

Edward Bond : Cohérence naissante d'une œuvre

Bref, n° 137, novembre-décembre 1970

Cahiers Renaud Barrault, n° 74, 4^e trimestre 1970

Marie-Claire Pasquier

Edward Bond se présente à nous, rappelons-le, comme l'auteur de quatre pièces : *The Pope's Wedding*, *Saved*, *Narrow Road to the Deep North*, *Early Morning*. Si l'on cherche à les remettre en perspective, on peut rappeler que toutes les quatre ont été montées au Royal Court Theatre (1962, 1965, 1968). Cette énumération chronologique rend mal compte de la façon dont s'est édifiée, puis consolidée, sur fond d'une non moins solide résistance de la critique traditionaliste, la réputation de Bond. La première chose à dire est peut-être que, si quatre pièces ont été jouées, Bond en a écrit beaucoup d'autres, et que cela n'est pas tout à fait indifférent dans une appréciation de ce que l'on peut déjà appeler son « œuvre ». En effet, dès *The Pope's Wedding* et dès *Saved*, on est frappé par le métier de l'auteur, son savoir-faire sur le plan purement technique, indépendamment de tout mérite d'originalité. Il ne commence pas comme un débutant, et c'est un peu artificiellement, semble-t-il, que certains critiques, John Russell Taylor par exemple, s'appliquent à constater un progrès d'une pièce sur l'autre, et à voir dans le classicisme de *Narrow Road* une sorte d'achèvement. Une deuxième remarque importante est que le retentissement de deux des pièces, *Saved* et *Early Morning*, dépasse de loin celui des deux autres. Tout mérite artistique mis à part, ce retentissement semble ne pas être indépendant de l'effet de scandale qui leur fit escorte. Edward Bond, pour le public anglais, c'est avant tout l'auteur de *Saved*, et *Saved*, c'est avant tout cette pièce où l'on voit une bande de *teddy-boys* lapider à mort un bébé dans sa voiture. Le spectacle déclencha simultanément les foudres de la censure, les attaques virulentes ou navrées de toute une presse reprochant à Bond sa « dégradation systématique de l'animal humain », et

une prise en main vigoureuse de la défense de l'auteur par de nombreux admirateurs, y compris des hommes de théâtre aussi peu suspects d'exaltation avant-gardiste que Sir Laurence Olivier. En 1968, Bond, en enfant terrible du théâtre subventionné, secoue à nouveau l'opinion anglaise avec *Early Morning* : entre autres horreurs, la reine Victoria y affiche une liaison des plus répréhensibles avec Florence Nightingale, le Prince de Galles est redoublé sous forme de frères siamois, Gladstone apprend à ses hommes à décocher des coups de pied vraiment vicieux et efficaces, et tout ce beau monde, dans l'apothéose finale, s'entre-dévore allègrement dans un paradis fort éloigné des pieuses imageries. À croire que l'auteur s'est dit : « Voyons, qu'est-ce qui peut choquer le plus un loyal sujet de Sa Majesté, bon-citoyen-bon-chrétien-bon-père ? » À nouveau, réactions passionnelles dans la presse, l'argument le plus fréquent étant : « Tout ceci est trop absurde pour être même choquant », car les critiques savent qu'à l'indignation au premier degré il est toujours plus habile de substituer une tolérante bonté dont les efforts se révèlent vains.

Il n'est pas possible d'analyser l'œuvre de Bond en tant qu'*objet dramatique*, ni de porter sur elle un jugement quelconque sans se poser au préalable la question : À quoi correspond chez Bond cette volonté de choquer son public ?

Qu'il y ait de sa part provocation délibérée, c'est indéniable. La fausse innocence avec laquelle il affirme, dans la préface de *Saved* : « Cette pièce est d'un optimisme presque inconsidéré (*irresponsible*) », ou encore, en exergue à *Early Morning* : « Les événements de cette pièce sont vrais », suffirait à le prouver. L'hypothèse la plus malveillante serait qu'un auteur a intérêt, en tout état de cause, à ce que sa pièce fasse du bruit, et que faire scandale est toujours une bonne opération publicitaire. Mais on peut répondre à cela qu'un auteur a aussi intérêt à ce que ses pièces soient jouées, plutôt que pas, et qu'il faut, ne serait-ce que pour des raisons financières, être très sûr de son fait pour demander à une troupe de monter un spectacle qui risque d'être interdit dès la première représentation. En outre, dans le cas de Bond, sur l'évidence du contexte comme du texte, d'autres hypothèses, infiniment plus probables viennent remettre la première à sa juste place.

Il faut voir d'abord que *Saved*, en 1965, s'inscrivait dans le cadre de la campagne d'opinion contre la censure théâtrale. Au nom de la liberté d'expression, cette forteresse fut petit à petit battue en brèche, chaque procès, chaque polémique faisant avancer la bonne cause. *Saved* ne fut qu'une contribution parmi d'autres au nombre desquelles on peut compter par exemple *Afore Night Come*, de David Rudkin, *Infanticide in the House of Fred Ginger*, de

Fred Watson, *Studies in the Nude*, de Frank Marcus, *Little Boxes*, de John Bowen, *The Rebel*, de Patrick Garland : certaines de ces pièces cherchant plutôt à secouer les tabous sexuels, d'autres les tabous politiques.

