

Lecture de *Saved* d'Edward Bond

Bref, décembre 1971

Marie-Claire Pasquier

Texte français de Céline Rodes et Emmanuèle de Lesseps
Travail vocal de Michel Puig
Décor et costumes de Jacques Le Marquet
Mise en scène de Claude Régy

Un auteur dramatique se tient, par la force des choses, à une distance au moins double par rapport à son œuvre. D'une part, en tant qu'*écrivain*, il est mené d'un projet réalisé au suivant par un cheminement solitaire qui le tend tout entier vers l'œuvre-à-faire. D'autre part, en tant que *producteur* inséré dans le système complexe du marché culturel, il assume une « carrière » dont le développement obéit à une logique relativement autonome.

L'une des conséquences de cette situation est que, par le jeu des reprises, ou des productions à l'étranger, une *simultanéité artificielle* peut venir réunir ce que l'écrivain, lui, considère comme des étapes successives de son développement. C'est ainsi qu'Edward Bond, en 1971, doit assumer d'être *à la fois* l'auteur de *Lear*, sa toute dernière pièce, pour les spectateurs du Royal Court à Londres, et l'auteur de *Saved*, écrite six ans plus tôt, pour les spectateurs du T.N.P.

Autre source de décalage, le spectacle est reçu par chacun en fonction d'une expérience-de-spectateur étrangère au chemin suivi par l'auteur. Au Royal Court, *Lear* vient après la *saison Bond* de 1969 qui présenta simultanément trois pièces, *Saved*, *Narrow Road to the Deep North*, et *Early Morning*, établissant l'auteur comme l'un des plus importants de sa génération. Même s'il subsiste des malentendus, des résistances, ou des incompréhensions, la pièce est donc au moins assurée d'être *prise en considération*. Le spectateur du T.N.P. n'est pas

absolument innocent non plus. Pour lui, par une inversion chronologique qui risque d'influencer sa réception de l'œuvre, Bond est l'auteur de *Early Morning* avant d'être celui de *Saved*. Pour toutes ces raisons, y compris celle de la nécessaire transposition par adaptation, et du fait que la lecture que fait Claude Régy de la pièce ne saurait être celle de William Gaskill lors de la création, son regard ne peut être celui du spectateur londonien de 1969 ni, à plus forte raison, — celui de ceux qui assistèrent — à la toute première représentation de *Saved* en 1965.

Il y a un *impact de l'événement* — celui-là même que cherchent à provoquer les *happenings* — qui tient précisément à ce qu'il est *irruption*, il est *ce qui ne peut se répéter*. Le trois novembre 1965, lors de cette première représentation, Bond était un tout jeune auteur pratiquement inconnu, et la censure théâtrale existait encore en Angleterre. Le public venu au Royal Court pour une « représentation privée » vit une pièce qui s'annonçait comme un documentaire « objectif » sur les conditions de vie de la *lower middle class* dans la banlieue Sud de Londres. Deux lieux principaux : un living-room, avec sa télévision, et un vaste jardin public à l'anglaise, le « parc ». Deux groupes principaux : une famille, couple entre deux âges et leur fille de vingt-trois ans, Pam, co-existant plutôt mal que bien dans la promiscuité d'un logement trop petit, et une bande de mauvais garçons errant désœuvrés dans le parc et tentés par la délinquance comme seule issue possible à une vie sans projet. Deux générations, et, comme lien entre les deux, un garçon de vingt-et-un ans, Len, un peu errant lui aussi, mais ayant un emploi, et qui, ramené par Pam un soir, comme elle en a ramené bien d'autres, devient le locataire des parents et forme, vaguement, des projets d'avenir. Quand Pam se retrouve avec un enfant, elle lui apprend qu'il n'est pas de lui mais de Fred, chef de la bande des mauvais garçons. Tristesse de Len, que Pam veut éliminer dans l'espoir de voir Fred lui revenir.

