



HAL
open science

La notion de sociabilité dans le théâtre britannique contemporain

Agathe Torti Alcayaga

► **To cite this version:**

Agathe Torti Alcayaga. La notion de sociabilité dans le théâtre britannique contemporain. La sociabilité dans tous ses états, CRIDAF, May 2005, Paris, France. hal-04085666

HAL Id: hal-04085666

<https://sorbonne-paris-nord.hal.science/hal-04085666>

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 : *La notion de sociabilité dans le théâtre britannique contemporain*

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

Événement : communication au séminaire du CRIDAF, *La sociabilité dans tous ses états*, 28 mai 2005.

La notion de sociabilité se situe au cœur des mouvements philosophiques, politiques et esthétiques qui ont caractérisé ce que l'on a coutume d'appeler "le deuxième âge d'or de la scène britannique", correspondant globalement à la production théâtrale de la seconde moitié du XXe siècle. Ceci d'un point de vue très concret tout d'abord, avec la mise en place, à la suite de la création du *Arts Council*, en 1946, des structures de financement de cette production - l'établissement de ces structures étant déjà indicatif de choix de société particuliers. Un autre aspect historique concret de la question de la sociabilité dans le contexte du théâtre britannique est la remise en question, puis l'abolition de la censure des œuvres théâtrales par le Lord Chamberlain. La notion de sociabilité marque également le théâtre britannique de cette période du point de vue des questionnements qui s'y sont exprimés, et qui, malgré leur diversité, ont néanmoins ceci de commun de revendiquer une rupture avec le consensus bourgeois de l'ère précédente (à l'immense - mais unique - exception de Shaw). Questionnement philosophique et mystique chez Beckett et Pinter ; questionnement politique chez Bond, Arden, Churchill, Griffith ; questionnement sociologique radical chez les féministes Gems, Daniels, Dowie, pour ne citer que les interrogations les plus larges et les auteurs les plus connus. Ces questionnements trouvent naturellement leur expression dans des formes dramatiques qui rompent elles aussi avec la tradition de la "pièce bien faite" : remise en cause de l'espace, du temps, du personnage, de l'accessoire, du décor, du mouvement, du verbe même, la forme (les formes !) est également le lieu de la réévaluation des rapports unissant l'individu au monde, réévaluation qui caractérise si fortement cette période de l'histoire du théâtre britannique.

Lorsque l'on m'a proposé de participer à ce séminaire, j'avoue avoir un peu inconsidérément proposé le thème de ma conférence. On pourrait en effet écrire dix volumes sur la notion de sociabilité dans le théâtre britannique contemporain. Afin d'épargner à l'assistance une sorte de *reader's digest* de ces dix volumes, qui ne pourrait contenir que d'immenses généralités et dans lequel l'évocation des auteurs tiendrait plus du *name dropping* que de l'analyse sérieuse, j'ai du recentrer mon travail. Néanmoins, afin de ne pas trop tromper le public sur la marchandise, j'ai décidé de construire ma communication en forme d'entonnoir : dans une première partie, je tenterai de donner un certain nombre de points de repères contextuels, non pas pour broser un panorama, mais de façon à dégager quelques notions importantes qui participent de ma thématique de recherche. Cette thématique, je la reprendrai dans le cadre de mon *work in progress* – en un deuxième temps qui sera beaucoup plus centrée sur les auteurs qui m'occupent et sur leurs travaux. J'espère que vous ne me tiendrez pas trop rigueur de la supercherie, ni du ton un peu libre que je choisis d'employer aujourd'hui.

Située au carrefour de notions sociologiques, historiques, politiques, spirituelles, morales – et pourquoi pas, biologiques –, "la sociabilité", c'est tout l'éventail de la question du "vivre ensemble". Elle est indissociable du phénomène du théâtre – en fait, c'est probablement elle qui a créé ce dernier. Rappelons que la première manifestation du théâtre fut de charger symboliquement une chèvre des fautes de la collectivité, puis de faire disparaître ces fautes en sacrifiant l'animal

innocent qui les portait.¹ Cette démarche implique qu'une communauté se reconnaisse en tant que telle, c'est à dire prenne conscience de la double dimension de l'humanité qui est d'être à la fois individuelle et collective, donc qu'une idée s'ébauche du rapport entre nature et condition humaines, rapport qui lui-même détermine les valeurs normatives auxquelles cette communauté adhère – et celles contre lesquelles elle s'inscrit.

On le voit : parler du théâtre, c'est parler de la sociabilité - d'autant que la réalité cérémonielle du spectacle est elle-même collective : ce qui se passe sur scène ne peut pas s'élaborer seul, et de toute façon, un spectacle se définit au minimum par un artiste (*performer*) et un spectateur.

Quelles que soient les multiples formes que le théâtre ait pu prendre dans l'espace et dans le temps, la question du "vivre ensemble" en a toujours été l'ossature. C'est elle qui soutient tout, même si on ne la voit pas. Or, ce que je trouve particulièrement intéressant dans le théâtre britannique de la seconde moitié du vingtième siècle, c'est que cette ossature se voit.

