre communiste. Malgré l'ordre de sa hiérarchie, le nazi ne peut tuer son frère -et se fait exécuter avec lui. Malgré les apparences, cet exemple, comme le précédent, démontre finalement qu'il n'est pas naturel à l'être humain d'agir selon des modalités injustes ou illogiques -c'est-à-dire antisociales.

Leonard dans *In The Company of Men*¹ également, se trouve pris dans les rêts de ce débat : il est prêt à éliminer physiquement son père avec qui il est en rivalité, mais lorsqu'il s'aperçoit qu'il a servi d'instrument à Hammond pour faire professionnellement tomber son père dans ses filets, il arrête de participer, et se tue -malgré les avantages matériels qu'il aurait pu tirer de cette situation.

Le Fils du Monstre dans *Red Black and Ignorant* ; la communauté des conserves de *The Tin Can People* ; la Femme de *The Great Peace* ; Brian dans *Jackets* ; Leonard dans *In The Company of Men* ; Mike dans *Olly's Prison*² ; Irene et

¹ Publiée en 1990.

² Publiée en 1993.

son père dans *Tuesday*¹ ; Gregory dans *Coffee* ; la Mère dans *At the Inland Sea*², sont tous des personnages dont l'innocence a été socialement corrompue. *Red Black and Ignorant* montre sur le mode symbolique comment la corruption des innocences, à travers le décalage entre l'organisation sociale et les aspirations humaines, a mis en place les conditions de la destruction totale de l'humanité. Neuf scènes donnent à voir comment ce décalage, dans différents domaines (l'éducation, l'amour, le marché, le travail, l'armée, etc.) aboutit inmanquablement à un conflit violent, conflit ouvert comme dans la bagarre de la scène 2, ou conflit intérieur, comme à la scène 4, et comment la somme de ces conflits exprimée à travers la technologie moderne, mène à la fin du monde. *The Tin Can People* s'éloigne du symbolisme souligné de *Red Black and Ignorant*, pour adopter un ton plus naturaliste. Mais cette pièce montre que les mêmes causes aboutissent aux mêmes effets. Les survivants de l'holocauste se retrouvent dans une sorte de paradis capitaliste : près de cinq hangars remplis de boîtes de conserves en suffisance pour toute leur existence. Mais ce paradis est également l'enfer capitaliste : les survivants ont gardé les réflexes culturels du vieux monde, et sont incapables d'accueillir un rescapé perdu, errant dans les ruines à la recherche d'autres hommes. Il devient à leurs yeux l'incarnation de

¹ Publiée en 1993.

² En cours de publication.

la menace par excellence, sous le poids de laquelle ils étaient habitués à vivre... et la scène 2 montre un des derniers hommes du monde en train de fabriquer une des premières armes du monde (une lance) afin de reproduire l'acte qui a mis fin au monde : éliminer son semblable.

FIRST WOMAN. We could be the last people on earth
 If we kill him it would be like committing the
 crime the bombs were dropped to punish
 SECOND WOMAN. Well god knows we were punished so
 we're entitled to punish the crime
 Suppose he blackmailed us ?
 Moved into our houses so we had to move out
 He could go to the stores and contaminate our
 tins
 He'll realize that once we tolerate him here he
 can do what he likes -get away with murder.¹

Ces hommes sont incapables de faire face à une situation nouvelle de manière rationnelle. Avec la menace d'épidémie, c'est l'hystérie qui s'installe, commençant par une danse de Saint Guy supposée immunisante, et se terminant par le sac orgiaque de leurs propres moyens de subsistance : c'est une petite fin du monde qui se reproduit.

Au début de *The Great Peace*, la Femme est présentée dans un certain nombre de situations à travers lesquelles transparaît le cadre culturel de son existence -au coeur duquel, le réflexe acquis d'arracher sa survie au prix de celle des autres : elle garde le bébé de sa voisine qui se bat pour joindre les deux bouts... mais dans des conditions de confort insuffisantes -et augmente ses

¹ *The Tin Can People*, II Sc1, pp.74-75.

tarifs, voulant elle aussi avoir sa part des réductions dont Mrs Symmond bénéficie dans son magasin. Elle est heureuse de savoir son fils dans l'armée, car il y est bien nourri... et elle bénéficie de conserves qu'il lui apporte et qu'elle stocke. Et lorsqu'elle apprend la teneur de sa mission, elle l'envoie tuer l'enfant de la voisine.

Dans la première partie de *Jackets*, Matsuo sacrifie son propre fils Kotaro pour sauver l'empereur qui représente sa classe. Kotaro lui-même, bien que fort jeune, est conditionné à accepter ce sacrifice avec fierté. Dans la seconde partie de la pièce, c'est Brian qui prend leur place à tous deux¹ -la place de ceux par la mort de qui vit le système, offrande aussi dérisoire qu'un paquet de bonbons sur l'autel de l'autorité.

Dans *In The Company of Men*, Olfield prétend éduquer son fils et lui inculquer des vertus qu'il juge nécessaires, telle que la patience, le respect de l'autre et la compassion, avant de lui offrir un siège au conseil d'administration de sa compagnie, et, plus tard, de lui succéder. Il ne se rend pas compte qu'au-delà des mots, son héritage est fait des valeurs nécessaires à la gestion d'une entreprise capitaliste : l'appétit, l'ambition attachée au respect de soi, le réflexe de toujours considérer l'autre comme une menace potentielle ou un obstacle sur son chemin. Ce sont exactement ces

¹ (La plupart des productions, d'ailleurs, font jouer Matsuo et Brian par le même acteur.)

principes qui mèneront Leonard à devenir un instrument du rival d'Olfield contre lui : les réflexes culturels mortifères du marché détruisent jusqu'aux relations personnelles les plus intimes.

Dans *Olly's Prison*, Mike en vient à tuer sa fille pour une tasse de thé qui contient en elle toutes les modalités de sa vie. Dans *Tuesday*, le Père reproduit sur le plan domestique l'organisation qu'il a connue à l'armée -et cause la mort d'un homme. De même, Gregory, membre de l'armée, est rendu symboliquement responsable de la mort de la Fille, à la deuxième scène de *Coffee*. Dans *At the Inland Sea*, malgré toute sa bonne volonté, la Mère est incapable d'une réelle communication avec son fils -incapable de lui raconter l'histoire qu'il lui demande- parce que ses structures mentales sont calquées sur les structures professionnelles dans lesquelles elle vit.

Dénoncer la corruption sociale de l'"innocence radicale", suggérer des moyens de résistance politique est important mais ne suffit pas.

Theatre cannot pretend that it is somehow going to appeal to humanity. Humanity does not exist. All you can say is what are the processes in human society that slowly, painfully and with great difficulty create democracy...You acheive that not by appealing to people's good nature, but in the end appealing to something I call reason. That's why the theatre is rational. But you cannot appeal *directly* to reason, because it doesn't exist out there in a *brechtian* way, it's inside the mind and is captured by notions of

corrupt good, or corrupt evil. It's a complicated process.¹

Toutes ces pièces sont donc construites selon un mouvement de retour en arrière : il faut, pas à pas, refaire le chemin qui a mené à cette corruption pour le défaire, comme on démêle un écheveau. *Red Black and Ignorant* est une pièce toute rétroactive, de même que *At the Inland Sea* : le Monstre, pas plus que la Vieille Femme n'existent. Ce sont, de leur propre aveu, des créatures du futur qui refont une sorte de chronique de leur passé... passé qui se trouve à la porte de notre présent. *The Tin Can People* a une structure rétroactive en ce qu'elle répète -en les actualisant- les événements de *Red Black and Ignorant*. L'action de *The Great Peace* commence **avant** celle de *The Tin Can People*, bien qu'elle soit chronologiquement située après elle, et en cela, participe à la répétition de son histoire, puis s'achève sur le long voyage de la Femme dans le désert post-nucléaire, au cours duquel elle refait à l'envers (ou défait) le chemin qui a mené à la guerre. Au cours de son long périple solitaire, elle n'est accompagnée que d'un paquet de chiffon qui prend la forme de toutes ses projections mentales. Il commence par être son bébé, tué par son frère soldat dix-sept ans plus tôt, incarnation à la fois de l'absurdité de la société de la bombe, et du réflexe humain qui perdure jusqu'à la mort ou presque. Il devient la matérialisation de ce réflexe : la Femme lui

¹ Hilde Klein, "Interview with Edward Bond", p.411.

apprend ce qu'elle sait, partage avec lui sa nourriture, le lave, le soigne, en échange de quoi, il brise sa solitude et la réconforte. C'est cette relation spéciale qui permet à la Femme de passer des scènes 9 et 10, dans lesquelles elle est incapable d'adopter le bébé d'une femme morte en couches, aux scènes 14 et 15, dans lesquelles elle réussit à veiller sur une femme malade pendant que sa fille va chercher du secours. Le chemin a été rebroussé jusqu'au bout lorsque le bébé redevient chiffon : la Femme redevient un être humain à part entière.

Le fait que *Jackets* commence au moyen-âge et se termine de nos jours pourrait occulter ce mouvement rétro-actif. Mais la pièce obéit à une fausse chronologie: les temps ne changent pas, puisqu'on demande à Brian le même sacrifice absurde que l'on avait demandé à Kotaro dix siècles plus tôt. D'autre part, comme la société a tout de même évolué en dix siècles, le même sacrifice demandé aboutit à la situation de crise évoquée plus haut, où Brian -au contraire de Kotaro- doit arbitrer le conflit entre son humanité et la forme sociale qu'on lui a donnée. Ce faisant, et grâce à Phil, son double non corrompu, cet arbitrage comprend inévitablement une évaluation rétroactive des processus qui l'ont formé tel qu'il est.

Dans *In The Company of Men*, la traversée à rebours du désert humain auquel ont mené l'enchaînement des

causes et des effets est faite par Leonard dans la cave où il se retire, après s'être trouvé pris au piège de Hammond. Tout *Olly's Prison* met en scène la réflexion de Mike à partir de son assassinat pour remonter à ses causes profondes : il faudra qu'il passe par l'expérience de la prison pour savoir que les murs qui enferment le plus inexorablement ne sont pas ceux de Holloway ou de Strangeways, mais ceux des structures sociales dans lesquelles il vit. Cette découverte, qui prend quatre ans à Mike, ne prend que quatre secondes à Irène dans *Tuesday*. Ce moment de prise de conscience est placé, de manière significative, après que son père a rejoué une scène de son passé dans l'armée, sur lequel se calque le passé domestique de sa fille. *Coffee*, enfin, commence par un voyage symbolique qui sort Nold de sa détermination temporelle (scènes 1 et 2), avant qu'il ne reprenne la chronologie de sa vie. Refaire à l'envers -ou défaire- le chemin qui a mené à la corruption initiale est, paradoxalement, le premier pas pour reconstruire notre humanité perdue.

On le voit, les diverses fins que que Bond a assignées à son théâtre au cours de sa carrière, ont suivi une progression articulée. Avant tout, acquérir des techniques de raisonnement grâce à l'implacable logique inhérente à la pratique de la composition dramaturgique, fut le premier pas à franchir pour le jeune homme sans éducation qu'était Bond à vingt ans. L'acquisition de ces

techniques et la structuration de sa pensée, donnèrent ensuite à Bond les moyens de définir la question de la nature ontologique de l'Homme, question à laquelle il attacha les pièces de son premier cycle. Au fil des pièces se dégagèrent peu à peu la conviction que la nature de l'Homme est fondamentalement sociale, conviction qui sous-tendra toute l'oeuvre. En effet, si cette découverte est le but du premier cycle, elle est également le point de départ du second. Si la nature de l'Homme est sociale, c'est dans la **sphère publique** qu'il faut chercher les causes de son mal-être -en révisant les mythes sur lesquels il fonde les valeurs par lesquelles il vit. Cette recherche causale, but du deuxième cycle, est, encore, le point de départ et la condition du troisième. Une fois mise à jour la nature idéologique de la culture dominante, il faut aller plus loin et suggérer des moyens concrets pour la combattre. C'est l'ensemble de ces trois groupes de pièces, et non plus seulement le dernier, qui ouvre et légitime le cycle final. Celui-ci, en effet, synthétise les buts de chacun d'eux pour aboutir à la définition de la corruption psychique initiale, et tenter, par l'écriture, de la défaire.

Si toutes les fins que Bond a assignées aux différentes étapes de son oeuvre ont évoluées les unes par rapport aux autres, la justification de son théâtre est restée la même -et s'est en fait précisée et renforcée avec le temps : il se doit d'être un outil de transformation du monde, afin que celui-ci devienne le

cadre dans lequel l'Homme puisse épanouir sa nature profonde.

Ceci transparait d'ailleurs également dans une littérature "périphérique", non-dramatique bien que principalement associée aux pièces. En effet, Bond est l'un des dramaturges contemporains les plus prolifiques sur son art. On compte plus de huit cents pages de préfaces, postfaces, introductions, essais, poèmes et autres commentaires publiés en accompagnement des oeuvres -sans compter les entretiens pour la presse écrite, la radio ou la télévision, les bulletins élaborés pour les productions, les communications à diverses manifestations, les volumes de poèmes et de correspondance.

Cette littérature "péridramatique" augmente en quantité et se radicalise dans son message, à mesure des publications. Sans entrer ici dans le détail de son contenu, puisque nous ne cesserons d'y faire référence dans le cours de notre travail, en association avec les pièces que nous étudierons, faisons tout de même remarquer que la première préface substantielle de notre auteur, est celle de *Lear*, en 1971, sa cinquième pièce, seulement. C'est donc au moment où Bond entre dans sa phase **active** de combat des maux du monde, lorsqu'il commence réellement à se servir de son théâtre comme d'une arme **offensive**, qu'il se met, dans le même temps, à étendre sa stratégie de communication en diversifiant son

écriture. Les trois "Mythologies Revisitées" (*Bingo*, *The Fool*, *The Woman*), de même que trois "Answer Plays" (*The Bundle*, *The Worlds*, *Summer*), puis trois publications du dernier cycle (les *War Plays*, les *Post-Modern Plays*, *Coffee*), sont également dotées de textes d'accompagnement importants.

Alors que la préface de *Lear* est relativement brève, et se concentre exclusivement sur le mythe de la violence innée, les thèmes se diversifient au fil des autres textes, touchant avec précision à des domaines divers (biographie dans la préface de *Bingo*, biologie dans celle de *The Fool*, dramaturgie dans celle de *The Bundle*, etc.), pour aboutir à la psycho-sociologie très pointue de "Notes on Imagination" de *Coffee*.

L'extension de cette stratégie de communication ne se manifeste pas seulement dans la quantité de texte produite, ni dans la précision croissante de son contenu. Bond varie également les formes de ses textes, afin d'assiéger le spectateur/lecteur par tous les côtés : on trouve des pamphlet ("Piano"¹) ; des poèmes ("Clare Poems"²) ; des essais ("Notes on Imagination"³) ; des textes de théorie dramaturgique ("A Note on Dramatic Method"⁴) ; ou des paraboles ("Black Animal"⁵). Toutes les formes possibles sont exploitées. Bond écrit dans le

¹ Préface de *Plays III*.

² Postface de *The Fool*.

³ Préface de *Coffee*.

⁴ Préface de *The Bundle*.

⁵ Postface de *The Woman*.

but d'être compris le plus précisément possible, par le plus large public, comme il le précise à propos de la publication de sa correspondance : "fortunately, the letters cover such a lot of the... formal ground. If my work does turn out to have any value, then the letters will be truly useful."¹ La filière non-dramatique des écrits théoriques constitue un contrepoint aux pièces elles-mêmes. Ces publications périphériques sont avant tout une **explicitation** et une **justification** de la production dramatique qu'elles accompagnent à chaque pas, un moyen pour les faire connaître et reconnaître par un spectateur à qui Bond demande avant toute chose de ne jamais rester passif.

Do not leave the theatre satisfied
Do not be reconciled

Have you been entertained ?
Laughter that's not also an idea
Is cruel...

You cannot live on our wax fruits
Leave the theatre hungry
For change²

Ces écrits non-dramatiques constituent également, en eux-mêmes, des étapes de synthèse de la pensée de Bond, dont on constate qu'elle n'a jamais vraiment marqué de temps d'arrêt. Pensée en évolution constante, conviction sur son art constamment renforcée -cette ambiguïté ne peut manquer de se ressentir au niveau de la production

¹ Bond, à propos de la publication de ses lettres. Lettre à Ian Stewart. 22/09/95. Correspondance personnelle.

² "On Leaving the Theatre", *Theatre Poems and Songs*, p.5.

dramaturgique de l'auteur, dont il apparaît qu'elle doit être à la fois assez "souple" pour rendre compte des thèmes d'investigation de Bond, et assez "solide" pour demeurer fidèle à sa fonction. Quel visage peut donc prendre l'oeuvre d'un tel esprit ?

CHAPITRE II

LE THEATRE DE BOND :

FINS ET MOYENS ESTHETIQUES

"The form of the new drama will be epic"
"The Activists Papers" p.108

The "dramatization of the analysis"... demonstrate[s] those crises in a story when the audience are asked to be not passive victims or witnesses, but interpreters of experience, agents of the future, restoring meaning to action by recreating self-consciousness. At these moments the audience are superior to the actors : they are on the real stage.¹

Au cours du premier chapitre, nous avons vu que Bond se présente et s'assume comme un observateur critique de son temps, cherchant, à travers son activité professionnelle, à en corriger activement les aspects injustes et destructeurs. Nous avons vu que son théâtre s'avère être à la fois le produit et la condition de cette identité auto-proclamée. En effet, s'il n'est pas d'oeuvre sans auteur, il n'est pas non plus d'auteur sans oeuvre. D'un point de vue politique, on peut donc considérer le théâtre de Bond comme une **fin** autant que comme un **moyen**, puisqu'il constitue une arme conçue par l'auteur pour changer le monde.

Une fois cette donnée de base établie, une interrogation s'impose avec force : comment pareille production peut-elle s'envisager dans une perspective artistique ? Sa conception, évoquée ci-dessus, ne doit-elle pas davantage obéir à des critères d'efficacité pratique (comme la dénonciation, la revendication,

¹ "A Note on Dramatic Method", p.xx.

l'accusation, etc.) qu'à des critères artistiques, dont le propre est d'avoir pour objet l'expression d'un idéal esthétique ? En effet, dans sa définition classique, il est entendu que la production esthétique n'a pas de fin, pas de but concrets. Sa finalité¹, en revanche, se manifeste dans son existence même par sa cohérence, son autonomie et sa singularité en tant qu'objet de connaissance, mais cette dernière n'est pas supposée avoir d'incidence directe sur le réel. Les moyens dont l'artiste se sert pour construire sa production, au contraire, ont pour fin d'établir cette finalité de l'oeuvre d'art.

Bond fait quelque peu évoluer cette définition. En effet, si ses oeuvres sont tout à fait à même de provoquer l'émotion esthétique pure, *in abstracto*, l'originalité de sa démarche artistique est bien cependant de considérer que rien n'existe *in abstracto*, et surtout pas l'émotion esthétique. Nous avons vu plus haut que pour Bond, les émotions ancrèrent profondément leurs racines dans le fonctionnement analytique rationnel de l'esprit humain. Dans la mesure où, pour lui, l'art est "la production matérielle de l'esprit humain perceptif, analytique, et symbolique"², l'émotion esthétique ressentie par le spectateur est une sorte de mise en accord entre l'artiste et lui ; de redécouverte

¹ Nous faisons ici une distinction entre les termes de "fin" : "ce qui est à la fois terme et but", et "finalité" : "adaptation des parties au tout". (Petit Robert Paris : 1990)

² "Commentary on the *War Plays*", p.274. Ma traduction.

des rapports qui l'unissent à son univers, qui est pour Bond, rappelons-le, éminemment social. "Aesthetics should be thought of as ideas translated into sensory terms."¹ La finalité de l'oeuvre bondienne apparaît dès lors comme un processus de rationalisation -et non, par exemple, comme une porte ouverte sur le spirituel. La fin politique de l'oeuvre ne peut avoir de réalité qu'à travers la réalisation de sa finalité esthétique. "Philosophy provides the analysis for the TEs, and theatricalization provides their dramatization, articulation and insight... But theatricalization also defines philosophy, and so is also intellectual."²

La vision du monde que l'artiste exprime à travers son oeuvre n'a rien de supérieur, de magique, ni de mystérieux. La seule supériorité créatrice de l'artiste par rapport aux autres hommes, réside en sa maîtrise technique :

Rembrandt is thought to have been more creative than ordinary people. In fact he wasn't. Creativity is seeing the world rationally, that's all... He was exceptional not in creativity but in skill. His skill allowed him to record what he saw.³

En revanche, la vision du monde de l'artiste doit être absolument honnête, et à ce titre, elle lui impose un portrait du sujet choisi dans toute son exhaustivité. Ceci en implique systématiquement la remise en contexte

¹ "The Activists papers", p.137.

² "Commentary on the War Plays", p.312.

³ "The Activists Papers", p.172.

politico-historique, puisqu'une démarche analytique comprend forcément un jugement, et que le jugement ne peut avoir lieu que par rapport à des paramètres posés. C'est ce qui rend l'art permanent dans sa caducité même.

An artist shows the rational appearance of things at a particular time. He records historically. If rational art shows the reality of the appearance of things it follows that it can also show the reality in and by which they change -that is, it can show the force of history itself revealed in the present. When he does this the artist shows the lasting strength of human reason. He also shows our reason for living, since we're the expressors of the force of history.¹

Il est clair que les principes aristotéliens d'imitation menant, à travers l'empathie, à la purgation des émotions et au retour à l'harmonie du spectateur-citoyen dans sa cité, ne peuvent convenir au projet de Bond. Si telle harmonie devait avoir lieu, elle ne pourrait être que dynamique, et il appartiendrait davantage à la cité de satisfaire à l'examen critique et au jugement du spectateur-citoyen, qu'il n'appartiendrait à ce dernier d'accepter les lois imposées et immuables de son monde. De toute façon, telle harmonie n'est pas de mise pour le moment, puisqu'on a vu le jugement que Bond porte sur les temps présents. Cette idée d'équilibre dynamique n'en demeure pas moins un principe fort de la production artistique bondienne, puisqu'elle inscrit son auteur, comme le spectateur, dans un rapport que l'on

¹ "The Activists Papers", p.167.

pourrait qualifier d'"esthétiquement critique" avec son monde.

Dans la mesure où pour Bond, l'objet artistique se définit strictement comme la restitution d'une analyse du monde la plus honnête possible, "l'idéal esthétique", par lequel se justifie la production de l'artiste, n'est pas différent d'un idéal intellectuel. "What creates excellence in art ? Seing rationally. That is, to see the world as it is, or rather, as real as it can rationally be understood and therefore seen at the time."¹

Cette démarche artistique, essentiellement interprétative, en ce qu'elle rend compte des liens de causalité à partir d'un point de vue donné, est une démarche épique. Bond, se démarquant de la classification orthodoxe², affirme d'ailleurs que toute oeuvre d'art digne de ce nom est forcément épique³, et applique ce qualificatif à plusieurs oeuvres ou artistes du passé⁴.

Il est important, avant tout, de comprendre que le théâtre épique pratiqué par Bond n'est pas du simple brechtisme appliqué, mais une façon d'écrire (à mi-chemin entre un style et une pratique) particulière et réfléchie. Deux raisons principales à cela :

¹ "The Activists Papers", p.166.

² Cette dernière a plus ou moins tendance à considérer l'épique dramatique comme une sorte d'école commençant avec Brecht.

³ Ceci même si son auteur n'en est pas forcément conscient.

⁴ Bond parle par exemple d'épique pour le théâtre grec classique, dans son entretien accordé à Hilde Klein. Dans cet entretien, ainsi que dans celui accordé à Karl-H. Stoll, il qualifie Shakespeare d'auteur épique. Toujours dans l'entretien avec Hilde Klein, ainsi que dans les "Activists Papers", c'est à Rembrandt qu'il donne ce qualificatif.

La première raison est historique : lorsque Bond commence son apprentissage de l'écriture dramatique, dans les années cinquante, Brecht est encore très mal connu et largement incompris en Grande-Bretagne. Il ne commence à avoir un impact sur les pièces que l'on pouvait voir représentées sur la scène britannique, qu'après la tournée du Berliner Ensemble en 1956, et ses pièces ne sont montées avec succès en anglais qu'à partir de 1962. Or, comme on l'a vu¹, Bond était déjà largement engagé dans son apprentissage à cette époque.

La seconde raison de l'originalité de l'épique bondien par rapport à l'épique brechtien (et certainement la plus importante), tient à la conception historique que Bond a de tout art : si la démarche analytique est le critère permanent par lequel la production artistique doit être jugée, cette dernière est forcément limitée par l'époque particulière à laquelle elle a été produite. "L'état de connaissance objective de la société (exprimé à travers la science et la technologie)", ainsi que le nomme Jenny Spenser², détermine et borne nécessairement la forme d'art qui l'interprètera. "Comment écrire" dépend de "pourquoi écrire". Or, Brecht et Bond n'ont pas eu, malgré leur proximité chronologique, le même monde devant les yeux. Brecht a vécu dans une époque de déséquilibres sociaux ouverts entre les deux guerres - Bond, dans le clinquant de l'après-guerre et dans son

¹ Voir Chapitre I "CYCLE ZERO".

² "Edward Bond's Dramatic Strategies", *Contemporary British Drama*, p.126. Ma traduction.

illusion de richesses partagées par tous. Brecht a vécu dans des tensions sociales se manifestant au grand jour à travers de larges mouvements populaires -Bond, dans les agressions quotidiennes dissimulées derrière l'apathie collective ; Brecht a vécu la guerre -Bond, la guerre froide. En un mot : l'un a vécu la fin de l'époque moderne, dans laquelle on pouvait encore dire de l'individu qu'il était le visible artisan de son destin à travers ses actions unitaires, et l'autre, le début de l'époque post-moderne, dans laquelle l'individu se dilue dans les forces économiques qui agissent en son nom et avec son mandat, mais sans lui : "Brecht wrote in the times of the masses. I write in the time of the individual."¹

Brecht was an experimenter, an explorer. He did not answer all our questions. The time between his death and the present has given us more experience, more history to draw on... now I think we have to develop our own theatre, which will be in some ways different... because the world has given us more to account for and the leap in scientific knowledge allows us to look even closer at the nature of men and society. We should begin with Brecht, but we shouldn't end there.²

Le travail de Brecht a cependant certainement exercé une influence indirecte sur celui de Bond, et ce, à travers les metteurs en scène avec lesquels il a travaillé. En effet, George Devine, et surtout William Gaskill, dirigeaient, entre 1958 et 1960, un atelier

¹ Bond, cité dans Patricia Hern, *Edward Bond : Lear*, p.353.

² Bond, "On Brecht : a Letter to Peter Holland", p.34.

d'écriture dramatique au Royal Court, dont Bond faisait partie. Ces deux artistes sont également, par ailleurs, responsables de l'introduction de Brecht sur la scène britannique. Il est important de noter qu'ils rencontrèrent l'oeuvre de Brecht à la suite des **représentations** du Berliner Ensemble¹, puisqu'aucun de ses écrits n'était, à l'époque, publié en Grande-Bretagne. De plus, Brecht lui-même était décédé avant cette tournée. L'influence de Brecht sur Bond n'a donc pu, historiquement, être qu'indirecte, et surtout centrée autour de la **pratique** de la représentation plutôt que sur la théorie. "I came to Brecht before the theory"².

La forme épique, cependant, quelle que soit la façon dont Bond l'a découverte, devait nécessairement être le point de départ de notre auteur³. En effet, elle réintroduit une dimension narrative dans un théâtre jusque là largement empathique, et permet la représentation sous forme dynamique du drame dans son contexte socio-historique. Les deux auteurs s'accordent, avant toute chose, à donner la primauté absolue à la fonction analytique et critique du théâtre, qui est l'essence de l'art, et qui, parce qu'elle se démarque de la tradition bourgeoise, devient un instrument de progrès personnel et collectif.

¹ (Auxquelles Bond lui-même assista, bien qu'il n'en comprit pas la langue à cette date : en effet, elles étaient données en allemand.)

² Bond, "On Brecht : a Letter to Peter Holland", p.34.

³ "I don't think I have "failed to use significant part of Brecht's theory"... I hope I have developed from the theory... I haven't been a sleepwalker. I have worked consciously -starting with Brecht but not ending there." Bond, "On Brecht : a Letter to Peter Holland", p.35.

Art does not consist in the recording or reproduction of a thing (that is merely one sort of skill) but in analysing what is recorded or reproduced. If we look at a painting of a bowl of flowers and ask what part of the painting is art, the answer is not that art is the recording of the bowl of flowers, but is in the way they are recorded -that is, in the analysis or interpretation of them.¹

Pour ce faire, Bond, comme Brecht, fait primer la fable sur l'histoire. Rappelons ici que la fable est la représentation concrète de l'histoire "racontée" dans la pièce². Lessing en donne une bonne définition, lorsqu'il dit : "Toute invention à laquelle le poète associe une certaine intention constitue une fable"³. Pour Brecht, la fable est "l'ensemble des processus agencés de manière à exprimer la conception que le fabulateur a de la société"⁴ -ce qui implique un travail d'interprétation de la part du spectateur. Pour Brecht comme pour Bond, la fable est, de toute façon, ce qui justifie l'écriture.

Tout est fonction de la fable, elle est le coeur du spectacle théâtral. Dans ce qui se produit entre les hommes, ne permet-elle pas de livrer tout ce qui peut être discuté, critiqué, transformé ? ... La fable est... l'âme même du drame.⁵

An epic play tells a story and says why it happened. This gives it a beginning, a middle and an end joined together in a truthful way... The essence of epic theatre is in the way it selects, connects and judges.⁶

¹ "A Note on Dramatic Method", pp.xv-xvi.

² La "story" des Anglais, opposée au "plot".

³ Gottholt E. Lessing, *Traité de la fable*, cité dans Patrice Pavis, *Le dictionnaire du théâtre*, p.58.

⁴ Brecht, *Additif au petit organon*, p.109.

⁵ Brecht, *Petit organon pour le théâtre*, Points 12 et 65.

⁶ "The Activists Papers", p.108.

La technique analytique des deux dramaturges, cependant, diffère sensiblement. On se souviendra que Brecht prônait des unités scéniques distinctes et autonomes "en leur donnant une structure propre, celle d'une petite pièce dans la pièce"¹, afin que le rapport entre les scènes apparaisse à travers le mode de distanciation choisi pour chacune d'elle par le dramaturge. Bond, lui, soutient que si le processus interprétatif se cantonne dans la seule scène autonome distanciée, on court le risque de faire dégénérer la démarche épique dans un esthétisme vide de substance, et, par là, de se couper de la créativité du spectateur. "Brecht then becomes "our Brecht" in the same sloppy, patriotic way that Shakespeare becomes "our Shakespeare". I've seen good German audiences in the stalls chewing their chocolates in time with Brecht's music -They were most certainly not seeing the world in a new way."² Bond fait évoluer la démarche critique fondée sur une succession de scènes discrètes au mode d'aliénation particulier, en soulignant l'importance du **lien causal** dans l'enchaînement entre les scènes, alléguant qu'en ce lien se reflète la dynamique complexe du réel.

There... must be a cause and effect relationship between the scenes. This is necessary because life is ordered by cause and effect, incident and choice, problem and decision and this reality must be reflected in the structure of the play...

¹ Brecht, *Petit organon pour le théâtre*, point 67.

² Bond, "On Brecht : a Letter to Peter Holland", p.35.

We have to try to understand the total structure of the epic.¹

Cet effort pour faire apparaître les relations de causalité au premier plan, rend la structure de l'oeuvre globalement signifiante : "The structure of the play actually lays down your view of the world."² c'est sans forfanterie, mais avec une grande lucidité que Bond déclare : "I structure my plays with infinite care."³ La signification globale inhérente à la structure des oeuvres est le produit de ce que Bond appelle : "la dramatisation de l'analyse". "The epic structure must have meaning... The epic must have a unity based on practical truth... This unity comes from the analysis, which demonstrates, embodies, cause-and-effect in a coherent way."⁴ Il expose cette théorie pour la première fois en 1978 dans la préface de *The Bundle*, et la développe dans les "Activists Papers", publiés avec sa pièce suivante : *The Worlds*. Il est à noter cependant que Bond utilisait déjà, intuitivement, à des degrés divers, le principe de dramatisation de l'analyse dans les pièces antérieures⁵, ce qui montre bien que des différences de conception visibles par rapport à Brecht, existent depuis le début de la carrière de Bond. Lorsque ce dernier

¹ Bond, "On Brecht : a Letter to Peter Holland", p.35.

² Karl-H. Stoll, "Interviews with Edward Bond and Arnold Wesker", p.413.

³ Bond, cité dans Hay et Roberts, *A Companion to the Plays*, p.53.

⁴ "A Note on Dramatic Method", p.xx.

⁵ Nous sommes, à ce sujet, en désaccord total avec David L. Hirst qui soutient, dans *Edward Bond*, que la première production épique de Bond serait *Lear*. Nous pensons au contraire que la démarche épique se manifeste dès les premières pièces -on ne s'étonnera donc pas de les trouver citées dans les pages qui vont suivre.

verbalise son propre principe structurant, c'est d'ailleurs dans un rapport "d'opposition reconnaissante" avec le grand précurseur :

Brecht sometimes suggests that each scene can be complete in itself and that this isolation of scenes can be used to reinterpret reality. But the connexion between the scenes is essential because it is part of the analysis. Scenes cannot, it is true, relate to one another merely for the purposes of the story, because audiences can no longer passively interpret stories and so the dramatist cannot confront the audience with truth in this way. Instead, the choice and ordering of scenes is decided by the analysis - that is, the analysis will dictate the structure of the story.¹

La démarche épique, parce qu'elle est consciemment critique, présuppose naturellement pour le dramaturge d'avoir une vision lucide et engagée du monde. Ce qui est intéressant chez Bond, c'est qu'il met en relation de façon très claire le moyen dramaturgique qu'est la dramatisation de l'analyse et sa fin politique. Pour lui, en effet, la culture dominante au service des tenants du pouvoir économique est un écran, une sorte de prisme déformant, à travers lequel la majorité des individus perçoit le monde. Bond appelle cette vision culturelle faussée "mythologie"². Son argument est que le message que peut éventuellement vouloir transmettre un dramaturge à travers une histoire, est également perçu à travers ce prisme -donc mal perçu, et qu'il faut trouver un principe

¹ "A Note on Dramatic Method", p.xix.

² Voir Chapitre I "MYTHOLOGIES REVISITEES".

narratif, un moyen structurel qui interdirait cette méprise.

Often, the received images of the present, the consciousness of it, and so the corresponding self-consciousness, will not be a true interpretation of reality. Often the received interpretation is influenced, subverted, by the overt teaching and subtler persuasions of social institutions administering to the philosophy and needs of an obsolescent ruling class. ... Certainly, in the present, we see ourselves through class eyes... Because of this, merely recounting an event or telling a story on stage will not provide the opportunity for a correct interpretation of the event or story or the people involved... The dramatist cannot confront the audience with truth by telling a story. The interpretation is counterfeited by society... It is simply that we have to rewrite human consciousness.¹

La dramatisation de l'analyse est pour Bond un processus d'objectivation qui travaille contre le mythe, et la vigueur de la structure de ses oeuvres est sans aucun doute issue de la force de sa rébellion contre la vision culturelle dominante, qu'il ressent comme une imposition illégitime et contre nature : "A story can no longer contain meaning because there is no external authority. Meaning is now in the analysis of the story."²

La conséquence du déplacement de l'effort interprétatif du spectateur des unités scéniques au rapport entre elles, implique que Bond trouve d'autres méthodes de distanciation que celles suggérées par Brecht. Il ne s'agit plus de systématiquement "annoncer la couleur" à chaque scène, sous peine de tomber dans un

¹ "A Note on Dramatic Method", p.xv.

² "Commentary on the *War Plays*", p.302.

esthétisme subjectif total, mais il ne s'agit pas non plus d'abandonner toute idée de distanciation en créant une oeuvre naturaliste : le spectateur, quel qu'en soit le sujet, se dissoudrait dans les processus d'identification inhérents à ce type de spectacle. "When theatre pretends to be "real", it is not art and drops out of social reality. When it accepts and uses its own artificiality, it has access to many levels of reality. ...For us [these levels] are the social reality of this world. The rest is fake."¹ Il s'agit de **doser** l'identification et aliénation du spectateur par rapport à ce qu'il voit, de façon à rendre l'implication de celui-ci **dans le monde** plus efficace ; à le transformer en "fusible" entre la scène et la société. Les pièces de Bond semblent en effet souvent des oeuvres "naturalistes", autorisant une projection du spectateur dans le spectacle, mais elles obéissent néanmoins toujours à une structure orientée par l'analyse de l'auteur. "The analysis of an event must not swamp the recording of it."² Mais en même temps : "Drama reproduces events by interpreting them and it can only do this by analyzing them, well or badly."³ A cet effet, Bond écrit dans "On Brecht" qu'il intègre ses processus d'aliénation dans la structure de ses pièces. Tel est, en effet, le cas, et c'est ce qui les rend parfois difficiles à

¹ "Commentary on the *War Plays*", p.356.

² "A Note on Dramatic Method", p.xvii.

³ "Commentary on the *War Plays*", p.350.

repérer, et qui prête souvent à confusion quant à la nature des oeuvres.

Nous avons identifié quatre moyens dramaturgiques récurrents par lesquels l'analyse du monde est structurellement dramatisée dans les oeuvres : les sous-titres dont certaines pièces sont dotées, et qui structurent les oeuvres autour du rapport des deux termes qu'ils annoncent ; les scènes se répétant dans une même oeuvre, et dont le retour ou les variations indiquent la stationnarité ou la progression de l'argument représenté ; la multifocalisation, qui résume le caractère dialectique de la réalité présentée dans la pièce en une seule scène au foyer démultiplié ; et le théâtre dans le théâtre, présentant de manière synthétique et résumée l'argument développé dans une oeuvre. Nous avons choisi d'étudier ces quatre éléments dans cet ordre successif, mais nous verrons au cours de notre analyse qu'ils peuvent parfois apparaître en combinaison.

I LES SOUS-TITRES

Theatre should not reassure people about the condition of society. It can reassure them about their strength to alter society... I haven't called my last two plays "plays" at all, I called them "scenes" of something, in the sense that it would be wrong to say that our problem is such and such now because of something that happened in the past. Our problem is created all the time, constantly re-created. And it's because we don't interfere with the re-creation of our problems that we can't solve our problems.¹

Ainsi que cette citation le laisse entendre, les sous-titres dont sont dotées certaines pièces de Bond ont pour fonction de reproduire le caractère dialectique permanent du réel, ainsi que d'inviter le spectateur à se rendre compte qu'il fait partie intégrante de ce réel. On dénombre quatre de ces pièces : *Bingo* ("Scenes of Money and Death"), *The Fool* ("Scenes of Bread and Love"), *The Woman* ("Scenes of War and Freedom"), et *The Bundle* ("Scenes of Right and Evil")². Elles sont toutes construites autour des

¹ Karl-H. Stoll, "Interviews with Edward Bond and Arnold Wesker", p.420.

² Nous choisissons ici d'exclure les pièces dont le sous-titre n'est qu'un commentaire sur leur nature dramatique (*Narrow Road to the Deep North* : "A Comedy" ; *The Sea* : "A Comedy" ; *Granma Faust* : "A Burlesque" ; *The Swing* : "A Documentary" ; *Restoration* ; "A

relations qu'entretiennent entre elles les problématiques évoquées dans les sous-titres. Leur lecture se développe au fil des rapports entre les termes annoncés, ce rapport constituant par là un élément structurant global puissant.

The dramatist can help to create a new theatre by the way he writes. He should dramatize not the story but the analysis... the scenes will not present the story in the way that is traditionally thought to be satisfying or coherent. In *The Bundle*, I tried to find ways of dramatizing the analysis. The play is not best understood as the story of the hero Wang but as a demonstration of how the words "good" or "bad" and moral concepts in general, work in society and how they ought to work if men are to live naturally with their technology, nature, and one another.¹

Toutes ces pièces sont des diptyques, dont les parties, presque toujours égales², sont séparées par des intervalles. L'équilibre entre les parties ne doit pas laisser croire au développement alterné d'un terme, puis d'un autre, qui aboutirait à un quelconque équilibre entre les deux. Les deux termes des sous-titres sont toujours traités en association, et c'est cette association, dans le contexte particulier de la situation que présente la pièce, qui donne leur signification complémentaire à chacune des parties -qui dramatise l'analyse du sujet présenté dans les pièces.

Pastoral" ; *Coffee* : "A Tragedy"). En effet, ces commentaires (par ailleurs signifiants à d'autres égards) n'influencent pas directement la structure interne des oeuvres, telle que nous l'étudions ici.

¹ "A Note on Dramatic Method", p.xviii.

² *Bingo* comprend deux fois trois scènes ; *The Fool*, deux fois quatre ; *The Woman*, quatorze et neuf ; et *The Bundle* deux fois cinq.

Soyons plus précis : les premières parties de *Bingo*, et de *The Fool* développent la relation entre les deux termes de leurs sous-titres dans un contexte très large, public, général. Ce n'est pas l'individu, mais son monde, qui est au centre de ce portrait.

La première partie de *Bingo*/"Scenes of Money and Death", met en place l'association entre l'argent et la mort -ou le caractère létal, d'un point de vue humain, d'une organisation sociale fondée sur la finance. Dans les deux premières scènes, un acte financier est associé à un acte public (juridique), et la troisième voit la fusion funeste de l'argent et de la sphère publique. Scène 1, Combe vient annoncer à Shakespeare que quelques grands propriétaires terriens dont il fait partie, vont enclore les prés communaux afin d'agrandir leurs parcelles et d'accroître ainsi les profits qu'ils en tirent. Les conséquences, dramatiques pour la population de petits exploitants qui en vivent, sont justifiées au nom de l'intérêt supérieur de l'économie locale. Shakespeare qui, comme tous les notables, touche une taxe sur l'exploitation de ces prés communaux, est perdant dans l'affaire. Combe lui propose donc une assurance pour compenser ce manque à gagner. Cette proposition d'affaires a cependant un prix. Combe offre la sécurité financière à Shakespeare contre son retrait du conflit à venir avec les petits exploitants -en d'autres termes, il achète son intégrité. Le spectateur découvre cette

situation à mesure que Combe l'expose à Shakespeare -mais pas ce dernier, qui coupe court à toute tentative de marchandage en lui présentant un papier qui s'avère être, non quelque poème comme sa présence dans la main du Barde le laissait imaginer, mais un arrangement financier : il a déjà pris les devants. La situation des victimes de la société financière que Combe et Shakespeare sont en train de mettre en place, trouve son incarnation la plus pathétique en la personne de la vagabonde, au centre d'un épisode parallèle à celui du contrat. Elle est jeune, misérable, et Shakespeare, malgré la loi, obéit à son impulsion humaine : lui faire l'aumône et la cacher lorsqu'elle est menacée d'être découverte. L'épisode financier et l'épisode de la vagabonde se rencontrent lorsque Combe découvre cette dernière. Il apparaît, à travers sa condamnation glacée, que la vague de paupérisation qui s'abat sur le pays est une conséquence directe des clôtures communales et des profits accrus qu'elle apporte à la bourgeoisie. Il y a donc contradiction entre les impulsions humaines, naturellement altruistes de Shakespeare, et les modalités de son existence.

La scène 2 voit la signature de l'accord entre Combe et Shakespeare. Ce dernier y a fait le meilleur usage des qualités rhétoriques acquises au travers de son activité de dramaturge, puisque le financier lui fait remarquer qu'avec son talent de négociateur, il est dommage qu'il ne se soit pas lancé plus tôt dans les affaires. Le prix

que paye la partie non possédante du corps social en conséquence de ces arrangements, est une fois de plus montré à travers la jeune vagabonde. Son état physique s'est détérioré entre les deux scènes: elle a été fouettée par la police municipale ; elle est continuellement atteinte de tremblements irrépressibles. Shakespeare ne peut évidemment rien pour elle, puisque par son silence acheté, il est complice de ceux qui la répriment. Si son impulsion humaine le fait la cacher à nouveau, c'est sa propre fille, la dénonçant à Combe, qui la fait arrêter -Combe qui clôt la scène avec l'assurance du devoir accompli.

Scène 3, les implications humaines de la société financière du XVIIe siècle apparaissent sous la forme de la vagabonde pendant de son gibet. Shakespeare contemple à travers son cadavre l'impossibilité de toute expression sociale de valeurs humaines telles que la compassion, dans son univers. Sous le gibet, deux paysans qui ne partagent pas leur pain, déjeunent. A l'endroit où tombent les miettes de leur repas, Shakespeare découvre une pièce de monnaie -"Perhaps the hangman dropped it."¹ La première partie se clôt sur cette verbalisation de la démonstration développée dans les trois premières scènes: tout argent est argent du bourreau.

La première partie de *The Fool*/"Scenes of Bread and Love" établit, à travers l'acte de nutrition présenté dans chaque scène, une équation en négatif entre "le

¹ *Bingo*, sc3, p.41.

pain" et "l'amour" : le pain sans amour -c'est-à-dire les conditions matérielles d'existence procurées par une organisation sociale dont le moteur n'est pas le bien-être collectif- affame à la fois physiquement et culturellement. Le punch de lord Milton, scène 1, est offert **en contrepartie** de la pièce de Noël des mummings, et non parce que ces derniers ont faim, car il faut justifier sa charité, même un soir de Noël, ou tout du moins la replacer dans un cadre institutionnel. Ce cadre est donné par le discours du seigneur accompagnant son don, dans lequel il informe les paysans de leurs nouvelles conditions d'existence : les prix ayant baissé avec la fin de la guerre, Milton doit restructurer son exploitation, ce qui implique une baisse de leurs salaires. Le pain des paysans est le produit direct d'une organisation dont le moteur est le profit personnel institutionnalisé.

La deuxième scène est très ambivalente, et l'on ne comprend pas immédiatement qu'elle est, dans une certaine mesure, la conséquence, dans la sphère privée, de la façon "publique" dont se "nourrit" cette communauté. Certes, Clare manifeste dès les premiers instants un appétit amoureux dévorant pour Mary. Et cet appétit, auquel se superpose exactement une faim alimentaire, est généreusement satisfait par celle-ci, qui lui offre du pain avant de s'offrir à lui. Cette belle image de nutrition est cependant tempérée de commentaires qui l'empêchent d'atteindre une signification universelle. Il

semble bien que Clare s'attache avant tout à la satisfaction de son propre désir¹, et qu'il se ferme ainsi aux échos beaucoup plus larges de l'amour qui le traverse. C'est sans comprendre réellement la signification de son geste qu'il mange son pain en caressant les seins de Mary. Il ne comprend pas que toutes les acceptions du verbe aimer sont synonymes, et s'engage dans une univocité dont il fera les frais.

L'acte de nutrition de la scène 3 présente, dans un registre différent, le même caractère émotionnel, et en fin de compte stérile, que celui de la scène 2. Poussés par la détérioration de leur niveau de vie, les paysans se sont révoltés, et pillent les maisons des notables, par réaction immédiate contre la différence de leurs conditions. Lorsque le Parson, vêtu de frais et chargé d'objets précieux croise leur chemin, ils le dépouillent à son tour. La comparaison que fait Betty entre son bébé affamé, "à la peau comme celle d'un animal"², et la chair repue de l'écclésiastique, à mesure que celle-ci apparaît sous les mains des paysans qui la dénudent et qui la pincent, donne à cet épisode un caractère éminemment antropophagique. En une sorte d'eucharistie païenne, les paysans communient dans leur malheur, et cette symbolique réappropriation carnassière les apaise un instant.

¹ Il est indiqué, par exemple, qu'il a l'habitude d'espionner Mary dans son travail en se caressant -ce qui provoque le renvoi de cette dernière, pour lequel il n'exprime aucun repentir. Clare est par ailleurs bien plus loquace sur les sentiments que Mary provoque **en lui**, que sur elle, qui les provoque ; il pousse Mary sur le sol humide lorsqu'il a envie d'elle ; enfin, il ne sait que lui offrir mariage et conformité pour la garder auprès de lui.

² *The Fool*, Sc3, p.105. Ma traduction.

Rien n'est par cette seule action symbolique réglé, cependant, comme le montre le dernier repas de la première partie : tous les rebelles sont en prison, et, comme à Noël, comme au quotidien, comme dans l'intimité d'une relation amoureuse, leur nourriture est dispensée par le maître des lieux, celui à qui la société appartient. La façon dont on nourrit son semblable détermine l'exacte mesure de l'amour qu'on lui porte. Il ne peut exister de communauté véritablement humaine dans un monde où le pain se gagne dans le cadre de relations de profit.

La seconde partie de ces deux pièces reprend les arguments présentés ci-dessus, mais les replace dans une perspective plus étroite : une fois établie la description générale du monde des personnages de ces oeuvres, il reste à examiner comment ces personnages vivent la dialectique sur laquelle ce monde est bâti, dans l'espace de leur vie personnelle. Ces parties déclinent l'une et l'autre la question du "comment vivre" dans une société structurée par "l'argent" et "la mort", ou "le pain" sans "amour".

La seconde partie de *Bingo* présente le spectre des attitudes individuelles possibles dans le monde de Shakespeare : La scène 4 nous montre la résistance paysanne, qui remblaye les fossés à la nuit tombée pour empêcher la clôture de l'espace communal. Mais la lutte que les paysans livrent contre les propriétaires terriens n'est pas perçue par eux comme une lutte avant tout

politique. Le Fils ne remet pas en question le fait que son monde soit constitué de riches et de pauvres. C'est un fait de Dieu qu'il ne prétend pas discuter. Il questionne plutôt la justification morale que les riches, en tant qu'individus, mettent en avant pour déposséder les pauvres. Le fait que Combe se considère comme un être supérieurement éclairé (et donc à même de prendre des décisions pour le bien commun), lui apparaît comme la présomption d'un lien privilégié avec la divinité que lui aussi prétend vénérer sans intermédiaires. Cette confusion mentale, ce déplacement de l'objet de l'analyse, fait que la révolte paysanne n'est pas aussi efficace qu'elle pourrait l'être. Le Fils s'embarquera pour le Nouveau Monde, donc fuira la confrontation, et ira recréer là-bas le même type de société que celle qu'il a quittée.

Scène 5, dans un décor de neige d'une pureté stérile, Shakespeare rencontre le Old Man. C'est le seul personnage qui vive selon des modalités humaines : il tombe amoureux de la vagabonde, il la protège, la nourrit, la réchauffe physiquement et moralement, il mange lorsqu'il a faim -si besoin est, en chapardant ce dont il a envie- joue lorsqu'il s'ennuie, charme les lapins au clair de lune, a le sentiment de la beauté, réagit violemment aux actes de cruauté dénués de justifications pratiques (les pendaisons le rendent malade, mais il tordra joyeusement le cou aux lapins pour les transformer en civet !). Oui, le Old Man vit selon

des valeurs humaines, mais voilà : il est fou -et comme l'annonce sa femme scène 3, la façon dont il vit est en tel décalage avec les valeurs de son monde, qu'un jour "on le pendra"¹.

Shakespeare, comme son ami Jonson, est conscient de l'impossibilité de vivre selon des modalités humaines dans un monde inhumain. Jonson choisit de se laisser aller, et erre dans la vie, de crises de désespoir en provocations suicidaires. Le passage du poison entre lui et Shakespeare est le signe tangible de leur constatation désespérante. Shakespeare a cette bouteille à portée de la main dans la dernière scène, lorsque Combe, le Fils, et le souvenir du Old Man assassiné se retrouvent tous en une incarnation résumée de la problématique annoncée dans le sous-titre. Shakespeare, ne trouvant parmi eux pas de réponse viable à la question qui le hante, choisit de la résoudre en la dépassant et en quittant le monde. Mais cela non plus n'est pas une réponse, et c'est au spectateur, en dernier lieu, de tenter d'en fournir une.

La seconde partie de *The Fool* présente la difficulté qu'éprouve Clare à comprendre l'équation pain/amour, dans le contexte social qui est le sien : Scène 5, il ne comprend pas que la folie de Mary Lamb, qui la pousse à acheter en permanence des aliments qui lui paraissent s'avarier continuellement, n'est pas clinique, mais est l'expression de l'incohérence d'un monde dans lequel on ne subvient aux besoins de chacun que dans la mesure où

¹ *Bingo*, Sc3, p.41. Ma traduction.

un profit pourra être tiré de cette démarche ; un monde où l'acte de nutrition se trouve être l'objet d'une codification sans rapport avec la réalité, ainsi que le montre la tasse de thé si superbement "sociale"¹ qu'offre le docteur Skrimshire à Lord Milton, qui finance son institution, scène 8. La tentative d'expression poétique de Clare ne peut aboutir dans ce contexte, puisqu'elle tente d'exprimer une réalité qu'il ne veut pas encore regarder en face, comme le montre son obsession stérile d'une Mary qui ne fait plus partie de son quotidien. Scène 6, il s'acquitte rapidement de l'épluchage des pommes de terre destinées à nourrir sa famille pour composer encore une ode à Mary. Ce n'est qu'à la scène suivante, lors d'une vision fantasmagorique, qu'il comprend que l'amour personnel n'exclut pas l'amour collectif, et que négliger le second au profit du premier le sacrifie parce qu'il le place dans un contexte anti-amoureux, anti-altruiste, anti-humain. Clare a la vision d'une Mary clochardisée, offrant à un personnage qui est à la fois Darkie, la victime rurale, et le boxeur², la victime urbaine, un pain qu'il ne peut avaler, car son cou est cerné de la marque "des innombrables pendus de l'histoire"³. Clare, dans un éclair de lucidité, comprend qu'il a une part de responsabilité dans cet état de fait. En tant que poète, il aurait dû "leur apprendre à

¹ Au sens anglais du terme.

² Présenté scène 5.

³ Georges Bas, "Edward Bond, moraliste visionnaire. *The Fool*, Scène 7 : les morts ressuscités et la métaphore du pain", p.132.

manger". Ainsi, l'amour qu'inspire Mary n'aurait pas été perdu, "elle n'irait pas en haillons", Darkie/boxeur ne serait pas aveugle, et Clare ne "deviendrait pas fou dans un asile"¹. Une fois sorti de son illumination, Clare est capable d'affronter la réalité : il vend ses illusions pour un morceau de pain et de fromage bien réels, qui lui redonnent des forces pour aller retrouver sa femme et ses enfants. Mais on ne peut revenir en arrière, et l'image de Clare à l'asile sur laquelle se clôt la pièce suggère que si l'on ne peut défaire l'histoire, on peut en revanche prendre garde à ce qu'elle ne se répète pas.

The Woman/"Scenes of War and Freedom", et *The Bundle*/"Scenes of Right and Evil", sont exactement construites à l'inverse : leur première partie est centrée autour d'individus tentant de comprendre leur situation, ballottés entre les deux termes des sous-titres, puis les pièces s'ouvrent sur un portrait général de leur monde, bâti sur le va-et-vient de ces deux termes.

Pour ce qui concerne la première partie de *The Woman*, Bond déclare :

In the first part, you see people at war -people in conflict... Neither is right, neither is wrong... And that simply looks at the nature of war and the sufferings it causes and... tries to get away from the monolithic idea of a war fought between two nations which are equally united within themselves.²

¹ *The Fool*, Sc7, p.148. Mes traductions.

² Bond, cité dans Philip Roberts, *Bond on File*, p.40.

Ce que cette première partie démontre, en particulier grâce au très large spectre de personnages qui y apparaît¹, c'est que dans une guerre "ordinaire" de domination économique entre deux nations, il n'y a ni vainqueurs, ni libérés, ni liberté. Tous les personnages sont englués dans le rapport (négatif) entre "guerre" et "liberté". Pour ce qui est des chefs de guerre, au sommet de l'échelle sociale, toutes les scènes posent la question de la mise à sac de Troie. L'argument d'Heros selon lequel les hostilités contre Troie auraient pour objet de "libérer" la statue dérobée, ramenant ainsi la justice, est désamorcé dès le début : Troie est prête à rendre la statue volée à condition que les Grecs renoncent à leur saccage. La guerre est en théorie terminée. Mais, ayant engagé le conflit au nom d'Athènes, Héros n'est pas libre de le terminer n'importe comment. Qu'importent les solutions équitables ou humaines, Athènes se doit d'affirmer sa domination sur le monde en démontrant sa force et en assujettissant ses voisins. Ainsi que le fait remarquer Thersites à Ismène : "Why did your husband vote for the compromise ? He must destroy Troy -his power in Athens depends on it."² Pour qui s'engage dans la voie de la guerre, il n'est pas d'échappatoire. Les généraux grecs refusent donc cette simple victoire, sous le prétexte que leurs soldats, après dix ans de siège, sont en droit d'avoir leur

¹ (Au moins quarante trois personnages, Grecs comme Troyens : depuis les généraux et monarques jusqu'aux simples soldats.)

² *The Woman*, I Sc1, p.179.

récréation. Mais ces mêmes soldats, depuis dix ans, ont implanté quelques racines : ils sont mariés à des Troyennes, ont des enfants troyens, etc. D'un point de vue personnel, eux aussi, pris dans les rêts d'un pouvoir supérieur (mais dont ils sont les constituants), ne peuvent qu'être perdants. Le simple fait de ce pillage obligé suffit à prouver que les vainqueurs, du point de vue des valeurs humaines, n'obtiennent aucune liberté particulière de la guerre. Les dernières scènes de la première partie sont insoutenables, autant pour ce qu'elles montrent, que pour la vacuité de ce qu'elles montrent, comme le rappelle en permanence la voix d'Ismène, seule partisan actif de la paix, maintenant impuissante, emmurée qu'elle est dans sa prison pendant tout le pillage.

Dans la première partie de *The Bundle*, quatre scènes sur cinq présentent des individus à des moments extrêmes de leur existence, lorsque certains choix ne peuvent être repoussés, et que pour les faire, il faut décider de ce qui est "juste" et de ce qui est "mal". Scène 1, le Ferryman doit décider si oui ou non il recueillera le bébé trouvé au bord de la rivière, lui dont le couple est stérile, mais pour qui cette stérilité est un bienfait autant qu'un crèvecoeur, puisqu'il y a ainsi suffisamment de nourriture au foyer. Dans ces circonstances, être "juste" est faire le "mal" envers qui ? Envers le bébé innocent, abandonné comme tant d'autres à une mort certaine ? Envers la femme qu'il aime et qu'il affamera

s'il adopte le bébé, puisque la nourriture est comptée ? Echo prémonitoire de la situation sur laquelle il avait demandé d'improviser à Palerme, Bond fait faire au Ferryman le choix de tous ses étudiants : il sacrifiera l'être proche qu'il aime comme une partie de lui-même, plutôt que le bébé inconnu. Cette scène trouve son pendant scène 4, dans laquelle Basho soumet Wang au même dilemme que son père vingt ans plus tôt : Wang ne veut pas rester au service du notable. Basho, qui veut le garder parmi ses gens, lui propose un marché : qu'il reste, et il adoptera le bébé abandonné sur la berge, comme lui il y a des années. Qu'il parte, et il laissera mourir le bébé. Qui faut-il sacrifier, dans ce contexte-ci, pour être "juste" ? L'innocence, incarnée par le bébé, ou la liberté de Wang ? Le choix de ce dernier -qui est de noyer le bébé- repose cette même question selon d'autres termes : est-il humain que la justice se fasse systématiquement en contrepartie d'un mal ? Cette situation étant imposée à l'individu par le monde dans lequel il vit, mieux vaut commettre une injustice isolée qui offrira les moyens de mettre un terme à l'injustice institutionnelle faisant en permanence violence à l'individu, que de laisser celle-ci se perpétuer, pour avoir voulu garder les mains propres. Wang noie le bébé. Ces deux scènes en encadrent deux autres, présentant l'évolution de Wang entre le choix humain à court terme, ultimement inefficace, et le choix d'abord inhumain, mais justifié par ses conséquences à long terme. Dans la scène

2, Wang tente de verbaliser, lors d'une séance de braconnage avec son père, les modalités de leur existence: ils sont obligés de braconner, donc de voler le propriétaire qui s'est réapproprié leur bac, puisqu'ils n'ont pas pu payer les taxes levées pour leur "protection". Qu'y a-t-il, au bout de l'hameçon ? N'ont-ils pas été eux aussi vendus, avec leur outil de travail? La réponse à cette question équivaut à une prise de position -à un choix politique. Si cette réponse reste encore abstraite dans la deuxième scène, Wang en viendra à en faire l'expérience dans sa personne, à la scène suivante. Bloqués sur la Colline des Morts par l'inondation qui a tout détruit, n'ayant plus rien à vendre en échange de leur sauvetage par les hommes du propriétaire, la famille est forcée de donner ce qui lui reste : Wang lui-même. Si ce dernier finit par accepter d'être vendu, pour sauver ses parents, son choix n'est pas une soumission, mais une étape nécessaire à la position de classe qu'il choisira définitivement dans la seconde partie.

Les secondes parties de ces deux pièces replacent l'individu et son combat dans le cadre plus vaste de son monde, et montrent comment il peut (doit ?) faire varier les paramètres entre lesquels se décline son existence, pour le transformer.

La seconde partie de *The Woman* nous montre une guerre d'une autre nature : la guerre de classes. A son propos, Bond déclare :

In the second half of the play, I move into a development from the first half, and I look at the conflict within... any social structure in history... I'm telling a story about history... and that makes a demand on the audience, but I think that's a good demand.¹

Les personnages en présence sont l'incarnation de forces historiques, nées des aspirations des masses en réaction contre un monde qui les asservit. C'est ainsi que pour Bond, "history is a moral force"². Hécube incarne cette "force morale", et la traduit en actes, grâce à l'inspiration de l'innocente Ismène, et à l'énergie du prolétariat éclairé, représentée par le Dark Man. C'est lorsque l'innocence, le concret et la clairvoyance ne font qu'un, que la "liberté" peut naître de la "guerre" de classes. Les trois compagnons tuent Heros, et la communauté trouve un sursis de liberté.

La seconde partie de *The Bundle* présente l'extension du choix politique de Wang entre le "juste" et le "mal", à toute sa communauté. Cette extension a déjà commencé à la dernière scène de la première partie, au cours de laquelle Wang rallie une bande de brigands à sa cause. S'il utilise, pour ce faire, l'appétit du gain, sa méthode n'en est pas pour autant condamnable, puisqu'il replace cette motivation dans son contexte social : voler un voleur n'est que rétablissement de la justice. Et il est clair que le voleur à voler est le système qui

¹ Bond, cité dans Philip Roberts, *Bond on File*, p.40.

² "Poems, Stories and Essays for *The Woman*", p.270.

légitime institutionnellement le vol des masses. Les premières et troisièmes scènes de la seconde partie ne sont pas aussi centrées autour du Ferryman qu'elles pourraient le sembler. Certes, c'est lui qui accepte de convoier des armes, d'abord parce que son fils le lui demande, scène 5, puis, en pleine conscience, scène 8. Mais l'on apprend qu'il est, dans ses actes, porté par le même courant qui fait "s'armer les villages" alentours. Ces mouvements d'idées, ces choix d'une communauté entière, se trouvent actualisés de manière définitive scène 7, dans laquelle le village se trouve symboliquement pris en otage, comme Wang à la scène 3. La scène se passe littéralement sur la place publique. Une femme a volé du chou pour son mari qui a faim. Elle est condamnée au supplice de la cangue. La justice est-elle de punir la voleuse ? Sous l'oeil du soldat (bien nourri) qui veille à l'application de cette justice, trois vendeurs de vivres s'installent, espérant se servir de la Femme comme appât pour apitoyer les passants. Ce chantage émotionnel est une autre forme de vol et d'injustice, du même ordre que celui que Basho fait subir à Wang, scène 4. L'impulsion humaine est pervertie à des fins de profit. C'est, à la base, l'injustice sociale, qui constitue le mal. Lorsque Wang brise publiquement le joug de la Femme, tous ces rapports sont bouleversés, et les impulsions humaines peuvent envahir l'espace public laissé vide par l'injustice : les marchands donnent à la Femme, sous leur propre regard étonné, de quoi se

sustenter, pour la seule raison qu'elle en a besoin. Scène 10, la connaissance du bien et du mal public est acquise par la communauté qui joint ses efforts pour se structurer socialement dans la justice, autour de ses propres moyens de production.

D'une manière générale, les pièces se structurant autour des deux termes annoncés dans les sous-titres portent la marque d'une démarche dialectique dans laquelle fins et moyens sont en perpétuel dialogue, puisque l'analyse est dramatisée afin d'exprimer une vision marxiste de l'histoire.

Not a passport to tell the audience
The play will make no disturbance in the mind
And so may be given entry

Not a label of contents
But a direction for the journey
"Fragile" or "this way up"

The opening date in a war or action
Followed by a dash and a question mark ...

Not the name on the spectator's tombstone ...
But the miles on a signpost

And he who hesitates is lost
Even though he takes the right road¹

Que le dialogue entre les termes des sous-titres soit exposé d'abord à l'échelle d'un portrait social d'ensemble, puis réduite à celle d'un individu évoluant dans ce contexte, ou qu'il soit exposé à l'inverse, la mise en parallèle de ces deux échelles tend à souligner le rapport entre l'individu et sa communauté. L'histoire

¹ "Titles", *Theatre Poems and Songs*, p.6.

évolue grâce à des forces qui émanent des masses, composées d'individus. De même, ces derniers ne peuvent échapper à l'emprise qu'exerce, en retour, leur société sur eux. La démonstration de cet argument au niveau de la structure des pièces est naturellement établie afin que le spectateur la comprenne dans son propre quotidien et dans son propre présent.

In *The Woman...* I wish to make clear both the point of the story (that history is a moral force, that morality gets its meaning from human beings and that our actions can have morally good results) and my reasons for telling it (to celebrate the world and the people of which these things are true). But I also wish to make clear that the woman and the miner are not superhuman archetypes. They are shown as individuals struggling to take decisions, who are no wiser, stronger or persistent than others may be. Society can be changed only because there are many people like them -and that is the only way in which they can represent large forces working through centuries : they are ordinary people who change the world.¹

¹ "Poems, Stories and Essays for *The Woman*", p.270.

II LES SCENES-ECHO

Bond se sert également d'un autre procédé dramaturgique pour communiquer au spectateur son analyse du monde : son théâtre, en effet, est truffé de scènes qui se répondent, structurant les oeuvres comme une chambre d'écho. Ces échos peuvent se construire grâce à des accessoires que l'on retrouve dans un contexte ou une utilisation différents¹, ou bien tout simplement parce que l'on y voit les même personnages, la même situation, le même décor et le même argument développés différemment d'une scène à l'autre. Dans les deux cas, on peut dire que dans l'écart qui sépare ces scènes, se loge le sens des pièces -la dramatisation de l'analyse qu'elles présentent. Une partie de l'oeuvre, plus remarquable par l'importance des pièces qu'elle contient, que par leur nombre, se structure autour de tels échos. Les rappels entre les scènes en question marquent toujours une circularité chargée positivement ou négativement. Cette circularité est souvent transcendée par des éléments qui se développent de manière linéaire - sortes de fils rouges- qui viennent la nuancer et parfois même la contrarier. C'est donc la combinaison des

¹ Nous les examinerons plus en détail au chapitre III : "SEMIOTISATION DES ACCESSOIRES".

mouvements circulaires constitués par les répétitions entre scènes, ou associés aux courants linéaires qui les traversent, qui rend ces échos signifiants. Six pièces dans l'oeuvre font un usage systématique de ce principe structurant¹ : il s'agit de *Saved*, *Narrow Road to the Deep North*, *The Sea*, *Bingo*, *The Woman* et *The Bundle* -soit trois pièces appartenant au premier cycle, deux au second, et une au troisième. Il est naturel de retrouver parmi ces oeuvres, les pièces se structurant autour des termes de leurs sous-titres, et étudiées précédemment. Ces termes, en effet, se traduisant souvent par des images, ne peuvent qu'engendrer, par leur dialogue, des échos entre les scènes qui les contiennent. Nous voyons en cette superposition d'éléments structurants un signe de l'importance que Bond attache à la forme de ses oeuvres, forme qui constitue le premier véhicule de leur contenu.

Pour comprendre les rapports entre circularité et linéarité dans *Saved*, *Narrow Road to the Deep North*, et *The Sea*, il est important de ne pas perdre de vue que le cycle auquel ces pièces appartiennent est consacré à une exploration téléologique de l'homme, à mi-chemin entre individu et membre d'une collectivité. Nous avons évoqué, plus haut dans ce travail, la conclusion clairement sociale (et même socialiste) de Bond à cette question. Un

¹ Nous choisissons ici de ne traiter que ces six pièces, car elles font un usage prééminent des effets d'écho. Nous ne nions cependant pas que nombre d'autres pièces de Bond en fassent également usage - sans, toutefois, que ces effets en déterminent la structure.

regard plus particulièrement attentif aux scènes-écho de ces trois pièces nous renseigne sur la force de conviction qui sous-tend cette conclusion, que l'on peut mesurer à l'aune des obstacles auxquels elle est confrontée. Dans *Saved*, dans *Narrow Road to the Deep North*, et dans *The Sea*, la circularité rendue par les scènes-écho est utilisée pour dépeindre le groupe -ou tout du moins un certain type de groupe- au sein duquel l'humain ne semble pas trouver l'espace de son épanouissement. Elle est donc porteuse de la conclusion potentielle que le groupe n'est **pas** le milieu privilégié de l'individu. Au coeur de cette circularité, cependant, se développe de façon linéaire autour d'un individu (ô paradoxe !), l'argument précisément contraire, qu'il faut donc aller chercher au-delà des apparences.

Les scènes-écho de *Saved*, de *Narrow Road to the Deep North*, et de *The Sea*, se tiennent en place publique, au point précis où se définit une communauté. Les scènes 4, 11 et 13 de *Saved* mettent en scène la chronologie d'un repas en famille ; l'Introduction, les scènes I 1 et II 4 de *Narrow Road to the Deep North* se situent au bord de la rivière dont le village tire sa subsistance ; les scènes 1, 3, 6, 7, et 8 de *The Sea*, prennent place face à la mer, par laquelle existe la petite ville côtière au nom évocateur de "Forebeach"¹. Repas ou production, les fondements de ces communautés sont autant dénués

¹ Littéralement : "devant la plage".

d'humanité les uns que les autres. La situation, dans *Saved*, reste la même malgré le développement chronologique du repas : la scène 4 s'ouvre sur Mary mettant la table et apportant le dîner. Ce repas est pour Len : il fait partie de la pension complète qu'il a prise en emménageant sous le toit de sa maîtresse ; personne d'autre ne touche à ce dîner ; chacun s'occupe de ses propres affaires : Mary est absorbée par la télévision, Pam par son propre reflet, Harry est plongé en lui-même. "LEN eats. MARY watches. PAM makes up. HARRY is still. The TV is fairly loud. A very long pause."¹ Le manque de communication est total. L'espace séparant les personnages paraît d'autant plus vaste qu'il est envahi du bruit artificiel de la télévision. Rien d'humain n'émane de nulle part. Lorsque la scène 11 s'ouvre, la table est déjà mise, et il y a des tasses pour Harry et Mary. Mais cet épisode de nutrition familiale potentielle dégénère très vite en épisode d'agression : les époux se querellent et au bout du compte s'empêchent mutuellement de prendre leur collation, l'un arguant que c'est sa théière, l'autre que c'est son thé. "MARY: My teapot. Sips. Pause. HARRY : My tea."² Un consensus, même temporaire, ou partiel, ne peut réussir à s'établir sur une interdépendance aussi simple -et Mary finit par briser "sa" théière sur la tête de Harry. L'instrument virtuel de l'échange éclate lorsque sa finalité est

¹ *Saved*, Sc4, p.46.

² *Saved*, Sc11, p.117.

dévoyée. Ici encore, la communication à son niveau le plus primitif est un échec. La scène 13 s'ouvre sur Mary débarrassant la table. Qui a mangé ? Comment s'est passé ce repas ? Aucune indication ne nous permet de le deviner, puisque les membres de la famille sont déjà retournés à leurs activités quotidiennes. Comme dans la scène 4 ou presque, Pam lit **son** "Radio Times", Harry fait **son** loto sportif, Mary, après avoir débarrassé la table, s'absorbe dans **ses** pensées, Len bricole. Presque totalement silencieuse, cette scène résume de manière effrayante les rapports aliénants et agressifs de ce groupe qui n'est pas une communauté.

On passe à un autre degré d'images dans *Narrow Road to the Deep North* : l'autisme agressif d'un groupe qui le différencie d'une véritable communauté est montré à l'échelle d'une société -la société de la rivière, au bord de laquelle elle est construite, qui la nourrit, qui la fait prospérer, qui charrie ses déchets. L'introduction nous montre le poète Basho quitter la rivière et son peuple pour aller chercher l'illumination mystique dans le Grand Nord. Il abandonne à une mort par inanition ou par noyade, un bébé que des parents trop pauvres ont abandonné sur la berge. Il le fait moins par égoïsme que par conviction d'un destin déterminé par des forces supérieures : bon ou mauvais, le monde est, et cela suffit. "It [the baby] hasn't done anything to earn this suffering -it's caused by something greater and more

massive : you could call it the irresistible will of heaven. So it must cry to heaven. And I must go to the north."¹ La scène I 1 montre Basho revenant chez lui après avoir trouvé l'illumination mystique. Celle-ci s'avère être -comble de circularité- la conviction que le savoir est replié sur lui-même, et que la connaissance est un phénomène clos sur la conscience particulière : "For twenty nine and a half years I sat facing a wall and staring into space. Then one morning I suddenly saw what I was looking for -and I got enlightenment... I saw there was nothing to learn in the deep north -I'd already known everything before I went there. You get enlightenment where you are."² A la place du bébé d'autrefois, se trouve un jeune homme (Kiro), qui cherche quel sens donner à son existence : "My parents died when I was a child... [A priest] took me with him and brought me up. He told me that when he died I was to find somebody who'd got enlightenment and become his disciple. Well he died last year. But I haven't been able to find anyone who knows very much."³ Comme il avait refusé son secours matériel au bébé, Basho refuse son secours spirituel à Kiro, considérant qu'il serait gâché pour un tel ignorant: "You're not ready to be a disciple, you don't know the first things !"⁴ Kiro doit se débrouiller seul au bord de la rivière dans laquelle, absurdement, des

¹ *Narrow Road to the Deep North*, Introduction, p.174.

² *Narrow Road to the Deep North*, I Sc1, p.176.

³ *Narrow Road to the Deep North*, I Sc1, pp.175-76.

⁴ *Narrow Road to the Deep North*, I Sc1, p.177.

processions de prisonniers, que des soldats vont noyer, prennent eux aussi la place du bébé du prologue. La scène II 4 (la dernière de la pièce) reprend, inéluctablement, tous ces éléments. Cette fois, c'est Kiro qui revient sur sa rive natale du Grand Nord où lui aussi cherchait la réponse à la question "comment vivre ?" Il a trouvé un illuminé pour lui dire quoi faire de sa vie : "Shogo sent his message. He's won the war, and he's rebuilding the city. This time, it'll last forever. No one will take it from him... I've walked all the way from the deep north."¹ Mais malgré ce nouvel angle de vision sur les choses, il ne voit rien changer. On tue toujours dans la rivière nourricière. Cette fois, c'est Shogo lui-même qu'on emmène. La boucle est bouclée avec la dernière mort de la pièce : celle, auto-administrée de Kiro, face au fleuve, qui ne voit pas de réconciliation possible entre morale et politique. Il perpétue ainsi le cycle des morts de la rivière -d'autant plus que, comme Basho dans l'Introduction et à la scène I 1, il abandonne, ce faisant, un être humain en danger : un nageur qui manquait de se noyer dans les flots et qui criait à l'aide.

Dans *The Sea*, l'effet circulaire est produit par la récurrence des scènes de bord de mer. Toutes rappellent, dans des tonalités différentes, les modalités d'existence de la petite communauté côtière. Scène 1, toute la violence d'un monde injuste se déchaîne : un personnage

¹ *Narrow Road to the Deep North*, II Sc4, p.218.

se noie dans la tempête, tous les témoins sur la plage refusent de l'aider : Evens, à cause de son nihilisme qui l'a fait trop boire ; Hatch, à cause de sa paranoïa qui lui fait prendre les plaisanciers pour des envahisseurs extra-terrestres. Les autres scènes, si elles sont en général, plus calmes, n'en sont pas moins cruelles : les deux suivantes sont respectivement centrées autour des deux personnages ayant refusé leur assistance à Colin et à Willy, scène 1. La scène 3 nous montre Evens dans sa cabane sur la plage, déclinant à l'infini son sentiment d'impuissance issu du refus de s'impliquer dans un monde dont il connaît pourtant bien les rouages, comme le montre symboliquement sa science des courants locaux. Au désespoir de Willy qui lui fait s'écrier : "If you hadn't been drunk", il ne trouve à répondre que: "If he hadn't gone to sea."¹ Evens est totalement impuissant face à la vie, certes, mais il n'est pas aussi sereinement résigné à cette impuissance qu'il semble l'être, comme le laissent subtilement deviner ses vers pour décrire la mer en furie : "Mad woman in a grey bed/ She struggles under her sheets/ Threshing her grey hair."² La scène 6 montre un épisode d'une violence égale à celle de la tempête initiale : le corps de Colin, la tête prise dans son pull-over, a été rejeté par la mer sur la plage, à l'endroit annoncé par Evens. Hatch, le drapier qui, inconsciemment, en veut au monde entier de n'être qu'un

¹ *The Sea*, Sc3, p.120.

² *The Sea*, Sc4, p.120.

esclave au service d'une bourgeoisie tyrannique, le prend pour Willy, son soi-disant visiteur de l'espace. Il cribble le cadavre de coups de couteau, tout comme à la scène précédente il avait taillé en pièces le velours commandé par sa principale cliente, dont le refus l'a mis sur le fil de la banqueroute. Pas plus qu'Evens, les réactions de Hatch face aux problèmes que pose la vie ne sont saines ni viables. La communauté entière (Evens, Hatch, mais également la grande bourgeoise Mrs Rafi, sa coterie, le pasteur, Willy et Rose) se retrouve au bord de la falaise à la scène suivante, pour disperser les cendres de Colin. Lutttes de pouvoir intestines et réactions hystériques font que cette cérémonie se transforme en une farce aussi hilarante qu'amère. Avec autant de violence que la mer évoquée par Evens, les cendres grises de Colin volent... par poignées sur la tête des participants, qui se battent comme des furies au nom de la respectabilité. Hatch réapparaît, triomphant, croyant avoir éliminé Willy -et s'effondre lorsqu'il constate que ce dernier est bien vivant. Résumant finalement toute sa société, c'est maintenant à lui, après le tissu et le corps de Colin, de tomber "en pièces". La dernière scène de *The Sea* rappelle fortement la scène 3. Même lieu, mêmes personnages. Même discours, également, de la part d'Evens, qui, s'il est heureux de pousser le nouveau couple vers des horizons moins bouchés, n'en reste pas moins échoué sur sa plage sans prendre part à la vie. "I'm a wreck rotting on the

beach"¹, conclut-il. Cette description pourrait aussi bien s'appliquer à tout Forebeach.

