



HAL
open science

Apparences et réalité dans le théâtre d'Edward Bond

Agathe Torti Alcayaga

► **To cite this version:**

Agathe Torti Alcayaga. Apparences et réalité dans le théâtre d'Edward Bond. Klincksieck. Le Théâtre anglais contemporain, Klincksieck, Pp. 33-51, 2007, Angle Ouvert, 978-2-252-03601-3. hal-04160562

HAL Id: hal-04160562

<https://sorbonne-paris-nord.hal.science/hal-04160562>

Submitted on 12 Jul 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 - NoDerivatives 4.0 International License

Titre : *Apparences et réalité dans le théâtre d'Edward Bond*

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

Publié dans : Nicole Boireau et Élisabeth Angel-Perez eds., *Le Théâtre anglais contemporain*, Klincksieck, collection Angle ouvert, Paris, 2007, pp. 33-51.

La dramaturgie du vingtième siècle évoque souvent l'étrangeté comme une expérience angoissante, destructrice, au cours de laquelle la perte des repères mène à la dissolution de l'identité. Ce sentiment est très marqué chez Beckett, dont les personnages deviennent de plus en plus illisibles à eux-mêmes, et dont les pièces sont comme des messages dans des bouteilles lancées dans un océan spirituel au bout duquel il existe peut-être un dieu pour qui l'existence a un sens. En France, les dramaturges de l'absurde ont largement exploité le thème de l'étrangeté pour exprimer leur conviction d'un manque de transcendance, et leur angoisse face à cette conviction. En Angleterre, Pinter dépeint des personnages qui se délitent sous les attaques de tiers aux motifs incompréhensibles. Dans une tonalité différente, Stoppard met l'accent sur la nature relative de toute perception et le caractère instable de toute certitude.

Les traumatismes de notre siècle sont sans doute la cause de ce sentiment de terreur face à l'inconnu. Cependant, l'expérience de l'étrangeté est parfois perçue différemment par les auteurs dramatiques. L'œuvre monumentale de Brecht présente un exemple radicalement différent. Sa conception du théâtre comme instrument révolutionnaire se fonde sur l'idée d'un monde transformable, et qui doit être montré comme tel. Afin que le spectateur adopte un point de vue objectif et critique sur sa réalité, Brecht élabore sa dramaturgie sur la mise à distance de l'objet représenté, procédé traduit par « effet d'étrangeté » en français. « Ce qui est resté longtemps inchangé paraît...inchangeable. Partout nous rencontrons des choses qui se comprennent trop bien toutes seules pour que nous soyons obligés de prendre la peine de les comprendre... Pour que toutes ces choses données puissent [à l'homme] apparaître comme autant de choses douteuses, il lui faudrait développer ce regard étranger avec lequel le grand Galilée observa un lustre qui s'était mis à osciller... C'est ce regard, aussi difficile que productif, que le théâtre doit provoquer par ses reproductions de la vie en commun des hommes. Il doit amener son public à s'étonner, et cela se fait grâce à l'aide d'une technique de distanciation du familier »¹. L'expérience de l'étrangeté se conçoit ici comme une aventure de l'esprit libératrice et créative.

Bond est l'héritier de cette démarche. Le choix intellectuel et esthétique qu'elle représente a pour fondation une expérience de jeunesse marquante : l'évacuation à la campagne pendant la guerre, loin de son environnement familial. « Voir un champ pour la première fois alors que rien ne vous a jamais préparé à voir quoi que ce soit de semblable, eh bien c'est une expérience très étonnante... J'étais donc très conscient que les valeurs que l'on aurait normalement associées à certains aspects de notre vécu nous faisaient défaut. J'aurais su ce que je devais ressentir face à certains phénomènes lorsqu'ils apparaissaient : les réactions à avoir m'auraient été inculquées. Le fait de me trouver dans un environnement étrange instaura une séparation entre le ressenti et les phénomènes. S'il existe une raison entre toutes, c'est bien à cause de celle-là que je suis devenu écrivain ».² Loin d'être angoissante, l'expérience de l'étrangeté se traduit chez lui par la naissance d'une curiosité dont il affirme qu'elle est le premier pas de la composition d'une œuvre. « On se met à griffonner, à prendre des notes pour résoudre une énigme, pour comprendre exactement ce qui se trouve derrière ».³ Cette curiosité dénuée d'appréhension n'est pas goûtée pour elle-même, sans considération de son objet. Au contraire, elle est

motivée par l'intuition d'une vérité dérobée à la perception ordinaire, que l'on peut matérialiser en la découvrant. « Ce qui importe, c'est de ne pas demeurer intrigué ou perplexe face aux images, mais de toujours les comprendre. Donc, ce que je voulais faire, c'était essayer d'entrer dans les images et voir de quoi elles retournaient ».⁴

C'est nourri de ce sentiment que Bond a entamé son travail théâtral. Comme Brecht, il affirme que le théâtre a pour fonction de passer la réalité au crible de son analyse afin d'aider à établir une communauté humaine fondée sur l'égalité de fait des individus. A cet effet, l'une des modalités d'action de son œuvre sur le monde est précisément le traitement du thème du rapport entre apparences et réalité. Comme tous les marxistes, Bond est frappé de la distance séparant les agents de la réalité économique de ceux qui en récoltent les fruits. Les tensions entre ces forces constituent, d'après lui, la structure de notre société. La culture d'une société étant l'émanation de sa structure, le déséquilibre engendré par la domination d'une classe possédante sur les agents économiques qui la font vivre est donc, en dernier lieu, culturel. Arts, médias, moyens d'expression, idées, et jusqu'au langage reflètent exclusivement les valeurs de cette classe, car elle possède les moyens de les diffuser. L'immense majorité des exploités, dont la réalité vécue est totalement différente, est forcée de vivre par elles. Il en résulte une véritable schizophrénie sociale, par laquelle les classes non-possédantes existent dans une dimension économique et sociale « réelle », mais perçoivent le monde à travers une réalité culturelle imposée, donc illusoire. Leur vécu est tout simplement contredit par la perception qu'ils en ont.

