



HAL
open science

Edward Bond : l'imagination rationnelle

Agathe Torti Alcayaga

► **To cite this version:**

Agathe Torti Alcayaga. Edward Bond : l'imagination rationnelle. Colloque sur At the Inland Sea au Théâtre du Nord de Lille à l'occasion de la première française de la pièce, Théâtre du Nord, May 2000, Lille, France. hal-04085663

HAL Id: hal-04085663

<https://sorbonne-paris-nord.hal.science/hal-04085663>

Submitted on 11 May 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Titre : Edward Bond : *l'imagination rationnelle*

Auteur : Agathe Torti Alcaÿaga (CRIDAF – RADAC). IdRef : 160528305.

Événement : communication au colloque sur *At the Inland Sea* au Théâtre du Nord de Lille à l'occasion de la première française de la pièce, 26 mai 2000.

Au bord de la mer intérieure s'ouvre sur un adolescent en train d'effectuer des révisions avant d'aller passer un examen. Brusquement, tout bascule et cet acte de bachotage un peu trivial se transforme en une immersion au cœur le plus intime du sujet qu'il était en train de réviser. La simple mémorisation de dates, d'événements et de chiffres devient, pour le jeune homme, une expérience vécue. Intérieure, cette expérience n'en est pas moins aussi vaste que la mer : le Garçon se transporte littéralement sur le lieu de l'holocauste, se tient parmi les condamnés qui attendent leur exécution, partage leur souffrance, les écoute leur parler, cherche avec eux les moyens de faire prendre à leur destin un autre chemin. Le partage d'une histoire qui n'est pas la sienne, d'une expérience appartenant à d'autres individus, à un autre lieu et à une autre époque, permet à l'adolescent d'acquérir une compréhension des faits aussi profonde que s'il les avait lui-même vécus. Cette compréhension-là n'est pas ce qu'attend de lui le système scolaire : il sera recalé à son examen d'histoire. En revanche, elle lui permettra de franchir le seuil de l'âge adulte, et de vivre sa vie "les yeux ouverts"¹. Le Garçon a plongé dans sa mer intérieure, pour en ressortir régénéré et transformé.

On peut remarquer en préambule que l'expérience de ce personnage est celle de tout spectateur de théâtre. En effet, sortir momentanément de son existence par la porte de l'imagination pour pénétrer quelques épisodes d'une autre vie, d'une autre histoire que l'on emportera avec soi une fois le spectacle terminé, est le lot de tous ceux qui assistent à une représentation, quelle que soit la nature de celle-ci. En effet, qu'un spectacle soit monté dans le but, conscient ou non, de justifier la condition humaine à un moment donné (ce qui est la caractéristique du théâtre bourgeois), ou au contraire de critiquer cette condition et de tenter de la changer (ce qui est l'objectif du théâtre épique), l'entreprise spectaculaire en soi fait par nature, sortir un moment le spectateur de lui-même pour le ramener ensuite à soi.

Le voyage du Garçon d'*Au bord de la mer intérieure* dans un ailleurs qui devient réel, a donc à mes yeux un rapport avec ce que vit un spectateur au cours d'une représentation. Il est intéressant de noter que cette expérience est également commune au dramaturge qui doit aussi investir de l'intérieur la situation qu'il veut exposer, que ce soit dans le but d'en restituer l'image avec le naturalisme immédiat d'une photographie ou avec la distance analytique propre à un tableau.

Si ces remarques me semblent importantes, c'est que Bond évoque le sujet assez tôt dans sa carrière. Il explique en particulier que ses pièces sont l'aboutissement de sa méditation sur une image dont le sens lui échappe. Je le cite : "... Mon point de départ est une série de brèves images visuelles, ... parfois simplement des expressions ... des phrases qui me semblent porteuses d'une atmosphère étrange que l'on a envie d'explorer et d'éclaircir."² Ainsi par exemple, l'origine de sa première pièce est la vision d'un vieil homme qui ne parle pas, et d'un jeune homme qui lui demande pourquoi, sans jamais obtenir de réponse³. A la suite de quelles chaînes d'évocations cette image est-elle apparue dans son esprit ? Pour Bond, l'écriture

¹ L'expression est de Marguerite Yourcenar.