D'autre part, il est évident que Bond récuse la complicité complaisante qui relie un certain théâtre à son public. Indisposer sciemment une partie de ce public, qui va voir de confiance les spectacles du Royal Court, salle subventionnée, comme elle irait voir les grands classiques du National Theatre ou les comédies bourgeoises du West End, c'est montrer qu'on refuse de jouer le jeu et qu'on cherche un autre type de rapport, avec un autre type de public. C'est enfin mettre les gens en face de leur hypocrisie. Dans le cas de *Saved*, la position de Bond est très claire à ce sujet : les gens qui manifestent avec le plus d'ostentation leur dégoût, leur nausée, etc. devant cet insupportable attentat-contre-l'innocence sont ceux-là mêmes qui acceptent sans broncher des atrocités infiniment plus graves. Citons la préface : « De toute évidence, la lapidation à mort d'un bébé dans un parc londonien est une forme typiquement anglaise de litote (*understatement*). Comparée au bombardement « stratégique » des villes allemandes, c'est une atrocité négligeable, comparée au dénuement culturel et affectif de la plupart de nos enfants, elle a des conséquences insignifiantes. » Nous reviendrons sur le rôle de la violence dans le théâtre de Bond, sur la façon dont ce théâtre renvoie à la violence masquée de la société dans laquelle nous vivons. Disons déjà que Bond n'est pas mécontent, par une certaine brutalité, de secouer les gens qui se mentent sur un certain nombre de choses afin de préserver leur euphorie et leur bonne conscience, et qu'il pense que les images-choc ont, dans cette optique, une efficacité.

Avec *Early Morning*, il s'agit plutôt d'exploiter les libertés qu'offre le théâtre. Puisqu'on est, de toute façon, dans l'artifice, ce n'est pas par une vraisemblance méticuleuse que l'on rendra compte d'une certaine réalité, mais en inventant des équivalences scéniques, en bousculant systématiquement les idées reçues. L'irrévérence est une attitude artistique aussi bien que politique. Il est difficile de s'en prendre d'une part aux institutions, à la monarchie, à l'Empire britannique, et d'autre part de respecter sagement les règles établies dans le domaine de la construction dramatique. D'où mélange des genres, bousculade des scènes, ruptures de ton, citations parodiques. Comme les enfants qui ne savent pas « s'arrêter à temps », on en rajoute, on en rajoute, jusqu'à ce que les gens soient obligés, à un moment variable, de déclarer forfait : « là vraiment il exagère », « là vraiment il va trop loin ». La provocation comme

refus de se laisser récupérer, comme décision d'aller toujours *un peu* plus loin que la volonté de tout comprendre, de tout intégrer, de tout assimiler.

Quatre pièces de théâtre, c'est à la fois peu et beaucoup lorsqu'on cesse de les considérer comme quatre entreprises indépendantes pour y voir la production, ouverte encore, mais peut-être déjà cohérente, d'un auteur dont on ne peut s'empêcher de recomposer, par une illusion utile, l'hypothétique *projet* global à partir de chaque nouvelle figure. La notion d'œuvre, il est vrai, a été légitimement critiquée au profit de celle de texte. Il est vrai aussi que, plus que tout autre, un texte *dramatique* est refermé sur lui-même puisque aussi bien chaque mise en scène, ou même, à la limite, chaque représentation, de ce texte, est plus qu'un produit, un événement rigoureusement situé dans le temps, un déroulement unique qui ne laissera que des traces subjectives.

On peut être conscient de cela et pourtant reconnaître que le texte dramatique, ou même l'objet dramatique que représente le texte-mis-en-scène, peut être déchiffré en référence à d'autres textes, à d'autres objets : les différentes mises en scène de la même pièce, les pièces d'autres auteurs présentées dans le même lieu, ou dans le même temps, ou devant le même public. Les pièces formant le fonds culturel de l'auteur, enfin les autres pièces du même auteur. Quatre pièces, disions-nous, c'est peu. Arden, Pinter, en ont déjà écrit et fait représenter plus d'une dizaine, on peut avoir derrière soi quatre pièces et être encore un jeune-auteur. C'est-à-dire laisser entendre que l'œuvre est à venir. Chez Bond, il semble que l'on puisse déjà discerner le choix privilégié de certains problèmes, la répétition des mêmes questions, jugées essentielles, et l'exploration et déjà la maîtrise des moyens dramatiques efficaces, qui font de lui un auteur tout court, quelle que soit l'œuvre à venir. C'est en ce sens que quatre pièces, c'est beaucoup : tout concourt à établir des correspondances, des rappels, d'une pièce à l'autre, des confirmations. Et pourtant, ce qui frappe avant toute chose, quand on les juxtapose, comme fit le Royal Court en 1968 pour trois d'entre elles, c'est leur diversité, l'imprévisibilité de l'une à l'autre.

The Pope's Wedding qui, à notre connaissance, n'a pas été portée à la scène depuis 1962, présente la particularité de prendre pour point de départ un fait divers qui a également inspiré, presque en même temps, deux autres pièces : *Next Time I'll Sing to You (La Prochaine fois je vous le chanterai)*, de James Saunders, et *Jim All Alone*, de Henry Livings, écrite pour la télévision. Il s'agit de l'histoire, telle qu'elle est racontée par Raleigh Trevelyan dans *A Hermit Disclosed*, de ce James Mason qui passa trente-six ans de sa vie en ermite dans une cabane.

Dans la pièce de Saunders, le personnage principal était Rudge qui, soir après soir, se donnait pour tâche de reconstituer les motivations et l'identité de l'ermite. Dans la pièce de Bond, le centre est constitué par un jeune couple, Pat et Scopey, qui entrent en contact avec l'ermite, Alen, mais peu à peu le jeune homme est pris de fascination devant Alen et surtout devant ce mode de vie complètement et volontairement coupé du monde extérieur, jusqu'à ce qu'il en vienne finalement à s'identifier, puis véritablement à se substituer à Alen — un peu comme le mari et le marchand d'allumettes dans *A Slight Ache*, de Pinter.