Bond, cependant, issu d'un milieu modeste, n'est pas tombé dans le piège de cette réalité culturelle illusoire. Il explique encore le fait d'être passé au travers des mailles du filet par une expérience positive de l'étrangeté, lorsqu'il quitta les sentiers battus de l'adolescence : « J'ai quitté l'école à quinze ans. C'est là que je suis devenu moi-même... Après cela, personne ne vous prend plus au sérieux. Le processus de conditionnement s'arrête. Dès que vous les laissez-vous envoyer au lycée et à l'université, vous êtes foutu ».⁵ La conviction d'une dimension illusoire du réel, qui doublerait sa dimension vécue, ainsi que le sentiment que cette illusion s'évanouit lorsqu'elle est dévoilée, sera confirmée par une expérience théâtrale. « Nous avons vu *Macbeth*... J'avais le sentiment absolu de tout reconnaître. Je connaissais tous ces gens... Ce monde, en fait, était le mien ».⁶ L'expérience révélatrice du théâtre comme un univers spéculaire renvoyant une image clarifiée du quotidien apporte la certitude de son efficacité comme moyen de transformation sociale par l'éveil des consciences. L'œuvre entière tournera autour de cette notion.

Ce thème, cependant, a évolué au long de la production de Bond, suivant la progression de sa réflexion à son sujet, et initié différentes périodes dans sa réalisation dramaturgique. Afin d'en saisir l'expression dans la phase la plus récente de l'œuvre, il est nécessaire d'opérer une brève mise en perspective, tant il est vrai que l'écriture Bondienne, dans la cohérence idéologique et dramaturgique qui la caractérise, s'est développée de manière organique, et que sa solidité, reconnue aujourd'hui, tient à la profondeur de ses racines.

Bond, dans un premier temps, fait preuve d'une approche frontale de la question des rapports entre apparences et réalité. Par « frontale », nous entendons une approche analytique rigoureuse, sous-tendue de la conviction que la démonstration claire de ses résultats suffit pour qu'ils soient entendus de tous. Les textes théoriques⁷ exposent avec précision comment une situation de pouvoir concrète, structurant le réel, se reflète dans la culture qui en émane.

« Les institutions sociales contrôlent les lois, l'enseignement, la force publique...la recherche scientifique, et ainsi de suite – toute la machinerie et toutes les connaissances dont nous avons besoin pour vivre ensemble et pour construire la vie en commun. Mais ce contrôle va encore plus loin. Il pénètre l'usage habituel du langage, les us et coutumes, les idées toutes faites, les

évidences. Ensemble, ces choses (les institutions et leurs expressions sociales) produisent une conception de la vie tacitement acceptée, une conscience du monde qui est également, largement, une conscience de soi ».⁸

Ces textes mettent en évidence à quel point cette culture constitue une illusion destructrice pour ceux qui se contentent de la subir sans y participer. « Autrefois les esclaves portaient des chaînes aux pieds. Ils posaient les yeux sur elles, et ils savaient qu'ils étaient esclaves. Dans les démocraties modernes, les chaînes ne sont pas faciles à discerner. Gouverner est devenu une affaire si complexe et si subtile que la plupart du temps, les chaînes doivent se trouver dans la tête des gens. La démocratie moderne est le moyen permettant aux dirigeants et aux possédants de faire en sorte que les gens s'enchaînent tout seuls. Dans cette forme d'esclavage, le corps est libre et c'est l'esprit qui est enchaîné ».⁹ De la possession du réel provient la possession totale des individus, puisque le monde concret détermine non pas notre façon d'être, mais bien ce que nous sommes. « La division en classes sociales détermine qui possède la société. Et lorsque la classe supérieure possède la société dans laquelle vivent les classes inférieures, on peut dire dans un sens littéral qu'elle possède ces classes inférieures. Parce qu'elle possède nombre des processus culturels à travers lesquels le « self » se construit ».¹⁰ Partant du constat que nulle idéologie n'est inventée de toute pièces par un groupe, mais qu'elle est toujours l'émanation de conditions matérielles objectives, Bond définit une culture « idéologisée », une culture d'illusion, comme l'ensemble des valeurs émanant d'une organisation sociale fondée sur un état des connaissances et des techniques périmé au fil de leur évolution : une culture du passé plaquée sur la réalité technologique du présent. « Dans la plupart des sociétés, il est tenu pour acquis que lorsque l'évolution technologique... crée de nouvelles richesses et de nouvelles façons d'utiliser les ressources et les savoirs-faire, ceux-ci doivent être intégrés à l'ordre social existant. La conscience et les croyances des membres de ces sociétés sont donc manipulés pour que cela soit possible ».¹¹ Pour maintenir son empire sur ceux dont elle ne reflète pas le vécu, cette culture dispose du fait qu'elle infiltre tous les appareils normatifs : moyens de production, éducation, justice, etc. Ainsi, les plus fondamentaux de ses principes se figent peu à peu dans un statut mythique au delà d'une quelconque remise en cause. On peut questionner une idéologie, même pernicieuse. Un mythe ne se questionne pas.

« Une société irrationnelle justifie son irrationalité par les mythes. Elle inculque des croyances erronées : le monde est une jungle, les Hommes des animaux, certains Hommes sont plus des animaux que d'autres, tous les Hommes sont nés pécheurs, ou habités par la violence, seuls les gens tenaces prospèrent, la plupart des individus désirent être dirigés, par bonheur, d'autres sont nés pour les diriger, et tout ceci est soit décidé par dieu ou établi par l'évolution... [Ces croyances] déforment la perception de soi qu'a chacun... La perception de soi est partie prenante du comportement de chacun. Elle l'accrédite ».¹²