L'effet circulaire produit par les scènes-écho est, dans les trois pièces en question, contrarié par des éléments qui les traversent en se développant de manière linéaire. La stationnarité désespérante des groupes représentés, qui peut sembler, à première vue, l'expression de la nature antisociale de l'homme, se trouve, par ces éléments dynamiques, remise en question. Un ou plusieurs individus, par leur comportement, suggèrent que cette asociabilité n'est peut-être qu'un leurre. Bien que cela soit difficile à percevoir, les éléments linéaires qui traversent les scènes-écho sont porteurs d'un optimisme ténu mais certain, souvent ignoré par les critiques, mais toujours revendiqué par Bond.

Dans *Saved*, le fait que les scènes 4, 11 et 13 montrent un repas à trois stades différents, est peut-être un premier indicateur d'une évolution de la situation. Cependant, le sens de cette évolution est surtout donné par ce qui se passe autour de Len : il est, comme les autres, l'objet de querelles domestiques, mais l'objet même de ces querelles évolue. Scène 4, Pam lui reproche de ne pas aller s'occuper du bébé qui pleure, seul au premier étage pendant toute la scène, et termine par les habituels griefs qu'elle lui fait "d'être toujours dans ses jambes" -donc de vouloir socialiser. Len, en effet, tente de faire pression sur Pam en

¹ *The Sea*, Sc8, p.168.

laissant pleurer le bébé afin de provoquer en elle un geste maternel, donc social. Son acte n'en est pas moins cruel, et, effectivement, scène 11, le bébé est décédé. Ce qui provoque alors la scène de ménage avec Mary est la dénonciation de Harry, qui a vu Len dans une attitude équivoque avec sa femme scène 9. Quelle que soit la véracité et la valeur morale de ce fait, il n'en demeure pas moins qu'il ne s'agit plus là d'un appel à la sociabilisation **par défaut**, comme avec le chantage au bébé qui pleure, mais d'un **acte** véritable, d'une tentative d'aller vers l'autre. Scène 13, non seulement Len ne fait plus l'objet d'une crise domestique du tout, mais il est lui-même **engagé dans un acte positif** envers toute la famille -bien que cet acte puisse paraître dérisoire : réparer une chaise cassée dans la bagarre de la scène 11. Ainsi que le fait fort justement remarquer William Babula¹, le travail sur la chaise suggère très discrètement des images d'ordre sexuel :

[Len] takes the chair down right and sets it on the floor. He crouches... He looks under the chair. He turns it upside down. He fiddles with the loose leg... He bends over the chair so that his stomach or chest rests on the seat. He reaches down with his left hand and pulls the loose rear leg up into the socket... Len slips his left arm round the back of the chair.²

Si l'on songe à tous les échecs de cet ordre subis par Len (et soulignés par Bond dans l'appendice à la pièce), la réparation de la chaise est plutôt un

¹ William Babula, "Scene Thirteen of Bond's *Saved*".

² *Saved*, Sc13, pp.132-133.

événement heureux. Ce n'est certes guère une célébration symbolique de l'amour idéal et fertile, mais dans le contexte de l'expérience du jeune homme, cet acte simple montre que la vie ne l'a pas abattu : "[Len] has not lost his resilience (he mends the chair). The play ends in a silent social stalemate, but if the spectator thinks it is pessimistic that is because he has not learned to clutch at straws. Clutching at straws is the only realistic thing to do."¹

De la même manière que dans *Saved*, les scènes-écho de *Narrow Road to the Deep North* sont traversées d'éléments linéaires porteurs d'un espoir fragile, mais indiscutable. Si, dans l'introduction, Basho abandonne froidement un bébé sans défense, l'on apprend scène I 1 qu'un autre bébé sans défense (Kiro), a, lui, bénéficié du geste charitable et spontané d'un autre prêtre ("a very simple old man"²) qui l'a recueilli et élevé. S'il vit, c'est bien grâce à un instinct social présent dans l'individu. Les différentes noyades ou abandons délibérés au bord de la rivière, perpétrés pour des raisons idéologiques tout au long de la pièce, correspondent, en II 4, à un abandon **par défaut** : Kiro ne peut aider le nageur car il est en train de se tuer par désespoir de ne pouvoir vivre harmonieusement avec ses semblables **-pas** parce qu'il pense que l'homme naît, est, et doit mourir seul. De plus, là où le bébé avait été sauvé par un agent

¹ Appendice à *Saved* p.309.

² *Narrow Road to the Deep North*, I Sc1, p.176.

extérieur en I 1, le nageur se sauve **tout seul**, manifestant par sa simple volonté de survivre, cet instinctif et impérieux désir qui est forcément le signe de la sociabilité. Refaisant le chemin inverse du fleuve des morts vers la vie, le rescapé redonne tout du moins légitimité à la virtualité d'une communauté humaine.

Dans *The Sea*, l'élément linéaire transgressant la stérilité de l'éternel retour des scènes sur la plage, s'élabore autour des rapports de substitution des trois personnages jeunes : Colin, Willy, et Rose. Ainsi que le dit Bond, Colin et Willy sont deux facettes du même personnage : "Really, Willy and the drowned man are the same person."¹ Ils sont d'ailleurs souvent pris l'un pour l'autre, ou associés par les autres personnages. Scène 6 Willy précise qu'ils avaient le même âge ; plus loin dans la scène, Hatch, croyant tuer Willy, poignarde le corps de Colin. A la scène suivante, Rose fait remarquer que Willy l'embrasse "In a dead man's shoes", etc. Cependant, à mesure des commentaires que font les habitants de Forebeach, Colin se voit associé à des connotations négatives : futur notable, bon patriote, "respectable" au sens bourgeois du terme, il était destiné depuis longtemps, suivant le voeu de Mrs Rafi, à épouser la nièce de cette dernière. Il ne faisait aucun doute pour la communauté que ce couple prendrait de plein droit une place importante en son sein. La négativité de ce personnage sclérosé avant l'heure, revêt également une

¹ Bond, cité dans Tony Coult, *The Plays of Edward Bond*, p.54.

nuance plus menaçante, lorsque Willy nous apprend qu'il était miné par une peur sourde et inexplicquée ("A hero's fear"¹) qui lui fit prendre le risque inconsidéré de s'aventurer en mer par gros temps, pour rejoindre plus vite celle à qui il était, de toute façon, destiné. Cette imprudence lui coûte la vie -mais Willy échappe à la mort, et c'est à ce moment que le personnage s'éloigne du héros négatif. Scène 1, tous ses repères sont brouillés par la tempête qui, presque, le détruit. Scène 3, Willy ne se dissocie pas encore de son ami noyé, dont il cherche à retrouver le corps. Tout change à la scène 6, qui commence *in media res*, alors que Willy, jusqu'alors plutôt statique, a traversé tout l'espace scénique (il se trouve hors scène), et n'a même pas remarqué le cadavre de Colin, échoué sur la plage. Cette dissociation s'accroît lorsque Hatch taillade le corps de Colin, dont jaillit non du sang, mais de l'eau. Willy échappe au meurtre comme il avait échappé à la tempête, et prend définitivement racine dans le monde des vivants -en opposition à celui des morts-vivants dont la ville est peuplée. Témoin de l'acte de Hatch, il le qualifie d'"innocent murder". Cet enracinement dans la vie se concrétise par la relation qu'il noue avec Rose, auprès de qui il prend la place de Colin dans une tonalité nettement plus positive. Tourner le dos à la mort (aux morts) au lieu de la vénérer n'est pas blâmable, car, comme il le précise à la jeune fille, scène 6 : "You

¹ *The Sea*, sc7, p.146.

can't hurt the dead. How can you desacrate dust ?"¹, et encore, scène 7 : "The dead don't matter"². Au bain mortel de la première scène, la scène 7 oppose un bain régénérateur dans la mer purificatrice, scellant l'engagement des jeunes gens non seulement l'un à l'autre, mais surtout à d'autres valeurs que celles par lesquelles ils ont jusque là vécu. Le mouvement linéaire proposé par le cheminement du couple du monde des morts à celui des vivants, trouve sa plus forte expression à la dernière scène, lorsque Rose vient chercher Willy, et que la pièce s'achève subitement au milieu d'une phrase, comme une photographie saisirait l'instant de l'envol d'un oiseau.

Les scènes 4, 11 et 13 de *Saved*, tout comme l'Introduction, les scènes I 1 et II 4 de *Narrow Road to the Deep North*, et les scènes 1, 3, 6, 7, et 8 de *The Sea*, fort semblables les unes aux autres dans leur ton général et leur rythme, sont loin d'indiquer, par leur circularité de surface, un pessimisme absolu. L'évolution du rôle de Len dans *Saved*, celle de Willy dans *The Sea*, et les différentes formes que prennent les morts et les sauvés dans *Narrow Road to the Deep North*, ont pour but, en premier lieu, de montrer la volonté d'optimisme de l'auteur. Ces mouvements linéaires montrent également que cette volonté d'optimisme concerne la nature sociale de l'homme -à travers la résolution publique (réparation de

¹ *The Sea*, Sc6, p.150.

² *The Sea*, Sc7, p.163.

chaise, sauvetage des êtres en danger, formation d'un couple) de problèmes que nous percevons souvent comme exclusivement privés (désunion des membres de la famille, famine et désespoir, perte d'un être proche).

Bingo et *The Woman* appartiennent au second cycle, celui que nous avons appelé "Mythologies Revisitées". Il s'agit, on s'en souvient, de mettre à bas certaines de nos fondations culturelles. Les coups de boutoir que leur assène Bond prennent donc une forme particulière, qui n'est pas celle des "Problem Plays". La circularité des scènes-écho pèse comme du bronze. Elle a pour fonction de montrer le cadre historique contraignant, à l'intérieur duquel s'expriment les aspirations humaines. Le "fil rouge" dont cette circularité est traversée n'est pas porteur d'un espoir immédiat, au contraire. Il se contente de souligner la présence de ces aspirations humaines à des époques et dans des situations qui leur ont interdit toute expression sociale. Cette indication suggère discrètement que nous vivons peut-être dans un état de fait semblable, et que ce qui n'a pu s'exprimer socialement dans le passé, devrait pouvoir trouver à le faire dans le présent.

Bingo est construite sur la récurrence de scènes d'extérieur, se répondant deux à deux, dans lesquelles réapparaissent personnages et situations identiques. Les deux premières scènes de la première partie sont presque semblables : même lieu, mêmes personnages, même action.

La dernière scène de la première partie (scène 3), et la deuxième de la seconde partie (scène 5), mettent toute deux en scène un épisode tournant autour des paysans, puis un moment où Shakespeare est seul, et enfin, la sortie du poète, emmené par sa fille et sa servante. Elles constituent bien un effet d'écho, même si le changement de lieu, d'heure, et de saison, le rend moins évident à remarquer.

Les deux premières scènes, presque jumelles, verrouillent, dès le début, le jugement moral porté par Bond sur l'histoire qu'il va nous présenter. Trois événements se répètent d'une scène à l'autre : la taille de la haie, la discussion d'affaires, et les péripéties de la jeune vagabonde. Dans les deux scènes, le Old Man vient tailler la haie du jardin, peu après l'entrée de Shakespeare. Dans la scène 1, c'est la dernière taille de la saison : "Last toime this year... She yont need lookin' at till next spring"¹. Dans la scène 2, c'est la première "Juss cuttin' back the young growth. That need air t'thicken out."² Bien plus qu'une chronologie historique ou dramatique, ce que donnent à voir ces épisodes d'une brièveté presque anecdotique, c'est un rythme naturel et vital avec lequel le personnage le plus "simple" (The Old Man) est en contact spontanément : scène 2, il ferme les yeux et passe sa main le long de la haie pour savoir où couper. Ce contact avec la nature est

¹ *Bingo*, I Sc1, pp.15/17.

² *Bingo*, I Sc2, p.27.

porteur de potentialités civilisatrices qui trouvent à s'exprimer à travers la relation que le Old Man entretient avec la jeune vagabonde : frappé par sa beauté, il la protège et la nourrit. Ces attentions sont l'expression la plus naturelle et la plus simple de la sociabilité : l'amour entre deux êtres. Cette harmonie sociale sur le mode rousseauiste ne s'est jamais développée au cours de notre histoire, et Bond ne donne jamais aux images récurrentes qui l'évoquent dans les scènes 1 et 2, la possibilité de se développer davantage. Elles sont en fait condamnées d'avance, tuées dans l'oeuf par la société monétariste qui se met en place : dans les deux scènes, Shakespeare est présent et occupé à penser à son contrat avec Combe **avant** que le Old Man ne vienne tailler la haie. Dans les deux scènes, la jeune vagabonde sera la victime de la société dont le contrat entre Shakespeare et Combe est le fondement et le symbole. La nouvelle société mise en place non seulement la dépossède, mais la maintient sous un joug terrible. Les pauvres -qu'ils aient ou non les moyens de survivre dans leur paroisse- n'ont pas le droit de circuler pour aller tenter leur chance ailleurs (encore moins en mendiant, ce qui est un délit). Combe fait donc fouetter la vagabonde, et Shakespeare n'a déjà plus les moyens ni de protester, ni de lui porter secours. Scène 2, la contradiction est portée à son paroxysme : la dépossession de la vagabonde devient son anathème, et Combe, empêchant pour la deuxième fois Shakespeare de lui porter un secours

temporaire (secours financier), la fait pendre selon la loi. Il se permet, de plus, de rappeler Shakespeare à l'ordre -il en a le droit, ce dernier étant maintenant officiellement son associé- lui rappelant que "The law says it's an offence to give alms to anyone without a licence"¹. Un autre épisode en écho vient parachever cette étouffante spirale : il s'agit de l'intervention de Judith. Discrète dans la première scène, elle ne laisse deviner d'elle qu'un manque d'assurance, de grâce, et une certaine frigidité générale. Dans la seconde, elle montre un désir de participer à la vie de sa famille et de sa communauté, en même temps qu'une grande culpabilité de ce désir. Ceci résulte en une frustration croissante dont elle est parfaitement consciente, et qui s'exprime en gestes aussi désespérés qu'inconsidérés. Scène 1, elle s'associe à Combe pour interroger la vagabonde ; scène 2, c'est elle qui dénonce au notable sa présence dans le jardin, au lieu d'aller lui chercher une aumône comme le lui demandait Shakespeare. Les conséquences monstrueuses de son acte, qu'elle n'a nul besoin du mépris froid et silencieux de son père pour comprendre, la poussent à verbaliser sa frustration, et à en découvrir ainsi les causes. Son manque de spontanéité et de chaleur humaine est le fruit de la négligence de Shakespeare à son égard. Il s'est en effet toujours contenté de subvenir à ses besoins strictement matériels, c'est-à-dire qu'il n'a établi avec elle qu'une relation médiatisée par l'argent.

¹ *Bingo*, I Sc1, p.31.

C'est donc doublement sur Shakespeare que repose la responsabilité de la mort de la vagabonde, parce que c'est sa propre fille qui la dénonce, et qu'il s'est lui-même mis dans une position où il ne peut la secourir. Il a vendu son intégrité pour de l'argent -et a ainsi établi les bases sur lesquelles notre monde fonctionne encore aujourd'hui.

Les scènes 3 et 5 font pendant, par l'écho qu'elles constituent, aux scènes 1 et 2 : elles aussi soulignent les verrous qu'une société d'argent met aux impulsions humaines. Shakespeare, en effet, comprend ce qui arrive, et les deux scènes pivotent l'une et l'autre autour d'un monologue central, dans lequel il exprime son désespoir de vivre par de telles valeurs. Ces monologues sont comme emprisonnés par deux épisodes parallèles. La scène 3 offre un portrait des paysans dans toute la misère de leur condition. Misère économique, avant tout, puisque Joan précise : "We'm on our way t'work. Stonin' our strip a field out at Welcombe"¹. Misère humaine, ensuite, qui en découle, puisque les paysans, ne partageant pas leur repas, ne s'occupant que de leurs propres affaires, se montrent renfermés sur la petite unité qu'ils forment. Misère intellectuelle et morale, enfin, apparaissant lorsque le Fils et Wally les rejoignent. Le groupe entier communique dans la condamnation de la vagabonde comme une menace à l'ordre public ("Her could a burnt the town t'death"), qui devient bientôt l'image du mal absolu ("A

¹ *Bingo*, I Sc3, p.36.

festival a dark"¹). Il n'est pas surprenant alors que leurs réponses au problème social posé par elle soient réactionnaires (Joan et Jerome ont assisté à la pendaison) ou franchement irrationnelles, comme le montre la prière hystérique dans laquelle s'abîment le Fils et Wally. La scène 5 montre les conséquences de cette misère: la vagabonde pendue, le Old Man reste seul et isolé dans son humanité toute simple. Il n'aura pas les moyens de l'étendre à l'unité plus vaste d'un couple. L'image même de la jeune femme, disparaît de la scène : elle n'est plus présente que dans le souvenir du vieil homme. Pire, même isolée, la simplicité humaine n'a aucune chance, dans un tel milieu. Le Fils, que l'on aperçoit avec ses compagnons remblayant les fossés de Combe, tue son père d'un coup de fusil. Accident ou imprudence, cet acte est le résultat d'un comportement réactionnel, ne traitant pas les problèmes à la base, et faisant, en définitive, le jeu de l'ennemi.

Le second épisode encadrant les interrogations de Shakespeare concrétise la logique dans laquelle ce dernier s'est enfermé. Malgré son angoisse, son désespoir et ses regrets, il est bien en partie responsable de la misère de son monde, et Judith accompagnée de la Old Woman viennent inéluctablement le chercher pour le ramener à la maison. Il dit à Combe, scène 2 : "I want security. I can't provide for the future again. My father

¹ *Bingo*, I Sc3, p.36.

went bankrupt when he was old."¹ C'est en effet pour la sécurité que cette maison représente qu'il a compromis son sens de la justice et s'est laissé enfermer dans son jardin comme dans une prison.

Il est difficile de distinguer un mouvement linéaire à proprement parler, au sein de cette étouffante circularité. On constate cependant que Shakespeare prend de plus en plus conscience de son enfermement humain, à mesure que la pièce avance. Cette conscience se marque dans l'évolution de son discours : scène 1, il se contente de demander au Fils ce que celui-ci faisait dans son verger, au moment où il surprend la vagabonde avec son père ; scène 2, il remarque que le discours de sa fille (qui vient de dénoncer la vagabonde) est "banal, éculé, et laid."² Scène 3, enfin, Shakespeare produit un discours plus articulé, dans lequel il arrive à formuler son étonnement horrifié des modalités sociales d'existence de sa communauté ("What does it cost to stay alive ? I'm stupefied at the suffering I've seen."³), ainsi que son impuissance à les changer. ("What can I do here ? I talk to myself now. I know no one will ever listen."⁴) La formulation de ses tourments va s'amplifiant à la scène 5, jusqu'à leur clarification finale. Shakespeare le dit, il a enfin les idées claires; "I can think now, the thoughts come so easily..."⁵ Ses

¹ *Bingo*, I Sc1, p.21.

² *Bingo*, I Sc2, p.32. Ma traduction.

³ *Bingo*, I Sc3, p.40.

⁴ *Bingo*, I Sc3, p.40.

⁵ *Bingo*, II Sc5, p.57.

yeux s'ouvrent sur la responsabilité morale de tout homme, et plus particulièrement de tout artiste : "Every writer writes in other men's blood. The trivial and the real. There's nothing else to write in. But only a god or a devil can write in other men's blood and not ask what it costs. Not this hand that's always melted snow."¹ Ayant enfin défini le problème qui le hante, Shakespeare peut formuler la question sur laquelle il terminera sa vie : "Was anything done ?"² L'espoir, dont le mouvement linéaire dessiné par Shakespeare est porteur, ne tient pas en la réponse à cette question -il n'a pas les moyens d'en fournir une- mais dans le fait qu'il ne puisse pas s'empêcher de la poser.

The Woman montre un léger changement dans le schéma utilisé jusqu'ici : les scènes-écho ne marquent pas de circularité statique ou stérile. En effet, si elles constituent bien un principe structurant, les éléments repris de scène en scène montrent des variations qui dessinent une direction positive, et ce n'est qu'à la dernière scène qu'un élément vient marquer un arrêt possible de cette direction.

Soyons plus clairs : dans cette pièce, toutes les scènes qui se font écho se trouvent dans la deuxième partie -celle dont Bond dit qu'elle s'éloigne de l'anecdote guerrière pour se concentrer sur le fonctionnement de l'histoire en général. ("Now the first

¹ *Bingo*, II Sc5, p.57.

² *Bingo*, II Sc5, p.57.

part is a moment in history and the second act is a story about history."¹) Il s'agit des scènes 1, 8 et 9 qui mettent toutes en scène des courses, des danses et des Grecs. Les courses et les danses des pêcheurs présentées dans ces scènes sont toutes des expressions rituelles ou artistiques de ce que Bond appelle "une culture" lorsqu'il affirme : "Art has always been rational, even when it meant dancing for the rain."² Dans cet endroit où la technologie et les structures sociales qui l'accompagnent sont si simples que : "You work or you don't eat"³, l'énergie, la force physique de la jeunesse et tous les événements de la vie sont célébrés avec courses et danses. Scène 8, Orvo explique même à Nestor qui trouve ces rituels simplement récréatifs et "réchauffants" que : "The dance is over for the year. We can't dance it twice... [and] if we danced something else we wouldn't catch fish."⁴ Courses et danses pour appeler le poisson dans les filets, danses d'hiver ou courses funéraires, ces rites sont l'expression d'une relation primitive et ingénue avec la nature qui nourrit, donne et reprend la vie, de la part d'une communauté simple, peu nombreuse, et isolée du monde. Celle-ci sera bientôt amenée à faire face à une accélération de l'histoire, sous la forme de la civilisation beaucoup plus sophistiquée des Grecs. La course de la première scène

¹ Bond, cité dans Philip Roberts, *Bond on File*, p.41.

² Introduction de *The Fool*, p.78.

³ *The Woman*, II Sc1, p.231.

⁴ *The Woman*, II Sc8, p.262.

est interrompue par une arrivée de mauvais augure : celle des bateaux de Nestor venus récupérer la statue perdue de la déesse. L'ordre rituel se transforme en chaos affolé : alors que les femmes ont commencé la scène en dansant (*"The girls dance... Two old women imitating the girls' dance"*¹), elles se précipitent maintenant sur la scène (*"Girls run in... Women rush in"*²) ; alors que les jeunes gens ont pris le départ de la course comme un seul homme (Orvo a même dû se remettre dans le rang, car il essayait de tricher, et se démarquait ainsi de l'unité du groupe), ils reviennent maintenant *"in twos and threes"*³ ; alors que les anciens ont suivi les jeunes coureurs hors scène, les voilà à présent qui les précèdent pour y retourner, dans le sillage des Grecs. L'arrivée de Nestor fait l'effet d'un coup de pied dans une fourmilière.

A cette course interrompue correspond une course manigancée scène 8. L'espace entre ces deux scènes est consacré à la description du bouleversement et de l'envahissement de la culture des insulaires par l'armée grecque, préfigurant son annexion pure et simple. Les quelques bateaux de Nestor ont été multipliés par cent avec l'arrivée d'Héros. Ils ont colonisé tout l'espace de pêche des insulaires pour l'asservir à leurs besoins, ils sont partout. C'est la vieille histoire des civilisations passant par l'expansion d'une communauté riche et forte aux dépens d'un voisin moins puissant. On pourrait la

¹ *The Woman*, II Sc1, p.225.

² *The Woman*, II Sc1, p.228.

³ *The Woman*, II Sc1, p.230.

comparer à une compétition entre un athlète et un boiteux. Les données de l'histoire ne sont pas *fair play*. Hécube, qui en a fait l'expérience douze ans auparavant, et qui représente "les forces de la raison au travail dans l'histoire"¹, choisit de combattre les dominateurs par leurs propres armes. Elle "prophétise" qu'une course entre Héros, l'athlète, et le Dark Man boiteux, déterminera qui aura le privilège de trouver la statue. Héros, soucieux de se donner l'apparence de la légitimité, puisqu'il ne la détient pas, accepte. Mais Hécube triche pour rétablir l'équilibre entre les envahisseurs et les envahis. Découvrant pour la première fois en public son oeil bandé, elle juge la compétition et affirme avoir vu Héros s'endormir et le Dark Man le dépasser pour arriver premier bien avant qu'il ne se réveille et ne se remette en chemin, le croyant derrière lui. Elle appuie sa prise de position par le geste politique de fournir une arme au Dark Man, malgré l'accord que les épées seraient gardées au fourreau en ce jour sacré. L'histoire, en effet, est pour Bond "a woman with a sword up her skirt"². Le Dark Man tue Héros avec cette arme. C'est au moyen de cette course truquée que la lucide Hécube rétablit les rapports de force entre ces deux communautés. C'est une illustration du caractère légitime que Bond confère à l'acte terroriste dans la lutte politique pour le pouvoir entre la classe dominante

¹ Bond, cité dans Philip Roberts, *Bond on File*, p.41.

² Bond, cité dans Jenny Spenser, *Dramatic Strategies in the Plays of Edward Bond*, p.103.

et la classe opprimée. La course présentée scène 8 n'est pas de même nature que celle de la scène 1 : elle est une métaphore de la force historique qu'est la soif de justice.

La scène 9 montre un retour à la paix : les Grecs s'en vont, et le bateau de Nestor, arrivé scène 1, s'en retourne avec ce dernier, mourant à son bord. Les pêcheurs vont pouvoir remettre leurs bateaux à la mer, ils sont de nouveau libres de célébrer leurs rites à leur guise... avec des courses. Mais le mouvement général, à la fois attendrissant et rassurant des répétitions de ces cérémonies primitives, est cette fois tempéré par leur objet : les funérailles d'Hécube. Sa clairvoyance et son audace, qui ont sauvé les insulaires, vont maintenant leur faire défaut. Sauront-ils en tirer les leçons ? La pièce laisse cette possibilité ouverte, mais nous savons que l'histoire a prouvé le contraire. Il reste certes le Dark Man allié à Ismène, mais nous apprenons là encore que leur position est loin d'être assurée au sein de la communauté : les jeunes ont insisté pour qu'ils restent sur l'île, mais le conseil des anciens avait voté contre. De quelle manière l'île prendra-t-elle son avenir en main, et quelles en seront les répercussions sur l'histoire, dont nous sommes un des maillons ? Le coup d'arrêt à l'évolution de l'histoire dans le sens de la justice est, dans *The Woman*, implicite, car il repose essentiellement sur notre connaissance des événements passés. Paradoxalement, c'est cette virtualité qui rend

ce coup d'arrêt réel, puisque, historiquement, la communauté des insulaires n'a pas prospéré. A nous donc de rendre ce possible réel.

On voit que les scènes-écho des pièces du second cycle sont construites de façon à donner une impression de verrouillage historique. On peut y reconnaître certains fondements sur lesquels notre culture est construite et fonctionne encore. On peut aussi y distinguer le petit "fil rouge" d'un "autrement culturel" qui ne s'est pas développé, mais qu'il n'appartient qu'à nous de construire au présent.

Dans le troisième cycle, celui des "Answer Plays", le "fil rouge" traversant les répétitions des scènes-écho disparaît au profit d'éléments repris de façon ostentatoire de scène en scène, et fonctionnant en contrepoint. Nous ne sommes plus dans la timidité du premier cycle. Arguments et contre-arguments sont présentés sur un pied d'égalité, et c'est toute la richesse du raisonnement dialectique de Bond qui se trouve exposée à travers les échos des scènes entre elles.

Dans *The Bundle*, Basho, dans sa quête pour l'illumination mystique, ouvre et ferme la pièce. C'est lui et ses éternels départs qui incarnent les forces stériles et destructrices présentées dans la pièce, alors que les incidents mettant en scène des enfants représentent le courant évolutif de l'existence,

semblable à celui de la rivière symbolique au bord de laquelle se situe la pièce.

Basho, scène I 1, ouvre la pièce en allant chercher l'illumination mystique dans le Grand Nord. La façon dont il décrit cette illumination au Ferryman intéressé montre bien vite, derrière une façade altruiste, donc sociale, (être mieux à même d'assumer la lourde fonction de juge), qu'il s'agit d'une quête totalement intérieure, impossible même à verbaliser pour un tiers.

All creation seeks enlightenment as this river flows to the sea. Does the river ask : what is the way ? Men are a dark river. We get and spend, fret and eddy, twist into whirlpools till the water seems to devour itself in its frenzy -we delay. See where the river flows to its mouth and enters the ocean, where the great earth sees the vision of itself in the sky and turns to water.¹

L'intériorité de la quête n'est pas sans effet sur la communauté de l'individu qui la poursuit, car elle véhicule une morale. Basho, en effet, refuse de payer le Ferryman miséreux qui l'a transporté sur l'autre rive, en arguant : "I go to be reborn. Does the midwife charge the child ? Is your life so useful, your soul full of such brightness, your trade done with such courtesy -that you charge enlightenment a penny on its journey into the world ?"² On apprend plus tard qu'il n'a pas emporté d'argent pour son voyage initiatique, mais, significativement, ce n'est pas l'argument qu'il donne au

¹ *The Bundle*, I Sc1, p.1.

² *The Bundle*, I Sc1, p.1.

Ferryman lorsque celui-ci réclame son salaire. La vacuité de cette quête exclusivement introspective apparaît à la scène suivante avec le retour de Basho. Après quatorze années d'errance, le voilà revenu à son point de départ : il a tourné en rond. Le Ferryman est toujours au poste, toujours aussi pauvre, rien n'a changé ni pour lui ni pour les autres. Cette stationnarité navrante est pourtant intégrée à la révélation que Basho finit par obtenir en ce moment de crise où la boucle est bouclée : ni la longueur ni la direction du chemin parcouru ne comptent, puisqu'il s'agit de passer la frontière du phénoménologique et du spirituel. Basho passe, telle une rivière, la surface de ce miroir, et tourne résolument le dos au monde concret.

I crawled over China like a fly on the back of a mirror. I reached the bright silver river at the edge. The glass cuts. That is the moment the crowd turns back. I crossed the river. Now I am on the other side, on the mirror of eternity. Every pillar in the temple sees the altar from its own angle.¹

Tout est donc une question de point de vue. Le pouvoir temporel sera administré de manière autoritaire selon des critères et une éthique qui n'appartiennent pas au temporel. La deuxième fois que Basho refuse d'éclairer le Ferryman sur ce qu'est la révélation mystique, il ne se donne même pas la peine de justifier son refus. "You do not seek enlightenment."² C'est précisément l'objet de

¹ *The Bundle*, I Sc2, p.9.

² *The Bundle*, I Sc2, p.9.

la pièce, à partir de cette scène, de démontrer le caractère criminel d'une société laïque administrée selon des critères qui ne le sont pas. C'est la conclusion qui apparaît lors de la dernière entrée de Basho, scène II 10. Un monde a passé sans qu'il s'en aperçoive, et, incapable d'appréhender ce changement, il ne peut que retourner à ses anciens réflexes et repartir encore pour sa quête de l'illumination. Symboliquement aveuglé par l'incendie de son palais, et recouvert des cendres du vieux monde, la dernière scène le montre, prenant la *rigor mortis* d'un paysan noyé pour le calme serein d'un grand maître, et s'acharnant à extorquer de ce cadavre les paroles d'une sagesse qu'il a cherchée au mauvais endroit toute sa vie.

Le contrepoint de ces répétitions soulignant le caractère réactionnaire, et, au bout du compte, criminel d'un gouvernement "à la Basho", est donné par la répétition d'épisodes mettant en scène des enfants. La scène I 1 pose des données terribles : Basho ne veut pas prendre avec lui le bébé abandonné parce qu'il constituerait un fardeau dans sa quête spirituelle. Il le considère donc comme une tentation sur son chemin qu'il lui faut repousser. Il ne voit en revanche pas d'objection à ce que le Ferryman, qui n'est pas destiné à évoluer dans les sphères spirituelles supérieures, l'adopte malgré son indigence. Le bébé est aussi, en effet, une tentation pour le Ferryman. Mais les conséquences, s'il y cède, seront pour lui matérielles :

il sera obligé d'ôter, littéralement, le pain de la bouche de sa femme. En dépit de tout ce que la raison lui ordonne, il cède à ses impulsions humaines et adopte le bébé. Scène 2, ce bébé a grandi -mais il en a coûté cher au Ferryman qui a dû céder son bac, et que l'on présente, braconnant du poisson au clair de lune pour sa femme qui n'a pas mangé. Les bénéfices de son impulsion altruiste de la scène I 1 sont à trouver ailleurs que dans le bonheur familial : Wang ayant atteint l'âge de raison, le Ferryman doit répondre à ses questions concernant la façon dont ils sont obligés de (sur)vivre. Ce faisant, l'incongruité des impulsions humaines altruistes (la charité qui fait adopter les orphelins, par exemple) dans un système fondé sur l'exploitation mutuelle, ressort avec force -et avec elle, la conclusion qui s'impose : si le monde n'est pas fait pour l'homme, il faut changer le monde. En I 1, la parole était monopolisée par le "bon coeur" du Ferryman, et cet argument n'avait donc pas pu apparaître ; mais scène 2, Wang a grandi, et si Bond interrompt sa phrase au moment où il achève de la développer, c'est naturellement pour que le spectateur la finisse à sa place. ("We steal the fish to stay alive to pay taxes so that there'll be no more stealing and the..."¹) La conclusion du raisonnement de Wang, dont la verbalisation est laissée au soin du spectateur, trouve, scène II 5, une expression dramatique et dynamique. Wang lui même se retrouve à la place de Basho et du Ferryman,

¹ *The Bundle*, I Sc2, p.6.

face à un bébé abandonné au bord de la rivière -mais les données morales de cette situation sociale sont ici présentées sans le masque des apparences : il ne s'agit pas de "grandeur d'âme" abstraite et absolue, mais prise dans un contexte politique donné, représenté par Basho, détenteur du pouvoir temporel. Que Wang reste à son service, et il protégera l'enfant ; si Wang part, il l'abandonnera à son sort. Les sentiments humains sont soumis à un chantage politique : y obéir, c'est renforcer un état de fait profondément injuste, inégalitaire et... inhumain. Les repousser, c'est revêtir l'apparence de la cruauté. Wang, dans cette scène, comme Basho en I 2, passe de l'autre côté du miroir des apparences. Il choisit de refuser de participer à un système qui laisse les bébés mourir de faim, et d'en abandonner un, plutôt que de sauver celui-ci et de laisser mourir les autres, tel son père vingt-cinq ans plus tôt. La dernière scène, en effet, montre un monde -celui de Wang- où la rivière, que s'est appropriée la communauté, devient une mère nourricière plutôt qu'une dévoreuse d'enfants. Aucun orphelin n'apparaît, mais bien plutôt une multitude de parents attentionnés et industrieux -une communauté un peu à l'image d'une ruche, dont l'organisation est en adéquation avec l'éthique de tous ses membres. A toutes les noyades criminelles d'enfants faméliques correspond scène II 10 celle, accidentelle, d'un ouvrier. Mais celui-ci perd sa vie au cours du processus de domestication de la rivière pour le bien collectif.

Les scènes-écho se retrouvent tout au long de l'oeuvre de Bond. On peut noter, cependant, qu'elles sont moins nombreuses dans la dernière partie de l'oeuvre. Etant donné l'efficacité de ce principe structurant, on peut le déplorer. Elles demandent en effet un travail de déchiffrage à base de recoupements et de comparaisons qui fait appel aux facultés intellectuelles du spectateur, et l'oblige à un constant effort d'interprétation de l'analyse dramatisée. Ce n'est qu'avec un recul critique que l'on peut en appréhender le sens. Elles constituent un moyen intellectuel d'exposition des diverses thèses de Bond (qui varient avec chaque cycle), et un metteur en scène éventuel devrait faire attention à ne pas les confondre avec une fin esthétique en soi, à ne pas trop les souligner, mais à les présenter de manière à ce qu'elles soient comprises.

III LES SCENES A FOYER MULTIPLE

Travaillant de pair avec les sous-titres et les scènes-écho pour rendre signifiante la globalité de la structure des oeuvres, et ainsi faire partager son analyse du monde par le public en la dramatisant, Bond utilise un moyen relativement novateur, que nous avons choisi d'appeler la "multifocalisation", ou les "scènes à foyer multiple"¹. En de nombreuses occasions, en effet, le spectateur est à même de constater que Bond "joue" avec le point focal des scènes de ses pièces. Avant toute chose, ce que l'on entend par "point focal" ou "foyer" est le centre dramatique d'une scène, ce autour de quoi elle tourne du point de vue de l'action: le moment où Taplow offre le livre à Crocker-Harris, dans *The Browning Version*, de Terence Rattigan, par exemple. Cet exemple n'est pas choisi au hasard. Rattigan, en effet, est considéré comme l'un des maîtres modernes des "well-made plays". Ces "pièces bien faites" (du point de vue dramaturgique) en sont venues à dominer la scène européenne, à la suite d'une longue évolution historico-culturelle, partant des principes d'imitation énoncés dans la *Poétique* d'Aristote. Il serait hors de

¹ On distingue deux tendances, dans la critique, pour nommer ce type de scènes. Elles sont parfois désignées sous le nom de "contrepoint" (Robert Tenner, Malcolm Hay et Philip Roberts, Mamadou Camara), et parfois de "multi-focused stage" (Jenny Spenser). Nous préférons, pour notre part, cette seconde dénomination, qui nous semble davantage traduire un point de vue **dramaturgique** sur l'oeuvre.

propos de rapporter ici cette évolution¹. Contentons-nous de rappeler que ces oeuvres naturalistes restent, pour une (trop) large part, considérées comme la seule expression légitime du réalisme. Si la situation a cependant évolué de nos jours, c'est en grande partie grâce aux expérimentations du théâtre épique de Brecht, qui, le premier, a remis en cause le statut du point focal des scènes, jusqu'alors considéré comme le centre du miroir tendu au réel par le théâtre. Bouleversant la vraisemblance que l'on cherchait à y produire, il est le premier auteur moderne à s'interroger, dans une perspective épique, sur l'effet que la **structure** de telles scènes peut produire sur le spectateur (au contraire de l'effet produit par ce que la scène "raconte")². Ici encore, Bond va plus loin. Bouleverser la vraisemblance produite grâce à un foyer unique et cohérent peut être un bon principe **dans la mesure où ce bouleversement a pour fin de véhiculer du sens**. Inutile de souligner que les manipulations dramaturgiques de Bond n'ont rien à voir avec les tours de passe-passe du Théâtre de l'Absurde³, susceptibles, eux aussi, de présenter des scènes multifocalisées. Ce "jeu" a valeur d'expérimentation dramaturgique, avec une fin précise en

¹ Elle est remarquablement étudiée dans l'ouvrage de Jean-Jacques Roubine : *Introduction aux grandes théories du théâtre* (Paris : Bordas 1990).

² Nous renvoyons le lecteur à la lecture de Brecht : *La marche vers un théâtre contemporain*. En particulier : "Sur l'emploi des éléments fondamentaux au théâtre".

³ Pensons, par exemple, aux éléments parallèles sur lesquels, souvent, Beckett construit ses pièces. (Personnages dans les urnes de *Play* ; Bouche et Auditeur de *Not I* ; etc.)

vue. Comme on l'a vu, Bond est partisan d'une structure signifiante dans son ensemble, mais d'une structure épisodique néanmoins, dont les différentes parties sont également signifiantes. "It is true that each scene must stand for itself as an aspect of the whole."¹ Il s'avère que c'est dans les cas où le foyer des scènes est construit de la manière la moins classique, que ces dernières apparaissent le plus clairement comme "un aspect du tout", et qu'elles forment une sorte de raccourci de la pièce tout entière -ou du moins, qu'elles marquent une progression signifiante dans l'argument qui y est développé.

On peut distinguer trois sortes de manipulation du point focal des scènes : les scènes comportant deux foyers d'action au lieu d'un seul ; celles dont le foyer se partage entre ce qui se passe sur scène et hors-scène; celles, enfin, dont le foyer prend en compte un élément occulté sur la scène (une sorte de dimension intermédiaire entre le hors-scène et le sur-scène).

¹ Bond, "On Brecht : a Letter to Peter Holland", p.35.

i LES SCENES A DOUBLE FOYER

Il est important, en premier lieu, de ne pas les confondre avec les scènes en plusieurs parties (telle la scène 14 de *We Come to the River*, par exemple). Ces dernières ne sont répertoriées que sous un seul titre ("scene 14"), mais sont distinctes du point de vue du lieu : ("A) *Government's room*. B) *Gateway outside meeting room*. C) *Slum room*.") ; de la séquence chronologique (on peut supposer que plusieurs heures se sont écoulées entre la réunion du cabinet et le retour du soldat à la maison) ; et surtout de la séquence argumentative, marquée précisément par la présentation diachronique des différents points focaux (la réunion du cabinet et l'attente du soldat à la porte de la tente peuvent bien être simultanées, Bond les présente l'une après l'autre). D'une manière générale, ces différentes parties forment en fait autant de scènes, mais qui doivent, pour des besoins spécifiques de rythme, être très brèves et très rapprochées.

Les scènes dont nous traiterons ici présentent clairement deux foyers d'action simultanés sur la scène. On voit bien, à la lecture de l'oeuvre, que Bond a toujours été tenté par la multifocalisation. On peut tracer un développement chronologique de la scène à

double foyer dans ses pièces. La scène 10 de *Saved*, par exemple, oscille entre le pôle d'action tournant autour de Fred et celui tournant autour de Len, Pam allant de l'un à l'autre -bien que l'on puisse arguer, à juste titre, que c'est la tension et le va-et-vient entre ces deux pôles qui constituent le foyer de cette scène. Dans *Early Morning*, scène II 21, on trouve, pareillement, un va-et-vient entre le procès et ce qui se passe sous la poulie, autour de la malle -même s'il est vrai que ce deuxième foyer d'action reste, jusqu'à la fin de la scène, assez mystérieux. Dans *Narrow Road to the Deep North*, un foyer d'action est constitué par le problème de Kiro coincé dans le pot sacré, et un autre par celui du paysan témoin de l'attentat -Shogo faisant la navette de l'un à l'autre. La double focalisation est déjà plus claire dans la scène finale de *We Come to the River* qui se termine par l'entrée du Général dans le monde des valeurs humaines après son aveuglement par les assassins qui eux, tout comme les fous de l'asile, restent dans le monde des valeurs de classe. Ces deux mondes sont montrés en parallèle avec deux foyers d'action bien spécifiques, et achèvent la pièce sur l'image double de l'innocence naturelle, incarnée par l'enfant dans ses langes et de l'innocence reconquise, incarnée par le Général dans son suaire. Des progrès techniques sont encore marqués à la scène 3 de *The Fool*, dans laquelle Bond montre simultanément le dépouillement du prêtre et la tentative

de fuite de Lawrence, blessé. Ces points focaux se développent en parallèle pendant un certain temps, puis sont mis en contact l'un avec l'autre. On peut arguer cependant que la double focalisation n'est pas totalement achevée dans cette scène. En effet, ce moment de rencontre (assez court, au demeurant) est préparé bien en amont afin de le rendre vraisemblable (préparation lors de laquelle d'ailleurs, le prêtre et Lawrence ont un bref premier contact). De plus, la scène s'achève sur un autre coup de théâtre que celui de la mise en contact des deux foyers d'action. La double focalisation, cependant, atteint la perfection avec la scène 4 de *Bingo*, et la scène 5 de *The Fool*. Dans ces deux scènes, en effet, les deux foyers, introduits pratiquement dès le début, se développent avec art parallèlement l'un à l'autre, jusqu'à ce que le parallélisme soit tel qu'il devienne fusion, et que ces deux foyers s'unissent. Cette fusion illumine le sens de la scène et de la pièce.

Les scènes à double foyer, qu'elles soient plus ou moins abouties, ont toujours pour but d'éclairer la dialectique de la pièce à laquelle elles appartiennent. Elles sont un moment de concentration de l'argument qui y est développé. Leur valeur sémiotique est cependant assez souvent occultée lors de la représentation ou de la lecture, car, paradoxalement, la construction très élaborée de deux foyers d'action fonctionnant en parallèle et se rejoignant à un moment choisi, libère une charge

émotionnelle intense à laquelle le spectateur ne peut rester indifférent. Ce n'est **qu'après** la représentation, lorsqu'il repense à la pièce, que la beauté et le sens de leur construction, **rétroactivement**, apparaissent. Ce que le spectateur est amené à "comprendre" à travers ses émotions lors de la représentation, il le comprend intellectuellement après la représentation. "What an audience says when it leaves the theatre is less important than what it thinks six months later."¹ Ce type de scènes illustre à la perfection ce que Bond évoque lorsqu'il déclare : "energy occurs when an emotion is turned into an idea. Emotion by itself is not truth. But when emotion shapes and demands ideas and actions that express it, then it begins to tell the truth"², et marque bien à la fois sa filiation et sa progression par rapport au concept brechtien d'aliénation. Voir Clare, en même temps poète et paysan, aux prises avec la bourgeoisie londonienne réactionnaire toute puissante, se tourner vers Jackson que nous avons vu se faire graduellement détruire par son adversaire, et lui demander comment il fait pour tenir le coup -et s'entendre répondre, en toute logique, qu'il est dans un piège ne lui permettant même pas de ne pas tenir le coup, a l'effet d'un knock-out sur le spectateur qui découvre l'étendue, la force, et le caractère incontournable de l'emprise culturelle du nouvel ordre social sur l'individu. De même, voir

¹ "A Note on Dramatic Method", p.xiii.

² "Poems, Stories and Essays for *The Woman*", p.288.

Shakespeare prendre conscience de sa responsabilité dans les souffrances des paysans, en même temps que de son impossibilité à agir autrement, manifestées par la répétition du balbutiement ivre mais terriblement lucide: "Lie to me, lie to me, you have to lie to me now"¹ provoque un sentiment d'horreur et de désespoir -ou plus exactement, transmet ce sentiment, qui est celui de Shakespeare, au public. Dans *Early Morning*, scène II 21, *The Fool* scène 3, et *We Come to the River* scène 16, une image scénique très forte, issue de la fusion des deux points focaux, vient frapper le spectateur en plein visage, et oblitère la façon dont elles ont été progressivement construites. Le prince à qui l'on offre la jambe d'un de ses sujets à manger, le prêtre couvrant sa nudité d'un drap taché de sang paysan, le frappent d'un sentiment de dégoût et de colère -car elles évoquent un jugement moral. Dans *We Come to the River*, l'image de la jeunesse et de l'expérience recouvertes du même linge immaculé, est porteuse d'un dynamisme exalté tout à fait communicatif. Dans *Narrow Road to the Deep North*, la scène I 4 bloque la respiration du spectateur pendant que Shogo laisse Kiro étouffer dans le pot et interroge le témoin, la libère lorsque Shogo brise enfin le pot, pour mieux la capturer de nouveau, lorsqu'il enferme le paysan dans le sac. L'effet sur le spectateur est pratiquement physique.

¹ *Bingo*, Sc4, p.52.

Aucune de ces scènes, cependant, n'est construite pour choquer gratuitement. Le rapport entre les deux foyers d'action est toujours mis en valeur dans leur parallélisme, jusqu'au moment où il faut aller plus loin, et où Bond, dans un deuxième temps, les fait se rejoindre.

Dans la scène 4 de *Bingo*, la première remarque des paysans, lorsqu'ils arrivent au pub, ("JOAN (*looking across at JOHNSON and SHAKESPEARE*). Careful, there's gent'men here. /JEROME. Too drunk t'hear if yo' shouted."¹) résume précisément le problème de Shakespeare qui est en train de se rendre compte qu'en tant que "gent'man", il se pose nécessairement comme ennemi des paysans, et que, quels que soient ses sentiments humains, il est incapable de "les entendre lorsqu'ils crient". La discussion que les paysans engagent alors concerne le problème très concret de leur spoliation, et de leur réplique terroriste, donc politique. Or, évidemment, c'est dans ce problème que Shakespeare est impliqué de manière inextricable, et c'est une attitude politique au sens large que Jonson lui reproche et lui envie : garder les mains propres en une époque aussi souillée. Ce parallélisme dans l'argument apparaît de manière éclatante lorsque Jonson se lève pour aller chercher une autre bouteille, et parle **en même temps** que Combe et les

¹ *Bingo*, Sc4, pp.47-48.

paysans -ce qu'il dit n'est pas anodin : il parodie Shakespeare.

JONSON gets up and goes out right. As he goes he talks. The others ignore him. He is drunk but controlled.

COMBE. Every time you fill my ditches I'll dig them out. Every time you pull down my fence I'll put it back. There'll be more broken fences.	JONSON. To spend my life wandering through quiet fields. Charm fish from the water with a song. Gather simple eggs. Muse with my reflection in the quiet water having the accents of philosophy. And lie at last in some cool mossy grave where maidens come to make vows over my corpse. (<i>He goes.</i>)
SON (<i>To WALLY</i>). Note that.	
COMBE. Be very careful on Sunday. Wear the right cap and go to the parish church -not some holy hovel out in the fields. Keep to the law. Don't come up in front of me on the bench. ¹	

Lorsque Jonson revient avec sa bouteille, toujours parodiant la "sérénité" de Shakespeare face à la condition humaine, son discours a dévié vers le thème de la pelle qui creuse la tombe -or cette tombe des valeurs humaines est naturellement le fossé que Combe fait creuser autour de ses terres, ce que Bond démontre encore une fois à travers des tirades parallèles.

SON. A sexton's diggin' your ditches, Combe.	JONSON. Where can you buy a good spade ? I'm sure there's a book in it. Should find a sale.
WALLY. Amen.	Sound practical manual in a good simple, craftman's style.
SON. An' yo'll be buried in 'em.	
JOAN. So dig 'em deep Israel.	
WALLY. Israel. Israel. Israel.	
COMBE. Grown men acting like children. ²	

¹ *Bingo*, sc4, p.50.

² *Bingo*, Sc4, p.51.

Dans la scène 3 de *The Fool*, Lawrence, en train de mourir à bout de sang, est présenté en parallèle avec le prêtre à bout de souffle, perdu dans sa propre paroisse, incapable de reconnaître ses ouailles -et encore moins de comprendre les motivations de leur jacquerie ([All that] "For one night's violence and a handful of silver to spend on drink !" ¹). Tout ceci en dit évidemment long sur la guidance morale qu'il peut apporter à ses paroissiens -d'ailleurs, comme il le dit métaphoriquement lui-même : "I'm not used to being out without a lantern." ² - ainsi que sur les conséquences matérielles qu'une telle négligence implique -et le prêtre laisse Lawrence se vider de son sang alors que lui s'assoit sur une souche.

Dans la scène 5 de la même pièce, de loin la plus sophistiquée, le parallèle entre le match de boxe et la discussion entre Clare et ses patrons est d'une finesse et d'une précision de dentellière. Tentons un rapide examen du passage ligne à ligne :

L1->16 : le rapport de dominant à dominé est marqué d'emblée. On découvre que Clare est venu à Hyde Park sur la demande de lord Radstock qui lui accordera un moment pendant son "afternoon walk". L7->12 : ici aussi, le rapport de dominant à dominé apparaît dans la relation entre parieurs et combattants : au cours du premier round du match de boxe, les parieurs, dans leurs encouragements, rappellent à leurs protégés qu'ils sont là

¹ *The Fool*, Sc3, p.103.

² *The Fool*, Sc3, p.102.

pour se battre sans pitié. L13->39 : Mrs Emmerson, la dame patronnesse qui s'occupe de Clare, en trouvant une excuse fallacieuse pour ne pas le laisser seul comme il le lui demande, laisse clairement entendre qu'aussi vraie que soit sa gentillesse, elle s'attache à Clare dans le but de jouir de son succès par procuration. L40->45 : second round du match au cours duquel les parieurs, à travers leurs encouragements, laissent voir la satisfaction profonde qu'ils éprouvent par procuration, au combat de leurs protégés. L46->58 : Mrs Emmerson présente le poète Charles Lamb, frappé par le malheur, et obligé de travailler comme secrétaire pour maintenir sa soeur folle hors de l'asile. Il apparaît comme celui dont on a pitié et dont on se méfie à la fois. L59->65 : un rapide échange de coups très durs achève le troisième round, et les parieurs conseillent la méfiance vis-à-vis de l'adversaire à leurs protégés, dont le public¹ commence à avoir pitié. L66->79 : le départ de Clare de Londres, ainsi, pratiquement, que son inspiration et le rythme de sa production poétique, sont dictés par ses patrons. L80->87 : les parieurs ordonnent leurs tactiques à leurs protégés. Les lignes 88->124 sont dominées par la tirade de Charles Lamb décrivant la force parfois cruelle de la vérité dont il soutient que les poèmes de Clare portent la marque. L125->130 : l'accent est mis sur la cruauté du combat. Les lignes 131->140 abordent plus précisément le thème de l'argent : Charles Lamb ne peut

¹ Entendre : le public de *The Fool*.

écrire ses poèmes qu'au dos des factures qu'il travaille à dresser, quand le gouverneur n'est pas au bureau ; Mary montre des symptômes de folie de consommation. Les lignes 146->164 montrent le début de la fin de Jackson, assommé de coups par Porter, et à qui son parieur dit qu'il doit se ressaisir, au nom de son "investissement" en lui. Les lignes 165->179 marquent l'arrivée de lord Radstock, dont le pouvoir et le conservatisme sont immédiatement mis en avant. L180->184 : la cruauté du combat augmente encore de quelque degrés. L185->205 : lord Radstock réprimande Clare sur le "radicalisme" de certains de ses poèmes. L206->220 les parieurs de Porter lui ordonnent de mettre un terme au combat au prochain round, et ceux de Jackson l'avertissent qu'ils lui retireront leur protection s'il perd. L221->260 : lord Radstock explique les raisons idéologiques de ses critiques et ordonne à Clare, malgré ses protestations, de mutiler ses poèmes. L261->266 : Porter achève Jackson.

Ce type de scène, de par sa nature même (composée de deux éléments qui s'éclairent mutuellement) est l'expression structurale la plus naturelle de la dialectique du couvert et du dévoilé, qui revient de façon totalement obsessionnelle dans toute l'oeuvre de Bond.

Bond est obsédé par le parallélisme d'univers qui s'occulent mutuellement : réclusion du vieil ermite et vie des jeunes de la communauté rurale de *The Pope's*

Wedding, terre et "paradis" dans *Early Morning*, monde des voyants et monde des aveugles dans *Lear*, *The Woman* et *We Come to the River*, monde paysan ou ouvrier et monde financier dans *Bingo*, *The Fool*, *Restoration*, *The Worlds*, *The Bundle*, *Derek* et *In The Company of Men*, monde des Blancs et monde des Noirs dans *AAAmerica!*, Japon du XVIIIe siècle et époque moderne dans *Jackets*, la liste est très longue. On trouve des traces de cette obsession, tout d'abord exprimée de manière intuitive, depuis les premiers écrits de Bond : "I see society as a wilderness inhabited (I should say haunted) by ghosts in chains"¹. Très rapidement, cependant, la réflexion se structure et devient un des piliers des messages que Bond répète inlassablement dans ses écrits théoriques : la communauté humaine est dans sa large majorité prisonnière d'oeillères culturelles mises en place par la classe dominante pour servir ses propres fins. Elle-même s'y trouve prise au piège, perdant le cynisme qui aurait pu être au moins le signe de sa lucidité pour rester pénétrée de la conviction qu'elle est née pour dominer, qu'il y a une différence de **nature** entre elle et l'humanité parallèle qu'elle est faite pour diriger.

A crook knows he's a crook. But the rulers and owners pass their lives disguised even to themselves. They are polite and clean, speak in cultured tones, use words and ideas adroitly, and know how to run institutions and discipline people till they believe discipline is good for them. It isn't -it depends on what the discipline's for. In our time, discipline has

¹ Bond, cité dans Tony Coult, *The Plays of Edward Bond*, p.43.

caused far more chaos, suffering and death than all the crimes of common hooligans and street thugs.¹

C'est naturellement moins à la classe dominante qu'à la classe dominée que Bond s'intéresse. Celle-ci intériorise les sentiments de la classe dominante à son égard, et se persuade qu'elle est moins intelligente, moins cultivée, moins capable, en un mot, de prendre en main la gestion de la communauté qu'elle constitue en majorité.

[An irrational society's myth] distorts each man's view of himself. No man can accept that he is irrational and inferior and then behave rationally. A man's view of himself becomes part of his behaviour. He licenses it.²

La classe dominée vit selon des valeurs qui ne sont pas les siennes, et qui l'aliènent. Cette aliénation l'affecte non seulement en tant que classe, mais affecte également les membres qui la composent dans leur dimension individuelle. Les individus se perçoivent eux-mêmes à travers un prisme infiniment dévalorisant parce qu'étant celui de la classe qui les exploite. Bond voit l'appropriation des valeurs de la classe dominante par la classe dominée comme une forme de mainmise, ou de possession. Toutes les perceptions sont truquées, et conséquemment, toutes les productions (qu'elles soient actions, paroles, croyances ou opinions) de la classe dominée sont celles d'une autre classe dont elles expriment les intérêts.

¹ Preface de *Plays III*, p.xvi.

² "Poems, Stories and Essays for *The Woman*", p.293.

We don't hold most of our ideas in a cold and abstract way... Ideas are rather like clothes. Often, someone else makes our clothes and we choose them off the peg. But we become attached to them and they're almost like another skin. The same is true of our ideas... Our ideas are mixed up with the way we meet our basic needs -needs such as eating or getting money to live, relations with neighbours and family, friendships and loving. Your job is a "public thing", but think of how it effects your "private life" -or how the lack of a job effects it. The private and public, and the ways we think and feel, are all so mixed up in us that they can't be separated.¹

Cette possession est naturellement très destructrice collectivement et individuellement : elle engendre schizophrénie et hystérie, et finit, par le fait même qu'elle est un contresens, par devenir une arme tournée contre soi. Le monde illusoire est en dernière instance un monde de morts-vivants.

Men who live in an irrational society are driven to a kind of madness because such a society isn't in a static state, it deteriorates... The neglect of social institutions affects us in many ways. It doesn't just divide individual against individual, it divides the individual against himself and tears him apart inwardly... Irrationality is a form of *possession*... The object of any biological structure is to orientate itself and perpetuate its kind. For man this means the need to relate himself to society, his individuality to the community, and to observe the relationship. When a man can't do this, his passions and emotions turn inward... and relate only to himself. He invents a fantasy reality. He's like a chained dog who takes to devouring himself. Such a man soon pulls reality down on his head, and whole classes do the same.²

Cet aveuglement est très profond, puisqu'à la fois politique, moral, et psychologique. C'est pourquoi Bond

¹ Preface de *Plays III*, p.x.

² Introduction de *The Fool*, pp.72/75.

le perçoit en termes de mondes parallèles -idée qu'il développe longuement dans *The Worlds*.

ANNA. Listen. There are two worlds. Most people think they live in one but they live in two. First there's the daily world in which we live. The world of appearance. There's law and order, right and wrong, good manners. How else could we live and work together ? But there's also the real world. The world of power, machines, buying, selling, working. That world depends on capital : money ! ... The real world obeys the law of money. And there's a paradox about this law : whoever owns money is owned by it. A man buys a house. Does he own it ? No, because to keep it he must get more money. The same is true of the clothes on your back and the food on your plate. Our lives, our minds, what we are, the way we see the world are not shaped by human law but by the law of money. Behind our apparent freedom there's this real slavery. In the apparent world anyone can choose to be moral. But morality never touches the real world. Nothing is changed by the apparent "good". The real world follows its iron law.¹

Lever le voile du monde illusoire dans lequel nous vivons communément pour découvrir le monde réel, celui de la lutte pour un pouvoir concret sur la scène économique et politique, comprendre que le premier est un moyen faisant partie d'une stratégie déployée dans le deuxième pour une fin très matérielle, mettre à jour l'imposture jusque dans les domaines les plus privés qu'elle arrive à pénétrer, voilà la motivation fondamentale de Bond dans son travail d'idéologue, de moraliste et de dramaturge. Cette découverte (au sens propre) est la première tâche du révolutionnaire qui doit être conscient de sa position de classe pour rétablir la justice sociale. Elle est la première tâche de l'humaniste puisque celui-ci cherche à

¹ *The Worlds*, "A Lecture", II Sc5, pp.77-78.

définir une morale pragmatique fondée sur la condition humaine à mi-chemin entre individu et membre d'une collectivité. Elle est la première tâche du dramaturge qui doit exprimer la vérité du réel.

Art is one way of creating... wholeness of understanding, and theatre is one of the arts best suited to do this. Theatre can validate human standards, ways of living, ethical decisions, understanding, by demonstrating the relation of cause and effect in practical human life and not merely in concept or theory. This is ultimately a demonstration of the soundness or unsoundness of these methods, interpretations and decisions. In this way, experience is not merely recorded randomly but is set in a moral order of reason and judgement. An audience can then see what human beings are and what are the standards, practices and concepts by which they should live. In this way human consciousness is changed.¹

Ainsi, la façon dont les deux foyers des scènes s'éclairent mutuellement est intimement liée à cette notion de découverte. Dans la scène 16 d'*Early Morning*, le processus de découverte est montré de manière quelque peu naïve à travers un coup de théâtre : arrivé au paradis, Arthur subit son procès, dont on pense qu'il l'absoudra de toutes les salissures existentielles inhérentes à la vie sur terre. Son frère semble bien l'indiquer, d'ailleurs, lorsqu'il lui dit : "Everyone's tried. Then they cut us free."² Les habitudes juridiques du paradis semblent simplement un peu étranges lorsqu'on constate que : "During the trial people, including the jury, wander backwards and forwards between the court and

¹ "A Note on Dramatic Method", pp.xi-xii.

² *Early Morning*, Sc16, p.197.

the pulley. At one time all the jury are under the pulley. There are bursts of noise and laughter from the people at the pulley."¹ Ce n'est qu'à l'énoncé du verdict que l'on découvre réellement ce qui se passe dans ce deuxième foyer d'action sous la poulie, et ce, au moment même où il vient fusionner avec le procès. Dès que l'on annonce : "Guilty and admitted to heaven"², Len, en effet, se détache du groupe sous la poulie pour se joindre, les traînant à sa suite, au groupe qui entoure Arthur. "LEN runs downstage carrying a leg. It is torn off at the thigh and still wears its sock and shoe. The stump is ragged and bloody. Len chews it. The crowd fight round him like sparrows."³ Le coup de théâtre de la révélation de ce qui se passait sous la poulie fait apparaître avec force que les accusations portées contre Arthur lors de son procès, dont on pensait que le côté outrancier était peut-être le signe d'un jugement dérisoire porté sur l'existence par un paradis spirituellement éclairé, sont en fait porteuses d'un symbolisme tout à fait à propos. Arthur lui-même n'a jamais "violé de grands-pères aux cheveux gris", ni "transmis la syphilis à des bébés"⁴, mais les horreurs qu'il a permises par son refus d'implication politique dans le monde dont il était prince en sont dignes. Et la violence de la dénonciation de sa culpabilité monte

¹ *Early Morning*, Sc16, p.197.

² *Early Morning*, Sc16, p.199.

³ *Early Morning*, Sc16, p.199.

⁴ *Early Morning*, Sc16, p.198. Ma traduction.

encore d'un ton, lorsqu'en un geste qui fait écho à un épisode de la scène 5, Len offre cette jambe à moitié dévorée à Arthur "en remerciement de ce qu'il a fait pour lui."¹ La révélation de la vraie nature des rapports humains dans la société victorienne (et moderne) est finalement accomplie lorsque les deux groupes -qui n'en font plus qu'un- réunis autour d'Arthur, lui révèlent que: "In heaven we eat each-other. /It doesn't hurt. /And it grows again. /Like crabs. /Nothing has any consequences here -so there's no pain."² Le paradis se révèle finalement être une version démasquée du réel.

Dans *We Come to the River*, après que les assassins ont crevé les yeux du Général, celui-ci acquiert une vision qui distingue ce que sont des rapports régis par des valeurs humaines authentiques. ("My eyes ! What has happened to my eyes ? I see such beautiful things."³) Il "voit", en effet, toutes ses anciennes victimes se rassembler autour de l'Enfant, et, par des chants, l'accueillir dans leur communauté attentionnée, chaleureuse, et pleine d'espoir en la vie. Le corps du Général, cependant, reste dans l'asile où le Docteur lui promet un sédatif contre la douleur, tout en faisant sortir les assassins, et où les aliénés -portrait symbolique d'une société inhumaine- reprennant leur délire de fuite vers un ailleurs meilleur, s'imaginent que le Général veut "leur voler leur île et détruire leur

¹ *Early Morning*, Sc16, p.200. Ma traduction.

² *Early Morning*, Sc16, p.200.

³ *We Come to the River*, Sc16, p.118.

rivière"¹, puis le tuent. Le Général recouvert du drap dont les fous se servent pour figurer la rivière, est le point nodal de réunion des deux foyers d'action de la scène. Par sa vision, il révèle la vérité des valeurs proprement humaines, et par sa présence physique, il révèle à la fois la fausseté des valeurs sur lesquelles son (notre) monde est fondé, et l'intense frustration aux effets destructeurs que cette fausseté engendre. Le "vrai" monde n'est encore qu'un rêve à rendre réel.

Dans la scène 4 de *Bingo*, la dialectique du couvert et du découvert va de pair avec celle du mensonge et de la vérité -Shakespeare se trouve toujours dans le moment intermédiaire entre mensonge et vérité pendant lequel il se rend graduellement compte que son théâtre et sa vie, tout bien attentionnés qu'ils soient, n'ont peut-être en fait servi que les fins de la classe dominante de son temps, et laissé faire beaucoup de mal à la classe dominée. Son impuissance et son désespoir face à ce fait sont marqués par son silence dramatique, que lui reproche Jonson, mais qu'il justifie par : "Nothing to say... Written out"², ainsi que par son recours à l'alcool. ("JONSON. Teach me something. /SHAKESPEARE falls across the table and spills his glass."³)

Les paysans également, sont à mi-chemin entre vérité et mensonge. Ils expriment, certes, la réalité de leur spoliation, mais non en termes politiques. Ils la

¹ *We Come to the River*, Sc16, p.120. Ma traduction.

² *Bingo*, Sc4, p.43.

³ *Bingo*, Sc4, p.49.

considèrent, en particulier pour le personnage du Fils, à travers le prisme d'une doctrine religieuse elle-même porteuse des germes d'une idéologie dont ils sont précisément en train de faire les frais, à leur insu. La première tirade du Fils n'est pas une récrimination économique, mais une sorte de prêche :

Rich thieves plunderin' the earth. Think on the poor trees an' grass an' beasts, all neglect an' stood in the absence a god. One year no harvest'll come no seed'll grow in the plants, no green, no cattle yont leave their stall, stand huddled-to in the hovel, no hand'll turn water in teir trough, the earth'll die an' be covered with scars : the mark a dust where a beast rot in the sand. Were there's no lord god there's a wilderness.¹

Lorsque les paysans se rapprochent des deux dramaturges, sur l'invitation de Jonson, pour partager un verre (après que celui-ci a exprimé en termes métaphoriques, [lors des deux tirades parallèles], que le retrait de Shakespeare dans sa tour d'ivoire fait le lit de l'exploitation inhumaine d'une partie de la population par une autre), Shakespeare, **qui ne boit pas avec eux**, finit enfin par exprimer de manière claire la vérité de la situation : vérité purement politique ("You've been filling the ditches."²) avec des implications idéologiques qui le mettent du mauvais côté du fossé ("Lie to me. Lie. Lie. You have to lie to me now"³). Lui seul perçoit où se trouve le vrai débat, et il n'a aucune solution pour infléchir le tour que prend sa société. Les

¹ *Bingo*, Sc4, p.49.

² *Bingo*, Sc4, p.52.

³ *Bingo*, Sc4, p.52.

paysans s'en vont, interprétant la dernière chute de neige comme un message divin ("Late snow ! A portent ! A sign !"¹) -message dont ils ne sont d'ailleurs pas sûrs de la teneur ("Snow ! Shall us still go ?"²), et Shakespeare reste à vivre selon les modalités monétaires qu'il a aidé à mettre en place ("SHAKESPEARE puts money on the table"³). Cette scène révèle à la fois le "vrai monde" (celui des rapports de classe), l'impossibilité historique de le percevoir en termes politiques concrets, et la victoire logique de l'illusion idéologique dominante.

Dans *The Fool*, la dialectique du couvert et du découvert est plus claire dans la scène 3 que dans la scène 5. Pour comprendre cette dernière, en effet, il faut faire attention à des détails qui peuvent aisément échapper à la représentation ou à une première lecture. Il est essentiel, par exemple, de remarquer que Clare porte la veste verte offerte par Darkie à la scène précédente. Ce cadeau n'est pas anodin, mais représente une véritable passation de pouvoir entre le personnage incarnant la rébellion viscérale et celui incarnant (du moins potentiellement) la rationalisation de cette rébellion. La veste est verte -couleur de l'espérance, couleur, également, d'un monde rural et d'un certain type de communauté technologiquement peu avancée, mais aux dimensions humaines. Elle est faite de bon tissu ("Good

¹ *Bingo*, Sc4, p.52.

² *Bingo*, Sc4, p.52.

³ *Bingo*, Sc4, p.52.

strong stuff. Work hard t'wear that out"¹), et Darkie ne veut pas la porter à l'occasion de sa pendaison, ce qui serait pour lui un signe de soumission. ("Kep' us in rags, on't dress up for them when I die. On't their circus."²) C'est donc cette veste, très chargée de signification, qui ne devait pas être utilisée à des fins frivoles ("On't waste it on show."³) que Clare porte pour rencontrer lord Radstock, indiquant par là qu'il est peut-être en train de devenir "their circus" -de gré ou de force. C'est ce que cette scène, grâce à ses deux foyers, tendra à démontrer. Le deuxième point focal, est, ne l'oublions pas, une sorte de "cirque" : un combat de boxe privé. Les images animales abondent d'ailleurs de la part des parieurs pour qualifier les combattants : "Move the big clumsy bear. /He'll come like a well-trained puppy now and stand to be whipped. /You can stop that black ape. /Insolent celtic puppy. /What a man ! An ox!", etc. La similitude de la position de Clare par rapport à ses patrons et de celle des boxeurs par rapport à leurs managers se révèle peu à peu au détour de la rhétorique du couvert et du découvert développée dans la scène. Toutes les positions politiques des personnages sont marquées par des vestes. Celle de Clare, nous l'avons vu, mais également, de manière symbolique, celles des boxeurs, enfermés dans un ring délimité par les vestes de leurs managers sur le sol, ou celles des victimes de la

¹ *The Fool*, Sc4, p.114.

² *The Fool*, Sc4, p.114.

³ *The Fool*, Sc4, p.114.

société de consommation qui se met en place, comme Mary Lamb, dont la camisole de force ("straightjacket") est transportée partout par son frère pour faire face à une éventuelle crise de démence. Tout ce qui est endossé, tout ce qui recouvre, est interprété comme un signe d'acquisition : la peau noire de Porter n'est qu'une couverture sous laquelle son manager voit un "torse grec" -manager qui l'encourage d'ailleurs à "finir Jackson avec style" en lui promettant "un costume neuf". De manière révélatrice, lorsque les deux foyers scéniques fusionnent au gré d'une conversation entre le boxeur et le poète, Jackson essaye également d'obtenir quelques sous de Clare pour le plaisir qu'il a pris à voir le combat, arguant qu'il doit être riche, puisqu'il a "un manteau neuf sur le dos"¹. La vérité du coût culturel et humain de ces acquisitions sociales est exprimée à travers des images de nudité : les boxeurs (perdant comme gagnant) sont "nus jusqu'à la taille", et se battent "à poings nus" ; Charles Lamb affirme que la vérité dont, d'après lui, les poèmes de Clare portent la marque, est semblable à "un crachat à la face de dieu", et non "à son masque". C'est sur l'autre face (vierge) des factures qu'il dresse que ce même Charles Lamb écrit ses poèmes ; Clare, enfin, lorsqu'on lui demande d'accommoder ses poèmes au goût du public bourgeois, proteste qu'il ne peut s'empêcher de décrire dans ses poèmes le décès par le froid d'un paysan, car "s'il avait eu un manteau pour l'hiver, il ne

¹ *The Fool*, Sc4, pp.125-129. Mes traductions.

serait pas mort"¹. Dans cette scène, le vrai visage des rapports sociaux se révèle graduellement à chaque fois qu'un vêtement tombe ou que le corps de Jackson apparaît à vif sous les coups de son adversaire. Il ne quittera la scène que lorsqu'il aura de nouveau endossé ses vêtements, "aidé" par le parieur qui l'a grugé. Au même moment, Clare partira dans la direction de lord Radstock, qui "l'aide" à se faire publier, mais qui le gruge d'une autre manière. En effet, quelques lignes plus haut, on l'entend ordonner à son protégé : "Clare. Those lines : out !"² -alors que ce dernier, établissant le premier lien entre les deux foyers d'action, venait de s'entendre dire par le parieur malhonnête qu'en boxe : "Put your money where it works"³. Il semble que ce soit également vrai pour le patronnage des arts.

La scène 3 est plus explicite en ce qui concerne la dialectique du couvert et du découvert. La première partie prépare au développement de ce thème en montrant les paysans chargés du butin pillé chez les notables, et en mettant l'accent, à travers ces objets, sur l'immense distance sociale qui sépare ces deux classes : ce qui est quotidien chez les uns semble aux autres un luxueux vernis. Mrs Hadchit se sert de chandeliers en argent pour tenir les bougies qui l'éclaireront, mais pour Betty qui les a volés, ces chandeliers "éclaireront bien sa pièce

¹ *The Fool*, Sc4, p.126. Mes traductions.

² *The Fool*, Sc4, p.128.

³ *The Fool*, Sc4, p.128.

tout seuls"¹ sans l'aide de bougies. De même, Mrs Hadchit dort-elle dans un drap si fin que Betty projette de s'en faire une jupe -le drap sert en fin de compte à envelopper la tête de Lawrence. Ce pillage et cette découverte concrète de la différence sociale sont finalement résumés dans l'épisode du déshabillage du prêtre. Ce dernier porte sur lui un grand nombre d'objets de valeur que les paysans se réapproprient avec émotion et colère, reconnaissant en eux les marques de leur travail -et ce, jusqu'à la nudité de sa chair :

DARKIE (*goes to the PARSON, jerks him to his feet and searches his pockets...*). Silver in this pocket. Notebook in a silver case. Corn prices in that. Silver pencil. Gold ring. (*Pulls it from the PARSON's finger.*) Cross on chain. Gold. (*Yanks chain free.*) Silver knob end his stick. (*Snaps the walking stick over his leg and throws the knob to the others.*)
 BETTY. They buttons ! Pearly buttons ! ...
 PARSON. Aren't you ashamed ?
 BETTY. No. No. No. No. I on't ashamed. I'm ashamed I can't feed my kid...
 PETER. I'm ashamed I work in parson's field an' crawl home like an animal.
 MILES. I'm ashamed the sweat roll off me while you git fat ! ...
 HAMO. I'm ashamed t'goo t'sleep with the dirt out your fields on me hands every night...
 MILES. Git his collar !
 MARY. ... Irish linen !
 BOB. Git his shoes !
 HAMO. You on't wear leather like that.
 PARSON. People of my parish. Stripping an old man-
 BETTY (*touching the shoes*). Softer'n gloves...
 DARKIE. Git his coat. Git it off.
 PARSON. O god look down and judge-
 MILES. Under that he's same as us.
 DARKIE. You cold now ?
 PETER. Take his shirt.
 BETTY. Git it off.
 BOB. Off.

¹ *The Fool*, Sc3, p.99. Ma traduction.

HAMO. Off.
 BETTY. Pull it off...
 BOB. More clothes under that.
 BETTY. Walkin' shop !
PETER blows his horn.
 MILES. Vest off.
 HAMO. Git that off.
 BOB. let's see his flesh.
 BETTY. Off. Off.
 PETER. Off.
The PARSON stands stripped. His long grey hair falls over his face. He shivers...
 BETTY. My baby. My baby on't proper baby skin like that. Look how soft that is. Like silk lace. My baby's born hard -hev animal skin like summat live in the road. (*Pinches the PARSON's flesh.*)
 Look at that. Come away in handfulls.
 HAMO. Look ! Handfuls a flesh !
 MILES. Handfuls !
 PARSON (*yells as they grab his skin*) Ah ! Ah !
 DARKIE. Our flesh. That belong t'us. Where you took that flesh boy ? You took that flesh off her baby. My ma. They on't got proper flesh on 'em now.
They pull at his skin.
 BETTY. My flesh.
 BOB. Her baby's flesh.
 PETER. Our flesh.
 DARKIE. Where you stole that flesh ? Your flesh is stolen goods. You're covered in stolen goods when you strip ! How you climb your altar steps like that ? What god say when you raise Chriss flesh in service ? -More flesh they stolen doo he say ? You call us thief when we took silver. You took us flesh !¹

La réappropriation eucharistique de la chair se double, on le voit, derrière le pathos, d'une réelle condamnation politique, que Bond marque de manière dramatique à travers le geste de Betty, couvrant la nudité du prêtre du drap souillé de sang de Lawrence agonisant. La vérité des rapports de classe apparaît ici à travers le changement de costume du théoricien du pouvoir temporel, grâce à un accessoire passant d'un foyer d'action à un autre, et ainsi, les unifiant.

¹ *The Fool*, Sc3, pp.104-106.

On le voit, les scènes à double foyer se retrouvent tout au long de l'oeuvre de Bond. (Au moins jusqu'à *The Fool*, car elles disparaissent pratiquement des pièces suivantes. Ceci semble regrettable, étant donné leur pouvoir signifiant.) Ces scènes véhiculent d'une manière dynamique la condamnation que Bond porte sur une société de classes dans laquelle, inévitablement, l'une aveugle l'autre, et ce, à travers la dialectique du couvert et du découvert. La construction progressive du sens de ces scènes par le spectateur mettant en relation deux foyers d'action parallèles jusqu'à leur fusion, fait partie de cette stratégie du dévoilement, manifestation artistique de la stratégie de dénonciation de Bond l'idéologue.

ii LES SCENES A FOYER SEMI-OCCULTE

Bond innove dans la dramaturgie de bien des façons. Un autre type de scènes plus "classique", mais rarement exploité avec autant de force et d'intelligence que chez lui, trouve sa place dans cette étude de par la similitude de son fonctionnement sémiotique avec les scènes à double foyer: il s'agit des scènes dont le foyer se trouve partiellement occulté, soit parce qu'il se trouve en partie sur scène et en partie hors scène (notamment : *The Pope's Wedding* Scène 14 ; *Saved* Scène 4 ; *Narrow Road to the Deep North* Scène II 4 ; *Bingo* Scène 6; et *The Bundle* Scènes I 3 et II 8) ; soit parce qu'il se trouve un "point aveugle" dans le foyer d'action, c'est-à-dire qu'objets ou personnages sont occultés physiquement sur la scène au sein de l'action représentée (pour être ensuite révélés ou non). Il s'agit de *Saved* Scène 6 ; *Lear* scène II 7 ; de *Passion* : "The Monument on a Launching Pad" ; de *The Swing* Scène 4 ; de *The Woman* scène I 14 ; de *Restoration* scène I 4 ; et de *Jackets* scène II F.