Avec *Saved*, Bond se rapproche, par la précision documentaire de certaines notations, des préoccupations du *Free Cinema*, qui jette un jour nouveau, à partir de 1958, sur la vie quotidienne de la *working class* et de la *lower middle class*. Comme dans *La Solitude du coureur de fond*, de Tony Richardson, comme dans *Samedi soir dimanche matin*, de Karel Reisz, on voit dans *Saved* la maussaderie, la médiocrité sans issue, sauf dans le drame, au sens de « fait divers », de la vie domestique. Pam vit chez ses parents, dans une promiscuité étouffante, elle ramène chez elle des hommes de rencontre. Trois scènes nous présentent, elliptiquement, trois moments de sa relation avec l'un d'entre eux, Len. La première rencontre. Puis : Pam et Len sont ensemble en bateau, et Len fait des projets : il viendra habiter, comme locataire attitré, chez les parents de Pam. Puis Pam ne supporte plus ni lui ni personne, surtout pas le bébé qu'elle a eu, seul compte Fred, qui est peut-être le père de cet enfant, et qui ne veut plus d'elle. Un premier centre de la pièce est donc : Fred se refuse à Pam qui se refuse à Len. Autre centre : la bande de Fred, quelques mauvais garçons qui traînent. Ils sont oisifs donc toujours prêts à suivre l'impulsion du moment, ils ne sont que l'instant présent. Leur vie est sans projet, sans passé, sans avenir, et cette disponibilité inquiète fait d'eux, brutaux, innocents, irresponsables, une sorte de menace latente. Leur lieu de rassemblement est tout naturellement, en contraste avec l'intérieur confiné, bruyant, des parents de Pam, le parc public (*bare stage*, disent les indications scéniques). Si le parc public est, en Angleterre, l'utopie des citadins, c'est aussi, dans les banlieues pauvres, une sorte de jungle cernée par la ville, un lieu vaguement inquiétant où tout peut arriver. Quand Pam passe par là, avec son enfant, à la recherche de Fred, les garçons sont en train de se demander ce qu'ils vont faire le soir, et l'un d'eux vient de proposer de « faire » les laveries automatiques ouvertes toute la nuit, car on peut y draguer les « petites ménagères ». Pam se dispute avec Fred, laisse par dépit la voiture d'enfant derrière elle, et c'est alors, quittant insensiblement le ton du « reportage simulé », comme disent certains cinéastes, pour celui d'un rituel de plus en plus haletant, que se déroule

la scène de l'infanticide, mise en branle presque mécanique et soudain accélérée d'une certaine logique, un peu comme le viol de la jeune fille dans le film de Bergman, *La Source*. La deuxième partie de la pièce nous montre l'évolution de la situation à partir de ce centre, mais surtout se consacre à nous montrer que rien en fait n'évolue : Pam veut toujours Fred qui ne veut toujours pas d'elle. Quand Fred sort de prison il retrouve sa bande, Len reste installé chez les parents de Pam (un troisième centre étant constitué par les rapports des parents de Pam entre eux, et les rapports de Len avec chacun d'entre eux). La scène finale est muette, c'est Len réparant une chaise en présence de Pam et de ses parents.

Toute la pièce tourne donc autour d'une scène centrale : celle de l'infanticide. Dans une lettre à *l'Observer* où il prenait la défense de Bond, Sir Laurence Olivier faisait remarquer que l'acte de violence se situait dans la première moitié de la pièce, comme dans *Macbeth* et dans *Jules César*. C'est un type de construction qui convient à Bond, de *Narrow Road* également il dira que la deuxième partie de la pièce présente les conséquences des événements de la première. Dans *Saved*, on peut dire que la pièce s'enroule comme un ressort jusqu'à un point de tension maximum, puis il y a une sorte de décharge, et le ressort se déroule. La scène de l'infanticide irradie sur la deuxième partie, mais, en un sens, sa force vient aussi du fait qu'elle irradie si peu : les rapports de sujétion et d'indifférence entre Pam et Fred ne sont pratiquement pas altérés. Seul Len, absent lors de la scène, ne peut s'en débarrasser, et avoue un peu honteusement sa fascination à Fred : « C'était comment, ça t'a fait quel effet ? » Attitude ambiguë qui risque sans nul doute d'être celle des spectateurs, de ceux-là mêmes qui se défendent par l'indignation d'avoir vécu la transgression par procuration et d'avoir joui de l'acte tabou dans une sorte de connivence secrète.

Pourquoi ce titre, *Saved* ? Martin Esslin y voit, sans en être trop sûr, une référence à la phrase dite par Pam à propos de Len : « Il faut que quelqu'un me délivre de lui ! » (Somebody's got a save me from 'im). Nous proposons une autre hypothèse, qui verrait dans *Saved* une réminiscence, un écho sonore (exact, sans passage de *save* à *saved*) d'une phrase dite par Hamm dans *Fin de Partie* de Beckett. En anglais : « All those I might have helped. (Pause.) Helped. (Pause.) Saved. (Pause.) Saved! » Citons le passage en français : « On pleure, on pleure, pour rien, pour ne pas rire, et peu à peu une vraie tristesse vous gagne. (Il replie son mouchoir, le remet dans sa poche, relève un peu la tête.) Tous ceux que j'aurais pu aider. (Un temps.) Aider ! (Un temps.) Sauver. (Un temps.) Sauver ! Même impuissance, même dérision, même

constat totalement désabusé, et ce mot isolé, répété, qui s'inscrit dans la mémoire : le rapprochement, pour être hypothétique, ne paraît pas abusif.