Naturellement, elle ne se voit pas systématiquement – et elle ne se voit pas qu'en Grande Bretagne. Le père du théâtre "à ossature visible" est allemand, il s'agit de Bertold Brecht. En 1956, la tournée en Angleterre du *Berliner Ensemble* aura une influence théorique et esthétique déterminante sur le développement de la scène britannique qui, à cette époque, se mettra à parler ouvertement de sa société.

Mais peut-être l'apport Brechtien n'a-t-il été que le réactif qui fait émulsion sur des ingrédients déjà prêts à se rencontrer. En effet, un certain nombre de facteurs périphériques au théâtre s'étaient mis en place après la *tabula rasa* de la guerre, facteurs qui avaient dans une large mesure déjà créé les conditions de l'expression ouverte, articulée, de la question du "vivre ensemble" sur la scène britannique.

À mes yeux, deux d'entre eux sont essentiels à la libération de cette parole.

Le nerf de la guerre.

Premier facteur nécessaire à une émancipation de la créativité : l'affranchissement de la dictature économique du public grâce à l'établissement d'un financement d'état. Trois voies d'accès à cet argent public se mettent en place :

1) A partir de 1947, la possibilité pour les communes d'acquérir les théâtres en difficulté et d'en faire des établissements municipaux - c'est-à-dire des théâtres subventionnés localement en échange d'une programmation présentant certaines garanties de qualité. Cette mesure est importante parce qu'elle ralentit la disparition des salles de spectacle, qui, à cette époque d'austérité, rapportent peu en tant qu'entreprises culturelles. Cette politique permet donc de maintenir le parc des salles, ainsi qu'une certaine qualité dans l'offre.

2) En 1957, l'abolition de l'impôt sur les spectacles, qui avait été instauré pour financer la Première Guerre Mondiale, et dont l'argent qu'il rapportait avait été réaffecté, à la fin de celle-ci, aux compagnies "à but non lucratif". La production de ces dernières n'étant pas de très grande

¹. On trouve encore aujourd'hui trace de cette démarche dans le nom de "tragédie", dérivé du grec "*tragos*", "bouc".

qualité, la disparition de cette source de financement ne porta pas de coup fatal à l'Art Dramatique – en revanche, se répercutant sur le prix des billets, elle constitua une sorte d'appel d'air qui contribua à maintenir la fréquentation des lieux de spectacle par le public.

Cet impôt sera bien remplacé par une *Selective Employment Tax*, mais dix ans plus tard seulement (en 1966), à une époque où la culture de financement des politiques culturelles aura déjà changé, de toute façon. Si elle aura bien pour effet d'augmenter le coût des billets, cet argent sera redistribué non plus aux groupes "à but non lucratif", mais aux compagnies subventionnées, c'est-à-dire avalisés par le *Arts Council*, et qui, par définition, produisent une Création de qualité.

3) Troisième point, de loin le plus important : la création, en 1945, du *Arts Council* organisme chargé de répartir les fonds publics sur les foyers de création artistique, dont le théâtre, à travers une commission chargée du spectacle vivant (le *Drama Pannel*) dont il est doté. Ce qui est important, c'est que le *Arts Council* est indépendant : son exécutif ne change pas avec le gouvernement, et il n'a pas de comptes à lui rendre. D'autre part, les membres des commissions comprennent des permanents et des bénévoles venant de tous les horizons des arts concernés (pour le théâtre : des auteurs, des acteurs, des metteurs en scène, des journalistes, des propriétaires de salle, etc.). Ce sont eux qui choisissent, en toute liberté, comment répartir les subsides. Or, le *Arts Council*, à côté d'une politique de conservation "classique"², développe en parallèle une politique d'innovation audacieuse, et se met à financer des compagnies "expérimentales".

"Expérimentales", ces compagnies peuvent l'être parce qu'elles sont attachées à faire évoluer l'écriture en débusquant de nouveaux dramaturges. On pense là en premier lieu à l'*English Stage Company*, établie au théâtre du *Royal Court* qui, en plus des spectacles qu'elle monte, organise des concours, met en place des ateliers d'écriture, monte des séances de travail entre nouveaux venus et praticiens établis, enfin : se donne les moyens d'être une pépinière. La *English Stage Company* est la plus connue, mais ce n'est pas la seule : Le *Bush Theatre*, le *Gate Theatre*, etc. se donnent la même mission et sont également financés par de l'argent public.

"Expérimentales", ces troupes peuvent l'être également parce qu'elles essayent de construire un théâtre d'intervention en prise directe sur le réel : un théâtre que la France appellerait "populaire". Les noms les plus connus sont le *Theatre Workshop*, *7:84*, *Belts and Braces*, *The Portable Theatre*, *Joint Stock*, *Inter-Action*, etc. L'angle d'attaque que ces groupes prétendent avoir sur la société déterminera leur évolution dans différentes directions – directions qui seront à leur tour alimentées par l'argent public.

