

La place d'Edward Bond dans le nouveau théâtre anglais

Bref, n° 137, novembre-décembre 1970

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

Marie-Claire Pasquier

Edward Bond et la censure

1969 est pour Edward Bond l'année qui marqua sa consécration. Le Royal Court, à Londres, organisa une « Saison Bond », aussi appelée par les critiques « Festival Bond », en jouant coup sur coup trois de ses pièces : *Saved*, *Narrow Road to the Deep North* et *Early Morning*. À vrai dire, il ne s'agissait pas de créations mais de reprises, dans des conditions bien différentes toutefois de celles qu'avaient connues les créations. En 1965, *Saved*, présenté par le Royal Court, avait provoqué une sorte de scandale, bruyamment orchestré par la presse, et avait valu des démêlés avec la censure à son auteur et à la compagnie. Une scène, en particulier, où l'on voyait de jeunes *teddy-boys* tuer à coups de pierres un bébé dans son landau avait paru dépasser les limites du tolérable. *Narrow Road* avait été montée en 1968 par un théâtre de province, le Belgrade Theatre de Coventry, sans que la censure puisse rien reprocher, cette fois, à une pièce que son auteur avait située dans un Japon de convention. Quant à *Early Morning*, elle avait connu, le 31 mars 1968, au Royal Court, une seule et unique représentation à nouveau à cause de la censure. Il faut dire ici quelques mots de cette censure théâtrale, arbitraire et anachronique, dont eut enfin raison, en septembre 1968, l'acharnement de ses adversaires.

Depuis l'époque Tudor, c'est au Lord Chamberlain, ou Grand Chambellan, en tant que « grand maître des divertissements de la Cour », qu'était confiée la tâche de contrôler les spectacles. A l'origine, il devait principalement veiller à ce que rien ne risquât d'offenser les

oreilles royales. Mais bientôt ses fonctions se trouvèrent élargies : en 1737, un décret établissait qu'aucune pièce nouvelle ne pouvait être jouée en public sans son approbation. En 1962 encore, cette disposition n'avait rien perdu de sa force. Toute nouvelle pièce était obligatoirement soumise aux services du Lord qui, inlassablement, demandaient la suppression de tout ce qui pourrait être considéré comme contraire à l'ordre public, indécent, blasphématoire, de mauvais goût, ou anti-anglais. Quand Peter Brook voulut monter *US*, l'autorisation fut d'abord refusée parce que le spectacle paraissait brutal, anti-américain et partial. Que Bond, dans *Early Morning*, attaquât la reine Victoria, ce ne pouvait évidemment être accepté. Car la censure, du fait même de ses origines historiques, était particulièrement pointilleuse pour tout ce qui touchait à la monarchie et toute allusion critique à un membre, vivant ou mort, de la famille royale était interdite.

Pour maintenir, malgré tout, leur droit à la liberté d'expression, les théâtres s'efforcèrent de tourner la loi puisque les textes précisait que c'était pour pouvoir être jouée *en public* qu'une nouvelle pièce devait recevoir le *nihil obstat*, les petits théâtres d'avant-garde, ou les annexes des grands théâtres, s'intitulèrent « clubs » et demandèrent à leurs « adhérents » une cotisation annuelle qui leur permettrait de voir les différents spectacles privés qui seraient montés. Les représentations du dimanche soir du Royal Court, montées à peu de frais, qui pouvaient passer pour des répétitions et auxquelles seuls étaient conviés des « invités », entraient, en principe, dans ce cadre. Mais cela n'assurait pas l'immunité absolue. Lorsque, en 1965, *Saved* fut soumise au Lord Chamberlain, celui-ci demanda la suppression de deux scènes (celle de la lapidation et une autre, assez scabreuse, entre un jeune homme et la mère de son amie). Lorsque le Royal Court joua la pièce en représentations privées, certes, mais sans avoir supprimé les deux scènes en question, la police fit irruption plusieurs fois dans le théâtre pendant les représentations, sur ordre des services du Lord Chamberlain. La compagnie dut ensuite comparaître en justice pour n'avoir pas fait la preuve qu'elle était véritablement un club privé. Il y eut un procès qui dura trois jours, des témoins aussi illustres que Sir Laurence Olivier vinrent défendre la politique du Royal Court et l'œuvre de Bond, et finalement le théâtre ne fut condamné qu'à une amende de cinquante livres.