Nous ne raconterons pas ici « l'action » ou « l'intrigue » de *Early Morning*, mais il est clair qu'on n'y trouve pas de ressemblances superficielles avec *Saved*. Recensons quelques-unes des différences les plus immédiates : *Early Morning*, sans être une pièce historique, fait appel à des personnages historiques et jongle avec l'histoire d'Angleterre. Conflits et violences ne sont pas ancrés dans le quotidien mais se déploient selon le processus du rêve, du fantasme, ou du défoulement. La vraisemblance est systématiquement bafouée, nous entrons dans un monde où deux objets, deux êtres, peuvent se tenir simultanément à la même place, où deux choses contradictoires peuvent être vraies en même temps, où il n'est pas nécessaire par exemple d'être *soit* vivant, *soit* mort, ni d'avoir un corps pour parler. Le sens est toujours à chercher, soit dans la littéralité absolue où l'on n'ose jamais le voir, soit en porte-à-faux par rapport au sens, ou au non-sens manifeste. Rien dans *Saved* de comparable, et même les critiques qui y voient Bond, rétrospectivement, tenter d'échapper au style naturaliste de *The Pope's Wedding* pour tendre vers la manière ouvertement non réaliste de *Early Morning* sont obligés de reconnaître qu'il n'y avait encore là qu'une demi-mesure. Il serait possible d'ailleurs de discuter ce point de vue et de montrer comment il y a dans *Saved* ellipses, stylisation, condensations, bref, dramatisation, mais sans que jamais nous puissions cesser de « croire » aux personnages, c'est-à-dire de nous identifier à eux, successivement, dans les houles confuses de leurs impuissances, leurs haines, leur aveuglement, leur folie, leurs rancunes, leur obstination.

Avec *Narrow Road to the Deep North*, Bond aborde l'écriture dramatique dans un tout autre esprit, Il semble vouloir montrer que son savoir-faire peut aussi s'exercer dans le sens de la pureté des lignes, de la clarté, de l'élégance, bref, du classicisme. L'action est linéaire, de grands pans simples, avec une totale liberté, mais pas de vertige, dans l'écoulement des années, et le passage du Nord au Sud d'un Japon tout allégorique. Les personnages, sans se borner à représenter une seule fonction, ou une seule attitude, sont malgré tout des sortes d'emblèmes : il y a le poète, le dictateur, l'apprenti philosophe, le barbare agent-de-l'étranger, sa compagne agent-du-christianisme. La langue procède, elle aussi, par séquences simples, par énoncés juxtaposés qui renoncent à dire plus d'une chose à la fois. L'effet dominant, et presque ornemental, de simplicité, est renforcé par le ton de pastiche qui pose chaque

réplique sur fond de culture orientale, la détache comme une citation. L'action enfin permet à Bond de nous présenter une série d'attitudes contrastées, de choix avec leurs implications.

En quelques mots, voici le déroulement de la parabole :

Le poète Basho part pour le Grand Nord afin de devenir ermite et de découvrir la Connaissance. Quand il revient trente ans plus tard sur les lieux d'où il est parti (c'est la première scène de la pièce, le début constituant un préambule) il sait qu'il ne sait rien, et une ville a été bâtie, « avec dix ponts, et des parcs, un palais, un palais de justice, et des foules de marchands et de mendiants et de prêtres et de soldats et d'enfants... ». Shogo règne en dictateur sur la ville et nous le voyons, au palais, exercer son arbitraire : il fait enfermer dans un sac et jeter, après un attentat, un témoin qui n'a rien vu, « parce qu'il aurait dû voir quelque chose ». Par contre, pour délivrer un jeune moine, Kiro, que Basho lui a amené, et qui va mourir parce qu'il a la tête coincée dans une urne sacrée vieille de mille ans, il n'hésite pas à briser l'urne, au grand scandale de tous. Le poète Basho va repartir dans le Nord chercher les puissants étrangers, dotés d'un armement quasi magique — des fusils — et avides de conquêtes, qui délivreront la ville du dictateur. Celui-ci s'enfuit, accompagné de Kiro, qu'il a sauvé, et reconstruit une armée. Les adversaires se disputent la mainmise sur un jeune enfant, fils du vieil empereur que Shogo avait renversé, puis tué, et qui seul peut représenter pour le peuple le symbole du pouvoir légitime. Les puissants étrangers (personnifiés par le Commodore, et par une Anglaise exaltée, Georgina) s'en sont emparés les premiers, sur les conseils du poète Basho, et refuseront de le livrer à Shogo qui, ivre de rage de ne pas parvenir à l'identifier dans un groupe d'écoliers, fera exécuter tout le groupe. Dans la dernière scène, les puissants étrangers, à l'aide de nouveaux bateaux, de nouveaux canons, ont reconquis la ville, Shogo a « expié son péché » et son cadavre, désarticulé et la tête en bas, est exposé à la foule. Le poète Basho est Premier ministre, Georgina, plus exaltée que jamais, rêve qu'on la viole et qu'on la tue dès qu'elle voit un soldat, le jeune Kiro, ex-protégé de Basho, se suicide et de la rivière surgit un jeune rescapé, ruisselant, qui ne voit rien, ne comprend rien de ce qui se passe, tout occupé à se sécher et à remercier le Ciel de ne pas s'être noyé.

