



HAL
open science

There Will Be More d'Edward Bond : pour un autre théâtre politique

Eléonore Obis

► **To cite this version:**

Eléonore Obis. There Will Be More d'Edward Bond : pour un autre théâtre politique. Sillages Critiques, 2014, 18, 10.4000/sillagescritiques.3977 . hal-04213996

HAL Id: hal-04213996

<https://hal.science/hal-04213996v1>

Submitted on 28 Sep 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Sillages critiques

18 | 2014 :

Le Théâtre et son autre

Le théâtre au miroir de la théorie

There Will Be More d'Edward Bond : pour un autre théâtre politique

ELÉONORE OBIS

Résumés

Français English

Cet article analyse l'« autre » théâtre politique proposé par Edward Bond, le « drama », à travers la pièce *There Will Be More* (2010), pièce qui n'a pas encore été publiée et qui doit constituer la première partie d'une nouvelle trilogie. Tout en réécrivant la tragédie de Médée, *There Will Be More* remet en jeu les outils théoriques développés par l'auteur depuis *Saved* tout en opérant des ruptures significatives qui pourraient être le signe d'un renouvellement du théâtre politique de Bond.

My contention in this article is that Edward Bond's vision of political theatre is both illustrated and renewed by one of his latest plays, *There Will Be More* (2010), which is still not published and is supposed to be the first part of a new trilogy. The play is a rewriting of the tragedy of *Medea* and displays all the techniques and dramatic strategies developed by Bond over the years since *Saved*. However, it seems some elements of rupture can also be observed, and these could be interpreted as a significant renewal of Bond's political theatre.

Entrées d'index

Mots-clés : Edward Bond, *There Will Be More*, théorie, Médée, violence, théâtre politique, innocence radicale

Keywords : Edward Bond, *There Will Be More*, theory, *Medea*, violence, political theatre, radical innocence

Texte intégral

- 1 Edward Bond, à près de 80 ans, propose de renouveler son théâtre avec la pièce *There Will Be More* (2010) créée à Londres lors d'une saison consacrée à son œuvre. Qu'advient-il aujourd'hui des théories de celui qui n'a cessé d'appeler de ses vœux une autre forme de théâtre politique, un théâtre qui permettrait à l'homme de retrouver son humanité perdue ? La lecture de sa dernière pièce et sa mise en scène permettent de circonscrire ce que doit être cet autre théâtre dans la mesure où *There Will Be More* marque, peut-être, un nouveau tournant dans l'écriture de Bond.
- 2 Un regard rétrospectif sur son œuvre révèle la constance de l'auteur qui cherche, depuis *Saved* (1965), les moyens de comprendre et de représenter la violence. Après une carrière qui l'amena à travailler avec la Royal Shakespeare Company et le Royal Court Theatre, après le succès des *Pièces de Guerre* à Avignon en 1994 dans la mise en scène d'Alain Françon, Bond reste pourtant à la marge de la scène contemporaine¹. Il a également consacré une partie de son travail à des pièces qui s'inscrivent dans le cadre du programme « Theatre in Education » en Angleterre. Il s'agit de pièces courtes, destinées à être jouées et vues par des adolescents, dans des collèges et des lycées de la région de Birmingham, en collaboration avec la compagnie Big Brum. Certaines de ces pièces ont été montées en France par Christian Benedetti ou Jérôme Hankins notamment.
- 3 En 2010, le Cock Tavern Theatre, un petit théâtre (d'une capacité de 50 places maximum), situé à l'étage d'un pub du quartier populaire de Kilburn à Londres, a accueilli une saison dédiée à l'œuvre de Bond. La programmation proposait une sélection de pièces : *The Pope's Wedding* (sa première pièce jouée en 1962), *The Fool*, une pièce sur la fin de la vie du poète John Clare (1975), *Red Black and Ignorant*, la première pièce de la trilogie des *War Plays* (1984), *Olly's Prison* (1990), *The Under Room*, une pièce pour adolescents (2005), et enfin *There Will Be More*, pièce inédite, écrite spécialement pour l'occasion.

There Will Be More, un nouveau théâtre ?