Ainsi, *7:84*, fondée par l'Écossais John McGrath, se séparera en *7:84 England* et *7:84 Scotland*. Cette dernière - beaucoup plus productive que la première – centrera son travail sur des préoccupations nationales écossaises (*The Cheviot, the Stag and the Black Black Oil*, par exemple, traite du profit que l'Angleterre tire du pétrole écossais). La veine des préoccupations régionales, nationales ou ethniques est creusée par de nombreux groupes. Dans les provinces ce mouvement est soutenu par le fait que le *Arts Council* se ramifie graduellement en branches autonomes pour l'Écosse et le Pays de Galles dès 1967. Mais même à Londres, les voix de l'ethnicité Antillaise (avec le *Carib Theatre*), Africaine (avec le *Black Theatre*), etc. se font entendre.

². Limitation des déficits de salles en difficulté ; préservation du patrimoine théâtral, etc.

Dans un autre registre, d'autres groupes expérimentaux se centreront plutôt sur le grand thème de l'identité de genre. *Belts and Braces*, par exemple, donnera naissance à la troupe *Monstrous Regiments*, centrée sur un travail autour de problématiques féministes. Nombre de troupes et de lieux, tels le *Women's Theatre Group*, mais également, le *Gay Sweatshop*, *DV8*, le *Drill Hall*, etc., profiteront également de la manne publique.

Et puis d'autres compagnies, enfin, telle *Joint Stock*, le *Unity Theatre*, le *Centre 42*, le *Theatre Workshop*, etc. continueront de tracer leur sillon plutôt politique, plutôt sociologique – toujours alimentées par l'argent de l'état.

Ces catégories sont évidemment très perméables, nombres d'œuvres se situant au croisement de toutes ces thématiques.

On peut porter des regards très différents sur ce que le *Arts Council* a ou n'a pas apporté au théâtre britannique. Pour ma part, il me semble que :

1) le fait de financer publiquement le théâtre crée un lien entre le public et la scène, c'est-à-dire au minimum une attente de la part des deux parties, et une mise en dialogue : la société se donne pour mission de parler d'elle-même et à elle-même à travers le théâtre.

2) le fait d'avoir un apport financier, et que cet apport soit distribué "à l'anglaise", c'est-à-dire avec *fair play*, équitablement, sur les projets quels qu'ils soient (centrés sur l'écriture, sur les identités nationales ou de genre, sur les problèmes sociaux, etc.), permet au débat sur la question du "vivre ensemble", de proliférer par des dizaines de biais différents. Quand on parle de la richesse du théâtre britannique des années 1950 à 1990³, c'est à cela que l'on fait référence. En ramenant ces années à l'échelle d'une semaine, on peut, le lundi, aller voir *A Taste of Honey*⁴ ; le mardi, *Cathy Come Home*⁵ ; le mercredi, *US*⁶ ; le jeudi, *The National Health*⁷ ; le vendredi, *Strawberry Fields*⁸ ; le samedi, *The Romans in Britain*⁹ ; et le dimanche, un chef-d'œuvre absolu comme *Cloud 9*¹⁰, qui les subsume toutes. Et dans tout cela, je n'ai même pas évoqué le *Theatre in Education* ni l'avènement des *Fringe Festivals*.

Bouillonnement créatif intense autour de la chose publique, donc.

Abolition de la censure

Pour que tout ce foisonnement aboutisse à une prise de parole sincère, encore faut-il lui en donner le droit. C'est pourquoi, à mon sens, le deuxième facteur-cadre est l'abolition de la censure, dont l'importance est, à tort, un peu considérée à la baisse aujourd'hui.

³. Ce "deuxième âge d'or du théâtre britannique" prend fin en 1994 lorsqu'une nouvelle charte pour les *Arts Council* des 3 pays en transforme radicalement la mission. Le financement (notamment par le rapport de la loterie) des troupes, des lieux et des spectacles est aujourd'hui largement fonction de la rentabilité estimée des projets.

⁴. Shelagh Delaney, 1958, problématique féministe.

⁵. Pièce télévisée de Jeremy Sandford, 1961, sur le problème social du (manque de) logements.

⁶. Peter Brook, 1966, sur la guerre du Viêt-Nam.

⁷. Peter Nichols, 1969.

⁸. Stephen Poliakoff, 1977, sur le racisme.

⁹. Howard Brenton, 1979, sur le colonialisme.

¹⁰. Caryl Churchill, 1979, pièce anticolonialiste traitant du regard socialisé à travers l'identité raciale et l'identité de genre.

La censure, en application depuis 1737, donnait au Lord Chamberlain, représentant de l'état, le pouvoir d'exiger des coupes de répliques ou de scènes dans les pièces, voire d'en interdire totalement la représentation, si elles contrevenaient à certains critères. Ce qui est intéressant, c'est que ces critères laissent apparaître en creux une certaine conception de la sociabilité (celle qui disparaît après-guerre), qui nie la réalité subjective de l'individu, et fige sa réalité collective, l'asservissant à un projet de société qui devient de fait une contention. Je m'explique plus clairement : quels sont les critères de censure d'une pièce ?