Sans rien perdre de son sens de la dramatisation, Bond manifeste clairement ici son intention de s'affirmer comme moraliste. À aucun moment les attitudes ne sont renvoyées dans une équivalence indifférente, au contraire, nous sommes sans cesse sollicités de mettre en balance ce qui est dit et ce qui est fait, les intentions et les actes, les actes et leurs conséquences. C'est à la fois sur le plan de la cohérence et de la validité que nous devons juger

les options : faut-il renoncer à la quête de la connaissance pour sauver un enfant condamné à la famine ? Faut-il livrer le pays à des étrangers pour l'arracher aux mains d'un dictateur ? Faut-il briser une relique sacrée pour sauver un homme ? Qu'ils soient mus par un tropisme vers la connaissance (Basho, Kiro) ou par un tropisme vers le pouvoir (Shogo, le Commodore), les personnages se trouvent confrontés avec les conséquences inévitables, imprévisibles, disproportionnées de leurs actes. Basho, au nom de principes estimables, rigides, se montre aveugle à la réalité concrète. Il se sert contre Shogo du fils de l'Empereur, que Shogo lui-même lui a confié, et se retrouve Premier ministre sous les nouveaux oppresseurs, ce qui ne peut qu'être en contradiction absolue avec toutes ses convictions. Quant à Shogo, l'homme fort et sans scrupules, il sera victime de l'erreur de jugement qu'il a commise en faisant confiance à Basho. Georgina, après s'être servie cyniquement de la religion pour asservir les indigènes, fait preuve d'un courage de sainte pour refuser de livrer le jeune prince à Shogo. Moyennant quoi, c'est tout le groupe d'enfants qui se fera tuer. Faut-il la juger sur sa fidélité à ses principes, ou sur les conséquences de ses actes ?

Ainsi devons-nous toujours nous situer par rapport à des choix moraux, mais sans pouvoir accrocher notre sympathie ou notre antipathie à tel ou tel personnage. Comme le dit Bond : « Il y a du bon et du mauvais dans chacun d'entre nous, et ce sont les incidents qui parlent pour moi ». L'attitude de Bond consiste à exposer les contradictions sans trancher, par le biais non de discours mais de comportements. Il peut d'ailleurs s'agir de comportements verbaux, aussi bien, et Bond exige de nous que nous entrions, chaque fois, dans les raisons claires ou obscures des différents personnages.

Ce refus de choisir un porte-parole, d'imposer un point de vue privilégié, le rapproche d'un auteur dramatique de sa génération, John Arden, l'auteur entre autres de *Vous vivrez comme des porcs* et de *La Danse du Sergent Musgrave*. Arden dit en termes fort clairs : « Je n'écris jamais une pièce pour que le public s'identifie avec un personnage particulier, j'essaie d'écrire la scène avec vérité du point de vue de chaque personnage individuel. » Pas plus que Bond, il ne veut se priver de la « multi-dimensionalité » de la scène, ni n'accepte de guider sans équivoque les spectateurs dans leurs sympathies et leurs antipathies. Dans *Vous vivrez comme des porcs*, deux familles, les Jackson et les Sawney, représentant deux modes de vie incompatibles, se heurtent violemment sans qu'Arden désigne jamais les « bons » et les « méchants ». Mais il refuse de se laisser pour autant taxer d'amoralisme : « Si vous dramatisez un conflit en disant : « selon moi tel côté est blanc et tel côté est noir et en minimisant la force,

l'intégrité et la raison d'être du côté noir, votre victoire ne signifiera pas grand-chose. » On pourrait dire qu'il y a là, pour tout auteur dramatique, une nécessité d'ordre purement technique ; on n'écrit pas une pièce à la première personne. Mais ce n'est pas tout à fait vrai car bien des auteurs — ainsi John Osborne, par exemple — privilégient la « conscience spéculaire », comme dit Althusser, d'un personnage central et ne conçoivent les autres rôles que comme de simples ustensiles de la mise en situation. Il semble surtout qu'il y ait là une attitude délibérée, liée à une réflexion sur le mécanisme des relations humaines. Ce qui est déterminant, chez Bond comme chez Arden, c'est la conscience aiguë des déterminismes contradictoires. Cela est vrai pour les groupes — nous le voyons dans *Vous vivez comme des porcs* comme pour les individus. Plutôt que dans la liberté de l'autre, c'est dans le *manque de liberté* de cet autre que résident les limites de la liberté de chacun. Seuls des êtres libres pourraient respecter la liberté d'autrui. Interviewé par Walter Asmus, Bond dit montrer, aussi bien dans *Saved* que dans *Early Morning*, « des personnages privés de liberté ». C'est flagrant dans *Saved* : si Pam est un mur contre lequel se heurtent les élans et l'obstination, à la fois faible et compatissante, de Len, c'est qu'elle est elle-même aliénée par une passion non partagée. Le spectateur ne peut rester neutre. Il a les éléments pour comprendre pourquoi chacun agit comme il le fait, et doit se résoudre à l'*identification multiple* : Fred, qui n'est pas responsable de son indifférence, fait souffrir Pam qui fait souffrir Len, et le spectateur s'identifie à celui qui souffre en comprenant bien que celui qui le fait souffrir n'a pas le choix d'agir autrement. Il ressent de l'intérieur l'irritation de Fred devant l'obstination de Pam, l'irritation de Pam devant l'obstination de Len. À aucun moment Pam n'est maîtresse d'agir autrement qu'elle ne le fait, que ce soit lorsqu'elle se retranche, par la maladie, du monde extérieur, lorsqu'elle renonce à tout contrôle sur la vie de son enfant en l'abandonnant dans le parc, ou lorsque, contre toute lucidité, toute sagesse, elle va voir Fred en prison. Pour Bond, seul Len ainsi qu'Arthur dans *Early Morning*, « jouit d'une certaine liberté ». Pourquoi cela ? Probablement parce que, comme un personnage de Dostoïevsky, si victime qu'il soit, il y a chez lui une part de désintéressement qui lui permet de ne pas se réduire tout entier au sort qui lui est fait par les autres. Il pourrait partir, il reste, non par simple masochisme, mais parce que, objectivement, c'est mieux ainsi, il vaut mieux, pour Pam, avoir lui que personne. Il semble que ce rôle positif modeste soit symbolisé par la dernière scène où, dans le silence général, il répare une chaise. Aussi est-ce son personnage que Bond met en avant pour se justifier du reproche de pessimisme que lui font certains. Citons la préface de *Saved* : « Le geste de tendre