- 4 Dans le programme de chaque pièce, Bond a inclus un texte intitulé « Six Little Essays » dans lequel il en appelle à une révolution théâtrale : « There must be a new drama □...□ It will be democratic. It will be revolutionary. □...□ Let us now be serious and for a start change everything »².
- 5 Bond oppose deux formes de théâtre : on le voit dans la citation précédente, il emploie le terme « drama », le « drame », qui permet de replacer « la création dramatique au cœur même des activités humaines et du fonctionnement de notre psychisme »³. Dans une perspective post-brechtienne et post-marxiste, Bond conçoit le drame comme analyse d'une situation donnée : « Drama is not about what happens but about the meaning of what happens »⁴. La représentation consiste à montrer sur scène l'analyse d'une situation et donne à l'être humain la possibilité de s'interroger sur son humanité et de la (re)créer en cherchant du sens : « drama is humanness's means of creating itself »⁵. Seul le drame permet à l'humanité de se connaître. Bond oppose le « drama », une nouvelle forme de théâtre politique, au « theatre », qui désigne, de façon générale, « l'activité théâtrale au sens strict »⁶, selon Georges Bas, mais qui possède la plupart du temps une connotation péjorative puisqu'il renvoie au théâtre mainstream et commercial.
- 6 L'auteur propose un autre texte dans le programme, un poème intitulé « The

Towers of Ilium are Fallen » (en référence au Dr Faustus de Marlowe). Ce texte décrit la marche à suivre pour créer ce nouveau théâtre dans un contexte que Bond décrit comme celui de l'après 11 septembre 2001. Il affirme que le théâtre contemporain est moribond : « We have no drama : only the trickling stump of theatre / We must make drama but have no stage ». Pour se régénérer, le théâtre doit se tourner vers ses origines : « Where shall we begin ? We must return to the origins – the origins of tomorrow. To the craft and art of Chekov, Ibsen and their kind / To the lucid frenzy – the forensic violence – of the Greeks »⁷. Bond opère ici une distinction entre la forme et le fond. Pour la forme, les modèles sont Tchekhov et Ibsen, deux auteurs qu'il connaît bien⁸. Ces références ne doivent donc pas nous surprendre : il faut écrire des « problem plays », qui confrontent l'individu à la société et qui sont adaptées à notre temps – celui de l'après-Auschwitz, l'après-Hiroshima⁹, et plus récemment, de l'après 11 septembre. Sur le fond, le drame doit revenir au théâtre grec et aux questions essentielles qu'il pose afin de faire face au tragique de notre monde : la violence est le symptôme d'une société qui a perdu le sens de la justice. Bond en appelle à une violence lucide, celle qui permet de mettre au jour le fonctionnement de notre société, « a forensic violence ». Cette violence « forensique »¹⁰ doit être analysée devant l'assemblée du public (« forensique » et « forum » ont la même étymologie). Depuis *Saved*, son théâtre se concentre sur cette analyse de la violence. En 1978, il affirmait : « I write about violence as naturally as Jane Austen wrote about manners. Violence shapes and obsesses our society, and if we do not stop being violent we have no future [...]. It would be immoral not to write about violence »¹¹.

7 Ce programme général pour un « théâtre autre » est, comme nous allons le voir, dans la droite lignée des théories que Bond n'a cessé de mettre en place depuis les *War Plays*. *There Will Be More* reprend en partie les outils théoriques et les thématiques développés par Bond au fil des ans tout en opérant des ruptures significatives avec ses pièces précédentes.

8 *There Will Be More* n'a pas été publiée et constitue la première partie d'une nouvelle trilogie, la troisième de l'auteur après les *War Plays* et la *Quinte de Paris*¹², signe selon nous de l'importance du projet.

9 Lyn Gardner, critique dramatique au *Guardian*, résume la pièce ainsi :

In the first 20-minute scene, a woman preparing to attend a military dinner with her ambitious army-colonel husband, suddenly removes her dress, smothers her twin baby sons and dashes out their brains with her heels. An act of madness? Or a warped act of love, saving them from becoming men who kill and will be killed in an endless cycle of war? Her husband's response is to rape her, resulting in the birth of twin boys. Eighteen years later, after the asylum where she has been detained is bombed, she returns to the family home.¹³

Ce résumé n'évoque pas la structure dramatique de la pièce, découpée en trois tableaux autour d'un lieu unique, « a dark room », pièce centrale de la maison dans laquelle se déroule l'action. Ce concept de « dark room » est essentiel dans la dramaturgie de Bond car il s'agit du lieu symbolique des situations extrêmes, baptisées « dark scenes »¹⁴, qui jalonnent la pièce.

