

Présentation de *Saved* d'Edward Bond

Bref, n° 142, octobre 1971

Marie-Claire Pasquier

Après *Early Morning* présenté en 1970 au Festival d'Avignon puis dans la grande salle du Palais de Chaillot, le T.N.P. inscrit à nouveau Edward Bond à son répertoire avec *Sauvés* (*Saved*). Cette pièce, la seconde d'Edward Bond, fut présentée en 1965 au Royal Court et provoqua un scandale. 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.

Edward Bond est né en 1934 dans un quartier populaire de Londres. Il décida d'écrire des pièces avant même de quitter l'école, ce qu'il fit à l'âge de quinze ans. Puis il travailla dans des usines, dans des bureaux. « De par ma nature même, quand j'écris, dit-il, c'est pour le théâtre ». Bond a cependant écrit des scénarios de cinéma, *Blow-up* pour Antonioni, *Michael Kohlhaas* pour le metteur en scène allemand Volker Schlöndorff, *Laughter in the Dark*, d'après Nabokov, pour Tony Richardson.

En apparence la pièce de Bond, *Sauvés*, peut être prise pour la description naturaliste d'un certain milieu précisément situé dans l'échelle sociale, cette *lower middle class* prolétarisée qui a pris la vedette sur les scènes anglaises depuis que les jeunes auteurs dramatiques, de Wesker à Henry Livings, ont décidé de renoncer aux trucages de la comédie de salon. Bond n'oublie pas qu'au théâtre comme ailleurs, être vrai, c'est faire la part des conditionnements, délimiter la marge de liberté effective d'un individu avant de nous « livrer le fond de son cœur ». Dans *Sauvés*, il faut savoir qui fait les repas et qui les paye, qui se lève tôt le matin et qui travaille la nuit, savoir combien de personnes partagent un même poste de télévision et si l'on entend dans une chambre ce qui se passe dans l'autre, si l'on veut comprendre pourquoi Harry et Mary continuent à vivre ensemble tout en ne se parlant plus

depuis vingt ans, et pourquoi Pam leur fille ne veut justement pas de Len qui s'obstine à l'aimer et veut Fred qui ne veut plus d'elle. Il faut, lorsque Bond nous montre une bande de garçons qui traînent, désœuvrés, éprouvant sans cesse avec inquiétude leur virilité par des échanges symboliques et répétitifs de plaisanteries obscènes, replacer ces « scènes vécues » dans le contexte d'une société qui accule les jeunes au chômage, les prive de toute motivation, de toute possibilité d'insertion véritable.

Le processus inévitable oisiveté/délinquance/incarcération/inadaptation-définitive est montré par Bond de façon précise et juste. Les contraintes engendrent des conduites aveugles, et le symbole central dans la pièce en est cet enfant que Pam ne voulait pas et qu'elle laisse tuer sans regret dans un jardin public avec la complicité du garçon qui ne veut pas en être le père. Autre enchaînement, on peut dire que la tension des rapports entre Pam, Len et Fred, est liée au fait que Len, qui a un travail, paye régulièrement le loyer de sa chambre aux parents de Pam, et souhaite « se fixer », contrairement à Fred qui est chômeur et instable. Mais le côté documentaire de la pièce lui-même tire sa force du fait qu'il n'est jamais description, jamais imitation explicative d'un certain concret de la vie quotidienne.

C'est le seul dialogue dramatique, recréé, reconstruit par Bond avec une rigueur pourrait-on dire poétique, qui est constitutif du dévoilement de la réalité. Sachant bien, comme Pinter, que l'important dans ce qui est dit n'est jamais ce qui est dit, il travaille sur l'opacité des double-sens et des monologues contrariés, sur le rythme, les sonorités.

Ce sont de brefs phonèmes saccadés, fragmentaires, des syntagmes stéréotypés, qui sont le véhicule des tensions, des affrontements, des explosions, et il convient de les déchiffrer comme une courbe sismographique. De même le choix des lieux, des situations, le montage des scènes, sont conçus avec un formalisme d'architecte, et c'est par un jeu d'oppositions, de décrochements, de juxtapositions, qu'est donnée l'illusion de la progression, une progression en trompe-l'œil dans des voies sans issue.

La réalité ainsi captée ne saurait donc se réduire aux schémas explicatifs de la sociologie, même si elle en tient compte. Elle rejoint parfois, de façon discrète, les grands archétypes de la tragédie. Il y a un « destin » de ces personnages privés du langage, rivés comme des bêtes à leur travail sans joie, à leurs criailleries mesquines, à leurs obsessions de vengeance. Il y a un *héros*, Len qui, avec la persévérance d'Ulysse et la douceur de l'Idiot, s'obstine à vouloir, dérisoirement, que chacun surmonte ses déterminismes. Ce que les autres brisent, saccagent, lui le répare, artisanalement, tant pis si ce n'est jamais que du bricolage.

Dans le même temps il s'enlise, en interrogations obsédées (« Comment était-ce ? Comment était-ce ? ») dans cet irrationnel qui pousse les autres à la brutalité, à la haine, aux affrontements sexuels. Il vit par procuration l'expérience terrifiante et fascinante des autres, moins pour en jouir que pour épuiser le sens de ces forces aveugles qui peuvent pousser quelqu'un à faire l'amour à une femme comme à tuer un ennemi à la guerre ou un enfant endormi.

Qui sauvera qui en fin de compte ? Sauvetage dérisoire, où l'on offre ce que l'on n'a pas à quelqu'un qui ne vous le demande pas, preuve d'une bonne volonté qui, dans ce système d'oppressions en cascades, ne peut être que toujours sacrifiée.