En mars 1968, même scénario : la licence nécessaire pour la représentations publique est refusée à *Early Morning*, mais les services du Lord Chamberlain font savoir au théâtre qu'ils ne s'opposeront pas à ce que la pièce soit jouée devant les membres du club du Royal Court. Toutefois, lors de la première représentation, le 31 mars, la police se rend sur les lieux : il ne

s'agit pas d'interrompre le spectacle, c'est une simple enquête. Enquête assez menaçante toutefois pour que les responsables du spectacle prennent la décision d'annuler la deuxième représentation prévue. Celle-ci est transformée en débat sur le problème de la censure, précisément.

En 1969, libéré de ces tracasseries, le Royal Court peut enfin honorer Bond comme il a toujours estimé que celui-ci le méritait. Entreprise qui ne va pas sans danger pour un auteur qui se veut, et se dit anarchiste : car, à force d'exégèse et de justifications, les scènes les plus explosives de ses pièces ne risquent-elles pas de se trouver tant soit peu désamorçées ? Bond dut parfois lire avec malaise les articles des critiques qui faisaient amende honorable et qui avouaient que, trois pièces s'éclairant l'une l'autre, ils comprenaient mieux maintenant ce qu'ils avaient dénigré au départ.

Nouvelle politique d'aide au théâtre et aux auteurs

Mais, si malmené que Bond ait pu être par la censure, il serait faux de le voir comme un artiste maudit, seul face à un monde hostile. Il ne faut pas oublier qu'il est aussi, et c'est très important, le « poulain » du Royal Court, c'est-à-dire le produit de la nouvelle politique d'aide au théâtre et de subventions qui permit à la scène anglaise de sortir du marasme. C'est là un exemple vivant des contradictions qui régissent les rapports que la société anglaise entretient avec son théâtre. Plus généralement, ces contradictions sont aussi celles que le théâtre, anglais ou non, entretient avec la société, lorsqu'il n'est pas, sans équivoque, pensé et produit par et pour la classe dominante : la société le nourrit ou le tolère, cherche à le rejeter ou à le récupérer, et lui la critique dans le but de l'obliger à se voir telle qu'elle est, espérant par là soit la malmener, l'insulter, soit la transformer. Avant d'être reflétées dans le contenu même des pièces de Bond (monstrations de violence et critique de la violence, farce et dénonciation, flegme et fureur), ces contradictions éclatent donc dans les conditions mêmes qui ont empêché/permis la création et la production de ces pièces en Angleterre.

Tout comme Arnold Wesker, son aîné de deux ans, Bond n'est pas, au départ, un « héritier », il n'appartient pas à l'*Establishment*, à cette classe privilégiée qui, jusqu'aux années 50, après passage obligatoire par une *public school* et l'Université, fournissait à l'Angleterre ses auteurs dramatiques comme ses hommes de lettres. Tout comme Wesker, il est né dans un quartier populaire de Londres, quitte tôt l'école et doit pour vivre pratiquer

toutes sortes de métiers : Wesker sera cuisinier, Bond travaillera en usine. Tous deux ont, très jeunes, la passion du théâtre, Bond plus systématiquement peut-être que Wesker, chez qui la revendication sociale est première. Mais cette passion n'avait aucune chance de donner jour à la moindre production théâtrale sans les profonds bouleversements qui eurent lieu dans les années 50 et que nous rappellerons brièvement.

Bien plus tard qu'en France, le théâtre est resté en Angleterre une entreprise privée dans laquelle l'Etat, sauf par la censure, se gardait d'avoir la moindre ingérence. L'Angleterre n'avait pas de théâtre national, bien que le projet d'en créer un, conçu au XVIIIe siècle, fût parfois l'objet de débats parlementaires. C'est au lendemain de la guerre, dans une situation de crise sans précédent (salles disparaissant les unes après les autres au profit de cinémas ou de patinoires, spectateurs, ainsi d'ailleurs qu'auteurs et comédiens, délaissant le théâtre pour la toute nouvelle et dynamique télévision), qu'une politique de soutien fut entreprise par le gouvernement anglais dans le cadre du *Welfare State*.