Continuités

10 Le premier tableau est très court : il montre le double infanticide de Dea, la Médée de la pièce, alors que Johnson, son mari, colonel d'une armée en guerre, se prépare pour un dîner qui doit assurer sa promotion auprès de ses supérieurs. Lorsque Johnson comprend que ses fils sont morts, il viole Dea, sous le regard effaré des deux domestiques du couple. La scène s'achève sur son orgasme.

- 11 Ce premier tableau concentre deux « dark scenes », deux moments d'une violence extrême, que la pièce doit permettre au spectateur d'analyser, grâce à des outils définis par Bond au fil des ans, et plus particulièrement depuis les War Plays. L'écriture de la trilogie des Pièces de guerre lui a permis de préciser et de définir ses outils théoriques pour la scène, ainsi que de clarifier les concepts clés de son théâtre : ceux d'Événement de théâtre (« Theatre Event » ou TE), de Temps-Accident (« Accident-Time » ou AT), et d'« Aggro-effect », développés dans les Commentaires parus sur la pièce. Le TE est un événement signifiant, une situation extrême qui permet de montrer « l'analyse de la situation » et de la déconstruire pour offrir de nouvelles perspectives au spectateur : « The TE invalidates received and ideological meanings and establishes new meanings in their place »¹⁵. Afin de permettre l'analyse, le TE se déroule dans le « Temps-Accident », soit une forme de suspension du temps qui est caractéristique des situations extrêmes : « In a dangerous street accident the mind works faster in seeking the surest way to survive. It sees more of the relevant and the irrelevant [...] Subjective time slows down. This is the 'accident time' which is at the centre of the Tragic »¹⁶. La violence représentée sur scène, dans le cadre du TE, en AT, est un « aggro-effect ».
- 12 L'aggro-effect, en plaçant le public devant des actes horribles, odieux, ou tout simplement extrêmes, veut être une véritable « agression » qui – loin de ne chercher qu'à procurer une sensation forte ou un choc gratuit – vise à impliquer pleinement le spectateur en faisant appel à l'émotion, mais afin de susciter en lui une réflexion voire un raisonnement, sur la signification de ce qui a lieu sur scène.¹⁷
- 13 Le deuxième tableau s'ouvre sur la même pièce obscure, dix-huit ans plus tard, et l'absence de Dea est rendue manifeste par la disparition de sa coiffeuse. Dans la chambre se trouve Oliver, l'un des fils jumeaux nés du viol de Dea dans le premier tableau. Son frère jumeau, Johnson, est au front car la guerre fait toujours rage. Au début de cette deuxième partie, Oliver laisse entrer Dea dans la maison, alors qu'elle est une parfaite inconnue. Elle prétend vouloir rencontrer son père pour des questions d'ordre militaire. Grâce à des bombardements, Dea a pu s'enfuir de l'asile où elle était enfermée, et elle a erré sur les routes pour retrouver son ancienne maison. Johnson rentre chez lui et découvre sa femme. D'abord méfiant, il accepte de l'accueillir pour une nuit seulement, mais il est manifeste qu'il la désire toujours. Oliver ne connaît toujours pas son identité.
- 14 Cette deuxième partie est une transition dans l'univers de violence développé par la pièce. Elle offre un moment d'accalmie, déplaçant l'accent sur les dialogues, l'utilisation du langage, au détriment de l'opsis et des aggro-effects afin de créer un huis clos à l'atmosphère angoissante.
- 15 Dans le troisième tableau, Oliver est endormi dans le lit de Dea, trois jours plus tard. La pièce obscure est devenue une chambre temporaire. Oliver confie un secret à Dea : il possède un couteau. Dea lui révèle alors qu'elle est sa mère. Quand Johnson apprend que Dea a révélé son identité à son fils, il lui avoue, malgré sa colère, qu'il veut coucher avec elle et qu'elle reste avec lui. Il décide par la même occasion de faire engager Oliver dans l'armée pour l'éloigner définitivement de la maison. Dea refuse les avances de Johnson qui tente alors de la violer, mais elle le poignarde avec le couteau d'Oliver. Ce dernier pénètre alors dans la pièce en uniforme, en pleine crise de somnambulisme : Dea le prend dans ses bras et profite de son sommeil pour abuser de lui par une fellation. Il se réveille brusquement et comprend tout ce qui vient de se passer : l'inceste, et le meurtre de son père. Horrifié, il veut appeler la police mais Dea tente de le persuader que c'est lui qui a tué son père. Oliver ne la croit pas et lui tourne le dos pour partir, mais Dea le poignarde à plusieurs reprises. Dea, sans remords, clôt la pièce par ces

mots : « There will be more ».