- Le premier est d'ordre privé. Il s'agit de "l'atteinte aux bonnes mœurs". Quelle que soit la définition qu'on en donne, les "bonnes mœurs" sont toujours relatives à l'époque qui les détermine – aujourd'hui, par exemple, cette notion a disparu, remplacée par un ensemble de définitions plus fines, plus juridiques, plus tolérante des usages. Mais tant que les "bonnes mœurs" demeurent déterminées par le consensus flou de la culture émanant de la classe dominante, la singularité individuelle n'a pas droit officiel de cité, et au Royaume Uni, jusqu'en 1968, elle reste sous surveillance de l'état. (Même s'il est vrai aussi que l'obstacle crée inmanquablement l'énergie pour le contourner – on n'en voudra pour exemple que l'insolence délectable d'un Joe Orton).

- Le deuxième critère pour lequel une œuvre peut avoir maille à partir avec la censure est le "trouble à l'ordre public". Ce chapeau très vaste recouvre notamment les offenses à la monarchie, la représentation du régicide, celle de la famille royale, et celle de personnalités politiques vivantes ou récemment décédées - c'est-à-dire les symboles autour desquels se soude une collectivité.

Or, la censure au théâtre tombera par ce double aspect qu'elle tente de régenter, et qu'en quelque sorte, elle réhabilite par sa chute :

- Un premier incident a lieu en 1964 avec la pièce de John Osborne *A Patriot for me*, qui montre un officier Austro-Hongrois passer du côté ennemi à qui il fournit des secrets militaires. S'il se fait prendre à la fin, il termine néanmoins la pièce en revendiquant sa trahison, donc en se positionnant contre l'ordre établi. Or, cet officier est homosexuel, et la pièce montre un bal de travestis et une scène d'amour entre deux hommes. Ce sont ces deux scènes, qui mettent en relief l'identité sexuelle du héros et qui posent cette identité privée comme force de rébellion face à l'ordre établi, dont le censeur demande la suppression.

- Deuxième incident l'année suivante : Le *Royal Court* monte *Saved*, d'Edward Bond, pièce attachée à montrer comment la violence systémique, la violence collective, s'exprime à travers les individus. Elle contient une scène horrible dans laquelle des jeunes gens, désœuvrés, aculturés, mais tout à fait ordinaires, lapident à mort un bébé dans son landau. Ce qui est très troublant, c'est que ces jeunes ne sont ni particulièrement méchants ni particulièrement agressifs, mais que, partant d'une billevesée, les réactions s'enchaînent, la situation fait boule de neige et aboutit logiquement au déchaînement de la violence bestiale. C'est l'ordre public, et non privé, qui est ici mis en cause, et c'est pour cela que la censure demande la suppression de cette scène particulière.

A ces réactions institutionnelles sur les évocations des aspects privé et public de la réalité humaine, le *Royal Court* apporte une réponse schizophrène : il se dédouble. Alors que "de jour", il est une compagnie subventionnée par le *Arts Council*, "de nuit" (c'est-à-dire pour la durée des représentations de ces pièces) il prend le statut de "Club Privé" doté du droit de représenter les

spectacles qu'il veut, pourvu que les spectateurs achètent une carte de membre en même temps que leur billet. Dans la démarche, "l'identité privée" du *Royal Court* vient au secours de son "identité publique".

Mais cette schizophrénie ne tient pas longtemps face à la radicalisation du débat : en effet, suite au succès de ces deux pièces "séditieuses", le stratagème du Club Privé est brutalement interdit aux salles de spectacle. Il s'agit d'une réponse répressive qui oblige à choisir son camp. Le *Royal Court* choisit le sien et décide de se porter au combat de manière frontale, en montant une pièce de Bond, *Early Morning*, interdite par la censure dans sa totalité.

- Il faut remarquer que la pièce attaque des deux côtés (privé / public). On entend souvent dire que ce qui a motivé son interdiction, c'est une charge de l'ordre de la médisance sur la vie privée de la reine Victoria, puisque Bond en fait une lesbienne prédatrice qui viole Florence Nightingale. Ce n'est pas faux : on sent bien que Bond ne se force pas beaucoup pour dire des méchancetés sur la Reine Victoria - néanmoins, dans cette œuvre, l'attaque privée n'est pas plus virulente que la critique publique. Les dirigeants du monde (dont Gladstone et Disraeli) y sont montrés obsédés par le pouvoir, passant leur temps sur terre à tenter de se supprimer mutuellement, et leur temps dans l'au-delà à se manger les uns les autres¹¹.

Attaque privée, attaque publique, la pièce est totalement interdite, le *Royal Court* la monte quand même, se fait fermer, lance une campagne de protestation, obtient un débat parlementaire, et la censure est finalement abolie en 1968. Ce n'est pas un événement anodin.