Réalités mesquines de la vie quotidienne, sexualité omniprésente dans les mots comme dans les gestes, une certaine intention « naturaliste » semblait transparaître. Et puis soudain le public reçut comme un direct à l'estomac, peu avant l'entr'acte, la scène où, l'enfant de Pam ayant été abandonné dans son landau en plein jardin public, les mauvais garçons de la bande-à-Fred, qui rôdaient autour, le tuent avec une lenteur sadique et calculée. Citons quelques critiques de l'époque : « Dégradation systématique de l'animal humain... » ; « J'avais envie de vomir... ». La police fit interdire la pièce. Il est dommage en un sens qu'un tel effet de choc ne puisse se perpétuer. C'est bien la raison pour laquelle il faut, comme le fait Bond,

expérimenter avec les formes pour trouver chaque fois, à un moment donné et dans un contexte donné, l'idée-en-action qui sera le plus efficace. En revanche, on y voit peut-être plus clair aujourd'hui pour comprendre que ce moment de violence qui, par son éclat, masquait tout le reste avait une fonction précise : celle de renvoyer à d'autres violences, plus sourdes mais tout aussi scandaleuses, par lesquelles la pièce est traversée sans relâche, ces violences subies et imposées ne faisant elles-mêmes que renvoyer à la violence intolérable que le système social impose à l'individu.

Rétablissons l'ordre chronologique, pour retrouver dans quel sens le courant est passé d'une œuvre à l'autre.

De *Saved* à *Early Morning*, des différences, certes, sont frappantes. On est passé de la représentation de la classe des opprimés à celle de la classe des oppresseurs, ce qui justifie sans doute le passage de l'autorité documentaire au burlesque historique, de l'arme de la litote à l'arme de la caricature. Mais l'unité du propos est flagrante. Comme le dit Lacan : « On s'habitue au réel, c'est la vérité qu'on refoule ». Que la distance par rapport au réel ait varié, que Bond ait renoncé à montrer des personnages ordinaires, socialement repérables dans un Londres contemporain, entourés des accessoires de la vie quotidienne, pour se lancer dans des audaces bousculant les idées reçues et la vraisemblance historique ou scientifique, peu importe, c'est le dévoilement d'une même vérité qui semble se poursuivre, cette vérité d'une oppression que tout concourt à masquer dans la société où nous vivons, des institutions aux mass media en passant par ces grands mythes collectifs que sont le patriotisme, le culte des grands hommes, la religion.

Les toutes dernières œuvres de Bond, loin de bifurquer vers des préoccupations nouvelles, ne font que retracer le sillon d'une réflexion tracée plus profond sur les rapports entre la justice et l'ordre, le pouvoir et la liberté. *Black Mass*, courte œuvre « de circonstance », comme l'avait été *Narrow Road*, reste dans la ligne de ce qu'on pourrait appeler le surréalisme-à-thèse. Présentée en mars 70 pour la commémoration du massacre de Sharpeville, en Afrique du Sud, elle montre le Christ descendant de sa croix tout exprès pour empoisonner, avec une fourberie shakespearienne, le Premier Ministre communiant pendant que les troupes massacrent des civils dans la rue. C'est Edward Bond qui, en cette occasion, avait pris le rôle du Christ. Ce même Christ se fait arrêter, après enquête, par un inspecteur de police, et doit, sur l'injonction du prêtre présent, quitter sa croix. Pour que la place ne reste pas vide, ce qui serait démoralisant, on la fait occuper par un policier en uniforme fasciste qui se fera «

relever » par un autre toutes les deux heures : « À vos postes, descendez — croix ! montez — croix ! »

Lear poursuit la réflexion amorcée dans *Early Morning* sur la cruauté et la compassion, la tyrannie et le bonheur. La pièce de Shakespeare joue le rôle que jouait, dans la pièce précédente, le règne de Victoria : être un référent à partir duquel peuvent s'installer les distorsions, les citations, les irrévérences, être un stock d'images (le noble vieillard en haillons, le mur, les yeux crevés) qui viennent renforcer de leur charge émotive les images empruntées au monde contemporain, à sa brutalité rationalisée. Par un jeu d'emprunts et de contre-emprunts, la lecture moderne d'un grand tragique parvient à garder grandeur et tragique tout en s'appliquant au monde morcelé, éclaté, à moitié détruit déjà qui est le nôtre.