Première étape : la création, en 1945, de l'*Arts Council*, avec une subdivision, le *Drama Department*, plus particulièrement chargée de répartir entre les différentes compagnies théâtrales les fonds alloués par l'Etat. Répartition entre les compagnies existantes, mais également création de théâtres subventionnés, soit à Londres, soit en province. Ce sont eux qui, à partir de 1956, assureront le renouveau du théâtre anglais.

1956 : création de l'*English Stage Company*, qui s'installe au Royal Court à Londres, sous la direction de George Devine (remplacé en 1966, à sa mort, par William Gaskill).

1960 : la *Royal Shakespeare Company*, jusqu'alors installée à Stratford-upon-Avon, a enfin une base à Londres, à l'Aldwych Theatre, ce qui lui permet, sous la direction de Peter Hall et de Peter Brook, de monter des pièces modernes, anglaises ou étrangères, et non plus seulement Shakespeare.

1963 : l'Angleterre a enfin son *National Theatre*, confié à Sir Laurence Olivier, qui s'installe à l'Old Vic en attendant la construction, toujours promise et toujours différée, d'un vrai grand théâtre national sur les bords de la Tamise.

La province n'est pas oubliée. En 1948, est voté le *Local Government Act* qui permet aux municipalités de consacrer une plus grande partie de leurs revenus à soutenir les arts, et plus particulièrement le théâtre. C'est ainsi que furent créés ou soutenus, entre autres, le Bristol Old Vic, l'Oxford Playhouse, le Liverpool Playhouse, le Birmingham Repertory Theatre,

le Northcott Theatre à Exeter, et que fut construite, en 1964, sur les plans de Peter Moro, la superbe salle du New Nottingham Playhouse.

À Coventry, en 1958, c'est dans le cadre d'un vaste plan de reconstruction de la ville, et sur l'initiative de la Coventry Corporation, que fut construit le Belgrade Theatre, généralement considéré comme une assez belle réussite architecturale, même si le rapport scène/salle reste conventionnel. C'est un théâtre conscient de sa vocation populaire et politique et c'est lui qui montera, avant le Royal Court, les premières pièces de Wesker : *Chicken Soup with Barley* en 1958, *Roots* en 1959, *I'm Talking about Jerusalem* en 1960.

À telle ou telle occasion, on passe commande d'une pièce à un auteur. C'est ainsi qu'en 1962, pour le festival célébrant l'inauguration de la nouvelle cathédrale, Tony Richardson commande à David Turner, et met en scène, *Semi-Detached*, pièce ayant pour thème le désir d'ascension sociale de la toute petite bourgeoisie et où l'habitation semi-individuelle, par opposition aux H.L.M., représente l'accès à la sécurité matérielle et à la respectabilité.

En 1968, à l'occasion d'un congrès d'urbanisme « Peoples and Cities » c'est à Edward Bond qu'on demande une pièce, et c'est ainsi qu'il écrira, et que sera montée, *Narrow Road to the Deep North*. Un peu comme Wesker dans *Their Very Own and Golden City*, Bond y prend pour point de départ la création d'une ville, prétexte qui lui permet de bâtir une sorte de parabole, habile et trompeusement simple, dans une langue qui pastiche avec grâce le style oriental, et de mettre en contrepoint des attitudes divergentes, avec leurs conséquences, pour donner à réfléchir sur les erreurs et les crimes des uns et des autres : le chef de la ville est un tyran qui ne manque ni de cœur, ni de bon sens, un poète bouddhiste en quête de la vérité ne fait que des bêtises, deux impérialistes-britanniques se servent de la religion, et de la naïveté des indigènes, pour assurer leur conquête.

Cette pièce qui, par son côté *poli*, choqua moins que les autres, à tort peut-être, est considérée par certains critiques comme la meilleure pièce de Bond.