Cette réflexion sur la formation d'une idéologie culturelle faisant écran sur le réel se reflète dans la thématique des productions. Le premier cycle de Bond ¹³ affirme que seule l'existence, dans son sens le plus strict, est susceptible de constituer la référence normative par rapport à laquelle juger de la vie des hommes. Il n'existe pas de dimension supérieure à elle, qui rendrait les souffrances de cette vie plus acceptables ou plus supportables parce qu'elle les relativiserait. L'homme digne est celui qui fait face aux travers de son monde, quitte à y perdre la vie.¹⁴ Les tentatives pour explorer une réalité « autre » sont synonymes de fuite et condamnées.¹⁵ Le second cycle¹⁶ reconstitue minutieusement autour de nos dogmes socioculturels fondateurs (la croyance en une réalité spirituelle supérieure et l'agressivité innée de l'homme) des contextes matériels historiquement délimités dans lesquels leur fonction idéologique est mise en lumière. Bond, ainsi, les relativise et les dénonce en les exposant. La réalité poétique avec

laquelle sont en contact Shakespeare et Clare n'est pas du domaine du spirituel, mais bien du domaine de la morale existentielle. « Tout écrivain écrit avec le sang des autres »¹⁷ dit Shakespeare. « Je suis un poète et j'apprends aux homes à manger »¹⁸ dit Clare. Tout art est engagement. La science d'Hécube alliée à l'innocence d'Ismène fait éclater l'idée selon laquelle guerre et conquête constituent l'expression d'une nature humaine agressive, et apparaître le fait que toute violence est politique. Dans son troisième cycle¹⁹, Bond expose sa conclusion qui est, logiquement, la nécessité de transformer l'organisation du réel - de force, s'il le faut - de façon à réinstaller celui-ci comme unique source de culture, et de faire ainsi disparaître l'écran de l'illusion idéologique. L'homme connaîtrait ainsi la liberté, à l'image du David de *Summer*, capable de faire face à la dure réalité de la maladie de sa mère, et capable de s'en nourrir pour goûter et faire partager la richesse de la vie.

Cette frontalité dans la démarche se retrouve enfin dans la dramaturgie de cette période. L'approche analytique et démonstrative apparente dans les textes théoriques et les thèmes de ces cycles se retrouve pleinement sur la scène, comme si montrer l'évidence de la vérité suffisait à convaincre, en détruisant l'illusion dont on est prisonnier. Tous les outils dramaturgiques dont Bond se sert pour construire ces pièces ont pour fonction de clarifier l'argument qu'elles développent. Ils sont d'ailleurs peu évoqués dans le corpus théorique, comme si leur fonction allait de soi. Les remarques sur l'art, cependant, sont éloquents : l'art est l'expression du besoin de rationalité de l'esprit humain. « L'art, c'est l'être humain revendiquant un rapport rationnel avec le monde ».²⁰ Dans la mesure où la nature humaine est largement formée par la société dans laquelle elle existe, il va de soi que ce besoin s'exprime par rapport à elle. La fonction de transformation sociale de l'art est, somme toute, « naturelle ». La dramaturgie bondienne se construit donc dans l'optique d'une exposition claire de l'analyse. « Nous voulons analyser la vérité ».²¹ L'efficacité révolutionnaire du théâtre est directement fonction de sa lisibilité. « L'énergie surgit lorsque l'émotion se transforme en idée ».²² Du point de vue dramaturgique, ces pièces sont pensées pour énoncer des vérités conceptuelles. Tous leurs constituants se combinent, en dernier lieu, pour les présenter à travers des situations symboliques, afin que le spectateur se les approprie intellectuellement à l'issue du spectacle. En conséquence, ces pièces comportent parfois des énonciations lourdement didactiques (voir le monologue d'Anna, dans *The Worlds*, dans lequel elle assène sans nuances que nous vivons dans deux univers parallèles : celui de la réalité et celui de l'illusion), mais d'une manière générale, l'exposition de l'évidence passe plutôt par l'image. L'aboutissement dramaturgique de cette démarche se trouve dans ce que Bond appelle ses « aggro-effects » : moments épiphoniques où la réalité politique d'une situation se révèle dans un incident que l'on pensait de l'ordre du privé.²³ A mi-chemin entre le symbolique et le littéral, ces images-choc résument la première approche de Bond pour détruire l'illusion culturelle qui nous tient éloignés de notre propre monde.

Cette approche, cependant, se modifie assez radicalement dans la phase la plus récente de l'œuvre. Dès son troisième cycle, un regard moins intransigeant se porte sur les victimes d'une culture idéologisée. Si les personnages qui les incarnent demeurent éminemment négatifs, ils sont, cependant, en premier lieu des victimes, et comme telles, des personnages que l'on peut comprendre. Ainsi le Ferryman de *The Bundle* commet la faute d'adopter Wang... car sa volonté ne résiste pas au chant d'un oiseau ; Ray, dans *The Worlds*, rougirait de se battre pour de l'argent alors que son patron, pourtant détesté, se bat pour sa vie aux mains des terroristes ; Bob, dans *Restoration*, joue le jeu de son maître par excès de confiance. Fasciné par la constatation que : « Le comportement des Hommes ne se fonde pas sur le monde dans lequel ils existent, mais sur celui dans lequel ils croient exister ».²⁴ Bond tente de comprendre de l'intérieur les mécanismes par lesquels un esprit peut en venir à adopter une vision du monde contredite par son expérience vécue.

Cette compréhension résulte de l'ultime étape de la réflexion de Bond au sujet des apparences et

de la réalité - étape entamée dès la préface de *The Bundle*, mais essentiellement développée dans les trois grands textes théoriques de la dernière phase de son œuvre.²⁵ Dans ces textes, l'aliénation à une culture illusoire n'est plus considérée comme l'effet d'une imposition, même insidieuse, sur le sujet mais comme celui d'une acquisition involontaire par lui, produit du fonctionnement même de l'esprit humain. La mise au clair de cette notion constitue le pivot de la dernière partie de l'œuvre de Bond, car elle lui offre la vision la plus intime des rouages du système qu'il veut réformer.