Ces scènes ne sont pas à proprement parler composées de deux foyers d'action distincts et parallèles qui viennent à fusionner ultérieurement, puisque l'élément

"hors-scène", à travers sa manifestation sonore ou partiellement visuelle (lorsqu'il est simplement voilé), participe dès le début à l'action présentée sur scène. Cependant, la répartition du foyer sur deux lieux différents instaure un dynamisme dramaturgique assez similaire à celui des scènes à double foyer. C'est en effet de la complémentarité des éléments hors et sur scène que naît le sens global de ce qui est représenté. La différence de localisation des deux foyers d'action demande au spectateur un effort d'interprétation pour percevoir l'élément "hors-scène" comme élément signifiant et constitutif de ce qui se passe sur scène : pour ramener mentalement le "hors-scène" sur scène, et apprécier la cohérence de l'image ainsi produite. On ne peut raisonnablement espérer que ce processus de construction du sens soit autre chose que rétroactif, où apparaisse avant une deuxième lecture. En effet, l'élément "hors-scène", de par sa virtualité même, mobilise énormément l'imaginaire et acquiert une puissance émotionnelle qui peut alors détourner le spectateur de la scène dans sa globalité. Qui donc peut se retenir de pousser mentalement la porte de la chambre de Shakespeare où il reste presque sans bouger, et d'aller rejoindre sa femme et sa fille (dont on connaît les souffrances), que l'on entend appeler, puis supplier, puis tambouriner, puis égratigner la porte, pour enfin se répandre en cris hystériques ? Qu'arrive-t-il à ces femmes ? Un réflexe empathique, du fait qu'on ne les voit

pas, nous les fait rejoindre, nous distrayant ainsi de la totalité de la scène, dont elles ne constituent qu'un des éléments. Cette totalité ne pourra être mentalement reconstruite **qu'après** que les tensions hors/sur scène auront fini d'écarteler le spectateur.

On peut distinguer trois degrés dans la charge fantasmagorique et émotionnelle portée par l'élément "hors-scène", et il faut remarquer une corrélation entre ces degrés et l'éloignement de cet élément par rapport au foyer représenté sur scène. L'élément "hors-scène" est plus apte à être investi d'une charge émotionnelle par le spectateur lorsqu'il se manifeste de façon exclusivement sonore. Comment, par exemple, réussir à garder la tête suffisamment froide pour comprendre ce que nous voyons dans la scène 4 de *Saved*, alors qu'elle est traversée par les pleurs, les cris, les hurlements, les sanglots et les étouffements du bébé abandonné au premier étage ? L'émotion, de même que le réflexe empathique évoqué plus haut, envahissent et oblitèrent de manière irrépessible les facultés critiques et logiques du spectateur. Il en va de même pour le comportement d'Allen versus les exclamations survoltées des jeunes dans *The Pope's Wedding*, scène 14; pour le désespoir de Kiro versus les cris de vengeance de la foule dans *Narrow Road to the Deep North*, scène II 4 ; pour l'impuissance des réfugiés, ou celle de la mère de Wang versus les hurlements

d'agonie de la femme en couches, ou du Ferryman dans *The Bundle*, scènes I 3 et II 8.

Le processus interprétatif est également différé, mais à un moindre degré, par la charge fantasmagorique et émotionnelle projetée par le spectateur sur l'élément "hors-scène", lorsque celui-ci ne se trouve pas dans un lieu distinct, mais simplement caché à la vue du public. Savoir qu'il est présent sur scène, même si l'on ne peut le voir, est moins déstabilisant. L'effet demeure cependant puissant, surtout lorsque ce "point aveugle" a une manifestation sonore. Dans *Lear* scène I 7, par exemple, l'attention du spectateur est fixée sur le puits au fond duquel se trouve le Gravedigger's Boy. Chaque réplique des soldats l'en arrachent, puis l'y ramènent avec angoisse -angoisse qui culmine lorsque sa voix en sort innocemment :

SOLDIER D. Don't run. I don't like breaking women's legs.
 SERGEANT. Turn it over inside.
 SOLDIERS D and E go into the house.
 'Oo else yer got knokin' around ?
 LEAR. No one. You want me. We can go now.
 He starts to go. SOLDIER F stops him.
 No, no ! We must go.
 SOLDIER F. 'Oo else ? Shouldn't lie your age, time yer knowd better.
 SERGEANT. Come on, darlin', yer must a 'ad some one t'put yer in that class.
 SOLDIER F. Couldn't 'a bin 'im.
 SOLDIER D comes out of the house.
 SOLDIER D. 'E 'd 'ave t'use a carrot.
 SOLDIER F. 'E would, the dirty ol' toe rag.
 WIFE. Go away-
 SOLDIER D (to SERGEANT). Empty.
 WIFE. -he's gone.
 SERGEANT. 'Oo'd leave a nice little lady like you?

SOLDIER E comes from behind the house.
 SOLDIER E. Pigs out the back...
 SERGEANT. We know there's a young fella.
 LEAR. There's no one else. Take me away.
 BOY (off). He's here ! I've got him !
The soldiers stare. They are puzzled.
 LEAR. We can go. The girl didn't know who I am.
 I'll report you for-
SOLDIER F puts his hand over LEAR's mouth.
Silence.
 BOY (off). His neck's broken.
SOLDIER D points to the well.
 SERGEANT (threatens LEAR with his rifle). Tell
 'im somethin'.
 LEAR (speaking down the well). Yes.
 BOY (off). He's dead. I'll bring him up. Pull the
 rope.¹

Il en va de même pour la mise à sac de Troie versus
 les imprécations d'Ismène emmurée dans *The Woman*, scène I
 14 ; et pour le sens du devoir de Bob versus les
 implorations de Frank dans son coffre, scène I 4 de
Restoration.

Enfin, l'oblitération des facultés interprétatives
 du spectateur est encore un peu plus diminuée, mais
 demeure pourtant très forte, lorsque le point aveugle n'a
 pas de manifestation sonore sur scène. Comment, en effet,
 s'empêcher d'accompagner le bébé, pourtant au fond de sa
 poussette et silencieux, puisqu'il est drogué, durant sa
 terrible lapidation, Scène 6 de *Saved* ? Une projection
 identique s'opère sur le monument que l'on n'arrive pas à
 dévoiler dans *Passion* ; sur le cadavre de Fred recouvert
 d'une toile sur la balançoire dans *The Swing*, Scène 4, ou

¹ *Lear*, I Sc7, pp.42-43.

sur celui de Brian recouvert d'un linceul sur la civière dans *Jackets*, scène II F).

Ce type de scènes a ceci de particulier cependant, que Bond le construit de façon à ce que la réaction émotionnelle du public fasse partie du processus de réflexion, qui l'amènera rétroactivement à en construire le sens. La réaction émotionnelle, qui anesthésie momentanément les mécanismes combinatoires et déductifs permettant la construction du sens de la scène, et sa compréhension, trouve donc tout de même, à postériori, sa place dans ces mécanismes.

Tout d'abord, elle est ce qui reste, ce que le spectateur emporte avec lui lorsque la pièce est terminée -et ce qui, paradoxalement, est susceptible de mettre en mouvement le processus de réflexion qu'elle avait dans un premier temps différé. On n'oublie pas la lapidation du bébé, on n'oublie pas la lente agonie de la femme en couches ; on y repense longtemps après la fin de la pièce. Ces scènes sont des moyens techniques : des détonateurs, des déclencheurs à retardement.

Au delà de son caractère utilitaire de moyen technique, cette réaction trouve surtout sa place dans un deuxième temps au sein même du processus interprétatif, comme un élément de la construction du sens à part entière. Elle se trouve pour ainsi dire sémiotisée : le spectateur est projeté dans la dimension hors-scène par un réflexe naturel comme on l'a vu plus haut, en même temps qu'il participe au foyer d'action présenté sur

scène, soit par une identification avec les personnages (la famille/la mère de Wang dans *The Bundle*, Scènes I 3 et II 8 ; Bob dans *Restoration*, scène I 4, Madame Tebbam dans *Jackets*, scène II F), soit à travers une projection dans la situation présentée (menace gratuite et soudaine dans *The Pope's Wedding*, Scène 14 ; agression spontanée dans *Saved*, Scène 6 ; perte du dernier espoir de salut social dans *Narrow Road to the Deep North*, scène II 4 ; amertume face aux relations sociales monétarisées dans *Bingo*, Scène 6 ; travail routinier à côté de l'horreur quotidienne dans *The Swing*, Scène 4), soit, enfin, à travers une quelconque autre forme d'implication (compréhension du développement de la stratégie guerrière des soldats dans *Lear*, scène II 7, ou de celle des Grecs dans *The Woman*, scène I 14 ; lecture ironique des réactions naïves de la Mère dans *Passion*, "The Monument on a Launching Pad").

La scène 3 de *The Bundle* est un bon exemple à cet égard : les personnages que nous voyons agir sont tridimensionnels, et n'opposent aucune résistance à l'identification, caractérisés qu'ils sont par de petits détails quotidiens qui les rendent très humains : le Ferryman est toujours la proie de ses impulsions charitables et du sentiment de culpabilité qui les accompagne ; sa femme a peur de la mort ; Wang a la spontanéité des adolescents ; Lu est jeune, vulnérable, à la recherche de protection ; Pu-Toi a une conscience

honteuse des bassesses grâce auxquelles il survit ; Kung-Tu est encore un petit, mais il est en train d'employer toute sa force à devenir un bourgeois ; le Vieil Homme est lâche ; la Vieille Femme est maternelle. Tous ces traits sont peints avec simplicité et naturel, et forment un tableau très vivant. Durant tout le temps que les gardes prennent à organiser le passage de ces villageois miséreux qu'ils sont censés venir sauver, et sur lesquels, à des niveaux différents, le spectateur peut se projeter, un autre support d'identification apparaît - par la voix- incontournable : "The WOMAN [sur l'autre colline funéraire, et donc "hors-scène"] is heard in labour. Slowly during the scene the shouting, moaning, and sobbing increase to a climax and then fade into the hum, whimpering and stray cries of a desperate crowd."¹ Aucune difficulté à se projeter dans l'expression de cette douleur : cette femme et cette naissance condamnées, dont on suit, par l'oreille, la lente et inexorable agonie, ne peuvent laisser indifférent. Le spectateur est littéralement écartelé entre ce qu'il entend et la transaction sordide, dont il est témoin sur scène. En effet, les soldats profitent de la situation de totale vulnérabilité des villageois pour leur extorquer le prix de leur passage sur le propre bateau du Ferryman, ce qui donne lieu à un marchandage d'autant plus écoeurant qu'il porte sur les moyens concrets de survie des villageois,

¹ *The Bundle*, I Sc3, p.17.

et que chaque minute de ce marchandage condamne un peu plus la femme en couches. Chaque cri arrache le spectateur à la colline funéraire et le transporte aux côtés de la Femme, en même temps que chaque réplique et épisode présentés sur scène l'y ramènent. Le confort résultant de l'identification cesse, et est remplacé par une insatisfaction douloureuse, s'appuyant sur la connaissance de la situation. Le spectateur se trouve si impliqué dans la dialectique du sur et du hors-scène, qu'il l'intériorise. Son point de vue se démultiplie de par cet écartèlement, et se partage également entre les deux termes irréconciliables des situations présentées. Il en va de même pour toutes les pièces évoquées ici.

En examinant le processus rétroactif d'élaboration du sens, on s'aperçoit que la réaction émotionnelle du spectateur est inscrite délibérément comme élément constitutif des scènes. En effet, le malaise violent (se manifestant même parfois physiquement) issu de l'intériorisation de la dialectique irréconciliable des éléments sur et hors-scène se mue, dans la conscience du spectateur, en un sentiment d'urgence. Cette mutation (qui fait que ce genre d'effet dramatique n'est pas un exercice gratuit) a lieu parce que Bond, dans l'écriture particulière de ces scènes, piège le spectateur dans une situation de voyeur. Le caractère insoutenable de ce dont il n'a pas le choix de se détourner, puisque cela lui est présenté sur scène, est démultiplié précisément par le fait même que le spectateur se projette également en

partie dans la dimension "hors-scène". Le spectateur est dans l'impossibilité de se détourner de ce qui lui est présenté sur scène (sauf s'il rompt le contrat et quitte le théâtre, ce qui arrive assez souvent dans les pièces de Bond) puisque l'espace "hors-scène" participe également à ce qui s'y passe. Toutes ses issues sont des cul-de-sacs. Il est dos au mur.

You sit back and watch the stage
Your back is turned-
To what ?

The firing squad
Shoots in the back of the neck
Whole nations have been caught
Looking the wrong way

I want to remind you
Of what you forgot to see
On the way here
To listen to what
You were too busy to hear
To ask you to believe
What you were too ashamed to admit¹

Bond force donc le spectateur à voir le mal autant qu'à le subir, et la seule porte de sortie qu'il lui ménage pour échapper à la culpabilité d'avoir assisté à ce spectacle, est d'assumer cette position de voyeur en la transformant en position de témoignage -dans le monde réel, une fois la pièce terminée. C'est en effet la seule manière de résoudre de façon créative la dialectique irréconciliable qu'il a été amené à interioriser lors de ces scènes à foyer semi-occulté.

¹ "To the Audience", *Theatre Poems and Songs*, p.4.

"Porter témoignage" doit ici s'entendre au sens religieux du terme, ce qui (même si cela peut sembler étonnant, étant donné les virulentes positions anti-religieuses de l'auteur) ne doit pas nous surprendre, puisque l'on touche au domaine moral. Il s'agit d'attester d'une vérité par sa présence, de modifier le monde en modifiant le regard que l'on porte sur lui. Or, la vision que Bond inocule au spectateur à travers ses options esthétiques, illustrées par ce genre de scènes, est une vision totale démultipliant son point de vue dans les éléments sur et hors-scène. On pourrait à ce propos, mais ceci nous éloignerait trop de notre sujet, comparer les ressemblances entre la démarche de Bond et celle de Blake (gardant, par exemple, en mémoire : "The eye, altering, alters all" -le jeu de mot entre "eye" et "I" peut tout à fait s'appliquer à la position dans laquelle le spectateur se trouve après avoir assisté à une scène à foyer semi-occulté : ce qu'il a **vu** le force à changer ce qu'il **est**). On délaissera la comparaison avec Blake, qui mériterait un ouvrage à elle seule, pour simplement remarquer que les scènes à foyer semi-occulté portent également la marque, mais à un niveau différent, du caché et du dévoilé¹. La "vraie nature" du monde ne se dévoile plus sur la scène comme une partie de l'histoire représentée, mais apparaît dans la conscience du spectateur à la suite de ce à quoi il a assisté. Ce que

¹ En fait, ceci nous ramène encore à Blake, car Bond admet lui-même: "Blake's fascination with clothes and nakedness has always fascinated me." 02/10/1989. Correspondance personnelle.

sa perception quotidienne ne lui permettait d'appréhender que de façon partielle, les manipulations scéniques issues des choix esthétiques de Bond, le forcent à le voir de façon totale, c'est-à-dire morale.

I would like people [at the end of a performance] to have seen something that they have read about in a newspaper, or even have been involved in, but not really understood -because they see it from a partial point of view, or whatever- suddenly to be able to see it whole, and to be able to say, well, now I can understand all the pressures that went into the making of that tragedy. When I come to judge that situation, my judgement will be more accurate, and therefore the action I take more appropriate. And I would like them to be so strongly moved as to want to take action.¹

¹ Bond, "Drama and the Dialectics of Violence", p.13.

iii LE THEATRE DANS LE THEATRE

Le dernier moyen d'objectivation structurel, relativement mineur dans l'oeuvre de Bond, dans la mesure où il ne concerne directement que six pièces, mais dont nous nous devons de mentionner ici l'importance à cause du rayonnement de ces pièces, est le théâtre dans le théâtre. Il s'agit des représentations de spectacles (*The Sea*, scène 4 ; *The Fool*, scène 1 ; *The Swing*, scène 3), et de jeux de rôles assumés comme tels par les personnages (*The Bundle*, scène I 5 ; *The Worlds*, scène I 4). L'on peut remarquer qu'à cette différence de nature (spectacles / jeux de rôles) correspond exactement une différence de fonction : les représentations de spectacles sont assez difficiles à repérer, car elles se fondent dans le tissu même des pièces, et demandent une interprétation différée, leur message politique étant souvent intégré à une réflexion plus vaste, qu'il faut appréhender dans son ensemble, alors que les jeux de rôles constituent un processus d'objectivation strictement politique, à décoder terme à terme et immédiatement. La seule scène qui fasse exception à cette règle est la scène 3 de *Stone*¹, car sa nature ambivalente

¹ *Stone* a justement été écrite entre *The Swing* et *The Bundle*.

la fait appartenir, à des degrés différents, aux deux groupes en question.

Il semble que l'évolution de représentations dont l'interprétation est différée, à des représentations compréhensibles sur le champ, peut être entendue comme la marque de la radicalisation de la pensée de Bond. En effet, l'essentiel des représentations de **spectacles** se trouve dans le cycle des "Mythologies Revisitées" -cycle essentiellement dénonciateur. Mais les **jeux de rôles** se trouvent dans les "Answer Plays", cycle dans lequel Bond propose des modalités pratiques, concrètes, de résistance politique pour la classe ouvrière (dont, dans les pièces concernées, la guerre civile et le terrorisme).

Que le processus d'objectivation constitué par le théâtre théâtralisé soit différé ou immédiat, il n'en demeure pas moins toujours porteur, au-delà du message de la pièce qu'il cristallise, des conceptions de Bond sur l'art qui s'y trouvent incarnées. C'est donc toujours, en ce sens, une réflexion métathéâtrale, la dramatisation d'une analyse du monde dramatisée. Les épisodes de théâtre dans le théâtre présentent ainsi de manière privilégiée les fins et les moyens de la classe dominante, et ils se posent donc naturellement comme moyen pour mettre à nu ceux-là et pour combattre celle-ci.

The Sea, *The Fool* et *The Swing* mettent en scène des moments de théâtre. Ceux-ci sont moins faciles à repérer

qu'il y parait. *The Sea*, scène 4, par exemple, met en scène la répétition drôlatique d'un spectacle de charité; *The Fool*, scène 1, une forme de théâtre archaïque : celle des mummings ; et le spectacle offert dans *The Swing*, scène 3 est précisément... l'objet de la scène 3 de *The Swing* ! Dans *The Sea*, on peut tout à fait négliger de considérer la répétition d'*Orphée*, éreintée qu'elle est par l'ironie dévastatrice de Bond, comme un spectacle à part entière. De même qu'on peut se laisser abuser uniquement par l'intérêt folklorique de la pièce des mummings, sans l'écouter vraiment¹. On peut enfin être trop horrifié par ce qui arrive à Fred dans *The Swing*, et trop impressionné par les coups de feu qui partent du public² pour vraiment apprécier le fait que l'on se trouve sur la scène d'un théâtre... dont nous sommes les spectateurs. La fusion très étroite de ces moments de théâtre théâtralisés dans la texture des pièces, qui les rend d'autant plus difficiles à repérer qu'ils sont le relais d'un certain nombre de fils thématiques développés tout au long des pièces, fait qu'ils ne peuvent vraisemblablement demander qu'une interprétation **rétroactive** de la part du spectateur -procédé que nous avons déjà repéré pour ce qui concerne les scènes à foyer semi-occulté.

¹ (Ou plus vraisemblablement, puisqu'elle ouvre la première scène de *The Fool*, sans voir qu'elle en est le prologue, et ne plus l'avoir en tête à mesure que l'action se développe.)

² **Entendre : le public de *The Swing*.**

Bond parle, dans un extrait de correspondance personnelle avec Georges Bas cité dans son article sur *The Sea*¹, de la scène 4 de cette pièce comme d'une "radioscopie de la pièce toute entière, et de ses personnages". On peut en dire de même de toutes les scènes citées ci-dessus. Elles concentrent le symbolisme des personnages et des relations qui les unissent, et, à travers cette concentration, résument les problématiques générales développées dans les pièces.

Tous les personnages au deuxième degré qui participent à ces spectacles dans la pièce apparaissent comme les types des différents rôles que leur "vie" (décrite dans la pièce) les amènera à jouer. Mrs Rafi, comme l'indiquent les subtiles variations du mythe (de son cru), au delà de l'apparence d'Orphée, incarne bel et bien Hadès, seigneur des enfers. Elle se comporte, en tant que héros mythique comme en tant que metteur en scène, de la même façon tyrannique et égoïste que dans son rôle quotidien de grande bourgeoise. Rose, à travers ces mêmes variations mythologiques, s'affirme vite comme type Perséphonique qui plonge dans les enfers et en ressort apporter la vie, et non comme Eurydice, principe féminin passif d'inspiration du héros causant finalement sa perte. Son texte l'indique : elle est devenue l'épouse d'Hadès et ne veut pas du secours d'Orphée. En revanche, -et ce, à un moment où elle n'incarne **pas** Eurydice, juste

¹ "Orphée et Eurydice dans *The Sea* d'Edward Bond". Nous sommes grandement endettés vis-à-vis de cet article, ainsi que vis-à-vis du séminaire de Georges Bas sur *The Sea* à la Sorbonne, en 1988.

avant qu'elle ne se mette à répéter, elle ne dédaigne pas de s'associer à Willy... qui entre dans le salon précisément au moment où l'on annonce l'entrée d'Orphée. Willy finira, en effet, comme ce personnage, par quitter la petite ville morte, mais aux côtés de Rose, pour aller construire un ailleurs meilleur.

Dans la pièce que les mummings présentent à lord Milton le soir de Noël 1815 également, se cachent des correspondances révélatrices pour ce qui concerne les personnages. Lawrence joue St George, patron d'une Angleterre qui pour sa communauté est encore, dans une large mesure, "merry old England". *The Fool* nous montre que celle-ci vit ses derniers moments -et en effet, St George est tué par le Colonel Bullslasher, officier et gentleman, tout comme Lawrence sera tué par un gentleman officier à la scène 3. Ce colonel destructeur, au nom évocateur, est incarné par Darkie (au nom tout aussi évocateur, d'ailleurs) dont on s'apercevra quelques moments plus tard qu'il personnifie les sombres forces de la révolte viscérale et dévastatrice. Le Docteur, enfin, personnage le plus important de la pièce des mummings, s'avère n'être personne d'autre que le personnage principal de la pièce de Bond : John Clare. Celui-ci fait revivre St George grâce à sa potion magique qu'il "remue avec un couteau" et qu'il administre "à la fourchette". Or, garder vivante une communauté humaine en "apprenant

aux hommes à manger"¹ est bien ce qu'il identifie scène 7 comme la tâche du poète qu'il est.

Les personnages de *The Swing*, enfin, n'échappent pas à la règle. Et au cas où l'on serait tenté de se laisser abuser par leur "naturalisme", Bond fait dégénérer la scène en une farce hystérique et grossière, dans laquelle le Clown résume tous les personnages, à l'humanité si mutilée qu'ils en arrivent à mettre en scène le lynchage de leur semblable : Mrs Kroll, à travers son allusion aux "show girls" ; Greta, lorsqu'il joue la jeune fille timide ; et naturellement Skinner, lorsqu'il se met à tirer au revolver sur Fred.

Ces spectacles dans le spectacle offrent donc ainsi en filigrane les problématiques des pièces dans lesquelles on les trouve. Dans la répétition d'*Orphée*, s'incarne le portrait d'une société sclérosée, refermée sur elle-même, fortement hiérarchisée, et figée dans ses convenances. Une société dont le manque de lien concret avec le vécu et les aspirations humaines de ses membres, a des conséquences mortifères. Mrs Rafi enferme tout le monde, dirige tout le monde de manière tyrannique (mais hilarante, surtout en ce qui concerne sa petite coterie, gratifiée des rôles secondaires), organise toute la répétition et toute la scène répétée autour et en fonction d'elle-même. C'est ce que la bourgeoisie qu'elle représente perpétue également sur le plan social. En effet, Mrs Rafi fait dépendre d'elle la ville entière :

¹ Mes traductions.

petites gens, comme Thompson, qu'elle emploie ; classe moyenne, comme Mrs Tilehouse, qu'elle occupe ; commerçants, comme Hatch, qu'elle fait travailler ; institutions municipales, comme les gardes-côte, qu'elle patronne ; institutions spirituelles, comme l'église, qu'elle finance ; ou cérémonies collectives, comme les enterrements, qu'elle organise. Sa répétition, tout comme la vie dans le monde qu'elle a façonné, se passe dans une atmosphère capitonnée de cercueil. L'un de ses premiers ordres est celui de faire tirer les rideaux. Qui ne veut s'y laisser prendre doit fuir et aller construire d'autres modèles ailleurs. C'est ce que font Rose et Willy. Ayant touché le fond de la misère personnelle causée par la mort de leur fiancé et ami, aussi bien que le fond de la misère collective dans cette petite communauté, ils forment l'un avec l'autre un embryon d'unité sociale nouvelle, et partent planter racine ailleurs, pour redécouvrir la réalité. Ainsi, lors de la répétition, Willy reste-t-il dans le coin le plus sombre du salon pendant que Rose déclame l'étrange tirade d'une Eurydice mariée à Pluton, qui ne veut pas du secours d'Orphée. L'un comme l'autre sont au fond de l'abîme :

"WILLY. I can't say how sorry I am. There's nothing I can do. /ROSE (nods). There's nothing."¹ Mais on distingue également à la fin de la scène, un mouvement d'ascension des deux jeunes, surtout à travers les injonctions de ROSE : "Mr Carson, you must go home... Please, go home Mr

¹ *The Sea*, Sc4, p.131.

Carson."¹ Cet Orphée et cette Eurydice d'un genre nouveau finissent effectivement par quitter la pièce, dans tous les sens du terme.

Ce qui apparaît derrière la fausse naïveté folklorique de la pièce des mummings de *The Fool*, sont bien les soubresauts d'un monde en mutation : la pièce est donnée pour agrémenter le réveillon de lord Milton et de ses invités. Ce dernier, en retour, gratifiera les comédiens de punch et de gâteau. Or les rapports de dépendance d'une classe sur l'autre connaîtront, de fait, un tournant, avec la révolution industrielle, dont cette année 1815 marque l'aube, et s'accéléreront jusqu'à devenir pratiquement des rapports de charité. (On le verra dans la scène 7, située en 1841, à travers le portrait des Irlandais, travailleurs nomades au gré de l'embauche, qu'aucun droit ne protège.) L'Angleterre capitaliste entre dans l'ère industrielle par la porte de la guerre contre la France, comme l'indique le **Colonel Bullslasher** "otherwise known as Boney" -et ce que semble indiquer la pièce des mummings, c'est que l'Angleterre des nobles valeurs humaines ("St George the parfick knight"²) perd, en revanche, la guerre face aux forces du monétarisme et du profit : le Colonel Bullslasher tue St George pour le détrousser ("I'll kill St George and take his money"³). On retrouve tout à fait cette analyse dans le sermon du Parson et le discours que lord Milton donne,

¹ *The Sea*, Sc4, pp.131-32.

² *The Fool*, sc1, p.84. Mes traductions.

³ *The Fool*, sc1, p.85.

avec assez de cynisme, à la fin de la représentation des mummings : "PARSON. We are entering a new age. An iron age. New engines, new factories, cities, ways, laws. The old ways must go... /MILTON. The war made us all prosperous, but prices have fallen with the peace. Wages must follow."¹ C'est précisément le portrait de ce monde en mutation qu'offrira la suite de *The Fool*, pour s'achever à la veille de notre siècle, une fois tous les mauvais mécanismes de profit industriel mis en place.

On peut remarquer que dans *The Swing*, la critique de la division sociale en classes, présente dans *The Sea* et dans *The Fool* a disparu (puisque la libérale Amérique est censée être une société sans classes), au profit de la critique d'une division sociale centrée autour de la richesse. Ce que la pièce démontre, c'est que les anciennes formes de division sociale ne disparaissent pas, mais changent simplement d'aspect. Après le prologue, naturellement, tout le monde s'attend à ce que **Paul**, le personnage noir de la pièce, se retrouve sur la balançoire. ("PAUL. In the fall of 1911 in Livermore Kentucky a blackman was charged with murder. He was taken to the local theatre and tied on a stake on stage."²) Le racisme au début du siècle dans le sud des Etats-Unis, parce que ses racines socio-historiques sont si bien connues, est en quelque sorte "maîtrisé" par notre culture moderne, et tenu à distance d'elle. On s'attend

¹ *The Fool*, sc1, p.88.

² *The Swing*, Sc1, p.37.

certes, à assister à un triste spectacle, mais à un triste spectacle déjà connu -ce qui est rassurant. L'accélération étourdissante qui anime la fin de la scène 2, le sentiment qu'elle est "hors de contrôle", et le choc de trouver **Fred** sur la balançoire à la scène suivante, montrent en fait que l'analyse politique de Bond va beaucoup plus loin. Notre société a déjà dépassé les critères de race, comme elle a déjà dépassé les critères de naissance. Les abusés, les exploités, les victimes sont les citoyens moyens qui n'appartiennent pas au monde des "décideurs", détenteurs de capital. Skinner, qui a l'habitude, décrit d'ailleurs assez clairement les hommes selon ce critère, scène 1 : "This town's gettin a new class of citizen. Educated people like yourself. Their needs have t'be catered for."¹ La vie de Fred n'est qu'un aspect de ce service. L'absence de classes en Amérique n'est finalement rien d'autre qu'une absence de masque sur le visage du capitalisme. Paul termine la scène 1 en le soulignant : "FRED. Things change... /PAUL. They don't change that easy. Not for anyone. You git fixed on the past like you pumped it into your arm. It's a terrible habit t'shake. One day your people are gonna lynch each-other in the gutter over a drop dime."² On découvre, scènes 3 et 4, que ces mots ne sont pas porteurs d'une ironie dramatique, comme on pouvait le croire après avoir entendu le prologue, mais qu'ils sont

¹ *The Swing*, Sc1, p.41.

² *The Swing*, Sc1, p.48.

bien à prendre dans un sens littéral et prophétique. C'est bel et bien notre société qui s'incarne dans "la pâleur de terreur"¹ de Fred le blanc, sur la scène du théâtre. Forçant le spectateur de *The Swing* à être assis dans la salle de ce théâtre, Bond souligne l'actualité de cette dénonciation.

The Bundle, scène I 5, et *The Worlds*, scène I 4, mettent en scène des jeux de rôles. Ces derniers sont situés à des moments-charnière. La première de ces scènes est située au centre exact de la pièce², en même temps qu'à un moment fondamental de l'évolution de Wang. En effet, les scènes 1 à 4 de la première partie mettent en scène l'éveil de sa conscience à l'injustice du monde dans lequel il vit, et les scènes 6 à 10 de la deuxième partie, la modalité concrète selon laquelle il choisit d'y vivre : en luttant pour le changer. La scène 5 reprend à la fois la première partie, et, la menant à sa conclusion logique à travers le jeu de rôles orchestré par Wang, annonce la seconde. Elle est le pivot de la pièce. La scène 4 de *The Worlds* est la première dans laquelle apparaissent les ouvriers qui ont pourtant été l'objet de bien des discussions dans les scènes précédentes -soit de la part des cadres, puisqu'ils sont en conflit avec eux, et que leur action gêne la gestion patronale de l'usine, soit de la part des terroristes, qui se servent de leur cessation de travail pour une

¹ *The Swing*, Sc3, p.70. Ma traduction.

² (Qui comporte dix scènes réparties en deux parties.)

action politique à portée beaucoup plus large. Après leur présentation à travers le regard d'autres groupes, offrant d'eux une image dé- ou sur-valorisée, les ouvriers apparaissent enfin "en chair et en os", et l'on peut prendre la vraie mesure de leurs problèmes rendus concrets par le jeu de rôles orchestré par Terry et John.

"Rendre concret" est en effet une idée-clef dans ce type de scènes. Dans *The Bundle* comme dans *The Worlds*, le jeu de rôle est l'incarnation de la démarche d'un personnage, qui a pour but d'organiser, d'éclaircir, de catégoriser, et de rendre compréhensible¹, le réel impossible à appréhender lorsque considéré comme une totalité, afin de le rendre saisissable. Les bandits des marais mènent une existence animale : ils volent ou tuent pour subvenir à leurs besoins, mangent, dorment, et obéissent au plus fort². Le monde, pour eux, est aussi informe que les marais dans lesquels ils vivent, et l'existence qu'ils y mènent, à peine différente de "l'état de nature" : "TIGER [montrant son butin]. Bell. We eat. No one caught us."³ Pour ce qui concerne *The Worlds*, c'est par la voix de Ray que s'exprime la difficulté d'appréhender le monde, lorsque celui-ci se présente à l'individu comme une totalité. Bien qu'étant l'ouvrier le plus âgé et le membre du syndicat le plus ancien du groupe, bien qu'assez lucide sur sa position de

¹ Comme l'on remplit une grille de mots croisés. Voir chapitre I : "CYCLE ZERO".

² (Toute la troupe craint Tiger ; toute la troupe y compris Tiger craint les soldats de l'empereur.)

³ *The Bundle*, I Sc5, p.37.

classe, il est tout de même favorable à l'arrêt de la grève, parce qu'il se sent, dans une certaine mesure, otage des terroristes au même titre que Trench. (Le RRA a fait savoir que Trench n'aurait la vie sauve que si les revendications des travailleurs étaient satisfaites.) Ray s'identifie ainsi avec ses exploités, et non avec ses alliés politiques. Les ouvriers se trouvent de fait complices des terroristes. Mais cette "aide" est refusée par Ray au nom d'une morale dont il ne se rend pas compte qu'elle est conditionnée par la société dans laquelle il vit : "It's your common humanity... You don't fight for money while some poor bleeder's fighting for his life."¹

C'est pour structurer ce chaos informe que Wang, Terry et John se lancent spontanément dans des jeux de rôles. La démarche leur apparaît naturellement comme le moyen le plus simple de faire comprendre leur point de vue, et échappe, grâce à l'urgence de la situation, à la lourdeur didactique qu'elle pourrait véhiculer : Wang a littéralement le couteau sous la gorge et **doit** trouver des moyens de se faire comprendre des bandits **immédiatement**, sous peine de mort. Terry et John sont engagés dans une bataille qui concerne leurs moyens de subsistance autant que leur dignité : Ray est un camarade qu'ils respectent, il **faut** qu'ils réussissent à trouver le langage adéquat pour lui parler.

¹ *The Worlds*, I Sc4, p.29.

On peut penser que la forme sous laquelle Wang, Terry et John font apparaître le monde à travers leurs jeux de rôles, porte la marque de leur "camp" ; qu'elle est une vision personnelle et subjective -puisqu'ils s'octroient de droit le rôle du maître de jeu.

WANG (to SHEOUL). You are the poor woman. I am the thief my master. Tiger is the river... Tor-Quo, you are my soldier !¹

JOHN. ... Look. You're the terrorist. Terry's the copper. I'm the worker.²

Cependant, les jeux de rôles apparaissent rapidement davantage comme un processus d'objectivation que comme un discours propagandiste déguisé. Les voleurs et les ouvriers représentent des catégories sociales précises dont on peut prévoir et comprendre les réactions dans des circonstances données. Le maître de jeu se borne finalement à **proposer** ces circonstances à son équipe de comédiens improvisés : "WANG. The river rises. /The waters go down."³ - "TERRY. I nick Beryl's purse... /You're Trench this time. You say : I want three of them."⁴ Les personnages réagissent de façon prévisible, parce que déterminée : "SHEOUL runs from TIGER to WANG."⁵ - "JOHN [as Trench]. Don't worry me sonny. I'm multinational for a start. Doin very well out a the coolies. Mess me about and you won't have a job to come

¹ *The Bundle*, I Sc5, pp.38-39.

² *The Worlds*, I Sc4, pp.30-31.

³ *The Bundle*, I Sc5, pp.38-39.

⁴ *The Worlds*, I Sc4, p.32.

⁵ *The Bundle*, I Sc5, p.38.

back to. I'll give it to a computer."¹ La subjectivité de Wang, de Terry et de John n'entre en ligne de compte que pour identifier les différentes catégories sociales et les situations représentatives dans lesquelles elle se trouve -autrement dit, pour lire le monde en termes marxistes de forces, réagissant les unes par rapport aux autres. Le jeu de rôles fait concrètement partager cette lecture aux acteurs qui prennent alors conscience de la division de la société en classes aux fins opposées et aux moyens particuliers. Les voleurs comprennent que le "maître" de Wang n'est pas simplement un plus grand voleur qu'eux, mais un voleur radicalement différent, un voleur aux "mains propres qui n'élève jamais ni le poing ni la voix"², un voleur qui a organisé le monde à son profit, et pour qui tout le monde travaille en croyant travailler pour soi-même : "Every man must open his mouth and drink to live. He uses the means by which men live to fill them with ignorance. They live by being condemned to death."³ De même, les ouvriers comprennent que la justice et la loi, au delà des apparences, "n'assurent la tranquillité dans la rue que pour que Terry aille travailler et pour que Trench aille à la banque en voiture"⁴, qu'elles dissimulent en fait "une mesure pour les millionnaires et une mesure pour les chômeurs"⁵. A travers ces saynètes, les propriétaires, terriens ou

¹ *The Worlds*, I Sc4, p.32.

² *The Bundle*, I Sc5, p.38. Ma traduction.

³ *The Bundle*, I Sc5, p.39.

⁴ *The Worlds*, I Sc4, p.30. Ma traduction.

⁵ *The worlds*, I Sc4, p.30. Ma traduction.

industriels, apparaissent comme des usurpateurs de la plus-value produite par le travail d'autrui : sous forme de "paiement pour protection" dans *The Bundle*¹, ou sous forme de salaires bas dans *The Worlds*. L'organisation agricole faisant dépendre une classe d'une autre (le fait de ne pas endiguer la rivière), ou le système légal et judiciaire protégeant l'appropriation de la plus-value, mais condamnant sa **réappropriation** par un moyen ou par un autre (grève ou action terroriste), sont soulignés comme moyens de la classe dominante afin de maintenir sa supériorité en terme de niveau de vie (moyen économique), et son ascendant sur la classe dominée (moyen politique). La classe dominée se détermine par opposition à la classe possédante. Ses fins sont d'acquérir une autonomie (endiguer la rivière) fondée sur une production réappropriée (usine de Trench). Ses moyens sont hors-la-loi (vol /terrorisme) et violents (grève /prise d'otage).

Le spectateur est amené à prendre une part active dans ce jeu de rôles, non pas en tant que personnage, mais en tant que lecteur de la situation proposée : Wang, Terry et John, non seulement mettent en scène des personnages et des situations sociales représentatifs, mais font également usage d'accessoires sémiotisés qu'ils invitent le spectateur, tout autant que leurs comparses à interpréter de façon créative² : "WANG. [My master] had a

¹ (Terme qui, et ce n'est pas un hasard, évoque d'ailleurs des pratiques mafieuses.)

² Nous verrons cela plus en détail au chapitre III : "SEMIOTISATION DES ACCESSOIRES".

great servant (He takes the bowl of water.) this. (He empties the bowl of water.)... /SHEOUL sits by Wang. He steals [her] bundle."¹ - "TERRY. Look. (A slight pause.) I'm a thief. I nick Beryl's purse. (He does this.)... Now supposin I got (He takes money from his pocket.) six quid in my pocket... So Trench nicks three quid (JOHN takes three notes.)"².

Le jeu est dirigé si habilement par Wang dans *The Bundle*, que le spectateur réagit mentalement en même temps que le personnage. Le jeu de ce dernier devient donc une matérialisation du raisonnement du spectateur provoqué par Wang, une dramatisation de son analyse : "WANG (to SHEOUL). You are the poor woman. I am the thief my master. Tiger is the river. The river rises. /TIGER. Ha ! Hooooo ! /WANG. I sit and smile on my hill. Where'd you run for protection ? /SHEOUL runs away from TIGER to WANG."³ Dans *The Worlds*, c'est le jeu des questions rhétoriques de Terry qui constitue le pointillé du raisonnement que le spectateur est invité à suivre :

TERRY. Look. (A slight pause.) I'm a thief. I nick Beryl's purse. (He does this.)... Where's the law now ? It nicks me... Now supposin I got (He takes money from his pocket.) six quid in my pocket. I work for that in the factory. (To JOHN) You're Trench this time. (JOHN comes over to him.) You say : I want three of them. I'm boss and that's my profit. So Trench nicks three quid

¹ *The Bundle*, I Sc5, pp.38-39.

² *The Worlds*, I Sc4, p.32.

³ *The Bundle*, I Sc5, p.38.

(*JOHN* takes three notes.) But no one shouts thief. Where's the law ?¹

Ce processus d'objectivation est, à notre sens, mieux réussi dans *The Bundle* que dans *The Worlds*, parce que Wang n'accompagne pas sa mise en scène de commentaires verbaux. On est, avec lui, bien plus proche du spectacle à l'état brut : un théâtre de situation.

Les jeux de rôles mis en place par Wang, Terry et John matérialisent une représentation du monde d'un point de vue engagé. La validité de cette représentation s'étend au delà de l'univers limité de la pièce, puisqu'elle implique le spectateur, qui se trouve pris dans un processus de déchiffrage, au même titre que les acteurs occasionnels. A travers cette implication, la démarche méta-théâtrale renvoie le spectateur non pas au spectacle dramatisé, mais à son véritable monde, et se pose ainsi comme un moyen de sensibilisation idéologique.

Nous avons dit que la scène 3 de *Stone*, plus ambiguë dans sa forme, avec sa "Danse des Sept Voiles Capitales", tenait également des jeux de rôles et de la "radioscopie des personnages et des situations" évoqués précédemment. Jeu de rôles, parce que la Fille, dès le début de la scène, dit sans détours qui elle est et ce qu'elle fait : 'This inn is called "The Dance of the Seven Deadly Veils'. I run it on my own... I've got a good business. Customers come miles to see my famous dance."²

¹ *The Worlds*, I Sc4, p.32.

² *Stone*, Sc3, p.98.

L'estaminet dont elle est tenancière offre boisson, nourriture, confort et spectacle dans le seul but de faire du profit, car telle est la façon dont le monde est organisé : "How is society organized ? /For the happiness of the people ? /Or so that profit can be drawn /At as many points as possible ?"¹ Ainsi c'est avec cynisme qu'elle parle de ce qui pourrait être son art, et qui n'est en fin de compte que son "affaire". C'est donc pleinement consciente de sa nature purement commerciale qu'elle effectue sa chorégraphie :

The GIRL begins by dancing wildly. She stops seven times. Each time she stops she asks The MAN for a coin, he gives it to her, and she covers herself with a white sheet. Each time she dances a little more slowly. After the first coin she gives The MAN the food and drink and the pillow to sit on. After each coin he eats and drinks a little more slowly. The dance ends with The MAN crawling back to his stone to sleep and The GIRL stumbling to a standstill... These are the lines she uses to ask for the seven coins :

First coin for the meat.

Second coin for the plate.

Third coin for the wine.

Fourth coin for the cup.

Fifth coin for the bread.

Sixth coin for the roof over your head.

Seventh coin for the dance.²

Que cette danse soit la manifestation d'une réflexion objective (objectivement marxiste, cela s'entend) ne l'empêche pas cependant d'être un révélateur du personnage qui l'effectue, ainsi que des rapports qui l'unissent à son monde. Elle offre ainsi une image au deuxième degré de la société qu'elle décrit. Le cynisme

¹ Stone, Sc3, p.98.

² Stone, Sc3, p.104.

de la Fille est loin d'être total. Dès le début de la scène, Elle est est clairement consciente que la société dont elle est un rouage est mauvaise : "What do you want from the cow ? /Milk or blood ? /Then stop sticking the knife in /All over it's hide."¹ Son art n'est pas prostitué par choix. Elle est consciente qu'autre chose est possible, mais il lui manque force ou imagination pour changer le réel : "Evil creates its own remedy ! /Till then we stagger round and lose our breath /In that old side show called the Dance of Death."² La "Dance of the Seven Deadly Veils" qu'elle interprète pour l'Homme à la fin de la scène, est donc placée dans une perspective qui va au delà de la simple démonstration idéologique. Elle incarne également l'impasse dans laquelle la Fille se trouve, qui termine d'ailleurs sa danse totalement recouverte de ses voiles comme d'autant de linceuls ("*She is shrouded from head to foot.*"³), et laisse apparaître sa détresse morale : "[*She*] *cries quietly under her shrouds. GIRL (crying quietly). So naked. So naked. Cover me.*"⁴

La scène 2 de *Stone* offre ainsi, par le biais d'un personnage conscient de son statut ambivalent de victime et d'opresseur, le portrait vivant d'une analyse idéologique vécue.

¹ *Stone*, Sc3, p.99.

² *Stone*, Sc3, p.99.

³ *Stone*, Sc3, p.104.

⁴ *Stone*, Sc3, p.104.

A cette étape de notre analyse, on peut remarquer que si Bond ne choisit de faire des moments de théâtre dans le théâtre un principe structurant fort que dans les six pièces que nous étudions ici, l'idée d'un spectacle qui est le reflet de la pièce le contenant, l'habite depuis sa première production. Ecartant les six pièces en question, on constate que vingt-trois oeuvres sur trente et une présentent des épisodes ou des éléments susceptibles d'être rapprochés des spectacles théâtralisés à part entière, sur lesquels porte ce chapitre. C'est dire l'importance de ce moyen dramaturgique, même s'il apparaît peu souvent de plein droit.

Tous les épisodes ou éléments évoqués ci-dessous se rattachent aux portraits des sociétés brossés dans les pièces qui les contiennent. Ils en constituent à la fois le produit et l'image. Nous nous contenterons ici de les évoquer, précisément, mais succinctement.

Le match de cricket de *The Pope's Wedding*, par exemple, est un spectacle pour une communauté qui ne va pas au théâtre -un spectacle qui correspond bien à leur vie de combat quotidien. Comme le dit Lorry à ses camarades : "Cricket's a game of skill an' guts an' that."¹ La télévision, omniprésente, qui, dans *Saved*, envahit l'espace sonore au premier ou à l'arrière plan, de son bruit indistinct constitue elle aussi, très justement, une sorte de spectacle représentatif du manque

¹ *The Pope's Wedding*, Sc2, p.243.

de communication dans la famille. Les différents procès qui ponctuent l'oeuvre bondienne, également, représentent une sorte de vitrine dans laquelle se regarde la société: le monde d'*Early Morning*, celui de *Lear*, celui de *The Cat*, ou celui de *Human Cannon*, sont tous, dans des registres différents, à la recherche de leur propre légitimité. Légitimité de façade, en ce qui concerne les trois premières pièces, légitimité réellement démocratique, en ce qui concerne la dernière. *Black Mass* toute entière tourne autour d'une cérémonie proche du spectacle : une messe dont la "gestion" est l'image de la gestion du problème noir par les Blancs d'Afrique du Sud. Dans *Passion*, la découverte du monument aux morts est une autre cérémonie de type spectaculaire, à travers laquelle une société de boucherie s'abîme dans sa propre contemplation. Il en va de même pour la pendue de *Bingo*, exposée en place publique, et encore résonnante de son agonie. Dans *The Woman*, les courses et les danses rituelles des insulaires, effectuées par tous, pour tous, célèbrent le lien vivant entre la communauté des pêcheurs et la nature nourricière. Dans *Summer*, Xenia, la "dame blanche", que contemplaient au loin les nazis pour se donner du courage, est l'incarnation d'un faux idéal destructeur. En revanche, le dessin de la maison, du bassin, du pommier, du soleil, du nuage, de la voiture, du bateau sur le lac, et de la figure féminine que la Femme offre au bébé qu'elle abandonne dans *The Great*

Peace, constitue le tableau d'une des étapes de son retour à la raison. Au contraire, la délirante cérémonie funéraire imaginée par le Padre de *Jackets* pour l'officier "héroïque", est plutôt l'image, fantasmée, de la glorification de la mort et du non-sens.

Nous constatons que la plupart du temps, de discrets moments ou éléments de nature spectaculaire viennent s'intégrer à des oeuvres qui ne contiennent pas de scènes de théâtre dans le théâtre importantes. C'est comme si Bond se faisait fort d'intégrer un petit éclat de miroir au coeur de toute oeuvre, qui représenterait autant qu'il reflèterait la société qu'il y décrit. Ce procédé est naturellement beaucoup plus visible dans les six pièces où spectacles et jeux de rôles constituent un élément structurant.

Dans les pièces en question, que les moments de théâtre dans le théâtre soient des spectacles complets ou de simples jeux de rôles, qu'ils aient pour vocation de distiller leur signification rétroactivement ou d'être immédiatement déchiffrés, qu'ils soient des radiographies complexes des personnages et des situations ou des processus d'objectivation politique simples, ils constituent toujours la démonstration pratique de ce que Bond pense que le théâtre doit être : un commentaire méta-théâtral.

Dans l'entretien donné à Karl-H. Stoll, Bond déclare que s'il devait nommer son projet artistique, il

l'appellerait "Théâtre Rationnel", car "ce qui l'intéresse est une société rationnelle"¹. Une telle affirmation appelle un commentaire sur les spectacles présentés scène 4 de *The Sea*, scène 3 de *Stone*, et scène 3 de *The Swing*. A travers la dérision dans le premier, le commentaire dans le second, et la cruauté dans le dernier, Bond fait apparaître ces spectacles comme étant à la fois la production et le reflet d'une société "irrationnelle", c'est-à-dire des spectacles tout sauf artistiques. Ils reflètent inévitablement l'image du monde qui les engendre, et ainsi dévoilent son "irrationalité". Ces "anti-spectacles", pour paraphraser Ionesco, portent effectivement un miroir à l'absurdité du monde, et donnent, en négatif, une idée de ce que pourrait être, ou devrait être, l'art de la scène.

Le spectacle que monte Mrs Rafi au profit des garde-côtes qu'elle patronne, est un spectacle mort, parce que figé dans des conventions artificielles. Son ordre de fermer les rideaux afin de n'être pas distraits par le monde extérieur, est, à cet égard, révélateur. L'art est pour elle, par son statut prétendument élevé, totalement séparé de la réalité. ("MRS RAFI. The curtains. The curtains. Shut it out."²) Tout, dans cet *Orphée*, montre les marques de la sclérose de la société dans laquelle il s'inscrit : le texte est trafiqué au profit de la "star"

¹ Karl-H. Stoll, "Interviews with Edward Bond and Arnold Wesker", p.415. Ma traduction.

² *The Sea*, Sc4, p.122.

(également metteur en scène) qui décide que le chant de douleur du héros sera... "There's no Place Like Home" !

MRS RAFI. The right song ? I always sing "There's no Place Like Home". The town expects it of me... Then am I to dissappoint them ? I will not break the stage's unwritten law and comment on my fellow artists' performance, but I will say, with confidence that comes from many tributes, that my performance of "There's no Place Like Home" will be one of the highlights of the evening.¹

Le symbolisme est désuet et affligeant, comme on peut le constater dans le choix de représenter le Styx afin que Mafanwy Price puisse imiter un chien (Cèrbère!) le traversant à la nage. ("MRS RAFI. I know you need all the help you can get. I have foreseen it. Therefore two auxiliary ladies will hold a sheet across the stage. It will be decorated with dolphins, starfish and other sea-emblems, and the ladies will be clad in bathing attire. You swim on behind the sheet. Only your head, arms and chest will show."²) Le naturalisme est risible - particulièrement dans l'incarnation de Cerbère.

MAFANWY. ... I step from the water and shake myself.

MRS RAFI. Shake yourself ?

MAFANWY. All dogs shake themselves when they leave the water. I've been studying our Roger very carefully for the part. (*MAFANWY shakes herself.*)

VICAR. ... Oh excellent, Miss Price. Our Ajax lies just so before the hearth when he comes home from his walk on winter evenings.

MAFANWY. Thank you, vicar. I've been noting the mannerism of our Roger in a little book.³

¹ *The Sea*, Sc4, p.123.

² *The Sea*, Sc4, p.124.

³ *The Sea*, Sc4, pp.125-/28.

Les sentiments sont caricaturés, en particulier l'amour d'Orphée pour Eurydice. ("MRS RAFI. Eurydice, let me clasp your marble bosom to my panting breast and warm it with my heart. /JILLY starts to cry. /JILLY. Oh dear. So sorry. It's so moving. So sad. /MRS RAFI. Let it flow, dear. Be moved. It's to be expected. /JILLY. How awful ! /She runs crying from the room."¹) Tous ces éléments fusionnent et donnent en fin de compte un spectacle fort comique, mais dans lequel l'amertume est toujours présente, tant il résume les rapports d'un monde fondamentalement verrouillé dans un fonctionnement sclérosant. Mrs Rafi l'affirme en toute innocence, lorsqu'elle déclare à sa troupe : "Think of the miners who spend their lives crawling through darkness so that you may have light. That also, in its way, is the task of art."² Or il est évident que pour Bond, le fait que certains passent leur vie à ramper dans le noir afin que d'autres bénéficient de la lumière est absolument intolérable, de même qu'il est intolérable que l'art soit une activité élitiste.

Ce que la scène de lynchage théâtralisé de *The Swing* fait apparaître, c'est le caractère éminemment criminel d'une société fondée sur le capital. Ce type d'organisation sociale impose à l'individu des valeurs humaines calquées sur celles du commerce ("SKINNER.

¹ *The Sea*, Sc4, pp.126-127.

² *The Sea*, Sc4, p.131.

Fellow Americans. How we run the law's the same how we live our lives. The store, street, law : one. Let the law slip : you git bad measure in the store and the sidewalk end up death-row for the good citizen. That's how it is."¹) Par conséquent, les tenants du pouvoir économique, suivis par le reste de la communauté, organisent leur collectivité et ses rituels (procès et spectacles) selon les mêmes modalités. Tout comportement menaçant d'entraver la "liberté" du commerce social doit être supprimé : Fred se retrouve condamné sur simple présomption -et la façon dont est organisée sa mise à mort est édifiante. "SKINNER. This is how I've organized this do. Every ticket-buyin member of this audience is entitled t'one shot. Them that paid the higher prices git first shot... Pit, gallery, gods. Anyone step out of line, the usherette ladies've been told t'git their names"². Dans ce contexte, ce que Bond définit comme "culture" (les modalités compréhensibles selon lesquelles l'individu inter-agit rationnellement avec le monde), se trouve vidé de son sens, et ne demeure qu'un vernis. Témoin, la chansonnette frivole de Mrs Kroll avant l'exécution de Fred. Or, une culture qui n'est que vernis est, selon Bond, complice du système dans lequel elle s'inscrit -en l'occurrence, un système meurtrier. Ainsi Mrs Kroll utilise-t-elle pour sa chanson la balançoire sur laquelle on attachera Fred l'instant suivant. Le

¹ *The Swing*, Sc3, p.69.

² *The Swing*, Sc3, p.71.

contenu même de cette chanson est révélateur : "Life is a Milliner's Show" vante l'importance de l'apparence vestimentaire ("Even the Quaker you know /Has to take care how she dresses"¹). Mais de toute façon, la forme la plus factice de culture elle-même est amenée à disparaître, puisque, comme l'annonce Skinner : "This really is the last appearance of Mrs Helen Kroll on her own stage"². Marquant l'équation entre une culture de surface et une organisation sociale assassine, en leur faisant partager la même scène, Bond indique aux spectateurs de *The Swing* (qui se trouvent en train de regarder les deux, en même temps que les spectateurs, fictionnels, du lynchage), que se complaire au spectacle de l'une, est se rendre complice de l'autre.

Enfin, dans *Stone*, Bond prête à la Fille un discours à la fois objectif et poétique qui constitue un commentaire précieux sur la scène 3, et sur la danse qu'elle y présente. La dénonciation de son spectacle en tant que produit et image de son (notre) monde est donc moins difficile à contempler qu'ailleurs. Cette dénonciation porte essentiellement sur l'art considéré comme marchandise, et donc soumis aux lois du marché qui règlent également tout le reste de la vie sociale. Le vocabulaire mercantile abonde : la Fille parle de sa danse comme de son "business", qui "attire les clients à des kilomètres à la ronde", mais affirme qu'elle

¹ *The Swing*, Sc3, p.67.

² *The Swing*, Sc3, p.68.

"pourrait mieux travailler"¹. Elle inclut sa danse dans le salaire qu'elle offre à l'Homme lorsqu'elle l'engage à son service : "you get one good meal a day and your drink -but I limit the drink, publicans should abstain. And you can watch me dance -you'd never afford the prices !"² Lorsque l'Homme récupère son argent que lui avait volé le Vagabond, elle le lui reprend à son tour grâce à sa danse :

The MAN knocks the TRAMP out... He rips open the TRAMP'S pockets. He takes out the coins.

GIRL. At last ! Money !

MAN(*turns away gasping*). Mine.

GIRL. ... All right lovie. Lug him out the back. I'll see you're all right... (*The GIRL prepares for the dance.*)... This is my famous Dance of the Seven Deadly Veils...

*The GIRL begins by dancing wildly. She stops seven times. Each time she stops she asks the MAN for a coin.*³

Cette commercialisation de l'art est replacée en son contexte social dans la "Song of the Seven Deadly Veils" que chante la Fille au début de la scène : ce contexte est un monde dans lequel "Tout homme doit travailler ou magouiller pour avoir de l'argent /Afin d'acheter le gîte et le couvert de sa famille /Le plus grand profit est le roi de cette jungle"⁴. L'organisation du monde fondée sur le profit (capitaliste, donc) pervertit les valeurs humaines et les soumet à sa loi : "That's how vices become virtues! /... In the famous dance of the seven

¹ Mes traductions.

² Stone, Sc3, p.98.

³ Stone, Sc3, p.103.

⁴ Stone, Sc3, pp.98/100. Mes traductions.

deadly veils /Bad turns to good /Homes turn to jails /Can turns to should /A corckscrew is straight /Saints turn to whores"¹. L'art n'échappe pas à cette règle. Nullement expression spontanée de l'individu, il est une production sociale -et, dans le cas de cette société-là, une production extorquée. Aussi, inévitablement, la danse de la Fille obéit-elle aux mêmes modalités. C'est un objet de transaction comme le reste : la première pause de la danse correspond à l'échange d'une pièce de monnaie contre la nourriture, puis l'Homme continue de payer pour la boisson, le confort physique, et la danse. Cette soumission de l'art à des modalités transactionnelles totalement dénuées de rapport avec les aspirations humaines, est violemment critiquée par Bond. La Fille n'est pas seulement danseuse, elle est aussi prostituée, comme elle le laisse elle-même entendre : "(The GIRL feels the MAN's arm.) Right little porter. Feed you up and who knows, I could be very friendly"², et comme le confirme vertement le Vagabond : "Are you sniffin round that she-animal ? She only does it for money and believe me laddie you'd get better satisfaction puttin your little penny in the slot of a china piggy bank."³ L'art prostitué n'est pas facteur d'épanouissement, bien au contraire. A la fin de la danse, l'Homme acquiert un comportement qui rappelle nettement celui du Vagabond : "The MAN crawl[s] back to his stone to sleep... MAN. Okay

¹ Stone, Sc3, p.100.

² Stone, Sc3, p.102.

³ Stone, Sc3, p.102.

grub. Didn't think much of the dance."¹, et la Fille reste seule, enveloppée de ses "linceuls", à pleurer de se sentir mise à nu : "So naked. So naked. Cover me."²

A l'inverse, les moments de spectacle que Bond nous offre dans *The Fool*, Scène 1, dans *The Bundle*, scène I 5, et dans *The Worlds*, scène I 4, sont radicalement opposés à ceux que nous venons d'évoquer. Point ici d'image de l'art en négatif, mais bien plutôt un portrait de la mise en pratique de la conception bondienne du théâtre : un acte d'interprétation sociale.

If you can make people's lives clear to them on stage, in spite of all the obfuscation and obscurantism and so on that is heaped on individuals in our society, if you can cut through all the myths that we are brought up to believe, educated to believe, paid to believe, if you can cut through all these things and put on the stage at least some of the truth about society, then people, I'm sure, want to come and see that.³

L'idée, cependant, demeure la même : la pièce des mummings et les saynettes de Wang et de Terry sont également un produit et une illustration de la société dans laquelle ces personnages vivent. La différence vient de ce que ces spectacles sont montés par des personnages à la conscience sociale développée, ayant une démarche critique dérivée de cette conscience ; en d'autres termes, par des personnages engagés. Les spectacles

¹ Stone, Sc3, p.104.

² Stone, Sc3, p.104.

³ Karl-H. Stoll, "Interviews with Edward Bond and Arnold Wesker" p.421

qu'ils créent se posent comme un produit et une illustration de leur combat contre "l'irrationnalité" de leur monde.

Ainsi les mummings de *The Fool* ne sont-ils pas des comédiens professionnels, mais des paysans en contact direct avec la réalité économique de l'Angleterre georgienne. Il n'y a pas, chez eux, de différence profonde entre le moment où ils jouent, et celui où ils travaillent ; cela fait pareillement partie de leur vie. Bond prend bien soin de le préciser à Louis Sheeder, metteur en scène américain de *The Fool* :

The "mummer's" play shouldn't be gauche -like the rustics' play in *Midsummer Night's Dream*. We should feel they have their own expertise, that their clothes have a real eye for colour and design -they aren't at all Walt Disneyish. They should be very competent dancers and singers : it is their culture, and they can still express themselves in it.¹

Leur prise de position contre le système qui les exploite n'est fondée sur aucune théorie (Marxiste, par exemple), portée par aucun mouvement politique officiel, organisée d'aucune façon, mais elle n'en demeure pas moins réelle, concrète, et valable. Leur pièce est d'ailleurs encadrée de remarques (surtout de la part de Darkie) sans ambiguïté à ce sujet. Le groupe se plaint d'avoir à "attendre toute la nuit" à la porte de lord Milton, du fait que "les temps sont durs", que leur

¹ Bond, cité dans Tony Coult, *The Plays of Edward Bond*, p.63.

réveillon est composé de "patates et de légumes verts"¹, etc. Le spectacle des mummers, également, traduit une réalité d'exploitation dont ils sont conscients : le présentateur (Miles) fait apparaître le fossé divisant les classes de son monde, dans son introduction : "We are not of the ragged sort /But some of the royal trim"². La toute puissance de l'argent se laisse deviner dans la raison pour laquelle le colonel Bullslasher attaque St George : pour lui "voler son argent" ; de même que la différence entre riches et pauvres éclate dans la réplique du Docteur : "ENTERER IN. Doctor can you cure this man ? /DOCTOR. Ten pounds if he's rich, twenty pounds if he's poor"³. C'est toutefois dans la chanson "Hunting the Wren" qu'apparaît de la manière la plus synthétique la perception que les paysans artistes ont de leur monde et de la place qu'ils y tiennent : le petit roitelet est chassé par "Robin the Bobbin", dont le nom ("Bobbin") évoque l'industrie (textile, en particulier), par "Ritchie the Robin", dont le nom évoque la finance ("ritches/robbing"), et par "Jack a the Land", dont le nom évoque l'agriculture. L'industrie, la finance et l'agriculture veulent "tuer" le roitelet, pour le "manger". Mais le roitelet est "le roi des oiseaux", et "bien que petit, sa famille est grande"⁴. Le symbolisme de cette poésie simple est bien l'expression de la

¹ *The Fool*, Sc1, p.88. Mes traductions.

² *The Fool*, Sc1, p.84.

³ *The Fool*, Sc1, p.85.

⁴ *The Fool*, Sc1, p.87. Mes traductions.

réalité quotidienne des acteurs, considérée de leur point de vue : un acte critique relié de manière vivante à l'expérience du public -un acte engagé.

Actes engagés également sont les saynetes orchestrées par Wang et Terry dans *The Bundle* et *The Worlds* -mais celles-ci sont évidemment présentées comme telles dès le début. Wang et Terry ne sont, pas plus que les mummies, comédiens professionnels. L'un est un paysan sortant de neuf années d'esclavage, l'autre un ouvrier. Tous les deux, avant de devenir metteurs en scène improvisés, se sont voués à opposer une résistance à "l'irrationnalité" de leur monde : Wang a refusé de rester au service de Basho ; Terry est membre du syndicat qui tient tête à Trench. Ils ne se lancent pas dans le théâtre, comme les mummies, parce que "cela fait partie de leur culture", mais pour rendre concret leur point de vue et le faire partager. C'est en toute conscience qu'ils font apparaître leur lecture particulière du monde. Tel Monsieur Jourdain et sa prose, ils ne se rendent pas compte qu'ils font, pour Bond, du moins, **réellement** du théâtre : ils dramatisent leur analyse du réel. Leur sujet, leur imagerie, leur langage, tout les relie à leur univers quotidien. La relation de proximité, d'ailleurs, est telle que leurs publics et leurs acteurs ne font qu'un : c'est **pour** les voleurs et **pour** les ouvriers autant **qu'avec** eux que Wang et Terry improvisent leur saynete.

Que les moments de théâtre dans le théâtre soient un commentaire "en creux" ou un commentaire plus direct sur la nature de l'art dramatique, ils sont toujours une mise en abyme des pièces dans lesquelles ils apparaissent, et constituent en cela une aide au spectateur pour leur compréhension globale. Ils sont un moyen idéologique, puisque Bond, comme Wang et Terry, veut être un dramaturge engagé dans le réel. Par cette mise en abyme, et d'une manière qui peut à première vue sembler paradoxale, Bond déclenche une opération de renvoi qui déloge le spectateur de la salle de spectacle pour l'installer sur scène. Le spectateur de *The Fool*, par exemple, regarde des personnages qui regardent une pièce qui les concerne. Ce faisant, il entre de plain-pied au milieu d'eux, et la pièce des mummers commence à le concerner à son tour. Ce procédé est particulièrement mis en évidence dans *The Swing*, où le public qui assiste au lynchage est situé dans la salle de spectacle elle-même.

Les moments de théâtre dans le théâtre, s'ils ne concernent que peu de pièces, ont néanmoins une importance capitale dans l'oeuvre. Ils constituent en effet un angle privilégié par lequel examiner le projet artistique de Bond, puisqu'il y développe la problématique de la fin et des moyens à deux niveaux : le premier est constitué des pièces dans la pièce qui, sous forme complexe ou simple, symbolique ou littérale, résumant l'argumentation idéologique développée dans

l'oeuvre. Le second tient en la démarche méta-théâtrale que ces pièces dans la pièce illustrent. C'est cette démarche qui, au bout du compte, renseigne sur la finalité du projet bondien : un théâtre d'argumentation destiné à changer le monde.

Sous-titres, scènes-écho, multifocalisation, et théâtre dans le théâtre, sont, à notre sens, les principaux moyens par lesquels Bond dramatise les analyses présentées dans ses pièces, et qui charpentent leur structure. Ce sont ces moyens dramaturgiques -moyens esthétiques- qui établissent la finalité des oeuvres. La nature analytique et interprétative de cette finalité est à son tour ce qui permet de transformer les pièces en armes pour changer le monde, à travers la nouvelle conscience qu'y acquiert le spectateur. Cette conscience s'acquiert en dernier lieu par des processus intellectuels : compréhension, différée ou non, de la signification structurelle des sous-titres, de celle des mouvements linéaires transcendant les scènes-écho, de celle de la dialectique du couvert et du dévoilé présente dans la multifocalisation, de celle de la mise en abyme des pièces par le théâtre dans le théâtre. Mais cette compréhension intellectuelle passe très largement par le biais émotionnel, comme dans le cas des scènes à foyer semi-occulté ; ou tout du moins, permet-elle aux émotions de se développer de manière dirigée à l'intérieur d'un cadre rationnel, et ultimement moral. Il semble bien que l'épique bondien, grâce à l'arsenal de moyens dont le

dramaturge se dote pour conférer la primauté de la fable par rapport à l'histoire, et ainsi faire apparaître le sens des pièces, est plus sophistiqué que celui de Brecht¹.

Au vu de ce qui précède, il est révélateur (mais pas étonnant) de savoir que Bond conçoit ses pièces de manière "centrifuge", car : "drama is not about what happens, but about the meaning of what happens."²

What I begin from is really a series of small visual images, or sometimes just phrases or sentences which seem to me to have some sort of curious atmosphere about them that one wants to explore and open up.³

La pièce finale est donc l'explication cohérente et reconstruite d'une image singulière -une remontée des effets aux causes à laquelle le spectateur est invité. Ce que dit Bond sur le suicide de son Shakespeare est, à ce sujet, assez édifiant :

I'm like a man who looks down from a bridge at the place where an accident has happened. The road is wet, there's a skid mark, the car's wrecked, and a dead man lies by the road in a pool of blood. I can only put the various things together and say what probably happened.⁴

Cette dynamique interprétative est ce qui permet de mettre en relation le drame et le contexte du drame, une histoire et l'histoire de cette histoire, c'est-à-dire les circonstances historiques dans lesquelles elle

¹ Bond tempèrerait sans doute cette affirmation en disant qu'il est simplement "mieux adapté au temps présent", mais notre propos n'est pas ici une comparaison historique des deux.

² "Commentary on the War plays", p.298.

³ Bond, "Drama and the Dialectics of Violence", p.6.

⁴ Introduction de *Bingo*, p.4.

s'inscrit. En effet, la démarche épique doit aboutir à la résolution des conflits non sur la scène, mais dans le monde, et à cette fin, mettre en évidence les causes historiques de nos conflits quotidiens. "We have to show that general circumstances lead to specific events."¹ C'est très exactement cette contextualisation, la façon de mettre en relation le particulier et le général, la scène et le monde présent constituant l'élément narratif, le commentaire sur le drame représenté, le compte rendu subjectif du monde objectif, qui fait la particularité du théâtre épique. Cet élément narratif, constitué (pour l'oeuvre qui nous concerne) des quatre moyens dramaturgiques étudiés ci-dessus, est ce que Bond, dépassant ici encore l'arsenal littéraire traditionnel, nomme : "le lyrisme".

All art aspires to the lyrical, just as truth tends to the simple. And in the epic the lyric becomes objective... In the epic-lyric, the individual and particular are no longer isolated but are placed in a historical, social, human pattern. That's why there's a political way of cutting bread or wearing shoes. That way is described in the epic-lyric. In it there's no conceptual division between descriptions of a battle or a meal... they occur in one pattern of knowable causes and recognizable appearances.²

Ce "lyrisme" n'est cependant pas aussi naturellement "objectif" que Bond veut bien l'affirmer. Si tel était le cas, le public suivrait comme un seul homme la musique de la vérité, comme les enfants de Hamelün celle du joueur

¹ "Commentary on the *War Plays*", p.302.

² "The Activists Papers", p.130.

de flûte. Or, un nombre non négligeable de spectateurs ne supporte pas de suivre Bond là où il veut les mener -et c'est sans doute là que se trouve le défaut de ce dispositif dramaturgique par ailleurs remarquablement rôdé. Il est (hélas) fréquent que le violent malaise provoqué par le théâtre de Bond saisisse le public si fortement que celui-ci se détourne de la pièce dans son ensemble, quand bien même il aurait au départ des sympathies pour le sujet dont elle traite. Lors de la représentation de *Saved*, par exemple, la critique fut presque unanime pour réagir contre la violence de ce qui lui était présenté, la prenant pour une complaisance morbide de la part de l'auteur¹. Il est évident que si le spectateur n'est pas suffisamment fort pour supporter la pression à laquelle Bond le soumet dans ce type de scènes, tout le dispositif de manipulation dramaturgique est perdu -aussi parfait soit-il.

Dans le cas où le spectateur réagit de la manière prévue par l'auteur, on peut toutefois se demander si les moyens que Bond se donne ici sont bien en adéquation avec ses fins. En effet, l'un des points récurrents de sa

¹ Il faut ici citer Herbert Kretzmer, qui, dans le *Daily Express* du 4/11/1965, écrivait : "From first to last, Edward Bond's play is concerned with sexual and physical violence. It is peopled with characters who, almost without exception, are foul-mouthed, dirty-minded, illiterate, and barely to be recognized on any human level at all. Nobody in his senses will deny that life in south London, or anywhere else, for that matter, can be sordid, sleazy, and sinister. Nobody, furthermore, will deny that it is one of the functions of the theatre to reflect the horrific undercurrents of contemporary life. But it cannot be allowed, even in the name of freedom of speech, to do so without aim, purpose, or meaning." Une partie de ces termes sera malicieusement mise par Bond dans la bouche de Victoria et d'Arthur dans sa pièce suivante : *Early Morning* (Sc12 p.189).

critique du capitalisme est la violence qu'il fait aux citoyens, et que ceux-ci sont amenés à reproduire, même à l'encontre de leurs propres intérêts. Il appuie son affirmation sur un processus mental bien connu des psychologues : pour se protéger d'une agression, l'individu s'identifie à l'agresseur, et reproduit cette agression¹. Bond ne laisse pas le choix (et pourquoi pas?) au spectateur de se complaire dans sa situation de voyeur. Il le guide sur son chemin moral, et lui fait sans doute là, à son tour, violence, utilisant contre lui les moyens idéologiques du système qu'il veut combattre.

Il est vrai que Bond, tout au long de sa carrière, en est graduellement venu à différencier la valeur morale des moyens par la valeur morale des fins qu'ils servent. Alors qu'il déclarait sans ambiguïté, en 1972 : "The end can never justify the means in important matters, and certainly shouldn't, for a writer."², on le voit amorcer un virage l'année suivante. 1973, rappelons-le, est la première année de composition du cycle des "Mythologies Revisitées", avec *Bingo*. Or, on trouve pour la première fois dans la préface de cette pièce (écrite début 74), une différence de nature pour un même moyen, selon qu'il émane d'une classe ou d'une autre : "There are two main sorts of political aggression. Of the weak against the strong, the hungry over the over-fed. That's easy to understand. The strong are unjust, and to survive and get

¹ Phénomène connu sous le nom de "Syndrome de Stockholm".

² Bond, "Drama and the Dialectics of Violence", p.14.

elementary rights, many people are forced to act aggressively. The second aggression is of the strong against the weak."¹ En 1976, la préface de *The Fool* fait une large place aux différentes formes d'agression émanant de la classe dominante dans le système capitaliste. La nécessité de changer la société pour supprimer cette agression y apparaît aussi clairement que dans la préface de *Bingo*². Cependant, alors que la préface de *Bingo* se plaçait dans une perspective encore largement légitimiste ("There is a counter-culture ready and it's been developing for hundreds of years : it is democracy."³), la préface de *The Fool* semble implicitement indiquer qu'il est peut-être nécessaire d'utiliser la violence légitime (la violence moralement justifiée, celle de la classe dominée) pour combattre celle, injuste, de la classe dominante : "Morality can only exist in a culture or be forged in the quest for one."⁴ Ceci tend à dire que tous les moyens employés à cette fin seront justifiés. Le pas entre l'implicite et l'explicite sera enfin franchi en novembre 1976, lorsque Bond déclarera à Howard Davies :

There is this terrible dilemma... that it is not possible to reach a rational world by wholly rational means, and that's very, very difficult... How do you get a rational society?

¹ Introduction de *Bingo*, pp.8-9.

² "You can't do much by deciding to be happier, saner, or wiser. That partly depends on society, and you can only change your life by changing society and the role you have to play in it." Introduction de *Bingo*, p.10.

³ Introduction de *Bingo*, p.12.

⁴ Introduction de *The Fool*, p.71.

And you don't get it by rational means entirely. There has to be a rational understanding of the situation, but we can't just all sit down and say, "let's be reasonable, let's talk this over". We're not in that situation, we are in a situation in which people are being driven mad, and in which people are in despair, in which people are in agony, and all those things are symptoms of the necessity of change. For Shakespeare these were the problems of endurance, but for us they have to be symptoms of the necessity of change, and if that means political violence then it means political violence and I accept that.¹

Toutes les déclarations ultérieures de Bond montreront qu'il ne déviara plus de cette position. Dans l'absolu, la fin ne justifie pas les moyens, mais les circonstances historiques relativisent cette vérité, et, jusqu'à l'avènement d'une société de justice universelle, qui lutte pour cette justice a le droit d'utiliser les moyens qu'il veut. Remarquons que la dernière des "Mythologies Revisitées", *The Woman*, écrite en 1977, met justement en scène une Hécube qui "triche" et tue Heros par trahison, remettant ainsi les pendules des forces historiques à la même heure, et rétablissant la justice sur terre. Il en était déjà de même dans les deux petites pièces qui précèdent *The Woman : The Man*, à la fin de *Stone*, assassine le Maçon ; et Paul gagne son combat contre Uncle Sam de manière peu sportive, dans *Granma Faust*. Ce thème sera ensuite largement exploité dans les pièces suivantes : Wang (*The Bundle*), le RRA (*The Worlds*), Marthe (*Summer*), Augustina (*Human Cannon*), Phil

¹ Bond, cité dans Tony Coult, *The Plays of Edward Bond*, p.63.

(*Jackets*), sont tous des terroristes dont les actions sont parfaitement légitimées par Bond.

Personne, Bond pas plus que Machiavel, n'a jamais mis un terme au débat de la justification morale des moyens par rapport à leurs fins. Nous n'avons pas la prétention de le faire ici non plus. Le seul constat que l'on puisse établir, c'est que nous sommes en présence d'un auteur qui ne refuse pas le débat, et qui est prêt à prendre ses responsabilités à l'intérieur d'un cadre défini : d'accord pour la violence, si elle sert à abolir la violence institutionnelle sur laquelle notre système est fondé. Encore faut-il ne pas perdre de vue que l'on utilise un moyen intrinsèquement mauvais : "If I show violence, it is always for it to be understood. It is not an end, never a solution. It is always a problem."¹

Faire comprendre la violence tout en l'assénant, "distancier" tout en "impliquant", voilà bien le rapport paradoxal qu'un théâtre tel que celui de Bond ne peut manquer d'établir avec son spectateur.

¹ "The Dramatic Child", Postface de *Tuesday*, p.45.

CHAPITRE III**LE THEATRE DE BOND :
FINS ET MOYENS ETHIQUES**

Do not leave the theatre satisfied...
You cannot live on our wax fruit
Leave the theatre Hungry
For change

"On Leaving the Theatre"
Theatre Poems and Songs p.5

Dire, comme le fait Bond, que la fin justifie les moyens dans le contexte de la lutte des classes, ce n'est pas seulement énoncer un credo politique. C'est avant tout poser une affirmation de nature **éthique**, dont le fondement est le caractère social de l'homme, et le corollaire, l'égalité irréductible de tous les individus entre eux. Cette égalité fondamentale ne se retrouve pas dans le réel tel que nous le connaissons. Elle se trouve même contredite par lui. En effet, comme ne cesse de le répéter Bond, notre organisation de la communauté humaine est profondément inégalitaire. Or, c'est à partir du réel que se définissent les normes morales propres à l'être humain : "Moral values originate in the relationship between men, their technology, their environment, and their mutual interdependence."¹ Une organisation inégalitaire du réel est donc **moralement** condamnable, puisqu'elle se fait le creuset de valeurs **mauvaises** -au centre desquelles, l'inégalité des hommes entre eux, à travers la domination de la classe possédante sur la classe (dé)possédée :

Social institutions control law, education, civic force (police and armed forces), scientific research and so on -all the machinery and knowledge we need to live together and create a common life. But the control is deeper. It permeates the ordinary use of language, mores, customs, common assumptions and unquestioned ideas. Together these things -institutions and their social reflexions- make up a tacitly accepted view of life, a consciousness of the world which is also in large part a self-consciousness... Social institutions control the

¹ Bond, "A Note on Dramatic Method", p.viii.

tacitly accepted view by means of education, the selection of information, economic sanctions and if necessary naked force. Above all they control the tacitly accepted *moral* code -and social living requires a moral code (or a reactionary substitute for it) as well as a set of rules.¹

Mener sa vie selon une éthique humaine -éthique de la sociabilité, impliquant au plus profond d'elle-même, le respect de **l'autre**- exige, avant toute autre chose, de lutter pour l'établissement très concret de modalités d'existence **égalitaires** ; et ceci commence par la mise à bas de la propriété privée comme institution sociale. La justification de la fin par les moyens dans le contexte de la lutte des classes, n'est pas autre chose que l'affirmation du caractère fondateur de l'existence dans le domaine éthique.