Les subventions accordées aux compagnies ne sont pas la seule mesure qu'ait mise en œuvre l'Etat pour aider le théâtre. Des bourses à de jeunes auteurs sont également distribuées par un comité, le *Drama Panel*, qui compte parmi ses membres des acteurs comme Sir John Gielgud, des auteurs comme Peter Ustinov, Pinter, Saunders, des critiques comme Martin Esslin. Arnold Wesker, Shelagh Delaney entre autres et, après eux, Edward Bond, furent bénéficiaires d'une telle bourse qui leur permettrait de travailler sans soucis matériels immédiats.

Les trois grands subventionnés

Pour revenir aux théâtres londoniens, une certaine souplesse dans l'administration fait que des échanges de metteurs en scène sont possibles, pour tel ou tel spectacle, d'une compagnie à l'autre. Ainsi, par exemple, William Gaskill, du Royal Court, monte en 1962 *Le Cercle de craie caucasien* de Brecht pour l'Aldwych et, pour le National Theatre, un Beckett, un Brecht, et *Armstrong's Last Goodnight* de John Arden. John Dexter monte au Royal Court les pièces de Wesker et au National Theatre *The Royal Hunt of the Sun* de Peter Shaffer et *A Bond Honoured* de John Osborne (pièce dont, par un jeu de mots, Martin Esslin reprenait le titre pour défendre *Early Morning*, dans *Plays and Players*). Mais, malgré tout, à la fois par l'historique de leur création et par la personnalité de leurs directeurs, ces trois grands théâtres subventionnés de Londres ont des vocations assez distinctes, La *Royal Shakespeare Company*, sous l'impulsion de Brook et de Peter Hall, a une doctrine artistique précise : supprimer les frontières entre les époques, relire le répertoire classique à travers le prisme d'une sensibilité moderne, trouver un jeu de ruptures qui s'oppose à l'élan par lequel on se laisse porter. On attend des comédiens qu'ils soient rompus à ce jeu de ruptures : ainsi ne joueront-ils plus Shakespeare de la même façon. Parmi les grands spectacles de la R.S.C. (certains d'entre eux sont venus à Paris dans le cadre du Théâtre des Nations) : *King Lear*, revu par Brook à la lumière de *Fin de Partie* de Beckett, *Marat/Sade* de Peter Weiss, *US*, montage sur la guerre du Vietnam, *Œdipe Roi* de Sénèque.

Le National Theatre, lui, vise un théâtre de qualité dans un style relativement traditionnel et a pour ambition d'avoir un répertoire international aussi ouvert que possible (Sophocle, Ibsen, Brecht, Feydeau, Strindberg) en même temps qu'un répertoire national allant de Shakespeare à John Arden. Dans les limites de ce qui est compatible avec son rôle officiel, il se veut moderne, lui aussi, et c'est ainsi qu'il a pu monter en 1968 une pièce d'un des Beatles, John Lennon, *In His Own Write*.

Des trois théâtres, c'est l'English Stage Company, plus souvent désignée par son lieu, le Royal Court, qui, dès 1956, se donne pour mission de créer un répertoire neuf, en sollicitant de jeunes auteurs pratiquement inconnus. Il n'y a pas de ligne fixée à l'avance, pas de culte de l'« avant-gardisme », pas d'option politique étroite. Mais, s'il y a eu, à partir de 1956, et de *Look Back in Anger*, pièce d'un jeune acteur inconnu, John Osborne, ce que certains ont appelé le « miracle » anglais, on peut dire que c'est en grande partie au Royal Court qu'on le doit. Plusieurs facteurs convergents ont permis ce « miracle », ou du moins cet extraordinaire

renouveau, si divers dans ses manifestations : les conditions d'exploitation qui permettaient d'éponger le déficit des pièces les moins commerciales, le discernement et le courage de George Devine, enfin le sentiment général qu'il fallait faire « autre chose » ou périr.