- 16 Le troisième tableau reprend, dans une structure de chiasme, les aggro-effets du premier tableau : Dea poignarde Johnson alors qu'il tente de la violer comme à la fin du premier tableau, puis elle viole Oliver et le poignarde à son tour. La reprise d'actes similaires renforce l'aspect inéluctable du retour de la violence et met l'accent sur la spirale infernale que semble avoir engendré l'infanticide inaugural.
- 17 La pièce reprend le thème, récurrent chez Bond, de l'infanticide, qui structurerait la trilogie des War Plays dès le premier tableau de Red, Black and Ignorant avec le personnage du Monstre, mort dans le ventre de sa mère et narrateur de la vie qu'il n'a pas vécue. Le meurtre de l'enfant, de l'innocent renvoie à une société mortifère qui tue ses propres enfants (Saved, The War Plays, Born) et compromet l'avenir de l'humanité. Dea tue trois de ses enfants. Dans le premier tableau, la violence est redoublée car il y a deux enfants à tuer : chaque bébé est d'abord méthodiquement étouffé avec la robe de soirée de Dea, puis frappé avec ses chaussures à talon. Il s'agit d'un Événement de Théâtre qui se double d'un aggro-effect. La violence est répétitive, cyclique, et le jeu de l'actrice dans cette scène est réaliste. Ces moments de violence sont longs et insoutenables, comme souvent chez Bond, et redoublés d'un changement de rythme car placés dans le Temps-Accident. Enfin, cet infanticide est suivi de près par le viol de Dea.
- 18 Autre motif récurrent, celui d'un monde en guerre, situé dans une temporalité que l'on pourrait qualifier d'anhistorique, sauf peut-être pour les deux domestiques qui semblent placer la pièce dans un contexte du début du vingtième siècle (et rappellent Tchekhov ou Ibsen). Bond a créé un imaginaire apocalyptique dans les War Plays, développé et enrichi dans les pièces suivantes (Coffee, Born, People, Chair, Existence, The Under Room). Ces pièces se situent en règle générale dans un monde post-catastrophique, dans un futur proche (daté à 2077 pour certaines) mais ces repères ne sont que suggérés, et le cadre temporel reste flou pour le spectateur. Bond joue avec les références et crée un univers dystopique et spéculatif, qui permet d'analyser ce vers quoi la société tend, et donc d'agir dès à présent pour empêcher ce futur d'advenir. Ces pièces présentent le plus souvent les membres isolés d'une société déshumanisée qui tentent de survivre dans un monde en guerre, dans lequel une forme de dictature militaire s'oppose aux civils.
- 19 Dans *There Will Be More*, la guerre est de plus en plus présente au fil des tableaux et Bond resserre la thématique autour de trois personnages isolés, chacun touché par la guerre : Johnson le militaire, Dea, qui cherche à se venger, et Oliver, le fils qui aurait dû partir au front mais qui reste au foyer familial. La guerre est d'abord agitée comme un spectre dans le premier tableau, et le conflit semble lointain : les seules références apparaissent à travers la situation professionnelle de Johnson qui est colonel. Dans les tableaux suivants, soit 18 ans plus tard, l'état de guerre est général comme en attestent les bombes ou les attentats suicides dans la ville et près de la maison : l'asile de Dea a été bombardé, le frère d'Oliver a été envoyé au front : « the war reaches even here. Lunatics blow themselves up », fait remarquer Oliver¹⁸. La terreur règne.
- 20 Oliver fait par ailleurs référence à un événement marquant de son enfance : le jour où une neige de cendres tomba sur la ville, un écho à Auschwitz et Hiroshima, thèmes qui hantent l'œuvre depuis les War Plays. L'avenir des enfants est scellé par la mort, dans une image où la cendre a remplacé la neige quand Oliver évoque les jeux des enfants qui font des « bonhommes de cendres » : « the snow was grey, the colour of ash. The children in the street danced round a grey snowman »¹⁹.
- 21 Enfin, la pièce reprend le thème de l'adulte resté enfant avec Oliver (comme Billy dans *Chair*). « I kept you a child »²⁰ dit Johnson. Il ne sort jamais, s'occupe

de son père, et remplace le personnage de Louise, la domestique présente dans le premier tableau (écho souligné par les assonances et allitérations entre les deux noms) : il prend le manteau de son père, sert le thé... comme un domestique. Cette situation souligne l'étrangeté des rapports parents/enfants dans la pièce.