l'autre joue est souvent un refus de regarder les faits en face, mais ce n'est pas vrai de Len. Il vit avec des gens à leur pire, dans une situation sans issue (c'est le sens de la scène finale), et il ne les laisse pas tomber. Je ne saurais imaginer un optimisme plus tenace, plus discipliné, ni plus honnête que celui-là. »

Les individus se font violence les uns aux autres, la société fait violence aux individus. Voilà chez Bond, comme chez Arden, avec le problème du pouvoir et le problème de la liberté, indissociable du premier, le thème central de leur œuvre. Dans *Saved*, si le meurtre dans le parc est une « litote » par rapport aux vraies violences, il est malgré tout une image forte qui permet de condenser les autres formes de violence présentes à tout moment dans la pièce. Nous avons parlé de la violence que l'indifférence inflige au désir et de celle que le désir inflige à l'indifférence, nous avons vu que c'était la manifestation, sur le plan psychologique, du manque de liberté des individus. Mais, sur un plan plus sociologique, l'aliénation de tous les personnages éclate dans les moindres détails. Aliénation de Pam dans la prostitution, la maternité non voulue, la promiscuité à cause d'un logement trop petit, avec ses parents et un garçon qu'elle n'aime pas : « J'en ai marre qu'il me regarde tout le temps », dit-elle en s'habillant dans le living-room. Quand Fred est là, Len « entend tout ». Les querelles domestiques éclatent à propos de la radio ou de la télévision mal réglées. Agression du bruit, qui fait que Harry, le père de Pam, se rappelle la guerre comme un havre de paix : « Ce que je me rappelle, surtout, c'est la paix, le calme, une ou deux fois tout a sauté. Pas plus. Après, tout devenait calme. Le silence total. On n'a plus ce calme-là maintenant. » Quant au fait qu'on tue, dans la guerre, c'est presque accidentel, cela peut même passer inaperçu :

« Len. — Vous avez tué ?

Harry. — Sûrement. On ne voyait jamais ces salauds que prisonniers ou morts. J'en ai vu un une fois j'étais dans une pièce. Un type s'est montré à la porte. Perdu, sans doute, J'ai tiré dessus., il est tombé. Comme un manteau qui tombe d'un portemanteau, je dis toujours. Sans un mot. »

Les jeunes voyous de la bande de Fred sont aliénés dans l'oisiveté, l'impuissance sociale absolue, la délinquance comme seule issue. Vieillir ne vaut guère mieux. Harry et Mary subissent, dans une rancune de chaque instant, les années de vie commune qui s'accumulent. Les seuls moments de contact sont ceux où l'agressivité se manifeste franchement, où Mary frappe Harry, avec la théière par exemple. Mais la vérité de leurs rapports, c'est Harry qui la

détient, qui supporte le présent en savourant sa vengeance future : le jour où Mary sera trop vieille pour se trouver quelqu'un d'autre, c'est alors qu'il la quittera.

Avec *Narrow Road* et *Early Morning*, Bond passe de la violence subie à la violence exercée et montre, sous diverses formes, y compris les plus paradoxales, comment l'exercice du pouvoir n'est pas séparable de la violence. « Les privilèges royaux libèrent les pires tendances de l'être humain, de même que presque tous les postes d'autorité », répond Bond à Asmus l'interrogeant sur le personnage de Victoria dans *Early Morning*. Dans *Narrow Road*, on voit le dictateur Shogo, à plusieurs reprises, faire peu de cas de la vie humaine. Il exerce un pouvoir absolu et fait sentir à ses sujets le poids de son arbitraire. Il est un tyran cynique, en même temps qu'un tyran lucide. Kiro lui demande : « Mais pourquoi mettez-vous les gens en prison et les tuez-vous ? » Et Shogo répond : « Pour les empêcher de souffrir. Cela empêche le chaos ». Son argumentation est aussi : « Vous pensez que je suis un fléau. C'est faux, je suis de deux maux le moindre. Les gens naissent dans la gueule d'un tigre. Je les en extirpe, et quelques-uns restent accrochés aux dents, c'est cela, en fait, que vous me reprochez. » Ce passage est à rapprocher de l'apologie qu'Arthur fait de Hitler dans *Early Morning* : « Il savait que nous nous haïssions nous-mêmes et les uns et les autres, aussi, par charité, nous a-t-il laissés tuer et nous faire tuer. » Ainsi que : « Le monde a eu de la chance : il y a toujours eu assez de dictateurs pour soulager ses misères. » On voit ici à l'œuvre le mécanisme qui fait passer Bond d'une idée juste à une idée paradoxale et de celle-ci à l'image dramatique qui donnera au paradoxe toute sa portée :

- 1) idée juste : les dictateurs sont un instrument ;
- 2) paradoxe : ils ne sont pas cause de souffrance, les souffrances sont là et, par la mort brutale, ils les abrègent ;
- 3) suite logique du paradoxe : « Ce qu'il faut maintenant c'est le grand traître, qui tue des deux côtés, du sien et du côté de l'adversaire » !
- 4) mise en œuvre dramatique de cette idée : le stratagème inventé par Arthur pour que les deux camps, tirant sur les bouts opposés d'une corde, soient tous deux anéantis dans l'entreprise.