Les conditions matérielles d'une parole théâtrale réellement libre sur la chose publique sont alors réunies en Grande Bretagne : on en a à la fois le droit et les moyens. Ceci ne veut d'ailleurs pas dire que tous les auteurs se mettent à écrire des pièces critiquant les institutions existantes pour autant. Tom Stoppard ou Peter Shaeffer, par exemple, deux grands dramaturges plutôt conservateurs font également carrière à cette époque. Mais, quel qu'il soit, le débat sur l'articulation entre individu et collectivité s'exprime au grand jour, sans complexes, et de multiples manières.

Liberté des formes théâtrales

A une approche thématique libérée répond également une forme libérée. Elle est très perceptible dans le verbe : c'est à cette époque que l'on commence à faire sonner les accents, les mots grossiers, les idiolectes. Libérée, la forme théâtrale l'est également au niveau de la construction structurelle des pièces : les actes disparaissent au profit de scènes ou de "parties" ouvrant de nouveaux modes de narration. *Idem* pour ce qui est des décors, des costumes, des accessoires qui s'éloignent du réalisme pour se charger de nouvelles possibilités sémiotiques. Petit à petit, on met à mort la "pièce bien faite" traditionnelle, pour la remplacer par une forme plus en adéquation avec les nouveaux rapports qu'entretiennent citoyen et société.

Car tous les auteurs de cette période, naturellement, réfléchissent à leur pratique. Dans la majorité des cas, la réflexion théorique des dramaturges est *ad hoc*, c'est à dire qu'elles tournent autour d'une production particulière : toutes les préfaces de l'œuvre monumentale de Caryl

¹¹. Le cannibalisme est la représentation littérale du fonctionnement de notre société prédatrice.

Churchill, par exemple, s'appliquent exclusivement aux pièces qu'elles introduisent, de même que celles de David Edgar, ou de David Hare.

Un deuxième type d'écrits théoriques est à trouver dans les ouvrages à part entière. C'est celui des professions de foi qui sous-tendent une ligne de création particulière, et notamment à l'époque, la nécessité d'établir un théâtre en phase avec le quotidien des spectateurs pris dans la réalité concrète de leur existence. Je pense notamment à John Arden (*To Present the Pretence*, 1978), à John Mac Grath (*A Good Night Out*, 1981), à Arnold Wesker (*Fears of Fragmentation*, 1970 about *Group 42*).

Troisième type d'écrits théoriques, enfin, ceux qui sont plus essentiellement techniques, qui s'attachent plus particulièrement aux questions de sémiologie théâtrale : "comment produire du sens" ; "comment affecter le spectateur en détruisant tout repère stable autour de lui". On peut penser à Peter Brook (*The Empty Space* 1968), ou, plus récemment, Howard Barker (*Arguments For A Theatre*, 1997).

Edward Bond : une réflexion sur la société à partir du théâtre

Le dramaturge qui produit un corpus théorique aussi important que sa production théâtrale¹² ou peut s'en faut, est, encore une fois, Edward Bond, qui s'affirme comme le théoricien - praticien successeur de Bertold Brecht.

À mon avis, la réflexion théorique d'Edward Bond se démarque de celle des autres, parce qu'il ne réfléchit pas au théâtre à partir de la société, mais qu'il réfléchit à la société à partir du théâtre : il se sert du théâtre en premier lieu comme moyen d'observation. C'est le théâtre qui lui fait découvrir que notre façon de "vivre ensemble" n'est pas conforme à notre nature. Sa réflexion sur son art pivotera toujours sur la question de la transmission : comment les processus cybernétiques inhérents à l'acte de théâtre peuvent-ils s'intégrer à la faculté de comprendre du spectateur ; comment le spectateur peut-il faire sienne l'analyse qui lui est présentée par le théâtre.

On peut remarquer que si Bond a cette démarche-là, c'est parce qu'il est le produit de ce que je disais plus haut sur son époque. Né en 1934, il a été "effacé" par la guerre qu'il a connu enfant : évacué, il a été séparé de sa famille, affectivement perturbé, il a raté ses *A-levels*, il a subi deux ans de service militaire en Autriche, il a dû se mettre à travailler comme ouvrier très jeune, etc. Il ne maintient de lien avec la société que par le biais du théâtre, déclarant que la seule réelle éducation qu'il ait jamais reçue a consisté en une matinée scolaire où sa classe avait été voir *Macbeth*. Pendant ses années d'*outsider*, il prend l'habitude de réfléchir aux choses par le moyen de petites scènes qu'il écrit, comme on fait des schémas, des croquis, des grilles de mots croisés. Peu à peu, le théâtre lui devient un langage. Il lui est donc naturel, en 1958 de participer à un concours organisé par le *Royal Court*, en envoyant une pièce. Celle-ci lui vaudra d'être admis aux ateliers, de travailler avec William Gaskill et George Devine qui avaient été à l'initiative de l'invitation du *Berliner Ensemble* en Angleterre. Auprès d'eux, il acquiert la technique nécessaire à son expression personnelle – qui se

¹². *Preface to Plays I*, 1977 ; *Preface to Plays II*, 1978 ; *Preface to Plays III*, 1987 ; *The Activists' Papers*, 1992 ; *Letters*, vol. I-IV, 1994-97 ; *Notes on Post-Modernism*, 1990 ; *Commentary on The War Plays*, 1991 ; *The Hidden Plot*, 2000 ; *Selection from the Notebooks of Edward Bond*, vol. I-II 2000-01.

matérialisera sous la forme de *Saved*, puis de *Early Morning*. Bond est directement une pousse de la pépinière du *Royal Court* et de ses subsides publics, dont le travail fera finalement exploser la censure. Il est vraiment le dramaturge de son époque.