- 22 Ces repères sont familiers pour ceux qui connaissent bien l'œuvre de Bond. Cependant, la pièce surprend en travaillant des thèmes jusque-là peu ou pas du tout abordés, dans une langue sensiblement différente de celle à laquelle l'auteur nous avait habitués depuis les War Plays, et en centrant l'intrigue sur une figure féminine mythique, Médée.

Ruptures et renouvellement

- 23 La rupture la plus évidente réside dans la façon dont l'héritage théâtral de Tchekhov et Ibsen est revendiqué et réinvesti. En effet, depuis les War Plays, Bond n'avait cessé de décrire des personnages issus d'une forme de prolétariat, que l'on pourrait nommer les « working class tragic heroes » (exception faite de *In the Company of Men*), mais ceux-ci ne sont plus le centre des préoccupations dans *There Will Be More*. La scène d'exposition est très claire de ce point de vue : elle décrit un milieu petit bourgeois, avec des serviteurs dans le premier tableau. « A middle-class family home », précisent les indications scéniques. La pièce se déroule intégralement dans cette maison et place donc le drame sous le signe du huis clos domestique. Une attention toute particulière est d'ailleurs portée à la représentation d'un corps bourgeois : Johnson et Dea se préparent pour un dîner, au cours duquel Johnson est susceptible d'obtenir une promotion, et pendant que Johnson finit de s'habiller, Dea se maquille. Dans le deuxième tableau de la pièce, Oliver joue le rôle du domestique en accueillant sa mère et en s'occupant de son père, puis Dea joue elle aussi le rôle de domestique au début du tableau trois en débarrassant le plateau du dîner. Le retournement dramatique opéré par Bond se situe dans un déplacement des rapports prolétariat/classes dominantes pour se concentrer sur le traitement des relations de type maître/esclave au sein de la famille bourgeoise. Johnson est présenté comme un tyran domestique, qui ne s'occupe pas de ses enfants et viole sa femme qu'il considère avant tout comme un objet sexuel.

- 24 Cette première rupture en entraîne une autre, celle du traitement de la langue. Dans cette pièce, la langue est épurée, assez minimaliste comme dans les pièces postérieures aux War Plays en général, mais elle est surtout proche d'un certain « naturalisme », ce qui est plus rare, à part peut-être dans certaines de ses pièces pour adolescents. Nous employons ce terme avec précaution, et uniquement au sens où l'entend Patrice Pavis, quand il décrit la langue naturaliste comme une langue où « se trouve ainsi banalisée et niée la facture poétique ou littéraire du texte dramatique »²¹. La langue, réduite au minimum, est instrumentalisée pour pouvoir laisser se développer la situation et son analyse. La neutralité poétique de cette langue est assez décevante pour le lecteur/spectateur. Bond opère dans les War Plays notamment des décrochages qui permettent de passer d'une langue prosaïque à une langue poétique. Ici, la neutralité travaillée des mots oblige le spectateur à se concentrer sur le sens et la situation, et à ne retenir que des expressions ou des phrases récurrentes tels que « monstrous », « you wanted me to do it », ou à s'étonner des rares écarts de registre – pendant le viol notamment où Johnson ne cesse de répéter « You bitch »²².

- 25 L'auteur rompt également avec ses pièces précédentes en imposant la représentation de violences sexuelles sur scène : on dénombre pas moins de trois viols dans la pièce (les deux viols commis par Johnson et le viol d'Oliver par Dea),

alors que Bond n'en avait presque jamais représentés en 50 ans (à part dans *Lear*, mais celui-ci n'est pas montré). Ce type de violence place la pièce sous le signe du théâtre In-*yer-face* et le viol, comme la fellation, ne sont pas sans rappeler la surenchère de Sarah Kane dans *Blasted*. Comme dans *Blasted*, la représentation de la violence se structure autour d'effets de symétrie: les jumeaux tués sont remplacés par les jumeaux nés du viol, l'un des jumeaux se nomme Johnson, comme son père et Johnson viole Dea deux fois. Cette structure, qui repose sur des actes violents qui se font écho, ainsi que le retournement de la situation (Dea devient bourreau et non plus victime, Johnson devient victime et non plus bourreau), rappellent la structure de *Blasted* et le renversement des rôles entre Ian, le bourreau devenu victime, et Cate, la victime dont Ian dépend plus tard pour sa survie.