Les poulains du Royal Court

Edward Bond fait partie de la deuxième génération de l'écurie du Royal Court. La première, ce sont principalement ceux qu'on a appelés en Angleterre « les cinq grands » : Osborne, Simpson, Wesker, Arden, Ann Jellicoe. Des cinq, c'est probablement Wesker qui est le mieux connu en France, grâce à *La Cuisine* (montée par Ariane Mnouchkine en 1966), à *Racines* (montée au T.O.P. par Edmond Tamiz en 1968), aux *Quatre Saisons* (montée par Claude Régy en 1968 également). D'Osborne, la pièce *Look Back in Anger* n'eut aucun succès au Théâtre des Mathurins en 1957, sous le titre *La Paix du dimanche*. Il fallut attendre *Luther*, montée par Georges Wilson au T.N.P. en 1964, et *Témoignage irrecevable*, montée aux Mathurins par Claude Régy en 1966. John Arden est connu par *La Danse du Sergent Musgrave*, que Peter Brook mit en scène à l'Athénée en 1963. Mais la pièce dérouta. Les pièces de Simpson (*A Resounding Tinkle*, *The Hole*), qui s'inscrivent dans la ligne du théâtre de l'absurde, mais qui sont surtout inspirées par la tradition spécifiquement anglo-saxonne du nonsense (Edward Lear, Lewis Carroll), sont difficiles à traduire et difficilement exportables. Quant à Ann Jellicoe, elle est surtout connue en France par le film qui fut tiré de sa pièce *The Knack*, et par la pièce elle-même qui fut montée en 1966 à la Gaîté-Montparnasse par Michel Fagadau. *The Knack* apparaissait comme une aimable comédie, cocasse et saugrenue. Mais la première pièce d'Ann Jellicoe, *The Sport of My Mad Mother*, montée en 1958 au Royal Court, était une entreprise véritablement novatrice à l'époque et, sans qu'on puisse parler à coup sûr d'influence directe, on peut dire que dans *Saved*, huit ans plus tard, Edward Bond montrera qu'il a su tirer profit de l'expérience d'Ann Jellicoe. *The Sport of My Mad Mother* tirait son titre d'un hymne hindou placé en exergue de la pièce : « Toute création est le jeu de ma mère folle Kali », et mettait en scène, comme Bond, dans *Saved*, une bande de *teddy-boys*. Mais, d'après Ann Jellicoe elle-même, le véritable thème de la pièce était « la peur et la rage d'être rejeté hors du sein maternel ou de la tribu », et utilisait « un très vieux mythe dans lequel un homme, rejeté par sa mère, se castre lui-même avec un couteau de pierre ». L'utilisation du rituel comme technique dramatique était en partie spontanée chez Ann Jellicoe : « Il m'a fallu

plusieurs années pour comprendre que cette pièce est fondée sur le mythe et utilise le rituel ». Mais, en fait, elle savait fort bien justifier cet emploi du rituel, et ce qu'elle en dit éclaire également la pièce *Saved* : « Cette pièce procède par rituels parce qu'elle comporte un groupe de personnages en proie à l'insécurité et à des difficultés d'expression et qui s'appuient très fortement sur cette forme d'expérience ¹. »

Comme un morceau de musique

C'est bien le cas également des jeunes voyous de *Saved*, décrits par une critique, Penelope Gilliatt (*The Observer*), comme étant « lourds, vindicatifs, incohérents et terrifiés ». Mais, surtout, ce qui a pu servir de leçon à Bond, comme à d'autres jeunes auteurs, ce qui était véritablement nouveau en Angleterre il y a douze ans, c'était, comme l'avait voulu Artaud, d'utiliser le langage comme une matière sonore. Citons Artaud : « langage dans l'espace, langage de sons, de cris, de lumières, d'onomatopées ». Le texte écrit n'était qu'une sorte de partition linéaire que le metteur en scène devait déchiffrer, orchestrer, interpréter (comme on interprète un morceau de musique), afin de créer à partir de là un spectacle vivant. Les auteurs de pièces devaient apprendre à traiter une matière verbale et plus seulement un sens explicite, ils devaient sentir de façon plus subtile que les mots dits sur scène étaient aussi des sons, des timbres, des rythmes. Avec *Saved*, Edward Bond fait preuve d'une maîtrise remarquable dans ce domaine. Comme ceux d'Ann Jellicoe, ses personnages « n'ont pas le langage », et pourtant ils ont des choses importantes, enfouies, à exprimer. Ils le font au moyen d'énoncés brefs, rythmés, que Bond note à la fois avec une extrême précision dans l'observation (tournures argotiques, prononciations populaires) et une extrême rigueur dans la stylisation, quasi chorégraphique. Ces « ballets » verbaux ne sont pas gratuits, ils sont au service de la transmission d'une expérience, de la montée puis de la retombée de la tension dramatique. Si on doit les admirer, c'est au nom de leur économie, de leur efficacité.