Quoi qu'il en soit, le théâtre est pour Bond un moyen d'analyse qui doit se transmettre. C'est en cela que l'on peut dire qu'il emboîte le pas à Brecht. Mais, dit-il : "*I started from Brecht, but I didn't end there*".¹³ En effet, les deux dramaturges n'ont pas eu 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 illusion de richesses partagées. 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.*"¹⁴

C'est donc à partir des nouvelles modalités qui régissent le "vivre ensemble" de son époque que Bond élabore son théâtre. Très vite, il met doigt sur l'infiltration intime du particulier par le collectif. A cet égard, sa théorie des instincts, pose un point de départ remarquable : il démontre que nos instincts sont en fait socialement acquis, et que nos sentiments et nos idées les plus personnels sont toujours suggérés par la collectivité dans laquelle nous vivons : la peur ou l'attrance ne sont pas des mouvements naturels : le monde nous apprend à avoir peur de telle chose et à désirer telle autre ; la culture socialise les instincts.¹⁵ Ce que nous prenons pour la manifestation la plus intime de notre subjectivité est en fait l'écho intériorisé de la société qui nous forme et qui nous informe. La liberté individuelle (celle à laquelle Brecht voulait ramener le spectateur) n'est pas niée – mais elle est redéfinie en regard du conditionnement culturel qui imprègne l'individu. "*There is no objectivity to go back to*"¹⁶ : l'objectivité est un territoire désocialisé illusoire. Toute psyché est, par définition, socialement conditionnée.

Le projet Bondien revient alors à se donner les moyens d'écrire de l'intérieur de ce conditionnement afin d'être entendu, et à se poser la question de savoir par quoi le remplacer.

D'après Bond, ce conditionnement s'infiltré en nous par la "béance" existant entre la phénoménologie - les faits – et notre appropriation cognitive de celle-ci. Il prend la place de notre imagination créative qui donne sens et valeur aux objets avec lesquels elle entre en contact, et qu'il s'agit donc de réhabiliter pour rendre à l'Homme son autonomie, c'est-à-dire sa liberté.

Pour ce faire, il apporte des avancées à la dramaturgie épique, et ouvre des voies nouvelles pour l'écriture théâtrale :

¹³ dans Patricia Hern, *Edward Bond: Lear*, p.353

¹⁴. "On Brecht", *Theatre Quarterly*, VIII No30, 1978, pp.34-35.

¹⁵. "*Our instincts become active by being connected with analytical, interpretative feelings and concepts. We learn our instincts when we learn our social roles. Instincts do not determine culture.*" *Notes on Post-Modernism*, p. 216.

¹⁶. "*The audience cannot be made to say, "I'll just sit back and consider this concept in isolation", as Brecht tends to say you can.*" Thèse De John Chandler, Entretien I, pp 506-510.

Le premier tient à la structure scénique. Là où Brecht professait un spectacle constitué de scènes indépendantes et présentées de manière autonome, Bond propose au contraire que l'architecture diégétique de la pièce soit dictée par ce que le dramaturge veut dire. On n'est plus dans "l'objectivité" mais dans l'interprétation : la superstructure du spectacle devient "la dramatisation de l'analyse" de l'auteur. Ainsi par exemple, sa première pièce, *The Pope's Wedding*, montre la fascination d'un jeune homme pour un clochard. Le jeune homme prend la retraite de ce vieil homme pour le signe de l'autonomie d'un sage, alors qu'il ne s'agit que d'inadaptation. A mesure que le jeune homme se rapproche du vieux, scène après scène, Bond le montre régresser jusqu'au stade de la sous-humanité, incapable même d'ouvrir une boîte de conserve pour se nourrir : hors de la société, l'homme est un monstre.

Deuxième élément dans le même ordre d'idée : la sémiotisation des accessoires. On n'est plus dans le "gestus" Brechtien où l'objectivité des rapports de classe se révèle dans l'interaction entre personnage et objet, mais dans l'écriture cursive de la pensée de l'auteur, comme s'il s'agissait d'une phrase. Bond dote ses objets d'un sens symbolique qu'il décline au fil de la pièce. On peut suivre ses pièces uniquement par la rhétorique des accessoires. *Early Morning*, par exemple, présente des objets évoquant l'enchaînement. L'attachement corporel des frères siamois Arthur et George est symbolique de la schizophrénie de l'individu moderne : Arthur possède le cœur, il est humain dans le plein sens du terme, mais il est attaché à George qui représente le mode de vie capitaliste. A mesure qu'Arthur prendra ses distances avec George, ce dernier apparaîtra sous la forme d'un squelette, puis d'un demi-squelette, puis d'un os, puis disparaîtra, alors que d'autres personnages, s'opposant à Arthur se trouveront régulièrement attachés les uns aux autres, par des cordes, des chaînes, etc.