Dans *Narrow Road*, la religion, qu'elle soit bouddhiste ou méthodiste, est présentée comme le pilier de l'ordre établi. Pour asservir les populations, le Commodore envoyé par l'Angleterre et sa redoutable compagne, Georgina, disposent de deux armes : les canons et la religion chrétienne. « Si le péché n'existait pas, il faudrait l'inventer », tel est le grand principe

de Georgina, qui explique à Basho : « Je persuade les gens — au fond de leur cœur — qu'ils ne sont que péché, qu'ils ont de mauvaises pensées, qu'ils sont cupides, violents et destructeurs, que la sexualité est quelque chose de honteux qu'il faut garder secret. Une fois qu'ils croient cela, ils font tout ce qu'on leur dit. Ils ne vous jugent pas, ils se sentent coupables et acceptent que vous ayez le droit de les juger. »

Quant à la religion bouddhiste, elle nous est présentée comme la religion qui peut lancer un homme (en l'occurrence le poète Basho) sur la route étroite du grand Nord pour le bien de sa vie intérieure et le laisser aveugle aux misères autour de lui. C'est aussi la religion qui préfère une relique sacrée, vieille de mille ans, une vieille cruche en somme, à la vie d'un homme. Seul le tyran Shogo — libre de toute superstition (« il y a du bon et du mauvais dans chacun des personnages » et puisque la religion vise à asservir, le dictateur peut s'en passer pour lui-même) —, n'hésite pas à prendre un marteau et à briser la cruche pour sauver Kiro. Cela amène aussitôt Basho à dire : « La cité est finie. Quel espoir avoir s'il détruit la religion ? Il savait que le pot était sacré. Bien sûr, ce n'est qu'un symbole, mais nous avons besoin de symboles pour nous protéger de nous-mêmes. S'il les détruit, il n'y a pas d'avenir. Un imbécile détruit les bombes, mais un fanatique détruit leur espoir. » Sur la foi de cette réplique de Basho, il semblerait que le véritable pessimisme soit du côté des spiritualistes.

À chercher à dégager les idées qui s'expriment dans les pièces de Bond, on risquerait de perdre de vue que son souci premier est toujours celui de l'*efficacité dramatique*. Rien chez lui de ce théâtre « d'anecdote et de conversation » que dénonce Peter Brook. « Ce sont les incidents qui parlent pour moi. » Une pièce de théâtre ce n'est jamais, on le sait bien, des paroles d'une part, des actions ou des images scéniques d'autre part, et en troisième lieu un « sens ». L'invention dramatique consiste à ce que tout cela surgisse ensemble sans que l'on puisse faire, sauf par artifice, pour apprécier le métier, le savoir-faire, la part du verbal, du visuel, de l'intellectuel. On pourrait dire de l'expérience théâtrale qu'elle est, comme Cartier-Bresson dit de la photographie, « la reconnaissance simultanée, dans une fraction de seconde, d'une part de la signification d'un fait et, de l'autre, d'une organisation rigoureuse des formes perçues visuellement qui expriment ce fait ». Il faudrait juste ajouter « auditivement » à « visuellement ». C'est donc par artifice que nous dirons ici quelques mots de la façon dont Bond utilise l'outil dramatique qu'est le langage, et l'outil dramatique qu'est l'image scénique.

Si nous regardons de près les dialogues de *Saved*, nous découvrons que ce que disent les personnages est toujours une réaction verbale à une situation qui est le plus souvent une

situation de tension, d'impuissance, de désir frustré, de décentrement. Jamais ils ne « s'expriment » en « s'adressant » à un interlocuteur, mais leur langage est un comportement qui témoigne indirectement des forces qui les animent ou qui les paralysent. Ceci est fort différent des conventions du théâtre classique. Bond met des personnages non pas face à face, non pas en tête à tête, mais en porte-à-faux, se répondant à l'oblique. Il ne fait pas de métaphysique sur l'incommunicabilité, mais il écrit avec une efficacité brutale des dialogues de sourds. Ainsi la scène où Len présente à Pam, malade, son enfant. Il cherche à la tirer de son absence qu'un rien dérange, et elle ne parle que pour dire : « Qu'a dit Fred ? Quand viendra-t-il ? Je parie que tu ne lui a pas remis ma lettre... »

Sa maladie est, par contre, non plus un langage-comportement, mais un comportement-langage. Il faut croire que si la littéralité est si efficace au théâtre, c'est qu'elle est une loi qui gouverne les mécanismes psychiques inconscients. Pam est *malade* de ne plus voir Fred et c'est à la fois la grippe et la seule façon qu'elle ait de se protéger magiquement contre le monde extérieur. Comme elle ne peut enfoncer le vrai mur — l'indifférence agacée de Fred — elle cogne sur un autre mur, la présence de Len qui fait écran : c'est parce qu'il est là, à cause de lui, que tout va mal.