D'après ces textes, l'homme naît dans un état « d'innocence radicale », habité uniquement de l'élan empathique qui lui permet de s'intégrer à son espèce. Cet élan est la capacité d'appréhender ce qui l'entoure et de se concevoir par rapport à son milieu. « L'Innocence Radicale est l'état dans lequel les petits enfants découvrent et interprètent le monde. Découvertes et interprétations structurent les premières leçons que reçoit l'esprit. Une telle structure ne peut pas plus disparaître de l'esprit qu'un cerveau non atteint de lésion ne peut retourner à un état sans langage ».²⁶ Cet élan empathique est l'imagination. Son appréhension du monde est logique, rationnelle et créative. « L'imagination et la raison sont extrêmement symbiotiques. L'histoire, qui constitue la structure de l'imagination, s'acquiert par la raison, par la description, l'explication et l'évaluation ».²⁷ Découvrant son milieu, elle assigne différentes valeurs à ce qui l'entoure. « L'imagination dote les faits de valeur... Rien n'est imaginable qui ne soit doté de valeur ».²⁸ Mais l'appréhension du monde a comme corollaire l'appréhension de soi, et l'un se reflète dans l'autre. « Dès que l'enfant devient conscient, la société s'installe dans son cerveau, à la manière non d'un visiteur mais d'un architecte résident ».²⁹ Il y a donc un aspect inévitable à la corruption de l'imagination. Ce sont non seulement les valeurs normatives de son monde que l'homme fait siennes en se développant, mais également les moyens de les acquérir. La psyché venant au monde dans une société structurée par la réalité de la propriété privée en sera donc le reflet autant que la fondation. « Parce que son imagination crée et possède le monde, l'enfant se crée et se possède lui-même. La possession sociale se maintenant légalement par des forces qui sont extérieure à l'enfant, la propriété privée des choses n'implique pas simplement la possession des individus : elle se fonde sur elle ».³⁰ Le processus d'acquisition/création du monde et de soi-même est naturel, mais pas forcément le monde acquis ni la perception de soi qu'il détermine. Dans notre cas, la substitution de structures sociales cloisonnées et oppositionnelles au caractère empathique et totalisant de l'innocence radicale entretient un conflit permanent avec notre nature profonde, refoulée dans notre inconscient. La profondeur de la corruption de son être fait que l'homme a peu de moyens d'enrayer la symbiose destructrice avec son milieu. « L'interprétation que la société se fait du monde est le modèle qui sert à son édification. Ses illusions deviennent réalités ; elle coule ses erreurs dans le béton. Et ces illusions se transmettent... C'est parce qu'elle est fondée sur des illusions que la société...[résiste] à tout changement en profondeur. Les illusions sont tenaces et savent habilement adapter la réalité à leurs besoins. Les êtres humains ont leur période de sommeil et leur période de veille ; mais... [pour la société] sommeil et veille, rêve et réalité sont une seule et même chose ».³¹ Il arrive cependant qu'au cours de moments particuliers, l'innocence radicale refasse surface, nous mettant face au caractère inhumain de notre monde, sur lequel nous sommes alors en mesure de passer un jugement de manière objective, c'est à dire librement. « Le paradoxe, c'est l'Innocence Radicale s'affirmant soudain de façon éclatante lorsqu'elle doit faire face à un conflit qui l'oppose à ce qu'inculque la société et que celle-ci ne peut ni apaiser ni escamoter ».³² Le voile des apparences ne se déchire que lors de moments de crise pour ceux qui en sont prisonniers, et ce sont ces moments que le théâtre de Bond cherche désormais à provoquer.

La corruption de l'imagination devient le thème-clef de la dernière période de l'œuvre. Les pièces se peuplent de personnages qui n'ont plus de nom, plus d'âge, plus de signes particuliers, comme s'ils étaient fait du même voile kaki qui recouvre le monde. Cette couleur n'est pas évoquée au hasard. En effet, la métaphore par excellence de l'individu dont l'être se confond avec sa fonction est celle du

soldat. L'armée envahit le théâtre de Bond. Elle est présente dans toutes ses dernières pièces. A l'image de notre société, elle représente un système cohérent, productif, hiérarchisé, capable de prendre en charge (matériellement, du moins) la gestion du réel, d'en retirer un système de valeurs et de le perpétuer. On pourrait n'en jamais sortir. Les portraits que Bond brosse de la société civile y font inmanquablement référence : l'Espagne franquiste de *Human Cannon*, l'Angleterre des marchands d'armes de *In the Company of Men*, celle de l'ordre public de *Jackets*, d'*Olly's Prison*, celle de l'ordre domestique de *Tuesday* et d'*Eleven Vests*, ne peuvent se développer sans elle ; le peuple d'avant la bombe, comme celui des conserves de *The Tin Can People*, subsiste grâce à ses rations ; les membres du C.A. de la compagnie d'Olfield, dans *In the Company of Men*, sont d'anciens militaires, de même que le père d'Irène, dans *Tuesday* ; les professeurs de *Red Black and Ignorant*, de *Jackets* et d'*Eleven Vests* se comportent comme des instructeurs exigeant conformisme et obéissance. Ce que les valeurs qu'ils transmettent répriment en premier lieu est l'inclination à ressentir les joies et les souffrances d'autrui comme les siennes propres constituant les bases potentielles d'un monde structuré par la possession collective plutôt que privée. Dans *Red Black and Ignorant*, le Monstre et l'Élève sont punis pour s'être arrangés d'un incident mineur ; dans *Human Cannon*, Pio est encouragé à voir en celui qu'il exécute une cible plutôt que son semblable - de même que les soldats de *Coffee*, dans *Jackets*, Brian doit voir un ennemi élevé dans sa rue comme quelqu'un « d'un autre monde » ; dans *At the Inland Sea*, le Garçon doit considérer la Shoah comme une question d'examen ; dans *Tuesday* le Père tente d'effacer la vision des morts que Brian porte en lui.