Remarquons que Bond multiplie à plaisir les liens intertextuels entre ses différentes pièces, comme si les situations et les acteurs de cette comédie-humaine étaient, pour l'essentiel, identiques. C'est ainsi qu'Arthur est une réincarnation, ou plus exactement, une autre *figure*, du personnage de Len.

« J'ai un personnage central qu'on retrouve tout au long de chacune de mes pièces : il se retrouve en Scobie dans *The Pope's Wedding*, puis il est Len dans *Saved*, puis il est Arthur dans *Early Morning* ¹. Bond fait suivre cette déclaration d'une autre plus surprenante, qu'il ne faudrait pas prendre dans le sens de l'illusion prêtant une « vie » à des personnages de théâtre. Chez un auteur aussi technicien, aussi contrôlé que lui, une telle naïveté ne pourrait être que feinte, et destinée à tromper. Le critique du *Sunday Times*, Harold Hobson, lui demandant : « Attachez-vous une valeur morale au fait qu'à la fin de *Saved*, Len s'obstine à réparer la chaise ? », « Oh oui », répond Bond, « tout-à-fait, et c'est pour cela qu'il a été en mesure d'apparaître en Arthur dans la pièce suivante, qu'il n'a pas été détruit » ². La déclaration prend son sens si l'on voit que les personnages de Bond, loin d'être « tirés de la vie », sont, comme nous le disions, des figures dotées, expérimentalement, d'un certain champ d'action, que Bond met en jeu afin de découvrir les lois de la conduite aliénée. Etant donné les conditions de l'expérience, tout n'est pas possible, il y a des incompatibilités, et tout n'est pas donné à l'avance, il y a des conséquences qui découlent de l'hypothèse de départ. Une pièce est un jugement, pour Bond. Notons qu'il ne dit pas interprétation, ni analyse.

¹ « A Discussion with Edward Bond », *Gambit*, n° 17, Calder & Boyars.

² *id.*

Comme une pièce, un jugement se déroule selon des règles codifiées, les fonctions sont clairement définies et contrastées, une transgression est au cœur du débat, la parole (les avocats, les témoins) transforme la situation et la prend en charge, les conflits entre intérêts et entre classes sociales sont mis en évidence (défense de la propriété...). À l'inverse, toute pièce est un procès, « pièce à conviction » comme on dit « roman à thèse ». Bâtie sur un argument, son dénouement entraîne la condamnation ou l'acquittement d'un régime ou d'un homme. A la fin de *Saved*, Len est peut-être fini, il n'est pas condamné. Ceci est *reproduit* de façon formelle par le fait que dans chacune des pièces de Bond, y compris *Lear*, figure un procès, de façon directe ou allusive. Dans *Saved*, c'est sous forme mimée que les mauvais garçons font semblant d'être en train de se défendre devant un tribunal : « Ça s'est passé dans le parc, Votre Honneur », et chacun de contribuer au déroulement du jeu verbal, en improvisant : « Je savais qu'elle avait treize ans. Mais elle m'a tordu le bras », etc. L'homologie entre le dramatique et le judiciaire est perçue par Bond et exploitée par lui avec une insistance que vient renforcer son obsession de la justice conçue comme l'articulation clef entre le politique et le moral : « L'art est la confrontation de la justice avec la loi et l'ordre »³.

Il y a une fausse justice qui met les gens en prison et qui ne fait que *renforcer l'ordre établi*, qui est pour les forts contre les faibles (comme les socialistes anglais du XIXe siècle l'avaient déjà dit), et une justice qui est le contraire de l'injustice, qui est du côté de la *liberté*, de la *responsabilité*, de la *générosité*. Dès *Saved* est montrée la dérision qu'il y a à vouloir « amender » Fred par un séjour en prison. Bien au contraire, Len le souligne, quand il sortira de là il sera tout-à-fait irrécupérable pour la société : « Tu n'as pas vu ce qu'ils en ont fait », dit Len. « Il est comme un gosse. Il va se retrouver en prison, ça ne va pas traîner ». Quant à la valeur d'exemple, elle se réduit à donner en pâture aux braves gens du sensationnel, et Pam devrait pouvoir vendre un bon prix sa voiture d'enfant tout auréolée des fastes d'un fait-divers hors du commun.