² Bond, Edward, "Drama and the Dialectics of Violence", *Theatre Quarterly*, II, 5, 1772, p. 6.

³ "I had an idea about [all my plays] 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." Bond, Edward, *Performing Arts Journal*, I, 2 (Fall 1976).

dramaturgique est d'abord l'expression du désir de pénétrer ce qui semble inintelligible, un moyen de satisfaire la curiosité éveillée par l'inconnu.

Bond va même plus loin en situant cette volonté de comprendre à la racine de sa vocation de dramaturge. Il fait remonter cette vocation au moment où, comme le Garçon d'*Au bord de la mer intérieure*, il fit pour la première fois l'expérience de l'étrangeté. En effet, pendant la guerre, il fut évacué à la campagne, et se trouva soudain immergé dans un environnement étranger, n'offrant aucun repère au jeune londonien qu'il avait jusqu'alors été. L'effet de cette brusque plongée dans l'inconnu fut à la fois d'attiser sa volonté de découvrir ce milieu nouveau, et de lui faire prendre conscience à quel point notre façon de voir le quotidien est socialement conditionnée. Je cite Bond à nouveau : "Voir un champ pour la première fois alors que l'on ne s'attend en aucune manière à voir jamais quoi que ce soit de semblable – c'est une expérience saisissante. Et elle me fit remarquer les gens autour de moi. Ils parlaient cet étrange dialecte de Cornouailles, cela aurait pu être du japonais. On était donc très conscient que certains aspects de notre expérience n'étaient pas accompagnés des valeurs qui leurs étaient habituellement associées. J'aurais deviné ce que j'étais censé ressentir vis à vis de certains événements ..., on m'aurait appris à réagir par rapport à eux. Le fait de me trouver dans un environnement étrange dissocia l'expérience des choses et la façon de les ressentir. S'il existe une raison, c'est pour celle-là que je suis écrivain."⁴

Vivre ou écrire, c'est donc avant tout appréhender l'inconnu, et surtout se défier de deux écueils : les interprétations inculquées, et le fantasme pur et simple. On trouve comme un leitmotiv dans les écrits de Bond l'idée que l'imagination est une faculté éminemment rationnelle, indissociable de la rigueur intellectuelle. C'est cette rigueur, précisément, qui la différencie du fantasme. Je cite Bond : "Les vérités de l'imagination sont strictement déterminées et logiques. ... Si le philistinisme est si choquant c'est qu'il présume que ... l'imagination créative est arbitraire et gratuite, qu'elle est un jeu complaisant, qu'elle est du fantasme – et non une nécessité pour le développement humain. ... Mais l'imagination n'est pas du fantasme gratuit. L'imagination de l'artiste le met en contact avec le monde de son public autant que sa connaissance de celui-ci."⁵

L'imagination est la voie de la connaissance à condition qu'elle ne projette pas aveuglément des interprétations toutes faites sur le réel, ou qu'elle ne s'en éloigne pas en l'aménageant avec complaisance. Pour Bond, l'imagination est le visage empathique de la raison.

Les déclarations de Bond sur la symbiose entre imagination et raison ne sont pas simplement un *credo* théorique. On doit voir en elles une des principales lignes de force de son œuvre, permettant d'en marquer les principales étapes. Cette œuvre, en effet, a la particularité de se structurer en différents cycles, chacun attestant d'une progression par rapport au précédent, dans sa thématique générale aussi bien que dans sa forme. A chaque étape, Bond approfondit l'exploration des questions traitées, et ce, en s'appuyant sur la raison développée par l'imagination. Dans chacun de ces cycles, Bond met en scène des personnages dont l'imagination rationnelle leur permet - ou pas – de plonger dans leur mer intérieure, et donc d'acquiescer

⁴ "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." Bond, Edward, "Drama and the Dialectics of Violence", *Theatre Quarterly*, II, 5, 1972, p.4, ma traduction.

⁵ "The truths of imagination are strictly determined and necessary. ... Philistinism is so shocking because it assumes that ... creative imagination is arbitrary and random, a self-satisfying game, mere fantasy – instead of vital to human development. ... But imagination isn't random fantasy. The artist's imagination connects him to his audience's world just as much as his knowledge does." Bond, Edward, "Introduction to *Bingo*", p. 5-6.