Privés de la faculté de se reconnaître en l'autre, les hommes errent dans une solitude qui se situe en eux. Rééduquer cette faculté peut s'avérer la tâche d'une vie. C'est ce cheminement que retrace la traversée du désert nucléaire par la Femme de *The Great Peace* ; ce n'est qu'au terme d'années d'épreuves que Mike est en mesure de constater : « La prison d'Olliver. ... Nous serons tous dedans jusqu'au jour où nous comprendrons ». ³³ Cette rééducation nécessite le point d'appui d'un de ces moments de crise au cours desquels l'Innocence Radicale se trouve confrontée au fait que la société ne reflète pas l'image de ses potentialités civilisatrices, mais celle de sa corruption. Le point de départ des *War Plays* est précisément une improvisation mettant en lumière ce « paradoxe » : un soldat doit, par économie, supprimer un nourrisson de son quartier. Seuls demeurent son frère et le fils de sa voisine. Contre toute attente, il lui est impossible de supprimer l'étranger, et c'est son frère, tel un autre lui-même, qu'il tue. Cet épisode se retrouve dans *The Tin Can People*, et l'assertion de l'innocence radicale, paradoxalement exprimée dans un contexte social inhumain, est reprise dans *Jackets*, lorsque Brian tourne son arme contre lui plutôt que contre son ami, dans *In the Company of Men*, lorsque Leonard se pend plutôt que de s'enrichir grâce à Hammond, dans *Tuesday*, lorsqu'Irène tire sur son père plutôt que de l'aider à convaincre Brian de se rendre, ou dans *Coffee*, lorsque Nold tue Gregory et Simon plutôt que la Femme et la Fille. Il est naturellement des cas où, confrontés au paradoxe, certains esprits choisissent d'ignorer la voix de leur humanité pour se placer sous la protection de la culture idéologisée du système. Ainsi Rico, dans *Human Cannon*, laisse sa femme fabriquer les armes qui le tueront, peut-être, avec la République, Matsuo, dans *Jackets*, sacrifie son fils à la place de l'empereur, Oldfield, dans *In the Company of Men*, se détache de son fils plutôt que de remettre en question ses principes de gestion et de vie, le Père, dans *Tuesday*, appelle la police plutôt que de comprendre la raison du geste d'Irène, Vera, dans *Olly's Prison*, tente de forcer Mike à revenir à son ancienne vie. Faire choisir son camp en connaissance de cause devient le but avoué du théâtre de Bond. « [La confrontation avec l'art] force certains à devenir encore plus réactionnaires, mais alors ils doivent en assumer la responsabilité, ils ne peuvent pas s'en décharger sur l'autorité ». ³⁴

La stratégie dramaturgique de Bond s'adapte à sa constatation que l'illusion culturelle dans laquelle nous vivons n'a que peu de sorties. Si ses textes dramatiques présentant ses analyses et leurs conclusions ne peuvent être entendus par un public qui ne partage littéralement pas leur langue, il faut y

inscrire un « métatexte » qui permette au spectateur d'appréhender le sens de ce qui est représenté, au delà de la représentation elle-même. « Comme il n'y a plus d'autorité extérieure, le sens n'est plus inscrit dans une histoire. De nos jours, le sens réside dans l'analyse de cette histoire. Il appartient à une pièce moderne de préparer cette analyse et à sa représentation de la développer. »³⁵ Le métatexte est plus qu'un simple recul intellectuel par rapport à l'objet représenté. « La distanciation n'assure pas l'autonomie d'un métatexte ». ³⁶ Un tel recul a peu de sens si l'esprit n'est pas autonome. « L'esprit ne peut pas sortir de lui-même pour se faire objectif. La structure de l'esprit fait partie du continuum de la société : l'un et l'autre font partie d'une même réalité, et notre examen de problèmes particuliers ne fait que reproduire le problème général ». ³⁷ Le métatexte est une tentative pour mettre en relief le sens d'une œuvre en obligeant le spectateur à le reconstruire en esprit à mesure qu'elle se déroule. « Un métatexte n'est pas de la distanciation ; c'est un mode d'engagement qui fait intervenir les divers processus psycho-sociaux de la vie réelle. Le public s'engage dans les jugements qu'il porte car il se met lui-même en question ». ³⁸

Pour produire un métatexte, Bond construit ses pièces grâce à ce qu'il nomme « Evénements de Théâtre », ou « E.T. ». Il s'agit d'épisodes demandant à être considérés pour eux-mêmes - comme en « gros plan » - puis comparés à la totalité de la pièce dans laquelle ils apparaissent, afin qu'une toile de signification autre que verbale se tisse entre les deux, et que le sens de la représentation surgisse des rapprochements et des oppositions que le spectateur pourra faire entre eux. « La stratégie des T.E. est la suivante: choisir certains incidents dans l'histoire, et les ouvrir de telle façon qu'ils ne puissent pas se trouver prisonniers de l'histoire, mais qu'ils demandent à être examinés pour eux-mêmes par rapport à l'histoire. Alors « la réalité » sera susceptible d'imposer son interprétation à l'histoire ». ³⁹ On peut donner l'exemple de la tasse de thé que le Garçon, dans *At the Inland Sea*, tient à la main lorsqu'il est pris par sa vision de la déportation. Cette tasse de thé renferme le mode de vie de la Mère qui la lui offre : l'esclavage déguisé du travail quotidien pour le profit d'un tiers, l'empêchant de s'épanouir sur le plan individuel, familial et social. Saisi par ce qu'il voit, le Garçon penche la tasse et laisse le thé s'écouler sur le sol. Cette image est reprise à l'intérieur de sa vision, lorsque le soldat est figé dans le geste de verser les cristaux de poison comme du thé dans la cheminée de la chambre à gaz. On ne peut mettre fin à son geste qu'en comprenant les raisons « culturelles » qui l'ont amené à trahir son humanité au point de le perpétrer. De même, on ne peut mettre un terme à l'existence vide de la Mère qu'en comprenant les raisons « culturelles » qui font que sa vie s'écoule comme du thé renversé. Ces raisons sont les mêmes : le soldat tue parce qu'il ne se reconnaît pas dans sa victime, et notre société tue (moins violemment, mais aussi sûrement) parce que ceux qui la composent ne se reconnaissent pas dans leur espèce. Le thé s'écoulant de la tasse devient un pont entre le général et le particulier, l'Histoire et la vie privée, le collectif et l'individuel. « Un E.T. transforme tout ce qui est sur scène en accessoire ». ⁴⁰