26 De plus, Bond explore les relations sexuelles entre les personnages : entre Dea et Johnson (Dea étant l'objet sexuel de Johnson) et entre Dea et Oliver (Dea voyant en Oliver non pas son fils, mais son héritier spirituel). Selon Johnson, Oliver a hérité de la folie de sa mère : « He was inside you once, but you'll always be inside him »²³. Johnson suggère que Oliver fait monter des jeunes filles dans sa chambre pour abuser d'elles (« When he sees a girl in the street he goes down and takes her up to his room »²⁴). Oliver ressemble donc à sa mère dans la façon dont il se sert des autres pour son plaisir personnel. La Médée de Bond dévore ses propres enfants en les tuant mais aussi, de façon métaphorique, quand elle abuse d'Oliver, comme le souligne la formule « put me – in your mouth »²⁵. Les personnages agissent selon leurs pulsions et leurs désirs, sans aucun contrôle, et par atavisme.

27 Enfin, Bond se penche sur une figure tragique qui lui semble la plus à même de répondre aux problèmes de notre temps : « the critical dramas for the last century were Oedipus and Antigone. The critical drama of our century is Medea »²⁶. La nouvelle trilogie a donc pour personnage central la figure tragique de Médée. Même si Bond aborde déjà ce mythe en filigrane dans d'autres pièces, la référence est ici beaucoup plus évidente avec l'onomastique (Jason/Johnson, Medea/Dea) et avec la focalisation de la pièce sur le personnage de Dea. On retrouve des traces de la tragédie de Médée dans *There Will Be More* (dans la version d'Euripide, la référence de Bond), et le parallèle entre les deux pièces mériterait à lui seul une étude précise. On peut mentionner que la pièce réintroduit le personnage de la nourrice à travers Louise, et que le premier tableau insiste sur le silence de Dea, notable dans l'intertexte grec. Médée /Dea est présentée dans les deux pièces comme une femme dangereuse et comme une sorcière : « I'm wicked! Wicked! Wicked! I stink of fire and brimstone and the mad house! »²⁷. Cette folie offre un contrepoint aux actes insensés commis par Jason/Johnson. Si les crimes de Dea sont une atteinte à la loi, ceux de Johnson, comme ceux de Jason, le sont également. Jason a trouvé une autre femme et l'abandonne, Johnson viole sa femme à deux reprises, dans des accès de folie, et commet des crimes contre l'humanité en tant que militaire. Alors que les crimes de Dea se font dans le silence, et sans témoin, les deux viols de Johnson, dans un effet de contraste, sont des crimes dont les domestiques sont les témoins atterrés dans le premier tableau. La folie de Dea est contrebalancée par celle de Johnson, dans une exacerbation de contrastes déjà présents dans la tragédie d'Euripide.

28 Dea est une nouvelle Médée, déconstruite, comme l'onomastique le suggère. La question des motivations de l'infanticide n'est, selon Bond, jamais analysée dans les textes qui la mentionnent. *There Will Be More* tente de combler ce silence : « it records, re-enacts the imperative and experience of the primal human being which persists in the grown self »²⁸. « The primal human being » est ce que Bond appelle ailleurs « the neonate » : il s'agit de l'état dans lequel l'être humain se trouve

quand il naît, un état d'innocence radicale. Son impératif pour vivre est de parvenir à s'épanouir dans un monde juste, et cet impératif de justice se crée dans sa relation avec les autres. C'est en ce sens que l'homme doit aller au théâtre pour recréer son humanité en cherchant la justice.

- 29 Une façon de lire *There Will Be More* est de faire l'hypothèse que Dea est ce « primal human being », une femme qui tente de se libérer d'une maison qui a tout d'une prison et d'une société qui a tout d'un asile. La pièce décrit le parcours de Dea dans sa quête de justice et analyse la logique qui entraîne le personnage à affronter des situations extrêmes.

L'innocence radicale et le terrorisme de Médée

- 30 Dans le premier tableau, Dea se maquille et s'habille en silence tandis que Johnson lui parle. Puis, soudainement, elle se démaquille, enlève sa robe et étouffe ses bébés. Cette scène est symbolique : Dea refuse de jouer le rôle de la femme de Johnson. Elle enlève tous les signes visibles de cette appartenance, ce qui la mène, selon sa logique propre, à tuer les bébés. On ne sait pas, à ce moment précis, si elle est folle, ou si elle assume totalement cet acte.