Bien sûr, Bond commence par observer avec exactitude les tics de langage d'une certaine classe de la société : sa syntaxe rudimentaire, elliptique, sa façon d'avaler une partie des mots, de réduire chaque intervention verbale à trois ou quatre mots : une série de signaux. Mais surtout, ce qu'il nous fait percevoir, et que donc il doit réinventer à chaque ligne en fonction de l'ensemble (d'une « organisation rigoureuse »), c'est tout ce qui est dit à l'insu de celui qui parle et, le plus souvent, de celui qui l'écoute. Celui qui écoute perçoit un signal et donne un comportement-réponse. Mais, pour le spectateur, ce qui est dit est à interpréter, à déchiffrer à travers le contenu manifeste des paroles, grâce à leur insertion dans une séquence dramatique qui se construit aussi par des silences, des répétitions, des hésitations, des pauses, ainsi que par une position définie par rapport aux autres séquences. On se rappelle ce que Pinter dit du langage : « Les gens se raccrochent verbalement à tout ce qui leur tombe sous la main à seule fin d'écarter le danger de connaître ou d'être connu ». Il s'agit moins ici de semer systématiquement le doute que d'écarter l'autre, en lançant les mots comme des cailloux pour l'obliger à garder ses distances et ainsi protéger un peu l'espace vital, toujours menacé. La scène dans le parc nous montre comment, insensiblement, les garçons passent de l'agression verbale, qui n'est encore qu'un jeu, à l'agression par gestes, qui reste un jeu jusqu'au moment

où il n'est plus possible de revenir en arrière et où, dans une sorte de temps hors du temps, il n'y a plus qu'à jouir à fond de la transgression maintenant irréversible, en se rassurant sur l'impunité toujours incertaine :

MIKE. — Tu crois qu'on peut ?

COLIN. — Personne dans les parages.

PETE. — Ils ne savent pas que c'est nous.

MIKE. — Elle l'a laissé.

BARRY. — C'est fait maintenant.

PETE. — On peut faire ce qu'on veut.

Jets de pierre, jets de parole, sont ici donnés dans une équivalence absolue et se renforcent mutuellement pour donner à la scène une intensité dramatique qui ne doit rien au naturalisme. Il y a de toute façon quelque chose de quasi-surréaliste dans cette intrusion, au milieu du parc, vide comme la lande dans *Le Roi Lear*, d'une voiture d'enfant. Qu'on pense aux jumeaux morts dans leur landau au début de *Jeux de massacre*, de Ionesco : il y avait sarcasme là aussi.

L'agression de la voiture d'enfant par des jets de pierre — dont il semble évident qu'il faut la représenter sur scène de façon très strictement stylisée, très ritualisée, à la *West Side Story* peut-être, est, dans *Saved*, l'image-symbole, celle qu'on retient et autour de laquelle la pièce s'organise. C'est là une de ces images scéniques surdéterminées, dont Peter Brook dit que c'est le noyau à partir duquel on peut reconstruire tout un faisceau de significations. De la même façon, dans *La Danse du Sergent Musgrave*, d'Arden, montée par le même Peter Brook, le squelette du soldat tué à la guerre, qu'on ramenait dans son village et que Musgrave exposait sur la place publique, était à la fois une idée de propagande, de la part du sergent, pacifiste violent, et une idée scénique autour de laquelle auteur ou metteur en scène avaient bâti la pièce.

Y a-t-il une image centrale dans *Narrow Road* ? On peut penser au jeune moine, Kiro, avec sa tête coincée dans une cruche, et posant un dilemme moral à ceux qui l'entourent. Mais il est difficile de décider s'il s'agit là de l'épisode central de la pièce. Par contre, il y a un élément visuel récurrent qui, loin d'être un simple décor pour action, a une signification dramatique surdéterminée. C'est la rivière. Elle est entre autres le lieu d'où les pêcheurs tirent leur subsistance, celui où l'on expose les enfants sacrifiés, celui où l'on vient jeter les prisonniers enfermés dans des sacs représentant une sorte d'unification des lieux, elle est aussi

le symbole du temps qui s'écoule. Quand Shogo et Kiro se parlent, exilés dans le grand Nord, c'est en regardant l'eau sans se regarder l'un l'autre. Et surtout, dans la scène finale, c'est de la rivière que Bond fait surgir, tournant le dos à l'action, le jeune rescapé ruisselant qui seul représente une chance d'avenir.

Dans *Early Morning*, les inventions scéniques prolifèrent sous forme de gags burlesques. Bond se laisse aller à une véritable jubilation dans la profusion triomphante du défoulement. Fabulations gaies, démultiplications et métamorphoses des personnages témoignent de ce que Nietzsche appelait, dans *La Naissance de la tragédie*, « ce délicieux ravissement que l'éclatement du principe d'individuation fait monter du tréfonds de l'homme ». Y a-t-il une cohérence dans ce déchaînement ? Avec un critique anglais, Peter Fuller, on peut la voir dans le thème du démembrement. Bien des images viennent renforcer ce thème : celle des deux frères siamois (deux parties d'un même être ?), soudés jusqu'à ce que l'un d'eux devienne un squelette. Celle de la corde qu'on tire par les deux bouts, et qui figure la guerre civile. Celle surtout, dans une stricte littéralité, des personnages qui s'entre-dévorent. Ouvrons une parenthèse, pour remarquer que cette littéralité posait sans doute un problème technique : si les personnages s'entre-dévorent effectivement, qui va rester sur scène ? Qu'à cela ne tienne, les membres repoussent. Comme le trille qui permet de tenir la note.

Chez Beckett, on trouve aussi privilégiée la destruction organique, mais sous forme du pourrissement, lent processus biologique, alors que le démembrement, plus immédiatement et visuellement dramatique, est le résultat d'une agression venue de l'extérieur. Différence capitale, si l'on s'interroge sur la signification des deux images ; car celle de Bond, et ce n'est sans doute pas par hasard, renvoie davantage à la psychanalyse — ou à la polémologie ? — qu'à la métaphysique.