Cette affirmation -le "cadrage" existentiel de la question éthique- est constamment réitérée par Bond, au niveau de trois éléments constitutifs de la voix narrative ("lyrique") de son théâtre. Ces éléments ne dictent pas la structure des oeuvres, comme ceux étudiés précédemment, mais s'y intègrent harmonieusement. Il s'agit de la délocalisation dans l'espace et le temps ; des songs, des "public soliloquies", et des chœurs ; ainsi que de la sémiotisation des accessoires.

Ces éléments font par ailleurs partie de l'arsenal "classique" des processus de distanciation. Bond n'est en effet pas un génie isolé, travaillant au dessus et au delà de tout point de repère historique et technique.

¹ Bond, "A Note on Dramatic Method", p.viii.

Notre auteur est profondément ancré dans le réel, et sa culture théâtrale (entre autres) est des plus solides. C'est donc en parfaite connaissance de cause qu'il intègre dans la composition de ses pièces ces d'éléments-types du répertoire moderne, depuis que Brecht les y a fait entrer. Ainsi, sa démarche esthétique, fondée sur le rejet de l'empathie au profit de la compréhension totale (intellectuelle **et** émotionnelle), manifestée au niveau de la structure des oeuvres, se retrouve également au niveau des constituants internes de ces dernières.

Ces trois procédés de distanciation "classiques" évitent une empathie trop grande de la part du spectateur, qui l'empêcherait d'avoir le recul critique nécessaire à la pleine compréhension de l'oeuvre. Ils se posent ainsi comme des moyens dramaturgiques ayant pour fin la réalisation esthétique de l'oeuvre d'art, mais contribuent également à la construction de sa dimension politique, car ils agissent directement sur le spectateur. En effet, que ces éléments-types aient fait leurs preuves dans le passé n'empêche pas Bond d'en faire une utilisation tout à fait personnelle, démontrant ainsi la parfaite maîtrise qu'il en a, ainsi que sa volonté de faire progresser le théâtre épique. Leur fonction n'est pas seulement de "déplacer" le spectateur par rapport à ce qui est représenté. Elle est surtout de transmettre la philosophie morale de notre auteur, telle qu'évoquée plus haut. Nous verrons que l'utilisation de ces trois éléments force systématiquement le spectateur à abstraire

l'argument éthique au cours du spectacle, puis l'invite à l'appliquer à son propre quotidien. Ces constituants de la voix narrative du théâtre épique Bondien, agissent en fait comme autant de moyens de pression, mettant sans cesse le spectateur au pied d'un mur **éthique**. Or, c'est bien par ce biais, et par ce biais seul, que Bond peut prétendre atteindre le but qu'il assigne à sa discipline: transformer le monde.

Alienation does not provide an autonomous metatext. A metatext is not alienation but a commitment that involves the psyche-social processes of real life. the audience commits itself to judgement because it questions itself.¹

¹ Bond, "Commentary on the *War Plays*", p.329.

I DEPAYSEMENT ET HISTORICISATION

La distance géographique et temporelle de l'univers représenté par rapport à celui de la représentation, (que l'on appellera respectivement "dépaysement" et "historicisation"), est un procédé utilisé de tous temps, par tous les artistes du monde, et dans tous les arts. Pensons seulement à la Sicile et à la Bohême imaginaires du *Conte d'Hiver*, de Shakespeare ; au Liliput et au Brobdingnag des *Voyages de Gulliver*, de Swift ; au bateau de la *Nef des Fous*, de Bosh ; à l'Égypte fabuleuse de la *Flûte Enchantée*, de Mozart ; à la ville fantastique de *Métropolis*, de Lang ; au XIXe siècle de *Cloud Nine*, de Churchill ; au futur du *Meilleur des Mondes*, d'Orwell ; à l'antiquité romaine du *Serment des Horaces*, de David ; ou égyptienne d'*Aïda*, de Verdi ; au XVIe siècle de *Ivan le Terrible*, d'Eisenstein.

Dans le domaine du théâtre contemporain, Brecht est celui qui a élaboré la théorie la plus conséquente à ce sujet.¹ Il affirme qu'"une reproduction qui distancie est une reproduction qui, certes, fait reconnaître l'objet, mais qui le fait en même temps paraître insolite"².

¹ En particulier dans le *Petit organon pour le théâtre*.

² *Petit organon pour le théâtre*, Point 42.

Cet "insolite" plaît particulièrement à Bond, puisqu'il voit en lui l'amorce possible d'une réflexion individuelle que son théâtre cherche à provoquer. A propos d'*Early Morning*, par exemple, il déclare :

The plays that I am told are based on social realism very often seem to me the wildest fairy stories, and setting them against an immediately recognizable background doesn't make them any truer. So what I wanted to do in *Early Morning* was to take away all the known landmarks that might have led to false assumptions. It's like taking the labels off tins, so that you have to open them up to see what's inside.¹

Dépaysement et historicisation sont donc des procédés communément employés par Bond. Il en fait usage dans 22 pièces sur 31. Ces procédés peuvent apparaître seuls (*Early Morning* ; *Lear* ; *The Sea* ; *Bingo* ; *The Fool* ; *Restoration* et *The Cat*, sont simplement historicisées - *Black Mass* et *Summer*, en revanche, ne sont que dépayées), ou combinés (*Narrow Road to the Deep North* ; *Passion* ; *AAmerica!* ; *Stone* ; *We Come to the River* ; *The Woman* ; *The Bundle* ; *The War Plays* ; *Human Cannon* ; *Jackets* ; *September* et *Coffee*).

Dans tous les cas, la précision des paramètres espace/temps varie du tout au tout. Toutes les combinaisons sont utilisées : *Black Mass* est située à Sharpeville, Afrique du Sud, le 21/03/1960 ; *Summer*, après la deuxième guerre mondiale, mais dans un pays qui n'est pas indiqué ; *Stone*, hors de tout repère spatio-

¹ Bond, "Drama and the Dialectics of Violence", p.13.

temporel reconnaissable ; *Lear*, en Grande Bretagne, mais à une époque indéterminée.

On ne peut donc vraiment pas attribuer une signification univoque à ces différentes délocalisations. *Human Cannon*, par exemple, se situe dans l'Espagne de 1936, parce que Bond veut évoquer dans sa pièce un moment historiquement et géographiquement circonscrit de l'histoire du monde. Au contraire, *Passion* n'a ni lieu ni temps. Cependant, d'un point de vue dramaturgique, *Passion* n'est ni "plus" ni "moins" dépaycée ou historicisée que *Human Cannon*. On ne peut donc attribuer de signification systématique à la variation des paramètres "temps" et "espace", par rapport au monde de la représentation. La seule certitude, c'est que **la variation même** de l'un ou de ces deux paramètres est signifiante. Bond, d'ailleurs, souligne souvent lui-même ce caractère signifiant, en effaçant (paradoxalement, peut-être), toute possibilité d'interprétation **univoque** de la situation de ses pièces : il déclare, de la fantaisie d'*Early Morning* : "The events of this play are true" ; il introduit son *Lear* en rapportant un extrait de chronique attribuée à Holinshed et à Geoffrey de Monmouth; Il situe *Restoration* en indiquant : "England, XVIIIth century -or another place at another time" ; et *We Come to the River*, en précisant : "Europe XIXth century and later".

Cependant, on peut remarquer que dépaysement et historicisation ne sont pas, loin s'en faut, aussi développés par Bond que d'autres aspects techniques de son art, dans ses écrits théoriques. On peut s'en étonner, puisque ce qu'il en dit lorsqu'il en parle montre qu'il y accorde beaucoup d'importance : "I think that quite often one feels the need to see something at a bit of a distance, just to see its relationship to oneself better."¹ Bond pousse même sa réflexion très loin en affirmant que l'expérience du dépaysement, à cause du processus de comparaison et de raisonnement qu'elle implique, est à la racine de sa vocation de dramaturge. Il fait cette remarque intéressante au cours d'une des très rares évocations de son enfance pendant la guerre, après qu'il a été "évacué" à la campagne pour échapper au blitz :

To see a field for the first time when you had no expectation of ever seeing anything like that - well, it's a very startling experience. And it made me very aware of people. They were talking this strange cornish dialect -it might have been Japanese or something. So one was very much aware that certain facets of experience lacked the values that one would usually attach to them. I would have sensed what to feel about certain things when they happened : one would have been taught the responses. Being put into a strange environment created a division between feelings and the experience of things. If there is any one reason, I dare say it is because of that that I'm a writer.²

¹ Bond, "Drama and the Dialectics of Violence", p.8.

² Bond, "Drama and the Dialectics of Violence", p.4.

On se souvient également de la révélation que Bond avait eue en voyant *Macbeth* au théâtre juste après la guerre¹. Alors que la plupart des jeunes sont en général réticents à entrer dans l'univers de Shakespeare, qu'ils perçoivent comme fort loin de leur expérience quotidienne, Bond se souvient :

...for the very first time in my life... I met somebody who was actually talking about my problems, about the life I'd been living, the political society around me. Nobody else had said anything about my life to me at all ever. To begin with there was just this feeling of total recognition. I knew all these people, they were there in the street or in the newspaper -this in fact was my world.²

Ces expériences enrichissantes du dépaysement lors de la jeunesse de Bond, peuvent expliquer de manière satisfaisante le fait qu'il ait le réflexe d'y recourir pour souligner le caractère permanent de certains sujets développés dans ses pièces : "In order to express reality, the simplest and best and most direct way isn't necessarily to say, well the time is now 6.15 and it's the third of March."³ Bond, par ailleurs, fait très spontanément allusion, dans une discussion sur Brecht, à la "manipulation of time to serve the argument."⁴ Il est alors surprenant de ne pas trouver dans les écrits de Bond sur le théâtre, de théorisation conséquente sur le dépaysement et l'historicisation, la seule exception

¹ Voir Chapitre I : "CYCLE ZERO".

² Bond, "Drama and the Dialectics of Violence", p.5.

³ Bond, "On Brecht : a Letter to Peter Holland", p.34.

⁴ Bond, "On Brecht : a Letter to Peter Holland", p.34.

étant la brève allusion dans la préface de *Bingo*. Peut-être ces processus sont-ils subtilement associés à des souvenirs profonds, douloureux à évoquer ? Peut-être est-ce simplement un problème de publication ? Pour le moment, on ne connaît pas la réponse à ces questions.

On ne peut pourtant pas attribuer ce manque de théorisation au fait que Bond se satisfait des dires de Brecht sur la question. En effet, dans son théâtre, la décontextualisation spatio-temporelle est loin de se borner à faire apparaître l'objet de la représentation comme "insolite", laissant au spectateur le soin de poser sur lui ses propres questions et de tenter d'apporter ses propres réponses. Chez Bond, le "décentrage" de l'objet représenté par rapport à l'espace et au temps de la représentation a toujours pour fonction d'amener le spectateur à émettre un jugement **éthique** sur son propre monde.

Rappelons ici brièvement le cas des *Mythologies Revisitées*, étudié au premier chapitre. Ces pièces, on s'en souvient, ont pour but de re-présenter un certain nombre d'éléments fondateurs de notre culture dans une perspective marxiste, afin de les démythifier, et ainsi de modifier notre regard sur le présent.

Events as rational history, preceeded by causes and succeeded by consequences, seem to entail a technique of writing about the past. -That's a consequence of one's attempt to understand the present. I imagine that at some time I will start writing plays that are set in the future. In any case, as far as I'm concerned, all my plays are

about the present. It's just that in order to carry out my analysis, I found it helpful to distance the subject sometimes and to try and look at things that go wrong when they begin to go wrong.¹

Le terme "wrong" n'est pas un hasard. La démarche qui consiste à remonter des effets aux causes historiques, a bien pour point de départ un jugement de **valeur** défavorable sur le présent. C'est ce jugement de valeur que Bond transmet au public chaque fois qu'il délocalise ce qu'il représente.

Plays should deal, either comically or seriously, with situations, accounts and characters, which concern the audience in their daily life. But a dramatist need not always deal with the present. The past is also an institution owned by society. Our understanding of the past will change our developing self-consciousness. This is not a partisan rewriting of history but a moral discovery of it.²

Certaines pièces (*Early Morning* Sc16->21 ; *Lear* ; *Passion* ; *Granma Faust* ; *Stone* ; *We Come to the River* ; *The Cat* ; *The War Plays* ; *September* ; *Coffee*) sont inscrites dans un espace/temps "flottant" au dessus de toute référence vraisemblable. D'entrée de jeu, le spectateur se situe par rapport à la représentation. Il sait qu'il entre dans le domaine du théâtre d'idées, et que l'effacement des repères spatio-temporels sert à synthétiser, en le stylisant, l'argument abstrait, général, permanent, dramatisé dans la pièce. C'est

¹ Bond, "Creating What is Normal", p.10.

² "A Note on Dramatic Method", p.xiv.

précisément cette synthèse qui rend l'argument dramatisé applicable au présent. Or, cet argument est toujours ultimement éthique.

Il n'est d'ailleurs pas dû au hasard que ces pièces utilisent des archétypes religieux (le Paradis pour *Early Morning* ; le Christ et Bouddha pour *Passion*; le diable pour *Granma Faust*), ou des motifs culturels (le cannibalisme pour *Early Morning* ; la prédation pour *The Cat* ; la cécité "visionnaire" pour *Lear* et *We Come to the River* ; l'enchaînement pour *Stone* ; parricide et fratricide pour *Early Morning*, *Lear* et *The War Plays* ; meurtre pour *Early Morning* ; *Lear* ; *Stone* ; *We Come to the River* ; *The Cat* ; *The War Plays* ; *September* et *Coffee*), par lesquels sont traditionnellement véhiculées les notions absolues de bien ou de mal. Pour apprécier tout le sens de la pièce, le spectateur doit réussir à se détacher suffisamment de l'histoire anecdotique qu'elle présente, afin de saisir la signification abstraite de ces archétypes et de ses motifs. Or, cette démarche les lui remet, pour ainsi dire, entre les mains. Pour comprendre ces pièces, il faut établir que le paradis, ou le cannibalisme, d'*Early Morning* ; le diable de *Granma Faust* ; la prédation de *The Cat* ; l'enchaînement de *Stone*; les divers assassinats de *Lear*, *We Come to the River*, *The Cat*, *The War Plays*, *Stone* et *Coffee*, sont l'image de l'organisation de notre monde (le capitalisme), du point de vue des valeurs humaines,

dépourvue du masque des apparences. Il faut établir, de même, que le Christ et Bouddha de *Passion* représentent l'inefficacité des bons sentiments, confrontés à cette organisation du monde ; que la cécité visionnaire de *Lear* et *We Come to the River* transforme le regard des protagonistes en un regard moral ; que le meurtre de *Stone* est un rétablissement de la justice. Ces éléments sont la marque de la position éthique de l'auteur.

Les problématiques d'éthique appliquée¹ sont plutôt traitées dans les pièces dont la délocalisation spatio/temporelle est une **transposition** dans un autre espace/temps reconnaissable². Mais le principe d'abstraction de l'argument moral grâce au décentrage spatio-temporel reste le même : pour comprendre les pièces, il faut reconnaître la valeur de la non-ingérence politique dans *Early Morning* Sc1->15, *Narrow Road to the Deep North* et *The Sea* ; les devoirs de l'artiste dans *Bingo* et *The Fool* ; le coût humain de l'ordre économique dominant dans *The Woman*, *The Swing*, *Black Mass*, *The Bundle*, *Restoration*, *Summer*, *Human Cannon* et *Jackets*.

La délocalisation est ici plus stratégique, la présentation d'un temps ou d'un lieu étranger mais connu,

¹ Selon *Le dictionnaire des auteurs et des thèmes de la philosophie*, (Paris : Hachette 1991), au contraire de la réflexion morale traditionnelle, qui tente d'élucider les fins dernières de l'Homme à partir d'un principe transcendant, l'"éthique appliquée" part d'un cas concret, et s'efforce d'en produire une évaluation morale acceptable.

² Bien que ces problématiques ne soient pas forcément absentes des pièces précédemment évoquées. *Passion* ; *Granma Faust* ; *Stone* et *September*, en l'occurrence, sont également, comme on l'a vu, des pièces d'"agit-prop", et traitent donc aussi de problèmes très concrets.

induisant forcément un sentiment de sécurité relative chez le spectateur. On ne s'adresse pas à lui aussi directement que dans le cas des pièces précédentes, le spectateur n'a pas à s'exposer en se positionnant immédiatement par rapport à des problématiques absolues.

Ce sentiment de sécurité est exploité par Bond le temps de développer son évaluation morale du monde et sa position par rapport à celui-ci, puis détruit par divers procédés que nous allons voir, afin de remettre ces arguments entre les mains du spectateur, de façon à ce qu'il les fasse siens au présent.

Les liens entre l'espace/temps des pièces délocalisées et celui de la représentation -ce qui permet la transposition de l'argument dramatisé dans le monde réel, via la conscience du spectateur, sont, somme toute, assez classiques. Il s'agit, grâce à divers dispositifs, d'effectuer une mise en parallèle qui suggère l'identité entre le monde de la représentation et le nôtre.

Ce parallélisme peut être construit par rapport à l'intervalle, marquant un changement de l'espace et/ou du temps, dans certaines pièces construites sous forme de diptyque: *Early Morning* traite le thème de la nature sociale de l'homme dans le contexte transposé de la cour de Victoria dans sa première partie, puis reprend son argumentation "dans l'absolu", hors de toute détermination spatio/temporelle, dans le "paradis" de sa seconde partie. *Jackets* présente exactement la même

histoire dans le Japon médiéval et dans l'Angleterre contemporaine, dans les deux parties qui le constituent.

D'autres pièces se présentent sous une forme assez clairement parabolique, dont l'enseignement (la "morale") apparaît au détour d'une phrase, souvent un aphorisme. "Don't eat", pour *Early Morning*¹ ; "CHRIST. I can't be crucified for men because they have already crucified themselves", pour *Passion*² ; "No man step in the same river twice", pour *Granma Faust*³ ; "To judge rightly what is good -to chose between good and evil- that is all that it takes to be human", pour *The Bundle*⁴ ; "The fate of man is man", pour *The Cat*⁵ ; "Man is what he knows", pour *Restoration*⁶.

Cette morale n'a pas seulement de manifestation verbale. Elle peut également apparaître sous la forme d'une image scénique. Le suicide de Kiro en parallèle avec le sauvetage de l'Homme, dans *Narrow Road to the Deep North*⁷ ; la pelle plantée dans le mur, dans *Lear*⁸ ; le soldat prenant la place du Christ dans *Black Mass*⁹ ; l'éclair de lumière traversant l'asile, dans *The Fool*¹⁰ ; la balançoire au dessus des hommes se battant pour une pièce de monnaie, dans *The Swing*¹¹ ; L'Homme enchaîné à

¹ Sc19, p.209.

² "The Wilderness", P.250.

³ Sc3, p.29.

⁴ Sc10, p.78.

⁵ II Sc7, p.163.

⁶ II Sc12, p.99.

⁷ II Sc4, p.225.

⁸ III Sc4, p.102.

⁹ p.235.

¹⁰ Sc8, p.151.

¹¹ Sc4, p.79.

sa pierre, dans *Stone* ; le crachat à la face de Xenia, dans *Summer*¹ ; Augustina se transformant en un cannon humain, dans *Human Cannon*² ; O. s'exposant avec le cadavre de Chico Mendes comme un monstre de foire, dans *September*³.

D'autres pièces présentent leur "morale" sous la forme de discours totalisants, placés dans la bouche de divers personnage : le discours où Evens expose sa vision de l'univers dans *The Sea*⁴ ; celui où Shakespeare expose sa vision de l'artiste, dans *Bingo*⁵ ; ou Clare, la sienne, dans *The Fool*⁶ ; celui où Wang explique les mécanismes d'oppression sociale, dans *The Bundle*⁷ ; de même que Nando, dans *Human Cannon*⁸ ; celui où Rose explique les processus de conditionnement idéologique, dans *Restoration*⁹ ; celui où Marthe les explique à son tour, dans *Summer*¹⁰.

Bond fait également usage d'anachronismes pour lier le temps délocalisé de ses pièces, et celui des spectateurs. En effet, les cannibales d'*Early Morning* ne sont pas si loin de nous que l'époque victorienne dans laquelle semble située la pièce pourrait le laisser penser : ils vont au cinéma, ont des radio-émetteurs,

¹ Sc5, p.45.

² Sc8, p.40.

³ p.209.

⁴ Sc8, pp.167-168.

⁵ Sc5, p.57.

⁶ Sc8, p.148.

⁷ Sc5, p.39.

⁸ I Sc1, p.5.

⁹ II Sc8, p.78.

¹⁰ Sc5, p.42.

écoutent "Radio One", connaissent déjà Hitler et Einstein, etc. De même, les personnages, qui peuplent le monde de *Lear*, ne sont pas si loin de nous que le temps mythique de la pièce pourrait le laisser croire : leurs armées sont très modernes, ils ont un armement contemporain, ils connaissent la photographie, ont des cartes topographiques, pratiquent des autopsies, et possèdent des machines mécaniques pour ôter les yeux des orbites des prisonniers. Les songs de *Restoration* font également largement allusion à notre présent : on y mentionne des tanks, des armes automatiques, les chambres à gaz nazies, des machines-outil, le béton, des automobiles, des parkings, et des bombes. Tous ces signes de reconnaissance, dénotant un univers d'exploitation mutuelle, aident le spectateur à se sentir familier avec l'univers de l'époque "révolue" représentée, afin qu'il puisse s'appropriier plus facilement l'argument qui y est développé, et l'aident aussi, paradoxalement, à éloigner suffisamment ce dernier pour qu'il puisse se l'approprier de façon dépassionnée.

Pour ce qui est des pièces délocalisées, Bond établit un pont avec ses spectateurs à travers l'apparition de personnages anglais, archétypes de relations coloniales à travers le commerce ou la force : Harrisson-Leigh et Fawcett, dans l'Espagne de *Human Cannon* ; le Comodore et Georgina, dans le Japon de *Narrow Road to the Deep North*.

Les jeux sur l'espace et le temps soulignent bien une **reconstruction signifiante** de ces deux paramètres : dans toutes les pièces évoquées, la mise à distance du monde représenté par rapport au monde de la représentation, qu'elle soit spatiale ou temporelle, qu'elle soit grande ou petite, qu'elle soit combinée ou non, qu'elle soit vraisemblable ou pas, a pour but la clarification de l'argument représenté à travers la destruction systématique de l'illusion théâtrale. La modification du temps et de l'espace est délibérément inscrite dans la fabrique des pièces comme un défi que le spectateur doit relever : recontextualiser dans l'espace et le temps les arguments bruts qu'elles proposent, c'est effectuer un travail de réflexion sur le présent. Reconnaître les archétypes de l'autorité, du pouvoir, de la justice, des forces économiques qui peuplent ces oeuvres, ou les problématiques de la liberté et de la responsabilité individuelle et collective qui y sont développés, implique forcément un travail de repérage, de comparaison, et d'évaluation de ces mêmes archétypes et problématiques dans l'univers formant l'expérience du spectateur, c'est à dire le monde contemporain. Ces pièces ne sont pas "regardables" autrement qu'en contrepoint du monde dont elles font la critique.

II SONGS, "PUBLIC SOLILOQUIES", ET CHOEURS

Nous venons de voir que les arguments présentés dans les pièces dépayées et historicisées, sont parfois relocalisés dans l'"ici et maintenant" du spectateur, grâce à la parole métaphorique ou anachronique, des personnages. Bond s'intéresse de près à cette parole, puisqu'elle aussi constitue un élément du "lyrisme" qu'il veut "objectif", constituant la particularité du théâtre épique. Cette parole prend souvent la forme de songs, de "public soliloquies" et de choeurs -de passages soit chantés soit déclamés, mais passant par le verbe, et sortant de la diégèse. Ces passages soulignent autant qu'ils transmettent -avec un bonheur inégal- l'affirmation du caractère premier de l'existence dans la fondation de la nature humaine, qui constitue la philosophie morale de Bond.

L'élément lyrique du théâtre de Bond se manifeste donc parfois sous la forme de songs. Cet élément dramaturgique est principalement connu pour l'utilisation que Brecht en fait dans son théâtre (particulièrement à l'époque de son association avec Kurt Weill). Pour Brecht, un song¹ est une interruption chantée de la

¹ (Le français a gardé le mot original anglais pour le distinguer de la "chanson", qui est autre chose.)

pièce, qui y introduit l'élément narratif constituant la particularité du théâtre épique. Citons l'exemple de *Mère Courage*, dont la scène 8 se clôt par un song dans lequel le personnage principal exprime toute l'ambiguïté de sa situation, et sa responsabilité dans son malheur : ses deux fils sont déjà morts à la guerre, mais Mère Courage continue aveuglément de faire l'apologie de cette dernière, car elle constitue son gagne-pain. Point question ici, comme dans le théâtre bourgeois, de créer une atmosphère suggestive, mais bien plutôt un effet d'étrangeté, à travers la place incongrue du song dans la scène, la musique discordante qui l'accompagne, ou tout autre attribut dont il est doté, afin d'amener le spectateur à considérer le sujet de la représentation dans une perspective distanciée, donc plus objective :

Lorsqu'il chante, le comédien accomplit un changement de fonction. Rien n'est plus exécration que lorsque le comédien se donne l'air de ne pas remarquer qu'il vient de quitter le terrain du discours prosaïque et chante déjà... Quant à la mélodie, il ne la suit pas aveuglément: il existe une manière de "dire-contre-la-musique", laquelle peut avoir de grands effets qui proviennent d'un prosaïsme tenace, indépendant, et inentamable par la musique et le rythme.¹

Pour Bond, cependant, cet "effet d'étrangeté" n'est pas neutre. Paradoxalement, il impose une interprétation extérieure au matériau dramatique, alors que celui-ci devrait être porteur de sa propre justification.

¹ Brecht, "Notes sur l'opéra de quat' sous". *Oeuvres complètes*, II pp.318-319.

Brecht isolates music in many ways. For example, he flies insignia over the stage while the song is sung. The insignia do not alienate, they transmit authority... Really, in Brecht, music is the mask worn by authority.¹

Cependant, Bond ne propose, dans ses écrits théoriques, aucune amélioration formelle concrète aux principes sur les songs énoncés par Brecht. On est en droit de s'en étonner, puisque sa production compte un nombre de pièces majeures dans lesquelles apparaissent des songs : cinq songs ponctuent les sept scènes de *Stone*; quinze, les douze scènes de *Restoration* ; sept, les sept scènes de *Derek* ; un song constitue à lui seul la scène 7 de *Red Black and Ignorant* (qui en comporte neuf) ; et l'on trouve deux songs dans les douze scènes de *Human Cannon*. Sans compter le théâtre proprement musical : *We Come to the River*, et *The Cat* ; ni les pièces dans lesquelles apparaissent des moments chantés, non pas spécifiquement identifiés comme songs, mais qui en constituent une forme plus discrète, et non systématique, comme on tentera de le montrer : *Early Morning*, *The Sea*, *The Fool*, et *AAAmerica!*.

Il n'y a donc pas d'ambiguïté quant à leur nature d'éléments pensés en fonction de certains effets, dont la place est déterminée avec soin dans les pièces, et qui s'y trouvent pour des raisons précises. Pourquoi un tel silence ? L'allusion que Bond fait aux songs dans le

¹ "Commentary on the *War Plays*", p.329.

"Commentaire sur les *Pièces de Guerre*" (citée ci-dessus), suggère néanmoins qu'il tente de ne pas se servir d'eux comme d'un moyen pour imposer "de l'extérieur" une interprétation subjective des pièces qui les contiennent -d'en faire plutôt un processus d'objectivation, une des voix narratives ("lyriques") du théâtre épique. Cette "objectivation" s'avère, en fait, le processus de transmission de la morale existentielle de Bond.

Faisant le lien avec ce qui a été dit précédemment, un des moyens par lequel les songs de Bond transmettent la pertinence présente de l'argument moral représenté dans les pièces dont nous parlons ici, est qu'il ne situe pas toujours ces songs dans le temps contemporain de l'action représentée, mais dans celui du spectateur. C'est le cas des songs de *Restoration*, dans laquelle le procédé est très visible. Ainsi que le fait remarquer Philip Roberts : "The deliberate anachronisms in the songs, the inclusion of tanks, gas chambers, and the apparatus of modern forms of coercion, point the songs at the audience, and disallow the notion that what is presented is past."¹ Scène I 2, Frank fait son entrée, qui, à la suite du labeur harassant auquel on le soumet, va bientôt prendre position contre les Are. Or, l'allusion qu'il fait aux usines, dans "Song of Learning", sert à mettre en évidence la connaissance de sa position de classe au travers de son activité de production. Scène I 3, Rose tente d'échapper aux tirs

¹ "The Search for Epic Drama : Edward Bond's Recent Work", p.472.

croisés des époux Are, qui pourraient bien lui coûter son emploi. Son évocation de tanks dans "Dream", représente justement l'élément mortifère pour sa classe, du vieux monde que la révolte des opprimés pourrait supprimer. Scène II 6, Are demande à Bob d'endosser le meurtre de sa femme à sa place. L'univers concentrationnaire dépeint dans "The Gentleman" est une métaphore du conditionnement social d'une classe par une autre. Plus loin dans la même scène, lorsque Bob accepte la demande d'Are, c'est son destin de victime consentante qui se scelle. Ainsi, l'accident fatal de l'ouvrier d'usine évoqué dans "Song of Talking" est-il une image des conséquences dramatiques du conditionnement social évoqué dans le song précédent. Scène II 8, Heartache et Are signent leur alliance économique, dont la stabilité dépend de la condamnation de l'innocent Bob. L'usine évoquée dans "Hurrah !" est l'image de la forme moderne d'un de ces intérêts économiques. Scène II 11, enfin, c'est la propre mère de Bob qui jette la grâce de son fils au feu, sur la demande de son maître, qu'elle ne questionne pas. Elle aide ainsi la mort à s'abattre brusquement sur son enfant. La bombe évoquée dans "Suddenly" met un terme à la vie sur la terre avec la même brutalité.

Ce que les anachronismes de *Restoration* véhiculent dans le présent, est bien, en dernier lieu, au delà de l'histoire anecdotique de Bob Hedges, une conception particulière de l'homme, et l'éthique qui en découle. Comme le chante Rose, à la fin de la pièce : "Man is what

he knows"¹. La nature humaine étant déterminée par la connaissance, la condition humaine en résulte inexorablement. On reconnaît aisément les grandes lignes d'une morale existentielle -le corollaire (pensons ici à la mère de Bob) de "man **is** what he **knows**", étant également que : "man **is** what he **does**".

Mais naturellement, c'est surtout le contenu des songs, et le rapport que ceux-ci entretiennent avec la scène dans laquelle ils s'inscrivent, qui en font un processus d'objectivation équivalant à la transmission d'une morale existentielle. Ainsi que le fait remarquer Philip Roberts dans l'article évoqué précédemment :

The fundamental link between the historical setting of the play [il parle ici de *Restoration*, mais son analyse s'applique aussi bien aux autres pièces concernées par les songs] and its contemporary relevance is created not simply by the action, but by the sixteen songs which appear throughout the play... The songs, this way, provide a steady counterpoint to the story of the play.²

Dans la grande majorité des cas, les songs sont inscrits dans un rapport de **redondance** avec la scène où ils apparaissent -une sorte d'illustration, mais transposée de façon à les rapprocher de l'expérience du spectateur. On peut, ici encore, approuver Philip Roberts, quand il déclare : "[Bond] uses the songs as a cumulative analysis of the story."³ Bien que redondants,

¹ *Restoration*, II Sc12, p.100.

² "The Search for Epic Drama : Edward Bond's Recent Work" pp.471/473.

³ "The Search for Epic Drama : Edward Bond's Recent Work", p.471.

ces songs ne sont pas pour autant explicatifs, et Bond oblige en quelque sorte le spectateur, en les déchiffrant, à faire lui-même le rapprochement entre la scène qu'il voit et le song qui s'y trouve, et, dans un deuxième temps, entre ces songs et sa propre vie. Il donne un coup de pouce à son activité interprétative, mais ne l'occulte pas. Ainsi Jenny Spenser déclare-t-elle, que dans une lettre personnelle et non publiée, Bond lui aurait fait remarquer que "les songs n'ont pas pour fonction de simplifier ou d'usurper le travail du public."¹ Elle conclut en disant : "song is privileged, but not too privileged."² Il ne faut pas, en effet, que les songs soient "trop privilégiés". C'est le travail d'interprétation qu'ils demandent qui synthétise leur contenu, rendant celui-ci applicable au monde du spectateur. Au beau milieu de la scène 4 de *Restoration*, par exemple, se trouve le "Wood Song", chanté par la mère de Bob, dans laquelle elle évoque tout un parcours humain à travers les objets en bois qui l'accompagnent, depuis "le berceau de bois" jusqu'au "cercueil de bois". Ce song s'achève sur des images de métal, de chaînes, et de serrures, pour se clore sur la notion de destin, et l'urgence de se prendre en main sans attendre, si l'on veut y échapper. Ce song se trouve lui-même inséré entre deux épisodes illustrant la servitude sociale et donc humaine contre laquelle Bond s'insurge. Il s'agit de la

¹ *Dramatic Strategies in the Plays of Edward Bond*, p.262. Ma traduction.

² *Dramatic Strategies in the Plays of Edward Bond*, p.262.

présentation de Frank, pour qui la vie et le travail de la campagne sont nouveaux, dans un état d'épuisement total ; et de celle de la mère de Bob, faisant briller l'argenterie de lord Are, répétant en cela les gestes transmis de mère en fille par des générations de servantes, et montrant un attachement totalement déplacé pour des richesses dont le métal précieux n'est ni plus ni moins que le fer de ses chaînes. Frank et Madame Hedges sont eux aussi -ainsi que nous-mêmes, suggère Bond- pris dans le parcours figé de leur vie, figé parce que planifié par et pour d'autres qu'eux-mêmes. On retrouve, derrière les images métaphoriques du "Wood Song", la scène qui est en train de se dérouler sous nos yeux. Sont également concernés par le rapport de redondance avec la scène qui les contient: "Song of Learning" (scène 2) ; "Song of Calf" (scène 4) ; "The Gentleman" et "Song of Talking" (scène 7) ; "Song of the Conjuror" (scène 8) ; "Suddenly" (scène 10) ; "Drum Song" (scène 11) ; et "Man is what he Knows" (scène 13).

Après examen, l'on constate que ces songs mettent tous l'accent sur les différentes facettes d'un même thème : celui de la condition humaine, et qu'ils aident la pièce à définir cette dernière comme la résultante de l'organisation sociale du groupe humain.

Tous les songs de Stone et de Derek¹ fonctionnent selon le même principe de redondance, et, comme dans

¹ Excepté la scène 1 qui fonctionne sur le mode déictique, comme nous le verrons plus loin.

Restoration, ils synthétisent l'idée, dramatisée dans les pièces, que la nature humaine est déterminée par sa condition. Nous n'en donnerons qu'un exemple par pièce.

Ainsi le "Girlfriend's Song" de *Derek*, indique t-il sans ambiguïté que l'on n'est rien si l'on ne prend pas sa propre vie en mains : "... You didn't own the papers you read /That put the ideas you had in your head /You didn't own your life /That's why you're dead."¹

Dans *Stone*, si les songs fonctionnent tous sur le mode redondant, ils ne se contentent plus de transmettre les bases d'une conception existentielle du monde. Ils vont tous plus avant dans l'exploration de la morale qui en découle. "Song of False Optimism"², par exemple, critiquant les comportements fondés sur des croyances plutôt que sur la raison, condamne la justification mythique d'une société ultimement fondée sur l'exploitation mutuelle. "Merlin and Arthur"³, souligne le caractère relatif des notions de "bien" et de "mal", si elles n'apparaissent pas dans un contexte social autorisant leur pleine expression. Le "Song of the Seven Deadly Veils"⁴, fait un lien explicite entre un monde organisé "de façon à en tirer profit d'autant de manières que possible"⁵, et la perversion des valeurs qui en découle : "Bad turns to good..."⁶

¹ *Derek*, Sc4, pp.12-13.

² Sc1, p.91.

³ Sc2, p.98.

⁴ Sc3, pp.98-100.

⁵ Ma traduction.

⁶ Sc3, p.99.

Les songs ne fonctionnent pas tous sur le mode redondant, dans le théâtre de Bond. A cet égard, *Restoration* montre une richesse d'invention supérieure aux autres pièces. Bond d'ailleurs le reconnaît lui-même, quand Jenny Spenser rapporte qu'il lui déclare : "Not all the songs work in the same way, ... tensions exist within and across songs, ... different songs serve to comment on each-other as well as the action."¹ Il est certain que dans cette pièce, les songs fonctionnant "en redondance" côtoient ceux fonctionnant en **contraste** avec les scènes dans lesquelles ils s'inscrivent. Ces songs offrent en général l'image de la valeur que devrait prendre la vie des individus, si elle était régie par d'autres modalités que celles du réel dépeint dans la pièce.

Ainsi scène 1, Bob chante-t-il la force de l'amour humain en harmonie avec le milieu naturel -alors que l'on voit l'industrie dans sa conception capitaliste la plus agressive, incarnée par Heardache, mettre en place une stratégie d'expansion implacable ; Scène 7, la mère de Bob chante une légende où l'homme se bat contre un géant voleur pour rester maître des fruits de son bonheur - alors qu'elle-même vient de prendre parti contre Rose et de choisir de soutenir lord Are qui va faire pendre son fils à sa place ; scène 9, enfin, Rose et Frank chantent la gloire de "l'arbre de la liberté", dont les fruits sont des yeux si puissants qu'ils font fuir le voleur qui veut le voler, le bûcheron qui veut le couper, le

¹ *Dramatic Strategies in the Plays of Edward Bond*, p.262.

contremaître qui veut le brûler, et qui reste debout comme une source de vie pour les abeilles, les oiseaux, le chèvrefeuille, la vigne vierge, et les "roses" sauvages ("wild roses" !) -alors qu'il est maintenant hors de doute que Bob est sur le point d'être pendu pour protéger son meurtrier.

De même, le deuxième song de *Human Cannon* : "Song of Augustina Ruiz, Known as the Human Cannon", brise la spirale du malheur culminant à la scène 10, en affirmant son caractère passager par rapport à la permanence de la soif de justice et de liberté.

Deux autres songs, enfin, (le "Doctor's Song", de *Derek*¹, et le "Army Song", de *Red Black and Ignorant*²) fonctionnent sur le mode **déictique**. En effet, le Docteur ainsi que le soldat s'y décrivent comme ce qu'ils sont : un "marchand de santé" vendant ses talents au plus riche, et une machine à tuer. Ils sont l'incarnation du type d'homme produit par la société "mauvaise", que critiquent ces pièces.

On voit que la relation entre le contenu des songs et les scènes qui les contiennent est à comprendre, à conceptualiser, par le spectateur, s'il veut pleinement apprécier la pièce à laquelle il assiste. Les songs ont donc une fonction objectivante. La compréhension qu'ils aident à acquérir participe à la démonstration du conditionnement de l'essence par l'existence, et des

¹ Sc1, p.7.

² Sc7, p.27.

règles de vie qui en découlent - parmi lesquelles, en premier lieu, l'obligation morale de changer cette situation pour faire en sorte que les conditions de cette existence soient "justes".

Un regard sur le théâtre musical de Bond confirme tout à fait cette analyse¹. Bond a écrit deux livrets d'opéra publiés : *We Come to the River*, et *The Cat*. Le texte y est d'évidence intimement associé à la musique qui l'accompagne. Cette façon pour Bond d'utiliser le langage, fait de ces livrets des sortes de songs à grande échelle, qui aident à synthétiser l'argument des pièces, afin de le rendre plus proche de l'expérience du spectateur. Bond déclare, comme le rapporte le *Companion to the Plays*, à propos de *We Come to the River* :

I found that when I wrote the libretto for the opera... I was not merely providing language to be set to music, in the way a nineteenth century libretto would be set, but I was throwing language into a cauldron ; that its meaning would have to be recreated by the music; that the music would not merely colour it or comment on it. What had to be done was more radical. It is, of course, what has to be done whenever anyone now writes a play ; a story can no longer teach its own interpretation, and so, instead of the story providing the meaning, the dramatist must provide a meaning to the story -that is, he doesn't so much dramatize the story as the interpretation or analysis of it. The sound world Henze² created on the text was not a mere montage... but an analysis of the various events.³

¹ Cette analyse n'est d'ailleurs pas partagée par tout le monde : Katharine Worth, dans "Bond's Restoration", p.483, maintient par exemple que les songs de cette pièce ont pour fonction de "soulager" le public de la pression à laquelle le soumet la pièce. Ce jugement est étonnant de la part d'une critique par ailleurs aussi excellente.

² (Qui écrivit également la musique des autres opéras.)

³ Hay et Roberts, *Edward Bond : a Companion to the Plays*, p.23.

We Come to the River est située dans une "Europe du XIXe siècle" hors du temps et de l'espace, *The Cat* dans le monde des fantaisies animalières -et pourtant toutes deux proposent une fable applicable au monde actuel. L'analyse est contemporaine, si son support ne l'est pas. Ce sont les parties les plus lyriques de ces opéras qui expriment le plus synthétiquement l'analyse des scènes représentées.

Dans *We Come to the River*, les soldats, scène 1, chantent "Maggie May" parce qu'ils croient que la guerre est finie, alors que les officiers décident du contraire, puis vont chanter à leur tour que la fin (la victoire totale) justifie les moyens (la guerre). La Jeune Femme, scène 11, dresse un portrait chanté de l'homme assimilé à une pomme plantée de cinq baguettes (tête et membres) qui peuvent éventuellement servir à manger la pomme lorsqu'on a faim, alors que justement, elle est penchée sur le cadavre de son soldat de mari. Scènes 11 et 16, les fous chantent leur volonté de vivre dans l'illusion, tandis que le Général, acquiert soudain un regard transcendant les apparences. Enfin, le Général et toute ses victimes, scène 16, chantent la foi en l'homme issue du refus de considérer ses actes en termes d'illusion, mais en tant qu'actions dont il est moralement responsable. Ces moments lyriques, associés aux scènes, concentrent, résumant, et illustrent le sens de

l'histoire un peu sinueuse du Général qui parvient à porter sur son monde un regard moral absolu, et non plus un regard conditionné par les valeurs de sa classe. Accédant à la vérité des choses, le Général les donne, pour ainsi dire, à partager au spectateur à travers les arias.

Pour ce qui est de *The Cat*, le simple fait de comprendre qui représentent les chats et qui représentent les souris est une démarche qui rend le spectateur actif dans la compréhension de l'oeuvre. Les arias, ensuite, l'y aident de la même manière, comme autant de jalons lyriques sur le chemin de l'analyse dramatisée. (L'on n'en donnera ici qu'un exemple, car les morceaux lyriques sont de loin beaucoup trop nombreux pour ne pas faire plutôt l'objet d'un article spécialisé.) Dans la seconde scène, l'hypocrite RSPR a déjà été présentée, ainsi que Minette, innocente chatte de la campagne qui doit être mariée au vieux lord Puff afin de lui donner un héritier. Elle rencontre le beau Tom sur les toits, et ils tombent amoureux. Mais Minette a du mal à comprendre ses sentiments pour lui, car elle a été très bien élevée, et ne peut concevoir que ses instincts soient en contradiction avec les formes sociales qu'on lui a inculquées. Au lieu de remettre celles-ci en cause, et de répondre à l'amour de Tom par de l'amour, elle ne peut que lui prouver son affection en essayant, en toute bonne foi, de l'enrôler dans la RSPR. Tom s'enfuit, laissant Minette triste et frustrée. C'est alors que la Lune et

les Etoiles se lancent dans un song brossant un paysage romantique : un lac sous la lumière argentée de la lune. Mais ce tableau s'avère, après un examen plus précis, une image des principes qui règlent les affaires du monde : sous un vernis social brillant et policé (la lumière de la lune), le naturel est condamné (un cygne est tué d'une flèche sur le lac). Le song se clôt par l'impossibilité, en ce monde, de porter un regard lucide sur les instincts amoureux qui sont en nous, car si cette même lucidité se portait à son tour sur le monde, la laideur de ce dernier nous ferait mourir : le regard ou l'aveuglement sur la vérité des choses, sont socialement conditionnés.

Ces moments de lyrisme, pour objectivants qu'ils soient, n'en sont pas pour autant ouvertement didactiques. Comme pour les songs étudiés plus haut, leur efficacité tient au fait qu'ils sont exprimés dans des termes qui poussent le spectateur à déchiffrer le rapport dans lequel ils se trouvent avec l'histoire représentée. Bond le précise par ailleurs à Werner Henze, à propos de *The Cat*, cette fois, lorsqu'il lui écrit :

One point I would like to emphasize -what we don't want is the sort of approach in which the characters take off their masks and address the public directly... as though we wanted to say : "you have had your fun ; now sit still and listen to our sermon."¹

On voit que le langage musicalisé des opéras a pour fonction de constituer lui aussi une série de moments

¹ Bond, cité par P. Heyworth dans *The Observer*, 12/06/83.

dans lesquels Bond fait apparaître les implications éthiques d'une situation politique donnée.

Ces moments de vérité sont exprimés, dans les parties lyriques des opéras comme dans les songs des pièces, dans le contexte de l'histoire représentée, par des personnages qui n'ont qu'une conscience et des moyens d'analyse intra-diégétiques, donc limités. Or, il arrive parfois à ces personnages de sortir de la diégèse. L'illusion dramatique ne peut résister à ces moments où le personnage exprime des idées qu'il n'a pas les moyens d'avoir. Il est frappant par exemple, d'entendre la mère de Derek, scène 6, chanter avec lucidité que la morale sociale dominante est une illusion, alors qu'elle se laisse elle-même abuser dans la pièce par cette illusion. Le personnage, dans les songs, est souvent en décalage par rapport à lui-même. Cette division interne du personnage est d'ailleurs manifeste (du moins dans *Restoration*, *Stone*, *Red Black and Ignorant*, et *The Cat*) dans le grand nombre d'apartés que les personnages font au public. Ils montrent de cette façon un certain recul par rapport à la situation dans laquelle ils sont impliqués.

Ceci enrichit le travail d'interprétation de l'acteur, que Bond veut garder visible, restant en cela fidèle aux principes brechtiens sur le sujet¹ :

¹ Nous renvoyons, sur l'art de l'acteur, à la lecture de Brecht : *Sur le métier de comédien*.

To tell a story, the actor should not try to experience what it is like to be a character... He is first of all -above all- himself. As a story-teller he imitates the character about which he is telling -from time to time he imitates him almost rudely, almost with a wink, as if to say : this is the guy, exactly.¹

Cette façon de procéder oblige également le spectateur à interpréter personnages et situations à plusieurs niveaux, afin de bien dégager le sens de ce qui est représenté.

Our acting does not recreate. It recollects. Its energy is intellectual. It makes the particular general and the general particular. It finds the law in the incidental. Thus it restores moral importance to human behaviour.²

On retrouve cette conception de moments privilégiés, durant lesquels les personnages se dépassent pour "objectiver" la situation représentée, soit à travers un texte chanté ou récité, soit à travers des apartés au public (mais en tout cas à travers un texte extra-diégétique), dans un moyen dramaturgique forgé par Bond pour ses propres besoins, jamais utilisé par personne d'autre, et longuement développé au niveau théorique dans la préface de *The Worlds* : les "Public Soliloquies". Il s'agit d'un essai pour trouver un équivalent moderne du monologue shakespearien, dont Bond dit qu'il exprimait la vérité politique objective de l'univers du personnage à travers son introspection psychologique.

¹ Bond, cité dans Philip Roberts : "Edward Bond's Recent Work : the Search for Epic Drama", p.467.

² "Poems, Stories and Essays for *The Woman*", pp.288-289.

Selon Bond, le portrait d'une société à travers celui d'un individu qui en est le produit, contient forcément un jugement moral sur celle-ci. En effet, l'individu doit comprendre et évaluer sa place dans la société, et la valeur morale de celle-ci. Il lui faut ensuite soit l'accepter, soit la changer. Cette acceptation ou ce rejet -cette position éthique- marque de son empreinte les profondeurs les plus intimes de l'individu. Bond donne, en particulier, l'exemple d'"Hamlet le Danois", qui est à la fois Hamlet, être de chair et d'émotion, et Hamlet, fils d'Hamlet, dont la lignée se confond avec le Danemark même -avec sa société. Bond argue que face à un problème "public" (politique), Hamlet cherche d'abord une "vérité morale en lui-même", et n'agit qu'une fois qu'il l'a trouvée¹. Bond affirme que l'introspection psychologique ne peut plus tenir lieu, de nos jours, de commentaire objectif sur l'état du milieu dans lequel évolue le personnage, et donc servir à déterminer une morale, car : "la subjectivité de l'individu est pervertie, manipulée qu'elle est par ses maîtres -ses employeurs- et leurs émanations : éducation, médias, services sociaux, lois, distractions, etc."² Les valeurs éthiques que l'on pourrait en retirer ne correspondent donc plus à la relation objective que le sujet entretient avec son monde. Elle est dictée par ceux qui tirent profit de son organisation.

¹ "The Activists Papers", p.134. Ma traduction.

² "The Activists Papers", p.138. Ma traduction.

Afin de réinstaller un espace objectif dans la psychologie du personnage, et de laisser parler l'Histoire en tant que "force morale"¹ à travers lui, Bond choisit d'essayer de le projeter en avant dans le temps :

I've tried to push the character... say forty years ahead in time². He then talks not as he is but as he would be after we have been there. His age stays the same but he speaks with historical hindsight, with greater political consciousness than he yet has. Because of this his language changes.³

Bond souligne cependant que cette analyse offerte par le personnage, mais qu'il n'aurait pas les moyens de proposer s'il restait dans ses déterminations diégétiques, provient du personnage lui-même, et non de l'auteur qui l'a créé :

This is essential : the audience mustn't feel that the character has suddenly stopped being himself... and become the spokesman of the author... His subjective individuality then helps to explain the truth of his objective, generalized, statements : in the future, these things will be because there are now people like him... The actor doesn't step out of character, but the audience sees the character's potential self, sees him as he could be.⁴

Cette projection dans le temps est censée prouver l'objectivité du regard que ces personnages portent sur le monde décrit dans les pièces où ils apparaissent ; la "justesse" de leur relation à ce monde ; le fait que

¹ Bond : "...history is a moral force". "Poems, Stories and Essays for *The Woman*" p.270.

² Pourquoi quarante, (soit deux générations) ? *Mystère*.

³ "The Activists Papers", p.139.

⁴ "The Activists Papers", pp.139-140.

l'individu n'est pas "l'éternel prisonnier des apparences présentes" ¹ ; que l'on peut donc dégager un certain nombre de critères éthiques permanents de son expérience présente :

The subjective self becomes sensitive and discriminating only when it's shaped by objective knowledge, and when knowledge and experience of the real world illuminate and reform subjective individuality. It's a form taken by reason and morals, the individual's way of possessing the truth.²

Ces critères ne changent pas par rapport à ceux établis dans les songs : la nature humaine étant façonnée par l'expérience sociale, il est du devoir de chacun de faire en sorte que celle-là soit **juste** pour que celle-ci soit **bonne**.

Les "public soliloquies" sont employés principalement -bien qu'avec un succès inégal- dans deux pièces : *The Bundle*, et *The Worlds*. Dans ces pièces, régulièrement, la diégèse est mise entre parenthèses le temps d'un intervalle plus ou moins long, puis reprend. *The Bundle* est moins systématique que *The Worlds* à cet égard, sans doute parce que Bond n'avait pas achevé sa théorisation des "public soliloquies" au moment de son écriture (elle n'apparaîtra que dans la préface de *The Worlds*). Néanmoins, toute la préface de *The Bundle*, bien qu'elle aborde d'autres thèmes, montre le souci de

¹ "The Activists Papers", p.141.

² "The activists Papers", p.142.

représenter l'objectivité des lois de l'Histoire à travers la subjectivité des personnages qui y sont soumis, et la morale qui en découle :

Working-class people create their humanity by daily experience of resistance [to the ruling-class] or impulse for change. Their acts when they do this consciously are moral -and incidentally, truly individual though united with others. But if a difference is made in the playing of the ruling class and this difference is merely a stage technique... then again the play's moral statement may not have been tested and proved -that is turned into art- but merely assumed. The analysis of an event must not swamp the recording of it.¹

On trouve donc, dans cette pièce, un certain nombre de moments où les personnages fournissent des explications (à eux-mêmes, à un tiers, au public) sur leur situation objective, avec une clairvoyance que ne pourraient leur donner que... des siècles d'histoire -et pour être tout à fait honnête, d'analyse marxiste également ! C'est le cas du Ferryman lorsqu'il démonte pour Wang le mécanisme de sa propre exploitation, scène I 2 ; le cas de Wang lorsqu'il met à jour le caractère corrupteur des bons sentiments qui servent à entretenir l'injustice d'un système, scène I 4 ; ou lorsqu'il explique aux voleurs, scène I 5, l'organisation sociale dérivée de la propriété privée des moyens de production, et le type d'individus qu'elle produit ; ou lorsqu'il explique à ses parents, scène II 6, et à Tiger, scène II 7, les liens entre politique et morale qui font de l'action révolutionnaire un impératif.

¹ "A Note on Dramatic Method", p.xvii.

Ces moments, cependant, ne sont pas tout à fait de purs "public soliloquies", parce que les personnages qui les déclament, restent, la plupart du temps, impliqués dans une action intra-diégétique qui, en quelque sorte, justifie leur parole distanciée : scène 2, le Ferryman **est en train d'expliquer à Wang les raisons qui le poussent à braconner**, en remontant des effets aux causes ; scène 5, Wang explique le monde aux voleurs à travers des jeux de rôles **ayant également pour but de les convaincre à l'accepter parmi eux** ; scène 6, Wang **doit convaincre son père de passer des fusils sur son bac** ; scène 7, Wang **doit empêcher Tiger d'agir trop tôt**.

Ceci n'est plus le cas de *The Worlds*, où les "public soliloquies" sont beaucoup plus nombreux, puisque c'est la pièce qui leur sert réellement de "terrain d'expérimentation". Les parenthèses diégétiques sont franchement annoncées comme telles, et Bond va même jusqu'à leur donner des titres. Scène I 1 : "An Advertisement", "A Menu" ; scène I 3 : "A confused Reading of an Ultimatum", "A Clear Reading of an Ultimatum" ; scène I 6 : "An Invitation", "Speech at an Unveiling" ; scène II 3 : "A Negotiation Speech", "A Public Soliloquy" ; scène II 4 "A Workman's Biography", "A Speech" ; scène II 5 : "A Poem", "A Story", "A Lecture", "The Examination", "A Lecture Repeated", "A Confession", "A Fantasy" ; scène II 6 : "Press Release". Au cours de ces monologues, les personnages expriment

bien la vérité de leur situation grâce à un arsenal conceptuel qui leur est hors de portée dans la pièce. Bond dit d'eux qu'ils parlent "avec une clairvoyance historique et une conscience politique développées, et une présence politique plus forte que celle qu'il[s ont] dans la pièce."¹

On peut le voir dans les deux "public soliloquies" de la scène I 3. L'"ultimatum" qui constitue son texte est un résumé fort synthétique des positions existentielles de Bond qui définissent sa morale, comme nous l'avons vue plus haut : ce siècle possède les moyens techniques de faire le bonheur commun, mais l'organisation capitaliste du monde ne le permet pas, elle fabrique au contraire des êtres qui se détruisent, il faut donc changer cette organisation afin de rétablir une relation "rationnelle", et donc, morale, entre les hommes. Anna, qui représente la classe ouvrière "éclairée", est en mesure de verbaliser cet exposé, car : "The working-class becomes what it is through the very activity of its work."² C'est donc à elle que Bond fait déclamer le "Clear Reading of an Ultimatum". Or, il apparaît, scène II 2, par exemple, qu'elle et ses camarades sont si impliqués dans leur lutte qu'ils ont parfois du mal à la recadrer, idéologiquement et tactiquement -s'en remettant pour cela au "HQ"³. Trench, au contraire, ne peut en donner que la version "confuse"

¹ "The Activists Papers", p.139. Ma traduction.

² *The Worlds*, I Sc3, p.26.

³ *The Worlds*, II Sc2. p.59.

("A Confused Reading of an Ultimatum"¹), car sa position de dominant, faisant effectuer son travail par d'autres, ne lui permet pas de le comprendre. Effectivement, il se plaindra, au milieu de sa lecture, de la "frappe" du texte ("The typing"²), comme, une fois rentré dans ses déterminations diégétiques, il se plaindra de ne pas en comprendre les mots. ("Those -words."³) Cette analyse, et la morale qu'elle implique, ne peut être l'émanation de son expérience de possédant.

Le problème des "public soliloquies", que l'on sent parfois poindre dans *The Bundle*, devient flagrant dans *The Worlds* : il est réellement difficile de faire en sorte que les personnages restent "eux-mêmes", si on les extrait de leurs déterminations dramatiques, et qu'on les dote d'une conscience "éclairée", en premier lieu partagée... par le dramaturge. Le danger (et Bond peut bien prendre toutes les précautions oratoires qu'il veut, il y succombe) est tout simplement de faire passer le message politique de l'auteur par la voix des personnages, et d'en faire des porte-parole didactiques et fort peu théâtraux. Il suffit de parcourir les "public soliloquies" de *The Worlds* (ceux des terroristes, en particulier), pour être frappé par la ressemblance qu'ils portent avec les textes théoriques les plus ardues et les plus militants de Bond. Citons un bref exemple :

¹ *The Worlds*, I Sc3, pp.22-23.

² *The Worlds*, I Sc3, p.23.

³ *The Worlds*, I Sc3, p.25.

A Lecture Repeated

LISA. We live in two worlds. The real world of money controls the whole of the apparent world. Everything. Science, technology, work, education, law, morality, the press. Even us -our minds, our behaviour, the way we see the world : we're slaves unless we resist. That's why the world isn't human.

ANNA. As to the "human mob". We're not violent because we're born with the need to hate. It's because instead of changing the real world we merely do good in this one. The earth can't hold two worlds anymore. It's too small. So we make the two worlds one. That's all revolution is : making the two worlds one. Making morality strong so that the real world will be changed. The morality of the world of appearance is too weak to do that. It's a matter of weapons. Using them causes suffering. But when appearance and reality are one there'll be less suffering. Men will know themselves -and the world will last in peace and prosperity.¹

On retrouve toute cette argumentation, pratiquement dans les mêmes termes, dans les écrits théoriques.

Georges Bas, dans son article sur *The Worlds*², pose une question très pertinente lorsqu'il demande : "Est-ce parce qu'il s'est rendu compte de la difficulté de [la] mise en application [d'un didactisme théâtralisé, comme dans les "public soliloquies"] que Bond n'en a pas renouvelé l'expérience ?" La réponse qu'il suggère à sa propre interrogation, nous semble absolument juste : que ce soit pour échapper à l'accusation de didactisme ennuyeux, à celle du manque d'honnêteté d'un auteur se déguisant en ses propres personnages pour envahir sa propre pièce, ou pour ramener son théâtre dans le théâtre, et pour y réinstaller une dynamique cruellement

¹ *The Worlds*, II Sc5, p.79.

² "Pièges et Paradoxes de l'Engagement : Didactisme et Théâtralité dans *The Worlds*, l'une des 'Answer Plays' d'Edward Bond", *Coup de théâtre*, VI, 1986, pp.121-131.

absente des "public soliloquies", après *The Worlds*, Bond se retire franchement des parenthèses diégétiques. Il choisit, non plus de donner aux personnages une conscience élargie "de quarante ans", et le discours approprié, mais d'en faire les messagers d'une analyse dynamique de la situation qu'il commente, analyse qu'il différencie de la situation qui constitue son objet, grâce à la la musique. En un mot, il transforme les "public soliloquies" en songs.

Les longs développements théoriques sur les "public soliloquies" dans la postface de *The Worlds* constitueraient donc la formalisation des songs utilisés dans les pièces ultérieures. Ceci expliquerait de façon satisfaisante le manque de commentaires théoriques sur les songs en tant que tels. Tout, en effet, les rapproche dans l'esprit. Un commentaire inédit, cité par Jenny Spenser dans son récent ouvrage, confirme tout à fait cette analyse :

The songs [of Restoration] are an exercise in public soliloquies : privileged insights by the characters into their own condition -most of the songs are set between scenes and the character is -for these scenes- converted into a contemporary counterpoint: some of them are revolutionary - some of them are tragic ("My Mate was a Hard Case", for example).¹

D'un point de vue purement dramatique, on peut louer la mutation des "public soliloquies" en songs, ces derniers, en effet, étant beaucoup plus dynamiques et

¹ *Dramatic Strategies in the Plays of Edward Bond*, p.262.

rendant le spectateur beaucoup plus actif pour les relier à la pièce et à leur monde, que les discours plats et militants. On peut se demander si la subséquente disparition des songs à partir de *Derek* au profit des chœurs, constitue une avancée dans la recherche des mécanismes narratifs du théâtre épique, ou au contraire, un retour en arrière. Si les chœurs apparaissent encore en association avec des songs (bien qu'en beaucoup plus grande quantité) dans *Human Cannon* et *Red Black and Ignorant*, ils les supplantent totalement dans *The Tin Can People* et *The Great Peace*.

On voit d'ailleurs, au fil des trois *War Plays*, Bond se détourner des songs pour explorer les possibilités des chœurs -sans (à notre avis) se rendre compte qu'il finit par retomber sur les défauts des "public soliloquies" : *Red Black and Ignorant* ne comporte qu'un song, pour plusieurs¹ moments où : "... the characters comment in the manner of a Greek chorus (many agitprop plays use a chorus). For the choruses, the actors must be themselves."² Jusqu'ici, tout est clair : on a affaire à un moyen de distanciation épique "classique", ayant, historiquement, fait ses preuves du point de vue dramatique. Les chœurs sortent de la pièce pour mieux la souligner. La dialectique intra/extra-diégétique instaure une dynamique qui implique le spectateur, puisqu'il est

¹ Leur nombre exact, en l'absence d'indications précises de Bond, reste sujet à discussion.

² "Commentary on the *War Plays*", p.344.

lui-même "hors-diégèse". Les chœurs de *The Tin Can People* sont d'une autre nature : "In the choruses, the characters are like doctors examining themselves in other parts of the play. Unlike the actors in the first play, the actors should use the choruses as if their characters had been in the events they describe."¹ Les personnages se contentent ici d'aller et venir dans le temps dramatique, tout en restant dans le cadre de la pièce. Or effectivement, dans *The Tin Can People*, les quatre chœurs qui composent l'ouverture des scènes 1 de la première section, 1 et 2 de la seconde, et 3 de la troisième, s'ils développent un lyrisme puissamment évocatif qui n'est pas sans évoquer celui des songs, perdent infiniment en dynamisme, imposés qu'ils sont au public en une sorte d'introduction **descriptive** (et non **critique**) qui tue quelque peu la scène qu'ils annoncent. Le spectateur reçoit ces morceaux comme un paquet de faits "digérés", et sa démarche active pour les comprendre et les mettre en relation vivante avec son monde en est diminuée. Dans *The Great Peace*, enfin, l'on voit le chœur (élément narratif) réinvestir l'espace du personnage (élément dynamique) abandonné depuis *The Worlds...* et voilà de nouveau nos personnages parlant comme des livres point encore écrits, mais dont ils sont néanmoins le sujet, sans sortir de leur "peau" : "The characters are not protagonist-and-chorus. In the earlier

¹ "Commentary on the *War Plays*", p.345.

play, the chorus contains the characters, in this play the characters contain the chorus. Their experience and their desire for sanity make them speak objectively and teach them how to."¹ De fait, nous retrouvons dans *The Great Peace*, le même manque de dynamisme dramatique, empêchant le spectateur de s'appropriier le spectacle, que dans *The Worlds*.

Human Cannon est intéressante, parce qu'elle porte la marque des évolutions et des expériences successives de Bond dans le domaine des techniques narratives du théâtre épique. On y trouve tout ce dont nous avons parlé jusqu'à présent : songs, "public soliloquies", chœurs, ainsi qu'une autre sorte de monologue objectivant. Cette variété est salutaire. Il est possible d'arguer que la pièce manque de cohérence, mais pas d'efficacité. Le spectateur est toujours surpris -et son attention, ainsi, toujours éveillée- par la nature du commentaire narratif qui lui est fournie dans chaque scène. Un seul "public soliloquy" (appelé : "The Argument of the Story", pour être sûr qu'on ne passe pas à côté !) scène 1, ouvre la pièce, et si le langage est du pur Edward Bond, un effort de concision, au moins, y est manifeste: "This is the argument of the story : when the machines are owned by those who don't use them everything becomes a weapon and the world is filled with enmity."² A mesure que la pièce se développe, d'autres voix narratives se font entendre

¹ "Commentary on the *War Plays*", p.350.

² *Human Cannon*, I Sc1, p.5.

sous des formes combinées. On trouve des commentaires historiques (scènes 1, 2 et 11), dans lesquels les personnages donnent au public des informations sur le développement de la guerre, les rapports des forces en présence, ou l'état de la société à un moment donné de l'histoire d'Espagne. On trouve des commentaires sur le développement dramatique ou tout simplement chronologique de l'histoire représentée (scènes 4 et 6), dans lesquels les personnages résument des épisodes non dramatisés -le lent apprivoisement du soldat par Augustina, ou sa première arrestation. On trouve également des chœurs (scènes 7, 9, et 11), dont Bond ne précise pas par qui ils sont déclamés, et qui fonctionnent soit sur le mode informatif (le chœur, scène 11, offre l'un des commentaires historiques mentionnés plus haut) soit sur le mode allégorique, procurant au spectateur à la fois le plaisir de l'écoute et celui de l'interprétation. On trouve deux poèmes (scènes 3 et 8), l'un allégorique, l'autre lyrique, dans lesquels Augustina donne voix aux forces qui mènent sa vie et son action. On trouve enfin deux songs : "The Curse (song)", scène 6, et "Song of Augustina Ruiz, Known as the Human Cannon", scène 10, fonctionnant sur le mode déictique. Toutes ces voix narratives fonctionnent sur différents modes et à différents niveaux combinés, et toutes demandent donc à être activement reliées par le spectateur au monde présenté sur scène et au sien. Elles sont, selon nous, une grande réussite, dans la mesure où elles constituent

un commentaire très riche et très complet de la pièce. C'est la seule oeuvre de Bond (opéras mis à part) où l'analyse proposée égale l'histoire en richesse dramatique et en diversité.

On peut voir, dans *Human Cannon* (la dernière pièce de notre auteur présentant, à ce jour, ce type de commentaire objectif systématique), que les aspects techniques de l'expression de l'élément narratif dans le théâtre épique obsèdent Bond, et qu'il ne cesse ses tentatives à leur égard. Il apparaît toutefois (à notre avis) que la solution la plus satisfaisante du point de vue dramatique, se trouve dans les songs de facture "classique" (avec musique) ou dans le mélange des voix narratives. Sortir de la diégèse n'est pas un problème. Cela s'avère souvent être un moyen efficace pour faire en sorte que le spectateur synthétise l'argument de la pièce et puisse l'appliquer à son propre monde. Placer les personnages "à cheval" sur la diégèse, en leur demandant de rester eux-mêmes, alors qu'ils acquièrent une connaissance qu'ils n'ont pas les moyens d'avoir, est moins satisfaisant. Les personnages perdent leur crédibilité diégétique, et apparaissent comme les messagers d'une sagesse "supérieure" (celle de l'auteur). On peut ici retourner contre Bond la critique qu'il fait à Brecht, et citée plus haut : les "public soliloquies" seraient, en quelque sorte chez lui, "le masque porté par l'autorité". Or, ce moyen est en contradiction avec les fins qu'il prétend servir : comment transmettre l'idée

que l'on **est** ce que l'on se **fait**, ce que l'on se **construit**, si l'on ôte la possibilité au spectateur de construire le sens de ce qui lui est présenté ? C'est dans son activité d'interprétation que le spectateur acquiert la conscience que Bond veut lui transmettre, pas dans la passivité de la consommation d'idées -même de bonnes idées.

Quoi qu'il en soit, Bond semble toujours en recherche à ce sujet :

Epic theatre for me has to do with the device called public soliloquy... I want to find some form of being able to comment on the action, which is fully informed... I want the character to discover society. Therefore, the soliloquy is public. You have to find ways of putting that in. Sometimes there can be overt commentary, but there should be processes by which people should be able to achieve their experience in such a way that they can actually say to the audience *this is my situation*... I want to make it possible for people to talk objectively about their situation, and to do that because they experience an entitlement to be objective, to show people going on the stage going through certain experiences as a result of which they have to tell the social truth, and you feel that their experiences have entitled them to do it. So that you don't think that's just the author saying that. Instead, you look at these people and they prove what they say. If you observe these people, you know that they can't say anything else. That would be a totally developed form of public soliloquy. Public soliloquy can take many forms -it can be songs, choruses, and also a character talking directly.¹

Ces préoccupations, si elles n'ont vraiment pris corps qu'avec les théories sur les "public soliloquies",

¹ Hilde Klein, "Interview with Edward Bond", pp.412-413.

ont toujours hanté Bond. Il savait déjà, lorsque ses pièces ont commencé à être montées, quel genre de théâtre il voulait écrire, et la question de la voix narrative se pose à lui dès les années soixante. On en trouve des traces flagrantes dans le filigrane des pièces antérieures à *The Bundle*. *The Pope's Wedding*, scènes 2, 5, 12 et 14 ; *Saved*, scènes 2 et 6 ; *Early Morning*, scène 4 ; *Narrow Road to the Deep North*, scène 1 ; *Passion*, "The Court" ; *The Sea*, scène 7 ; *The Fool*, scène 1, *Granma Faust*, scènes 1 et 3 ; *The Swing*, scène 3 ; et *The Woman*, scène II 1, contiennent des chansons, qui ne sont pas des songs, puisqu'elles ne sortent en aucun cas de la diégèse, mais qui n'en cristallisent pas moins, d'une manière certes plus diffuse, les problématiques développées dans les pièces. Elles ne sont pas ostentatoires, mais appellent toutefois un déchiffrage, car elles contiennent un commentaire intradiégétique sur la pièce qui les porte. On a déjà parlé plus haut de "Hunting the Wren" (*The Fool*) et de "Life is a Milliner's Show" (*The Swing*). On pourrait arguer que puisque ces chansons font partie d'un spectacle dans le spectacle, elles fonctionnent en partie sur le mode déictique, et donc ostentatoire, et se rapprochent ainsi, par nature, des songs se désignant explicitement comme commentaire. Mais on peut tout aussi bien constater que "Lord George" chantée par Len et Joyce dans *Early Morning*¹ exprime à la

¹ Sc4 p.152.

fois le pouvoir terroriste légal d'une classe sur une autre ("Lord George hanged my dad"), et l'énergie développée en réaction contre cette violence injuste ("Dad's neck **wouldn't** snap") -ce qui constitue le thème général de la pièce¹. De même que, par exemple, l'hymne chanté lors de la dispersion des cendres de Colin dans *The Sea* est symptomatique d'une société régie par l'ordre moral dérivant d'une certaine autorité politique, et refusant comme un anathème de le remettre en question -la dégénérescence de cet hymne solennel en compétition de piété, bouffonne et hilarante entre les deux dames patronnesses, n'étant que le signe de la dégénérescence morale de leur monde.

On trouve également dans les pièces précédant *The Bundle*, et dans celles suivant *Human Cannon*, des monologues intra-diégétiques -bien que rarement naturalistes- dans lesquels le personnage, dans un effort de rationalisation de sa situation pour lui-même ou pour un tiers, expose cette situation au spectateur -démarche qui tient de l'aparté, du "public soliloquy", et du chœur "intégré au personnage". Nombre de pièces de Bond présentent des personnages qui, à l'instar de la Florence Nightingale d'*Early Morning*, "essayent de penser"². Cette situation permet de développer une voix narrative intégrée à la texture des pièces, en discret parallèle

¹ (Bond note d'ailleurs plus loin dans les didascalies qu'Arthur remarque cette chanson, et on peut arguer qu'elle est un des éléments de l'éveil de sa conscience morale.)

² *Early Morning*, Sc19, p.211. Ma traduction.

avec l'histoire qu'elles représentent. On trouve ces moments dans *Early Morning*, scène 11 ("D'you dream about the mill ?") ; *The Sea*, scène 8 ("I believe in the rat") ; *Lear*, scène III 2 ("A man woke up one morning") ; *Bingo*, scène 3 ("What does it cost to stay alive ?") ; *Summer*, scène 5 ("What guilt ? Let us talk about ourselves") ; *Jackets* scène II 5 ("I was in a store. Riot outside") ; et *Olly's Prison*, section III 6 ("I've got some of the answers now").

C'est l'exemple de *Lear* que nous voudrions évoquer ici pour finir cete analyse, car il comprend une référence au chant appropriée. Il s'agit d'une parabole que Lear offre à la foule venue l'écouter dans le jardin du Gravedigger's Boy. Elle est destinée autant à eux qu'à lui-même, puisqu'il est à la fin de son parcours, parcours qui lui a permis de comprendre le fonctionnement pervers de son monde, et sa contradiction avec les aspirations humaines les plus fondamentales. Sa période de retraite dans la maison du Gravedigger's Boy lui a permis de synthétiser ses nouvelles connaissances, avant qu'il ne leur donne une manifestation concrète dans l'action, à la scène suivante. Cette parabole met en évidence l'étroitesse des liens entre l'individu et son monde, et la facilité avec laquelle un comportement non éthique -c'est-à-dire centré autour d'un individu, au dépens de la collectivité- détruit cet équilibre :

A man woke up one morning and found he'd lost his voice. So he went to look for it, and when he came to the wood there was the bird who'd stolen it. It was singing beautifully and the man said "Now I sing so beautifully I shall be rich and famous". He put the bird in a cage and said "When I open my mouth wide you must sing". Then he went to the king and said "I will sing your majesty's praises". But when he opened his mouth the bird could only groan and cry because it was in a cage, and the king had the man whipped. The man took the bird home, but his family couldn't stand the bird's groaning and crying and they left him. So in the end the man took the bird back to the wood and let it out of the cage. But the man believed the king had treated him unjustly and he kept saying to himself "the king's a fool" and as the bird still had the man's voice it kept singing this all over the wood and soon the other birds learned it. The next time the king went hunting he was surprised to hear all the birds singing "the king's a fool". He caught the bird who'd started it and pulled out its feathers, broke its wings and nailed it to a branch as warning to all the other birds. The forest was silent. And just as the bird had the man's voice the man now had the bird's pain. He ran round silently waving his head and stamping his feet, and he was locked up for the rest of his life in a cage.¹

On constate que dans cette parabole, c'est l'élément vocal/musical, positif, qui symbolise l'interdépendance de l'homme et du monde dont il est issu. Le silence de la forêt est provoqué par le roi, et son action a elle-même été déclenchée par l'homme à travers son désir égoïste d'utiliser cette harmonie collective à son profit exclusif. Le déclenchement de la mécanique répressive menant au silence est amené par la rupture de l'équilibre dans la collectivité. Cette parabole rejoint tout à fait le thème de la pièce dans laquelle elle apparaît, qui est celui des dérives totalitaires des gouvernements, mêmes

¹ Lear, III Sc2, p.89.

dotés des meilleures intentions. C'est parce que Lear et Cordelia veulent faire le bien de leur peuple à sa place, qu'ils finissent par l'enfermer à l'intérieur du mur comme dans une cage.

Le spectateur est sollicité pour interpréter cette parabole, puis, grâce à elle, la pièce qui se déroule sous ses yeux, afin de se servir de cette pièce pour comprendre son propre monde. Mais la référence à la musique à l'intérieur de la parabole, mettant en valeur le thème de la collectivité et du rapport unissant l'homme et son milieu, souligne également -ou du moins, suggère- que la fonction des épisodes musicalisés et de leurs dérivés est bien de créer un rapport entre la représentation et le monde contemporain dont elle propose une évaluation en termes ultimement éthiques.

III LA SEMIOTISATION DES ACCESSOIRES

"Epic doesn't deal with signs. It is itself a sign."¹

La philosophie morale de Bond, mettant en premier lieu l'accent sur la justice sociale, puisqu'elle considère que c'est à partir du réel que se détermine la spécificité de l'être humain, se transmet également au spectateur par le canal de l'accessoire, ce dernier constituant, à notre sens, la troisième réalisation de la voix narrative caractéristique du théâtre épique. C'est avec l'accessoire que la transmission de cette morale atteint, à notre avis, son apogée. En effet, totalement intégré à la texture des pièces, l'accessoire cristallise toute la démarche de la distanciation bondienne, une distanciation que l'auteur tente de maîtriser et d'orienter vers une réflexion critique, en forçant à chaque instant le spectateur à faire des choix. Ces choix s'avèrent, en dernier lieu, déterminer une prise de position éthique, que le spectateur pourra ensuite transposer dans le monde réel.

¹ "The Activists Papers", p.101.

L'accessoire est rare dans le théâtre de Bond, qui est plutôt dépouillé. Sa dramaturgie, c'est le moins que l'on puisse en dire, n'en fourmille pas. Sans atteindre un dénuement beckettien, Bond n'utilise que le strict nécessaire, et il souligne souvent, dans la présentation de ses pièces, qu'il est important de ne pas les étouffer sous les objets. Ce souci est particulièrement apparent dans ses premières productions, témoins *The Pope's Wedding*, dont il précise dans la présentation: "In these sixteen scenes, the stage is dark and bare to the wings and back" ; *Saved* : "The stage is as bare as possible - sometimes completely bare" ; ou *Early Morning* : "Very little scenery should be used, and in the last six scenes probably none at all". A mesure que l'oeuvre progresse, ces précisions se font moins systématiques. On les retrouve encore, cependant, dans quelques pièces, comme dans *AAAmerica!* ("The setting should be simple") ; *Derek* ("In the first production realistic scenery was not used. Props were reduced to a few objects, such as a newspaper, a broom, a chair, which were used in several scenes") ; ou *Red Black and Ignorant* ("The play may be performed on a stage that is empty except for one bench. This may be used to represent all the necessary furniture. Only props mentioned in the text may be used"). Ceci ne veut pas dire que les accessoires se mettent à envahir la scène bondienne -simplement, son économie générale à leur sujet devient sous-entendue, et est de plus en plus souvent

précisée au niveau de la présentation des **scènes** elles-mêmes. Les situations détaillées sont très rares. La plupart du temps, Bond se contente d'un mot ("*Beach*" pour la scène 1 de *The Sea* ; "*Fenland*" pour celle de *The Bundle*), et quelques accessoires (ou un manque d'accessoires) viennent ensuite compléter la localisation ("*Empty stage*" pour *The Sea* ; "*A bell on a post*" pour *The Bundle*). Dans la majorité des cas, Bond reste fidèle au principe adopté pour *The Pope's Wedding* en 1962 : "Places are indicated by a few objects and these objects are described in the text".

Les accessoires, dans la production de Bond, ne sont jamais utilisés comme dans le théâtre bourgeois, pour donner, à travers la couleur locale, une impression naturaliste. Point de portrait photographique ici. Certaines oeuvres, il est vrai, ont un ancrage socio-historique très précis (*Narrow Road to the Deep North*, *The Sea*, *Bingo*, *The Fool*, *The Swing*, *The Woman*, *The Bundle*, *Restoration*, *Human Cannon*, la première partie de *Jackets*) et nécessitent un certain degré de naturalisme dans les accessoires, mais une reconstitution contextuelle totale n'est jamais demandée par l'auteur. D'autres, d'ailleurs, échappent totalement à ces déterminations, et demandent expressément à ne **pas** être contextualisées (la seconde partie d'*Early Morning*, *Lear*, *Passion*, *Granma Faust*, *Stone*, *We Come to the River*, les *War Plays*).