Même lorsque les noms, les situations changent, des obsessions, des images privilégiées d'une pièce à l'autre se répètent. L'enfant lapidé de *Saved* renvoie à l'enfant abandonné au bord de la rivière de *Narrow Road* mais aussi, à l'intérieur même de *Saved*, à ce premier enfant qu'ont eu les parents de Pam pendant la guerre et qui est mort dans un bombardement : « une bombe

³ *Id.*

dans un parc ». Dans l'optique du jugement de la pièce, quel sens donner à ce *sacrifice* de l'enfant ? D'abord, comme le dit Bond dans sa préface, c'est une litote « par rapport au dénuement culturel et affectif de la plupart de nos enfants. »

« La violence faite à la plupart de nos enfants a beau ne pas être aussi spectaculaire qu'un meurtre dans un landau, elle n'en est pas moins scandaleuse. De plus, elle renvoie aux autres violences : c'est dès l'enfant que commence la violence sur laquelle est fondé tout le système social, l'enfant est la victime toute désignée d'un système d'oppression en chaîne : cette société que je décris est de type autoritaire, elle est bâtie sur le fait qu'il y a quelqu'un au-dessous de quelqu'un au-dessous de quelqu'un, ça fonctionne comme ça du haut en bas. Qu'y a-t-il tout au bas de l'échelle ? L'enfant. Il n'y a pas de problème. En un sens, tout le monde est à la fois agresseur et victime. Notre société n'est pas équipée pour protéger, aimer, soigner l'enfant. »⁴

Agresseurs et victimes, les personnages de *Saved* le sont tous. Pam n'a pas les moyens de faire autre chose que ce qu'elle fait. L'enfant l'enfoncé un peu plus dans une vie sans issue, dans le petit enfer au jour le jour : il n'est pour elle que cris et obstacle. Elle n'a à sa disposition que des conduites magiques, que ce soit éloigner Len ou supprimer cette projection d'elle-même qu'est son enfant. Quant aux mauvais garçons, ils utilisent l'enfant comme un objet qui leur permet d'opérer une transgression quasi magique elle aussi, toute solution réelle à leurs problèmes leur étant refusée.

Que penser de l'analyse qui met l'enfant tout au bas de l'échelle ? On peut trouver plus affective que politiquement correcte cette défense d'un « child power », transposition du fameux « la femme est la prolétaire du prolétaire ». Mais la force dramatique de Bond lui vient pour une grande part d'être le surgissement d'obsessions personnelles où viennent s'enraciner ses convictions d'adulte. Pour des raisons que nous ignorons, la culpabilité de l'adulte vis-à-vis de l'enfant semble le point de départ de son sens de l'injustice, comme pour d'autres la culpabilité du colonisateur. D'où sa sensibilité, autant qu'au dénuement de l'enfant, au dénuement d'enfant de tout individu opprimé ou perdant pied. C'est ainsi que Bond peut dire du personnage du roi Lear : « Il ressemble en fait à un enfant qui grandit et apprend à vivre, l'étrange c'est de voir un vieil homme se conduire comme un enfant, poser des questions

⁴ *Id.*

enfantines, réclamer la sécurité de l'enfant et ne pas la trouver »⁵. Quant à Len dans *Saved*, pris dans une relation œdipienne avec les parents de Pam, rejeté par Pam comme elle rejette son propre enfant, cherchant une famille, bien des traits nous le montrent lui aussi réclamant la sécurité de l'enfant et ne la trouvant pas.

Devant tant d'insécurité, tant de dénuement, la révolte en est venue, chez Bond, à s'exaspérer jusqu'à l'exaltation. On peut le voir dans le ton quasi prophétique du manifeste signé par lui que le Royal Court présente avec le programme de *Lear*. Citons-en un passage : « Notre état est comparable à celui d'un animal blessé, traqué, toutes nos émotions deviennent négatives, stridentes. » Dans ce manifeste comme dans la pièce elle-même, c'est avec toute la violence du dernier sursaut que Bond part en guerre contre les menaces vitales qui pèsent sur notre civilisation : le totalitarisme des Etats, la course au profit, la concurrence sans merci, une sorte de folie collective qui paraît sans retour.

⁵ *id.*