Troisième innovation : à la distanciation Brechtienne, Bond oppose l'implication émotionnelle à travers ce qu'il appelle ses "aggro-effects". Il s'agit de moments où le sentiment de sécurité intellectuelle induit chez un spectateur lorsqu'il s'identifie à un personnage, est frappé de plein fouet par le dévoilement brutal du réseau de relations sociales dans lequel il est pris. (Le monstre fabriqué par la société apparaît derrière le personnage de chair auquel le spectateur est invité à s'identifier.) Ainsi dans *The Sea*, la sociabilité de la bourgeoisie aboutit à une compétition de piété lors de la dispersion des cendres d'un personnage décédé, menant la cérémonie à un chaos phénoménal où les notables finissent par s'affronter à coups de poignées de cendres du défunt. Par ce moyen, Bond part de l'émotion pour faire remonter le spectateur à l'idée qui la sous-tend.

Quatrième point : Bond change enfin la dimension de l'épique, s'éloignant de plus en plus de la représentation de grandes fresques – ou plutôt, ramenant ces grandes fresques à l'échelle d'un détail représenté sur scène. C'est ce qu'il appelle les *Theatre Events* : de très gros plan sur des événements à l'intérieur desquels peut se lire en miniature le portrait général de la société dans laquelle ils ont lieu. *Olby's Prison*, par exemple, montre un homme qui étrangle sa fille parce qu'elle refuse de boire la tasse de thé qu'il a préparé pour elle, et qui contient toutes les modalités de son existence (travail, abnégation, renoncement, économie, etc.) ; *Si ce n'est toi* (montée cette année à *La Colline*), montre la terreur paranoïaque qui s'infiltré dans un couple jusqu'à la mort, parce qu'un jour, le mari rentre, et remarque que sa chaise est placée à 5 cm de sa place habituelle. En association avec ces miniatures, le texte, lui, s'enfle et se poétise exponentiellement, et les images qui s'y développent prennent le relais cette dramaturgie minimaliste.

Tout cet appareil permet, au bout du compte, de revenir à la fonction "magique" du théâtre (je dis ceci *tongue in cheek*, Bond qualifiant lui-même son projet théâtral de *Rational Theatre*) - "magique", non au sens obscurantiste, mais au sens performatif direct du spectacle. En effet, la psyché du spectateur, passant dans les cornues et les alambics de la représentation qui la capte, fait l'expérience, dans l'intimité de sa perception, de l'inhumanité du monde qui l'habite, et est sentée pouvoir choisir soit de la cautionner soit de la remplacer par des relations sociales sensées.

On le voit : si le projet Bondien constitue une avancée dans la démarche dramaturgique épique, c'est qu'il se fonde sur la conviction de la porosité totale entre la dimension publique et privée de l'individu ; porosité découverte par le théâtre, mais mise à jour par l'époque.

After Bond

Le travail de Bond a influencé radicalement tout le théâtre. Même si la scène britannique demeure à ce jour le lieu de toutes les voix, et de tous les discours, une nouvelle porte a été ouverte. A partir de Bond, le discours théâtral sur la question du "vivre ensemble" s'aborde avec une radicalité inconnue jusqu'alors. Dans les années 1990, c'est Bond que l'on pointe du doigt comme celui qui a ouvert la voie au déchaînement de violence du *In Yer Face Theatre* (théâtre coup de poing¹⁷) – et sa représentante la plus aboutie, Sarah Kane, revendique ouvertement sa filiation. Or, de quoi traite le *In Yer Face Theatre*, si ce n'est de la violence sociale qui usurpe notre être profond ? Pour Mark Ravenhill, la vie n'est autre que *Shopping and Fucking*. Chez Kane, l'émiettement du personnage aboutissant à sa disparition, nie la dichotomie sujet / monde extérieur. Il se donne à voir comme la conscience du monde usurpateur du soi. Tous les personnages de Kane sont des carrefours ouverts aux vents qui les traversent. La porosité de leur "moi" laisse affluer en leur centre le monde dans sa dynamique de prédation. L'évocation de sa propre désintégration psychologique, n'est autre que le portrait de la dislocation schizophrène de notre monde centré sur l'individu, centré sur le Monstre, et faisant fi de l'Autre, c'est-à-dire de soi-même : *It is myself I have never met, whose face is pasted on the underside of my mind.*¹⁸ Théâtre intérieur et théâtre extérieur se confondent : *I am not what I am, I am what I do.*¹⁹ Individu et société sont deux miroirs se reflétant l'un dans l'autre à l'infini. *I really feel like I'm being manipulated.*²⁰ "Manipulée" par quoi ? par : *the chronic insanity of the sane.*²¹