- 31 Quand Oliver demande à son père pourquoi sa mère a tué ses frères, il répond : « she couldn't find the right dress to put on »²⁹. Cette réplique doit, pour faire sens, être prise littéralement. Si le vêtement symbolise l'identité, Dea ne sait plus, au moment du meurtre, qui elle est vraiment : femme, maîtresse, mère ? Elle se déshabille avant de tuer ses enfants, et elle est presque nue : il s'agit donc de montrer qu'en tuant ses enfants, elle a peut-être retrouvé, paradoxalement, son innocence radicale. *There Will Be More* pourrait se résumer à cette quête de justice du personnage féminin dans une société qui l'a privée de son innocence radicale.

- 32 De plus, Dea n'est pas présentée comme une mère dans la pièce, et elle affirme : « I'm not a mother. I have no sons »³⁰. Les enfants sont d'abord ceux de son mari. En effet, les rares mots prononcés par Dea dans le premier tableau soulignent que les enfants réagissent à la voix de leur père : « He stirred □...□ when you spoke »³¹. Mais ces enfants sont d'abord, pour Johnson, des futurs militaires, comme le confirmera plus tard le destin de Johnson, le jumeau d'Oliver, envoyé au front. Quand il veut voir les bébés au début de la pièce, c'est pour leur montrer son uniforme : « Show him the uniform. Learn to know it early »³². Dans ce contexte, c'est Oliver qui formule le mieux la problématique de la pièce : « there's a great crime in this house... You put on a uniform to kill. Where she killed – and the place where you do your killing – are the same »³³. Cette interprétation d'Oliver est confirmée par la réponse de Dea à Johnson quand il demande à plusieurs reprises : « Why did you do it ? », et qu'elle lui répond « you wanted me to do it »³⁴.

- 33 Johnson incarne la guerre dans un monde en guerre, c'est-à-dire un monde injuste, puisque la logique de la guerre est de tuer les enfants, qui vont mourir soit en tant que victimes soit en tant que soldats. Quand Dea répond : « You wanted me to do it », elle suggère que c'est bien Johnson, en tant que colonel, qui tue les enfants et qui fait donc de tous les enfants, y compris les siens, les victimes potentielles de la guerre. Dea doit donc tuer ses enfants pour répondre à la logique guerrière de son mari et à la sienne (parce qu'elle est sa femme). On peut aussi comprendre la réponse de Dea dans la logique de leur relation amoureuse. Johnson ne peut pas partager sa femme avec ses enfants. Les bébés doivent donc

mourir pour qu'il la possède entièrement. Cette interprétation est confirmée plusieurs fois dans la pièce. Johnson viole Dea quand les bébés sont morts (quasiment sur leurs cadavres), et quand Johnson décide d'accueillir Dea à nouveau, il chasse Oliver : « I'm not having you in the house with her. It's obscene. There's no place for you here anymore »³⁵. Une fois celui-ci parti, il tente de violer Dea à nouveau.

³⁴ Par contraste, la quête de justice de Dea est présentée comme une quête pour la liberté et la paix, deux champs lexicaux récurrents. La maison est constamment comparée à une prison. Oliver reste à la maison pour s'occuper de son père « I'm kept at home »³⁶ et il emploie aussi la formule « this house prison »³⁷. Quand elle revient, Dea affirme : « I will not be trapped in this house again »³⁸. Elle recherche la paix, tout comme Oliver (comme son nom le suggère) : « There must be peace for me somewhere ! »³⁹. Or, la paix ne peut advenir, pour Dea, que si tous les soldats (voire tous les hommes) de la pièce meurent, car ils incarnent la violence : ils violent les femmes pour avoir des enfants qui donneront eux-mêmes la mort. Le viol de la femme par l'homme est mis sur le même plan que la guerre : la pièce force le trait sur l'orgasme de l'homme, faisant de Dea un pantin, la victime d'un acte de conquête. Avoir des enfants « dans la paix », c'est-à-dire sans viol, n'est pas possible dans une société injuste puisque tous les enfants sont voués à mourir à la guerre. Toute tentative de relation sexuelle est donc une violence qui doit être mise sur le même plan que la violence de la guerre. On retrouve ici la problématique centrale de *Blasted* telle qu'elle est exposée par Sarah Kane. Kane expliquait ainsi comment elle avait trouvé la structure dramatique en deux parties de sa pièce afin de relier un viol dans un hôtel de Leeds à la guerre : « I do think that the seeds of full-scale war can always be found in peace-time civilisation »⁴⁰. Ce commentaire était sans doute connu de Bond.