Ces « E.T. » ne désignent pas uniquement des événements, mais également des unités verbales. « Il n'y a dans mes pièces qu'une structure globale : la langue. C'est elle qui réunit le texte existant avec ce qui n'existe pas, le métatexte. La langue est située dans le métatexte tout autant que dans le texte, et elle n'existe pour les personnages que dans la mesure où elle est située dans le métatexte. La langue est celle de la pièce, pas celle des personnages ». ⁴¹ Les images visuelles sont reprises et développées sous forme textuelle, et c'est leur développement à l'intérieur du texte, confirmé ou contredit par la représentation, qui ouvre un espace interprétatif à l'acteur, par rapport auquel le public doit prendre position. Le langage devient de plus en plus poétique, travaillé, artificiel, et demande à être « entendu » au même titre que les épisodes représentés. Il partage désormais l'espace scénique à part entière avec eux. La vision du Garçon dans *At the Inland Sea*, par exemple, est presque exclusivement « représentée » à travers le discours verbal de la Femme. Les oppositions fondamentales (mouvement/immobilité, âge adulte/enfance, avenir/présent, souplesse/rigidité, etc.) sur lesquelles est construit son monologue « Waiting » prennent une réalité « corporelle » parce qu'elles se trouvent également dans la situation

représentée. Leur développement scénique et leur développement textuel se relayent mutuellement. Le spectateur les appréhende sur les deux plans. « Les E.T. tentent d'utiliser les processus psycho-sociaux de la vie réelle tout en évitant ce qui en fait souvent des cercles vicieux. Ils obligent les spectateurs à traduire leur propre langue et à découvrir ce qu'ils savent et ce qu'ils croient ».⁴²

Il est vrai que des œuvres écrites de telle manière, et pour un tel objectif, demandent à être montées dans le même esprit, et grâce à des techniques allant dans le même sens. « La plupart des scènes de mes pièces – peut-être toutes – ne peuvent être jouées qu'à condition de fonder le style de jeu sur le métatexte ».⁴³ Bond complète donc ses remarques sur la construction du métatexte par des réflexions sur la mise en scène et le jeu de l'acteur.

La mise en scène ne peut, seule, usurper le travail du dramaturge et celui de l'acteur dans la création du métatexte, sous peine de plaquer arbitrairement une philosophie sur un support inexistant, et de trivialisier celle-ci en tombant dans l'esthétisme *per se*. « [En général] le metteur en scène assume la responsabilité de l'« interprétation », reléguant plus ou moins l'acteur dans la psychologie... Alors l'« interprétation » comble le vide en recourant à une théâtralisation stérile, à des « effets » esthétiques, à du style ».⁴⁴ Il est indispensable, cependant, qu'elle confirme la philosophie du spectacle. « De la philosophie provident l'analyse qui servira aux E.T., de la théâtralisation ce que ceux-ci ont de dramatique... La théâtralisation est ouverte et est affaire de sens artistique, d'imagination et de savoir-faire. Mais la théâtralisation définit aussi la philosophie, et elle est donc aussi intellectuelle ».⁴⁵

Pour finir, la création du métatexte demande également qu'une importance particulière soit accordée au jeu de l'acteur. En effet, c'est principalement par le canal de celui-ci qu'apparaîtra la philosophie du spectacle. C'est cette dernière qu'il lui appartient d'interpréter, non le portrait psychologique du personnage qui en résulte. « C'est la philosophie incarnée par l'acteur, non la psychologie propre au personnage, qui produit le sens de la représentation ».⁴⁶ De cette manière, il est possible de montrer côte à côte, sur une scène partagée, des personnages habitant des mondes différents. « Les metteurs en scène essaient en général de réunir les univers sociaux différents qu'offre une pièce en un seul univers scénique... Si les acteurs se trouvent dans des univers scéniques différents, la rupture est...radicale ».⁴⁷ Ainsi Bond peut-il montrer le Père à la fin de *Tuesday*, comme un mort-vivant qui côtoie, sans pouvoir croiser son chemin, Irène qui elle s'enracine douloureusement dans le monde des vivants. L'acteur est encouragé à montrer ouvertement son opinion sur le personnage qu'il interprète. Ce type de jeu constitue donc un engagement. « Le moi social de l'acteur est en réalité le fondement du personnage. Il constitue une négociation entre lui et le personnage ».⁴⁸ C'est précisément cet engagement par rapport auquel le spectateur doit prendre position. « L'art...c'est une négociation entre le subjectif et l'objectif qui modifie ces deux dimensions ».⁴⁹

La construction du métatexte, dans la mesure où elle a pour but de tirer le spectateur du domaine de l'illusion où le confinent ses facultés conceptuelles corrompues, peut se concevoir comme une invitation à tenter l'expérience de l'étrangeté. Elle mobilise tous les constituants du spectacle, reléguant (paradoxalement, peut-être, au vu de son nouveau foisonnement verbal) le texte dramatique au rang de canevas. Ce qui compte, c'est l'alchimie du spectacle d'où le spectateur doit sortir transformé et libre de porter son propre regard sur le monde. Ce passage initiatique peut paraître terrifiant ou insupportable. Une partie du public, en effet, se montre réfractaire aux derniers développements de l'œuvre de Bond – mais le théâtre, depuis sa naissance sur le parvis des temples, n'a-t-il pas toujours eu pour fonction, sous des formes différentes et parfois contradictoires, de constituer le seuil de la traversée des apparences ? Celles-ci changent avec les temps, et les formes du théâtre avec elles, mais la fonction de celui-ci demeure. « Le théâtre ne se nourrit pas seulement de l'opposition entre la nuit et le jour, entre l'illusion et la réalité, entre la scène et la salle – même si c'est pour, le temps d'un spectacle, en renverser les termes. Il peut encore s'essayer à la lever ».⁵⁰

Agathe Torti-Alcayaga
 Université de Picardie Jules Verne

Bibliographie

- Bond, Edward. *At the Inland Sea*. London: Methuen. 1997. *AIS*. ---. *Bingo Plays III*. London: Methuen. 1987. *B*. ---. *Coffee*. London: Methuen. 1995. *C*. ---. « Drama and the Dialectics of Violence » *Theatre Quarterly*. II.5. 1972. *TQ*, 1972. ---. *Human Cannon*. London: Methuen. 1985. ---. *Olly's Prison*. London: Methuen. 1993. *OP*. ---. « On Brecht: A letter to Peter Holland » *Theatre Quarterly* VIII.30. 1978. *TQ*, 1978. ---. *Plays I*. London: Methuen. 1977. ---. *Plays II*. London: Methuen. 1978. ---. *Plays III*. London: Methuen. 1987. *P III*. ---. *The Bundle*. London: Methuen. 1978. *TB*. ---. *The Fool Plays III*. London: Methuen. 1987. *F*. ---. *The War Plays (Red Black and Ignorant, The Tin Can People, The great Peace)*. London: Methuen. 1992. *WP*. ---. *The Worlds*. London: Methuen. 1980. *W*. ---. *Tuesday*. London: Methuen. 1993. ---. *Two Post-Modern Plays (Jackets, In the Company of Men)*. London : Methuen. 1990. *PMP*.
- Brecht, Bertoldt. *Petit organon pour le théâtre. Écrits sur le théâtre*. Paris : L'Arche. 1979.
- Coult, Tony. *The Plays of Edward Bond*. London: Methuen. 1979.
- Dort, Bernard. *Le Spectateur en dialogue*. Paris : POL éditeur. 1995.