La première pièce de Bond, *The Pope's Wedding*, 1962, est montée lorsque, en principe, la scène anglaise est enfin libérée du faux problème : réalisme ou non-réalisme au théâtre. Parmi les facteurs qui ont contribué à cette libération, toutes les expériences faites du côté du théâtre rituel ont joué leur rôle : incursion plus ou moins instinctive, nous venons de le voir, chez Ann Jellicoe, comme aussi chez David Rudkin (*Afore Night Come*, Arts Theatre, 1962), qui

¹ Préface à la pièce, février 1964, Faber & Faber, p. 6.

ancrer un meurtre rituel dans un cadre rural, primitif, et bien réel, du nord de l'Angleterre. Expérimentation systématique, au contraire, avec référence explicite à Artaud, chez Peter Brook. En 1962, Brook avait créé, avec Charles Marowitz, ce qu'on appellerait aujourd'hui un atelier de recherches, qui présenta ses travaux — improvisations, courtes pièces, un extrait des *Paravents* de Genet — sous le titre *Théâtre de la Cruauté*. Mais il y eut aussi d'autres facteurs positifs : ainsi les efforts d'Arden pour retrouver le « réalisme épique » de Brecht ; la dénonciation réitérée, par Pinter, de l'équivocité de la réalité ; les fables poétiques de Bernard Kops, jouant avec l'onirique, le fantastique, mais toujours précises dans l'observation du détail quotidien ; et puis l'œuvre de Wesker qui, dès le début, associe à une peinture documentaire de la vie domestique ou professionnelle, à un « message » généreux et sans ruse du type « nous voulons une société plus juste », une stylisation plus ou moins réussie mais toujours travaillée du dialogue et du déroulement de l'action. Cette stylisation, sensible déjà dans la mise en scène française de *La Cuisine*, s'accroît d'une pièce à l'autre, jusqu'à donner naissance à des paraboles (*The Four Seasons, Their Very Own and Golden City*) écrites la même année que *Saved*.

La vérité dramatique

À propos de ses premières pièces, Wesker déclarait : « mes personnages sont réels ». Il est intéressant de comparer cette phrase avec celle que Bond a inscrite en exergue au texte imprimé de *Early Morning* et qui a paru si paradoxale : « les événements de cette pièce sont vrais ». (Traduire « true » par « véridique » serait déjà chercher à atténuer le paradoxe.) À première vue, il y a une certaine naïveté de la part de Wesker (à nous présenter une Sarah qui ressemble à sa propre mère, un Ronnie qui fait les mêmes expériences que Wesker lui-même...) qui se situerait à l'opposé de la sophistication de Bond. Mais ce n'est pas si sûr, car très tôt Wesker affirmait : « J'ai découvert que l'art réaliste représentait une contradiction dans les termes. L'art doit recréer l'expérience, et non pas la copier (...) Il se trouve que pour ma part j'utilise des moyens naturalistes ; mais tout ce que j'expose est exposé dans une perspective de théâtralité. » Bond, qui vient plus tard, peut espérer s'adresser à un public mieux formé, qui saura comprendre en quel sens il peut y avoir une vérité dramatique qui, comme la vérité du mythe, est à la fois plus littérale et plus profonde que le déroulement des soi-disant « faits » tels qu'ils sont consignés dans les livres ou les journaux. Auteur conscient

de ses moyens et de ses fins, il souhaite, avec, reconnaissons-le, un minimum de provocation, démasquer un certain nombre de mensonges qui se cachent sous un certain nombre d'idées reçues, et remettre à l'endroit ce que l'ordre établi met volontairement à l'envers. Ici encore la provocation n'est pas gratuite, elle est un moyen économique d'obtenir un maximum d'effet (comme si Bond disait : « vous croyez que c'est moi qui mets les choses à l'envers, mais regardez-y de plus près »).