Conclusion

La seconde moitié du vingtième siècle a reposé les termes de la sociabilité. Elle a ajouté un nouveau panache à l'éventail de la question du "vivre ensemble". Auschwitz et Hiroshima ont mis en évidence de manière flagrante qu'il était possible aux Hommes de devenir les ennemis de leur propre espèce. Nous n'avons pas fini de ressentir les effets de cette constatation. Sur la scène Britannique, après le dégel, le déliage de la question de la sociabilité, d'abord au niveau des conditions matérielles concrètes de son évocation sur la scène, puis après qu'elle ait été traitée par une multitude de bords différents (féminisme, questions ethniques, identité de genre, aspects

¹⁷. Gregory Motton, Mark Ravenhill, Sarah Kane, Anthony Neilson, Jez Butterworth, etc.

¹⁸. *4:48 Psychosis*, p.43

¹⁹. *Crave*, p. 28

²⁰. *4:48*, p. 13

²¹. *4:48*, p. 27

sociologiques, etc.), après qu'elle se soit invitée dans le débat théorique et esthétique, notamment par la voix magistrale de Bond, et qu'elle ait enfin acquis son droit de cité dans les affres et le sang des nouveaux auteurs, les dramaturges contemporains tentent toujours d'en explorer les implications jusqu'au bout. Et ces implications ne sont pas forcément absolument désespérées. Sans préjuger du mouvement qui prendra la suite de la souffrance expressionniste du *In yer Face Theatre*, on peut remarquer ici et là quelques voix singulières qui s'élèvent, et qui nous parlent de la possibilité de dépasser l'inhumanité, de revenir à une "raison d'espèce", et de s'opposer à la corruption de notre imagination et de nos facultés empathiques par l'acte de témoignage associé à la démarche épique. Diane Samuels et Julia Pascal, notamment, enfants de survivants de l'Holocauste, construisent une œuvre dans laquelle gravité et force vitale sont en équilibre – instable, mais en équilibre quand même.

Take a little of the Golem's strength inside each one of you and that way you will be able to fight when you need to. Look: night is falling, the sky is red. Tomorrow will be a fine day.²²

Agathe TORTI-ALCAYAGA
Paris 13

Bibliographie

Oeuvres citées :

A Taste of Honey, Delaney, Sheilagh, London, Theatre Workshop, 1956.

Cathy Come Home, Sandford, Jeremy, London, Boyars, 1976.

US, Brook, Peter, London, Calder, 1968.

The National Health, Nichols, Peter, London, Faber & Faber, 1970.

Strawberry Fields, Poliakoff, Stephen, London, Methuen, 1977.

The Romans in Britain, Brenton, Howard, London, Methuen, 1980.

Cloud 9, Churchill, Caryl, London, Pluto Press, 1979.

To Present the Pretence: Essays on the Theatre and Its Public, Arden, John, London, Methuen, 1978.

A Good Night Out, Mac Grath, John, London, Methuen, 1981.

Fear of Fragmentation, Wesker, Arnold, London, Jonathan Cape, 1970.

The Empty Space, Brook, Peter, London, Mc Gibbon & Kee, 1968.

Arguments for a Theatre, Barker, Howard, Manchester, Manchester University Press, 1997 (3rd edition).

Edward Bond, Plays I, London, Methuen, 1977 ; *Plays II*, London, Methuen, 1978 ; *Plays III*, London, Methuen, 1987 ; *The Activists' Papers*, in *Plays IV*, London, Methuen, 1992 ; *Letters*, vol. I-IV, Amsterdam, Harwood Academic Publishers, 1994-97 ; *Notes on Post-Modernism*, in *Jackets, In the Company of Men and Notes on Post-Modernism*, London, Methuen, 1990 ; *Commentary on The War Plays*, in *The War Plays and Commentary on The War Plays*, London, Methuen, 1991 ; *The Hidden Plot*, London, Methuen, 2000 ; *Selection from the Notebooks of Edward Bond*, London, Methuen, vol. I-II 2000-01.

Edward Bond: Lear, Hern, Patricia, London, Methuen, 1983.

²². *The Golem*, p. 111

On Brecht, Edward Bond: a Letter to Peter Holland, Theatre Quarterly, VIII No30, 1978.
De la vision bondienne de l'individu à la création du personnage, Chandler, John, Thèse de Doctorat, Paris IV, 1992.
Shopping and Fucking, Ravenhill, Mark, London, Methuen, 1996.
4:48 Psychosis, Kane, Sarah, London, Methuen, 2000.
Crave, Kane, Sarah, London, Methuen, 1998.
The Golem, Pascal, Julia, in *Crossing Jerusalem and Other Plays*, London, Oberon, 2003.

Ouvrages de référence :

British Drama, Bas, George et Bourgy, Victor, Paris, Longman France, 1993.
Modern British Drama, Innes, Cristopher, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
Théâtre et société en Angleterre des années 1950 à nos jours, Boireau, Nicole, Paris, PUF, 2000.