Edition française des pièces d'Edward Bond :

- Route étroite vers le Nord*, texte français : C. Kahane, Christian Bourgois, Paris, 1970
- Sauvés*, trad. : C. Rodes et E. de Lesseps, Christian Bourgois, Paris, 1972
- Lear*, adaptation française : S. Benmussa et M. C. Pasquier, Christian Bourgois, Paris, 1975
- La Chatte anglaise*, trad. (de l'Allemand) : C. Zins, Édition G. Billaudot, Paris 1984
- Été*, trad. : J.-L. Besson et R. Loyon, L'Arche Éditeur, Paris, 1991
- La Compagnie des hommes*, trad. : M. B. Durif, L'Arche Éditeur, Paris, 1992
- Jackets ou la Main secrète*, trad. : M. B. Durif, L'Arche Éditeur, Paris, 1992
- Maison D'arrêt*, trad. : A. Llamas, L'Arche Éditeur, Paris, 1993
- Bingo, scènes d'argent et de mort*, trad. : J. Hankins, L'Arche Éditeur, Paris, 1994
- Pièces de guerre : I Rouge Noir et Ignorant, La Furie des Nantis ; II Grande Paix*, trad. : M. Vittoz, L'Arche Éditeur, Paris, 1994
- Mardi*, trad. : J. Hankins, L'Arche Éditeur, Paris, 1995
- Les Noces du Pape / Sauvés*, trad. : G. Bas ; J. Hankins, L'Arche Éditeur, Paris, 1996
- Lear / La Mer*, trad. : G. Bas ; J. Hankins, L'Arche Éditeur, Paris, 1998
- Au petit matin*, (version révisée de 1977) trad. : G. Bas, L'Arche Éditeur, Paris 1999
- Café*, trad. : M. Vittoz, L'Arche Éditeur, Paris, 2000
- Auprès de la mer intérieure*, trad. : S. Seide et C. Cullen, L'Arche Éditeur, Paris, 2000
- Le Fou*, trad. : G. Bas, L'Arche Éditeur, Paris, 2000
- Le Crime du XXIème siècle*, trad. : M. Vittoz, L'Arche Éditeur, Paris, 2001
- Les Enfants / Onze Débardeurs*, trad. : J. Hankins ; C. Cullen et S. Seide, L'Arche Éditeur, Paris, 2002
- Si ce n'est toi / Chaise/ Existence*, trad. M. Vittoz, L'Arche Éditeur, Paris, 2003

Résumés

The experience of strangeness is often perceived as a destructive one by XXth century dramatists. It is not so for Edward Bond. Biographical reasons certainly are at the root of his conception of reality as covered up by an ideological veil – a veil which his theatre aims at tearing up. His early work is characterised by his efforts to transpose intellectual arguments exposing how cultural ideology masks reality, on the stage. The all pervasiveness of this ideology however, forces him to adopt a different strategy in his most recent plays. Bond now seeks to design metatextual procedures to bypass the audience's corrupt conceptual faculties, so as to take it on a journey which would, at last, reunite it to itself.

L'expérience de l'étrangeté est souvent perçue par les auteurs dramatiques du XXe siècle comme destructrice. Il n'en va pas de même pour Edward Bond. Des raisons biographiques sont sans doute à la base de sa vision du réel comme recouvert d'un voile idéologique, voile que son théâtre pour objectif de déchirer. Le début de son œuvre se marque par la volonté de transposer sur scène les arguments intellectuels dénonçant l'idéologie culturelle faisant écran sur le réel. La profondeur de son emprise, cependant, lui fait adopter une autre stratégie dans ses pièces les plus récentes. Bond cherche désormais à élaborer des procédures métatextuelles lui permettant d'atteindre le spectateur sans passer par ses facultés conceptuelles corrompues, afin de l'inviter à une plongée dans l'étrangeté qui le réunirait enfin à lui-même.

¹ Brecht, 1979, .28.

² « 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... 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 ». *TQ*, 1972, 4. Ma traduction.

³ « One starts scribbling, jotting, in order to solve a puzzle, to find out exactly what it's like ». *TQ*, 1972, 6. Ma traduction.

⁴ « The important thing is not to be intrigued or puzzled by images, but always to understand them. So what I wanted to do was to try and get inside the image, and see what it was all about ». Coult, 8. Ma traduction.

⁵ « I left school at fifteen. That was the making of me... After that, no one takes you seriously. The conditioning process stops. Once you let them send you to grammar school and university, you're ruined ». Coult, 7. Ma traduction.

⁶ « We saw *Macbeth*...there was just this feeling of total recognition. I knew all these people... This, in fact, was my world ». *TQ*, 1972, 6. Ma traduction.

⁷ « First Author's Note to *Saved: On Violence* », *Plays I*. « Introduction », « Preface to *Learn* », *Plays II*. « Four Pieces », « Introduction to *Bingo* », « Introduction to *The Fool* », « Poems, Stories and Essays for *The Woman* », *Plays III*. « A Note on Dramatic Method », *The Bundle*. « The Activists Papers », *The Worlds*.

⁸ « Social institutions control law, education, civil force... 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 reflections – make up a tacitly accepted view of life, a consciousness of the world which is also, in a large part, a self-consciousness ». (*TB* viii). Ma traduction.