La vérité historique

Le texte destiné à présenter la pièce dans l'édition Calder ne devrait pas laisser de doute quant aux rapports de Bond avec l'Histoire. Citons-le : « Ce qu'on a reproché à l'auteur, c'est sa méthode consistant à utiliser des personnages historiques comme masques représentant des attitudes, à manipuler l'histoire de façon surréaliste pour nous la faire mieux comprendre. Qu'il ne s'agisse pas d'une pièce naturaliste est assez évident à voir la façon dont personnages modernes et personnages historiques sont mêlés sur scène, et l'on s'étonne que certains aient pu prendre au sérieux la série d'intrigues burlesques, dans le style guerre-des-deux-roses, du premier acte. Ceci n'est pas une pièce sur la reine Victoria, mais sur son règne et sur l'influence qu'il a sur nous aujourd'hui. » Certains critiques ont su comprendre cela, ainsi D.A.N. Jones qui, dans *The Listener* (8-8-68), appelle la pièce « une critique surréaliste des valeurs morales que nous avons héritées du mariage victorien entre l'Eglise et l'Empire ». De même, après l'unique représentation du 31 mars 1968, Martin Esslin prenait la défense de la pièce interdite (*Plays and Players*, juin 1968) pour prouver, puisqu'il le fallait, que tout se situait dans le domaine de la fantaisie poétique, que la logique de la pièce était celle de l'association libre, à mi-chemin entre le rêve et le rêve éveillé. Et, pour rassurer davantage encore l'opinion publique alarmée : « La reine Victoria de Bond n'est pas plus une reine que la Madame Irma de Genet dans *Le Balcon* n'est véritablement la reine qu'elle incarne dans ses fantasmes, son prince Albert n'est pas plus un roi que le roi Béranger de Ionesco dans *Le Roi se meurt* ne règne sur une véritable Cour. »

D'autres pourtant ont pris la pièce à contresens, la jugeant — sévèrement, cela va sans dire — en tant que pièce historique, au sens le plus traditionnel. Ainsi Harold Hobson, dans le *Sunday Times* (14-4-68), établit toute une comparaison avec une pièce de William Douglas-Home, *The Queen's Highland Servant*, se jouant au même moment et traitant d'un épisode de

la vie de Victoria, pour estimer qu'on trouve dans la seconde (et donc pas dans la première, hélas !) « un portrait affectueux et convaincant de la reine », une « grande délicatesse et des nuances touchantes », et que, en tout état de cause, la pièce est « plus émouvante et plus intéressante que celle de Bond ». Jugement qui dut faire sourire Bond et son metteur en scène, William Gaskill. Un critique alla jusqu'à déclarer : « Tout ce qu'il y a à dire, c'est que notre bonne reine ne ressemblait pas du tout à ça. » Il est amusant de comparer ces jugements avec l'admiration sans réticence que provoqua *Narrow Road to the Deep North*, pièce qui, prudemment, habilement, à la manière brechtienne, se situait au Japon € aux environs des dix-septième, dix-huitième ou dix-neuvième siècles ». Ceux-là même qui acceptaient de sourire lorsqu'un personnage japonais de *Narrow Road* déclarait « Vous autres, Occidentaux, vous êtes impénétrables », n'étaient « pas amusés » lorsqu'on braquait trop vivement sur le monde qui les entourait, ce que Irving Wardle appela un gros plan déformant. Cela amènerait à se demander si, au moment même où les critiques, porte-parole d'une partie du public, proclamaient : « tout est dans la forme », ce n'est pas une querelle de fond qui se dissimulerait en fait. Si tel était le cas, ce serait à porter au crédit de l'efficacité du médium choisi par Bond, et prouverait à la fois que les coups portent et que nul n'ose s'avouer touché. Cela prouverait aussi qu'Esslin n'avait peut-être pas absolument raison lorsque, dans son souci légitime de défendre la pièce contre la censure, il affirmait : « Rien de ce qui est dit sur le mode de la fantaisie ne peut en aucun cas menacer le moins du monde le fondement des institutions réelles. »