D'une manière générale, on peut dire que Bond attache moins d'importance au naturalisme de l'accessoire qu'à son réalisme, c'est-à-dire à son pouvoir signifiant dans le contexte de la pièce. Créer un joli décor n'est pas sa fonction, mais bien plutôt évoquer le contexte spécifique dans lequel l'action sera amenée à se développer. Ainsi qu'il est spécifié dans *The Pope's Wedding* : "The objects are very real, but there must be no attempt to create the illusion of a 'real scene'". Ceci reste une constante dans toute l'oeuvre, et justifie, par exemple, le choix de simplifier certains accessoires complexes, comme dans *Red Black and Ignorant* ("Food may be represented by a loaf which the Monster's Wife cuts into slices") ou de ne pas les représenter du tout, comme dans *Derek* ("The sacks and money in scene 3 were mimed"). Ceci justifie également certaines options de Bond au cours de ses propres mises en scènes, tel le choix de représenter l'arbre de la scène 1 de *Restoration* comme, selon Katherine Worth : "[an] aggressive stage tree which is exposed in a thoroughly unreal way in the middle of an empty stage"¹. En effet, le souci principal de Bond est d'éviter, à travers le naturalisme, d'abolir la distance critique entre spectateur et représentation, comme il le précise à propos de *The Woman* : "Our production is real. It is not over-realistic... for a particular reason : we don't want to record things, but

¹ "Bond's *Restoration*", p.479.

to show the connexion between things, to show how one thing leads to another, how things go wrong and how they could be made to go well."¹

Ce refus du naturalisme ne doit pas non plus porter à la conclusion que Bond fait le choix de l'esthétisme à la manière d'un Paradjanov au cinéma, par exemple, et stylise systématiquement ses accessoires. Comme on l'a déjà évoqué plus haut, Bond considère qu'un souci essentiellement esthétique va à l'encontre de la communication dont la scène doit être porteuse. Il le précise encore lorsqu'il évoque les accessoires de *The Woman* :

The stage design is very simple. A few simple objects and even these are simplified. They are not stylized. For example, the temple steps are not made of glass cubes. We want the audience to think about the Trojans and not the temple steps. So we make the props suggest reality. When you stylize you may escape from reality into fantasy.²

On entrevoit déjà, au vu des deux citations qui précèdent, que pour Bond, la façon dont le réel est dépeint au théâtre est un indice de la façon dont il est perçu. Or, pour notre auteur, le réel est la fondation de la spécificité humaine, et donc, de sa morale. (Le terme "**wrong**", dans la citation ci-dessus, n'est pas un hasard.) Il ne faut pas que les accessoires soient une porte ouverte sur le rêve, mais sur la réalité. Ils ne

¹ "Poems, Stories and Essays for *The Woman*", p.286.

² "Poems, Stories and Essays for *The Woman*," p.286.

doivent pas être visibles en tant que tels, mais en tant que supports de sens servant, au même titre que tous les constituants dramaturgiques évoqués jusqu'à présent, le raisonnement développé dans l'analyse dramatisée. Pour Bond, la question du naturalisme est un faux problème. Les "sacs et l'argent", même physiquement absents de *Derek*, peuvent acquérir une présence allant bien au-delà du concret, s'ils sont utilisés comme signes servant un raisonnement juste. De même, la panoplie des accessoires présents dans le théâtre naturaliste le plus classique n'en sera pas d'autant plus crédible qu'elle sera faite d'objets réels, si elle ne sert pas de support à une analyse "vraie" de la réalité qu'elle est sensée représenter. "If the interpretation [of reality] is valid, it changes naturalism into realism and so into art."¹ C'est cette "validité", la justification et le fondement de sa morale, que Bond cherche à transmettre au spectateur par l'accessoire. Cette transmission s'établit à travers des procédures sémiotiques précises, combinées ou non : l'accessoire peut être référentiel, c'est à dire avoir pour fonction d'inscrire la pièce dans un contexte particulier, et par là, de déterminer les personnages dans un gestus indiciel de la relation morale qu'ils entretiennent avec le réel. Il peut être symbolique, et soumis à un fonctionnement rhétorique. L'accessoire symbolique peut être introduit tel quel au début de la pièce, ou bien être soumis, pendant la représentation, à

¹ "A Note on Dramatic method", p.xv.

doivent pas être visibles en tant que tels, mais en tant que supports de sens servant, au même titre que tous les constituants dramaturgiques évoqués jusqu'à présent, le raisonnement développé dans l'analyse dramatisée. Pour Bond, la question du naturalisme est un faux problème. Les "sacs et l'argent", même physiquement absents de *Derek*, peuvent acquérir une présence allant bien au-delà du concret, s'ils sont utilisés comme signes servant un raisonnement juste. De même, la panoplie des accessoires présents dans le théâtre naturaliste le plus classique n'en sera pas d'autant plus crédible qu'elle sera faite d'objets réels, si elle ne sert pas de support à une analyse "vraie" de la réalité qu'elle est sensée représenter. "If the interpretation [of reality] is valid, it changes naturalism into realism and so into art."¹ C'est cette "validité", la justification et le fondement de sa morale, que Bond cherche à transmettre au spectateur par l'accessoire. Cette transmission s'établit à travers des procédures sémiotiques précises, combinées ou non : l'accessoire peut être référentiel, c'est à dire avoir pour fonction d'inscrire la pièce dans un contexte particulier, et par là, de déterminer les personnages dans un gestus indiciel de la relation morale qu'ils entretiennent avec le réel. Il peut être symbolique, et soumis à un fonctionnement rhétorique. L'accessoire symbolique peut être introduit tel quel au début de la pièce, ou bien être soumis, pendant la représentation, à

¹ "A Note on Dramatic method", p.xv.

un processus de sémiotisation qui le rendra symbolique. Ce processus de sémiotisation prend trois formes particulières, que nous étudierons en détail : le déplacement, la synecdoque, et la transsubstantiation. Ces trois formes servent toutes de véhicule à la morale existentielle de l'auteur.

Quelle que soit la forme qu'elle prenne, la démarche ouverte d'effacement de l'identité naturaliste de l'objet, pour la remplacer par une identité symbolique signifiante reconstruite, est tout à fait caractéristique du théâtre de Bond, qui cherche, en dernier lieu, à s'offrir au public en tant que "machine cybernétique".

- You're usually careful to specify that there must be no attempt to create realistic surroundings. Is this simply so that people don't make a pedantic mess creating all these different settings, or do you feel it's necessary anyway to strip the action down to the bare essentials ?
- You can't stop people making a mess if that's what they're going to do, but yes, I try to discourage them. And I do usually want to concentrate on certain things -not just verbal things, but also on certain objects. Also, I do think that that sort of abstract staging is in a way more realistic.¹

¹ Bond "Drama and the Dialectics of Violence", p.11.

i LES ACCESSOIRES REFERENTIELS

De manière assez classique, tout d'abord, puisque Bond ambitionne de produire un théâtre "épique", l'accessoire apparaît dans une utilisation référentielle. Par utilisation "référentielle", on entend un emploi indexique, dont la fonction est de cadrer pièce et personnages dans un contexte social, politique et culturel particulier. N'entendons pas par là un "contexte historique" au sens d'une reconstitution filmique naturaliste, qui soulignerait davantage la distance qui la sépare du monde contemporain que ce qui l'en rapproche, mais bien plutôt un aspect de ce monde, un moment particulier du faisceau de relations entrecroisées qui le constitue. Brecht fut le premier à mettre en évidence ce contexte, à travers les attitudes caractéristiques qu'il souligne chez ses personnages, auxquelles il se réfère sous le terme de "gestus". L'accessoire participe à la construction de ce gestus, et ainsi, à une évaluation éthique du monde dont il offre le portrait.

Sous le terme de *gestus*, il faut entendre un ensemble de gestes, de jeux de physionomie et le plus souvent de déclarations faites par une ou plusieurs personnes [à l'adresse] d'une ou plusieurs autres.

Une personne qui vend un poisson montre entre autres le gestus de la vente. Un homme qui rédige son testament, une femme qui séduit un homme, un policier qui passe un homme à tabac, un homme qui verse leur paye à dix autres -il y a là toujours un gestus social... Des paroles, des gestes, peuvent être remplacés par d'autres paroles, d'autres gestes, sans que le gestus s'en trouve modifié."¹

Ce gestus, par lequel transparait le caractère de la société que la pièce présente, est également véhiculé par l'accessoire. Bond, à travers les accessoires référentiels, campe un état des relations entre l'homme et le monde. C'est à travers sa manipulation par le personnage que l'accessoire éclaire l'être social de ce dernier. Or, cet être social, ce que l'homme **se fait** dans un contexte donné, est le critère par lequel il est (moralement) jugé par Bond.

Tous les accessoires sont soumis à ce traitement, mais il va de soi qu'il est plus facile de le remarquer au sujet de ceux dont les personnages font un usage relativement important (mieux, par exemple, que pour ceux qui n'apparaissent qu'une seule fois). Il serait infiniment trop long de faire une liste exhaustive de tous les accessoires et de leur utilisation référentielle dans l'oeuvre au complet -aussi avons nous choisi un exemple qui nous paraît particulièrement intéressant, parce qu'il revient de manière récurrente chez notre auteur.

¹ Brecht, "Sur le métier de comédien", *Ecrits sur le théâtre I*, p.395.

Il s'agit de la boîte de conserve. Cet accessoire est fréquemment présent dans les productions de Bond. sa présence peut-être physique (comme dans *The Pope's Wedding* ; *Saved* ; *The Tin Can People* ; *The Great Peace* ; *Coffee*) ou le résultat d'une évocation verbale (comme dans *At The Inland Sea*), parfois indirecte, à travers ceux qui en font commerce (comme dans *The Swing*). La boîte de conserve apparaît toujours comme l'article capitaliste par excellence : tout ce dont l'homme a besoin pour vivre enfermé dans quelques centimètres carrés de fer-blanc, qui en facilitent la circulation. "Ideally, capitalism would like to take a commodity out of one can -a tin- and put it in another can -a person."¹ Malheureusement, ce schéma est celui d'une organisation sociale possible parmi d'autres (en l'occurrence, la nôtre), mais pas d'une **culture**, dont Bond dit, toujours dans la préface de *The Fool*, qu'elle est une organisation centrée autour des besoins de **tous**. En effet, la "source" de la boîte de conserve est la production de masse. Elle n'a pas réellement pour origine la satisfaction d'un besoin quelconque, mais la création artificielle d'un besoin, qu'elle s'emploie ensuite à satisfaire. De manière significative, par exemple, Allen, l'ermite de *The Pope's Wedding*, précise que : "[Tinned gravy] doo yoo a power a good"². Son appétit et son goût ont été domestiqués par le canal de la boîte de conserve, une

¹ Introduction de *The Fool*, p.69.

² *The Pope's Wedding*, Sc10, p.277.

relation de dépendance le lie à elle : "Only milk I like come out a tins, count a that's got the sweet in it already"¹.

Le personnage, à travers l'éventail de ses interactions avec les boîtes de conserve, montre le spectre des attitudes possibles vis à vis du type d'organisation sociale qu'elle représente. Certaines d'entre elles sont, nous dit Bond, "**bonnes**" -au sens moral du terme- d'autres, "**mauvaises**".

L'acceptation aveugle de la boîte de conserve transforme le personnage en agent de destruction : en effet, l'abondance capitaliste, comme l'indique le sous-titre de *The Tin Can People* ("Paradise in Hell"), appauvrit culturellement et humainement, et ses effets ne sont pas sans conséquences. Si la boîte de conserve représente un niveau de technicité capable de résoudre les problèmes matériels du plus grand nombre ("There are five warehouses full of tins/ Millions ! All ours ! We'll never starve !"²), elle engendre inévitablement une dynamique du désir artificielle qui ne peut que s'amplifier et s'accélérer : lors de l'orgie finale de *The Tin Can People*, plus les survivants se vautrent dans le contenu des conserves qu'ils détruisent, plus ils éprouvent le besoin de continuer à le faire. ("SECOND WOMAN. (She picks food from her shirt and tastes it.) My

¹ *The Pope's Wedding*, Sc12, p.285.

² *The Tin Can People*, I Sc2, p.64.

shirt smells of food : makes me hungry."¹) Amasser des conserves devient plus un comportement qu'un but pour la Femme de *The Great Peace*, ou pour Scopey, qui termine *The Pope's Wedding* auprès de "Five hundred tins of food on the table and floor."² Mais ceci ne sert qu'à le transformer lui-même (à l'image d'Allen) en boîte vide, en contenant sans contenu. Ce type d'abondance sans correspondance avec des besoins réels concrets, mène, chez les survivants de l'holocauste nucléaire, à des comportements possessifs et paranoïaques. Ils décident de tuer l'Homme Nouveau par peur que celui-ci ne soit porteur d'une maladie invisible qui empoisonnerait les boîtes ; ils accusent le Second Homme d'avoir eu l'intention de leur voler leurs boîtes. Cette hystérie collective culmine naturellement dans la destruction totale des conserves, reproduisant sur la scène l'ultime catastrophe à laquelle ces hommes avaient pourtant réussi à survivre. C'est ainsi, également, que dans *At the Inland Sea*, est évoquée l'image du soldat nazi, versant le Zyclon B, d'une boîte de conserve dans la cheminée de la chambre à gaz, comme il verserait du thé dans une tasse. Figé dans son geste, il ne peut se détacher de son outil de mort tant qu'il n'a pas, symboliquement, "appris à vivre". L'évocation des assassinats régimentés des camps nazis prennent, d'une certaine manière, appui sur la boîte de conserve, pour se retrouver transposée dans

¹ *The Tin Can People*, II Sc2, p.89.

² *The Pope's Wedding*, Sc16, p.307.

notre système. L'individu vivant par les boîtes de conserve se trouve en fin de compte lui-même prisonnier de leur inhumaine rigidité. Témoin le Fred de *The Pope's Wedding*, parfait produit de sa société, et en reproduisant les mécanismes de prédation lors de sa séance de pêche à l'asticot -appât qu'il garde... dans une boîte de conserve.

D'autres personnages ont une attitude totalement différente vis à vis des boîtes de conserve. Au début de *The Pope's Wedding*, Scopey fait beaucoup d'efforts pour limiter la dépendance d'Allen à leur égard : il fait attention à celles qu'il achète, les ouvre proprement, en chauffe le contenu, le fait manger bouchée par bouchée, etc. Il peut bien perdre la partie contre elles, il a au moins tenté de les domestiquer pendant quelques scènes - et a un tout petit peu socialisé le sauvage Allen. Les "Jeunes Sages" de la dernière partie de *The Tin Can People* refusent les conserves en bloc, arguant que le métal dont elles sont faites est le fer de la chaîne qui lie ceux qui les consomment à ceux qui les produisent, et dont ils finissent par devenir la propriété : "Now, no tins -So we can only own what we make and wear and use ourselves. That's the only difference -But it means that at last we own ourselves."¹ "S'appartenir", devenir ce que l'on se fera, est la seule conduite moralement approuvée par Bond. Il ne fait aucun doute que les boîtes

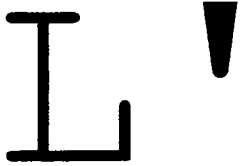
¹ *The Tin can People*, III Sc1, p.96.

de conserves dont il dote les hommes nouveaux de *The Great Peace* (prenant soin de préciser, tout de même, qu'ils les fabriquent eux-mêmes, pour eux-mêmes), sont d'une nature radicalement différente de celles qui circulent dans notre monde, et qu'elles contiennent une nourriture "qui a le goût de la raison"¹.

A un premier niveau, l'accessoire, on le voit, participe à la représentation du gestus particulier d'un personnage dans une situation donnée. Ce gestus transmet en partie l'aval ou le veto éthique que Bond offre ou oppose à cette situation qui le détermine. L'accessoire se trouve ainsi jouer un rôle important dans la construction de ce canal de transmission. En d'autres termes, l'opération qui le rend instrumental à la construction du gestus d'un personnage est déjà une première opération de sémiotisation.

¹ "...one day our bread might taste of reason." "Autobiography of a Dead Man", *Theatre Poems and Songs*, p.63.

ii LES ACCESSOIRES SYMBOLIQUES


 opération qui consiste à charger de sens des objets qui, à priori, n'en sont pas dotés, va beaucoup plus loin, chez Bond, que la construction d'un gestus. En effet, selon les pièces et en fonction de ses besoins, il sort du lot quelques accessoires choisis, accessoires qui lui semblent particulièrement aptes à véhiculer du sens. Ces accessoires, servant toujours à contextualiser pièce et personnages, sont donc, de plus, traités de façon symbolique, c'est-à-dire qu'ils acquièrent la signification qu'on leur attribue. C'est ici qu'entre en jeu une véritable opération de sémiotisation, et Bond s'en sert comme d'un moyen particulier pour transmettre son évaluation morale du monde qui est le nôtre. Une fois la valeur symbolique de l'accessoire établie, en effet, Bond soumet l'objet à un fonctionnement proprement rhétorique que le spectateur doit suivre, à la manière dont il lirait une phrase, sous peine de passer à côté de la fable qui est présentée. Ces phrases, en fin de compte, répètent inlassablement la même chose. On trouve, dans l'oeuvre de Bond, deux façons de présenter l'accessoire symbolique et signifiant.

La première est tout simplement de présenter certains objets comme symboliques dès leur introduction sur la scène. Ceci ne les en rend ni moins riches ni moins signifiants. Simplement, leur valeur sémiotique est une donnée de départ, et ne se construit pas sur scène sous les yeux des spectateurs. Ceci va quelque peu à l'encontre du credo de Bond qui est, rappelons-le, que toute affirmation donnée sur scène (et un accessoire symbolique en constitue une) doit porter en elle ses propres preuves. Quoi qu'il en soit, il s'agit là d'objets assez évidents à percevoir dans leur valeur symbolique : qu'ils soient des archétypes couramment reconnus comme tels (le vert de l'espérance de la veste offerte à Clare par Darkie dans *The Fool* ; la muraille de *Lear* qui fait de son royaume une prison ; le joug sur les épaules de la Femme de *The Bundle* ; ou les chaînes aux pieds de Bob dans *Restoration*, par exemple), ou qu'un simple épisode les présente ainsi d'entrée de jeu (la tenue et le matériel de cricket dans la scène 4 de *The Pope's Wedding* sont reconnus comme symboliques de la lutte des classes grâce à la scène 3, dans laquelle les ouvriers agricoles parlent du match contre l'équipe des patrons comme d'une continuation de leurs rapports antagonistes quotidiens; la poupée noire du Paul de *Granma Faust* et les pièces d'or de *Stone* sont respectivement reconnues comme symboliques de la condition politique des noirs américains et des

potentialités humaines, parce que les personnages les désignent explicitement comme telles au moment où elles apparaissent ; les cigarettes de *Saved* ou *The Pope's Wedding*, le pot sacré, le sac de *Narrow Road to the Deep North*, le drap recouvrant les objets morts de *The Sea*, sont respectivement identifiés comme symboliques de rapports inter-personnels opportunistes et prédateurs, d'un gouvernement obscurantiste, et du caractère obsolète du vieux monde, simplement parce qu'ils apparaissent dans cette acception de manière répétée au long des scènes).

Tous les accessoires dont la valeur symbolique est donnée d'entrée de jeu, sont utilisés, tels des mots dans des phrases, pour dramatiser l'analyse présentée dans les pièces. Cette analyse, dans le droit fil de ce que nous avons vu jusqu'à présent, aboutit à une évaluation éthique négative de notre monde, sous entendant l'affirmation d'une morale différente. Pour ce qui les concerne, une fois encore, la liste exhaustive ne peut être fournie en raison de leur nombre, et nous devons choisir un exemple représentatif.

L'on trouve, de manière soulignée, dans *The Pope's Wedding*, *Saved*, *Human Cannon*, *The Great Peace*, et *Olly's Prison*, en particulier, des échanges de cigarettes. Cette denrée provoque systématiquement des comportements dont Bond dit qu'ils sont par ailleurs induits par la société capitaliste. Ces comportements sont jugés mauvais, parce qu'ils détruisent, abaissent ou asservissent l'autre :

qu'ils sont ultimement anti-sociaux. Bond critique violemment cette sociabilisation pervertie, parce qu'elle nie profondément la valeur de l'individu.

Dans un monde dont le quotidien se résume finalement à la survie économique, et où cette survie est souvent synonyme de domination, la cigarette est un plaisir qui coûte cher. La plupart des paquets restent d'ailleurs dans la profondeur des poches. C'est un luxe qui ne se gaspille pas - ainsi que le fait remarquer Len à Fred, dans *Saved* : "I reckon yer got a bloody nerve takin' my fags yer know I'm broke"¹. Comme tout luxe, elle confère à celui qui la possède une supériorité qui excite admiration et envie. Offrir un de ces objets convoités est le signe d'une générosité exceptionnelle, grandeur d'âme même un peu suspecte. Scopey, tout auréolé de la gloire de sa victoire au cricket, offre du tabac à rouler à Pat et à June scène 7, et June, surprise, lui fait répéter son offre. La cigarette excite la convoitise. On est sans arrêt en train d'en quémander. Elle occupe les esprits en permanence, et un rien y ramène. Ainsi par exemple, la plaisanterie de June à Pat, dans *The Pope's Wedding* : "JUNE. ...Well they goo a this 'otel, see, an' they goo upstairs an' the bloke 'e say I'm just gooin' downstairs for a packet a fags, dear./ PAT. I could doo with a fag."² Réussir à s'en faire donner une est une victoire sur l'autre, la marque d'un pouvoir acquis -

¹ *Saved*, Sc6, p.60.

² *The Pope's Wedding*, sc7, p.263.

ainsi dans *Saved*, Len prend-il enfin une revanche sur Fred, admiré par Pam, admiré par la bande et craint par tous, lorsque non seulement il refuse de lui donner une de ses cigarettes, mais qu'il oblige même Fred à lui en offrir une, au terme d'un long échange :

FRED. Now give us a fag.

LEN. No.

FRED (*spits*). 'Ave t'light one a me own. (*He takes one of his own cigarettes from a packet in his breast pocket. He does not take the packet from the pocket.*)

LEN. Mind the moths.

FRED. Yer ever 'ad worms up yer nose, in yer ears, an' down yer throat ?

LEN. Not lately.

FRED. Yer will in a minute.

LEN. Well give us a snout then.

FRED. Slimey ponce ! (*He gives LEN a cigarette.*)¹

Ces jeux de pouvoir ont leur origine dans la société prédatrice qui les engendre. Trench, dans *The Worlds*, qui en fait l'expérience à sa plus grande surprise, en présente l'image, lorsqu'il offre à ses collaborateurs, tel un miroir, le canevas de photographe représentant un homme enlaçant une fille, un cigare à la main. La possession du cigare phallique (tout comme celle de la fille y faisant pendant) représente la possession de l'argent, c'est-à-dire de la puissance. La culture qui en découle est atterrante. Ainsi, dans *Human Cannon*, le prix qu'offre le soldat à Pio, au terme du rite initiatique qui a fait de lui un "homme" (l'exécution de l'un de ses semblables), est une cigarette. Le paquet de cigarettes

¹ *Saved*, Sc6, p.63.

de *The Great Peace* est ce qui délimite la frontière entre un comportement socialement acceptable (se soumettre à l'ordre de ramasser le paquet jeté par le supérieur), et un comportement rebelle (refuser d'obéir), qui est puni de mort.

Ces rapports de pouvoir, que cristallisent la cigarette, pénètrent l'intimité la plus profonde des êtres. Ainsi, Scopey, frustré par le cul-de-sac de sa vie, tente de s'affirmer chez lui en se querellant avec sa femme, parce qu'il ne reste plus que deux cigarettes, qu'il refuse de partager. ("One for me when I goo abed an' one for me when I get up."¹) Lorsque Pat proteste en en allumant une, Scopey, furieux, détruit littéralement sa femme par l'intermédiaire de cette cigarette qu'il lui arrache de la bouche, jette au sol, et piétine. Smiler, dans *Olly's Prison*, a bien compris que l'identité profonde des individus finit par se construire autour de, et par rapport à, la cigarette symbolique. Ce personnage, qui se pend la veille de sa libération car il sait qu'il n'y a pas de différence entre la prison et l'extérieur, a d'ailleurs passé tout le temps de son incarcération à tourmenter Barry, tour à tour lui offrant puis lui refusant arbitrairement du tabac, afin de lui donner la sensation d'exister. ("Put a bit a' shape in 'is life."²)

On le voit, la cigarette est un objet symbolique de relations sociales (in)humaines et immorales,

¹ *The Pope's Wedding*, Sc11, p.280.

² *Olly's Prison*, II section 3, p.28.

puisqu'elles détruisent la possibilité même de toute sociabilité, et donc de toute culture. A travers les différentes transactions dont elle fait -ou ne fait pas- l'objet, apparaissent les rapports qui forment notre quotidien : jeux de pouvoir, quémandage, arrogance, domination, suspicion, échanges plus ou moins équilibrés, coups portés, etc. Tous les comportements engendrés par un monde "mauvais", sont inscrits, au niveau symbolique, dans ces quelques dérisoires grammes de tabac.

Le second mode de présentation de l'accessoire symbolique dans l'oeuvre de Bond est beaucoup plus intéressant. Il s'agit de partir d'un objet "neutre", non porteur d'une signification externe à la pièce ou au gestus des personnages, et de le charger d'une signification symbolique **sur la scène**. Le caractère signifiant de l'accessoire se construit, pour ainsi dire, sous les yeux du spectateur, ses clefs apparaissant en même temps que lui. Ce procédé est au coeur de l'épique bondien : en tant qu'objet réel, il est parfaitement identifiable et utilisable de façon linéaire dans l'histoire représentée sur scène, en même temps que le symbolisme dont on le charge en proclame la nature artificielle, fabriquée, le posant ainsi comme concept utilisable dans la fable que véhicule l'histoire. Il est, dans ces deux dimensions simultanées, totalement ouvert à l'intelligence critique du spectateur, qu'il "provoque". On distingue trois mécanismes de sémiotisation principaux récurrents dans toute l'oeuvre, transformant un

accessoire neutre en objet signifiant : le déplacement, la synecdoque, et la transsubstantiation.

Nous entendons par "déplacement", l'image d'une chose, sa transposition, la projection de ses caractères sur un autre objet, qui en vient alors à la représenter. Nous avons relevé six exemples marquants d'accessoires symbolisés par déplacement, qui tous expriment la relation morale (ou immorale) que l'homme entretient avec le réel.

Dans *Early Morning*, une image revient sans cesse: celle de l'enchaînement physique à l'autre. Le couple Arthur/George en est l'exemple le plus évident. Cette image symbolise par déplacement la schizophrénie de l'être humain socialisé par le capitalisme. Nous avons vu plus haut la contradiction que Bond met en évidence entre le comportement social requis (un comportement prédateur) et la morale personnelle (le respect d'autrui) demandée au citoyen, de même que la façon dont le premier, parce qu'il se fonde sur le concret, vide la seconde de tout sens cohérent. C'est cette tension qui est représentée par l'enchaînement mutuel des personnages. Bond déclare que George est une version "purement socialisée d'Arthur"¹. En effet, il est présenté comme l'héritier du trône, et marche dans les traces de sa mère Victoria. Des deux frères, cependant, c'est Arthur qui possède le coeur. Il ne peut s'empêcher de rejeter le type d'existence auquel sa société l'enchaîne. Tout au long de

¹ Bond, "Drama and the Dialectics of violence", p.8.

la pièce, Arthur se débarrassera de ses attaches avec une société et des comportements inhumains représentés par George. Curieusement, c'est à mesure qu'il se débarrasse de son siamois que le lien qui les unit apparaît de manière visible, sous la forme d'un accessoire. En effet, les siamois sont tout d'abord organiquement liés l'un à l'autre. Après la mort de George, et à mesure qu'il se délite, ce dernier "s'accessoirise" (devient un squelette, puis un demi-squelette, puis quelques os), pour enfin, scène 15, réapparaître comme un personnage à part entière, et se servir concrètement d'un lien pour s'attacher à Arthur. Cette apparition d'un accessoire, à mesure qu'il se détruit, peut sembler paradoxale, mais en fait, puisque ce processus s'étend sur toute la pièce, elle permet de le doter du sens assez complexe que lui confère Bond. Le lien est en revanche bien visible dès le début chez les personnages qui ne résolvent pas le conflit entre morale sociale et morale humaine : scène 4, Len et Joyce sont enchaînés l'un à l'autre par des menottes, de même qu'Albert l'est à son propre cadavre par de lourdes chaînes, scène 7. Le conflit insoluble entre le comportement social requis, et les aspirations humaines à vivre en harmonie, symbolisé par ces liens physiques entre personnages représentant des polarités différentes, se trouve résumé lorsque la race humaine qu'Arthur a exterminée, se relève du carnage, scène 15, "like a row of paper cut-out men", ici encore, attachée toute ensemble. Ce n'est qu'en opposant un refus concret

(politique) au type de société qui est la sienne, qu'Arthur réussira, à la fin de la pièce, à s'envoler sans retenue vers un paradis qui reste à construire sur la terre.

Dans *The worlds*, l'image des valeurs éthiques produites par le monde des affaires sont déplacées sur un accessoire symbolique. Il s'agit du canevas de photographie représentant :

*...a tropical beach. A man flexes the biceps of one arm and holds a cigar in the hand. The other arm is round a girl. She is a blonde. Both wear bathing costume. Both have a hole on top of the neck. These are for heads to be pushed through. An ape swings in a coconut tree. A starfish is stranded on the beach. A battle cruiser is moored in the bay.*¹

Cliché, apparence, phallocratie, domination, ce tableau bon marché d'une jouissance de parvenu est offert par Trench à ses anciens collaborateurs qui lui ont ôté son siège de directeur, alors qu'il était prisonnier des terroristes. S'il insiste pour qu'ils y passent tous la tête, c'est parce que ce tableau exprime visuellement le comportement sans scrupules des dirigeants de la société TCC... qui vaut pour la société toute entière. L'une de leurs épouses va même jusqu'à se dénuder derrière le canevas, exprimant par là qu'il est bien à l'image de leur manière d'être. Cette manière d'être n'a rien à voir avec la "personnalité" des individus : Bond prend bien soin de souligner qu'elle est un comportement de classe,

¹ *The Worlds*, I Sc6, pp.46-47.

une conséquence de l'organisation du monde, et il fait en sorte que Trench n'y échappe pas non plus. Son traitement par ses anciens collègues n'est après tout pas plus "immoral" que les conditions de travail et les licenciements qu'il a lui-même imposés à ses salariés pendant des années. Lorsqu'il assassinera son ancien chauffeur, scène II 5, ce sera moins pour des raisons individuelles de dépression et de dégoût de l'humanité, que pour des raisons de classe -et, de manière révélatrice, c'est de derrière le canevas de photographe qu'il tirera sur lui.

L'écartèlement de l'individu entre son aspiration à vivre en harmonie avec ses semblables, et l'éthique antisociale, donc antinaturelle qui lui est imposée par les conditions matérielles de fonctionnement de son monde, se décèle de la même façon dans la tasse de thé qui est à l'origine du drame de la scène 1 d'*Olly's Prison*. Elle n'apparaît que comme une tasse de thé bien ordinaire au début de la scène. Mais, petit à petit, grâce à l'extraordinaire monologue de Mike en réaction au silence obstiné de sa fille, se cristallisent sur elle des années d'existence robotisée, obéissante, standardisée, et sans aucun rapport avec les aspirations humaines. La simple tasse de thé avec la cuiller dedans, posée sur un petit napperon sur la table de ce salon prolétarien au confort acquis par des années d'économie et de travail, se transforme, au gré de ce monologue, en

symbole de cette existence : "Work all day, come home, cook a meal, tidy up -then this. 'S not human. Don't you get enough outside ? Least we can treat each other like human beings in our own place."¹, dit Mike à sa fille, sans comprendre qu'il n'est précisément **pas** possible de se traiter autrement que contre nature (se tuer pour une tasse de thé) lorsqu'on vit dans un monde fonctionnant contre nature. Le refus de ce thé devient la négation de l'existence même de Mike ("You drink it before you leave this room... I worked for this house. Not going to sit in it and be treated like dirt."²) ; la négation du système par lequel il a vécu ("You will drink it. There's got to be some order."³) ; la négation de son humanité la plus profonde ("One cup of tea and the world's got to end."⁴). Cette tasse de thé symbolique va même jusqu'à mener à l'acte anti-naturel (c'est à dire anti-social) suprême : le meurtre de son enfant. Il s'agit bien là d'une tasse de poison.

Les tensions mentales et morales, pour l'individu, d'un système aussi destructeur, se devinent dans *The Sea*, non plus à travers un accessoire qui précipite la destruction, mais grâce à un accessoire qui la subit. Il s'agit du dais de velours commandé par Mrs Rafi à Hatch, le mercier. Ce dernier subit de plein fouet les effets pernicioeux d'une société qui prêche la solidarité (Hatch

¹ *Olly's Prison*, I Section 1, p.2.

² *Olly's Prison*, I Section 1, p.3.

³ *Olly's Prison*, I Section 1, p.7.

⁴ *Olly's Prison*, I Section 1, p.9.

fait partie des gardes-côte patronnés par Mrs Rafi) en même temps qu'elle pratique la compétitivité la plus crue (Mrs Tilehouse lui rappelle qu'il "doit faire ce que le client désire"¹). Après l'incident de la scène 1, lorsque Mrs Rafi, se prévalant de son "devoir moral", refuse le tissu commandé, mettant ainsi son commerce en péril, il devient fou et se met à taillader le précieux velours : "*cutting the material -slashing and tearing at it when the shears stick*"². Ses gestes se font de plus en plus meurtriers à mesure de son impuissance à infléchir le cours de sa vie. Il ne fait qu'un avec son tissu : "These shears are part of my hand... that's the gesture of my soul, Mrs Rafi, there's a whole way of life in that."³ Agressés, tailladés, disloqués, tous deux incarnent le type d'êtres détruits que leur société produit.

La contradiction entre la morale de surface et les règles que les individus sont obligés de suivre pour survivre dans leur monde, toutefois, ne produit pas que des êtres déchirés de l'intérieur. Elle induit parfois, chez certains d'entre eux, une réaction de rejet qui les rapproche de leur humanité, et de la morale sociale qui l'accompagne. Le réel est, dans ce cas, considéré par ces personnages comme le siège premier de leur vérité, et la force de leur engagement à le modifier est égale à celle de la violence qu'ils ressentent au sein d'un système qui les force à se comporter de manière antisociale.

¹ *The Sea*, Sc2, p.113.

² *The Sea*, Sc5, p.139.

³ *The Sea*, Sc5, p.140.

Rappelons ici brièvement la chaise cassée que Len s'acharne à réparer, à la fin de *Saved*. Son comportement à l'égard de cet accessoire est exactement le même que celui qu'il n'a cessé d'adopter vis-à-vis de sa "famille": bien que cette dernière ait une piètre mine, toute disloquée qu'elle est, il continue obstinément d'en recoller les morceaux. De même, il est encore une tasse de thé sémiotisée par déplacement, celle-ci symbolique de la lutte entre le prolétariat et la classe dominante pour la possession du réel, creuset des valeurs, dans la seconde partie de *Jackets*. Dans la dernière scène de la pièce, Mrs Lewis et Mrs Tebham sont en train de prendre le thé. Cet accessoire dénote plutôt alors le sens de la communauté, celui du partage, et la chaleur humaine. (Après la mort du fils de Mrs Tebham, les deux femmes ont décidé d'emménager ensemble.) L'officier responsable de la mort de Brian Tebham vient présenter ses condoléances. On lui offre du thé... mais pas dans une tasse : "MRS LEWIS stands, pours her tea into the saucer and hands it to the OFFICER... Before he can drink MRS LEWIS fills the saucer to the brim and then lowers it in her hand."¹ Le contenant différent change la nature du contenu : ce qui nourrit une classe ne peut pas nourrir l'autre ; le réel n'est pas le même pour chacune d'elles ; tout rapport vrai entre elles, à son propos, ne peut être que confrontation. La tasse de thé se mue donc en calice de

¹ *Jackets*, II G, pp.92-93.

la lutte des classes, et bien que l'officier, représentant d'une classe armée, organisée, puissante, réussisse le tour de force de la boire en entier "sans en renverser une goutte", la remarque de Mrs Lewis que "les morts ont droit à leur thé"¹ laisse peu de doute quant au goût que Bond veut lui donner.

Le second procédé de sémiotisation sur la scène est une symbolisation par synecdoque, c'est-à-dire un processus par lequel l'objet utilisé représente un tout dont il fait partie. De nature très concrète, la sémiotisation par synecdoque permet une représentation tangible des principes définissant la morale de Bond, et enrichit nettement la texture des pièces dans lesquelles elle apparaît. Trois accessoires rendus ainsi signifiants se dénombrent dans l'oeuvre.

Nous avons déjà évoqué en détail ci-dessus le fait que les boîtes de conserves représentent pour Bond la société de consommation qui est la nôtre, et qui les fabrique. Elles sont une partie du corps social dont lui-même se nourrit, en une dynamique cannibale qui soude la société par sa destruction même, et est en cela radicalement condamnée par Bond. Nous n'y reviendrons pas plus longtemps ici.

Pour appuyer sa condamnation, Bond fait parfois apparaître des images d'innocence. L'innocence, semble-t-il à Bond, constitue la condition essentielle à la survie biologique de l'espèce humaine :

¹ *Jackets*, II G, pp.93-94. Ma traduction.

Violence is a means, not an end. If it were an end, it would probably be a very serious biological weakness. One wonders if an animal with such a need could long survive. To satisfy this need it would have to seek out violent situations, so that animals in which the need was stronger would be at greater risk than those in which it was weaker, and they would therefore tend to die out. The survival of the fittest would aid the survival of animals in which the need was weaker, not -as is usually supposed- animals in which it was stronger... Human nature is not fixed at birth, it is created through our relation to the culture of our society. It could be said that every child is born an orphan and must be adopted by his society. The only innate part of our nature can be seen as the capacity for this social, cultural adoption ; it is our natural biological expectation of society. As human nature is created by society in this way, it is possible for us to bring up people to be, within reasonable limits, good. All that is necessary is a culture that is sufficiently rational.¹

Dans la mesure où l'homme est naturellement innocent (ou, pour reprendre la terminologie de Bond : "Radicalement Innocent"), une grande responsabilité morale pèse sur les épaules du système qui l'exploite en corrompant cette innocence. Souvent logiquement incarnées par des enfants, lorsqu'il utilise des personnages, les images d'innocence sont fréquemment représentées par des draps blancs lorsqu'il utilise des accessoires, et ces draps eux-mêmes sont la plupart du temps... les langes de ces enfants. Il est vrai que scène I 7 de *Lear*, les draps que Cordelia met à sécher n'ont pas encore servi de langes, mais elle est enceinte, et l'on peut supposer qu'ils le seront bientôt. Il est vrai également que dans

¹ Preface de *Plays I*, pp.9/10/12.

la scène 3 de *The Fool*, le drap blanc recouvre Lawrence, qui est adulte -mais sa faiblesse et ses larmes le font apparaître comme un personnage juvénile. De plus, c'est par les mains de Betty, mère d'un enfant qu'elle mentionne fréquemment, que ce drap passera. Scène 4 de *The Bundle*, le drap est celui du bébé que Wang noie dans la rivière ; Scène 16 de *We Come to the River*, les draps blancs sont apportés par les fous, mais à la fin de la scène, ils recouvrent le Général couché parallèlement au fantôme du bébé dans ses langes. Enfin, dans *The Great Peace*, le drap de la Femme ne fait qu'un avec son bébé aussi réel que fantasmé. Dans *Lear* et dans *The Fool*, c'est l'innocence assassinée que Bond met en scène à travers le drap blanc symbolique. Dans la première pièce, cette innocence disparaît lorsque les soldats des filles de Lear tuent le Gravedigger's Boy. Ces soldats s'inscrivent logiquement dans la continuation du régime instauré par Lear, et ils seront plus tard, tout aussi inéluctablement remplacés par ceux de Cordelia. Il n'est donc pas dû au hasard que Lear soit l'instrument qui fasse remonter le Gravedigger's Boy du puits, et que, fusillé par un soldat, ce dernier : "*staggers towards the sheets... He clutches a sheet and pulls it from the line. CORDELIA stands behind him.*"¹ Prise dans le mouvement de l'histoire en marche, l'innocence de l'homme des bois représentée par le Gravedigger's Boy ne peut survivre, et

¹ *Lear*, I Sc7, p.43.

soudain le drap blanc dans lequel les convulsions de la mort l'ont enroulé se marque d'une grande tache de sang. Dans *The Fool*, l'innocence humaine est d'abord blessée, en la personne de Lawrence, à qui Betty entoure la tête du drap qu'elle vient de voler. Ce drap, comme on l'a vu plus haut, Betty l'enverra dans un deuxième temps au Parson afin qu'il couvre sa propre nudité, une fois dépouillé de tous "ses biens volés"¹. Le drap est à ce moment taché de sang. En une image frappante, le drap blanc de l'innocence recouvre d'une tache sanglante le corps de la classe qui l'a saignée. Cette image est parachevée avec la mort de Lawrence, qu'un "gentleman" de la suite de Milton tue d'un coup de feu, et à qui l'on enveloppe la tête fendue de ce même drap -drap de l'innocence qui est devenu son linceul.

Dans les autres pièces mentionnées, le drap blanc sert davantage à désigner le personnage porteur d'innocence, qu'à en montrer la fin. Dans la scène 4 de *The Bundle*, Wang en arrive à la conclusion que la charité dans un système fondé sur la propriété privée, loin de l'adoucir, perpétue la misère humaine qu'il engendre. Il comprend également les implications très dures de cette idée : faire la charité -comme faire le bien sous n'importe quelle forme- parce que c'est une démarche altruiste, n'est pas réalisable dans ce système. La seule "bonne" action possible est donc de s'engager à le détruire. Basho, qui profite du système, pose à Wang un

¹ *The Fool*, Sc3, p.106. Ma traduction.

problème particulièrement douloureux : il lui offre de sauver un enfant abandonné, comme lui vingt ans plus tôt, au bord de la rivière, si celui-ci reste attaché à son service. Accepter, c'est sacrifier le troupeau pour sauver une brebis. Le drap blanc qui recouvre ce bébé innocent est littéralement trop court pour recouvrir tous les autres innocents qui ont froid -et la décision de Wang de refuser l'offre de Basho se manifeste en poussant le bébé dans la rivière et en gardant un coin du drap dans sa main, drap qui se déplie dans le vent et pend de ses doigts, tel un drapeau de paix suffisamment large pour recouvrir tous les innocents de la terre. C'est ce que suggèrent les paroles qui closent l'acte : "The world is shivering -there ! Who will speak ?"¹ Dans *We Come to the River*, la vision morale acquise par le Général depuis qu'on lui a promis la cécité, est une vision désespérée, puisqu'elle s'exprime au sein de son monde de cruauté et d'injustice. Ainsi voit-il les fous qui apportent les draps blancs sur scène, afin de figurer le bateau rêvé sur lequel ils traverseront des flots rêvés, pour atteindre une île rêvée dans laquelle ils vivront heureux sans quitter leur asile. Cependant, après l'aveuglement du Général par les assassins, cette vision fait place à la réalité d'un grand espoir en l'homme, qui le met en correspondance avec les fantômes de ses victimes. Ces dernières, en effet, au centre desquelles se tient un nourrisson, viennent, parallèlement à la démonstration

¹ *The Bundle*, I sc4, p.29.

d'aveuglement volontaire des fous, chanter un épilogue de paix et d'espoir. Se sentant menacés par la possibilité de la liberté, les fous tuent le Général en l'étouffant avec leurs draps. A la fin de la pièce, "l'Enfant dans ses langes et le Général sous les draps"¹ sont laissés côte à côte sur scène. L'innocence naturelle de l'un se retrouve dans l'équité morale et politique reconquise de l'autre. Dans *The Great Peace*, enfin, le drap plié en forme de bébé que la Femme transporte à son bras pendant les dix-sept ans de l'après catastrophe nucléaire, est également un symbole d'innocence. Ici, le lange et le nourrisson ne font qu'un. Cet accessoire rappelle évidemment le premier enfant de la Femme, étouffé à l'aide d'un tissu, sur ordre du gouvernement, pour des raisons de logistique alimentaire. Ce bébé de toile permet à la Femme de racheter son sentiment de culpabilité, elle qui n'a su protéger l'innocence de son enfant d'avant la bombe. D'une manière assez complexe, elle réussira à expier sa participation à un monde assez cruel pour sacrifier les enfants, en aidant à en créer un autre, grâce, en particulier, à son enfant de tissu. Dans ce désert post-nucléaire, c'est sur lui que se reportent son instinct maternel et tous ses autres instincts humains : le besoin de nourrir l'autre, de lui expliquer le monde, de le soigner, etc. C'est l'interaction avec ce bébé-drap qui maintient l'humanité de la Femme -humanité qui la mènera, en dernier lieu, à déplier volontairement

¹ *We Come to the River*, sc16, p.122. Ma traduction.

son précieux drap pour en faire un oreiller à la Femme malade qui a froid.

Il n'est pas surprenant que le concept d'innocence s'exprime, chez Bond, à travers des images construites autour de draps. N'oublions pas, en effet, que son théâtre est un geste de dévoilement de la culpabilité politique et de la responsabilité morale de la misère économique et culturelle. Ce geste en implique forcément un autre, qui est de mettre en évidence ce qui est politiquement et moralement corrompu : l'innocence -et tout comme il dévoile la culpabilité, il vêt l'innocence d'une couverture immaculée.

Les conditions matérielles d'existence déterminent l'identité morale des individus. Elles sont, au coeur de *The Bundle*, symbolisées par une synecdoque intéressante : le village de la pièce est situé au bord d'une rivière dont tous tirent leur subsistance, bien qu'elle appartienne au Landowner. Cette rivière a des crues qui détruisent tout sur leur passage. C'est l'arme la plus efficace du Landowner pour maintenir les villageois dans un état de servitude. En effet, non seulement ils passent leur temps à réparer les dommages des crues, mais encore ils dépensent le peu d'argent que l'agriculture leur rapporte pour payer leur transport sur les terres hautes du Landowner en période de crue. Toute leur vie est consacrée à lutter contre une rivière de façon à pouvoir en payer le propriétaire. C'est ce que Wang explique d'abord aux voleurs, grâce à un simple bol, contenant un

peu d'eau de cette rivière. Il présente cette eau comme un serviteur qui offre à son maître la puissance absolue: "He had a great servant. (*He takes a bowl of water.*) This. (*He empties the bowl of water.*)"¹ Plus tard, (scène 7) la même situation de possession privée des moyens de production, c'est-à-dire du réel, est reprise sous la forme de deux vendeurs d'eau (de la rivière) dont pas un ne donne une goutte à la Femme ayant volé pour son mari affamé, et qui meurt à petit feu, au soleil. Suivant les valeurs auxquelles ils sont habitués, il leur est plus naturel de tenter d'apitoyer les passants sur son sort, afin qu'ils lui achètent un peu de leur eau. Ici, la misère humaine ne peut être soulagée que dans le cadre d'un profit. Tout change lorsqu'on annonce que le Landowner, déstabilisé par la guerrilla des villages, est en fuite, et que Wang, sur la place publique, brise la cangue de la Femme. Les vendeurs d'eau sont témoins, et donc complices, de cet acte de rébellion. Les paramètres de la réalité ayant changés, les portes du possible s'ouvrent alors. En croyant à peine leurs yeux, ils offrent à boire à la Femme, tout simplement... parce qu'elle a soif : la morale naturellement socialisante de l'être humain peut s'exprimer dans ce nouveau cadre. De même, scène 8, le dernier acte du Ferryman est un acte réellement éthique, parce qu'il indique une réappropriation consciente du réel. Jusqu'à ce que Basho lui amène ce qui reste de Tiger, torturé par sa police,

¹ *The Bundle*, I Sc5, p.38.

le Ferryman n'avait fait qu'aider Wang par affection pour lui. C'est en offrant à boire de l'eau de la rivière à Tiger, réduit à l'état d'un animal, qu'il réalise que son fils avait raison de placer la dignité humaine non dans l'individu seul, mais dans l'individu socialisé. Il exprime cette idée, ici encore, grâce au bol d'eau :

FERRYMAN. (*Simply and calmly as if he no longer had to struggle with his thoughts but knew what to say. He holds the water in front of him. Close to his chest.*) Why are our lives wasted ? We have minds to see how we suffer. Why don't we use them to change the world ? A god would wipe us off the cloth with a cloud : a mistake. But as there's only ourselves shouldn't we change our lives so that we don't suffer ? Or at least suffer only in changing them ? (*Noiselessly and carefully he puts down the bowl.*)¹

On voit que la synecdoque est un procédé de sémiotisation particulièrement efficace, permettant l'incarnation lisible de concepts fort riches dans des objets simples, et leur combinaison à l'infini dans la dramatisation de l'évaluation éthique de notre monde par Bond.

Le dernier procédé de sémiotisation des accessoires sur scène, est une symbolisation par transsubstantiation. Comme ce mot l'indique, on fait ici référence à une transformation de la substance de l'accessoire dans sa matérialité. Il ne s'agit pas de faire des tours de passe-passe au milieu de la scène -la réalisation technique de ces transformations est toujours très

¹ *The Bundle*, II Sc8, p.64.

simple. De fait, la plupart du public "ordinaire" des pièces de Bond (celle qui méconnaît, précisément, la dimension symbolique de son oeuvre), ne s'aperçoit même pas qu'il s'agit du même objet -et n'en peut évidemment percevoir la signification. Le texte est pourtant assez précis, bien que discret, à ce sujet. Le changement de matérialité de certains accessoires, à des moments privilégiés de certaines pièces, sert toujours à montrer -de façon parfois dramatique- à quel point le contexte change la nature de l'objet. Nous retrouvons là, naturellement, la colonne vertébrale de la morale bondienne qui pose l'existence comme facteur constituant de la nature humaine, et des valeurs qui y sont attachées. Il n'est pas surprenant, alors, de constater également que la transsubstantiation est l'agent de la polymorphie/polysémie qui caractérise un accessoire typiquement bondien sur lequel nous reviendrons longuement : les paquets.

Passion et *Bingo* font apparaître le caractère éminemment existentiel de la morale de Bond, grâce à deux accessoires sémiotisés par transsubstantiation, ménageant, par ailleurs, deux coups de théâtre assez impressionnants. Les deux occurrences de tels accessoires contenus dans ces pièces diffèrent assez notablement par leur portée et leur lisibilité -mais il est vrai que ces deux oeuvres appartiennent à deux registres fort différents. *Passion* contient un de ces coups de théâtre

dont Bond a le secret, qui clouent les spectateurs à leurs fauteuils, et provoquent des réactions hystériques dans le public. La pièce s'ouvre avec le rapatriement du corps du Soldat. Ce corps, recouvert d'une couverture, allongé sur une civière, est le premier objet qui apparaît sur la scène. Le Soldat est au centre des problèmes de la justice sociale et de la responsabilité collective traités dans la pièce, puisque sa mère décide d'aller voir la Reine pour lui demander de le ressusciter, étant donné que : "I gave her my son when she needed him, so she can give him back now I need him."¹ Car ce fils, chair à canon pour la Reine, est aussi un gagne-pain pour sa mère, qu'il aide à survivre dans la lutte quotidienne qu'est son existence. La Reine ne peut évidemment rendre ce qu'elle a pris. Elle décide donc de continuer à se servir du soldat mort, pour éviter cette resurrection impossible : elle en fera une statue de bronze à la mémoire de tous les morts de la guerre. La cérémonie de dévoilement (encore !) se double, en parallèle, de celle du lancer d'une nouvelle bombe sur les ennemis. La Reine commence par cette tâche-ci, qui tourne à un épisode si grotesque et si hilarant que l'on en oublie tout le sérieux du propos... jusqu'à ce qu'on dévoile la statue qui s'avère être un porc (un **vrai** porc) crucifié². A travers cette transsubstantiation, choquante

¹ *Passion*, "The Garden", p.240.

² Que les amis des animaux ne s'inquiètent pas. Bond précise que : "The pig is to be obtained from a slaughter house and not killed for the performance" ! *Passion*, p.247.

s'il en est, s'inscrit sur scène la condamnation de Bond non seulement de la guerre, du patriotisme étroit, ou de la violence légalisée, mais surtout du système qui se fonde sur eux. Le Fils, qu'il travaille pour sa mère ou se fasse tuer pour sa Reine, n'est qu'un instrument, un être corrompu pour devenir un rouage de ce monde de violence, qui, au lieu d'humaniser ses citoyens, les bestialise. Jésus, laconique au pied de sa croix occupée, exprime cette idée en des termes très forts, qui en font, paradoxalement (avec la tirade du soldat mort en épilogue), la voix existentialiste de la pièce :

I am too late. I can't be crucified for men because they've already crucified themselves, wasted their lives in misery, destroyed their homes and run mad over the fields stamping on the animals and plants and everything that lived. They've lost their hope, destroyed their happiness, forgotten mercy and kindness and turned love into suspicion and hate. Their cleverness has become cunning, their skill has become jugglery, their risks have become reckless gambles, they are mad. What are my sufferings compared to theirs ? How can one innocent die for the guilty when so many innocents are corrupted and killed ? This is a hell worse than my father imagined.¹

Quoi qu'il en soit, et sans que l'intervention de Jésus soit absolument nécessaire, la transsubstantiation du soldat mort pour la patrie en porc crucifié est l'expression scénique particulièrement violente de l'opinion de Bond sur le type de système qu'il caricature

¹ *Passion*, "The Wilderness", p.250.

dans *Passion*, et sur les citoyens qui y participent, soit activement, soit passivement, en ne s'y opposant pas.

Pour ce qui concerne *Bingo*, pièce toute en demi-teintes, le coup de théâtre est beaucoup moins dramatiques que dans *Passion*. Il n'en a cependant pas moins de force. La scène 3, dans laquelle Shakespeare vient rendre une dernière visite à la Jeune Femme, jetée sur les routes par la pauvreté, fouettée pour vagabondage, et finalement pendue. Deux paysans s'arrêtent pour déjeuner à côté du gibet. Le pain qu'ils mangent est le produit de la culture mise en place par la société monétariste de Combe. Leur pain, chèrement acquis, n'est mangé que par eux : "JOAN. ... We'm just cooched-ed up for us bit a fitter. /JEROME(eating). Which we'm earnt. Sorry yont none left t'hand round. (He drinks.)"¹. Les paysans ne ressentent aucune gêne de ne pas partager leur pain avec leurs semblables, mais n'ont aucun scrupule à en jeter les miettes aux oiseaux. L'action est soulignée par Bond :

JOAN. Give over throwin' crumbs down the front a my dress.

JEROME. Yom a hard woman.

JOAN. So yo'd be if you kip getting crumbs down the front a your dress. (She takes crumbs from her bodice and feeds the birds.) Cheep-cheep, chuck-chuck, me beauties... (She finds more crumbs in her bodice.) Cheep-cheep...(quietly feeding birds) Chuck, chuck, chuck...([She] takes the last crumb from her bodice.)²

¹ *Bingo*, Sc3, p.36.

² *Bingo*, Sc3, pp.35-36.

Après le départ de Joan et Jerome, ce qui reste dans l'herbe à la place des miettes éparpillées, est... une pièce de monnaie ! Shakespeare s'en sert d'ailleurs pour tenter la Old Woman, et obtenir ainsi une preuve de plus du caractère corrompteur de l'argent : venue le chercher, la Old Woman tente de calmer son agitation par des gentilleses afin de le faire rentrer à la maison. C'est alors qu'il lui révèle avoir vu briller la pièce dans l'herbe, à deux pas du gibet : "perhaps the hangman dropped it."¹ Immanquablement, la Old Woman met de côté le but de sa visite et ses bons sentiments, pour la chercher frénétiquement. Ce geste, dont l'égoïsme va à l'encontre de son caractère généreux, déclenche même automatiquement chez elle un besoin de se justifier. Elle se lance donc dans une confession assez désespérée sur sa condition, dont l'essentiel est qu'elle n'a pas les moyens de vivre d'une façon plus humaine : "I yont afford arkst questions I yont know y'answers to."² Elle aussi est prisonnière d'un système fondé sur l'accumulation des richesses, dans lequel ce qui tient vraiment lieu de pain et de culture, c'est l'argent. "We think we live in an age of science, but it is also an age of alchemy : we try to turn gold into human values."³

Enfin, l'un des exemples récurrents de symbolisation par transsubstantiation les plus caractéristiques du théâtre de Bond, est celui des paquets. Le terme "bundle"

¹ *Bingo*, Sc3, p.41.

² *Bingo*, Sc3, p.41.

³ Introduction de *Bingo*, p.8.

(communément employé par Bond), que nous choisissons ici de traduire par "paquet", requiert quelques précisions. Comme on va le voir, ce terme, très large, désigne tout ce qui est, d'une manière ou d'une autre, circonscrit, entouré, ceinturé ; enfermé, emballé, enveloppé, recouvert ; empilé, entassé. En un mot, tout ce qui constitue une entité à mi-chemin entre contenant et contenu : enclos ; ballots, colis, sacs, sachets, boîtes, emballages de toutes sortes ; amoncellements divers, fagots, assemblages, liasses, et autres amas, constituent des "paquets". Il est peu de pièces dans lesquelles on ne trouve un de ces fameux "bundles", dont l'importance dans l'imagerie bondienne est telle qu'ils donnent leur nom à l'une d'entre elles.

La transsubstantiation des paquets s'opère indifféremment dans les deux sens : soit divers éléments se transforment en paquets (le cadavre d'Allen dans *The Pope's Wedding* ; celui du Général dans *We Come to the River* ; les cadavres en sursis du témoin dans *Narrow Road to the Deep North* et de Minette dans *The Cat* ; le cadavre de la Femme dans *The Great Peace*), soit les paquets se transforment et changent de matérialité (devenant un bébé dans *We Come to the River*, *The Bundle* et *The Great Peace* ; une personne dans *The Worlds* ; des outils, fusils, pelles ou accessoires de théâtre dans *The Bundle* ou *The Swing*).

On devine déjà que la valeur symbolique du paquet dépendra largement du sens de l'opération de

transsubstantiation : la polysémie du paquet est directement liée à sa polymorphie. Ces objets, de par leur matérialité changeante, sont assez difficiles à repérer dans les pièces, d'autant plus que ces transformations ne s'opèrent pas toutes d'un bout à l'autre en l'espace d'une seule scène. C'est bien souvent sur la longueur de la pièce entière qu'il faut considérer les diverses transformations que peut subir un paquet donné au départ.

La transformation des cadavres ou des condamnés en paquets est la plus aisément remarquable : le meurtre d'Allen par Scopey a lieu hors scène, dans *The Pope's Wedding*. Bond prend soin de noter, cependant, à la scène 14 (la première dans laquelle Scopey apparaît seul dans le taudis d'Allen) qu'il y a, à gauche de la scène : "*a bundle on the floor.*"¹ Ce paquet est toujours à la même place, entouré des cinq cents boîtes de conserves, à la dernière scène de la pièce, dans laquelle Scopey avoue son meurtre à Pat. On n'a aucun mal à l'identifier comme le cadavre d'Allen. On voit sous nos yeux, dans *We Come to the River*, le Général se faire tuer par les fous, puis se faire recouvrir de leurs draps, ne laissant qu'un paquet sur la scène. Dans *Narrow Road to the Deep North*, on assiste à la mise en sac du témoin, ainsi que dans *The Cat*, à celle de Minette. De même assiste-t-on à la mort de la Femme dans *The Great Peace*, que l'on retrouve un an

¹ *The Pope's Wedding*, Sc14, p.299.

plus tard à la même place, sous la forme d'un paquet contenant des os et des conserves, et que l'on identifie aisément.

Toute transformation en paquet est une réification, une sclérose, l'exposition d'un vide ou d'un manque. Pour que ceci apparaisse, il faut prendre le paquet comme un élément parmi tous ceux qui constituent la pièce, et en déduire le sens en fonction de l'imagerie générale. Si le cadavre d'Allen devient un paquet dans *The Pope's Wedding*, par exemple, c'est l'aboutissement de toute une série d'images de contenants vides (réellement vides ou métaphoriquement vides) qui y sont attachées. Allen, rappelons-le, est celui qui, dans son taudis, accumule des piles de journaux qu'il ne lit pas, celui qui ne découd pas les poches (vides) de ses manteaux, celui qui achète des boîtes de conserve, mais ne sait pas les consommer. Scopey le tue pour prendre sa place, et s'apercevoir alors qu'Allen n'a jamais été plus que l'enveloppe vide qu'est son manteau : manteau dans lequel Scopey finit par se glisser, manteau dans lequel le corps du vieil ermite finit, empaqueté.

On a déjà évoqué le cas du Général de *We Come to the River*, à travers la symbolique des draps blancs. Nous pensons que la dernière image, montrant côte à côte le bébé dans ses langes et le cadavre du Général sous son linceul, est une image positive d'innocence repossédée. Mais cette possession nouvelle a un prix. Le Général est

comme Lear qui doit, ainsi que l'indique Bond dans la préface de la pièce, payer le prix de chacune de ses erreurs, et non se faire pardonner uniquement parce qu'il les regrette. Les fous de l'asile sont des personnages négatifs parce qu'ils rejettent la réalité et préfèrent vivre dans le rêve. Mais, comme le fait judicieusement remarquer Mamadou Camara dans un article non encore publié¹, ces personnages sont les victimes des tensions économiques, psychologiques et morales du monde dont le Général a été l'un des piliers. De ce point de vue, le Général porte la responsabilité politique de leur folie : ce sont des ennemis de classe. Leur assassinat n'est rien d'autre que la réaction normale de l'agression institutionnalisée qu'a manifestée le Général à leur rencontre. Le fait qu'il se fasse "noyer" dans les flots d'agressivité que son système a provoqués, n'est que le prix de ses positions de classe. Il devient le paquet qui résume tous les autres. Considérons l'Enfant de la Femme du Soldat (celui-là même qui se retrouve à ses côtés à la fin de la pièce), présenté, en premier lieu, comme un paquet sur le champ de bataille de la scène 9 : "*[The Woman] goes to the heap of rags and picks up a baby.*"² Ce bébé sera, trois scènes plus tard, totalement déchiqueté dans la rivière, et ramené de nouveau à l'état de paquet : "FOURTH SOLDIER. That's the child. /FIFTH SOLDIER. A bundle. /... FOURTH SOLDIER. A bundle of rags. /... FIFTH

¹ Communication personnelle.

² *We Come to the River*, sc9, p.94.

SOLDIER. It's spinning round. /THIRD SOLDIER. It's broken up."¹ De manière parlante, les fusils des soldats de l'armée du Général qui assassinent l'enfant étaient tenus par les meurtriers, au début de la scène, du même geste que celui d'une mère tenant son enfant : "*They sit motionless on the bench with their rifles cradled in their laps.*"² Paquets d'enfants assassinés ou de fusils assassins, c'est bien le caractère meurtrier d'une société en guerre contre elle-même qui se trouve résumé dans le dernier paquet de la pièce : celui du corps du Général. Mais la négativité de cette image qui termine l'existence, déterminée par sa classe, du Général, est une condition d'accès à une existence morale : tout comme Arthur dans *Early Morning*, le Général doit mourir à son monde pour renaître dans celui de la justice.

Les cadavres en (bref) sursis que sont le témoin dans *Narrow Road to the Deep North* et Minette dans *The Cat*, enfermés vivants dans des sacs qui les font ressembler à de gros ballots, reprennent également les nombreuses images de réification assassine qui y sont subtilement associées, dès le début des pièces. *Narrow Road to the Deep North* s'ouvre sur la découverte d'un paquet de chiffons par Basho, dans lequel gît un bébé abandonné par des parents trop pauvres pour le nourrir. Cette rencontre ne pose pas de problèmes de conscience à Basho, qui ne veut s'encombrer d'enfant dans sa quête de

¹ *We Come to the River*, sc9, p.104.

² *We Come to the River*, sc9, p.102.

l'illumination mystique, et le laisse derrière lui, obstacle mineur sur son chemin. La quête obscurantiste qui le motive est représentée, quelques scènes plus loin, par le pot sacré que Kiro se coince sur la tête, et qui manque de le tuer. Ce pot, comme le paquet de linges de la première scène, est encore une image de contenant au contenu sans importance : la vie de Kiro, pour Basho, passe **après** le pot qu'il ne faut pas abîmer. C'est un paquet un peu plus rigide que les autres. Les conséquences humainement désastreuses de la priorité que Basho donne au mystique sur le social sont soulignées par Bond lorsqu'il suggère, à la dernière scène, que ce premier paquet abandonné par Basho à la scène 1 était sans doute Shogo, le tyran qui a pris possession de la ville au retour de sa quête. Or, les images de paquets représentatives du gouvernement autocratique de Shogo, apparaissent dès la deuxième scène, lorsque des prisonniers, en passe d'être noyés dans la rivière, traversent la scène... portant eux-mêmes le sac dans lequel on va les enfermer. La transformation des individus en paquets qu'on jette ou qu'on utilise atteint son apogée scène 4. On y retrouve les éléments centraux introduits dès le début : Shogo tient dans ses bras un paquet de tissu qui enveloppe... le bébé prince héritier de la ville. Il s'en sert pour s'attacher Basho (dont la position particulière d'homme éclairé lui fait craindre "the sack" pour lui-même) qu'il charge d'élever l'enfant comme un petit paysan ordinaire -un de ceux que l'on

trouve dans les paquets de chiffons, près de la rivière. "Take him." Lui dit-il. "It's better than the sack."¹ On retrouve surtout, dans un épisode terrible, le paysan témoin de l'attentat contre Shogo, paralysé par la peur, incapable de prononcer le moindre mot, se faire enfermer dans un sac pour sa peine. Pour Shogo, peu importe qu'il soit coupable ou innocent : tous ses sujets sont à ses yeux semblables. Il n'y a qu'un moyen pour lui de faire leur bonheur civil : à leur place. Le sac dans lequel il enferme le témoin résume cette identité du sujet enfermé dans un système que lui-même ne se forge pas, à chaque instant, pour ses propres besoins.

Pour ce qui est de *The Cat*, le motif du paquet est plus discret, mais cependant bien présent, et la pauvre Minette enfermée dans le sac scène 8 le résume totalement. La pièce tourne autour des fonds de la RSPR, dont la puissance financière produit une éthique faussée, illustrée par la souris "adoptée" faisant la quête, son "money **box**" à la main, et miaulant. Cette sébille, premier contenant de la pièce, en est aussi le premier paquet. Le rôle de Minette est, par sa naïveté, d'exposer le caractère rapace et moralement corrompu du monde que représente la RSPR. Elle le fait, avec l'aide de Tom, depuis le "witness **box**" (banc des témoins) lors d'un procès inversé (et d'ailleurs truqué et tronqué) : celui de son innocence. La RSPR enferme déjà, en quelque sorte, Minette dans une enceinte prémonitoire. Le dernier des

¹ *Narrow Road to the Deep North*, Sc4, p.191.

paquets, le sac où sa maîtresse l'enferme pour la noyer à la fin de la pièce, est bien celui dans lequel sont noyées toutes les aspirations humaines, dans une société carnassière qui, hypocritement, prétend s'en réclamer. Mrs Halifax ne fait, en fin de compte, qu'abonder dans le sens de la RSPR, qui voulait exclure Minette pour ses manières trop naturelles -et pourtant ces manières n'étaient autres que le résultat d'une éducation conforme aux soit-disant valeurs de la RSPR.

La Femme de *The Great Peace* termine la trilogie des *War Plays* en devenant elle-même un paquet, bouclant et résumant à la fois son rapport avec tous les paquets qui ont ponctué sa vie -et ponctué la pièce. Elle porte pendant son errance, le paquet de chiffon qu'elle considère comme son bébé, gardant ainsi toujours avec elle le souvenir d'un autre bundle, un **vrai** bébé celui-là, sacrifié dix-sept ans plus tôt pour économiser quelques boîtes de conserves. Ces paquets de fer-blanc apparaissent sur scène en même temps que les bébés : ils sont le paiement que la Femme accepte pour s'occuper du nourrisson de Mrs Symmons ; ce qui nourrit son fils à l'armée ; le cadeau qu'il apporte à sa mère dans cet autre paquet qu'est son barda, et qu'elle stocke "dans sa réserve secrète" (autre contenant). Ils sont, en un mot, l'image des modalités par lesquelles vivent ces barbares modernes.¹ Comme on l'a vu plus haut, ces boîtes seront,

¹ Rappelons ici que *The Tin Can People* est placée, dans la trilogie, avant *The Great Peace*, et qu'en conséquence, le "code" des boîtes de conserves est donné avant qu'elles n'y apparaissent.

à la fin de la pièce, opposées à d'autres conserves radicalement différentes : celles des hommes nouveaux. La Femme est le terrain sur lequel se rencontrent ces deux modes d'existence. Les survivants croisent son chemin porteurs de "paquets de vie" (sacs chargés d'outils, de pain, de couvertures, et de conserves), alors qu'elle est chargée d'un paquet expiatoire. Bond n'autorise pas que l'échange des paquets s'effectue complètement, afin que la femme puisse rejoindre la communauté nouvelle. Il préfère inscrire en elle, à la fin de la pièce, à la fois le caractère tragique du vieux monde qui est le nôtre aujourd'hui, et le choix politique que nous avons à faire au présent, en une image synthétique. L'avant-dernière image de la pièce montre la chute et le décès de la Femme, et la dernière scène s'ouvre sur la découverte de son corps un an plus tard : *"The coat has been turned over. In it are the WOMAN's bones... in the stomach : tins, some open and empty. The MAN comes on. He carries a bundle of provisions. He stops and stares at the coat. He lowers the bundle to the ground with a slight thud."*¹ Le paquet, contenant des conserves à la place de l'estomac, qui est devenu le corps de la Femme, représente la réification finale dans la mort : les boîtes non ouvertes du vieux monde y sont demeurées. En même temps, la transition vers un autre mode d'être est également incarnée dans ce dernier paquet, à travers un deuxième

¹ *The Great Peace*, Sc20, p.244.

terme : les conserves appartenant au monde nouveau sont ouvertes et ont été consommées. Bond demande évidemment, dans sa pièce, que l'on fasse ce deuxième choix d'existence, comme l'a fait l'Homme qui venait apporter à la Femme des provisions... dans un ultime paquet. La transsubstantiation du cadavre de la Femme en paquet n'est donc pas univoque, mais, comme pour le Général de *We Come to the River*, rassemble en elle un aspect de fin et un aspect de renouveau.

Les objets morts ou sur le point de mourir dont la substance se change en paquets, on le voit, résumant en général un processus de réification de l'individu au sein d'une société dont il ne constitue pas le centre -ou dont il ne constitue le centre qu'en tant qu'objet de profit. Ce processus est souvent accompagné de toute une série de paquets secondaires, pouvant éventuellement prendre la forme de contenants de toute sorte. On trouve cependant des exemples, surtout dans la partie la plus récente de l'oeuvre, où ces paquets sont également porteurs d'une signification plus complexe : la transformation en paquet peut aussi, paradoxalement, être porteuse d'une idée de renouveau.

Dans un certain nombre de cas, ce sont les paquets, présentés dès le début de la pièce comme des tas, amas, ballots, et contenants de diverses sortes, qui sont soumis à une transsubstantiation, et se métamorphosent en autre chose. Cette transformation **à partir du paquet** (et

non plus **aboutissant** à lui) est pratiquement toujours une transformation positive, par laquelle l'informe se structure, prend corps et substance, et se matérialise pour naître au monde réel, et ainsi découvrir l'éthique naturelle de l'homme. En un mot : le paquet acquiert l'existence.

Ceci est clairement perceptible dans l'apparition d'enfants : on peut croire à la profondeur de la quête initiale de Basho au début de *Narrow Road to the Deep North*, mais dès que le paquet de chiffons au bord de la rivière se révèle être un bébé, la perspective change totalement, et la primauté de l'existential sur le spirituel s'affirme à travers la cruauté de l'abandon. La transformation de l'inanimé en être vivant incarne le commentaire-clef sur le point de vue moral de Bond : ce qui l'intéresse, c'est le salut de l'homme sur la terre. Wang, dans la reprise de *Narrow Road*, est lui-même le "Bundle" du titre : le paquet de langes au bord de la rivière se change, au cours de la pièce, en "sauveur" temporel, sous la forme d'un bébé, puis d'un homme. Cette mutation s'accompagne au fil des scènes, de transsubstantiations annexes d'autres paquets, dans un sens ou dans l'autre, selon une progression vers un épanouissement existentiel. Scène 2, Basho revient de son voyage. Il est déjà physiquement à demi réifié : ses pieds sont des paquets "enveloppés de chiffons" récupérés dans un coin de cimetière, ayant servi "à bâillonner des

cadavres.”¹ La société à laquelle il participe, une fois devenu juge, est, sans surprise, une société de morts-vivants où l’individu est traité comme une chose. Ainsi la scène 3 résume-t-elle bien cette situation, montrant tout le village réfugié de la crue sur la colline funéraire avant d’être “sauvé”... et dépouillé des biens qui lui restent par la milice du Landowner. Dès la première didascalie, Bond indique que se trouvent sur le sol : “... *bundles and a cooking pot over a dead fire*”². Le peu de riz que Wang a apporté pour ses parents, et dont le Ferryman vole chaque nuit pour nourrir le vieux couple, est, lui aussi, contenu dans un paquet. Tous ces paquets exsangues ne sont autres qu’une représentation des citoyens du monde de Basho. Tout change entre la scène 4 et la scène 6, représentant une période de mutation s’étendant sur neuf ans, pendant laquelle Wang se transforme d’adolescent en homme. Cette croissance physique est l’image d’une croissance morale, marquée par la progression d’un engagement politique. La scène 4 marque un retour à la première scène -nous l’avons évoqué à plusieurs reprises ci-dessus. Wang occupe la place du Ferryman : le paquet qu’il trouve près de la rivière s’avère être, ici aussi, un nouveau-né. On pourrait arguer qu’il s’agit là d’un cas où la transformation d’un paquet en enfant n’est pas positive, puisque ce dernier représente la tentation charitable qui détournerait Wang

¹ *The Bundle*, I Sc2, p.7. Ma traduction.

² *The Bundle*, I Sc3, p.11.

du bien durable et collectif. Il nous semble cependant qu'au delà de cette considération (légitime, au demeurant), le bébé qui se matérialise entre les mains de Wang, a pour fonction principale, tout comme le bébé Wang dans la scène 1, d'indiquer sur quel plan se situe le débat. Ce que l'action paradoxale de noyer cet enfant (qui redevient d'ailleurs un paquet défait dans la main de Wang à ce moment là) indique, c'est que ce qui doit être sauvé, c'est l'Homme dans sa chair et dans sa réalité :

WANG. Why should I pick you up ? Why do I hold you ? You're as big as a mountain. My back's broken. I live in this house so that you have a house ? Give you the things I run away from ? ... How many babies are left to die by the river ? How many ? For how many centuries ? Left ! -Rot ! Eaten ! Drowned ! Sold ! All waste ! How many ? Till when ? All men are torn from their mother's womb : that is the law of nature. All men are torn from their mother's arms : that is the law of men ! Is this all ? -One little gush of sweetness and I pick up a child ? Who picks up the rest ? How can I hold my arms wide enough to hold them all ? Feed them ? Care for them ? Must the whole world lie by this river like a corpse?¹

Tout comme la scène 4 est un écho de la scène 1, la scène 5 en est un de la scène 3 : dans celle-ci, Wang explique la condition de son peuple aux voleurs. On a déjà vu la façon dont il se servait du bol d'eau. Un autre élément entre également en jeu : "the bundle of loot" -l'amas de butin. Avant que Wang n'entre en scène, les voleurs se partagent le butin du jour, tas de

¹ *The Bundle*, I Sc4, pp.28-29.

vieilleries extorquées, empilées au milieu d'eux. Cet amas est significativement remplacé par un repas quelques minutes plus tard : de la même façon que le Landowner se nourrit des individus réifiés que sont ses sujets, et que ces sujets se nourrissent les uns des autres par l'intermédiaire de paquets vides (sacs à riz, paquetages, marmite), les voleurs se nourrissent de ce qu'ils ont soutiré aux plus pauvres qu'eux : le tas de butin se change donc en repas. Ce que Wang en vient à leur expliquer symboliquement, c'est que cette façon de vivre n'est que la reproduction du système dans lequel elle s'inscrit. Lorsqu'il prend le rôle du Landowner, et qu'après avoir "offert sa protection" aux paysans chassés par les flots, il les renvoie chez eux, Wang prend bien garde de subtiliser le sac de butin de Sheoul ("*SHEOUL sits by WANG. He steals the bundle*"¹), afin de démontrer que le pouvoir et les richesses du Landowner ne sont autre chose que du butin. L'équation, pour la classe dirigeante, des individus et des "bundles of loot", est exprimée ici fort synthétiquement par Wang, grâce à un vrai sac de butin, parce que sa vision morale de la situation de sa communauté commence à se structurer sérieusement. La scène suivante montre, à l'aide du paquet hybride qu'est la mère de Wang, que cette vision a trouvé son aboutissement dans un engagement politique concret. La mère de Wang, en effet, est au coeur des débats de la pièce depuis le début : adopter Wang, pour

¹ *The Bundle*, I Sc5, p.39.

ce couple pauvre, est revenu à la décision consciente (et illogique) de l'affamer. Tout au long de la pièce, apparaît l'affaiblissement graduel de cette dernière. A la scène 6, elle a en permanence une couverture enroulée autour des genoux, qui la fait ressembler à un demi-paquet. Lorsque Wang vient demander l'aide de ses parents pour son entreprise, toute la question est de savoir s'ils se rallieront à son camp, afin de modifier les paramètres du réel, ou à celui du Landowner et à sa société de paquets. La mère de Wang n'hésite pas, et fait le choix conscient de risquer le peu de vie qui lui reste pour tenter de sortir de sa condition. En une attitude expressive, elle se lève et s'extrait presque de la couverture qui l'enferme à demi : "*His wife stands in front of her chair. The cover is round her legs.*"¹ A partir du moment où les analyses de Wang deviennent des engagements dans le réel, à part quelques soubresauts, tous les paquets présentés dans la pièce changent de nature. Certes, le Ferryman se fait prendre par Basho et noyer dans la rivière (on entend, hors-scène, le crime des soldats comme "le bruit d'un paquet mouillé que l'on frappe"². C'est là un dernier acte de la réaction incarnée par Basho, un exemple de la difficulté de ne pas s'arrêter aux conséquences individuelles sur la route du bien collectif, annoncée par la noyade du bébé scène 3. Les autres paquets s'ouvrent et révèlent enfin leurs

¹ *The Bundle*, II Sc6, p.45.

² *The Bundle*, II Sc8, p.69. Ma traduction.

contenus. Certains sont creux : de manière significative, lorsqu'il apprend la nouvelle de la fuite du gouverneur, Basho compare le gouvernement à un paquet vide, à un contenant sans contenu. ("Then the government is hollow within."¹) D'autres sont riches de promesses de vie : à la scène 8 apparaissaient des paquets de fusils ("*Three rifles bound in sacking*"²) prêts à prendre la place qu'occupait Wang scène 1, à l'époque où il n'était qu'un bébé dans un paquet de langes. Ces fusils libèrent la communauté de son oppression, et se retrouvent scène 10... sous la forme de pelles servant à construire le présent ("*shovels stacked like rifles*"³). Depuis Wang, émergeant de ses langes à la première scène pour affirmer que le bonheur des hommes est à construire sur la terre, jusqu'aux pelles qui construisent ce bonheur à la dernière scène, en endiguant la rivière, c'est le même paquet qui a changé successivement de matérialité pour, de plein droit, prendre sa place dans le monde des hommes.