⁹ « Once slaves wore chains on their feet. They saw them and knew they were slaves. In modern democracy the chains aren't easy to see. Governing is now so complex and subtle that usually chains

have to be in the mind. Modern democracy is the means which enables the rulers and owners to make people enslave themselves. In this form of slavery the body is free and the mind is in chains ». (*P III xi*).
Ma traduction.

¹⁰ « Class division decides who owns society. And when the upper class owns the society in which the lower classes live, there's a real sense in which it can be said that they own the lower classes - because they own many of the cultural processes...by which the « self » is formed ». (*P III xxix*). Ma traduction.

¹¹ « In most societies it's assumed that when technological change...creates new wealth and new ways of using resources and abilities, these things should be fitted into the existing social order. So the consciousness and beliefs of the members of society are arranged so as to make this possible ». (*W 87*).
Ma traduction.

¹² « An irrational society justifies its irrationality with myths. It teaches distorted beliefs: that the world is a jungle, men are animals, some men are more animal 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 their leaders, and all this is either chosen by god or ordained by evolution... [These] distort each man's view of himself... A man's view of himself becomes part of his behaviour. It licences it ». (*P III 293*). Ma traduction.

¹³ *The Pope's Wedding, Saved, Early Morning, Narrow Road to the Deep North, Lear, The Sea.*

¹⁴ Voir Len (*Saved*), Arthur (seconde partie d'*Early Morning*), Lear (*Lear*), Willy (*The Sea*).

¹⁵ Voir Scopey (*The Pope's Wedding*), Arthur (première partie d'*Early Morning*), Kiro (*Narrow Road to the Deep North*).

¹⁶ *Bingo, The Fool, The Woman.*

¹⁷ « Every writer writes in other men's blood ». (*B 57*)

¹⁸ « I am a poet an' I teach men how to eat ». (*F 148*)

¹⁹ *The Bundle, The Worlds, Restoration, Summer, Derek.*

²⁰ « Art is the human being claiming a rational relationship with the world ». (*F 79*).

²¹ « We want to analyse the truth ». (*P III 286*). Ma traduction.

²² « Energy occurs when emotion is transformed into an idea » (*P III 288*). Ma traduction.

²³ Voir *TQ*, 1978, 34.

²⁴ « Men behave in ways which aren't based on the world they're in but on the one they believe they're in ». (*W 89*)

²⁵ « Commentary on *The War Plays* », *The War Plays*. « Notes on Post-Modernism », *Coffee*. « Notes on Imagination », *Two Post-Modern Plays*.

²⁶ « Radical innocence is the state in which infants discover and interpret the world. The discoveries and interpretations 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 ». (*WP 251*).

²⁷ « Imagination and reason are closely symbiotic. The story which is imagination's structure is acquired through reason, through description, explanation and evaluation ». (*C xix*).

²⁸ « The imagination en-values facts... Nothing is imaginable without value ». (*C xiii*).

²⁹ « Society takes residence in the child's brain at its first consciousness, not as a resident, but as a live-in builder ». (*WP 264*).

³⁰ « 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 ». (*C xv*).

³¹ « Society's interpretation of the world is the model on which it is built. Its illusions become realities, it casts its errors in concrete. And the illusions are passed on... It is because it is founded on illusions that society...is difficult to fundamentally change. Illusions are tenacious and subtle in adapting reality to their needs. There is a time when people sleep and a time when they wake; but...for society, sleeping and waking, dream and reality, are the same thing ». (*WP 253*).

³² « The paradox is the sudden dramatic assertion of radical innocence when it is confronted by a conflict between itself and social teaching, which social teaching cannot reconcile or conjure away ». (*WP 258*).

³³ « Olly's Prison. ...We're all in it till we understand ». (*OP 70*).

³⁴ « [Confrontation with art] forces some people deeper into reaction, but then they must take responsibility for it and cannot leave it to authority ». (*C xxxiv*).

³⁵ « A story no longer contains a meaning because there is no external authority. Meaning is now in the analysis of the story. A modern play should prepare for the analysis and performance should develop it ». (*WP 302*).

³⁶ « Alienation does not provide an autonomous metatext ». (*WP 329*).

³⁷ « The mind cannot get outside itself to be objective. The structure of mind is part of the continuum of society: both are part of one reality, and our examination of particular problems repeats the general problem ». (*WP 325*).

³⁸ « 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 ». (*WP 329*).

³⁹ « The strategy of TEs is: we select incidents in the story and open these incidents out in such a way that they can't be captured by the story but must be examined for themselves in relation to the story: then « reality » may impose its interpretation on the story ». (*ALS 62*).

⁴⁰ « TEs turn everything on stage into a prop ». (*WP 315*).

⁴¹ « The one overall structure in my plays is language. It brackets the text that is there with what is not there, the metatext. The language is in the metatext as well as in the text, and it exists for the characters only as a consequence of being in the metatext. The language is the play's not the characters' ». (*WP 330*).

⁴² « TEs try to use the psycho-social processes of real life in a way that avoids their frequent circularity. They require the audience to translate their own language and discover what they know and believe ». (*WP 331*).

⁴³ « Many of my scenes - maybe all - cannot be performed unless the performance is based on the metatext ». (*WP 329*).

⁴⁴ « The director [usually] takes responsibility for « interpretation » and more or less confines the actor to psychology... The interpretation then fills the gap with empty theatricalization, effects, aesthetics and style ». (*WP 305*).

⁴⁵ « Philosophy provides the analysis for the TEs, and theatricalization provides their dramatization...theatricalization is open-ended and a matter of artistry, skills and imagination. But theatricalization also defines philosophy and so is also intellectual ». (*WP 312*).

⁴⁶ « The actor's philosophy, not the character's psychology, gives the performance meaning ». (*WP 305*).

⁴⁷ « Usually, a director tries to assemble a play's different social worlds into one stage-world... If the actors are in different stage-worlds the dislocation is...radical ». (*WP 322*).

⁴⁸ « Really, the actor's social self is the basis of the character, the negotiation between him and the character ». (*WP 313*).

⁴⁹ « Art...is a negotiation between the subjective and objective which changes both ». (*WP 309*).

⁵⁰ Dort 31.