- ou non - une connaissance exacte de leur monde et de leur place à l'intérieur de celui-ci. Les personnages dont l'imagination n'est pas corrompue parviennent à acquérir cette connaissance qui les libère, ceux dont l'imagination est quelque part "défectueuse", demeurent pour toujours dans des chaînes idéologiques et politiques qu'ils sont incapables de briser.

À l'origine, Bond consacre un premier groupe de pièces à la question de la finalité existentielle de l'homme. L'individu est-il dépendant d'une dynamique interactive vitale avec ses semblables, ou bien forme-t-il une entité ontologiquement autonome dotée d'une existence à part entière en dehors de l'espèce ? En d'autres termes, la possibilité d'exister seul, d'exister *en soi* est-elle une réalité de la nature humaine, ou au contraire une illusion, une illusion fabriquée comme un instrument politique par un système dans son effort pour se maintenir en place ?

La question se décline au fil du rapport que les personnages principaux entretiennent avec la tentation érémitique. Tous sont, sous diverses formes, tentés par une mise en retrait du groupe humain. Certains succombent à cette tentation, d'autres y résistent. Les deux démarches sont l'aboutissement d'une interrogation sur la place que le monde leur ménage et sur ce que leur position doit être vis à vis du monde. Les différents héros de ce cycle se projettent littéralement dans des réponses différentes. Certains se font prendre au piège, d'autres ressortent libérés.

Les noces du Pape, par exemple, montre un jeune homme, Scopey, fasciné par le vieil ermite mutique Allen qui vit isolé à l'extérieur du village, dans un cabanon plein de vieux journaux et de boîtes de conserve. Allen apparaît à Scopey comme un être hors d'atteinte de la cruauté des rapports sociaux qui régissent son propre quotidien. Scopey ne voit pas qu'Allen ne lit pas les piles de journaux qu'il collectionne. Il ne soupçonne pas que son mutisme résulte simplement de la perte de la faculté de parler. Il n'est pas alerté par le fait qu'Allen sait à peine ouvrir une boîte de conserve, et en consomme le contenu froid comme un animal mange de la viande crue. Le désir de Scopey de voir en Allen de la sagesse est plus fort que sa capacité à se projeter en lui et à constater que, littéralement, cet homme isolé des hommes n'existe pas. Scopey se détournera de sa communauté pour se rapprocher du vieillard. Lorsqu'il prendra définitivement sa place, ce ne sera pas en imagination : il le tuera, se glissera dans ses hardes, s'installera au milieu de ses conserves et de ses journaux. Ce faisant, il tombera dans le vide existentiel de l'ermite, abdiquant à son tour son humanité. Au dehors, la vie continue avec son cortège d'injustices, de cruautés, de servitudes.

A l'opposé des *Noces du Pape*, *La mer*, qui clôt ce cycle, annonce *Au bord de la mer intérieure*, non seulement dans son titre, mais surtout en ce qu'elle présente un héros qui fait le choix inverse de celui de Scopey. Ce héros, Willy, tombe dans la mer pendant une tempête. Comme le Garçon d'*Au bord de la mer intérieure*, il sortira de son expérience secoué, mais armé d'une nouvelle compréhension de la vie. Les pièces diffèrent en ce que la symbolique de la tempête dans *La mer* est abstraite, alors que la vision du Garçon dans *Au bord de la mer intérieure* nous est donnée, mais ce que ces expériences respectives apportent à ces personnages, c'est la force de s'engager dans le réel. A la fin de *La mer*, Willy voit clairement ce qu'ont de dangereux la grande bourgeoise dont il pourrait prendre la succession, et l'ermite qui vit dans une retraite tentante. C'est parce que le monde est fait à leur image à tous deux qu'il basculera bientôt dans la guerre qui s'annonce. Prenant conscience de cette réalité, Willy s'engage à "changer le monde"⁶, comme à la fin d'*Au bord de la mer intérieure*, le Garçon scelle son engagement dans la vie en préparant du thé qu'il offre à sa mère.