La représentation d'une morale proprement humaine, à travers des paquets qui se transforment, apparaît également clairement dans deux pièces : *The Great Peace* et *The Worlds*. Nous avons déjà beaucoup parlé de *The Great Peace*. Contentons-nous ici de rappeler que durant son errance, l'accessoire qui permet à la Femme de

¹ *The Bundle*, II Sc9, p.71.

² *The Bundle*, II Sc8, p.66.

³ *The Bundle*, II Sc10, p.73.

dépasser la société de mort dans laquelle elle a vécu, et de retrouver une dignité simple d'être humain, est un bébé de chiffon. C'est par rapport à cette poupée que la Femme va refaire à l'envers le chemin qui a mené l'espèce humaine à la destruction, et reconstruire en elle l'être doué d'une conscience collective, détruit par la guerre nucléaire. Ce n'est pas, par exemple, le cas des soldats qu'elle rencontre sur son chemin, qui n'ont qu'eux-même, c'est-à-dire des hommes-machine pour toute collectivité. En toute logique, ces derniers sont persuadés qu'ils sont morts. L'apparition du poupon dans leur univers les plonge dans la perplexité : "It ain't a bundle it's alive."¹ s'étonne l'un d'eux. Reproduisant une fois de plus les réactions qui ont mené à la destruction de la planète, les soldats, pour se convaincre de la nature de la poupée, en défont le tissu et le déchirent : tout le monde voit que ce n'est qu'un paquet de toile. Il y a cependant plus d'humanité en lui qu'en ces soldats, qui finissent par s'assassiner collectivement pour se prouver qu'ils sont déjà morts. En effet, à la scène suivante, la poupée se met à parler. Peu importe qu'elle ne soit faite que de chiffon : elle-même le reconnaît, en rapportant la douleur que lui ont causée les tortures des soldats. ("Why do the -the sol -sol -soldiers spread babies on the -the ground ?... The wind blew under me an' I rip -rip -rippled on the ground. /I didn't know I was so thin... As -as as thin as a piece of cloth... I could see the four

¹ *The Great Peace*, Sc12, p.178.

corners -rip -rippled in the wind.”¹) Ce qui est important, c’est qu’elle représente le second individu sans lequel l’animal “homme” n’est pas humain, parce qu’il n’est pas social. Sa simple présence pose la question essentielle de la condition humaine : “One sheet t’cover the hill -was that what I was born for ?”² La poupée de chiffon s’est réellement transformée en être vivant, par la vertu des sentiments humains restés vivants dans la Femme : ‘T’night all the walkin’ an’ pain is worth it.”³ Ce paquet est la pierre de touche de l’humanité.

The Worlds, pièce antérieure, met également en scène un curieux paquet qui se transforme en être humain (cette fois adulte) : il s’agit de la grande môme blanche, du “great maggot”, comme l’appelle Bond, d’un chauffeur de la compagnie, enlevé par mégarde à la place de Kendall, par les terroristes. Vêtu d’une salopette blanche, ligoté, la tête couverte d’une cagoule aveugle blanche elle aussi, ce grand paquet livide représente l’otage des kidnappers autant que celui de Trench et de sa classe. En effet, ficelé, bâillonné, les yeux bandés, sans accès à la vérité des choses, “the white figure” est bien emblématique du prolétariat. Afin que cette idée soit claire, Bond la fait exprimer par Terry, dans un “public soliloquy” dans lequel il décrit la vie du chauffeur comme celle d’une chose possédée qui se dévalue :

¹ *The Great Peace*, Sc13, p.192.

² *The Great Peace*, Sc13, p.193.

³ *The Great Peace*, Sc13, p.193.

A Workman's Biography

Hundred thousand pounds ? Waitin in drafty corners. Sittin outside nightclubs till three in the morning. Ain done his health no good. Say ninety thousand. Gettin on. Eyesight's goin. Bad hearin. Has to ask "where to" twice. Say eighty thousand. Wife not too good. Needs nursin. Can't manage the late nights. Seventy thousand. Mrs Kendall want somethin younger so she can score off the other rich slags. And she'd like to pull into a lay-by on the way home. Which is bad when you're gettin on. Fifty thousand. Votes tory to please te boss. Thirty thousand. Lives in two pokey rooms because the rent's controlled. No central heatin. Stairs bad for his heart. Twenty thousand. Reads The Sun. Ten thousand. Never double crossed a customer. Never put one over on the public. Five thousand. Nerves goin. Kendal bawls him out in the hold ups for not drivin out on top of the other traffic. One thousand. On tablets to get himself started in the mornins. Very dodgy. Bloody hell -we owe you !"¹

Les limites de l'existence du chauffeur sont représentées par son ficelage sur la scène. Ce paquet, comme les grévistes, est pris entre deux feux : celui de la classe dominante, exerçant, de tout temps, une pression économique et culturelle à son égard (décrite dans la tirade de Terry, illustrée par le C.A. à travers ses positions salariales ou son refus de payer la rançon demandée par les kidnappeurs "pour un chauffeur") ; et le feu des agitateurs, syndicalistes ou terroristes, issus de la classe prolétarienne, dont le but est d'éveiller la conscience de cette classe afin qu'elle secoue son joug. On en trouve l'illustration violente dans le type d'action choisie par le groupe armé (profiter des conflits industriels pour obliger les employés à se

¹ *The Worlds*, II Sc4, p.72.

déterminer politiquement), ou dans le choix d'une grève dure de la part des syndicalistes comme Terry. Mais cet éveil prend aussi des formes plus attentionnées. Le but des terroristes est également d'éduquer et de former la classe ouvrière. Bond donne à cette fin une expression scénique étonnante, à travers la façon dont Anna s'occupe du chauffeur : tel un bébé, elle le soigne, arrange ses vêtements, l'accompagne aux toilettes, le nourrit. Pour Trench, ceci n'est que la manifestation du caractère fondamentalement veule de l'être humain :

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. It doesn't know the difference under the hood. Not that it matters. As long as it can dangle on it for a little time before it drops into the hole. If you took off its hood it would hang itself. That white corpse.¹

Pour Anna, s'occuper du chauffeur est une façon de lui réinculquer (et à travers lui, symboliquement, à la classe ouvrière) un autre mode d'être. Typiquement pour Bond, cette éducation morale et politique passe par un acte de nutrition :

As Trench talks ANNA unpacks a quarter pint plastic bottle. It is transparent and contains blackcurrant juice. A transparent or opaque orange tube leads from its top. 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.²

¹ *The Worlds*, II Sc5, p.80.

² *The Worlds*, II Sc5, p.76.

Le transfert du jus de cassis, rouge comme du sang, d'Anna au chauffeur, rendu visible par la transparence de la bouteille, est un transfert vital. Il est significatif qu'à la fin de la pièce, ce paquet blanc réussisse sans l'aide de personne à se libérer partiellement : il brise les liens d'un de ses bras, et immédiatement arrache sa cagoule. Le "gros vers blanc", chrysalide métaphorique, commence à libérer son papillon. Le paquet se transforme en personne. Cette transformation est interrompue par Trench qui, significativement, renvoie le chauffeur à son état de paquet blanc ("cadavre blanc", comme il l'avait appelé plus haut), en le tuant. Malgré le reniement de ses anciens collaborateurs, Trench défend toujours la même classe et sa culture de mort.

Nous n'avons évoqué ici que les cas où les paquets étaient clairement présentés comme tels dans l'économie sémiotique de la pièce. Cette image est cependant si profondément ancrée dans l'imaginaire de Bond qu'on la retrouve, de façon plus ou moins appuyée, sous de multiples formes, et construite grâce à des accessoires très variés. C'est le concept lui-même qui est au cœur de l'imagerie bondienne : enclos, paquet, contenant, tas, amas, le "bundle" est à la fois chose dénuée de vie, enveloppe, masse informe, et prégnante de promesse, chrysalide potentielle, receleuse de richesse vivante et cachée. Rien d'étonnant, donc, à ce que le paquet soit aussi polymorphe, et à ce que sa signification soit aussi

changeante. Il peut en effet indifféremment être symbole de sclérose ou de vie. Tout dépend de l'angle sous lequel on le considère, angle donné par l'ensemble de la pièce. D'une manière générale cependant, on peut constater que les choses appelées à se transformer en paquet sont des choses qui meurent, vont mourir, ou sont porteuses de mort. Ce ne sont cependant pas forcément des personnages: que l'on pense au "tas d'accessoires" que Paul range scène 1 de *The Swing*, qui sert, scène 3, à créer le décor rococo de la scène où Fred a été lynché. Cette transformation en objet inanimé est toujours au service de la description d'un système qui **utilise** les individus comme des commodités. En revanche, les bundles-chrysalide qui se métamorphosent, donnent naissance à des éléments porteurs de vie. Il peut s'agir de vie physique (dans le cas de l'apparition d'êtres vivants) ou de vie métaphorique (dans celui de l'apparition d'objets) -mais dans tous les cas, ce "vivant" est à prendre dans le sens existentiel, c'est-à-dire ayant une incidence positive sur le réel. Ce type de paquet est donc logiquement associé à l'évocation d'une société "rationnelle", c'est-à-dire à laquelle tous les individus contribuent de façon créative, et en tirent d'égaux bénéfices. Quoi qu'il en soit, le principe du "bundle", élément dynamique que le spectateur est amené à s'approprier intellectuellement ; manifestation dramaturgique du caractère transformable de la nature humaine en fonction de son environnement ; et

appel à cette transformation dans le sens de la justice et de la dignité, est également à l'image de tout le projet théâtral de Bond : "... any play in itself is also a bundle."¹

On le voit, les accessoires, dans le théâtre de Bond, ont une importance fondamentale. Qu'ils soient référentiels ou symboliques, ils exigent tous, à divers niveaux, un travail d'interprétation attentive de la part du spectateur. Cette utilisation proprement "pédagogique" évite, dans la majeure partie des cas, la lourdeur didactique souvent produite par tout fonctionnement rhétorique, grâce au talent de Bond à les intégrer totalement aux pièces dans lesquelles ils apparaissent. Le spectateur doit, pour ainsi dire, "aller les chercher" sur scène, et ce faisant, les suivre intellectuellement jusque là où Bond veut le mener. Ils constituent probablement le moyen dramaturgique le plus efficace de tout l'arsenal bondien.

"Aller chercher", sur scène, le sens de ce qui est présenté au delà des apparences -relocaliser dans l'espace et le temps ; suivre les diverses voix narratives ; "lire" les accessoires- est une démarche qui oblige le spectateur à être éminemment **actif**. Son travail d'interprétation, à travers les processus décrits ci-dessus, puisqu'il se fonde sur des comparaisons et des recoupements **par rapport à son propre monde**, l'oblige, dans l'espace circonscrit de la représentation, à des

¹ Correspondance personnelle.

prises de position ultimement éthiques, dont il ne tient ensuite plus qu'à lui de se servir comme d'un moyen pour transformer son propre quotidien.

CHAPITRE IV

FINS ET MOYENS : POUR UNE THEORIE DU SPECTATEUR ?

This play is guerrilla in the theatre
But because this is theatre
You are handed this poem

"Lear"
Theatre Poems and Songs p.4

The theatre is not mysterious. All theatre can do is take theatre-events, T-events, to use various events on the stage and try to open them out so that they can be understood. Then the audience is either forced to be more reactionnary or forced to be more progressive.¹

A mesure que l'objet des pièces évolue dans les différents cycles, la fonction de celles-ci comme moyen forgé pour la critique et la transformation de la culture dominante s'affirme avec plus de force, en particulier à travers l'arsenal de moyens dramaturgiques que Bond choisit d'utiliser. La principale conséquence de cet engagement à transformer le monde est d'impliquer le spectateur dans l'oeuvre de manière privilégiée, celui-ci s'imposant naturellement comme médiateur entre la scène et la réalité. En effet, l'oeuvre se doit, en premier lieu, d'être un moyen d'action sur **lui**, qui, dans un deuxième temps, pourra devenir agent de transformation du monde, lorsqu'il y retournera, une fois sorti du théâtre. Cette implication prend plusieurs formes, Bond soignant particulièrement les points de contact entre la réalité et l'analyse qu'il en fait à travers son art. Nous avons vu, au chapitre précédent, que certains constituants dramaturgiques fondamentaux, récurrents dans l'oeuvre, avaient pour effet de soumettre le spectateur à une pression morale intense, le rendant actif dans la lecture

¹ Hilde Klein, "Interview with Edward Bond", p.411.

du spectacle proposé, et lui suggérant de transposer cette lecture dans son propre monde. Mais cette suggestion, de nature toute intellectuelle, n'est pas suffisante. Bond ne possède que l'espace d'une pièce pour transmettre le sentiment d'urgence qui l'habite. Il lui faut convaincre, ou partager la responsabilité de la fin du monde. "... if society goes on as it's going on now, it will destroy itself. Not will it, could it, might it - it will."¹ L'implication du spectateur doit être totale, et peu d'oeuvres, autant que celle de Bond, l'ancrent aussi profondément au coeur de leur projet.

Nous voudrions donc conclure ce travail en examinant le coeur en question du projet bondien, ce qui en légitime l'existence, et justifie sa réalisation : le dispositif de transmission des oeuvres au spectateur, geste ultime du dramaturge envers son monde en perdition. Ainsi que l'on tend une bouée à un homme qui se noie : "the problems have to be handed over to the audience"² ... en mettant tout en oeuvre pour qu'il s'en saisisse et qu'il s'en serve.

Selon nous, ce dispositif est double, la "passation de pouvoir" du dramaturge au spectateur s'effectuant à travers le personnage, et à travers les moments de clôture des pièces.

¹ Bond, "Drama and the Dialectics of Violence", p.9.

² Karl-H. Stoll, "Interviews with Edward Bond and Arnold Wesker", p.420.

I LE PERSONNAGE

We need to show the historical abstractions but at the same time we need to show the individual characteristics. They're the means through which history works.¹

Nous entrons, avec le personnage, dans l'un des domaines les plus paradoxaux de l'étude des fins et des moyens du théâtre d'Edward Bond. Le personnage, en effet, constitue le véhicule privilégié des idées qu'un dramaturge peut vouloir développer dans ses pièces. Il est au centre de l'aventure dramatique elle-même. Doté de parole, il est le premier porteur de la dynamique propre à la scène. Dans quelque école dramatique que ce soit, il n'existe pas de pièce sans personnage. Il est particulièrement important dans la dramaturgie épique, puisqu'à travers lui s'incarnent les forces historiques que ce théâtre a à coeur de dévoiler.

Chez Bond cependant, le personnage ne se cantonne pas à la représentation d'une fonction, d'un vecteur d'idées, d'un moyen. Il est également la représentation d'une fin, dans la mesure où ce théâtre a pour ambition de transformer la réalité grâce à son public. Lorsque

¹ "The Activists Papers", p.129.

Bond développe son analyse du monde à travers un éventail d'interactions entre ses personnages, il ne faut pas perdre de vue que c'est le spectateur qu'il met en scène, et ce, afin de le transformer.

Now the audience, not authority, must create the performance's social meaning -that is the audience-work. If we trust the audience they become artists. Theatre does not only provide reflexion or offer exemplary and minatory examples -the audience's experience becomes part of the practice of their daily life... The audience turns the stage product into real process.¹

La frontière entre fins et moyens se fait bien mince, lorsque l'on aborde le personnage chez Bond. On peut en effet considérer que sa nature est double : il est un moyen d'objectivation au même titre que les autres (que les accessoires, par exemple), dont la fonction est d'intellectualiser le drame et de le rendre lisible² ; mais il est également un moyen émotionnel dont la fonction est de capter l'implication du spectateur dans la fable représentée sur scène, grâce aux possibilités d'identification dont il est porteur³. D'autre part, dans la mesure où le personnage a pour fonction d'amener le spectateur à faire corps avec lui, soit intellectuellement, soit à travers le processus d'identification, et ainsi, de le propulser au coeur de

¹ "Commentary on the War Plays", p.336.

² Patrice Pavis nomme cette fonction : "l'aspect sémantique du personnage", dans *Le dictionnaire du théâtre*, p.250.

³ Patrice Pavis nomme cette fonction : "l'aspect sémiotique du personnage", dans *Le dictionnaire du théâtre*, p.250.

la scène, on peut dire qu'il incarne le but de l'entreprise théâtrale bondienne : la transformation morale et politique du spectateur. C'est une démarche illustrative et critique que sert le personnage en présentant au spectateur des modèles que Bond l'invite à rejeter ou à accepter. Ce rejet ou cette adoption sont des prises de position totales qui ne sont point obtenues exclusivement par une argumentation raisonnée à laquelle le soumet le personnage, mais également par un appel émotionnel. Le spectateur doit se trouver transformé par le personnage dans ses dimensions sémantique et sémiotique¹.

Pour bien comprendre ce point, certes un peu ambigu, il est nécessaire de s'arrêter un instant sur ce que Bond entend lorsqu'il évoque le concept d'identification, et sur la façon dont il prétend l'utiliser sur scène. Le processus d'identification du spectateur à un personnage est un processus émotionnel. La présentation d'un être humain dans un certain nombre de situations dont le spectateur a, ou peut vraisemblablement avoir l'expérience, crée un "effet de réel"², amenant naturellement chez ce dernier une réaction empathique qui lui fait éprouver ce que le personnage éprouve ; qui le projette, en d'autres termes, à sa place, du point de vue émotionnel. Or il ne faut pas perdre de vue, comme nous

¹ La combinaison de ces deux dimensions constitue ce que Patrice Pavis nomme "la fonction d'échangeur" du personnage. *Le dictionnaire du théâtre*, p.250.

² L'expression est de Roland Barthes.

l'avons évoqué plus haut, que Bond a une conception particulière des émotions. Sans nier l'existence d'émotions vitales, "primaires", ou "brutes" -qu'il nomme globalement "désir"- il maintient que la spécificité des émotions **humaines** tient en ce qu'elles se rattachent très rapidement à des concepts, qui, à leur tour, les déclenchent.¹

You know, one is not born with an innate predisposition to fit into a society, it seems, or a family. All one has is something, perhaps, which you could call "desire", yeah ? But what you desire is unknown, yeah ? A child doesn't have any desire for milk. It doesn't have any desire for play, even. You know, a child isn't born with the desire "I'd like a teddy bear". All it has is a purely abstract idea... The foundation of the human mind is language, is consciousness, is ideas... The rational human brain... cannot function without recording the fact that it's functioning, without becoming aware of the fact that it's functioning. Therefore, it is then that the ideas become in control of the instinct.²

Ce que Bond veut réaliser dans son théâtre par l'utilisation du personnage, est une manipulation intellectuelle du spectateur à travers sa manipulation émotionnelle³. Lorsque Bond met en scène des personnages appelant une identification, il les fait évoluer dans des situations fondamentales, au cours desquelles ils sont

¹ La tension entre émotion et intellect manifeste dans les théories de Bond, se trouve par ailleurs soulignée de manière frappante par les recherches neurologiques actuelles. Nous renvoyons le lecteur au passionnant ouvrage d'Antonio Damasio : *L'Erreur de Descartes* (Paris: Odile Jacob. 1995).

² Thèse de John Chandler. Entretien II pp.262-267.

³ Le terme "manipulation" n'est évidemment pas à prendre ici dans le sens négatif de "manoeuvre occulte destinée à provoquer une action par procuration", mais simplement dans le sens neutre d'"exercer un effet sur" -l'effort de persuasion, de partage d'un point de vue, est, dans ce sens, une "manipulation".

amenés à faire des choix éthiques ayant des répercussions politiques. Le spectateur, s'y identifiant, sera en quelque sorte amené soit à faire ces choix avec lui, soit à décider de ne pas les faire, et à rompre l'identification, à porter un jugement sur le personnage. Dans les deux cas, le parcours émotionnel partagé avec le personnage finira par prendre la forme d'une idée, d'une opinion.

What you do is you put [a] character in a situation that the audience can identify, a real historical situation, either in the past, present or future. And you then put the character through the decisive critical problems that will arise. And once the character makes a decision, you show him accepting responsibility... You're [then] working on the boundary where [psychological] energies are tied up with concepts... you can [then] engage the audience on their concepts. You engage the audience on the barrier of the concept and then they can't say : "Well I'll just sit back and consider the concept in isolation", as Brecht tends to say you can... What you did is you engage the concept and that engages, that disturbs the whole of this psychological self.¹

De ce nivellement entre émotions et idées dans le processus de la représentation théâtrale, ressort une utilisation particulière du personnage. C'est grâce à cet élément que Bond entend montrer en priorité le conflit entre ce qu'il identifie comme les aspirations humaines et les forces objectives historiques, puisque le personnage est ultimement la représentation matérielle du lieu où ce conflit s'exerce.

¹ Thèse de John Chandler. Entretien I pp.506-510.

Il est révélateur de noter que tous les appels que Bond lance en direction des acteurs se résument à la même chose : s'ils veulent s'inscrire, par leur travail spécifique, dans la démarche de la pièce à laquelle ils participent, ils doivent rejeter l'approche "stanislawskienne", ou simplement "psychologisante", au profit d'une approche essentiellement démonstrative et analytique.

We can think of the play as a story. The actors then become the illustration of the story as well as the speakers of the text. When you are on stage you should have a graphic sense. Use your acting as illustration. The artist emphasizes salient features. So must the actor. Don't let emotion dictate the gesture. Find the gesture through emotion in rehearsal. But then work on the gesture. Find what is significant in it and use this. Omit everything superfluous... Find the gestures that sum up a moment and work on these.¹

Il ne faut cependant pas se méprendre sur la teneur de cette démonstration : Bond prend bien soin de se démarquer des approches mécanistes simplistes qui considèrent que l'être humain (et donc sa représentation scénique) n'est que la somme des déterminations historiques plus ou moins objectives qui le constituent. Il affiche par là sa volonté de dépasser le travail de Brecht, dont l'ambition principale était de dévoiler la pression des forces économiques et sociales sur l'individu.

¹ "Poems, Stories and Essays for *The Woman*", pp.287-288.

Brecht also paid attention to the method of acting. He believed that a character should be shown not so much as an individual but as a class function. Perhaps there should be a difference between the way members of the exploiting class and the way others are shown... But if a difference is made in the playing of the ruling class and this difference is merely a stage technique (carricature or masks, for example) and is not recorded from reality, then again the play's moral statement may not have been tested and proved -that is, turned into art- but merely assumed.¹

Ce que Bond entend faire démontrer par le comédien est ce qu'il considère être la réalité **totale** du personnage, seule dimension dans laquelle le spectateur pourra reconnaître la réalité de son expérience et de sa vie : les forces objectives qui s'exercent sur lui (forces historiques, économiques, sociologiques, culturelles, etc.), ainsi que sa réaction subjective -sa réponse- à ces forces.

I think that political writers who discount human psychology, and simply refer to objects which determine human behaviour are making a big mistake. I mean I don't think you can describe what happens to human beings, or you can understand their motivation, or explain their conduct simply by a description of their economic and objective circumstances. Objectivity comes through psychological forms.

But on the other hand, I do think that the individuals are wholly dependent upon their objective and economic circumstances... and I think they're a product of that, I think biologically, we are an apparatus who are relating to our surroundings. That's all we are.

And so you've got to be able to contain these two things.²

¹ "A Note on Dramatic Method", p.xvii.

² Thèse de John Chandler. Entretien I pp.477-78.

C'est la façon dont l'homme répond au monde, sa réaction réfléchie envers celui-ci, sa prise de position par rapport à lui, dans le cadre donné des moyens contextuels qui le lui permettent, qui, selon Bond, en font un être proprement humain, au lieu d'un simple organisme vivant, évoluant au sein d'un groupe socialisé, mais humainement inexistant, un des nombreux "morts-vivants" qui peuplent ses pièces. On peut donc considérer que le personnage bondien est une force vivante évoluant entre deux pôles (eux-mêmes représentés par des personnages assez typés, mais point cependant monolithiques) : l'être humain "purement socialisé"¹, et l'être humain réalisé, son contraire. Les pièces impliquent toujours le spectateur en mettant en scène le cheminement de personnages vers l'un ou l'autre pôle, ainsi que les causes et les effets de ce parcours. Cette démonstration ne se limite pas au niveau théorique que représente le plan narratif (l'histoire de la pièce) - elle s'incarne dans la narrativité même, à travers un procédé original jouant de la double dimension du personnage (aliénant/prêtant à l'identification) : l'"aggro-effect".

¹ Cette expression est utilisée par Bond à propos du George d'*Early Morning* dans "Drama and the Dialectics of Violence", p.8.

i LES PERSONNAGES "PUREMENT SOCIALISES"

Le premier des deux pôles entre lesquels évolue le personnage chez Bond est représenté par les caractères qui peuplent ses pièces en majorité, et que l'on trouve diversement qualifiés, dans ses écrits non dramatiques, de d'individus "purement socialisés"¹, "socialement moralisés"², ou encore de "fantômes"³. Leur représentation majoritaire dans les pièces est le fruit de la vision pessimiste que Bond a de l'humanité moderne: "I see society as a wilderness inhabited (I should say haunted) by ghosts in chains."⁴ Il s'agit des individus ayant abdiqué (ou n'ayant pas eu les moyens de développer) les facultés naturelles d'interprétation critique propre à l'être humain, qu'en conséquence, ils refoulent. Ces êtres sont réduits au produit de déterminations objectives, de nature économique et culturelle. Ils ne sont, en fin de compte, que ce que leur société les pousse à être. Il ne s'agit pas ici de la dénonciation étroite de la classe dominante : Heros, Biff, Are sont effectivement socialement moralisés **et** socialement privilégiés, mais Allen n'est qu'un clochard,

¹ Bond, "Drama and the Dialectics of Violence", p.8.

² Préface de *Lear*, p.8.

³ Tony Coult, *The Plays of Edward Bond*, p.43.

⁴ Tony Coult, *The Plays of Edward Bond*, p.43.

Shogo un "self-made tyrant", Combe un bourgeois, Mrs Hedges une domestique, etc. Le phénomène est trans-sociologique. Il n'en demeure pas moins que cette manière d'être se résume, en dernier lieu, à une consolidation politique de la classe dominante en place.

Il semble naturel que la classe dominante représente de manière privilégiée le pôle socialement moralisé du personnage chez Bond. En effet, on a vu que celui-ci ne se lasse pas de dénoncer que cette classe réunit entre ses mains la presque totalité des pouvoirs économiques, et que ce faisant, elle dicte la culture générale du temps -en un mot, elle organise le monde, matériellement et culturellement, à son service.

Who are these strange rulers ? They are the class who provide the top officials of governments and other institutions, the managers of the media, the private owners of factories in which the rest of us work.¹

Ceux des membres de la classe dominante possédant un pouvoir économique qu'ils ont dû, à force de travail, arracher à ceux qui le tenaient par tradition (en d'autres termes : les bourgeois), sont pratiquement toujours, chez Bond, dotés d'un cynisme qui lui permet d'articuler, par leur bouche (de manière un peu schématique, parfois, mais toujours efficace), la manipulation délibérée qu'ils exercent sur le monde. Nous renvoyons le lecteur au cours d'économie de Combe dans

¹ Préface de *Plays III*, p.xv.

Bingo, évoqué plus haut. Nous pourrions également citer Mrs Rafi¹ ; Skinner² ; le Maçon³ ; Trench⁴ ; Hubbard⁵ ; ou Heardache⁶. Mais c'est Hammond, dans *In The Company of Men*, qui offre un exemple si effrayant de ce cynisme lorsqu'il explique à Leonard ses projets d'expansion, que nous voudrions le citer ici en exemple, malgré la longueur de son propos :

I'm supposed to be too European. The trade says it takes two generations to change what people eat. The food in the bellies of kids running round the streets is the same as the food in the bellies of their parents lying in the grave. But things are changing even in food. We could adapt. Its the governments that wont let us in : Not desperate enough... The governments say they cant afford to eat and arm. Guns or butter. So they tell the people to starve. You cant afford to eat but you must be able to kill: That's history. Sacrifice... These days the West cant afford to make arms for itself unless it exports them. But they're expensive for the third world. They tried making their own -not much cop and no R and D. So all the time they're getting into debt. Soon so many will die it wont look like sacrifice anymore: just bad government. Then they'll be desperate -and I'll make my offer. Let my stores in -and I'll sell you arms... If I sell both I can sell cheap. But the margins'll be low. So I cant afford to buy arms in to resell. I must make my own. That's why I want Olfield's. I'll start in a small way : guns -mines -PGMs -then educate the consumer -branch out. The next century will be a great gaping mouth -wide as a continent - with rows of missiles for teeth. Out of that mouth there'll come a great roar for food -as loud as a fire-storm from a burning city, a great wind so loud it'll make the screaming of bombs sound like the whistle of errand boys going home on their bikes. People must eat. First its need - then greed -then fear -and then you're back to

¹ *The Sea*, Sc7, pp.160-161.

² *The Swing*, Sc3, p.69.

³ *Stone*, Sc1, p.90.

⁴ *The Worlds*, I Sc1, p.13.

⁵ *The Worlds*, I Sc2, p.18.

⁶ *Restoration*, II Sc8, pp.74-75.

need. That's why people will always want weapons. I'll feed them and arm them -and if they pay I'll transport them -house them -build their shelters -amuse them -dress them : and I'll make their civvies as bright as they like, they'll still be battledress -because they'll all be in the front line. Harsh ? The old myth of peace is harsh. Peace caused more misery than all the wickedness of war. Peace was the time when people trembled -went without -and sweated to arm themselves for war -that's more history. Now I'll make life easier for them. I'll provide swords and ploughshares, tanks and tractors, and do it cheap. Once it was guns and butter. Now it has to be both. They can never be parted again. That's the Great Pieta I see for the twenty-first century : guns and butter.¹

Si les bourgeois expriment en général la relation entre les besoins de leur communauté et leurs intérêts personnels avec une épouvantable froideur, c'est rarement le cas des membres de la classe dominante qui détiennent leur pouvoir de source historique ou divine : Victoria ; Shogo ; Lear (au début de la pièce) ; The Queen, dans *Passion*, lord Milton et le Parson de *The Fool* ; Heros ; Basho ; lord Are ; Kan-shu, sont plutôt dépeints comme des personnages se croyant sincèrement investis d'une mission civilisatrice qu'ils ont le devoir de mener à bien. Citons Shogo, lorsqu'il décrit sa destinée à Kiro :

My family were peasants, I had nothing, no one had to do what I told them -but they did. I am the city because I made it, but I made it in the image of other men. People wanted to follow me - so I had to lead them. I can't help shaping history -it's my gift, like your piety. If you gave me ten men I'd have an army in two months. If I turned my back on the ten men The army would still spring up out of the ground. I *am* those

¹ In *The Company of Men*, Unit 5, pp.148-149.

people -at least where it really matters. In a way, they push me.¹

Heros, dans *The Woman*, qui sait qu'il est "Dieu pour ses hommes", explique qu'il est "né à une époque où il incarnait la puissance d'une nation"². Il est conscient que sa puissance ne provient que du fait qu'il est porté par Athènes : "Of course I'm only a dummy on Athens' knee..."³. C'est pour qu'Athènes rayonne qu'il rase Troie: "Ismene, in war the good hides behind the bad."⁴ ; c'est pour légitimer Athènes qu'il revient chercher la statue dans l'île, et menace de détruire cette dernière s'il ne la trouve pas. Heros pense de bonne foi être le porteur d'une mission civilisatrice qu'il est de son devoir d'apporter au monde malgré son poids. Le sacrifice de son épouse lors de la dernière phase de la guerre de Troie le prouve.

De même Basho dans *The Bundle* se croit-il honnêtement doté d'une vision privilégiée de la nature du monde, après son expérience mystique. Il est convaincu, scène I 2, d'être mieux à même que les gardes pour faire régner l'ordre, parce qu'il est l'administrateur du ciel sur la terre. N'avoue-t-il pas à Wang qu'il "fait respecter la loi pour le bénéfice du ciel, pas celui des hommes"⁵ ?

¹ *Narrow Road to the Deep North*, I sc4, p.196.

² *The Woman*, I Sc3, p.181. Mes traductions.

³ *The Woman*, I Sc3, p.181.

⁴ *The Woman*, II Sc5, p.249.

⁵ *The Bundle*, I Sc4, p.24. Ma traduction.

Tous ces membres de la classe dominante, considèrent de bonne foi que les avantages liés à leur appartenance à cette classe ne sont qu'une annexe à la mission dont ils sont investis, et dont les devoirs sont infiniment plus lourds que les bénéfices qu'ils en tirent pour eux-mêmes. Ce que Bond souligne à travers cet aveuglement quant à leur réelle identité sociale, c'est leur fondamentale faiblesse :

The ruling class are so fanatical in their self-delusion that they even claim to be carrying out god's will.

The U.S. President doesn't say his enemies are mistaken. A mistake can be corrected... The President says his enemies are evil. Evil can't be corrected... It's the force of darkness, always seeking for ways to destroy you ! ... In such an atmosphere, wherever it looks, the ruling class sees moral weakness, disorder and decay, and enemy infiltration. The rulers can't even trust their own people. When the people ask for the greater freedom and democracy they need to live and work in their changing world -to use the new technology- the ruling class sees them as friends of their enemies... So the crisis mounts. Danger increases. Soon the rulers are in a state of political hysteria.¹

Cette méconnaissance de son identité de classe est souvent une cause de mauvais jugement des situations pratiques dans lesquelles ces personnages se trouvent, et mène ces derniers à leur fin. (Ce n'est jamais le cas des bourgeois, qui ne se leurrent pas quant à leur position dans le monde.) Shogo se croit invulnérable, et évalue mal la force des occidentaux auxquels il s'attaque -ainsi que la force de la réaction que sa tyrannie a engendrée

¹ Préface de *Plays III*, pp.xviii-xix.

parmi le peuple. Il se fait capturer. Alors même qu'on l'emmène au supplice, il n'arrive toujours pas à croire à son sort, pourtant logique :

A procession comes on upstage. BASHO, the COMMODORE, SOLDIERS, OFFICERS, and SHOGO. SHOGO is in chains. He has been beaten. There is dry blood on his mouth... SHOGO suddenly darts forward.

SHOGO. I won't die ! The city's mine -they can't kill me !¹

Heros, qui se croit porteur de la légitimité, court se jeter dans le piège grossier qui lui est tendu. Il ne peut concevoir qu'Hécube ne respecte pas les règles qu'elle a elle-même instaurées ; qu'à elle aussi, la fin dicte les moyens -ne fait-elle pas partie de sa classe ? Et il y perd la vie.

Basho, qui pense avoir Dieu à ses côtés, ne peut évaluer la force et la détermination des humbles que son système exploite. Attaqué par eux d'un côté, abandonné par le Landowner de l'autre, il est incapable de concevoir que les causes de sa faillite sont politiques - et après sa chute, repart une fois de plus en quête de l'illumination mystique qui l'avait coupé des réalités du monde en premier lieu.

On pourrait citer un dernier exemple, remarquablement bien dépeint (à notre avis) : celui du Parson de *The Fool*. Celui-ci, comme Basho, se considère porteur de la parole d'une divinité suprême. Il ne voit

¹ *Narrow Road to the Deep North*, II Sc4, pp.218-219.

pas que les valeurs qu'il appelle siennes (la mansuétude, la charité, la bienveillance), et qu'il se donne la charge de diffuser dans sa paroisse, légitiment et renforcent sa position matérielle privilégiée. Ceci apparaît clairement, entre autres, dans son sermon de Noël, lorsqu'il prêche aux paysans affamés l'obéissance aux tenants "éclairés" de l'économie, pour "le bien commun"¹, alors qu'il sort de la table de lord Milton. Il ne peut comprendre que c'est ce contre quoi les pauvres réagissent, lorsqu'ils le dépouillent au cours de la jacquerie de la scène 3, car se l'avouer serait dévoiler la vacuité et le caractère ultimement temporel de son engagement spirituel. Par conséquent, de la confrontation avec les paysans résulte sa mort sinon physique, du moins psychique : "The cross is always humiliated. What have I suffered ? A little humiliation and cold. I shall stand to the truth. I cannot betray the life I've lived till now. How could I go on living ? From now on my thoughts shall only be on death."² Et de fait, lorsqu'il réapparaît à la scène 4, le Parson n'est plus qu'un fantôme, un mort-vivant obsédé par la vanité de la vie sur terre et appelant de ses vœux une délivrance illusoire dans l'au-delà.

La classe non possédante n'est naturellement pas à l'abri de cette moralisation sociale qui la fait agir à l'encontre de ses intérêts économiques, sociaux et

¹ *The Fool*, Sc1. Ma traduction.

² *The Fool*, Sc3, p.107.

culturels. Obligée de vivre d'après les paramètres fixés par une classe différente aux intérêts divergents, elle adopte la culture qui en découle, culture répressive à bien des niveaux à son égard. Sur le plan économique, la "working-class" constitue les milliers de rouages productifs du monde, mais n'a pas de pouvoir de décision quant à l'utilisation de sa production, qu'elle ne possède pas plus que les moyens de cette production. Elle est, en pratique, toujours éloignée de la réalité économique qu'elle constitue.

Of course, it can happen that a newspaper-delivery boy ends up owning a string of newspapers. That is one of the romances told in hell ! Such an owner may even boast that his newspapers speak with the voice of the people and not the rulers : but really, they only speak with the people's accent. And after all, even the rulers need some opposition to convince themselves that society is free. But that sort of opposition doesn't go far. No newspaper owner - whatever his origins- consults his printers on editorial policy. Or his delivery boys. If he did, he'd risk the security of the system which enables him to get his newspapers and keep them.¹

Cette connexion entre production et possession de la classe laborieuse, médiatisée par la classe possédante, demande à être idéologiquement justifiée pour se maintenir politiquement. La difficulté n'est pas grande, puisque la possession des moyens de production (et d'existence en général) s'accompagne forcément de la possession de l'identité sociale, et même, ultimement, de l'identité privée des utilisateurs. En d'autres termes,

¹ Préface de *Plays III*, p.xv.

les valeurs d'une classe sont implacablement imposées à une autre.

Although values depend on class-position, not each class holds firmly to its own set of values. If it did, society couldn't agree on anything and would not be able to work. So the essential values have to belong to one class, and obviously that will be the upper class. What's right and wrong is decided from their point of view. They are the only class that have the power -through force and influence, the control of work and wages and so on- to impose their values on others. That's why class society is always unjust. Its values have to be twisted. It is an unavoidable consequence of any society divided into classes that the higher class must impose their "points of view", their "values", on the lower classes. otherwise the way society is owned couldn't be combined with the work people must do to gain their living. Then society would fall apart.¹

Cette appropriation totale d'une classe par une autre est dépeinte avec beaucoup de finesse par Bond. Les individus socialement possédés sont ceux qui peuplent majoritairement son oeuvre. Nous ne pouvons, en conséquence, les citer tous. Arrêtons-nous, en revanche, sur l'un des meilleurs portraits : la mère de Bob Hedges. Son chagrin est réel lorsque l'argenterie de son maître est dérobée. Cette argenterie est un élément fondamental de son identité : elle est l'objet sur lequel s'exerce un savoir-faire ancestral, donc une mémoire collective. "My family polished this silver so long the pattern's rub off. Mother say "fruits pluck an' birds flown". Her mother an' her mother polished 'em in the winder t'git

¹ Préface de *Plays III*, pp.x/xxxi.

the best light... Mother say 'when yoor turn come, yoo clean them as good as that gal.'" ¹ Elle est la pierre de touche sociale symbolique de sa personne privée, ainsi que celle de toute une classe.

Howd 'em up an' see the colour of your eyes in 'em -then they're clean. Show the babbys their face upside down in the spoon, turn it round an' they're the right way up : one of the wonders of the world. Kip 'em quiet for hours. Saw my face in that when I were a kid. ²

Lorsque quelques pièces sont volées par Frank, elle se sent atteinte et trahie personnellement, alors que de son propre aveu, elle les a "nettoyées et disposées sur la table, et nettoyées après cela, mais n'a jamais mangé une seule fois avec." ³ Sa douleur est un sentiment éprouvé par procuration -tout comme le reste de sa vie est vécu par procuration.

Les personnages "purement socialisés" de Bond se donnent à voir au spectateur comme des modèles frappants d'inhumanité, quelle que soit leur classe sociale. Bourgeois cyniques, potentats de droit divin aveuglés par leur position, peuple ordinaire possédé jusqu'au plus profond de lui-même, ils représentent la figure pathétique et horrifiante du monde qui les a engendrés. La justesse de ton avec laquelle Bond les peint provoque un phénomène de reconnaissance par le spectateur, immédiatement suivi d'une réaction de rejet. Leur

¹ *Restoration*, I Sc4, p.28.

² *Restoration*, I Sc4, p.28.

³ *Restoration*, I Sc4, p.28. Ma traduction.

capacité à permettre des réactions empathiques est la première de leur garantie à n'en pas provoquer. L'authenticité de leur portrait amène une réaction d'amour-propre du spectateur, qui n'a d'autre choix que de se positionner contre eux.

Une catégorie de personnages particulière, dans la représentation du pôle socialement moralisé, est la catégorie des déments. Bond marque bien à travers eux que l'individu socialement moralisé est lui aussi victime du système humainement répressif qu'il incarne. Bond utilise fréquemment la métaphore de la démence pour évoquer l'"irrationalité" de l'organisation sociale contemporaine, divisant les individus entre eux et contre eux-mêmes.

Our economy depends on exploitation and aggression. We expect people to be ruthlessly aggressive. At the same time we expect people to be generous and considerate. And we expect trade-unionists to be dutiful workers and moderate in their demands -when they're at work. When they're consumers we expect them to be aggressive, to be competitive, greedy egotists -our way of life demands it... We're confronted with deep and destructive ironies : advertizing is an incitement to strike and so capitalism destroys its organizational basis. We need anti-social behaviour to keep society running but this destroys society. The worker must "know his place" in the factory but be an insatiable egotist outside it. The good citizen must be schizophrenic.¹

De cette vision terrifiante de la société comme une organisation fondée sur l'irrationnel, sont issues les

¹ Introduction de *The Fool*, p.69.

images d'asile que l'on trouve dans *The Fool*, *We Come to the River*, et dans une certaine mesure, *The Tin Can People*. Certains traits de comportement socialement caractéristiques y sont comme observés à la loupe, et s'y trouvent accentués : frénésie de consommation illustrée par Mary Lamb qui ruine son frère à force d'acheter de la nourriture, et qui, scène 8, tente encore de faire pression sur Clare pour obtenir du savon ; réflexes protectionnistes exacerbés menant, dans *The Tin Can People*, à la répétition de l'holocauste, et dans *We Come to the River*, à l'assassinat du Général ; fuite dans des projections fantasmagoriques, comme l'île imaginaire de *We Come to the River* ; syndrome de persécution, comme chez le Napoléon de *The Fool* qui se croit espionné dans sa partie d'échecs ; ou fixation sur la souillure et la décomposition, comme celle exprimée par Mary Lamb, encore, qui voit les aliments se détériorer aussitôt achetés.

A ces caricatures de la société formant en général le deuxième plan des scènes dans lesquelles elles apparaissent, se superposent parfois quelque déments ayant une place plus importante dans l'économie générale des pièces. *Narrow Road to the Deep North*, *The Swing* et *The Sea* offrent toutes trois un portrait particulièrement réussi de ce type de personnage.

Georgina, de *Narrow Road to the Deep North*, est clairement prise au piège de sa propre culture de

division intérieure : elle explique sans rougir à Basho le mécanisme de culpabilité par lequel elle tient le peuple, au contraire de la tyrannie à visage découvert de Shogo. Lorsque les conséquences de ses actes viennent la frapper au visage, la prophétie de Basho s'accomplit : "Those who raise ghosts become haunted" lui avait-il annoncé scène II 1. En effet, après que son coup d'état et que sa décision d'élever le prince héritier dans l'ignorance de sa naissance ont amené le contre-coup d'état de Shogo et sa décision parfaitement cohérente d'éliminer tous les enfants qui pourraient être ce prince, elle bascule dans la folie, et recueille en elle les psychoses par lesquelles elle régnait jusque là. Traités sur le mode satirique, son délire de persécution par des démons malfaisants qu'elle chasse à coups de tambourin, sa fixation sur le tabou du corps dont elle demande qu'il reste caché en ordonnant en permanence au Commodore de se "reboutonner", ses fantasmes sexuels qui lui font prendre le suicide de Kiro pour une tentative de viol, en un mot, l'ensemble de ses dérangements mentaux, provoque tout de même un rire jaune. Le trait est certes forcé, mais la justesse du portrait effraie, car le visage de notre monde s'y trouve reflété.

Le rire que provoque Georgina continue de se figer si l'on pense à un autre personnage fort semblable : Greta de *The Swing*, à qui Bond fait incarner "the farcical-tragic madness of the ordinary in an unjust

society."¹ Le comique de sa situation apparaît beaucoup moins que chez Georgina, car la couleur dominante sous laquelle est dépeinte Greta est celle du naturalisme : "I write on the premise that people don't live in a certain way because they have a certain psychology, but that they develop a psychology that enables them to live in the way they do."² Là où Georgina décrivait avec cynisme les mécanismes politico-culturels dont elle était porteuse, Greta les exprime par la façon dont elle les subit. Sa jeunesse dans un monde d'adultes, son sexe dans un monde masculin, son dénuement dans un monde où la valeur se mesure par la richesse, son manque d'emploi dans un monde où la vertu cardinale est la peine à l'ouvrage, tout la fragilise, et l'amène à se réfugier dans son rêve de culture classique comme dans une "forteresse vide"³. Au premier choc frontal avec le réel, ses protections illusoire s'écroulent, et elle sombre dans la folie clinique. Le plus angoissant n'est peut-être pas encore le terrible effet de réel qui se dégage de ce magnifique portrait, mais le fait, soigneusement mis en évidence par Bond, qu'il s'inscrit dans une folie généralisée. La deuxième partie de la scène 2, après que celle-ci a commencé dans un registre naturaliste classique, bascule, en l'espace d'une phrase, dans la bouffonnerie. Durant cette demi-scène, la folie de Greta apparaît non pas noyée dans une folie générale qui, en quelque sorte,

¹ Préface de *The Swing*, p.32.

² Préface de *The Swing*, p.33.

³ L'expression est de Bruno Bettelheim.

l'excuserait, mais semble résumer un fonctionnement collectif démentiel et hystérique, échappant rapidement à tout contrôle, et aboutissant inéluctablement à la catastrophe irréparable : le lynchage de Fred.

The injustice, aggression and exploitation that we accept in small things blinds us to the nature of the great injustices that they lead to. The great catastrophes of history are the products of people's ordinary lives, of the way they earn a living and maintain their societies: products of that ordinariness not terrible aberrations that occur when things go wrong. That's why "ordinary decent people" do on occasion such terrible things.¹

La folie de Greta apparaît comme l'aboutissement d'une organisation incohérente -le dernier stade de la moralisation sociale des individus.

On pourrait faire remarquer que le changement de ton au milieu de la deuxième scène constitue, de la part de Bond, un effort de démonstration semblable à celui que l'on peut trouver dans *Narrow Road to the Deep North*, lorsque Georgina prend de la distance par rapport à son personnage, pour expliquer à Basho les mécanismes par lesquels elle asseoit son pouvoir. Le caractère scientifique de la démonstration s'effacerait quelque peu derrière une démarche d'"agit-prop", ce qui lui enlèverait une partie de sa valeur objective.

Cette critique n'est cependant absolument pas de mise pour ce qui concerne *The Sea*, dans laquelle apparaît la figure la plus terrible de dément socialement

¹ Préface de *The Swing*, p.33.

moralisé: Hatch, le drapier. Unanimement reconnue comme la plus "tchékhovienne" des pièces de Bond, *The Sea* ne se départ jamais du mode naturaliste. Point de tentative d'explication, ponctuellement soulignée, du comportement des personnages grâce à des effets aliénants : c'est le cours régulier, lent, et inexorable de la vie qui les façonne, comme le ressac des flots. Un spectateur peu perceptif pourrait être tenté de dire qu'il ne comprend pas le brusque accès de démence de Hatch, scène 5, ou que celui-ci a toujours été fou. Bond, cependant, garde bien dans *The Sea*, sa volonté de démonstration et de dénonciation. Par petites touches subtiles émerge lentement le portrait d'un homme qui n'a rien, la richesse, les moyens de l'obtenir, et le pouvoir de décréter ce qui est bien ou mal étant concentrés entre les mains de la bourgeoise la plus riche de la ville : Mrs Rafi. Hatch fait partie de cette catégorie intermédiaire, entre artisanat et petite bourgeoisie, tout aussi dépendante de la classe fortunée que les nombreuses petites gens employés par cette dernière, mais qui aspire à s'en affranchir (et à prendre sa place) par un travail acharné. Dans les faits cependant, Hatch n'existe que pour satisfaire les besoins en tissu et lingerie de la classe qui peut les acheter. Il assume cette identité sociale chaque jour derrière son comptoir. Sa dignité humaine réagit naturellement contre cet esclavage déguisé et institutionnalisé. N'ayant pas les

moyens de se rebeller directement contre Mrs Rafi, puisqu'elle détient les moyens économiques de son existence, l'esprit du drapier s'attache à des projections fantasmatiques : les extra-terrestres, dont sa mission est de protéger la terre des velléités colonisatrices -suppléant par là au "laxisme" dont les représentants de l'autorité font preuve. Comme Skinner avec son "Citizens Committee of Justice Riders", Hatch organise chez lui la résistance à l'envahisseur de l'espace avec les autres laissés pour compte de la ville. Comme Greta, il perd l'esprit lorsque la réalité vient frapper son délire de plein fouet. Rien, dans le portrait de Hatch, n'est forcé, tout y est décrit avec une économie et une justesse de ton remarquables. Sans passer, au cours de la représentation, par l'analyse de ses déterminations objectives, telles que nous avons tenté de les décrire plus haut, le spectateur suit, au fil du quotidien, la descente inéluctable de Hatch dans la folie, pour finir, ainsi que le précise Bond lui-même, en "Hitleresque concept."¹ Comme tous les personnages "socialement moralisés" des pièces de Bond, Hatch est offert au spectateur comme un modèle en négatif.

¹ Tony Coult, *The Plays of Edward Bond*, p.56.

ii LES PERSONNAGES HUMAINEMENT REALISES

A l'autre extrémité du spectre des identités sociales offertes en modèle, on trouve dans le théâtre de Bond, des personnages représentant le pôle proprement humain. Nettement moins présent que le type socialement moralisé, car Bond est peu enclin à proposer des "hommes modèles", ils constituent néanmoins un contrepoids possible, et un idéal. Ce n'est cependant pas un idéal immuable et figé. Bond se méfie beaucoup des modèles coulés dans le bronze, comme il le laisse entendre à propos de Colin, le faux Héros de *The Sea* : "The ideal hero, the man too good for this world, is drowned. The limited man, who has, in fact, to recreate the world, survives... The ideal figure is drowned and lost. He would have been impossible either to live with or to live up to."¹ Cette identité sociale se réalise différemment selon l'état de la société dans laquelle elle apparaît. Elle garde cependant à travers les époques certaines caractéristiques communes.

L'être proprement humain est celui qui a réussi à échapper aux déterminations sociales qui ont tué l'humanité des personnages socialement moralisés -non

¹ Tony Coult, *The Plays of Edward Bond*, pp.54/57.

grâce à quelque qualité innée, mais grâce à une sorte d'honnêteté intellectuelle, qui les empêche de se mentir à eux-mêmes et d'adopter facilement les valeurs culturelles du temps, grâce à une certaine approche de la réalité, issue de leur expérience pratique de la vie dans leur société : "Moral understanding, or even intellectual understanding, and grasp of the situation depends on your involvement in it. You don't stand outside."¹

"Comprendre sa situation", avoir les yeux ouverts, ne suffit cependant pas. C'est une étape nécessaire, mais elle en appelle obligatoirement une autre : l'action, afin de corriger cette situation insatisfaisante. De même que Bond écrit ses pièces pour changer le monde "afin de ne pas devenir fou"², ses personnages conscients de l'irrationalité politique du monde, se trouvent dans l'obligation morale de tenter d'y remédier. Il s'agit pour eux de mettre en accord leurs moyens avec leurs fins, même si ceci ne passe pas forcément par des moyens justifiables en soi. Lorsqu'il s'agit de remettre la raison au coeur du politique, c'est-à-dire de rétablir la justice sociale, la fin justifie tous les moyens.

En conséquence, un certain nombre de personnages (Hécube ; Wang ; Anna et ses camarades, Marthe, Augustina, Phil) sont ce qu'il convient d'appeler des "activistes", comme nous l'avons évoqué plus haut.

¹ Tony Coult, *The Plays of Edward Bond*, p.60.

² Karl-H. Stoll, "Interviews with Edward Bond and Arnold Wesker", p.414.

Tous dérivent cette conscience **de l'expérience de leur oppression** : Hécube a vu tomber Troie ; Wang est le fils d'un passeur qui fait traverser une rivière possédée par le Landowner sur un bac également possédé par le Landowner ; les terroristes de *The Worlds* ont une connaissance de première main de la condition des ouvriers industriels ; Marthe est fille de servante et était destinée à devenir servante à son tour ; Augustina vit d'un champ de pierraille ; Phil est un enfant du prolétariat suburbain.

Tous sont logiques avec eux-mêmes et leur compréhension du monde, et s'impliquent dans une action politique pour changer ce dernier, justifiant leurs méthodes terroristes par un rapport de force immédiatement en leur défaveur. Anna justifie son action dans le célèbre "public soliloquy" qui donne son nom à la pièce :

The earth can't hold two worlds [the daily world of appearance and that of economical reality] anymore. It's too small. So we make the two worlds one. That's all revolution is : making the two worlds one. Making morality strong so that the real world will be changed. The morality of the world of appearance is too weak to do that. It's a matter of weapons. Using them causes suffering. But when appearance and reality are one there'll be less suffering Men will know themselves -and the world will last in peace and prosperity.¹

¹ *The Worlds*, II Sc5, p.77.

Phil l'exprime avec ses mots simples et imagés à son ancien camarade, désormais dans l'armée, envoyé spécialement pour réprimer les émeutes populaires :

I'm against looting -not the lot who own the stuff ! You loot it and duck through the streets dodgin the bullets -or slave your gut out every day till yer can afford t'buy it an take it 'ome in the bus. What's worse ? -looting from them or working for them ? Working for them ! -So they can loot us ! That's the crime -an' it screws up the rest ! You're not 'ere t'stop us lootin - you're 'ere because we want our lives.¹

Ce type de personnage, rationnel, conscient, et au sens moral suffisamment développé pour qu'il ait le courage d'appliquer au quotidien, dans le réel, les conclusions de ses réflexions au prix de sa sécurité matérielle, est un modèle. Un modèle sans doute un peu rigide, qui appelle, de la part du spectateur, une adhésion plutôt théorique. Mis à part Marthe et Phil, dotés d'une réelle dimension humaine, quels liens autres qu'intellectuels peut-on établir avec Anna ou Wang ? Les situations quotidiennes dans lesquelles ils sont dépeints importent peu par rapport à l'analyse qu'ils en font en permanence, et qu'ils assèment au spectateur au détour de chaque phrase. Peu importe : ce type de personnage oblige le spectateur à s'extraire mentalement de la diégèse et à se replacer dans son propre quotidien d'un point de vue analytique.

¹ *Jackets*, II [E], p.74.

C'est également l'effet que produisent (plus efficacement, à notre avis) les personnages humainement réalisés, fonctionnant sur un registre franchement symbolique. Augustina, lorsqu'elle se lance dans une tirade théorique **chantée**, appelle l'adhésion à travers l'appréciation d'une forme belle ; Wang passe également par l'intermédiaire d'une forme signifiante lorsqu'il accompagne son discours d'actions allégoriques, comme lorsqu'il brise le joug de la femme, scène II 7.

Bond semble conscient de la force de persuasion d'une représentation symbolique, puisqu'il donne à nombre de ces personnages humainement réalisés une forme caractéristique récurrente : celle du "dark man" (qui peut également prendre la forme d'une "dark woman"). Le "dark man" est une représentation poétique de ce type de personnage. Il est porteur de la symbolique du noir : noir de la mine, de l'esclavage, noir de la nuit créatrice du rêve rationnel. Darkie est l'ancêtre de tous ces "dark men". Chronologiquement, d'abord, puisqu'il apparaît en premier dans *The Fool*, thématiquement, ensuite, puisqu'il constitue une esquisse des "dark men" à venir. Darkie évolue dans la nuit. Son nom l'évoque, son humeur sombre également. Son univers est celui de la rébellion. Il évolue dans une nuit intellectuelle symbolique, fruit de l'exploitation à laquelle il a été soumis toute sa vie. Ne précise-t-il pas au Parson, scène 1 : "Six days a week I go t'work in the dark an' come

home in the dark."¹ Ces conditions de vie, limitant ses connaissances et sa pensée abstraite, et l'enchaînant, de ce fait, à "son destin", qui est de travailler pour la prospérité d'un tiers, ont toutefois une autre conséquence sur lui : il peut reconnaître sa condition d'exploité et savoir qu'elle est inacceptable. Il ne sait où porter ses coups, mais il sait qu'il doit les donner. Il se bat "à l'aveugle", mais il se bat. L'ultime image qui reste de Darkie n'est pas celle du paysan désespéré de n'arriver à distinguer la sortie du tunnel de sa vie, mais celle de l'incarnation d'une force de rébellion légitime. Elle apparaît -et ce n'est pas un hasard- dans la nuit de la scène 7, au cours de laquelle Clare fait le rêve qui lui révélera les erreurs de sa vie, et la façon dont il aurait pu (dû) aider à créer autour de lui un monde plus juste et plus rationnel. Un des éléments de ce rêve s'avère être la force de révolte incarnée par Darkie.

Les autres "dark men" gardent de Darkie la flamme noire de la rébellion, mais perdent l'obscurité de l'aveuglement. Le noir acquiert un chromatisme symbolique différent. Le Dark Man (c'est son nom) de *The Woman*, est "difforme, courtaud, noir de cheveux et a la peau grêlée"², car il s'est échappé des mines d'argent grecques où il est né esclave et a travaillé toute sa vie. Représentant le prolétariat urbain, il sait que sa

¹ *The Fool*, Sc1, p.89.

² *The Woman*, II Sc2, p.233. Ma traduction.

peau et sa vie sont noires parce qu'il a été l'instrument de l'embellissement lumineux d'Athènes. "I was born there. Why d'you cover your city in silver ? Your mud bricks, the soles of your shoes, are worth more than silver. I know what value is. I made your statues in Athens. You think I'm the broken bits that were chipped away ! No ! -I made their smile."¹ Il se reconnaît en tant que force productive (énergie noire du coeur de la terre), et reconnaît ses exploiters. Aussi, au contraire de Darkie, n'hésite t-il pas à frapper au bon moment et au bon endroit. Il tue Heros d'un seul coup d'épée.

Les deux derniers "dark men" ont la peau noire des esclaves. Leur couleur est celle de conditions de vie presque sub-humaines. Paul, dans *The Swing* obéit prestement à tout Blanc qui lui donne un ordre, doit supporter sans broncher les appellations humiliantes de "Sambo", "nigger", et ainsi de suite. Rose, dans *Restoration*, est acquise par Heartache pour sa fille, au même titre qu'un toutou : "HEARTACHE. ... Anything she likes she must have... Strawky pet dog -must have. Little balck maid -one of them too."² Leur peau noire constitue la barrière du réel qu'ils ne peuvent franchir pour s'échapper dans l'illusion. Lady Are, par exemple, bien que fille de roturier vendue par son père comme un objet en échange du titre d'un noble désargenté, se prend pour une grande dame libre et puissante. La méconnaissance de

¹ *The Woman*, II Sc6, p.257.

² *Restoration*, I Sc1, p.11.

sa situation l'amènera à adopter un comportement particulier, mal adapté aux circonstances, qui aboutira inmanquablement à sa fin. Ni Paul ni Rose ne peuvent commettre cette erreur, et ceci est finement souligné par Bond, qui décide d'en faire non des esclaves, mais des affranchis. Leur condition devient ainsi plus clairement représentative de celle du prolétariat contemporain tout entier : elle n'est autre qu'un esclavage déguisé. Au contraire de la majeure partie de cette classe (représentée dans *Restoration* par Bob), ces rejetons d'esclaves ne peuvent se laisser abuser par la culture ambiante émanant de la classe dominante, leur disant qu'ils sont libres. Bob croit qu'il est libre parce qu'Are le lui dit, et que sa captivité n'est qu'apparente, alors même qu'il est sur le point de monter à l'échafaud. Par conséquent, son "acceptation du jeu" revient à un esclavage consenti. La fenêtre de la prison est ouverte, ses chaînes ne sont pas attachées à ses pieds. Rose, en revanche, ne peut manquer de connaître la vraie couleur de la liberté, et la vraie couleur de l'esclavage. Elle le dit à Bob :

You're a slave but you don't know it. My mother saw her chains, she's had marks on her wrists all her life. There are no signs on you till you're dead. How can you fight for freedom when you think you've got it ? ... Yer won't go. If there was a chance he'd put yer a mile underground an' chain yer to the wall. Then yer'd be free : yer'd know what you are.¹

¹ *Restoration*, II Sc8, p.78.

Le noir de l'esclavage, comme celui de la mine, comme celui de la nuit dans laquelle vont et rentrent du travail les paysans, est un noir paradoxal : à la fois celui de la condition d'exploité, et celui de la connaissance de cette condition -seule fondation possible à la connaissance de son identité réelle, et à la réalisation de sa propre humanité. Ces personnages sont, dans l'imagerie bondienne, exemplaires.

iii EVERYMAN

All men must answer in their lives
 Those questions whose answers are enormous
 Because when one man decides how he lives
 He changes all men's lives.¹

Entre les deux pôles que nous venons d'évoquer, évolue le personnage bondien à proprement parler, c'est à dire celui que l'on trouve au premier plan des pièces. "My plays are about the quest for freedom of one man"² déclare Bond. Effectivement, la grande majorité des oeuvres peut se résumer à l'effort d'un personnage pour déterminer son identité sociale. Cet "effort" est en fait le rapport entre les forces objectives qui s'exercent sur lui, et les réactions subjectives qu'elles engendrent en lui. Les pièces de Bond sont bien loin d'être bâties sur un modèle unique. Elles présentent, en fait, tout le spectre des résultats possibles de cette quête, depuis l'échec pur et simple, jusqu'au succès sans ambiguïté, en passant par un bilan mitigé, temporaire et instable. Ces trois catégories de

¹ "Culture", *Theatre Poems and Songs*, p.59.

² Tony Coult, *The Plays of Edward Bond*, p.14.

personnages sont autant de formes d'adresses au public, de modèles qui lui sont présentés, et par rapport auxquels il est amené à prendre position. Ces personnages sont "Everyman", c'est-à-dire le spectateur lui-même, dans l'infinité des réponses possibles à "l'irrationalité" de son monde.

Dans *The Pope's Wedding ; Early Morning* (jusqu'à la scène 15) ; *Narrow Road to the Deep North ; Bingo ; Restoration ; Summer ; Derek ; Jackets*, et *In The Company of Men*, le personnage au premier plan (ou l'un des personnages au premier plan), se fait submerger par les forces objectives qui s'exercent sur lui, et finit socialement moralisé, subissant les conséquences douloureuses de la méconnaissance de son monde et de son être social.

Certains de ces personnages sont dotés d'une faiblesse de caractère, qui les rend d'autant plus vulnérables qu'elle affaiblit leurs possibilités de résistance aux forces objectives qui s'exercent sur eux. Cette "faiblesse de caractère" n'est pas un défaut inné. Bond souligne discrètement, mais sans ambiguïté, son origine dans une structure sociale donnée. Ainsi, par exemple, Bob, dans *Restoration*, est valet, et fils de valet. Toute son ascendance a toujours dépendu en totalité des Are. Il est logique que lui aussi fasse confiance au représentant de cette famille : "It mustn't be a play about a gullible boy misled by a posh crook..."

This is important. Bob isn't stupid, but his intelligence is abused.¹" Xenia, dans *Summer*, fait partie d'une famille qui a souffert dans la lutte contre l'occupation nazie, et dont les bonnes actions motivées par les bons sentiments l'ont empêchée de distinguer le mal politique que cette famille a pu perpétrer. Brian, dans *Jackets*, issu d'un milieu extrêmement modeste, n'a trouvé d'emploi que dans l'armée -armée qui lui a formé l'esprit. Il est parfaitement compréhensible que tous ces personnages soient vulnérables aux pressions culturelles qui s'exercent sur eux -c'est ce qui les rend vivants, et fait qu'ils peuvent provoquer identification, puis rejet de la part du spectateur.

D'autres personnages dérivent vers le pôle socialement moralisé, non à cause d'un défaut de caractère, mais à cause d'un rêve d'innocence, d'une volonté de garder les mains propres au sein d'un monde qui ne l'est pas. Arthur (jusqu'à la scène 15 d'*Early Morning*), Kiro dans *Narrow Road to the Deep North*, Shakespeare dans *Bingo*, sont tous à même d'identifier leur monde comme un endroit injuste, cruel et dangereux. Arthur voit sa famille s'entretuer, Kiro grandit au milieu des enfants abandonnés, Shakespeare est témoin du dénuement rural comme de la cruauté citadine. Tous, cependant, se méprennent sur les racines de cet état de fait, en attribuant les causes à la "nature humaine",

¹ Bond, cité dans Philip Roberts, "Edward Bond's Recent Work", p.468.

plutôt qu'à une organisation politique délibérée. Une fois de plus, Bond ne fait pas commettre cette erreur à ces personnages gratuitement. Il souligne subtilement le fait que ces derniers reprennent le mythe dominant le plus répandu : celui de la violence ou du péché originel -qui semble être une explication tout à fait cohérente du comportement de l'être humain dans leur monde. Arthur, dans la crise de désespoir de la scène 12, l'exprime en des termes particulièrement forts -termes approuvés par Victoria.

ARTHUR. You were right and I was wrong... The mob's sadistic, violent, vicious, cruel, anarchic, dangerous, murderous, treacherous, cunning, cruel, disloyal, dirty, destructive, sadistic- ...

VICTORIA. Foulmouthed.

ARTHUR. Yes.

VICTORIA. And unwashed. I'm delighted ! There's nothing like political responsibility for educating a man.

ARTHUR. The animals would blush to call him brother. The earth isn't his -he stole it, and now he messes in it. Even lice crawls off him, like rats abandoning a doomed ship. He has no pity. He can't see further than his own shadow. He eats his own swill and makes his own night and hides in it.¹

Cette croyance, dont le pessimisme est indépassable, provoque chez ces personnages une réaction de repli sur soi : puisque le monde est tel qu'il est, mieux vaut ne pas s'y compromettre. Aussi Arthur refuse-t-il de participer aux coups et contre-coups d'état de sa famille, et finit-il par exterminer symboliquement toute

¹ *Early Morning*, Sc12, p.189.

la race humaine afin qu'elle ne nuise plus. De même, Kiro refuse de combattre, s'isole dans le Grand Nord, et finit par se tuer -ce que fait également Shakespeare, à l'issue de sa retraite à Stratford.

Certains personnages, enfin, rejoignent la troupe des morts-vivants socialement moralisés, parce qu'ils ont eu la prétention de combattre la société par ses propres armes -d'être plus malins qu'elle- sans se rendre compte qu'en adopter les tactiques, c'est courir le grand danger de se faire utiliser par elle. Scopey, dans *The Pope's Wedding*, par exemple, à qui Allen apparaît comme détenteur d'une compréhension de la vie et d'une sérénité supérieures, prend littéralement sa place. Derek, qui vend son cerveau pour la valeur suprême : l'argent, en pensant "rouler" l'ordre établi, se retrouve "roulé" par lui... sans cerveau ni argent. Leonard, dans *In The Company of Men*, pensant montrer à son père qu'il est capable de prendre sa place aux fonctions de direction, se retrouve pris dans un engrenage à cause d'un homme d'affaires encore meilleur que lui, et y perd tout, y compris la vie.

Que ce soit à cause d'une fragilité de caractère, d'une croyance en la mythologie pessimiste communément diffusée, ou par filouterie, ces personnages n'ont pas la force nécessaire pour réagir de façon rationnelle aux pressions économiques et culturelles qui s'exercent sur eux. La preuve en est que la plupart d'entre eux (Arthur,

Kiro, Shakespeare, Brian, Leonard, ainsi que, dans une certaine mesure, Scopey et Bob) attendent à leurs jours. Avant d'en finir, ils auront connu les affres qu'une identité sociale sclérosée procure. Tous, même s'il n'en viennent pas à se tuer, souffrent, dans leur rôle "socialement adapté" : Scopey se renferme de plus en plus sur lui-même, et finit par perdre son épouse et son emploi ; Derek également ; Athur, dans sa douleur, devient le prince exterminateur ; Kiro passe de l'angoisse du grand silence qu'est sa vie à celui de la mort ; Shakespeare lutte contre sa "tempête intérieure" qui le déborde et qu'il sent "éclater à l'extérieur"¹ ; Bob passe de la liberté étriquée des communs de lord Are, à celle de la prison, puis à celle de l'échafaud ; Xenia doit faire face au regard sans appel de Marthe et à celui de sa fille ; Brian, à celui de Phil ; Leonard n'arrête de pleurer que pour se pendre.

Défendre, au quotidien, des valeurs inhumaines, n'est pas chose facile. On ne doit pas imaginer que les personnages venant rejoindre le pôle socialement moralisé du théâtre de Bond (quelle que soit leur classe) sont monolithiques et figés. Ils représentent l'extrême d'une identité sociale, mais le représentent d'une manière vivante. Bond prend bien garde de montrer que cette moralisation sociale est une sclérose progressive de leurs aspirations humaines, fruit des mille constituants infimes de leur quotidien, et qu'il faut lutter contre

¹ *Bingo*, Sc3, p.41. Ma traduction.

soi-même en permanence pour y parvenir. Allant à l'encontre de leur nature profonde, cette transformation n'a pu s'opérer sans mal ni sans résistance -même inconsciente.

It seems that sometimes people can be made to behave badly with frightening ease and rapidity, but it only seems so. Their awareness of human values doesn't simply vanish. People have faults... but human values are the most enduring things we have, stronger than our rational minds. We have the need and right to protect ourselves and our families, and in a crisis to help those we know... but it isn't easy for us to do this at others' expense or to make others suffer... An old fascist (or an old miser) is always bitter and cynical... because he lives in conflict with his fundamental sense of human values.¹

Ce conflit interne demeure toujours, même chez les individus les mieux adaptés socialement. Il arrive que lors de moments de crise, cette lutte contre soi-même apparaisse involontairement, et s'exprime ouvertement. Encore une fois, ce phénomène traverse les classes sociales : Milton, un des derniers représentants du pouvoir féodal en Grande-Bretagne, y succombe lorsque la vision de Clare dans l'asile déclenche chez lui une évaluation rétroactive de sa vie, et qu'il ne peut soudain plus contenir le flot de son amertume.

D'you remember us ? Seing you brings it back... It's changed. The village is here. But new houses. Part of the town really. (Pause) What else ? I can't sleep. See my wife's grave from the windows. Lie awake. Through the night. The dawn hurts my eyes. I hate my son. A vicious bastard. I was cruel sometimes. Foolish. But did

¹ Introduction de *Bingo*, pp.8-9.

I hate ? No. Never a hater. He hates. Flicks his wrist as if he's holding a whip. Don't see much of him -except his back. Busy. In love with his factories. It's changed.¹

Puis une fois la crise passée, son identité sociale reprend le dessus, et son premier soin est d'enterrer ce qui vient d'être dit : "Don't know why I said that about my son. Not true. Does his duty. Means very well. Scrupulous in fact."²

Trench, lui, est plutôt la représentation de la bourgeoisie moderne. Historiquement, il pourrait être l'arrière-petit-fils de Milton. Sa société et **la** Société sont les fruits de son travail, et d'une certaine éthique. Cela ne l'empêche pas, lors de sa dépression suivant son éviction du C.A. par ses anciens collaborateurs, d'être en proie à la même crise que Milton :

Cut throats like you will take over the world !
You stab me in the back and say it's so that I
don't have to shoulder the worries. You make the
black white ! Dirt clean ! Evil good ! Pervert
reason !³

Comme Milton également, il revient sur ses paroles une fois le choc passé, mais d'une manière un peu différente : s'il ne justifie pas ses collaborateurs comme Milton son fils, il considère leur geste comme représentatif de l'esprit humain en général, un esprit

¹ *The Fool*, sc8, p.151.

² *The Fool*, sc8, p.153.

³ *The Worlds*, I Sc5, p.39.

absurde et destructeur. "It's strange not meeting people. But then I'm no longer soiled by them... Their horizon is the end of a pig through... They have violence on their faces as if they'd been painted by a savage."¹

Patty, qui ne détient aucune des rênes du pouvoir, et qui a pourtant toujours voulu mener sa vie selon les critères sociaux en vigueur sans les remettre en cause, ne peut s'empêcher de laisser affleurer en elle des sentiments humains contre lesquels elle a dû, par nécessité, lutter au quotidien -penser à ceux de ses semblables qui ne font pas partie du cercle étroit de sa famille, par exemple. Ainsi apporte-t-elle à Clare un pot de gelée des pommes de son jardin, et insiste-t-elle pour qu'il la partage avec ses compagnons : "Mind you share the apple jelly round. 'Ont hog it."² Mais pas plus que Milton ou Trench, elle ne peut s'arrêter sur cette idée qui est la négation de son existence, la preuve de l'absurdité de sa vie, et c'est en l'enfouissant de nouveau sous le poids de son être social qu'elle prend congé de son époux interné pour retourner à son quotidien: "Sorry you 'on't had a proper life. Us hev t'make the most of what there is. On't us, boy ? No use lettin' goo. (*Pats his arm*) Learn some way t'stay on top. I'd be a fool t'cry now. 'bye bye."³

Mais le plus pathétique de ces aveux est peut-être celui de Bob qui, contre l'avis une dernière fois répété

¹ *The Worlds*, II Sc8, p.153.

² *The Fool*, Sc8, p.153.

³ *The Fool*, Sc8, p.153.

de Rose, choisit d'aider Are jusqu'au bout au lieu de s'échapper comme il en aurait les moyens, tout simplement parce que c'est dans l'ordre des choses :

BOB. All my life I struggled. Bob the joker. Bob the sport. Walk down the road, the sun shines, eat, work -struggle to keep body and soul together. Yoo got yoor strength Bob, yoo can do anythin'. Where did I goo wrong ? I know well enough. I know what yoo tell me now. Long ago I should have put my boot in their teeth every time the bastard smiled at me. But I've left it late. Now it's dark. Black. Black. Black. I must goo steady, or make a terrible blunder. I must trust the clown an' hope for my reward.¹

Non, vivre selon des modalités "irrationnelles" n'est pas aisé. Certains personnages n'y parviennent tout simplement pas. Leur humanité, plus forte que la cruauté du monde, les force à être en conflit permanent avec lui. Ne trouvant pas d'espace social où s'épanouir, leur raison est forcée de se replier sur elle-même. Aux yeux du monde, ils apparaissent comme des fous -mais il est clair que pour Bond, c'est le monde qui est fou : "[When] the world stops being sane, there is no justice to condemn suffering, and no difference between guilt and innocence -and only the mad know how to live with such despair."² Le Old man de *Bingo*, et Ismene de *The Woman* sont les deux représentants de cette innocence. Nous les avons déjà rencontrés dans cette étude. Soulignons ici que c'est à la suite d'un choc violent avec la "folie" de son monde -lors d'une bataille pour laquelle il a été

¹ *Restoration*, II Sc8, p.255.

² Introduction de *Bingo*, p.5.

enrôlé de force- que le Old Man perd la raison. On pourrait dire la même chose d'Ismene. Puisqu'ils vivent tout de même comme des êtres réellement humains (il est vital pour eux, par exemple, de s'occuper d'un tiers) ces personnages ne peuvent entrer dans la catégorie des caractères "socialement moralisés". Ils constituent une représentation ambiguë du modèle "humainement réalisé". Leurs qualités humaines sont exemplaires, et le spectateur s'y projette avec bonheur. Ceci lui fait ressentir les limites de la rationalité du monde représenté aussi cruellement que son modèle. Le fait que lui n'est **pas** un personnage de théâtre, devrait, logiquement, l'amener à vouloir y remédier dans son propre quotidien.

Une seconde catégorie de personnages parvient à se maintenir dans une situation instable, dont il est clair qu'elle ne pourra durer longtemps, mais dont Bond ne nous montre pas la conclusion, laissant au spectateur le choix de l'imaginer, ce qui le force à s'impliquer dans le spectacle. Réagissant contre leurs déterminations objectives, ces personnages ne sont pas socialement moralisés, mais ne sont pas non plus humainement réalisés, car leur réaction n'est qu'instinctive. Ne comprenant pas réellement leurs réflexes, ils sont incapables de diriger moralement, politiquement, ou simplement efficacement leur énergie. On a déjà évoqué le cas de Darkie -mais on peut voir que Clare n'est pas bien différent à ce propos. Sa réaction contre l'ordre établi

et contre le rôle de poète bucolique dans lequel on veut le cantonner se lit dans ses écrits. Ce qu'il ne peut s'empêcher d'exprimer dans ses poèmes éloignera de lui patrons et lecteurs, et le laissera dans la misère. Cette situation aurait peut-être pu constituer le point de départ d'une activité intellectuelle plus revendicative et plus efficace, mais comme il l'avoue lui-même, Clare ne sait pas pourquoi ni comment il écrit : "Can't help what I am. God know I wish I couldn't write me name ! But my mind git full a songs an' I on't feel a man if I on't write them down."¹ Il ne s'aperçoit que beaucoup trop tard qu'il n'a pas su mener sa vie, qu'il a laissé affamer et pendre ses camarades, et s'installer un ordre social inégalitaire. Sa simple présence, à la dernière scène, rayonne bien plus efficacement que ses vers, mais il est à la fin de sa vie, et enfermé dans un asile.

Len, dans *Saved*, et Arthur, dans *Early Morning* (scènes 16-19), sont dans une situation semblable. Le premier, malgré les pressions sociales auxquelles il est soumis, ne rejoint pas la bande de délinquants que fréquentent peu ou prou tous les autres, préférant se consacrer à une famille adoptive, qui n'a de famille que le nom. Le second refuse de participer à l'insouciance anthropophagique ambiante pour se consacrer à une communauté d'affamés en quarantaine au paradis. Ni l'un ni l'autre ne peuvent expliquer les raisons de leur choix. Len ne répond jamais directement lorsqu'on lui

¹ *The Fool*, sc6, p.132.

demande pourquoi il reste ; Arthur ne comprend pas ce qui le pousse à ne pas manger ses semblables, et qui l'exclut de la communauté des morts du Paradis : "I've tried but I can't die ! Even eating didn't kill me. There's something I can't kill -and they can't kill it for me. Pity -it must be nice to be dead."¹ Mais cette humanité, instinctive dans la mesure où elle n'est ni comprise ni dirigée, se perd. Len ne réussit ni à rapprocher la famille ni à socialiser la bande, ni à se faire tolérer par sa compagne, ni à sauver la vie de son enfant. Arthur n'arrive pas à calmer la faim de ses compagnons d'exil par ses discours de résistance, ni réellement la sienne, puisqu'il avoue à Florence qu'il lui arrive de se manger un peu lui-même de temps en temps.

Chacun sait bien que ces situations ne peuvent servir de base à un bonheur durable. La fuite de Clare dans l'illusion, la situation d'équilibriste de Len, le départ d'Arthur pour un monde meilleur, sont autant de points de suspension. Il appartient au public de les remplacer par des engagements concrets, même si cet engagement est imaginaire.

Une dernière catégorie de personnages, enfin, évolue au cours des pièces vers une réalisation de son humanité, dont on a vu qu'elle doit obligatoirement passer par un engagement dans le réel pour corriger l'injustice structurelle du monde.

¹ *Early Morning*, Sc19, p.210.

Ces personnages peuvent ne partir de rien : Willy n'existe pas avant le début de *The Sea*, pas plus que Wang au début de *The Bundle*, que Julie au début de *Derek*, ou que Mike au début d'*Olly's prison*. Nous ne savons rien d'eux, sinon qu'ils ont mené une vie "normale". C'est cette "normalité" que la pièce qui commence remettra peu à peu en question.

D'autres personnages se présentent au début des pièces avec un vécu important. Le poids de leurs actions passées est une donnée fondamentale de leur comportement au cours de la pièce. Ils ont, en d'autres termes, déjà commencé le cheminement qui les conduira à devenir des êtres proprement humains. Arthur, entre la scène 19 et la scène 21, a déjà parcouru le chemin évoqué plus haut ; passant d'une identité socialement moralisée à cause de son rêve d'innocence, à une solution temporaire de résistance passive lorsque celui-ci s'écroule, il faudra bien qu'il arrive à achever sa quête morale. Hecuba est depuis longtemps à la tête de Troie, et lutte depuis des années pour maintenir cette dernière sur pied, tentant d'abord de convaincre Priam de négocier avec les Grecs, puis prenant elle-même cette responsabilité en charge. Cette pratique du pouvoir est son point de départ. Terry est délégué syndical depuis longtemps. La Rose de *Restoration*, comme on l'a dit plus haut, a une expérience de l'esclavage de première main.

Quelle que soit leur condition de départ, ces personnages, au cours de la pièce, se trouvent impliqués dans des situations concrètes qui les amènent à faire des choix éthiques concrets. Arthur choisit de se faire manger plutôt que de manger ; Willy, de quitter la ville avec Rose plutôt que de s'y installer; Hecuba, d'aider les insulaires plutôt que de finir ses jours dans le confort d'Athènes ; Wang, de devenir rebelle plutôt que valet au service de Basho ; la Rose de *Restoration*, de partir pour Londres, plutôt que de rester au service de lord Are ; Julie, de quitter Derek au lieu de l'épouser ; Terry, de maintenir une position syndicale dure, plutôt que d'accepter le compromis comme Ray ; Mike, de vivre avec Ellen plutôt qu'avec Vera.

L'application concrète de ces choix éthiques est un acte politique. Assumant leurs convictions jusqu'au bout, ces personnages se détachent des compromissions par lesquelles leurs semblables sont obligés (acceptent ?) de vivre, et entrent dans le parthénon des hommes droits. Bond ne montre pas forcément les résultats de leurs actions : on ne sait ce qu'Arthur fera dans le domaine vers lequel il s'envole à la fin de la pièce, pas plus que l'on ne connaîtra les fruits de ce qu'il a semé dans le paradis démoniaque dont il s'échappe. Bond n'indique rien du résultat des troubles syndicaux à TCC. On ne sait ce que fera Julie après avoir quitté Derek -ni ce que Mike et Elle feront pour faire comprendre au monde que nous sommes tous en prison. Dans certaines pièces même,

le "happy end" concernant la réalisation humaine du héros est tempéré par les circonstances historiques dans lesquelles il se trouve : Willy part avec Rose pour construire un monde meilleur, mais la pièce s'achève à l'aube de la première guerre mondiale. Hecuba sauve les insulaires, mais l'histoire nous apprend que l'impérialisme grec avait encore de beaux jours devant lui à l'époque de la guerre de Troie. Rose quitte l'univers servile de lord Are, mais l'on sait quel enfer Londres est resté pour les petites gens jusqu'au début du XXe siècle. Ceci n'est pas important. Bond ne veut surtout pas d'aveuglement idéaliste. Il n'est guère que dans *The Bundle* qu'il nous montre le résultat politique achevé, issu de la réalisation humaine de son héros, Wang, suivi par ses frères de classe. Encore cette image d'une communauté "rationnelle" n'est-elle que fort brièvement présentée. Ce qui compte pour le dramaturge, c'est la position individuelle qui, multipliée par chaque individu, ne pourra manquer d'obtenir un résultat. Mais il n'est jamais question pour lui, comme on l'a vu plus haut, de donner des recettes de "lendemain qui chantent" immanquablement. Ce que Bond a à coeur de montrer à travers de tels héros, c'est un modèle moral accessible à tous, et ouvrant toutes les portes du possible :

Art portrays present day human beings who are conscious, or potentially conscious, of a utopian society -and who desire to achieve it. It shows the desire, the possibility, the action necessary to achieve it, and the political standards that can be used to change it. These standards are one

assurance that the possibility is real... That is why socialist art is not superficial or merely programmatic, but includes the whole of human experience, tragic and comic.¹

¹ "A Note on Dramatic Method", p.xii.

iv LES AGGRO-EFFECTS

Ainsi que nous venons de le voir, le moyen dramaturgique que constitue le personnage fonctionne souvent, dans le théâtre de Bond, de manière illustrative, en présentant sous une forme vivante son analyse de la société et des rapports que l'individu peut entretenir avec elle. Le personnage présente également un autre type de fonctionnement, et s'inscrit par celui-ci dans un rapport beaucoup plus direct avec le spectateur. Il peut opérer comme un catalyseur, une mèche allumée sur scène, destinée à mettre le feu aux poudres du public. Cette fonction de détonateur est rendue possible par la double nature du personnage, à la fois aliénante et autorisant l'identification, permettant à Bond de l'utiliser pour construire ses "aggro-effects".

Le célèbre moyen dramaturgique spécifique à notre auteur, connu sous le nom d'"aggro-effect", a déjà fait, depuis que Bond a commencé à écrire, couler beaucoup d'encre. Souvent mal compris, particulièrement dans les dix premières années, les "aggro-effects" ont de nombreuses fois été pris par la critique non universitaire pour de la violence gratuite, une

indulgence envers les images de chaos, une volonté de choquer pour choquer, un penchant morbide et nihiliste pour la destruction, voire un effort délibéré pour s'attirer de la publicité par le scandale. Nous référons ici le lecteur au chapitre II de l'ouvrage de Jenny Spenser : *Dramatic Strategies in the Plays of Edward Bond*, dans lequel on peut trouver un échantillon choisi de la verve fulminante d'une critique philistine.

Il est vrai que le théâtre d'Edward Bond regorge de moments où les pièces semblent soudain s'emballer et échapper à tout contrôle, pour aboutir à une explosion de violence, souvent physiquement pénible à soutenir pour la salle. On se rappelle naturellement la très remarquée lapidation du bébé de *Saved* ; l'exposition du corps démembré de Shogo dans *Narrow Road to the Deep North* ; la coupe de la pièce de velours dans *The Sea* ; la torture de Warrington, l'aveuglement de Lear ou le viol de Cordelia dans *Lear* ; le dépouillement du Parson dans *The Fool* ; l'achat de Wang ou la noyade du bébé dans *The Bundle* ; l'identification du corps dans *Jackets* ; etc.

Il est cependant difficile de taxer Bond de gratuité ou de complaisance en ce qui concerne la violence qu'il présente dans ses pièces. Ceci, en premier lieu, pour la raison qu'il les écrit précisément dans le but de s'opposer, nous l'avons vu, "au grand mythe du XXe siècle" selon lequel l'être humain ne serait qu'une bête

brute, dont l'organisation en société n'aurait pour but que de brider les instincts agressifs.

So there is no doubt about it that we live in a very violent society. My plays are concerned with the problem of violence because it is the consuming problem -the one that will decide what happens to us all. And what I've always tried to make clear in my plays is that violence in itself is not a danger in any species. The way it operates for example in that garden out there, or in the jungle, may be deplorable but it is not catastrophic. With human beings, all our mechanisms are biological, and if I get upset something happens inside me and I have to act. If I am threatened, I will hit back. All violence is basically defensive -the lion isn't angry when it goes hunting any more than you are hungry when you go to a restaurant. So what we have to worry about is the violence that goes with anger -the violence that is triggered off when one is threatened.¹

En second lieu, Bond justifie son utilisation fréquente de moments de violence dans ses pièces par l'urgence de la situation qu'il y dénonce. Il clame que ces moments sont réalisés dans le même esprit qu'une opération de sauvetage. Leur force n'est ni destructrice ni gratuite. Elle est énergie salvatrice.

If you have the effrontery to say "I'm going to use an aggressive "aggro-effect" against an audience", if you have the impertinence to say that -and I've just said it- then it must be because you feel you have something desperately important to tell them. If they were sitting in a house on fire, you would go up to them and shake them violently.²

¹ Bond, "Drama and the Dialectics of Violence", p.9.

² Bond, cité dans Christopher Innes, "The Political Spectrum of Edward Bond", pp.199-200.

Bond admet cependant qu'asséner la violence est un moyen paradoxal de la dénoncer, et que, dans le contexte actuel d'exaltation de l'agressivité chez les individus, ce moyen fait courir le risque d'aboutir précisément à l'opposé du but qu'il cherchait à atteindre en premier lieu.

One can only safeguard against misinterpretation to a certain extent. I mean, it might be that one or two people actually go to Saved to get some kick out of the violence -now I can't imagine that sort of person, but it is possible. One might worry about this, but it shouldn't affect the way one works at all. It'd be like saying, well, I won't walk along the road because I might get run down.¹

Malgré tout, on voit qu'il est vital, pour Bond, de suivre ce chemin "qui longe la route" en dépit du danger. En effet, la justification entière de son théâtre tient dans le fait qu'il est destiné à avoir un effet concret sur le spectateur (non pas, peut-être, le transformer d'un coup en terroriste, mais modifier son point de vue et changer sa façon de vivre), effet qui se répercute ensuite sur le monde. Or, les aggro-effects réinstallent dans la dramaturgie épique une dimension émotionnelle - différente, sans doute, de celle que l'on peut trouver dans le théâtre bourgeois- absente depuis Brecht : "In contrast to Brecht, I think it is important to disturb an

¹ Bond, "Drama and the Dialectics of Violence", p.7.

audience emotionally, to involve them emotionally in my plays..."¹

Cette dimension émotionnelle est un moyen de plus (et un moyen essentiel) pour atteindre le spectateur. On a vu plus haut quelle importance Bond attache aux émotions et à la subjectivité. Dans la mesure où l'émotion est pour lui le produit d'un ensemble d'idées, l'intention de Bond dans la construction d'aggro-effects est de démontrer cette thèse en l'inversant, c'est-à-dire en partant de l'émotion pour arriver à l'idée. Plus précisément, il semble que dans la phase préparatoire de ces moments de violence, Bond "autorise" l'identification en présentant les personnages sous un jour délibérément naturaliste². Cette "phase préparatoire" peut être constituée de toutes les scènes depuis le début de la pièce jusqu'au moment de l'aggro-effect. C'est par exemple le cas de *The Fool* jusqu'au dépouillement du Parson scène 3 ; de *The Worlds* jusqu'à la séance de strip-tease de Pru scène 6 ; de *Human Cannon* jusqu'à l'exécution du garde scène 2 ; d'*Olly's Prison* jusqu'au meurtre de Sheila à la fin de la première scène ; etc. Cette phase peut aussi bien être constituée de la ou des quelques scènes qui précèdent immédiatement l'aggro-effect, lorsque, par exemple, il s'en trouve plusieurs dans la même pièce. C'est le cas, entre autres, de la

¹ Bond, cité dans Christopher Innes, "The Political Spectrum of Edward Bond", p.199.

² Ce qui peut ne pas être le cas ailleurs : dans *Stone*, par exemple, où les personnages sont clairement présentés comme symboliques dès le début, il n'y a pas d'aggro-effects.

scène 5 de *Saved*, située entre la terrible scène 4 dans laquelle le bébé pleure sans qu'on lui réponde, et la scène 6 dans laquelle il se fait lapider ; de la scène II 2 de *Narrow Road to the Deep North*, séparant les scènes précédentes, dans lesquelles le ton a déjà commencé de changer à cause de l'arrivée des personnages plus caricaturaux que sont Georgina et le Commodore, et l'abominable exécution des enfants scène 3, suivie de celle de Shogo, scène 4 ; des scènes I 5 et I 6 de *Lear*, séparant la torture de Warrington par Bodice et Fontanelle, du viol de Cordelia et du meurtre de son époux, ainsi que des scènes séparant cet événement de l'ablation des yeux de Lear, scène II 6 ; du début de la scène 4 de *The Bundle*, séparant le moment où la Femme accouche dans l'inondation et la rémission de Wang, de celui où il noie le bébé.

Le sentiment de sécurité intellectuelle induit chez le spectateur est alors frappé de plein fouet -et détruit- par un événement dans lequel les forces objectives vont venir soit prendre le relai des motivations "individuelles" des personnages, soit atteindre le personnage dans sa personne, par l'intermédiaire d'autres caractères incarnant ces forces. (Lorsque nous parlons de "sécurité intellectuelle", nous entendons ceci purement dans le processus de la **représentation**. Les personnages que l'on observe peuvent être parfaitement antipathiques, ou menaçants, et faire

peur -le spectateur n'en est pas pour autant déstabilisé dans son mode de lecture du spectacle, et encore moins remis en cause dans son statut de spectateur.)

Dans certains cas, Bond produit l'aggro-effect en faisant soudain apparaître le réseau de relations dans lequel est pris le personnage. Vivant selon des modalités inhumaines, ses actions deviennent inévitablement monstrueuses. Bond dévoile les horribles lois par lesquelles nous vivons, et fait agir ses personnages en conséquence, à visage découvert. Jenny Spenser y fait référence, mais du point de vue du personnage, dans son dernier ouvrage¹ lorsqu'elle dit : "Often, [the aggro-effects] represent the character's own subjective experience of history as an unexplicable concentration of events, an overwhelming flow of experience." C'est par exemple le cas de toute la famille (Len y compris) laissant pleurer le bébé jusqu'à ce qu'il n'ait plus de larmes, et vacant à ses activités quotidiennes dans les sanglots, tout comme elle côtoie tous les jours dans la vie une misère dont elle ne s'aperçoit même pas ; c'est le cas de la bande qui franchit le pas et lapide le bébé quelques scènes plus loin, augmentant simplement d'un degré la cruauté des rapports qu'elle entretient avec l'autre, au quotidien ; C'est le cas de Shogo lorsqu'il enferme le paysan dans le sac ou tue les enfants, obéissant à la dure loi de l'efficacité pour diriger la cité ; c'est le cas de Hatch et de son acharnement sur le

¹ *Dramatic Strategies in the Plays of Edward Bond*, p.9.

tissu de velours de Mrs Rafi, dont les rapports sociaux l'unissant à elle le forcent journallement à un combat invisible qu'il ne peut gagner, engendrant ainsi une frustration terrible ; c'est le cas de Skinner, qui organise le lynchage de Fred de la même manière qu'il organise la gestion de ses magasins, et celle de la ville pour les protéger ; c'est le cas de Wang -mais dans une tonalité positive- lorsqu'il noie le bébé, et par cet acte, prend à son compte l'inhumanité de ses conditions de vie présentes et évalue la dureté de son engagement politique pour le futur (et ceci, exactement, est le cas de Nando lorsqu'il organise l'exécution du garde) ; c'est le cas du Deuxième Homme qui fabrique la première arme du nouveau monde après que la bombe a détruit l'ancien, conséquence inéluctable des réflexes protectionnistes de sa communauté, repliée sur ses hangars de conserves ; c'est enfin le cas de Mike qui assassine sa fille "pour une tasse de thé" tout comme il étouffe sa propre vie pour les biens de consommation dont il montre les factures au cadavre de Sheila, en une justification pathétique.

Dans d'autres cas, ce ne sont pas les actions d'un personnage en position plus ou moins centrale à travers lesquelles se dévoilent les forces objectives par lesquelles le monde vit, mais à travers les actions d'autres caractères qui viennent frapper le personnage central de plein fouet. Mamadou Camara qualifie justement ce processus de "représentation icônique de quelques

faits de société."¹ C'est le cas, par exemple, de la dernière scène de *Narrow Road to the Deep North*, dans laquelle l'horreur de la logique politique de Georgina apparaît à travers l'exposition du corps démembré de Shogo ; c'est le cas de l'attaque de Hatch contre la communauté présente à la dispersion des cendres de Colin, cette dernière ayant, par sa façon de vivre, poussé le drapier dans les derniers retranchements de sa raison défaillante ; c'est le cas de la torture de Warrington, préfigurant celle de Lear, ainsi que celui du viol de Cordelia ou de l'exécution de Bodice et Fontanelle, ces personnages ayant, à des degrés divers, laissé s'installer le pouvoir totalitaire de Lear, et donc participé à la réaction de coups et contre-coups en chaîne qui s'en suit inévitablement ; c'est le cas du dépouillement du Parson par une foule qu'il a passé des années à dépouiller d'espérance en ce monde ; c'est le cas de la Femme accouchant dans le cimetière inondé et dont se servent les gardes pour acheter Wang, objectivation soudaine du mode d'existence de cette communauté qui "vit par sa condamnation à mort"² ; c'est le cas de la découverte du "mauvais mort" et du fou-rire de Mrs Lewis devant la prise de conscience de l'absurde cruauté de sa situation : sur la civière mortuaire, toutes les victimes, Brian autant que Phil, sont ses fils.

¹ *L'évolution des idées politiques et de l'art dramatique d'Edward Bond*. (Thèse de Doctorat, Paris VI, 1991.)

² "They live by being condemned to death." *The Bundle*, Sc5, p.39.

Tous les moments de violence des pièces de Bond ne sont pas des aggro-effects. Cette catégorie ne fait référence qu'au cas bien précis du choc émotionnel asséné au public par la brutale remise en perspective "objective" d'un personnage à qui il avait pu s'identifier ; en d'autres termes, les aggro-effects ne mettent en scène que le bouleversement de l'émotionnel par l'intellectuel. Ceci est après tout exactement l'effet que veut avoir Bond sur les individus dans la vie: faire en sorte qu'ils se détachent de l'illusion émotionnelle dans laquelle ils vivent, afin qu'ils prennent en compte les déterminations objectives qui les manipulent, et entrent ainsi de plain-pied dans le réel.

We've got to dramatize the unbearable because people don't see it any more. They think that the way to deal with a famine in Ethiopia is not to look at the economic structure of our society, but to have pop concerts and make money, yeah ? So what I've got to do, I've got to involve my audience on a level that makes them not to be able to escape in that way.¹

En assénant les coups de ses aggro-effects sur le spectateur, en le forçant à prendre du recul dans la douleur, Bond perpétue un acte qui peut se qualifier de "terroriste" à l'égard de ce dernier : ne présentant pas sur scène ce qui y est ordinairement présenté -pire, **faisant semblant** de présenter un spectacle ordinaire, Bond rompt délibérément son contrat, et, en un brutal éclair, révèle qu'il présente en fait un portrait de

¹ Thèse de John Chandler. Entretien II, p.634.

celui qui regarde la pièce -un "miroir tendu à la salle". C'est ce moment de contact et de reconnaissance entre scène et salle qui brouille la frontière entre les deux. Qui, finalement, joue, et qui est joué ? Qui est sur la vraie scène ? Qui est le plus à l'abri ? Qui est sous le regard de qui ? Quiconque a jamais assisté à la représentation d'une pièce de Bond, et a été témoin des réactions hystériques qu'engendrent les aggro-effects, a été en mesure de constater la force du choc de reconnaissance qu'ils provoquent, (et peut-être d'en faire lui-même l'expérience). Plaçant ainsi le spectateur au coeur de la représentation, Bond entend que la dynamique scénique contamine l'auditoire, et le pousse à agir. L'agro-effect est une sorte de catharsis inversée.

You know, finally, whatever happens on stage will be put back into a social context so you can understand our society better.¹

¹ Thèse de John Chandler. entretien I, p.461.

II LA FIN DES PIÈCES

La dernière scène de toute pièce de théâtre est toujours particulièrement soignée par le dramaturge. Moment de résolution de la crise ou de l'intrigue dans le théâtre classique ou bourgeois, moment de conclusion dans le théâtre épique, c'est elle qui produit la dernière impression que le spectateur emporte avec lui à la fin de la représentation. Bond ne déroge naturellement pas à la règle. La scène finale de ses pièces est toujours un moment dramatiquement fort. Ces scènes ne se cantonnent que rarement à la conclusion de l'histoire¹, comme dans le théâtre bourgeois. C'est que Bond ne veut pas d'histoire conclue. Rejetant la résolution apaisante comme la purgation cathartique, il déclare : "Do not leave the theatre satisfied"². Ce rejet des épilogues traditionnels n'a rien de nouveau. Brecht a, depuis longtemps, établi que la clôture des pièces représente et justifie le *status quo* culturel et social de l'ordre en place³. Bond veut "changer le monde" par son théâtre -et ce bouleversement de l'ordre établi passe forcément pour lui par un mode particulier de conclusion

¹ Entendre "histoire" en opposition à "fable". (Voir chapitre II, "LE THEATRE DE BOND : FINS ET MOYENS ESTHETIQUES".)

² "On Leaving the Theatre", *Theatre Poems and Songs*, p.5.

³ Voir Brecht : *Sur Une Dramaturgie non Aristotélicienne*.

des pièces, qui est l'ultime modalité de leur transmission.

Les pièces de Bond qui s'achèvent exclusivement sur une conclusion de l'histoire (c'est-à-dire, dont la fable se conclut **avant** la dernière scène) sont relativement peu nombreuses. On peut classer *The Pope's Wedding* ; *The Woman* ; *Stone* ; *Summer* ; *Human Cannon* ; *The War Plays* et *In The Company of Men* dans cette catégorie, et c'est à peu près tout. Nous ne les évoquerons pas ici, car elles présentent une dernière scène somme toute assez "classique" -ce qui ne veut pas dire qu'elles présentent une faiblesse, mais qu'elles sont dramaturgiquement peu novatrices. Dans *Summer*, par exemple, la fable atteint sa conclusion au moment où Marthe, scène 5, crache à la figure de Xenia, et rétablit à posteriori, le jeu des pouvoirs dont elle avait été la victime. C'est cette démarche que Bond demande au spectateur de faire sienne, au présent. Les scènes 6 et 7 apportent peu du point de vue de l'argument, et se contentent de porter l'histoire à son terme. Il en va de même pour les autres oeuvres ci-dessus citées.

Généralement, les pièces s'achèvent sur un moment où l'accent est mis sur **la fable**, ce qui est beaucoup plus intéressant. En effet, Bond ne traite jamais de sujets refermés sur eux-mêmes, mais exclusivement ouverts sur le monde. Mettre l'accent sur la fable en fin de pièce, c'est sortir de l'histoire pour atteindre le monde -

c'est-à-dire, en premier lieu, pour atteindre le spectateur. Les pièces de Bond, cependant, sont tout de même soumises à des lois narratives qui lui imposent un premier niveau de conclusion : conclusion narrative, conclusion de l'histoire (au contraire de celles de Beckett, par exemple). Rappelons ici que Bond attache de l'importance à cette première dimension du théâtre : "All art is a **record** of reality and an interpretation of it."¹ Ce premier niveau peut se classer parmi les moyens dramaturgiques aliénants, c'est-à-dire dont la fonction est d'intellectualiser le drame, et de le rendre lisible. Il n'est cependant jamais suffisant pour Bond, car il est toujours dépassé par la conclusion de l'analyse de l'histoire présentée au niveau de la fable. Ce second niveau de conclusion passe beaucoup plus par l'émotionnel, puisqu'il a pour vocation d'être le dernier pont entre scène et salle. Un certain degré d'implication de la part du spectateur y est nécessaire, et il se construit à l'aide de moyens particuliers.

Nous remarquons que ce premier niveau de conclusion (conclusion de l'histoire), mène l'argument de la pièce jusqu'à ses ultimes limites. Plus qu'aucun autre moment, il nécessite donc d'être compris, et d'être compris dans les termes de la pièce. Il constitue ainsi l'aboutissement d'une démarche intellectuelle et symbolique, déroulée tout au long de l'oeuvre, et demandant, à ce titre, un travail de déchiffrement de la

¹ "A Note on Dramatic Method", p.xv. Ma mise en relief du terme.

part du spectateur, qui a pour effet de maintenir ce dernier à distance critique. *Early Morning* ; *Narrow Road to the Deep North* ; *Bingo* ; *The Fool* ; et *The Swing* présentent toutes, de façon très claire, un dernier moment de ce type.

Ainsi, l'image d'Arthur s'envolant, tel un saint dans les cieux, est l'aboutissement du problème de la participation de l'homme à son monde, traité dans *Early Morning*, et exprimée à travers un éventail très divers d'images de salut et de personnages de sauveurs. Victoria, souveraine mythique, veut faire le bonheur du peuple... à sa façon, c'est-à-dire en faisant régner l'ordre moral dans son royaume. On peut en dire de même d'Albert, de Disraeli et de Gladstone -tous les politiciens qui s'affrontent dans la première partie de la pièce, le font au nom du bonheur collectif, et prétendent, par-là même, au titre de sauveur. (Albert et Disraeli veulent permettre au peuple "qui désire être utilisé", de libérer son "énergie en bâtissant des empires"¹ ; Gladstone s'arroe le titre de "People's Gladstone", etc.) Même Arthur, lorsqu'il décide d'en finir une fois pour toutes avec l'humanité, le fait paradoxalement pour le bien collectif. En conséquence de quoi, les images chargées d'ironie, évoquant le personnage du sauveur de la tradition chrétienne, ou des images associées, abondent : Albert, d'un baiser, guérit

¹ *Early Morning*, Sc2, p.141. Mes traductions.

la migraine de Victoria¹ ; Disraeli déclare à sa souveraine qu'elle "porte une couronne d'épines"², ou bien se place lui-même sur le même plan que Saint George³; Gladstone appelle tout le monde "brother" et "sister", Florence pose comme "l'ange à la lampe"⁴, etc. Mais ces sauveurs sont naturellement de faux prophètes, comme le montre le "paradis" dans lequel ils se retrouvent tous après leur décès... et où l'eucharistie s'y pratiquant est un miroir du monde qu'ils ont formé, sinon à leur image, du moins au service de leurs intérêts. Seul Arthur, choisissant de se dissocier des faux sauveurs et des fausses salvations, entame une démarche qui lui donnera l'autorité morale revendiquée par les autres. Cette démarche est précisément anti-mystique au possible, puisqu'il s'agit de cesser de manger l'autre. Rompre la dynamique cannibale dissimulée derrière une façade sacrificielle, c'est revenir à une morale humaine, seule justifiable dans le monde des humains. Cette démarche, qui correspond, selon Bond, au besoin naturel profond de vivre avec l'autre dans le respect partagé, ne peut, par nature, être imposée. Témoin, l'école des disciples d'Arthur, qu'un mensonge de Victoria suffit à ramener dans le mauvais chemin. C'est le contrepied total des procédures soi-disant salvatrices présentées jusqu'alors, qui élèvera Arthur au dessus des

¹ *Early Morning*, Sc3, p.144.

² *Early Morning*, Sc3, p.145.

³ *Early Morning*, Sc10, p.177.

⁴ *Early Morning*, Sc13, p.191.

autres dans la scène finale. Arrêter de manger l'autre est une décision strictement personnelle qui ne rapporte d'autre bénéfice que celui de s'exposer à être mangé soi-même, mais qui fait entrer dans une dimension morale absente de l'univers connu : celle de l'homme réconcilié avec ses propres aspirations. Arthur l'indique à Florence lorsque sa tête n'est pas encore mangée : "Don't eat... And then you'll be like me... You'll be **alive**."¹ Voilà qui est clair : les fausses salvations sont au service d'une culture de mort (ainsi que le laissent supposer les dizaines de cadavres dont la pièce est jonchée). Le domaine moral auquel accède Arthur en préférant être mangé par l'autre que de le manger lui-même n'est pas un autre étage du ciel, mais bien le coeur même de la vie :

*ARTHUR steps out of the coffin. He stands on the lid... He is draped in a long white smock or shawl... The others don't see him... ARTHUR starts to rise in the air. His hands are half raised against his chest. The shawl hangs behind him. His feet are seen.*²

La dernière image de *Narrow Road to the Deep North*, celle de Kiro se faisant hara-kiri alors qu'un homme manque de se noyer sous ses yeux, résume tous les épisodes de non-assistance sur lesquels est construite la pièce. On pense naturellement au prologue, dans lequel Basho refuse de secourir le bébé, mais il y a beaucoup d'autres épisodes similaires. Ainsi, Basho toujours,

¹ *Early Morning*, Sc20, p.215. Ma mise en relief du terme.

² *Early Morning*, Sc21, p.223,

refuse de prendre Kiro comme disciple parce qu'il le considère comme trop ignorant ; de même, ce n'est pas pour l'aider à sortir sa tête du pot qu'il l'amène à Shogo scènes 3 et 4, mais bien pour protéger la sienne ; lorsque Basho va chercher l'aide du Commodore, ce n'est pas pour libérer son peuple du joug de Shogo, mais pour remettre sur pied un régime asservi à la religion établie (qui le mènera, d'ailleurs, au poste de premier ministre); Shogo ne construit pas sa ville "parfaite" pour le bonheur de son peuple, mais bien, comme il le dit lui-même : "pour lui donner quelque chose à faire"¹, pour donner une forme sociale au chaos. Il cristallise en lui les aspirations sociales de son peuple, et leur donne une forme d'une violence égale à celle du chaos anarchique - mais institutionnalisée. Il avoue lui-même n'être qu'un instrument entre leurs mains, et ne faire entrer aucune volonté ni plan personnels en la matière. Pas plus que Basho ou Shogo, le Commodore ni Georgina ne sont concernés par les besoins de la ville. Leur attitude est très clairement impérialiste. Ils sont au Japon pour étendre la puissance de la Grande-Bretagne, et leur efficacité est redoutable :

I've been running the city a week, haven't we, George ? I've relaid the sewers, straightened the streets, shut the "music houses", put a curfew on for nine-thirty, and recoded the law. That was on Monday. On Tuesday I shut the drinking shops and the theatres, unveiled a statue, gave a garden party, laid twelve foundation stones, and brought the curfew down to eight-thirty. I haven't time

¹ *Narrow Road to the Deep North*, I Sc4, p.194. Ma traduction.

to go through the rest of the week, but I would like to mention that we now only allow people out for an hour at luncheon.¹

S'il pouvait sembler à Basho que le peuple serait plus heureux libéré de la loi du sac ("But the people are happier."²), Georgina est prompte à le détromper ("Of course not."³). La tutelle britannique est en effet mille fois plus insidieuse que celle de Shogo. Soulignons ici que si le tyran régnait "par l'atrocité", les "barbares" règnent "par la moralité"⁴, ce qui est bien pire. Le régime de Georgina perpétrera peut-être moins d'exécutions, mais il fera plus de victimes. Toutes les expériences communautaires et sociales dont Kiro a été le témoin n'ont été que des détournements d'aspirations légitimes, se résumant à une violence institutionnelle plus ou moins pernicieuse contre le principe de l'humanité : le besoin de sociabilité -en d'autres termes, un refus d'assistance. Son suicide, au moment où un homme manque de se noyer, n'est que le résumé synthétique de l'histoire politique de son monde.

Le Shakespeare de *Bingo* ne se suicide pas pour une autre raison -la seule différence est une différence d'échelle : Kiro fait l'expérience de plusieurs régimes, Shakespeare, d'un seul. Mais celui-ci présente les mêmes caractéristiques : vivre dans l'Angleterre du XVIIe siècle, est forcément synonyme de vivre **aux dépens** de son

¹ *Narrow Road to the Deep North*, II Sc1, p.203.

² *Narrow Road to the Deep North*, II Sc1, p.207.

³ *Narrow Road to the Deep North*, II Sc1, p.207.

⁴ *Narrow Road to the Deep North*, II Sc1, p.208. Ma traduction.

voisin, et non en harmonie avec lui. Shakespeare se souvient d'avoir vu quotidiennement "des femmes chargées des paniers à provisions enjamber des flaques de sang"¹. Mais c'est naturellement avec le dernier épisode de sa vie que lui apparaît le plus clairement le caractère ultimement anti-social de l'organisation de son monde. Laisser enclore les parcelles communales, c'est autoriser le passage d'une économie (modestement) socialisante à une économie de marché pure et dure. Or celle-ci est un état dans lequel il faut nécessairement des victimes. L'argument paradoxal de Combe, selon lequel développer les possibilités de profit personnel est un moyen de produire, en retour, des richesses dont profitera le plus grand nombre, est un argument fallacieux dont le but réel est de protéger constitutionnellement la violence qu'il fait aux faibles -et dont Shakespeare, par son silence, est complice. Le type de société théocratique appelée de ses vœux par le Fils n'est pas une solution de rechange plus humaine. Il se réclame d'un pouvoir supérieur qu'il ne questionne pas. Sa doctrine est celle de la soumission totale à un maître bien plus énigmatique et terrible que Combe -dont il reproche à ce dernier de prendre la place ici-bas. Point de trace, dans son prêche, d'une société prise en charge par elle-même. Dans son monde idéal, c'est la gloire de Dieu qui vit aux dépens des hommes. Shakespeare n'a, autour de lui, aucune autre solution. La jeune vagabonde est là pour lui rappeler que les pauvres

¹ *Bingo*, Sc3, p.40. Ma traduction.

"furent fouettés et pendus pour qu'[il] puisse être libre."¹ Son suicide, comme celui de Kiro, est à la fois le seul moyen qu'il a d'échapper à son monde, et l'ultime effet de celui-ci sur les hommes ayant eu le privilège de garder intacte leur conscience.

La dernière image de *The Swing*, pour anodine qu'elle paraisse, renferme cependant en elle tous les épisodes de violence qui constituent la "norme" des rapports interpersonnels dans la société décrite par la pièce -notre société. Entre le moment où Paul prophétise à Fred : "One day your people are gonna lynch each-other in the gutter over a drop dime"², et celui où il jette une menue pièce aux accessoiristes qui se précipitent et se battent en riant pour l'attrapper (la dernière image de la pièce), les personnages n'ont cessé de se faire mutuellement violence pour accéder aux commodités essentielles qui devraient normalement constituer la base de leur communauté : la nourriture, la culture et la liberté. Skinner possède la nourriture (ainsi que les autres biens de consommation), et c'est pour protéger son droit de l'utiliser à son profit (de la vendre), qu'il prend en main l'organisation de la justice, pacifie les rues, et ainsi de suite. Fred finit lynché pour protéger le droit de vendre et d'acheter en paix, et **non pas** pour payer un crime nullement prouvé. Skinner fait également violence à Greta, à son désir de connaissance et de partage de cette

¹ *Bingo*, Sc6, p.63. Ma traduction.

² *The Swing*, Sc1, p.42.

connaissance, en ne lui donnant d'autre fonction que cosmétique, dans son univers. C'est l'impossibilité de relier ses connaissances de manière créative et vivante à son monde, qui en font un être hystérique et coupé de la réalité. Elle est une victime au même titre que Fred. Considérée dans ce contexte, l'absence de liberté, on le voit, est loin d'être exclusivement incarnée par Paul. On constate effectivement que l'abolition de l'esclavage n'est pas loin, que Paul se doit de ne jamais s'écarter de l'étroit chemin tracé par ceux qu'il sert, sous peine que se cristallisent sur lui, par réflexe, tous les soupçons et toutes les haines. Mais on pourrait en dire autant des autres personnages. Tous sont également figés dans des rôles sociaux déterminés, tous se montrent incapables de faire face à la réalité lorsque celle-ci porte un coup à ces rôles : pour Mrs Kroll, la vie s'arrête avec la vente de son théâtre, Skinner a honte de ses larmes lorsque son magasin est pillé, Greta sombre dans la folie après avoir dévoilé son corps, etc. Paul n'est pas réellement libre, certes, mais l'est-il moins que Skinner lorsque celui-ci représente une justice qui n'a pas les moyens de ne pas nommer un coupable, au prix de la vie d'un innocent ? L'est-il moins que Fred, qui ne peut légalement prouver son innocence ? L'est-il moins qu'Helen et Greta lorsqu'elles perdent leur outil de travail ? Tous ces besoins fondamentaux non satisfaits parce qu'ils sont destinés à avoir une place (et un prix) dans une société mercantile, font violence aux individus.

Cette violence imprègne subrepticement, mais certainement, tous les aspects de l'existence décrits dans la pièce -elle va même jusqu'à imprégner le jeu, comme le montre l'attitude finale des deux accessoiristes:

PAUL drops a dime on the stage. The STAGEHANDS laugh and scramble for it... The STAGEHANDS scap playfully for the coin. They laugh and mug each-other a little... STAGEHAND 2 has knocked the dime from STAGEHAND 3's hand. They roll, cuff laugh, and ruffle each-other's hair... They giggle and tussle. They get up, snatch each-other and wander away.¹

La dernière image de *The Fool* (celle du docteur Skrimshire courant après lord Milton pour lui rappeler qu'il a promis de venir prendre un "meat tea" chez lui), résume toutes les allusions à la nutrition qui ont pu apparaître au cours de la pièce. Comme l'indique d'ailleurs son sous-titre ("Scenes of Bread and Love"), on pourrait ne lire cette pièce qu'à travers les épisodes de nutrition qu'elle présente, ainsi que nous l'avons évoqué en détail, plus haut.

Au delà de ce premier niveau de conclusion -niveau aliénant pour le spectateur, puisqu'il concerne l'histoire, et que chez Bond, l'histoire a vocation d'être **comprise** dans sa cohérence idéologique et poétique- se révèle, en fin de pièce, un second aspect du théâtre de Bond, tout à fait novateur dans la dramaturgie

¹ *The Swing*, Sc4, p.79.

épique "classique", puisqu'il joue sciemment sur le registre émotionnel. En effet, l'aspect le plus important de la fin des pièces est la conclusion de la fable. Or, puisque nous avons affaire à un théâtre engagé dans une lutte idéologique pour changer l'organisation politique du monde, la fable qu'il présente au spectateur ne peut s'achever que sur une injonction à son égard. Le spectateur étant situé au point d'intersection entre la scène et le monde, pour que la fable présentée sur scène y ait un effet, il faut bien qu'elle y soit portée par un spectateur qui en est devenu le dépositaire. On peut dire qu'une fusion profonde entre la scène et la salle est nécessaire à cet effet, que le spectateur doit se retrouver, en fin de pièce, au coeur d'une fable qui le renvoie à lui-même dans le monde réel.

Cet ultime acte de transmission s'opère par divers moyens récurrents, dont nous verrons qu'ils ont tous en commun de transcender la simple opération intellectuelle aliénante (apanage du premier niveau de conclusion étudié ci-dessus), et de faire vibrer la corde émotionnelle. Attention, cependant : jouer sur le registre émotionnel n'est jamais, chez Bond, synonyme de mièvrerie, de gratuité, ni de mysticisme. Sa théorie des émotions, évoquée plus haut, reste tout à fait en rapport avec sa conception naturaliste de l'homme : selon elle, nos émotions sont les raccourcis synthétiques que prennent nos idées, traduites en un langage non-conceptuel.

A "stimulus" is really an idea. What makes it so is that it relies on an interpretation of the world... We learn that when a car approaches us at speed, it's dangerous to be on the wrong side of the road... And [this] stimulate[s] our responses. As we've seen, we're formed by our responses to stimuli. So we must be formed by our responses to ideas.¹

Provoquer l'émotion chez le spectateur en fin de pièce n'est donc pas une manifestation gratuite ou magique, mais bien le niveau le plus profond de la communication.

Dans certaines pièces, l'adéquation entre la fable et l'histoire est telle qu'elles s'achèvent ensemble sur un même épisode, servant de conclusion aux deux. Cette remarque n'est pas un jugement de valeur. En effet, qu'un seul et même épisode porte en lui deux niveaux de lecture le dote d'une richesse certaine, il est vrai, mais pas forcément d'une grande lisibilité. On pense, par exemple, à *Saved*, s'achevant sur la réparation de la chaise par Len, où à *The Cat*, s'achevant sur le vol de l'argent et la promesse de charivari par Louise. Dans le premier exemple, l'acte de réparation de la chaise subsume et concentre le thème de la sociabilité, développé au long de la pièce à travers les images de brisures et de réparations². Les actes de réparation (noeuds de relations amoureuses ou amicales, mais également surjeture du bas de Mary ou réparation finale de la chaise) représentent, à l'inverse, le besoin de

¹ Préface de *Plays III*, p.xxxii.

² Voir chapitre III, "LES ACCESSOIRES UTILITAIRES".

sociabilité de l'individu. Cet ultime acte de réparation présenté au public, et pendant lequel s'achève la pièce, constitue également la "passation de pouvoir" au spectateur, puisqu'il demande d'être achevé, comme on va le voir. Dans le second exemple, le vol de l'argent par Louise résume et reprend le thème de la domination culturelle de la classe possédante déclinée dans l'oeuvre à travers les épisodes liés à l'argent : l'argent corrompeur qui permet à lord Puff de se procurer une épouse, mais pas au pauvre Tom ; l'argent qui maintient Minette dans un état d'asservissement matériel et culturel ; l'argent qui fait pencher le verdict des juges; l'argent qui motive les actes "altruistes" monstrueux d'Arnold, lorsqu'il tente de réunir Tom et Minette ou d'assassiner son oncle ; l'argent qui fait d'un gueux comme Tom un puissant de ce monde -en un mot, l'argent qui, prétendant être l'instrument du bonheur collectif, est celui de la déshumanisation, ainsi que le montre Louise, miaulant scène 1 comme les chats qui sont désormais ses maîtres, et mendiant à leur profit. Le vol de la recette de la RSPR n'est autre qu'un acte de réappropriation économique, et de réajustement politique. Mais ce vol constitue également la dernière transaction entre scène et salle, puisqu'il s'accompagne d'une adresse directe au public, comme on va le voir.

Dans la plupart des pièces, cependant, le moment de conclusion de l'histoire et celui de la fable sont bien distincts, ce dernier constituant, dans la majorité des

cas, une coda. C'est le cas d'*Early Morning*, de *Narrow Road to the Deep North*, de *Lear*, de *The Sea*, de *Bingo*, de *Granma Faust*, de *The Swing*, de *The Bundle*, de *The Worlds*, de *Restoration*, et d'*Olly's Prison*. Quoi qu'il en soit, que ces niveaux de conclusion fassent l'objet d'un seul ou de deux moments distincts, la conclusion de la fable prend des formes récurrentes. On peut les regrouper en deux catégories : les épisodes "clos", et les épisodes "ouverts".

Les épisodes "clos" présentent des moments de conclusion de la fable achevés, complets. Ils transmettent au spectateur un message idéologique ordonné, clair et sans failles. Le choc émotionnel avec le public est, pour ainsi dire, frontal. Ces épisodes balayent les ultimes zones d'ombre dans lesquelles la conclusion de l'histoire présentée pourrait encore se dérober à la conscience morale du spectateur. Ils concluent les pièces en "appelant un chat un chat", et en déposant cette affirmation directement dans la conscience du spectateur.

Tel est le cas des pièces se terminant par une adresse directe au public. Terry dans *The Worlds*, Rose dans *Restoration*, Louise dans *The Cat*, et Mike dans *Olly's Prison*, achèvent tous trois la pièce par une conclusion verbale, résumant les grands termes de la fable contenue dans l'histoire qu'ils viennent de

représenter, et les menant à une conclusion qu'ils offrent au spectateur sur le point de quitter le théâtre.

Terry, à l'issue d'une pièce pour le moins didactique, dont le but est de dévoiler les existences parallèles du monde des apparences et du monde de la réalité, conclut sur l'affirmation que nul n'a moralement le droit de garder la connaissance d'une injustice sans tenter d'y remédier : "If you're ignorant that's your excuse. But if you know what sort of world you're in you have to change it."¹ Au cas où l'on n'aurait pas compris, "dans quelle sorte de monde nous vivons", en voyant la pièce, Terry se fait fort de nous le rappeler -en des termes quelque peu schématiques, mais puissants : "The poor are starving. The rich are getting ready to blow [the planet] up... We don't understand what we are or what we do."² Il fait finalement fusionner scène et salle dans ses modes d'interpellation (passant du "you" à valeur de "on" ["If **you're** ignorant that's **your** excuse"], au "you" deuxième personne du singulier, visant directement le spectateur ["**You** have no right to ask"], puis introduisant la première personne du pluriel, afin de mettre personnages et spectateurs sur le même plan ["How long can **we** go on like this ? Yet **we** sit here as if **we** had all the time in the world. All of us : **we** sit."³ (Le spectateur est naturellement assis, alors que

¹ *The Worlds*, II Sc6, p.83.

² *The Worlds*, II Sc6, p.84.

³ *The Worlds*, II Sc6, p.84.

Terry est debout.)), pour enfin terminer par asséner au spectateur la principale thématique développée dans la pièce, le terrorisme quotidien des passifs : "You are a terrorist."

Dans *Restoration*, le moment de conclusion est une (courte) scène entière : la scène 12. Rose est seule sur un London Bridge symbolique qui ne la mène pas seulement de la campagne à la ville, mais également de la pièce au monde réel. Sa conclusion également, pivote autour de la notion de connaissance : "What have I learned ? If nothing then I was hanged."¹ et introduit le dernier song de la pièce : "Man is what he Knows". Rose achève une pièce dans laquelle son époux perd la vie pour n'avoir pas voulu savoir quelle était sa position de classe, et donc qui étaient ses alliés et qui ses ennemis. Son expérience a été partagée par le spectateur qui en a été le témoin. Il semble logique de penser que la première personne du singulier, dont Rose se sert pour tirer les conclusions de son expérience ("I must have one hand of iron and the other of steel."²) est délibérément utilisée pour que le spectateur reprenne ces conclusions à son compte. Cette première personne devient d'ailleurs "we" dans le song. ("But **we** may know who we are and where **we** go."³) Lorsque Rose sort de scène en déclarant : "I cross

¹ *Restoration*, II Sc12, p.99.

² *Restoration*, II Sc12, p.100.

³ *Restoration*, II Sc12, p.100.

the bridge and go into the streets."¹, le public est sensé lui emboîter le pas.

Ellen, dans la dernière scène d'*Olly's Prison*, n'est clairement, pour Mike, qu'un canal par lequel atteindre le public. Ce n'est pas à elle qu'il s'adresse, mais à la salle venue voir le spectacle, et à qui il offre ses réflexions sur le sens de ce qui vient d'être représenté. De façon révélatrice, d'ailleurs, il n'emploie jamais la deuxième personne du singulier, mais les premières personnes du singulier et du pluriel. Comme dans *Restoration*, l'utilisation des pronoms dans un discours ayant pour thème la connaissance, à l'issue d'un spectacle aux visées communicatives (sinon didactiques), a pour fonction de favoriser le rapprochement du spectateur et du personnage, afin que le premier s'embarque sur la trace de l'engagement du second : "I've got some of the answers now... 'Ow can I make anyone understand that ? See the connections. **They** can't. That's why **we** go on suffering. Olly's prison. 'E'll never get out. **We**'re all in it till **we** understand."²

Louise, dans *The Cat*, et Paul dans *Granma Faust*, terminent tous deux leur pièce en chantant. On peut arguer qu'un épisode musical en fin de spectacle reste "dans l'oreille" du spectateur plus aisément qu'un discours, même si ce dernier a une qualité émotionnelle,

¹ *Restoration*, II Sc12, p.100.

² *Olly's Prison*, III Section 6, pp.69-70.

et qu'ainsi la musique devient un agent de la transmission finale de la conclusion de la fable.

Pour ce qui concerne Louise, l'accent de sa déclaration finale est, pour une fois, placé moins sur le thème de la connaissance que sur celui de l'engagement révolutionnaire. Elle n'évoque la connaissance qu'en corrélation avec le cadavre de Tom, avant son song final: "Oh Tom -They have killed him ! And he was the best of them ! I see they cannot be trusted... I have lived with cats and studied their ways ! Now I shall have a chance to survive."¹ Mais ses dernières paroles mettent l'accent (à la première personne du singulier, exclusivement) sur les bouleversements qu'elle prévoit de causer dans l'ordre établi, maintenant qu'elle a retrouvé sa réelle identité de souris. On peut penser que Bond choisit de faire verbaliser un tel discours par une souris chantante dans une comédie musicale, pour se débarrasser de l'obstacle à sa transmission que pourrait constituer sa violence. Ce discours va en effet bien plus loin dans l'articulation que ceux de Terry, Rose ou Mike. Point de touche culpabilisatrice ("You are a terrorist"), point d'ellipse ("I cross the bridge and go into the streets"), point de conclusion en creux ("We're all in it till we understand"). Louise affirme (avec toute la force de certitude présente dans l'auxiliaire "will") qu'elle va devenir une souris terroriste :

¹ *Restoration*, II Sc7, p.166.

I'll steal the milk and rob the grain
 My teeth are sharp and I can bite
 I'll give the ladies such a fright ...
 I'll be a little fiend from hell
 Screech screech !¹

Comment le public recevrait-il ce message s'il était transmis par un personnage humain avec qui l'identification serait possible ? Il nous semble qu'en faisant verbaliser cette conclusion par Louise, Bond efface la réaction instinctive de refus de la violence, mais préserve néanmoins, pour le spectateur, la possibilité de la suivre dans son projet révolutionnaire de souris, et d'être réceptif à l'énergie qu'il dégage.

Ce n'est pas le cas pour la chanson finale de Paul - à notre avis, la moins réussie des conclusions verbales "closes" que l'on peut trouver dans les pièces. En effet, Paul a vaincu Uncle Sam, et pris possession des moyens de son existence matérielle (la canne à pêche). La fin est un apaisement du conflit. Dans la mesure où le conflit est résolu, ce que Paul transmet au public ne peut être autre chose qu'une morale ("Now here's the **moral** of this here show"²)... et le didactisme inhérent à un tel message peut jouer contre sa transmission, tout comme le langage imagé dans lequel il le verbalise. L'énonciation directe, à la deuxième personne du singulier, semble être un moyen un peu faible pour faire contrepoids et "ferrer" le spectateur comme Paul ferre les poissons :

¹ *Restoration*, II Sc7, p.167.

² *Granma Faust*, Sc3, p.29.

No man step in the same river twice
 Why the fish his world just flow away !
 Ain no knowed way of making it stay
 How's your world folks ? You snug in bed ?
 Once every day your world stand on its head.¹

On trouve un deuxième type d'épisodes conclusifs "clos" caractéristiques du théâtre de Bond : ceux terminant la pièce sur un objet représentatif. La démarche est la même que celle des épisodes de conclusion verbale, mais l'effet est moins didactique, plus dynamique, en un mot, plus théâtral, puisque la fable représentée dans la pièce ne passe pas par le verbe, mais se résume en un objet offert au public. C'est le cas de *Lear* et de *The Swing*.

L'une et l'autre pièce se terminent de la même manière : un objet caractéristique se révèle soudain au milieu du dernier épisode, et acquiert, par sa seule pertinence symbolique, une importance de premier plan qui le projette littéralement hors de la scène, jusque dans la conscience du spectateur. La conclusion de l'histoire, au sein de laquelle cet objet apparaît, ne joue plus alors que le rôle d'une monture qui le sertit, et rétrograde au second plan, derrière le sentiment d'urgence immédiate qu'il dégage.

La dernière scène de *Lear* conclut l'histoire de ce héros mythique, pris entre les rêts enchevêtrés de la question de la liberté individuelle et collective, et le montre, achevant sa vie, victime du régime totalitaire de

¹ *Granma Faust*, Sc3, p.29.

Cordelia. La dernière scène de *The Swing*, comme on l'a évoqué plus haut, présente un résumé synthétique de la thèse de Bond, selon laquelle nos comportements les plus intimes sont régis par une norme socialement transmise, norme qui s'avère être, pour ce qui est de notre monde, agressive, et ultimement anti-sociale. Deux objets servent à construire ces épisodes : la pelle dont Lear se sert pour mettre le mur à bas dans un ultime effort, et la balançoire sur laquelle se trouve le corps de Fred, que les accessoiristes emballent au lendemain de son lynchage. Ces objets ne sont pas particulièrement soulignés d'entrée de jeu. Lear entre en scène les mains vides, et ramasse la pelle au milieu d'un tas d'outils sur le chantier du mur. Quant à *The Swing*, l'attention du spectateur est évidemment bien plus accaparée par le cadavre de Fred sous son linceul, que par la balançoire sur laquelle il est perché. La dernière action de Lear et des accessoiristes, cependant, met ces objets soudainement en relief, et ils portent la conclusion de la pièce au delà de l'histoire qui s'achève, jusque dans le monde du spectateur.

Lear, malgré sa fatigue et son grand âge, choisit de dédier ses dernières forces à la destruction du mur, symbole et moyen d'une société répressive et déshumanisée. La remarque que Lear fait sur sa pelle n'est pas anodine : "The tool's got no edge. No one cares for it."¹ La pelle est un outil (un agent, un moyen) de

¹ Lear, III Sc4, p.101.

construction négligé, utilisé, puis abandonné, tout comme l'individu. Le geste de Lear de la planter dans le mur après cette remarque est une réhabilitation. Détruisant le mur, la pelle retrouve sa fonction première (paradoxalement exprimée) : celle de construire -en l'occurrence, de construire un système plus juste et plus humain. De même, Lear, mettant à bas le mur qu'il avait entrepris de bâtir en d'autres temps, se réhabilite en tant qu'être humain, membre d'une collectivité : il jette les bases d'une nouvelle organisation collective potentielle. Lear et son outil ne font qu'un, et lorsque le roi déchu se fait abattre par la milice, son geste perdure par delà sa vie, puisque sa pelle reste fichée, droite, au sommet du mur : "The shovel stays upright in the earth."¹

Dans *The Swing*, la balançoire ne devient visible qu'après l'enlèvement du corps de Fred, lorsque l'un des accessoiristes s'y assied pour boire une bière : le quotidien envahit le siège de l'horreur. Cet effet est accentué par les plaisanteries à la fois odieuses et sans malice qu'il échange avec son collègue :

STAGEHAND 1. (*Little laugh. Nods at the swing.*)
 Mostly *black folk* die so spectacular.
 STAGEHAND 3 (*giggles*). One time you could've
 stayed for the fun Paul. (*stands suddenly*) Have a
 peep !²

¹ *Lear*, III Sc4, p.102.

² *The Swing*, Sc4, p.79.

Paul prend bien garde d'effacer ce vernis quotidien qui mène à l'acceptation de l'inacceptable : en jetant sa petite pièce sur le sol, il accomplit lui-même sa prophétie de la scène 1 -et les hommes s'entretuent métaphoriquement pour l'attraper. Cet effort de lucidité se prolonge à travers la balançoire, puisque les accessoiristes, dans leur lutte pour la pièce, la heurtent. Le mouvement qui l'agite alors n'est pas ordinaire : "*In the fight the swing is knocked. It zooms from side to side -not in the direction of the normal swing- over their rolling bodies.*"¹ Ce mouvement incongru de la balançoire, qui subsiste après que les personnages ont quitté la scène, agit comme un rappel constant et dérangent que les choses ne sont pas comme elles devraient être, et c'est cette image dont le rythme continue de battre dans la tête du spectateur, qui demeure une fois la pièce achevée. La pelle de *Lear*, comme la balançoire de *The Swing*, constituent un résumé visuel des problématiques traitées dans les pièces, et en transmettent les conclusions au public par leur rayonnement.

Le troisième mode de conclusion "close" va plus loin encore dans la "frontalité" de la transmission du message profond des pièces. Il apparaît dans *The Fool* et dans *The Bundle*. Dans ces pièces, Bond opère un nivellement entre scène et salle, qui fait que ces deux lieux fusionnent,

¹ *The Swing*, Sc4, p.79.

et que l'argument présenté dans la première vient se conclure concrètement dans la seconde. Ce dispositif de transmission est assez différent d'une pièce à l'autre.

Dans *The Fool*, l'épisode en question est très bref, et sujet à interprétation. Il s'agit du rayon de lumière réverbéré par la porte-fenêtre : "*MILTON opens the door in the windows and goes out. He disappears. The door swings slowly open. It catches the sun. It flashes once into the room. Brilliantly.*"¹ La didascalie n'est pas très précise. L'ambiguïté du mot "room", ainsi que la logique du plateau² autorisent à penser que le rayon de soleil éclaire la scène, mais également la salle, qu'il traverse la première et vient mourir dans la seconde, opérant ainsi un lien physique entre les deux. Dans ce rayon de soleil se trouvent incarnés le rôle et la mission du poète, enfin clarifiés après le rêve de la scène précédente. Cette lumière est en opposition totale avec la nuit ou le jour filtré de la plupart des scènes précédentes. Elle fait enfin apparaître Clare (dont le nom n'est pas fortuit) comme un contrepoint solide au sombre Darkie. Elle est la lucidité faisant place au questionnement sans réponse du début de la pièce. En effet, l'influence dénonciatrice de Clare continue d'opérer malgré sa décrépitude physique et mentale, bien qu'il ait cessé d'écrire, comme le montre la confession

¹ *The Fool*, Sc8, p.151.

² On conçoit mal, pour des raisons techniques d'entrées et de sorties, que la porte-fenêtre soit ailleurs qu'au fond du plateau.

dans laquelle se lance lord Milton à sa simple vue. Les souvenirs que Clare véhicule et son silence présent, provoquent une crise chez le seigneur local, qui oublie soudain de tenir son personnage, et fait le bilan sans concessions de sa vie publique, et des conséquences qui en ont découlé. C'est parce qu'il a du mal à accepter l'horreur de ce bilan qu'il se précipite chercher Patty - et met en mouvement la porte-fenêtre qui réfléchira le rayon. Clare se trouve réduit à l'essentiel : la rationalité qui, selon Bond, définit le poète. (La projection du rayon lumineux est d'ailleurs complétée par le cri d'une chouette.) Cette rationalité rayonnante est physiquement projetée dans la salle sur le public, sous la forme subtile d'un éclair de lumière qu'il est censé emporter avec lui.

Le nivellement scène/salle est beaucoup plus concret dans *The Bundle*. Basho, artisan du monde inhumain qui vient d'être détruit, réapparaît après l'accident de Tuan. Significativement, la lumière de l'incendie de son palais l'a aveuglé. Il ne comprend pas ce qui est arrivé. Toute son approche de l'existence comme une illusion, un chemin d'accès à une vie "supérieure", s'écroule avec la prise du pouvoir par les paysans. Ne pouvant plus se nourrir d'une organisation sociale à son profit, sa philosophie d'acceptation du monde se retourne contre elle-même... et ramène Basho à son point de départ : la quête de l'illumination mystique. Le type de société qu'une telle philosophie produit est illustré par la

morbide erreur de Basho, qui prend la "rigor mortis" de Tuan pour le masque impassible de la sagesse :

BASHO comes from right... He clutches a few charred manuscripts.

BASHO. Where is the... I sat in my court... After it was burned... I woke. A rat sat in a cobweb in a dead man's head and watched me... (Goes to corpse.)... Show me the way to the deep north... I am old... Respect my age... My robe... My office... Where is enlightenment ? ... Where can I find it before I die ? ... (Touches the corpse.)... Your face is stern... You have found the way... Master, tell me... Don't turn away... (Shakes the corpse violently.) Tell me... The way... The way...¹

Le choix entre le monde passivement accepté symbolisé par Basho, et celui, matériellement possédé par ceux qui y vivent, représenté par Wang, s'offre le plus naturellement du monde aux spectateurs, lorsque le poète descend physiquement dans la salle, et leur demande de lui répondre :

BASHO gropes down to the audience...

BASHO (crying in the audience). Where is the narrow road to the deep north ?... (in the audience angrily banging his staff on the ground) The narrow road to the deep north !... (in the audience. Old and as feeble as a child. Cries.) Where is the way... The way... The way... ?²

Le deuxième terme de choix est offert par Wang dans un cadre tout aussi concret : alors qu'il adresse au public l'histoire parabolique du roi défunt sur le dos du paysan docile, la lumière se fait graduellement dans la

¹ *The Bundle*, Sc10, p.77.

² *The Bundle*, Sc10, p.77.

salle -et les deux lieux du théâtre partagent un instant le même éclairage -qui n'est autre qu'un éclairage moral.

Les épisodes "ouverts" fonctionnent d'une autre manière : il appartient au public de mener à bout la conclusion de la fable qu'ils présentent. Ils ne transmettent pas de message achevé. C'est au spectateur de faire le dernier pas, et, ce faisant, c'est lui-même qui opère la jonction ultime entre la scène et la salle. Cette opération mentale provoquée par ce type de conclusion active la participation du spectateur au spectacle, et Bond espère naturellement que cette opération sera, après la représentation, appliquée au monde réel. On distingue deux types d'épisodes "ouverts": ceux qui s'achèvent sur des phrases et ceux qui s'achèvent sur des images incomplètes.

Deux pièces entrent dans la première catégorie : *Early Morning* et *The Sea*. La première s'achève sur une injonction restant sans réponse au moment où tombe le rideau, la seconde par une phrase interrompue par la chute du rideau. Il est du ressort du spectateur de terminer ces répliques.

Les réponses ou les compléments de phrase que le spectateur doit fournir impliquent un choix, qui est un engagement, de sa part, puisque ces répliques à compléter par lui concernent naturellement son monde.

Early Morning s'achève sur une morbide célébration du retour à l'ordre de Victoria, dans laquelle un banquet

de chair humaine réunit tous les hôtes du "paradis" autour de leur souveraine -banquet consommé sur le cercueil d'Arthur, "l'empêcheur de se manger en rond", finalement expulsé du monde cannibale. Tous ont oublié son injonction "don't eat", tous ont reculé devant les difficultés de son entreprise anti-antropophagique. Seule Florence, que son altruisme spontané, son affection pour Arthur et les expériences choquantes auxquelles elle a été soumise, demeure hésitante. Elle participe passivement à l'élaboration du banquet, obéissant docilement à Victoria, mais ne touche pas à la nourriture. Elle ne revendique pas son refus à la manière d'Arthur, mais le dissimule derrière une explication fallacieuse : "VICTORIA. Florence ? (*offers her food*) /FLORENCE. There's something in my eye." L'excuse est faible, et ne tiendra pas longtemps. La pression des autres se fait sentir : "Take it out", ordonne Victoria. Le festin continue. Tous, autour d'elle, mangent. "Pass us that leg."¹ demande Len à Joyce -Joyce obtempérera certainement, mais que fera Florence ? Il appartient au spectateur de le décider, car ici s'achève la pièce. Le réflexe qui fait imaginer la réponse de Florence au spectateur le transpose à sa place, et lui fait prendre position sur la question de l'acceptation ou du rejet d'un ordre social, dont la métaphore est l'antropophagie.

Il en va de même dans *The Sea* : les deux dernières scènes préparent le départ de Willy et de Rose de la

¹ *Early Morning*, Sc21, p.223.

petite ville côtière, dont il n'ont plus rien à apprendre. On voit (en particulier grâce aux remarques de Rose dans la scène 7) qu'ils en ont compris les mesquins rouages et les tristes effets. Ont-ils bien mesuré qu'ils retrouveront les mêmes phénomènes, à une échelle plus grande, dans le reste du monde, dont la ville est un microcosme ? Leur départ est-il une fuite vers une illusion, un recul ? La scène 8 (grâce aux tirades d'Allen, particulièrement) tente d'apporter une justification à ce départ. Allen précise bien que le reste de l'univers lui aussi est peuplé de "choses qui meurent, et saignent, et gémissent." -au point qu'il "ne sait vraiment pas comment [il n'est] pas fou."¹ Il porte un regard lucide sur l'avenir des deux héros : "... why do they fill [the world] with bombs and germs and gas ? You'll live in a time when that happens and people will do nothing."² La position de Willy demeure ambiguë jusqu'à la fin. A t-il repris à son compte le pessimisme-optimiste (très bondien) d'Allen, qui voit en toute destruction la réaction créatrice qui l'accompagne indissociablement ? Ses répliques montrent une hésitation entre une attitude nihiliste issue de son appréhension : fuir pour fuir ("Then it goes on and on. But if it fails in the end ? If it always goes back to the rat ?"³) ; une attitude gratuitement optimiste : fuir pour s'échapper ("Perhaps a better world ?") ; une attitude qui rappelle

¹ *The Sea*, Sc8 p.166. Ma traduction.

² *The Sea*, Sc8, P.168.

³ *The Sea*, Sc8, p.168.

celle de Mrs Rafi : se rendre modestement utile là où l'on se trouve ("What should I do ? Come and live here ? Work hard ? Make money ? Become mayor ?"¹) ; et... le dernier de ses choix ne nous est pas donné. Allen fait remarquer au jeune homme que pour que le monde devienne bon, il faut le changer. Est-ce le projet que Willy va en fin de compte proposer à Rose, venue le chercher ? Sa phrase reste en suspens -au spectateur de la terminer, en y ajoutant les mots qui conviennent. Si ces derniers (comme tout porte à le croire, la pièce étant écrite dans ce but) vont dans le sens qu'Allen indique, alors le spectateur, faisant parler Willy, s'engagera par là-même à devenir l'acteur d'une transformation de son propre monde.

...In our society... you have [to have] a theatre which hands the subject of the play to the audience. In *The Sea*, I rather naively approached that by leaving the play ending in mid-sentence... I want to make the play be more of a statement to the audience which the audience has to complete.²

Cet inachèvement peut également se retrouver au niveau d'un certain nombre d'images laissées pour ainsi dire en suspens, à la fin de quelques-unes des pièces, et qu'il appartient -ou non- au spectateur de reprendre à son compte dans le monde réel. Ce processus implique un choix, donc une projection sur la scène et une prise de parti sur la problématique qui y est présentée. Cette

¹ *The Sea*, Sc8, p.168.

² Bond, "Creating What is Normal", p.10.

projection est cependant en dernier lieu une projection dans le réel, puisque ces images y renvoient à leur tour. Le "détour par la scène" du spectateur, grâce à ces images inachevées, sert en fait à lui remettre cette problématique entre les mains.

Dans *Saved*, la dernière scène est presque muette et presque immobile. Seul Len, comme on l'a vu, est actif, puisqu'il passe toute la scène, au premier plan, à réparer la chaise symbolique brisée. Bond a qualifié l'attitude de son héros de : "Almost irresponsibly optimistic."¹ En effet, on peut s'étonner de l'acharnement qu'il met à recoller inlassablement les morceaux de son univers fragmenté. La pièce s'achève pendant cette réparation, laissant la question ouverte : Len a-t-il raison de s'obstiner ? Que ferions-nous à sa place ? Aucune réponse n'est fournie à ce moment là -même si les convictions de Bond se sont laissé deviner au long de la pièce, la conclusion appartient au spectateur.

De même dans *Narrow Road to the Deep North* : Kiro se tue, manquant ainsi de porter secours à l'homme en train de se noyer. Mais celui-ci échappe aux flots, et son salut est présenté sur scène, parallèlement au suicide de Kiro. La problématique de la pièce opère un retour sur le spectateur : celui-ci comprend le geste de Kiro qui a toutes les raisons de mettre fin à ses jours, mais rien n'est par là résolu, comme le montre la présence du rescapé. Le choix est entre la fuite dans la mort ou la

¹ Appendice aux *Plays I*, p.309.

lutte pour la vie, et le fait que la scène s'achève sur une image réunissant un corps mort (celui de Kiro), et un corps vivant (celui de l'homme qui se sèche), fait instinctivement pencher la balance d'un côté. Il est plus naturel au spectateur vivant de se porter vers la vie, d'autant qu'elle est incarnée par un personnage en mouvement, que vers la mort. C'est ce mouvement, provoqué par cet ultime épisode, à l'issue d'une pièce écrite du point de vue de Kiro, qui laisse ouverte la question de la sociabilité posée dans la pièce, que le spectateur emportera dans son monde à la fin du spectacle.

La fin de *Bingo*, également, offre au spectateur un choix, à travers sa dernière image "ouverte". Dans cette dernière, Shakespeare, à l'agonie, répète sans cesse : "Was anything done ?" -et Judith, cherchant frénétiquement le testament de son père sans le trouver, s'exclame "nothing" à chaque endroit qu'elle découvre vide. L'association de ces deux répliques n'est pas fortuite. Pour Judith (comme elle le précise plus haut dans la pièce) son père n'a effectivement rien fait pour elle ni pour sa mère, se contentant de leur faire parvenir l'argent nécessaire pour vivre (d'où sa recherche urgente du testament). Shakespeare l'avoue lui-même scène 5 : il ne s'est manifesté auprès d'elle qu'à travers l'argent, et l'argent n'est pas un vecteur d'amour, mais de corruption. Cependant, la réplique de Shakespeare est une interrogation -et non une simple condamnation- sur le bilan moral de sa vie. D'autres

personnages, comme le Old Man, scène 2, la Old Woman, scène 3, Jonson, scène 4, ont mis l'accent, au cours de la pièce, sur des aspects positifs de sa vie -et son oeuvre dramatique est naturellement toujours présente à l'esprit du spectateur. La réponse sans appel de Judith fait réagir : sûrement le bilan n'est-il pas aussi négatif que cela ? Chaque "Nothing" émanant d'elle, presque mécaniquement opposé au "Was anything done ?" stimule le jugement du spectateur, alors forcé de reprendre l'argument de la pièce, et de refaire lui-même son propre travail d'évaluation. C'est cette opération qui lui restera de la pièce, et qu'il emportera hors du théâtre, dans le monde où elle doit s'appliquer.

On voit que l'épisode clôturant les pièces est un moment privilégié pour Bond, puisqu'il est l'ultime point de contact entre scène et salle. Ce moment est le vecteur de la dernière transmission du sujet traité dans l'oeuvre, sujet qui ne concerne jamais rien d'autre que le monde contemporain, dans lequel le spectateur est sur le point de retourner. Lorsque cette transmission se fait à travers une présentation de moments "clos" (monologues, objets représentatifs, nivellement scène/salle par la lumière), le spectateur est interpellé fort efficacement. Toutefois, sa place et son statut sont beaucoup plus profondément remis en cause dans le cas où Bond le sollicite par le biais d'épisodes "ouverts". Dans ce cas, en effet, les données du problème traité lui sont transmises telles quelles, et il lui appartient de leur

donner une forme conclusive. Le processus d'évaluation et de jugement inhérent à cette opération fait fusionner la scène et la salle de manière bien plus efficace (à notre avis) qu'un monologue de conclusion adressé directement au spectateur. Les deux types d'épisodes, cependant, ont en commun de tisser, avec le spectateur, une relation qui dépasse le simple effet d'aliénation. Cet ultime acte de transmission idéologique passe par un degré d'implication émotionnelle, dont Bond joue avec adresse. Cette implication émotionnelle, loin d'être gratuite, est un des moyens les plus efficaces et les plus paradoxaux, dont Bond dispose pour atteindre son public.

Ideas live in us. They're not cold abstractions. They work with our emotional responses. Emotions can't be released except by ideas. This doesn't mean that ideas can easily control emotions. Cultural stimuli, we've seen, are hard to change. But it's our ideas that bind us to ourselves and make us what we are.

Now we can understand why ideas may be given aesthetic form and movement, and why we respond to the metaphors of poets and other writers -and what Blake meant (or should have meant, even if he didn't) when he said that a tear was an intellectual thing. All human beings search for the meaning of their lives, because ideas lie at the centre of their existence.¹

Il est de toute première importance, pour le type de théâtre engagé qu'écrit Bond, de renforcer le lien entre spectacle et spectateur, de manière à transformer ce dernier en relai des pièces dans le monde réel. Peut-être notre auteur ouvre-t-il ici une voie nouvelle quant au

¹ Préface de *Plays III*, p.xxxiii.

mode de réception d'un spectacle. En effet, aucun moyen n'est négligé pour atteindre le spectateur qui se trouve contaminé, assiégé par l'oeuvre sur tous les plans. Grâce au personnages, lorsque ceux-cis sont présentés comme des vecteurs d'idées développées au cours des oeuvres, en particulier lorsqu'ils achèvent les pièces de manière fermée -notamment à travers une adresse directe au public. Le spectateur est également assiégé sur le plan émotionnel, puisque le personnage est aussi utilisé de manière à favoriser l'identification -processus manipulé par les aggro-effects, et puisqu'il est mis dans la position d'avoir à terminer les pièces lui-même, en imagination, lorsque les derniers épisodes en sont laissés "ouverts". De fait, que les pièces soient comprises ou non, elles n'ont jamais laissé indifférent, comme le prouve la masse des critiques injurieuses autant que dithyrambiques ; et si elles n'ont pas, jusqu'à présent, totalement transformé la face du monde, elles ont du moins fait évoluer la scène britannique... N'oublions pas que c'est grâce à *Saved* et à *Early Morning* que la censure y a été abolie le 28 septembre 1968.

The theatre of TEs is free from biological and theistic determinism ; does not regard art as metaphysical, is not a theatre of artists and spectators, but of participants in creating psyche and society ; is part of the social process and does not stand outside as mere entertainment or relief ; is a theatre of politics, not withdrawal or redemption ; and because society cannot be changed and made more human without comedy and tragedy, it uses both -

but it is our comedy, not the devil's, and our
tragedy, not the gods'.¹

¹ "Commentary on the *War Plays*", p.340.

CONCLUSION

Nous avons, au cours de ce travail, tenté de démontrer que l'oeuvre dramatique d'Edward Bond résulte de l'aptitude particulière de cet auteur à percevoir le réel en termes de fins et de moyens.

Peut-être cette aptitude trouve-t-elle son origine dans la façon singulière dont le jeune homme qu'il était sut "mettre à plat" -comme dans des grilles de mots croisés- le monde contradictoire de l'après-guerre qui forma son quotidien, afin de le rendre intelligible à son propre esprit : en écrivant des pièces de théâtre.

Le théâtre, en effet, est un art de la cohérence, puisqu'il tend au réel le miroir légèrement décalé de l'interprétation.¹ Il n'est donc pas étonnant que cette discipline ait attiré un homme tel qu'Edward Bond, dont le regard appréhende les phénomènes et les objets dans leur **épaisseur** et dans leur **singularité**, c'est-à-dire comme une somme d'effets découlant de causes, ainsi que comme la cause potentielle d'autres effets.

¹ Ceci reste vrai même pour les oeuvres remettant en cause l'intelligibilité du vécu : "L'oeuvre qui nie rigoureusement le sens est tenue par cette logique à la même cohérence et à la même unité qui devaient autrefois évoquer le sens." Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique* (Paris : Klincksieck 1989), p.200.

Tant du point de vue idéologique que dans sa forme générale, l'évolution qu'a suivie l'oeuvre d'Edward Bond n'est pas différente d'une remontée (presque archéologique) de la complexe filière causale, partant d'une interrogation sur la nature humaine, et sur les rapports que celle-ci entretient avec le milieu social au sein duquel elle s'exprime. Dans toute la richesse de sa réalisation dramaturgique, on peut également faire le constat que son oeuvre est la manifestation esthétique de cette démarche -en premier lieu, dans le choix de la forme épique.

Chez Edward Bond, l'inscription de la causalité au coeur de sa perception des objets qui l'entourent débouche toujours, en dernier lieu, sur le terrain de l'éthique. En effet, les rapports de causalité ne peuvent s'entendre que dans le domaine du réel. (Bond n'est jamais -au contraire de Descartes, par exemple- remonté à une "cause sans cause" originelle, dont il réfute, sinon la possibilité, du moins la pertinence concrète de cette possibilité.) Or, la définition que notre dramaturge donne de l'éthique, est précisément le degré de cohérence dans les interactions entre l'homme et le réel. Sont éthiques les actions des hommes qui exploitent le connu au mieux de leur entendement, au profit de l'espèce entière, car celle-ci, exclusivement, définit leur identité particulière. C'est le réel, le monde concret, qui est à l'origine de toute valeur. Vivre de façon éthique, sans aller à l'encontre de sa nature, qui, pour

l'homme, est sociale, c'est maintenir ce degré de rationalité à son plus haut niveau. Ceci implique vigilance et engagement de la part de chaque individu, et particulièrement, de l'artiste. C'est le sens des pressions permanentes auxquelles Edward Bond soumet ses spectateurs.

Edward Bond est entièrement l'homme de sa discipline. Son théâtre est à la fois son principal instrument d'investigation, le forum où il expose ses questionnements, et l'arme dont il se sert pour les porter sur la scène du monde. Politique, esthétique, et morale, ne font qu'un pour ce dramaturge hors du commun qui s'interroge sur sa nature et sur sa dignité, et fait rebondir ses interrogations sur ce qui, d'après lui, les conditionne : notre société.

L'ère qui s'est ouverte à la fin du deuxième conflit mondial est paradoxale à bien des égards. Aboutissement de l'esprit positiviste du dix-neuvième siècle, elle a, comme on l'a évoqué au début de cette étude, permis, dans un très vaste éventail de domaines, à des intellectuels et à des artistes d'origines diverses de se saisir des questions relatives à la nature du pouvoir, à celles des communautés humaines, au rapport entre individu et collectivité, auparavant réservées à une élite cultivée. Elle leur a, de plus, offert un public considérablement

élargi, auprès duquel exprimer leurs vues¹. Elle s'est ainsi caractérisée par la diffusion, au plus profond de la société, du courant de pensée qui, depuis la Renaissance, cherche à considérer l'homme comme un **sujet**, et à définir les conditions de sa liberté par rapport à ses déterminations naturelles et sociales.

Cependant, la deuxième moitié du vingtième siècle s'est par ailleurs caractérisée tout autant par la sclérose des politiques fondées sur les idéologies positivistes. Emblème par excellence de cette sclérose, le stalinisme soviétique n'a pas seulement coûté des vies. Il a également porté un grand coup à cette culture dont il se réclamait, aux convictions qui la soutendent, et aux aspirations dont elle est porteuse. Désaffection du communisme au profit de la social-démocratie ; affaiblissement considérable du syndicalisme; expression de la destructuration dans l'art² -le doute refait son apparition, non plus dans une optique de progrès de la connaissance, comme chez Descartes, mais sous la forme du nihilisme.

Toutefois, l'échec des systématisations sociales des philosophies humanistes, s'il a eu pour effet de souligner les limites de la conception de l'homme comme une pure conscience, n'a pas, comme on pourrait être

¹ Sans entrer ici dans le détail, remarquons simplement que des auteurs tel qu'Herbert Marcuse sont enseignés en terminale ; que les mouvements féministes ont rassemblés derrière leurs interrogations toutes les couches de la société ; que la sociologie est devenue une discipline universitaire ; que des festivals populaires de renom - Avignon ou Edinburgh, pour rester dans le domaine du théâtre- ont vu le jour après la guerre, etc.

² Pensons au mouvement "punk", par exemple.

tenté de le croire, totalement affranchi ce dernier d'une illusion de liberté.

A l'âge de la virtualité, les tendances de pensée que nous voyons se développer sur le cadavre des sociétés étatiques, et sur celui des rêves qui les ont portées, ne considèrent en fin de compte l'individu que dans la mesure où celui-ci n'existe pas. La transformation de l'idée de sujet en celle d'un carrefour d'influences multiples se modifiant au gré de leur fluctuations, n'offre aux hommes qu'une image transparente et fragmentée d'eux-mêmes, au sein d'un monde dont les rouages semblent de plus en plus anonymes et intangibles. Appréhender le réel devient une entreprise vaine -presque dénuée de sens. De la même façon que l'individu a pu se trouver prisonnier du positivisme de la pensée, il se trouve désormais prisonnier de l'impossibilité de penser, et, en premier lieu, de se penser.