Ce détail n'a l'air de rien, mais Bond a coutume d'incarner des concepts énormes dans des gestes minuscules. La tasse de thé, c'est la vie sociale. Le début de la pièce le souligne : la Mère évoque l'esclavage que constitue son travail, reconnaissant qu'elle en est prisonnière pour sa survie. Le thé, substance vitale symbolique acquise en entrant dans le circuit de poupées russes du profit, incarne notre mode de vie, et

⁶ The Sea, Sc. 8, p. 169, Bond Plays: Two, (London: Methuen, 1978).

notre prise de position par rapport à ce mode de vie. La question qui clôt *Au bord de la mer intérieure* est de savoir si le thé du fils aura le même goût que celui de la Mère. Sera-t-il produit, dans le monde qu'il construira demain, de la même façon qu'il l'a été jusqu'à présent ? L'expérience empathique du Garçon vis à vis des victimes du siècle nous permet d'en douter, de même que l'expérience symbolique de Willy dans *La mer* nous garantit qu'il ne pourra plus vivre passivement dans le monde tel qu'il est.

Le cycle suivant pousse un peu plus le raisonnement de Bond. S'il est vrai que "hors de la société l'homme est un monstre"⁷ (ces mots sont de Bond), comment se fait-il que l'on y vive si mal ? Comment se fait-il que la Shoah (ou tous les autres génocides) puisse s'y dérouler ? Comment se fait-il que l'agression sous toutes ses formes en soit le mode de fonctionnement ? Pourquoi le monde n'est-il pas le lieu de l'épanouissement humain ? Pour Bond, notre culture n'est pas une culture, c'est une idéologie destinée à maintenir en place un système économique qui s'est figé. À mesure de l'évolution des connaissances et des techniques, nos structures sociales se trouvent en décalage croissant par rapport à leurs fonctions pratiques originelles. N'ayant plus de justification pratique, ces structures et les valeurs qu'elles véhiculent se figent alors dans un statut "mythologique". Cette "moralisation sociale des institutions", comme l'appelle Bond, imprègne toutes nos activités, y compris les plus privées. La "moralisation sociale des individus" qui en découle est ce moment où les valeurs d'une société sont intériorisées par les individus qui la composent, au point qu'ils ne peuvent plus se voir avec objectivité, ne percevant d'eux-mêmes que la représentation codifiée, truquée, seule autorisée par l'idéologie dominante. Je cite Bond : "La corruption de l'innocence qui crée une société injuste, détruit la société. Les injustices sont terribles, mais leurs justification – les excuses, les raisonnements tordus – sont bien pires encore. Ce sont elles qui, au bout du compte, détruisent la société. Et en premier lieu, elles détruisent l'image humaine."⁸

Dans ce deuxième cycle, Bond évoque (entre autres) deux poètes, John Clare et William Shakespeare, qui ne réussissent pas à plonger dans leur "mer intérieure". Leurs œuvres font certes preuve d'une intégrité intellectuelle et artistique reconnue, mais ils ne parviennent pas à appliquer cette intégrité à leur société, ils ne réussissent pas à comprendre les situations réelles comme ils comprennent les situations qu'ils ont imaginées, ils ne réussissent pas à voir leurs semblables avec les yeux qu'ils ont pour leurs personnages. Clare et Shakespeare laissent donc se développer sous leurs yeux des injustices sociales criminelles en leur temps, et qui ont formé la base du système dans lequel nous vivons aujourd'hui. Bond constate par exemple que Shakespeare "a conçu le personnage de Lear, qui est le plus intransigeant des critiques vis à vis de la société"⁹, et que malgré cela, lui n'a rien fait pour empêcher l'expulsion des paysans des prés communaux de son village. En cela, le défaut d'imagination rationnelle des deux poètes est condamné. Je cite un des poèmes accompagnant *L'imbécile* (la pièce centrée autour de John Clare) : "Tu es poète et tu aurais du savoir / Tu dois imaginer le réel, et non des illusions / ... Clare, tu as créé des illusions / Et celles-ci détruisent les poètes."¹⁰

Le cycle suivant tire la conclusion des deux précédents : si notre monde s'est figé dans une culture réactionnaire engendrant un mode d'existence agressif et destructeur, il faut le remplacer par une

⁷ Bond, Edward, *Preface to Bond Plays: Two*, (London: Methuen, 1978), p. xi.

⁸ "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 worse. They are what finally destroys society. And first they destroy the human image." Bond, Edward, "Commentary on the *War Plays*, (London: Methuen Drama, 1991), p. 363, ma traduction.

⁹ "Shakespeare created Lear, who is the most radical of all social critics." Bond, Edward, "Introduction to *Bingo*", p. 4.

¹⁰ "You are a poet and you should have known / You must imagine the real and not illusions / ... Clare, you created illusions / And they destroy poets." *Mary*, "Clare Poems", publiés avec *The Fool*, Bond plays: III (London : Eyre Methuen, 1987), p.155.

organisation du réel différente. Bond allègue depuis toujours que la gestion collective des ressources, parce qu'elle implique l'ensemble de la communauté humaine dans l'acte même d'exister, crée à l'intérieur de cette communauté un lien (un lien empathique) qui bloque de fait l'inégalité sociale, et les maux qui en découlent. Dans son troisième cycle, Bond martèle l'urgence de détruire notre organisation socio-économique inégalitaire. Il le fait à travers des personnages dont l'imagination n'a pas été corrompue par leur existence, et qui, à travers elle, ont acquis la capacité de considérer clairement la société comme une machine à se maintenir en place. Un seul exemple : à la première scène de la pièce *The Bundle (Le paquet)*, apparaît le héros, Wang, bébé abandonné par des parents miséreux. A la scène suivante, on retrouve Wang quatorze ans plus tard. Il a été recueilli par un couple presque aussi pauvre que ses parents, et pourtant, il ne s'est pas développé à leur image. Alors que son père adoptif et lui braconnent du poisson pour survivre, Wang se montre capable d'investir objectivement sa propre condition par l'imagination, de prendre, par rapport à elle, un recul que son père adoptif n'a jamais eu les moyens d'avoir. Ses questions forcent même ce dernier à énoncer pour la première fois la vérité de sa condition. Je cite un extrait de leur dialogue : "WANG : Nous ne possédons plus notre bateau. / ... A qui appartient la rivière ? ... A qui appartient le poisson ? Pourquoi pêchons-nous la nuit ? / ... LE PASSEUR : Le propriétaire possède le bateau et la rivière et le poisson. Tu pourrais dire qu'il nous possède - il possède le seul moyen que nous ayons de survivre."¹¹

Avec une vision des choses aussi claire, il n'est pas étonnant que la conviction de Wang soit inébranlable, et qu'elle lui donne la force de mener à bien son entreprise réformatrice. Si la stratégie révolutionnaire de Bond grâce au théâtre prend un nouveau visage dans ce cycle, c'est que Wang (ainsi que d'autres personnages dans les autres pièces) est présenté comme la pure incarnation de l'engagement issu d'une conception rationnelle du monde. Afin d'exposer cet engagement, il est donné, pour ainsi dire, "tout fait". En revanche l'imagination rationnelle du spectateur est sollicitée par un autre biais : celui de la structure des pièces. C'est dans la préface de *The Bundle* que Bond met au point son concept de dramatisation de l'analyse. Une pièce doit avoir une structure qui représente le développement d'un raisonnement "vécu" (vécu en imagination) devant mener le spectateur à la même lucidité que Wang.

Restoration, autre pièce du cycle, fait apparaître un personnage, Bob, dont le travail, comme celui de la mère d'*Au bord de la mer intérieure* est un esclavage à peine déguisé. Le choix de Bob est d'assumer totalement sa condition. Il accepte de faire la sale besogne de son maître en se laissant accuser de meurtre à sa place. La pièce torture le spectateur de bout en bout parce que la donne en est énoncée dès le début, et que son déroulement ne montre plus ensuite que Bob s'enfonçant à chaque scène vers le dénouement inéluctable qui le fera pendre à la place du riche seigneur. Le spectateur est témoin de cet aveuglement, et ne peut rien faire pour forcer Bob à ouvrir les yeux et à considérer la réalité de sa condition plutôt que la conception fantasmagorique qu'il s'en fait. Personne ne parvient à trouver les mots qu'il pourrait entendre. On le voit ainsi en prison, apprenant à lire sur son propre arrêt de mort, et cependant incapable d'en déchiffrer le sens. L'imagination rationnelle de Bob est trop faible pour le maintenir en vie.