Dans ce contexte, le travail d'un dramaturge tel qu'Edward Bond ne peut que paraître "décalé" par rapport à son époque : soit le résidu d'une philosophie obsolète, soit la manifestation précoce d'une nouvelle façon d'appréhender le réel, encore à venir. En effet, à l'heure de la ré-évaluation des problématiques liées aux relations de causalité, fondement de la culture post-moderne de cette fin de siècle, Bond a consciemment, délibérément, développé une oeuvre d'envergure fondée sur la conviction du caractère connaissable des déterminations humaines, ainsi que sur celle de la

possibilité de l'expression artistique de la liberté du sujet humain. Le fait qu'Edward Bond ait choisi de creuser ce sillon particulier sur un terrain culturel qui lui est contraire -ce dont il est parfaitement conscient- ôte à son oeuvre toute trace d'optimisme gratuit, et lui confère, au contraire, tout le crédit du poids de la réflexion. Toute remise en cause de ces convictions fait donc pour lui partie d'un système idéologique plus vaste, destiné à maintenir l'homme au delà ou en deçà -mais en tout cas hors de- la liberté de s'appartenir.

Dans cette optique, qu'Edward Bond soit considéré comme un auteur en avance ou en retard sur son temps importe peu. Son oeuvre prend appui sur des questions qui ont traversé les époques, les lieux, et les cultures, parce qu'elles se trouvent au coeur de l'identité de notre espèce si particulière. De par la position choisie par son auteur, elle est empreinte d'une foi en l'homme dénuée d'aveuglement. L'avenir dira si Bond fut réactionnaire ou visionnaire, dépassé ou novateur. Quoiqu'il en soit, nous espérons, pour notre part, que l'intérêt que son oeuvre commence à susciter auprès de tous les publics, sur toutes les scènes du monde, est le signe d'une soif de vérité pleine de promesses pour le siècle qui s'ouvre devant nous.

"A person's pessimism is simply the measure of what he stands to lose if he learns the truth and if the world is made more just."¹

¹ Karl-H. Stoll, "Interviews with Edward Bond and Arnold Wesker", p.422.

ANNEXES

BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE

Les titres en caractères gras ont été lus et
font l'objet d'un commentaire critique.

PIECES D' EDWARD BOND
Chronologie des premières publications.

- Saved,*
(London : Plays and Players 1966).
Early Morning,
(London : Calder et Boyars 1968).
Narrow Road to the Deep North,
(London : Plays and Players 1968).
The Pope's Wedding,
(London : Plays and Players 1969).
Black Mass,
(London : Gambitt XVII 1970).
Passion,
(London : Plays and Players 1971).
Lear,
(London : Eyre Methuen 1972).
The Sea,
(London : Eyre Methuen 1973).
Bingo et "Introduction",
(London : Eyre Methuen 1974).
The Fool ; We Come to the River ; "Introduction" et "Clare Poems",
(London : Eyre Methuen 1976).
A-A-A-merica! (Granma Faust et The Swing) et Stone,
(London : Eyre Methuen 1976).
The Bundle et "The Bundle Poems",
(London : Eyre Methuen 1978).
The Woman et "Poems, Stories and Essays for The Woman",
(London : Eyre Methuen 1979).
The Worlds et "The Activists Papers",
(London : Eyre Methuen 1980).
Restoration,
(London : Eyre Methuen 1981).
The Cat,
(London : Eyre Methuen 1982). Avec la deuxième publication de *Restoration*.
Summer et "Fables",
(London : Methuen New Theatrescript 1982).
Derek,
(London : Methuen New Theatrescript 1983).
Human Cannon,
(London : Methuen New Theatrescript 1985).
The War Plays (Red Black and Ignorant et The Tin Can People),
(London : Methuen New Theatrescript 1985).
The War Plays (The Great Peace),

(London : Methuen New Theatrescript 1985).
Two Post-Modern Plays (Jackets et In In the Company of Men) ; *September* et "Notes on Post-Modernism",
 (London : Methuen Drama 1990).
Olly's Prison,
 (London : Methuen Modern Plays 1993).
Tuesday et "Interview and Teaching Notes",
 (London : Methuen Modern Plays 1993).
Coffee et "Notes on Imagination",
 (London : Methuen Modern Plays 1995).

OEUVRES COMPLETES

Chronologie des premières publications.

Plays : One ["Author's Note : on Violence" ; *Saved* ; *Early Morning* ; *The Pope's Wedding* ; "Appendix"], (London : Eyre Methuen 1977).

Plays : Two ["Introduction" ; "Preface to *Lear*" ; *Lear* ; *The Sea* ; *Narrow Road to the Deep North* ; *Black Mass* ; *Passion*], (London : Eyre Methuen 1978).

Plays : Three ["Four Pieces" ; "Introduction to *Bingo*" ; *Bingo* ; "Introduction to *The Fool*" ; *The Fool* ; "Clare Poems" ; *The Woman* ; "Poems, Stories and Essays for *The Woman*" ; "Author's Note ; *Stone*], (London : Eyre Methuen 1987).

Plays : Four [*The Worlds* ; "The Activists Papers" ; *Restoration* ; "Restoration Poems and Stories" ; *Summer* ; "Summer poems"], (London : Eyre Methuen 1992).

AUTRES PUBLICATIONS DE BOND
Chronologie des premières publications.

Three Sisters (traduction), (London : Programme de la première au Royal Court Theatre 1967).

Theatre Poems and Songs, (London : Eyre Methuen 1978).

Spring Awakening (traduction), (London : Methuen Theatre classics 1980).

Poems 1978-1985, (London : Methuen 1987).

Edward Bond's Letters, (Ed. Ian Stewart, Chur : Harwood Academic Publishers 1994).

OEUVRES NON PUBLIEES

After the Assassinations, (pièce).

At the Inland Sea, (pièce).

A Chaste Maid in Cheapside, (adaptation).

Orpheus, (ballet).

The White Devil, (adaptation).

OUVRAGES SUR BOND
Par ordre alphabétique d'auteur.

Christenson, S. et Oppel, Horst
Bond's "Lear" and Shakespeare's "King Lear", (Wiesbaden : Steiner 1974).

Coult, Tony
The Plays of Edward Bond, a Study, (London : Eyre Methuen 1977).

*Très précieuse collection de documents.

Donahue, Delia
Edward Bond, a Study of his Plays, (Rome : Bulzoni 1979).

Hay, Malcolm et Roberts, Philip
Bond, a Study of his Plays, (London : Eyre Methuen 1980).

*Etude thématique de l'oeuvre.

Edward Bond, a Companion to the Plays, (London : Theatre Quarterly Publications 1978).

Herget, Kurt
Poesie und Revolution im Werk Edward Bonds : die Lyriker-Viten John Clares und Matsuo Bashos als Prolegomena einer Sozialistischen Gattungsutopie, (New-York : P.Lang 1992).

Hern, Patricia
Edward Bond, "Lear", (London : Methuen 1983).

Hirst, David L.
Edward Bond, (London : Macmillan 1985).

*Réflexion sur l'oeuvre intéressante.

Iden, P.
Edward Bond, (Velber : Friedrich 1973).

Lappin, Lou
The Art and Politics of Edward Bond, (New York : Lang 1987).

Restivo, Giusseppina
La Nuova Scena Inglese : Edward Bond, (Torino : Einaudi 1977).

Roberts, Philip

Bond on File, (London : Eyre Methuen 1985).

*Très précieux pour la richesse documentaire.

Scharine, Richard

The Plays of Edward Bond, (Lewisburgh : Bucknell U.P. 1976).

Spencer, Jenny

Dramatic Strategies in the Plays by Edward Bond,
(Cambridge : Cambridge U.P. 1992).

*Excellentes analyses.

Trussler, Simon

Edward Bond, (Harlow : Longman for the British Council 1976).

*Bonne précision documentaire.

Wolfensperger, P.

*Edward Bond : Dialektik des Weltbildes und Dramatische
Gestaltung*, (Bern : Francke 1976).

THESES SUR BOND
Par ordre alphabique d'auteur.

Camara, Mamadou

L'évolution des idées politiques et de l'art dramatique d'Edward Bond de 1962 à 1985, (Paris IV, 1991).

*Passionnant et très fouillé.

Chaker, Elbekkay

Le theatre d'Edward Bond, (Paris III, 1987).

*Survola assez général de l'oeuvre.

Chandler, John

De la vision bondienne de l'individu à la création du personnage, (Paris IV, 1992).

*Travail très intéressant sur un point extrêmement précis de l'oeuvre.

Connell Penelope Lee

Shifts of Distance in Five Plays by Edward Bond,
 (Dissertation Abstract International Ann Arbor Michigan, 1990).

Elhag, Ahmed Asaballa

The Medium and the Message : Edward Bond and the Politicization of Art, (University of Essex, 1992).

Falcoz-Vigne, Marc

La critique sociale dans le theatre d'Edward Bond, (Caen, 1987).

Gentile, Kathy

Patterns of Rituals and Symbols in the Plays of Jean Genêt, Peter Weiss, and Edward Bond, (Yahil-Wax, Miriam, 1984).

Issa, Ibrahim

Secularization of Passion and Resurrection in Certain Plays of Strindberg, Chekhov, Bond, and Howard, (Dissertation Abstract International Ann Arbor Michigan, 1988).

Jenkins, Ann S.

The Reaction of London's Drama Critics to Certain Plays by Henrik Ibsen, Harold Pinter, and Edward Bond, (Florida State University. Ann Harbor, Michigan : University Microfilm, 1973).

Poole, mary-Margaret

The Dynamic Contradiction in Selected Plays of Edward Bond: a Study in Dramatic Technique, (Dissertation Abstracts International Ann Arbor Michigan, 1987).

Prange, P.

Die Rezeption der Dramen Edward Bonds im Deutschen Sprachraum, (Kiel, 1984).

Rios, Charlotte-Rose

Violence in Contemporary Drama : Antonin Artaud's Theatre of Cruelty and Selected Drama of Genêt, Williams, Albee, Bond and Pinter, (Dissertation Abstracts International Ann Arbor Michigan, 1981).

Shmitt, Christiane

L'inquiétude spirituelle chez Beckett, Pinter, Orton et Bond, (Paris III, 1975).

Spencer, Jenny

Structure and Politics in the Plays of Edward Bond, (Dissertation Abstracts International Ann Arbor Michigan, 1982).

Stuart, Ian

Politics in Performance : the Production Work of Edward Bond 1973-1990, (Dissertation Abstracts international Ann arbor Michigan, 1992).

Sullivan, Emily Bradsher

The Forged Iron : Modes and Counter-Modes in the Plays of Wole Soyinka and Edward Bond, (Dissertation Abstracts International Ann Arbor Michigan, 1988).

Zeid, Wagdi Ahmed

Edward Bond, Tom Stoppard, and Shakespeare : the Anxiety of Influence, (Dissertation Abstracts International Ann Arbor Michigan, 1990).

DOCUMENTS RADIOPHONIQUES
Par ordre chronologique.

Scan (Interview with John Mitchell), BBC Radio4,
30/09/1971.

Kaleidoscope, BBC Radio4, 19/11/1975.

BBC Broadcast, 26/03/1979, (British Library National Sound
Archive, London).

Mégaphonie "Edward Bond, une Dramaturgie en Boucle",
23/02/93 et 02/03/93, (Archives de France Culture, Radio
France, Paris).

*Participation (parfois étonnante) de metteurs en scène et
de traducteurs français de Bond.

ARTICLES SUR BOND
Par ordre alphabétique d'auteur.

Anonymous

"The Critics Reviewed", *The Critic*, III No1, 1968, p.4.

"**Famous Playwright was Hornsey Boy**", *Hornsey Journal*, 14/02/1969, p.8.

*Portrait très général de Bond.

"Review of *Narrow Road to the Deep North*", *Punch*, 26/02/1969.

"Review of *Early Morning*", *The Sunday Times*, 16/03/1969.

"Review of the Northcott Theatre Production of *The Pope's Wedding* at the Bush Theatre in London", *Birmingham Post*, 23/11/1973.

"**Edward Bond**", *Current Biography*, No39, June 1978, pp.3-6.

*Des faits, des faits, des faits...

"**The Cat as a Capitalist**", *Sunday Times*, 04/07/1992.

*Attaques gratuites et partisanes sur *The Cat*.

Albertazzi, Silvia

"Out of the Play : *The Sea* di Edward Bond e la Quintessenza del Cecovismo", *Spicilegio Moderno*, II, 1979, pp.69-81.

Angel-Perez, Elisabeth

"**De *The Way of the World* (Congreve) à *Restoration* (Edward Bond) : la tragédie restaurée**", *Théâtres du Monde* (Université d'Avignon), No5, 1995, pp.145-155.

*Lecture originale et intéressante de *Restoration*.

Ansorge, Peter

"**Directors in Interview : Jane Howell**", *Plays and Players*, Oct.1968.

*Entretien avec le premier metteur en scène de *Narrow Road to the Deep North*.

Arnold, Arthur

"Interview with Edward Bond", *Peace News*, 10/04/1969.

"**Lines of Development in Bond's Plays**", *Theatre Quarterly* II No5, 1972, pp.15-19.

*Des erreurs d'interprétation.

Armory, Mark

"Review of *The Sea*", *Spectator London Theatre Record*, 28/01-10/02/1982, p.38.

Asmus, Walter D.

"Die Gesellschaft Erzieht die Menschen zu Mördern", *Theater Heute*, Nov. 1969, pp.36-67.

Auberlen, Eckhard

"Die Dramatisch-Didaktische Function des Ruckzugsmotivs in Edward Bond's *Bingo*", *Anglistik und Englishschunterricht*, VII 1979, pp.103-119.

Babula, William

"**Scene XIII of Bond's *Saved***", *Modern Drama*, XV No2, pp.147-149.

*Très bref, très descriptif, et très juste.

Bachem, W.

"Dramatist in a Schizophrenic Society : Edward Bond on the Context of Ideas of his Plays", *Anglistik und Englischunterricht*, VII, 1979, pp.121-132.

Baiwir, Albert

"**Le theatre d'Edward Bond**", *Revue de l'Université de Bruxelles*, 1971, pp.192-211.

*Quelques raccourcis un peu rapides, mais intéressant.

Barth, Adolf K.H.

"**The Aggressive 'Theatrum Mundi' of Edward Bond : Narrow Road to the Deep North**", *Modern Drama*, XVIII No2, 1975, pp.189-200.

*Parfois confus.

Bas, Georges

"**Edward Bond, moraliste visionnaire : The Fool scène 7 : les morts ressuscités et la métaphore du pain**", *Etudes Anglaises*, XXXVI No2/3, 1983, pp.254-266.

*Analyse très profonde d'une des plus belles scènes de l'oeuvre.

"**Orphée et Eurydice dans The Sea d'Edward Bond**", *Etudes Anglaises*, XXXIII No2, 1980, pp.171-182.

*Analyse très pertinente du "fil rouge" de *The Sea*.

"**Pieges et paradoxes de l'engagement : didactisme et théâtralité dans The Worlds, l'une des 'answer plays' d'Edward Bond**", *Coup de Theatre*, VI, 1986, pp.121-131.

*Analyse des possibilités et des limites des "answer plays".

Beauman, S.

"Interview with Edward Bond", *Harpers Bazaar*, March 1969.

Berger, Dieter A.

"'The Corrupt Seer' : Zur Shakespeare Rezeption Edward Bonds", *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*, V, 1980, pp.65-78.

Beyer, Manfred

"Moderne Englische Dramen als Spiegel der 'Conditio Humana'", *Germanisch-Romanische Monatschrift*, XXXVIII, 1988, pp.325-337.

Billington, Michael

"**Bingo at the Royal Court Theatre**", *The Guardian*, 15/08/1974, p.10.

*Bonne revue de la pièce.

"**Review of The Bundle**", *The Guardian*, 16/01/78, p.8.

*Bonne revue de la pièce.

"**Review of The War Plays**", *London Theatre Record*, V No15, 15-30/08/1985, pp.717-723.

Bond, Edward

"**When Violence is Meant to Shock**", *The Guardian*, 12/11/1965, p.12.

*Explications de Bond sur la violence dans ses pièces.

"**Millstones Around the Playwrights' Necks**", *Plays and Players*, 1966.

*traite des rapports entre l'artiste et la critique.

"Thoughts on Contemporary Theatre", *New Theatre Magazine*, VII No2, 1967, pp.6-13.

"**Answer to Arthur Arnold**", *Theatre Quarterly*, II No6, 1972, p.205.

*Réponse du berger à la bergère. Mise au point lapidaire.

"**Drama and the Dialectics of Violence**", *Theatre Quarterly*, II No5, 1972, pp.4-14.

*Article essentiel pour la compréhension de la problématique de la fin et des moyens.

"Reply to Roger Manwell's Review of *Lear*", *The Humanist*, 1972.

"Interview", *Performing Arts Journal*, I No2, 1976.

"**On Brecht**", *Theatre Quarterly*, VIII No30, 1978, pp.34-35.

*Important exposé des différences entre Bond et Brecht.

"**Us, our Drama, and the National Theatre**", *Plays and Players*, 1978.

*Important pour ce qui concerne la forme épique.

"**The Romans and the Establishment's Fig Leaf**", *Theatre Yale*, XII No2, 1981, pp.38-42.

"**Un monde mort où cependant le désir demeure**", *Le Monde*, 12/01/1996.

*Intéressante analyse de *La Mouette* de Tchekhov.

"Reply to David Roper", *Gambitt*, No36, pp.33-45.

Brown, Christy L.

"Edward Bond's *Bingo* : Shakespeare and the Ideology of Genius", *Iowa State Journal of Ressearch*, LX No3, 1986, pp.343-354.

Bryce, Jane

"Rehearsing Optimism", *The Leveller*, 10-24/08/1981.

Bryden, Ronald

"Making Bond a Test Case", *The Observer*, 14/04/1968, p.27.

"Interview with Edward Bond", *The Observer Review*, 09/02/1969.

"Bond in a Wild Victorian Dreamworld", *The Observer*, 16/03/1969.

"Bond Unbound", *Plays and Players*, XVI, 07/04/1969.

Buffoni, Franco

"Lettura di *The Sea* di Edward Bond", *Biblioteca Teatrale*, No19, 1977, pp.154-72.

"Sperimentalismo e Inovazione in *The Sea* di Edward Bond", *Annali Istituto Universitario Orientale. Napoli. Sezione Germanica : Anglistica*, XXI No1 & 2, pp.229-236.

Bughart, Lori H.

"Beyond Realism : the Role of Arthur in Bond's *Early Morning*", *Notes on Contemporary Literature*, XVIII No3, 1988, pp.10-12.

Bulman, James C.

"**Bond, Shakespeare and the Absurd**", *Modern Drama*, XXIX No1, 1986, pp.60-70.

*Excellent pour ce qui concerne la nôtion d'absurdité.

"**The Woman and Greek Myth : Bond's Theatre of History**", *Modern Drama*, XXIX No4, 1986, pp.505-616.

*Excellent pour ce qui concerne la nôtion de mythe.

Calder, John

"Interview with Edward Bond", *Gambit*, XVII No5, 1970.

Camara, Mamadou

"**La magie des images scéniques : les 'bundles' d'Edward Bond**"

*Excellent article, non encore publié.

"**Le post-modernisme en question : Jackets d'Edward Bond**"

*Excellent article, non encore publié.

Cardullo, Bert

"**Bond's Saved**", *The Explicator*, XXXXIV No3, 1986, pp.62-64.

*Bonne revue de la pièce.

"Studies on Drama -Notes on Bond's *Lear*", *Lang Quarterly*, XXV No3 et 4, 1987, pp.44-49.

Castillo, Debra A.

"Dehumanized or Inhuman : Doubles in Edward Bond", *South Central Review*, III No2, 1986, pp.78-89.

Cavone, Vito

"L'Assistente del Boia : Ruolo dell'Artista e Sanita dell'Arte in *Bingo* di Edward Bond", *Analli della Facolta di Lingue e Letterature Straniere. Universita di Bari*, 3rd Series I, 1980, pp.7-25.

Cawood, Mal

"Whistling in the Wilderness : Edward Bond's Most Recent Plays", *Red Letters : a Journal of Cultural Politics*, XIX, 1986, pp.11-23.

Chambers, Colin

"Interview with Edward Bond", *Morning Star*, 18/08/1978.

Chaillet, Ned

"**Granma Faust**", *The Times*, 28/10/1976, p.11.

*Revue de la pièce.

"**Didactic Follow on**", *The Times*, 17/06/1981, p.13.

*Revue de *The Worlds*.

Chaudrika, B.

"Menace from Within : Edward Bond's *The Pope's Wedding and Saved*", *Indian Journal of English Studies*, XXIX, 1990, pp.81-85.

Chevalier, Jean-Louis

"**Les effets irlandais ou la spoliation dans l'Imbecile d'Edward Bond**", *Gaeliana*, V, 1983.

*Traite d'un point de l'oeuvre très spécifique.

Christenson, S.

"The Common Man in Bond's *Lear* and Shakespeare's *King Lear*", *Akademic der Wissenschaften und der Literatur*, II, 1974, pp.22-42.

Cohn, Ruby

"**Modests Proposals of Modern Socialists**", *Modern Drama*, XXV No4, pp.457-468.

*Excellent article.

"Shakespeare Left : Plays by Hare, Edgar, Brenton, Wesker and Bond", *Theatre Journal*, XXXX, 1988, pp.46-60.

Colquhoun, Keith

"**Fundamentalist Forums**", *The Times Literary Supplement*, 09/08/1985, p.12.

*Revue des *War Plays*.

Coult, Tony

"Interview with Edward Bond", *Plays and Players*, Dec. 1975..

"Interview with Edward Bond", *Time Out*, 13-19/01/1979.

"**Bringing Light Back to the Earth ; Edward Bond's *The Woman***", *Canadian Theatre Review*, XXIV, 1979, pp.96-104.

*Très bonnes réflexion sur la pièce.

"The Worlds of Edward Bond", *English-Amerikanische Studien*, V, 1983, pp.415-423.

Cournot, Michel

"**Avignon et la Bombe**", *Le Monde*, 20/07/1994, p.1.

*Réflexions un peu confuses sur les idées de Bond.

"**Le théâtre en éclats**", *Le Monde*, 06/01/1995, p.1.

*Présentation des *Pièces de Guerre* à un public français.

Cushman, Robert

"Interview with Edward Bond", *Plays and Players*, XII, Nov. 1965.

"Review of *The Fool*", *The Observer*, 23/11/1975.

Dark, Gregory

"**Production Casebook on *Lear***", *Theatre Quarterly*, II No5, 1972, pp.20-31.

*Un peu anecdotique, mais passionnant.

Davies, Howard et Innes, Christopher

"*Bingo and The Bundle*", *Theatre Papers*, II No2, 1978, pp.1-25.

Davies, Howard

"Interview with Edward Bond", *Dartington Theatre Papers*, 2nd series, 26/04/1978, p.20.

Dawson, H.

"Interview with Edward Bond", *The Observer*, 11/08/1974.

Day-Lewis, Sean

"Quarter", *Drama*, Summer 1968.

Des Roches, Kay U.

"***The Sea : Anarchy as Order***", *Modern Drama*, XXX No4, pp.480-495.

*Quelques remarques de forme intéressantes.

- Dittmer, Rogers
 "Bond : Wave of Hope in a 'Sea'", *Chicago Tribune*,
 17/11/1974, pp.2-4.
- Dohmen, William F.
 "Wise Fools and their Disciples in the Development of
 Edward Bond's Drama", *Kansas Quarterly*, XII No4, 1980,
 pp.53-61.
- Donohue, Walter
 "**Production Casebook on *The Fool***", *Theatre Quarterly*, XXI
 No6, 1976, pp.12-44.
 *Un peu anecdotique, mais passionnant.
 "The Warehouse : a Writer's Theatre", *Theatre Papers*, III,
 1979/1980, pp.1-40.
- Dreyfus, Alain
 "**Les bombes d'Edward Bond**", *Libération*, 18/07/1994.
 *Présentation générale de l'auteur.
- Duncan, Joseph E.
 "**The Child and the Old Man in the Plays of Edward Bond**",
Modern Drama, XIX No1, 1976, pp.1-10.
 *Intéressant ; assez technique.
- Durbach, Errol
 "Herod in the Welfare State : Kindermord in the Plays of
 Edward Bond", *Educational Theatre Journal*, XXVII No4, 1975,
 pp.480-487.
- Dzordesky, Vesna
 "Odgovoriti Nasilnikom Drustvu : Intervju sa Edward
 Bondom", *Scena*, VIII No3, 1972, pp.76-85.
- Eagleton, Terry
 "**Nature and Violence : the Prefaces of Edward Bond**",
Critical Quarterly, XXVI No1 et 2, 1984, pp.127-135.
 *Essentiel pour ce qui concerne le fondement des théories
 de Bond.
- Eder, Richard
 "Review of *The Fool*", *New-York Times*, 04/11/1976.
- Elam, Mullina, Roberti, Romana et Zacchi
 "Nuovi Shakespeare Inglese", *Lingua e Stile*, XIX, 1984,
 pp.269-88.
- Elsom, John
 "Review of *The Fool*", *The Listener*, 27/11/1975.

Emery, Jack

"**Playwright's Premiere**", *Radio Times*, 04-10/03/1978, pp.11-12.

*Entretien entre le réalisateur de *The Sea* pour BBC1, et Edward Bond.

Esslin, Martin

"A Bond Honoured", *Plays and Players*, XV, 09/06/1968.

"Bond unbound", *Plays and Players*, Oct. 1968.

"First Nights : *Early Morning*", *Plays and Players*, XVI No8, May 1969, p.26.

"**The Theatre of Edward Bond**", *Times Educational Supplement*, 24/09/1971, p.13.

*Portrait très intelligemment brossé.

"**Not Yet a Fool to Fame**", *Theatre Quarterly*, XXI No6, 1976.

*Intéressante réflexion sur la réception des pièces de Bond par la critique.

Feingold, Michael

"New-York 2 : Ensembles", *Plays and Players*, XVI No8, 1969, p.65.

Ferrand, Michael

"*Bingo and The Bundle* : Interview with Edward Bond and Howard Davies", *Theatre Papers*, II No2, 1978, pp.1-27.

Fietz, Lothar

"Variationen des Themas vom 'Fragmentarischen Existieren' im Zeitgenössischen Englischen Drama : Pinter, Bond, Shaeffer", *Anglia*, No98, 1980, pp.383-402.

Figues, Eva

"**Confronting the Past**", *Times Literary Supplement*, 05/02/1982, p.133.

*Intelligente critique.

Findlater, Richard

"*King Lear*/Bond's *Lear*", *Plays and Players*, 18/09/1982, pp.18-20.

Gelderman, Carol

"**Hyperrealism in Contemporary Drama : Retrogressive or Avant Garde ?**", *Modern Drama*, XXVI No3, 1983, pp.357-367.

*Article très complet sur un sujet peu abordé.

Gentile, Cathy J.

"**A Hermit Dramatized**", *Modern Drama*, XXVI No3, 1985, pp.490-499.

*Maladroitement argumenté ; conclusion intéressante cependant.

Gill, peter

"Coming Fresh to *The Fool*", *Theatre Quarterly*, XXI No6, 1976.

Giorgi de, Gorgio et Giovanelli, Carla

"Edward Bond", *Quaderni di Teatro*, Florence, V, 1979, pp.182-195.

Gordon, Giles

"An Interview with Edward Bond", *Transatlantic Review*, XXII, 1966, pp.7-15.

Green, J.

"Interview with Edward Bond", *The Evening News*, 07/02/1969.

Gross, Konrad

"Darstellungsprinzipien im Drama Edward Bonds", *Die Neueren Sprachen*, LXXII, pp.313-324.

Hall, John

"**Lear is Only an Archetype**", *The Guardian*, 29/09/1971, p.10.

*Entretien avec Bond au sujet de *Lear*.

Hammond, Brehan

"**The Intertext of an Adaptation : Bond's Lear and King Lear**", *Etudes Anglaises*, XL No3, 1987, pp.279-293.

*Excellente étude.

Harvey, Deryck

"Review of *Narrow Road to the Deep North*", *Cambridge Evening News*, 21/02/1969, et *Oxford Mail*, 22/02/1969.

Hay, malcolm et Roberts, philip

"Edward Bond : Stages in a Life", *The Observer*, 06/08/1978.

Hayman, Ronald

"**Bond is out to Make them Laugh**", *The Times*, 22/05/1973, p.11.

*Revue de *The Sea*, accompagnée d'un long entretien.

Hejazy al, Ali A.

"The Dialectics of Justice : an Assessment of Edward Bond's *Lear*", *Journal of College of Arts King Saud University*, II No1, 1984, pp.49-59.

Hobson, Harold

Sans titre. *The Sunday Times*, 14/04/1968.

"A Discussion with Edward Bond", *Gambitt*, V No17, 1970, pp.32-38.

Holland, Peter

"**Brecht, Bond, Gaskill, and the Practice of Political Theatre**", *Theatre Quarterly*, VIII No30, 1978, pp.24-34.

*Essentiel quant aux rapports entre Brecht et Bond.

Hombitzer, Eleonore

"Kommunikation und Sozialisation als Lernziele : Zwei Dramen um *König Lear*", *Fremdsprachliche Unterricht*, No25, 1973, pp.23-33.

Howes, Keith

"**Interview with Edward Bond**", *Gay News*, 17-30/06/1976, p.21.

*Entretien autour de *Stone*.

Hughes, G.E.H.

"**Edward Bond's Restoration**", *Critical Quarterly*, XXV No4, 1983, pp.77-81.

*Pose le problème de l'accessibilité du théâtre de Bond.

Hulton, p.

"Interview with Edward Bond", *Darlington Theatre Papers*, 2nd Series No1, 29/04/1978.

Hur, Myung Soo

"Tom Stoppard's *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* and Edward Bond's *Lear* : Modern "Contaminations" of Shakespeare's *Hamlet* and *King Lear*", *The Journal of English Language and Literature*, (Seoul), XXXVIII No4, 1992, pp.783-99.

Hurren, Kenneth

"Poets, Peasants and Nuts", *The Spectator*, 29/11/1975.

Hussain, Shahista

"Violence in Some XXth Century Plays", *Journal of Research (Humanities)*, University of the Punjab, XV No1, 1980, pp.37-60.

Innes, Christopher

"From Rationalism to Rhapsody", *Canadian Theatre Review*, XXIII, 1979, pp.108-113.

"**The Political Spectrum of Edward Bond : from Rationalism to Rhapsody**", *Modern Drama*, XXV No2, 1982, pp.189-208.

*Interprétation très subjective de l'évolution de Bond.

Jongh de, Nicolas

"*Bond's Lear*", *The Guardian*, 09/10/1971, p.29.

"**Savage Messiah**", *The Guardian*, 24/11/1976, p.10.

*Revue d'*A-A-America!*

Jones, Daniel

Sans titre. *The Listener*, 08/08/1968, p.1.

"Edward Bond's 'Rational Theatre'", *Theatre Journal*, No32, 1980, pp.505-517.

Jones, R.

"Interview with Edward Bond", *ISIS*, Feb. 1966.

Jungheinrich, Hans K.

"Hans Werner Henzes Zusammenarbeit mit Edward Bond bei *We Come to the River*" *Akzente*, II, 1977, pp.168-76.

Kim, Miryang

"A Study on *Narrow Road to the Deep North* : the Slaughter of Innocence", *The Journal of English Language and Literature*, (Seoul), XXXX No1, 1994, pp.119-132.

King, Francis

"Review of *The War Plays*", *The Sunday Telegraph*, 28/08/1985, p.16.

Kingston, Jeremy

"Review of *Saved*", *Punch*, 10/11/1965.

"At the Theatre", *Punch*, 21/11/1969.

Klein, Hildegarde

"The Dramatist Can Help to Create a New Theatre by the Way He Writes", *Actas del XXII Congreso ADEAN*, Alicante, 1988, pp.325-330.

*Intéressant survol des différents styles utilisés par Bond jusqu'aux *War Plays*.

"Edward Bond : 'Lear Was Standing in my Path...' Lear's Progressive Journey from Blindness to Moral Insight and Action", *Atlantis*, XI No1 et 2, 1989, pp.71-78.

*Bonne présentation de *Lear*.

"Human Cannon : an Epic-History Play by Edward Bond", *Analecta Malacitana*, 1989/1990, pp.81-91.

*Un des rares articles sur *Human Cannon*. Intéressant point de vue **espagnol** sur la pièce.

"A-A-America!", *Actas del XIII Congreso ADEAN*, Tarragona, 1989, pp.231-240.

*Intéressante présentation d'*A-A-America!*.

"Edward Bond's Use of Sociolects in his Dramatic Work", *Atlantis*, XIII No1 et 2, 1991, pp.93-101.

*Intéressant commentaire sur la langue bondienne.

"Notes on Post-Modernism and two Post-Modern Plays", *Actas del XVIII Congreso ADEAN*, Alcalá de Henares, 15-17/12/1994.

"La Enseñanza de la Interpretacion de una Escena de las Obras de Edward Bond como Paradigma de su Teatro", *Teatro*, Alcala de Henares, V, 1995, pp.133-139.

"The Function of Violence in the Theatre of Edward Bond", *In-Between*, New Delhi (India), 1995.

"**Edward Bond : an Interview**", *Modern Drama*, XXXVIII No3, 1995, pp.408-415.

*Intéressant entretien, dans lequel Bond affine sa conception du théâtre épique.

"Greek Myth Deconstructed in Edward Bond's *The Woman*", (communication), *Congrès European Theatre*, Athènes, 31/03-07/04/1996.

Klotz, Gunther

"Erbzitat und Zeitlose Gewalt : zum Edward Bond's *Lear*", *Weimarer Beitrage*, XIX No10, 1973, pp.54-65.

Kretzmer, Herbert

"Review of *Narrow Road to the Deep North*", *The Daily Mail*, 20/02/1969.

"Review of *Saved*", *Daily Express*, 4/11/65.

Krupp, R.

"Interview with Edward Bond", *Time Out*, 11-17/06/1976.

Lane, John

"Resounding Success, Interview with Edward Bond", *The Times*. 25/09/1965, p.8.

Lange, Bernd P.

"Verbindlicher Schrecken : Edward Bonds Dramen Praxis in *Early Morning*", *Gulliver*, VIII, 1980, pp.137-160.

Leech, M.

"Interview with Edward Bond", *New Haven Register*, 25/01/1976.

Levy, Maurice

"**Bond ou la subversion**", *Caliban*, XXI, 1984, pp.109-118.
*Bon survol de l'oeuvre.

Loney, Glen

"Interview with Edward Bond on the First Cycle", *Performing Arts Journal*, I No2, 1976, pp.37-45.

Maiorana, S. et Matherne, B.

"An Interview with Edward Bond", *Kansas Quarterly*, XII No4, 1980, pp.63-72.

Malcolm, Derek

"**Interview with Edward Bond**", *The Guardian*, 11/04/1966, p.5.

*Porte essentiellement sur *Saved*.

Mathers, Peter

Edward Bond Directs *Summer at the Cottesloe*", *New Theatre Quarterly*, VI, 1986, pp.136-153.

*Très bonne étude de la pièce, et informations passionnantes sur sa réalisation.

Marovitz, Charles

"A Modern Lear amid Political Evil", *New York Times*, 24/10/1971.

"If a House is on Fire and I cry 'Fire'...", *The New York Times*, 02/01/1972.

Merchant, Paul

"**The Theatre Poems of Brecht, Bond and Brenton**", *Theatre Quarterly*, XXXIV, 1979, pp.49-51.

*Essentiel quant à la dimension visionnaire de Bond.

Motte-Sherman de la, Brunehilde

"Politishes Gegerwarstheatre in England : Edward Bond", *Wissenschaftliche Zeit schrift der Padogoishen Hochule*, Potsdam, XXVI, 1982, pp.325-330.

"Das Politische Theatre des Edward Bond", *Zeitschrift fur Anglistik und Amerikanistik*, XXXI, 1983.

Muller, Andre

"Veber die Fortschrittlichkeit des Grasslichen : aus Anlass von Edward Bond's *Lear*", *Kurbiskern*, II, 1973, pp.354-361.

Muller, Kurt

"Kommunikation und Gewalt : eine Kommunikationstheoretische Analyse des Cliquenverhaltens in Edward Bonds *Saved*", *Literatur in Wissenschaft und Unterricht*, XXIV ii, 1991, pp.113-127.

Nightingale, Benedict

"Bond in Cage", *New Statesman*, No72, 08/10/1971.

"The Grim World of Edward Bond", *New Statesman*, 31/08/1981.

Nodleman, Perry

"**Beyond Politics in Bond's *Lear***", *Modern Drama*, XXIII, No3, pp.269-276.

*Conclusion tout à fait surprenante.

Novick, Julius

"Review of *The Fool*", *Village Voice*, 15/11//1976.

Oakes, p.

"Interview with Edward Bond", *Sunday Times*, 02/11/1975.

Oppenheimer, George

"Road to Nowhere", *Newsday*, 07/01/1972, p.24.

Otten, Willem J.

"Het Oustaan van de Gek : een Produktieportret", *Dramatish Akkoord*, 1977-1978, pp.66-91.

Pasquier, Marie-Claire

"**La place d'Edward Bond dans le nouveau théâtre anglais**" et "**Edward Bond, cohérence naissante d'une oeuvre**", *Cahiers de la Compagnie Renaud-Barrault*, No74, 1970, pp.21-57.

*Intelligente remise en perspective des quatre premières pièces de Bond.

Peter, John

"**Edward Bond : Violence and Poetry**", *Drama*, London, No117, 1975, pp.28-32.

*Critique de *Bingo* partisane et de mauvaise foi.

"Review of *The Bundle*", *The Sunday Times*, 01/01/78.

Radcliffe, Michael

"Egg-bound Bond", *Observer*, 28/08/1985.

Rademacher, Frances

"**Violence and the Comic in the Plays of Edward Bond**, *Modern Drama*, XXIII No3, 1980, pp.258-268.

*Très technique, analytique et précis.

Radin, Victoria

"Interview with Edward Bond", *The Observer*, 15/01/1978.

Reihle, Gunther

"Ich Schreibe meine stücke mit Blut auf das Pflaster"

(Interview), *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 29/09/1972.

Rémy, Serge

"**L'indicible catastrophe**", *L'Humanité Dimanche*, No254, 1995.

*Présentation générale des *War Plays*.

Roberts, Philip

"**Making the Two Worlds One : the Plays of Edward Bond**", *Critical Quarterly*, XXI No4, 1979, pp.75-84.

*Essentiel quant à la violence en tant que moyen.

"**The search for Epic Drama : Edward Bond's Recent Work**", *Modern Drama*, XXIV No4, 1981, pp.458-78.

*Article très juste. Analyses très fines.

"Edward Bond's *Summer : a Voice from the Working Class*",
Modern Drama, XXVI No2, 1983, pp.127-138.

*Excellent exposé des rapports forme/fond.

Robinson, Marc

"Breaking the bond with Edward Bond", *Theater*, (New Haven),
 XXI No1-2, 1989-90, pp.23-28.

Roper, David

"Edward Bond in Conversation", *Gambitt*, XXXVI, 1980, pp.33-
 45.

Russel, C.

"Interview with Edward Bond", *Telegraph and Argus*,
 27/09/1969.

Russel-Taylor, John

"Edward Bond -Beyond Pessimism ?", *Plays and Players*, XVII,
 No10, Jul. 1970, pp.16-18.

"*The Worlds/Restoration*", *Plays and Players*, Oct.1981.

Salino, Brigitte

"**Alain Françon : 'Edward Bond nous fabrique une mémoire du
 futur'**", *Le Monde*, 06/01/1995, p.14.

*Entretien avec le metteur en scène des *Pièces de Guerre* au
 Théâtre de l'Europe.

Savona, George

"Edward Bond's *The Woman*", *Gambitt*, No36, 1980, pp.25-30.

Schuh, Franz

"Osterreichische volkstheaterpolitik und ein Stuck von
 Edward Bond", *Protokolle*, 1981, iv, pp.28-31.

Seymour, Anthony

"Review of *Narrow Road to the Deep North*", *The Yorkshire
 Post*, 21/02/69.

Sinfield, Alan

"**King Lear Versus Lear at Stratford**", *Critical Quarterly*,
 XXIV No4, 1982, pp.5-14.

*Excellent compte-rendu de cette double production.

Smith, Leslie

"Edward Bond's *Lear*", *Comparative Drama*, XIII, 1979, pp.65-
 85.

Sotinel, Thomas

"**L'imprécateur en son cottage**", *Le Monde*, 07/07/1994, p.12.

*Intéressante entrevue avec Bond.

Spencer, Jenny

"Edward Bond's Dramatic Strategies", *Contemporary English Drama*, XIX, 1981, pp.123-137.

"Rewriting the Classics : Bond's *The Woman*", *Modern Drama*, XXXII, No4, 1989, pp.561-573.

Stoll, Karl-H.

"Interviews with Edward Bond and Arnold Wesker", *XXth Century Literature*, XXII No4, 1976, pp.411-422.

*Contient des informations absolument essentielles.

Stuart, Ian

"Answering the Dead : Edward Bond's *Jackets* 1989-90", *New Theatre Quarterly*, XXVI No7, 1991, pp.171-183.

"Edward Bond's *Restoration*", *Australasian Drama Studies*, XIX, 1991, pp.51-66.

"A Political Language for the Theatre : Edward Bond's RSC Workshops, 1992", *New Theatre Quarterly*, XX No39, 1994, pp.207-216.

"Interview with Edward Bond", *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, VIII No2, 1994, pp.129-146.

"**Prévenir la catastrophe**", *Le Monde*, 06/01/1995, p.13.

*Bon portrait général de Bond.

Tabbert, Reinber

"Klause und Kafig Gewalt bei Pinter und Bond", *Maske und Kothurn*, XXVII, 1981, pp.219-224.

Taeni, Rainer

"Der Dramatiker Edward Bond : Politisches Schocktheater aus Tragischer Weltsicht", *Akzente*, XVI, 1969, pp.264-277.

"Interview mit Edward Bond", *Akzente*, XVI, 1969, pp.578-582.

"Schulen Korruptieren nur : ein Gespräch mit dem Englischen Dramatiker Edward Bond", *Die Zeit*, 16/04/1971, p.16.

"Ein Interview mit Edward Bond", *Neue Rundschau*, No84, 1973, pp.571-576.

Talikowska-Musial, Melgorzata

"The Analysis of *Lear* by Edward Bond", *Acta Universitatis Lodziensis : Folia Litteraria*, XVIII, 1987, pp.163-178.

Tenner, Robert L.

"**Edward Bond's Dialectic : Irony and Dramatic Metaphors**", *Modern Drama*, XXV No3, 1982, pp.423-434.

*Etude très complète d'un point très important.

Thomas, Mary V.

"Letter on *Saved*", *Plays and Players*, XIII No5, 1966, p.6.

Tinch, Minter

"Violence and Bondage", *The Stage and Television Today*,
01/08/1986.

Torretta, Domenico

"Bingo, ovvero William Shakespeare Rivisitato", *Annali
Istituto Universitario Orientale Napoli Sezione Germanica:
Anglistica*, XXII No3, 1979, pp.129-150.

Truchlar, Leo

"Lear oder des Pornographie du Gewalt", *Revue des Langues
Vivantes*, XXXXI No2, 1975, pp.133-38.

Tynan

"Review of *The Pope's Wedding*", *The Observer*, 16/12/1962.

Visomirskyte, Loretta

"Sekspyras it Edward Bondo Ziourumo Teatras", *Literatura*,
(Vilnius) XXIII No3, 1981, pp.77-84.

Walker, John

"Interview with Edward Bond", *The Observer Magazine*,
18/07/1976.

Wardle, Irving

"**Sweeping Indictment on Governments**", *The Times*,
20/02/1969, p.15.

*Revue de *Narrow Road to the Deep North*.

"**Upsetting our Idols**", *The Times*, 14/03/1969, p.13.

*Revue d'*Early Morning*.

"Interview with William Gaskill", *Gambitt*, XVII No5, 1970,
p.38.

"**The Edward Bond View of Life**", *The Times*, 15/03/1969,
p.21.

*Un des premiers articles sur la cohérence de l'oeuvre de
Bond.*

"The British Sixties", *Performance*, I No1, 1971, pp.174-81.

"Le Théâtre d'Edward Bond", *Travail Théâtral*, Aut. 1972,
pp.143-148.

"Review of *The Fool*", *The Times*, 19/11/1975.

Warner, M.

"Interview with Edward Bond", *Vogue*, Oct. 1969.

Weightman, John

"**Checkhov and Checkhovian**", *Encounter*, XXXXI, 1973, pp.51-
53.

*Intéressant parallèle entre *The Sea* et *La Cerisaie*.

Wheeler, David

"Curing Cultural Madness : Edward Bond's *Lear* and *The Woman*", *Theatre Annual*, XXXV, 1993, pp.13-27.

Wilson, J.

"Interview with Edward Bond", *Town*, May 1969.

Wisniowska-Figiel, Marta

"**Elizabethans on Modern Stage : Shakespeare and Marlowe versus Marowitz and Bond**", *Studia Poznaniensia*, VIII, 1976, pp.151-166.

*Essai de comparaison entre *King Lear* et *Lear*.

"**Edward Bond and Violence**", *Zagadnienia Rodzajow Literakich*, XXI No2, 1978, pp.45-56.

*Des interprétations très personnelles.

Worth, Katharine

"**Bond's Restoration**", *Modern Drama*, XXIV No4, 1981, pp.479-493.

*Bonne description de l'effet déstabilisant de la pièce.

Worthen, John

"Endings and Beginnings : Edward Bond and the Shock of Recognition", *Educational Theatre Journal*, XXVII No4, 1975, pp.466-79.

Zapf, Hubert

"Gesellschaftsbegriff und Dramatische Struktur in Edward Bonds *Lear*", *Archiv*, 222, 1985, pp.306-320.

"**Two Concepts of Society in Drama : Bertold Brecht's *The Good Woman of Setzuan* and Edward Bond's *Lear***", *Modern Drama*, XXXI No3, 1988, pp.352-364.

*Excellent. Technique. Juste.

CHAPITRES DE LIVRES SUR BOND
Par ordre alphabetique d'auteur.

Attar, Samar

"Saved", in : *The Intruder in Modern Drama*, (Frankfurt : Lang 1991), pp.118-124.

Berger, Dieter A.

"Kunstlerdethronisierung als Dramatisches Prinzip : zur Aestetik des Gegenwartstheaters in Grossbritannien", in : *Aestetik des Gegenwartstheaters*, (Heidleberg : Winter 1985), pp.209-224.

Bertinetti, Paolo

Sans titre. in : *Teatro Inglese Contemporaneo*, (Roma : Saveli 1979), pp.106-124.

Cave, Richard A.

"The History Plays of Edward Bond", in : *New British Drama in Performance on the London Stage : 1970 to 1985*, (Gerrard Cross : Smythe 1987), pp.249-302.

Chambers, Collin et Prior, Mike

"Edward Bond : Pessimism of the Intellect, Optimism of the Will", in : *Playwright's Progress : Patterns of Postwar British Drama*, (Oxford : Amber Lane 1987), pp.151-169.

Cohn, Ruby

"Lear Come Lately", in : *Modern Shakespeare Offshoots*, (Princeton, Guilford : Princeton U.P. 1976), pp.254-266.

"The Fabulous Theatre of Edward Bond", in : *Essays on Contemporary British Drama*, (Munich : Hueber 1981), pp.185-204.

"Digging the Greeks : New Versions of Old Classics", in : *Contemporary British Theatre*, (Ed. Theodore Shank, New York : st Martin's 1994), pp.41-54.

"Artists' Arias : Edward Bond and Sam Shepard", in : *Anglo-American Interplay in Recent Drama*, (Cambridge : Cambridge U.P. 1995), pp.36-57.

Combres, Claudie

"Pouvoir et folie dans le *Lear* d'Edward Bond", in : *Théâtre et Politique*, (Toulouse : Toulouse le Mirail U.P. 1984), pp.149-519.

Corsani, Mary

Sans titre. in : *Il Nuovo Teatro Inglese*, (Milan : Mursia 1982), pp.202-220.

Esslin, Martin

"Edward Bond's Three Plays", in : *Brief Chronicles, Essays on Modern Theatre*, (London : Temple Smith 1970), pp.174-180.

"Jenseits des Absurden", in : *Aufsätze zum Modernen Drama*, (Wien : Europaverlag 1972).

Fitzpatrick, Peter

"Bond's *Lear*, a Study in Conventions", in : *Page to Stage, Theatre as Translation*, (Amsterdam : Rodopi 1984), pp.137-144.

Garner, Stanton B. JR

"Violence and the Trauma of Representation : *Lear*", in : *Bodied Spaces : Phenomenology and Performance in Contemporary Drama*, (Icatha, New York : Cornell U.P. 1995), pp.176-185.

Gianni, Poli et Maraco, Patrizia

"Violenza e Irrizione nella Dramaturgia di Edward Bond", in : *Trent'Anni di Teatro Inglese*, (Milan : Pan 1977), pp.178-191.

Harben, Niloufer

"**Edward Bond : Early Morning**", in : *XXth Century History Plays from Shaw to Bond*, (Basingstoke : Macmillan 1988) pp.213-252.

*Intéressante première partie.

Hayman, Ronald

Sans titre. in : *British Theatre since 1955 : a Reassessment*, (Oxford : Oxford U.P. 1979), pp.17-25.

*Bon chapitre sur Bond.

Hidalgo, Pilar

Sans titre. in : *La Ira y la Palabra : Teatro Ingles Actual*, (Madrid : Cupsa 1978), pp.155-171.

Innes, Christopher

"Edward Bond : Rationalism, Realism and radical Solutions", in : *Modern British Drama*, (Cambridge : Cambridge U.P. 1992), pp.81-85.

"The Political Spectrum Of Edward Bond ; from Rationalism to Rhapsody ; Essays from *Modern Drama*", in : *Contemporary British Drama 1970-1990*, (Toronto University of Toronto Press 1993).

Itzin, Catherine

"Edward Bond", in : *Stages in the Revolution : Political Theatre in Britain Since 1968*, (London : Eyre Methuen 1980), pp.76-88.

*Très bon chapitre sur Bond.

Jenkins, Anthony

"Edward Bond : A political Education", in : *British and Irish Drama Since 1960*, (Ed. James Acheson New York : St Martin's 1993), pp.103-116.

Kerensky, Oleg

"Edward Bond", in : *The New British Drama*, (London : Hamilton 1977), pp.18-27.

Klaic, Dragan

"Unlearning Violence : Bond's *Lear*", in : *The Plot of the Future : Utopia and Distopia in Modern Drama*, (Ann Arbor: Michigan U.P. 1991), pp.104-109.

Lappin, Lou

"The Artist in Society : Bond, Shakespeare and *Bingo*", in : *Before his Eyes : Essays in Honor of Stanley Kauffman*, (Lanham, MD : U.P. of America 1986), pp.57-70.

Ledebur, Ruth von

"The Adaptation and Reception in Germany of Edward Bond's *Saved*", in : *The Play out of Context : Transferring Plays from Culture to Culture*, (NY : Cambridge UP 1989).

Malkin, Jeanette R.

"Edward Bond : *Saved* and *The Pope's Wedding*", in : *Verbal Violence in contemporary Drama : from Handke to Shepard*, (Cambridge : Cambridge U.P. 1992), pp.125-145.

Mehlin, Urs Hans.

"Die Behandlung von Liebe Aggression in Shakespeares *Romeo and Juliet* und in Edward Bonds *Saved*", in : *Deutsche Shakespeare Gesellschaft West Jarbruch*, (1970) pp.132-159.

Mengel, Ewald

"An Elective Affinity : Edward Bond's *Spring Awakening*", in : *On First Looking into Arden's Goethe : Adaptations and Translations of Classical German Plays for the English Stage*, (Columbia Sc : Camden House 1994), pp.81-103.

Mennenmeier, Frantz N.

Sans titre. in : *Das Moderne Drama des Auslandes*, (Dusseldorf : Bagel 1976), pp.183-192.

Motte-Sherman de la, Brunehilde

"Edward Bond, an Author with Anarchist Tendencies and Liberal Attitudes", in : *British Drama and Theatre from the Mid-Fifties to the Mid-Seventies*, (Rostock : Wilhelm-Pieck University 1979), pp.101-106.

Oppel, Horst

"Edward Bond : *Lear*", in : *Das Englische Drama der Gegerwart : Interpretationen*, (Berlin : Schmidt 1976), pp.222-238.

Parham, Sidney F.

"Mythologizing Willie S. : *King Lear and Lear*", in : *To Hold a Mirror up to Nature : Dramatic Images and Reflections*, (Washington : U.P. of America 1982), pp.77-90.

Peacock, Keith D.

"Edward Bond's Historical Allegories", in : *Radical Stages : Alternative History in Modern British Drama*, (New-York : Greenwood 1991), pp.139-151.

Plett, Heinrich F.

"Edward Bond's *The Woman* : Mythos und Geschichte in einer 'Socialistische Rhapsodie'", in : *Englisches Drama von Beckett bis Bond*, (Munich : Fink 1982), pp.359-394.

Rabey, David I.

Sans titre. in : *British and Irish Political Drama in the XXth Century : Implicating the Audience*, (Basingstoke : Macmillan 1986), pp.107-117.

*Bref survol de l'oeuvre.

Reinelt, Janelle

"Theorizing Utopia : Edward Bond's *War Plays*", in : *The Performance of Power : Theatrical Discourse and Politics*, (Iowa City : University of Iowa Press 1991).

"Edward Bond : Parables for our Times", in : *After Brecht : British Epic Theatre*, (Ann Arbor : University of Michigan Press 1994), pp.49-80.

Roberts, Philip

"Entrevista con Edward Bond", in : *Teatro Europeo de los Años 80*, (Barcelona : Laia 1983), pp.61-80.

"**Edward Bond's *Saved***", in : *The Royal Court Theatre 1965-1972*, (London : Routledge and Kegan Paul 1986), pp.29-43.

*Chronologie très détaillée.

"Edward Bond's *Summer* : a Voice from the Working-Class ; Essays from *Modern Drama*", in : *Contemporary British Drama 1970-1990*, (Toronto : University of Toronto Press 1993).

Salem, Daniel

"La Monstrueuse Lapidation dans *Sauvés d'Edward Bond*", in : *Le Monstrueux dans la Littérature et la Pensée Anglaise*, (Aix en Provence : Provence U.P. 1985), pp.225-237.

Schafer, Karl K.

"*Saved*", In : *Hundlung in Neueren Britischen Drama : eine Untersuchung an Dramen der Funfziger und Sechziger Jahre*, (Frankfurt : Fischer 1985), pp.194-210.

Schechter, Joel

"Beyond Brecht : New Authors, New Audiences", in : *Beyond Brecht / Uber Brecht Hinaus*, (Detroit : Wayne st U.P. 1983), pp.43-53.

Shaughnessy, Robert

"*Lear*", in : *Three Socialist Plays : "Lear", "Roots", "Serjeant Musgrave's Dance"*, (Buckingham : Open University Press 1992).

Sinko, Grzegorz

"Dwie Sztuki o Komunikowanin sie Ludzi", in : *Kryzys Jezyka w Dramacie Wspolczesnym*, (Wroclav : Ossolineum 1977), pp.36-59.

Spencer, Jenny

"**Edward Bond's Dramatic Strategies**", in : *Contemporary English Drama*, (Ed. Christopher Bigsby London : Edward Arnold 1981), pp.124-134.

*L'un des meilleurs articles sur le sujet.

"Edward Bond's *Bingo* : History, Politics and Subjectivity", in : *Historical Drama*, (Cambridge : Cambridge U.P. 1986) pp.213-222.

Stoll, Karl-H.

Sans titre. In : *The New British Drama : a Bibliography with Particular References to Arden, Bond, Osborne, Pinter, Wesker*, (Bern : Lang 1975).

*Très précieuse collection de références bibliographiques.

"Bonds Theater des Gransamkeit", in : *Harold Pinter : sin Beitrag zur Typologie des Neuen Englischen Dramas*, (Dusseldorf : Bagel 1977), pp.161-182.

Stratman, Gerd

"Edward Bond's *Lear*", in : *Das Zeitgenossische Englische Drama*, (Frankfurt : Athenaum 1975), pp.274-298.

Stuart, Ian

"Edward Bond and the Royal National Theatre", in : *Contemporary British Theatre*, (Ed. Theodore Shank, New York : St Martin's 1994), pp.62-78.

Taylor, John R.

"**Edward Bond**", in : *The Second Wave : British Drama for the Seventies*, (New-York : Hill et Wang 1971), pp.77-93.

*Bon chapitre.

Thomsen, Christian W.

"Arnold Wesker und Edward Bond : Socialistische Alternativen ?", in : *Das Englische Theatre der Gegerwart*, (Dusseldorf : Bagel 1980), pp.211-227.

Truchlar, Leo

"Edward Bond", in : *Englische Literatur der Gegerwart in Einzeldarstellungen*, (Stuttgart : Kroner 1970), pp.476-492.

Trussler, Simon

"Interview with Edward Bond", in : *New Theatre Voices of the Seventies*, (London : Eyre Methuen 1981).

Wandor, Michelene

"Urban Violence : Saved by Edward Bond", in : *Look Back in Gender*, (London : Methuen 1987), pp.59-61.

Watschke, Ingeborg

"Saved and Early Morning", in : *Erscheinungsformen der Grausamkeit im Zeitgenossischen Drama*, (Bern : Lang 1976) pp.114-40 et 158-72.

Weiss, Rudolf

"Form und Funktion des Monologs im Englischen Gegerwartsdrama : Bond, Shaeffer, Keeffe, Edgar", in : *Studien zur Aestetik des Gegerwartheatres*, (Heidleberg : Winter 1985), pp.225-239.

Wendt, Ernst

"Konig Lear und der Seiltanzer : uber der Dramatiker Edward Bond und Jean Genet", in : *Moderne Dramaturgie*, (Frankfurt : Suhrkamp 1974), pp.13-37.

"Jean Genet, Edward Bond : Uber zwei Autoren unserer Spielplaus", in : *Wie es euch Gefallt geht nicht mehr : meine Lehrstuck und Eudspiele*, (Munich : Hanser 1985), pp.69-82.

Wimmwr, Adolf

"Interview with Edward Bond", in : *Pessimistisches Theater : eine Studie zur Entfremdung im Englischen Drama 1955/1975*, (Salzburg : Institut fur Anglistik und Amerikanistik, Universitat Salzburg 1979), pp.251-279.

Winkler, Elizabeth H.

"Men run Camps of Mass Murder and Sing Carols : the Rational Theatre of Edward Bond", in : *The Function of Songs in Contemporary British Drama*, (Newmark : Delaware U.P. 1990), pp.131-207.

Worth, Katharine

"Edward Bond", in : *Essays on Contemporary British Drama*, (Munich : Hueber 1981), pp.205-222.

Sans titre. in : *Revolutions in Modern Drama*, (London : Bell), pp.168-187.

"Bond's Restoration ; Essays from *Modern Drama*", in : *Contemporary British Drama 1970-1990*, (Toronto : University of Toronto Press 1993).

Worthen, W.B.

"Empty Spaces and the Power of Privacy : Pinter, Shepard and Bond", in : *Modern Drama and the Rhetoric of Theatre*, (Berkeley : California U.P. 1992), pp.81-98.

OUVRAGES GENERAUX

Aristote

Ethique à Nicomaque, (Paris : Librairie Générale Française 1992).

Poétique, (Paris : Librairie Générale Française 1990).

Barba, Eugenio

The Paper Canoe, (London : Routledge 1995).

Brecht, Bertold

Ecrits sur le théâtre, (Paris : L'Arche 1963).

Callow, Simon

Being an Actor, (London : Penguin 1984).

Cohn, Ruby

Retreats from Realism in Recent English Drama, (Cambridge : Cambridge UP 1991).

Damasio, Antonio R.

L'erreur de Descartes, (Paris : Odile Jacob 1995).

Machiavel, Nicolas

Le prince, (Paris : Librairie Générale 1983).

Pavis, Patrice

Le dictionnaire du théâtre, (Paris : Editions Sociales 1980).

Le théâtre au croisement des cultures, (Paris : José Corti 1990).

Roubine, Jean-Jacques

Introduction aux grandes théories du théâtre, (Paris : Bordas 1990).

Sartre, Jean-Paul

Un théâtre de situation, (Paris : Gallimard 1973).

Sarup, Madan

An Introductory Guide to Post-Structuralism and Post-Modernism, (Hemel Hempstead : Harvester Wheatsheaf 1993).

Schechner, Richard

The Future of Ritual, (London : Routledge 1993).

Waugh, Patricia

Harvest of the Sixties, (Oxford : O.U.P. 1995).

DATE DE COMPOSITION DES PIECES ET
CHRONOLOGIE DES PREMIERES REPRESENTATIONS

The Pope's Wedding. Composition : 1961-1962. Première : Royal Court Theatre (Londres), 09/12/1962.

Saved. Composition : 1964. Première : Royal Court Theatre (Londres), 03/11/1965.

A Chaste Maid in Cheapside. Composition : 1965.
Première : Royal Court Theatre (Londres), 13/01/1966.

Three Sisters. Composition : 1966. Première : Royal Court Theatre (Londres), 18/04/1966.

Early Morning. Composition : 1965-1967. Première : Royal Court Theatre (Londres), 31/03/1968.

Narrow Road to the Deep North. Composition : 1968.
Première Belgrade Theatre (Coventry), 24/06/1968.

Black Mass. Composition : 1970. Première : Lyceum Theatre (Londres), 22/03/1970.

Passion. Composition : 1971. Première : Alexandra Park Racecourse (Londres), 11/04/1971.

Lear. Composition : 1969-1971. Première : Royal Court Theatre (Londres), 29/09/1971.

The Sea. Composition : 1971-1972. Première : Royal Court Theatre (Londres), 22/05/1973.

Bingo. Composition : 1973. Première : Northcott Theatre (Exeter), 14/11/1973.

Spring Awakening. Composition : 1974. Première : National Theatre (Londres), 28/04/1974.

The Fool. Composition : 1974. Première : Royal Court Theatre (Londres), 18/11/1975.

Stone. Composition : 1976. Première : Institute of Contemporary Arts (Londres), 08/06/1976.

We Come to the River. Composition : 1972-1974.
Première : Royal Opera House (Londres), 12/07/1976.

The White Devil. Composition : 1976. Première : Old Vic Theatre (Londres), 12/07/1976.

AAAmerica!. Composition : 1976. Première : Almost Free Theatre (Londres). Granma Faust : 25/09/1976 ;
The Swing : 22/11/1976.

The Bundle. Composition : 1977. Première : The Warehouse (Londres), 13/01/1978.

The Woman. Composition : 1974-1977. Première : National Theatre (Londres), 10/08/1978.

The Worlds. Composition : 1977-1979. Première : Newcastle Playhouse (Newcastle), 08/03/1979.

Orpheus. Composition : 1977-1978. Première : Stuttgart Ballet Company (Stuttgart), 17/03/1979.

Restoration. Composition : 1979-1980. Première : Royal Court Theatre (Londres), 21/07/1981.

Summer. Composition : 1980-1981. Première : National Theatre (Londres), 27/01/1982.

Derek. Composition : 1982. Première : The Other Place (Stratford-upon-Avon), 18/10/1982.

After the Assassinations. Composition : inconnue.
Première : Essex University Theatre, 1983.

The Cat. Composition : 1979. Première : Schwetzingen Festspiele, Württembergische Staatsoper (Stuttgart), 02/06/1983.

The War Plays. Composition : 1984-1984. Première de la trilogie complète : Barbican Pit (Londres), 25/07/1985.

Jackets. Composition : inconnue. Première : Department of Theatre Studies (Université de Lancaster), 24/01/1989.

September. Composition : inconnue. Première : Canterbury Cathedral (Canterbury), 16/09/1989.

In In the Company of Men. Composition : inconnue.
Première : Théâtre de la Ville (Paris), 29/09/1992.

Tuesday. Composition : inconnue. Première : télédiffusion par BBC Education, 03/1993.

Olly's Prison. Composition : inconnue. Première : télédiffusion par BBC TV, 1993.

Coffee. Composition : inconnue. Première : Soar Ffrwdamos Community Theatre, (Penygraig), 06/12/1996.

INDEX**-A-**

AAAmerica!, 22, 26, 184,
261, 276, 312
absurde, 94, 423, 172
aliénation, 119, 115, 177,
185, 190, 259, 478
appropriation, 397
art, 7, 9, 12, 14, 15, 16,
18, 19, 24, 27, 28, 97,
99, 103, 105, 106, 109,
110, 213, 115, 176, 230,
231, 235, 237, 239, 240,
241, 249, 263, 316, 378,
430
artiste, 18, 32, 54, 56,
103, 104, 159, 260, 268
At the Inland Sea, 87, 89,
92, 93, 320, 322

-B-

Bingo, 48, 54, 55, 56, 58,
62, 98, 117, 119, 124,
138, 152, 176, 179, 184,
191, 200, 206, 233, 151,
152, 261, 265, 268, 271,
308, 313, 348, 351, 416,
417, 446, 450, 476
Black Mass, 21, 23, 25,
233, 261, 268, 270
bourgeoisie, 12, 120, 145,
177, 217, 389-391, 404,
422
Brecht, Berthold, 106-115,
172, 248, 258, 260, 264,
274, 275, 276, 289, 304,
318, 319, 385, 386, 435,
443
Boite de conserve, 320-324

-C-

capitalisme, 221, 251,
267, 320, 332
causalité, 96, 111, 106,
112, 248, 266, 482, 485
Cigarette, 327-331
classe dominante, 31, 32,
48, 49, 50, 54, 55, 58,
64, 74, 162, 184, 185,
191, 213, 226, 227, 252,

338, 371, 388, 389, 391,
393, 413
classe dominée, 63, 65,
185, 191, 227, 252
classe ouvrière, 72, 73,
75, 213, 296, 372
classe possédante, 7, 61,
227, 256, 396, 457
épisodes clos, 458-471
Coffee, 77, 89, 92, 95,
98, 261, 266, 267, 320
"Commentary on the War
Plays", 77-82, 88, 277
conscience, 15, 16, 18,
19, 38, 43, 53, 56, 67,
68, 69, 71, 73, 95, 134,
142, 158, 178, 206, 208,
210, 222, 226, 242, 245,
247, 269, 289, 296, 297,
299, 305, 307, 357, 369,
371, 408, 440, 452, 458,
464
corruption, 32, 49, 77-95,
96, 476
culture, 3, 12, 15, 16,
31, 32, 52, 53, 65, 72,
78, 80, 81, 87, 96, 113,
160, 161, 164, 220, 238,
243, 245, 252, 258, 265,
320, 329, 331, 340, 351,
352, 373, 378, 389, 396,
400, 402, 413, 448, 452

-D-

dark men, 162, 410-414
déplacement, 114, 125,
317, 322, 332-339,
dépossession, 154
Derek, 76, 84, 184, 276,
281, 282, 284, 300, 312,
314, 416, 428, 435, 436,
dévoilement, 183-198, 345,
349
dialectique, 71, 116, 117,
118, 124, 135, 164, 176,
183, 191, 193, 196, 199,
208, 209
distanciation, 8, 111-115,
257-259, 300, 311
dramatisation de
l'analyse, 112-116

draps, 340-345

—E—

Early Morning, 41, 43, 44,
175, 178, 184, 188, 233,
261, 262, 266, 266, 267,
268, 269, 270, 271, 276,
306, 307, 308, 312, 313,
314, 332, 357, 416, 417,
426, 446, 458, 471, 479
existence, 39, 40, 52, 75,
90, 120, 130, 132, 142,
189, 257, 284, 336, 345,
348, 349, 363, 371, 405,
423, 459, 469
exploitation, 43, 59, 168,
244, 272, 282, 294, 399,
403
émotion 103, 177, 383,
384, 435, 436, 455, 456,
478

—F—

fable, 110, 248, 286, 325,
331, 381, 444, 445, 455-
477
folie, 183, 356, 399-405,
424, 425, 453

—G—

gestus, 318-324, 325, 331,
Granma Faust, 23, 27, 253,
266, 267, 270, 306, 313,
458, 461

—H—

histoire, 1, 25, 51, 58,
60, 82, 93, 110, 128,
153, 159, 160, 162, 248,
262, 331, 387, 430, 443-
454
Human Cannon, 76, 82, 233,
253, 261, 262, 268, 271,
272, 276, 284, 300, 302,
304, 307, 313, 327, 329,
436, 444

—I—

identification, 115, 207,
381-384, 432-437,
illusion, 38, 108, 273,
286, 314, 412, 473, 496
innocence, 339-345

innocence radicale, 78-80,
87, 88, 92, 340
instincts, 16, 80, 288,
344, 434
In the Company of Men, 88,
91, 94, 184, 390, 416,
419, 444

—J—

Jackets, 87, 88, 91, 94,
184, 200, 205, 206, 234,
254, 261, 268, 308, 313,
338, 416, 417, 433
justice, 69, 73, 133, 134,
135, 158, 163, 187, 226,
253, 268, 273, 284, 311,
349, 357, 375, 407, 424,
452

—L—

Lear, 51, 52, 53, 54, 62,
97, 98, 184, 200, 203,
206, 233, 260, 261, 262,
267, 268, 270, 272, 308,
313, 326, 340, 341, 377,
433, 437, 458, 464
liberté, 36, 77, 82, 129,
130, 133, 138, 273, 284,
344, 413, 420, 452, 464,
484, 485, 486
lucidité, 46, 58, 59, 112,
127, 184, 288, 289, 467,
468
lutte des classes, 71, 87,
133, 256, 257, 326, 339,
339,
lyrisme, 249, 274, 288,
301

—M—

Machiavel, 254
mort, 42, 75, 83, 91, 92,
93, 119, 124, 130, 141,
143, 150, 151, 156, 196,
218, 224, 235, 238, 275,
278, 322, 330, 333, 338,
349, 350, 354, 362, 369,
373, 374, 395, 420, 440,
448, 476

—N—

Narrow Road to the Deep
North, 43, 44, 54, 138,
139, 141, 148, 151, 175,

178, 200, 202, 206, 261,
268, 270, 272, 306, 313,
327, 354, 355, 357, 363,
400, 403, 416, 417, 433,
437, 440, 446, 448, 458,
475
naturalisme, 3, 216, 236,
313, 314, 315, 316
nature humaine, 14, 15,
38, 279, 282, 293, 348,
374, 417
Notes on Imagination, 77-
82, 98
Notes on Post-Modernism,
18, 77-82

—O—

Olly's Prison, 88, 92, 95,
308, 327, 330, 335, 428,
436, 458, 461
Orpheus, 64
épisodes ouverts, 471-477

—P—

paquet, 352-374
paradoxe, 15, 87, 88, 139
Passion, 21, 23, 26, 64,
200, 204, 206, 261, 262,
267, 268, 270, 306, 313,
348, 351, 391
possession, 5, 185, 186,
329, 338, 346, 355, 358,
396, 463
post-moderne, 108, 485
Post-Modern Plays, 77, 98
pouvoir, 3, 5, 7, 8, 13,
26, 31, 32, 38, 42, 44,
48, 54, 55, 59, 70, 75,
130, 162, 166, 169, 183,
187, 193, 198, 238, 273,
307, 330, 331, 366, 379,
391, 396, 403, 404, 421,
423, 428, 440, 451, 457,
459
prolétariat, 2, 67, 70,
133, 338, 370, 411, 413

—R—

rationnel, 12, 18, 102-
106, 235, 409, 411
réappropriation, 87, 123,
198, 227, 346, 457

Red Black and Ignorant,
88, 89, 93, 276, 284,
289, 300, 312, 314, 320
Restoration, 66, 67, 69,
70, 84, 124, 200, 206,
261, 268, 270, 271, 272,
274, 276, 277, 278, 279,
280, 282, 283, 289, 299,
131, 314, 326, 412, 413,
416, 428, 429, 458, 460
réification, 355-362
révolution, 55, 66, 73,
219
Royal Court, 3, 109

—S—

Saved, 40, 45, 64, 138,
139, 146, 151, 175, 179,
200, 202, 204, 206, 232,
250, 306, 308, 312, 320,
327, 328, 329, 426, 433,
437, 475
September, 22, 23, 25,
261, 266, 267, 274, 276
Shakespeare, 52, 56, 57,
58, 106, 111, 119, 120,
121, 124, 125, 154, 157,
158, 159, 178, 179, 180,
191, 192, 201, 248, 260,
264, 271, 351, 352, 417,
419, 420, 450, 451, 476
socialisme, 12, 67
Stone, 22, 23, 24, 212,
231, 235, 239, 253, 261,
266, 267, 268, 271, 281,
282, 289, 313, 326, 444
structure, 3, 5, 8, 29,
49, 79, 93, 111, 112,
114, 115, 136, 137, 138,
171, 172, 173, 184, 186,
247, 257, 258, 363, 416
Summer, 66, 71, 73, 75,
98, 233, 253, 261, 268,
271, 308, 416, 417, 444
synecdoque, 317, 339-347

—T—

TE, T-events, theatre-
events, 77, 81, 82, 104,
378
technologie, 89, 107, 160,
256
The Bundle, 66, 69, 70,
71, 72, 73, 98, 112,

- 117, 118, 128, 130, 137,
138, 164, 184, 200, 203,
206, 212, 222, 223, 227,
229, 242, 245, 253, 261,
268, 270, 271, 393, 397,
306, 313, 326, 341, 342,
345, 353, 392, 428, 430,
433, 437, 467, 469, 478
- The Cat*, 233, 261, 266,
267, 270, 276, 285, 286,
287, 288, 289, 353, 354,
357, 359, 456, 458, 461
- The Fool*, 48, 54, 55, 56,
58, 63, 98, 117, 119,
121, 126, 175, 176, 178,
181, 184, 193, 199, 212,
213, 214, 219, 220, 242,
243, 246, 250, 252, 261,
268, 270, 271, 276, 306,
313, 320, 326, 341, 342,
391, 394, 400, 410, 433,
436, 446, 454, 467, 468
- The Great Peace*, 88, 90,
93, 233, 300, 301, 302,
320, 322, 327, 330, 344,
353, 354, 360, 368
- The Pope's Wedding*, 29,
37, 38, 40, 46, 184,
200, 202, 206, 232, 306,
312, 313, 314, 320, 322,
323, 326, 327, 353, 354,
355, 416, 419, 444
- The Sea*, 29, 37, 38, 44,
46, 54, 55, 64, 138,
139, 143, 145, 149, 151,
212, 213, 214, 215, 220,
235, 261, 268, 271, 306,
308, 313, 327, 336, 400,
403, 404, 406, 433, 458,
471, 472, 474
- The Swing*, 23, 27, 200,
204, 206, 212, 217, 220,
222, 213, 214, 235, 237,
239, 246, 268, 270, 306,
313, 320, 353, 400, 401,
412, 446, 452, 458, 465,
466, 467
- The Tin Can People*, 88,
89, 300, 301, 320, 321,
323, 400,
- The War Plays*, 76, 77, 87,
98, 261, 266, 267, 300,
313, 360, 444
- The Woman*, 48, 55, 59, 63,
98, 117, 128, 132, 136,
138, 152, 159, 163, 184,
200, 204, 206, 233, 253,
261, 268, 306, 313, 314,
320, 392, 411, 424, 444
- The Worlds*, 66, 71, 72,
74, 75, 98, 112, 184,
187, 212, 222, 223, 227,
229, 242, 245, 253, 290,
293, 295, 297, 298, 299,
301, 302, 329, 334, 353,
368, 370, 408, 436, 458
- transsubstantiation, 317,
347-374
- Tuesday*, 77, 89, 92, 95
- v-
- violence, 36, 40, 50, 61-
63, 72, 98, 131, 144,
181, 250-254, 307, 340,
377, 350, 418, 423, 430-
435, 449, 450, 451, 452,
463
- voix narrative, 257, 259,
302, 306, 307, 311, 375
- w-
- We Come to the River*, 174,
175, 178, 184, 190, 261,
262, 266, 267, 268, 276,
285, 286, 313, 341, 353,
355, 400

TABLE DES MATIERES

DEDICACE, REMERCIEMENTS	
LISTE DES EDITIONS UTILISEES	
INTRODUCTION	P.1
<u>CHAPITRE I</u>	
<u>LE THEATRE DE BOND : FINS ET MOYENS POLITIQUES</u>	P.11
<u>I PIECES D'AGIT-PROP ET PIECES DE CIRCONSTANCES</u>	P.21
<u>II DEVELOPPEMENT ORGANIQUE D'UN ENGAGEMENT</u>	P.28
<u>i CYCLE ZERO</u>	P.33
<u>ii PROBLEM PLAYS</u>	P.37
<u>iii MYTHOLOGIES REVISITEES</u>	P.48
<u>iv ANSWER PLAYS</u>	P.65
<u>v DERNIER CYCLE</u>	P.76
<u>CHAPITRE II</u>	
<u>LE THEATRE DE BOND : FINS ET MOYENS ESTHETIQUES</u>	P.101
<u>I LES SOUS-TITRES</u>	P.117
<u>II LES SCENES-ECHO</u>	P.137
<u>III LES SCENES A FOYER MULTIPLE</u>	P.171
<u>i LES SCENES A DOUBLE FOYER</u>	P.174
<u>ii LES SCENES A FOYER SEMI-OCCULTE</u>	P.200
<u>iii LE THEATRE DANS LE THEATRE</u>	P.212
<u>CHAPITRE III</u>	
<u>LE THEATRE DE BOND : FINS ET MOYENS ETHIQUES</u>	P.255
<u>I DEPAYSEMENT ET HISTORICISATION</u>	P.260
<u>II SONGS, PUBLIC SOLILOQUIES ET CHOEURS</u>	P.274
<u>III LA SEMIOTISATION DES ACCESSOIRES</u>	P.311
<u>i LES ACCESSOIRES REFERENTIELS</u>	P.318
<u>ii LES ACCESSOIRES SYMBOLIQUES</u>	P.325

<u>CHAPITRE IV</u>	
<u>FINS ET MOYENS : POUR UNE THEORIE DU SPECTATEUR ?</u>	P.377
<u>I LE PERSONNAGE</u>	P.380
i <u>LES PERSONNAGES "PUREMENT SOCIALISES"</u>	P.388
ii <u>LES PERSONNAGES HUMAINEMENT REALISES</u>	P.406
iii <u>EVERYMAN</u>	P.415
iv <u>LES AGGRO-EFFECTS</u>	P.432
<u>II LA FIN DES PIECES</u>	P.443
<u>CONCLUSION</u>	p.481
<u>ANNEXES</u>	P.487
<u>BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE</u>	P.488
PIECES D'EDWARD BOND : premières publications	P.489
OEUVRES COMPLETES : premières publications	P.490
AUTRES PUBLICATIONS DE BOND	P.491
OEUVRES NON PUBLIEES	p.491
OUVRAGES SUR BOND	P.492
THESES SUR BOND	P.494
DOCUMENTS RADIOPHONIQUES	P.496
ARTICLES SUR BOND	P.497
CHAPITRES DE LIVRES SUR BOND	P.515
<u>DATE DE COMPOSITION DES PIECES ET CHRONOLOGIE DES PREMIERES REPRESENTATIONS</u>	P.524
<u>INDEX</u>	p.526
<u>TABLE DES MATIERES</u>	P.530