Bond prend cette situation pour point de départ de la dernière phase de son œuvre (dont *Au bord de la mer intérieure* fait partie). Ces pièces semblent avoir pour objectif d'apprendre à lire, à voir, à entendre au Bob qui vit en chacun d'entre nous. L'accent y est fortement mis sur les raisons qui font que l'on ne parvient pas à suivre conceptuellement jusqu'au bout les chaînes causales reliant entre eux les éléments qui structurent notre existence. Dans la préface de *Café*, pièce qui précède *Au bord de la mer intérieure*, Bond énonce que la cause principale de cette incapacité est un dysfonctionnement de l'imagination. En effet, société et individu étant dans une relation symbiotique qui fait que chacun est le miroir de l'autre, la structure agressive de la société se trouve intériorisée dès le plus jeune âge par l'enfant qui la reprend à son compte. Possédé par sa société, habité par son dynamisme prédateur, l'individu ne peut que reproduire ce schéma dans son être. La

¹¹ *The Bundle*, scène 2, pp. 5-6, ma traduction.

façon qu'a notre société d'établir durablement cette dynamique proprement auto-destructrice à l'intérieur de chacun de nous, est de corrompre, de mutiler notre imagination en bloquant notre faculté d'empathie. En effet, si nous réussissions réellement à nous reconnaître en l'autre, il deviendrait impossible de traiter cet autre en rival ou en ennemi – ce que nous faisons en permanence.

La dramaturgie bondienne évolue donc pour se confronter à cette nouvelle préoccupation : comment revitaliser notre imagination desséchée et atrophiée ? L'énormité de l'entreprise explique le caractère assez expérimental de la production récente, mais *Au bord de la mer intérieure* est un exemple de réponse.

Si l'on devait résumer les innovations dramaturgiques de la dernière phase de l'œuvre en une idée forte, on pourrait dire que le souci principal de Bond à présent est d'éviter de prendre la parole à la place du spectateur. Le caractère achevé de l'analyse dramatisée du troisième cycle fait maintenant place à un effort d'ouverture dont le but est de pousser le spectateur à un acte créatif d'interprétation. Ouverture dans les personnages qui perdent leur nom et toute caractéristique individualisante, et dont la masse ordinaire est représentée par l'omniprésence étouffante de l'armée : humanité vêtue à l'identique, obéissante comme une machine, qui tue et qui détruit. Ouverture également dans les situations proposées, devenant de plus en plus universelles et simples : adolescents dans l'acte d'apprendre ; vieillards survivant dans les ruines ; parents essayant de communiquer avec leurs enfants ; tasses de thé que l'on boit ou que l'on ne boit pas, etc. Ouverture encore dans la façon d'organiser dramatiquement ces situations, de façon à ce que le spectateur reconstruise lui-même la cohérence de l'ensemble. Dans notre pièce, par exemple, l'action se déplace, par l'intermédiaire du Garçon, d'une cabine d'extermination par gazage en 1944 à un appartement dans une ville d'aujourd'hui. Quel est le rapport entre les deux ? A nous de répondre. Le fait de voir un rapport ou de ne pas en voir un est un choix qui reflète en dernier lieu nos choix existentiels et politiques. Ouverture enfin dans le texte, qui foisonne jusqu'à la saturation et qui est traité sur le même plan que les images, envahissant ainsi l'espace scénique. L'image du Garçon, scène 1, versant sa tasse de thé est par exemple reprise verbalement lors de sa vision sous la forme de la boîte de cristaux que le soldat verse dans la chambre à gaz, puis "rattrapée" de nouveau lorsque l'adolescent fait son propre thé hors scène à la fin de la pièce. Bond nous invite à créer, par notre imagination, le lien entre les différentes évocations de ce récipient que nous pouvons vider ou remplir, ou que l'on peut vider ou remplir à notre place.

Cet acte de création du sens du spectacle par nous, spectateurs, est le même que l'acte de création du réel que Bond nous demande d'effectuer dans la vie. Je voudrais achever en citant un point des "Notes sur l'imagination" publiées avec *Café* : "... La source de notre humanité est l'imagination. ... On peut nous apprendre la maçonnerie, mais qui nous apprendra à construire un hôpital plutôt qu'une chambre à gaz ? L'imagination."