³⁵ Comme toujours chez l'auteur, toute tentative d'interprétation est rendue difficile car il brouille les pistes : il s'agit pour le lecteur/spectateur d'identifier « the hidden plot », « la trame cachée », titre de son seul ouvrage théorique à ce jour. La pièce décrit la quête de justice de Dea qui a retrouvé son innocence radicale tout en insistant à de nombreuses reprises sur son caractère fourbe. Elle est décrite plusieurs fois par Johnson comme anormale, folle, menteuse et calculatrice, et elle n'hésite pas à utiliser tous les stratagèmes pour arriver à ses fins. « I thought I was mad till they put me in a madhouse. Now I know I'm not »⁴¹, explique-t-elle. Ces aspects du personnage sont source d'angoisse et créent une atmosphère menaçante. Quand Johnson cède pour qu'elle reste chez lui à la fin du second tableau, on peut lire : « You can stay tonight. Dea gives a low, polite chuckle »⁴². Ce gloussement trahit ses intentions : Dea est revenue pour se venger et elle se moque bien de la bêtise de Johnson et de ses sentiments. Oliver est le seul à déceler clairement l'imposture : « If you impersonate my mother in this house – pretend – it's dangerous for all of us », ou encore « You lied. You pretended to be decent and kind and you lied »⁴³.

³⁶ La fin de la pièce confirme une interprétation qui serait centrée sur la quête de justice de Dea : « You take everything from me! All of you! I'm murdered every day! I live my suffering! »⁴⁴. Dea suggère que tous ceux qui l'entourent, dans une société injuste, l'empêchent de vivre et de se construire en tant qu'être humain, de trouver sa place en cherchant la justice. Elle réaffirme donc sa détermination à éliminer tous ceux qui l'empêchent de vivre une fois qu'elle a tué Oliver : « I will not go back to their place. I'm not mad. I will not kill myself »⁴⁵. Sa dernière réplique, « There will be more » annonce qu'elle va certainement tuer l'autre fils. Mais elle peut aussi ouvrir d'autres possibilités : « There will be more killings ? murders ? women like me ? ». Seule la suite de la trilogie pourra répondre à ces questions.

37 Cette première piste d'interprétation est bondienne dans la mesure où elle tient compte du concept d'innocence radicale qui est cœur de sa dramaturgie. Une autre piste serait de lire la pièce comme un commentaire sur les événements du 11 septembre, comme nous y invite le programme. Tout d'abord, à travers un autre intertexte, celui de la Théogonie d'Hésiode (auteur de prédilection de Bond), dans lequel il est écrit que l'union d'Aphrodite, la déesse de l'amour, et d'Arès, le dieu de la guerre, a engendré des jumeaux, Phobos, la panique, et Deimos, la terreur. On retrouve ici les personnages de Dea/Aphrodite, Johnson/Arès, et les jumeaux : Oliver/Phobos et Johnson le fils parti à la guerre/Deimos. Anthony Kubiak, dans son ouvrage *Stages of Terror*, analyse les Médée de Sénèque et d'Euripide comme des représentations de l'opposition entre la tyrannie de l'état et de la loi. Médée représente selon lui une forme de terrorisme anti-étatique⁴⁶. Dans ce cadre, les jumeaux pourraient être également une référence voilée aux « twin towers », et Johnson incarnerait les Etats-Unis comme état guerrier, qui engendre une terreur qui ne cesse de se reproduire. Dea serait alors une nouvelle forme potentielle de démocratie qui s'attaque à un état qui n'est que structure de reproduction de la violence. Pour Kubiak, « Violence must destroy the appearance of law, and make it seem what it is: monstrous and psychotic »⁴⁷. La terreur semée par Dea servirait alors à rétablir la justice.

Réception

38 *There Will Be More* n'a pas eu un succès retentissant. L'accumulation de violences dans un théâtre si petit fait de la représentation de certaines scènes un véritable tour de force pour les acteurs qui doivent jouer sur un plateau étroit, à cinquante centimètres des spectateurs. Difficile également de trouver une représentation subtile pour les deux scènes de viol (avec deux orgasmes à la limite du grotesque) et la fellation pratiquée sur un garçon somnambule. Les critiques y ont vu une parodie de *Saved*, voire une parodie de Bond (voir l'article déjà mentionné de Lyn Gardner à ce sujet). On peut également convoquer *Blasted* de Sarah Kane, dont on sait à quel point elle a marqué Bond qui affirme : « □It is□ the only contemporary play I wish I'd written, it is revolutionary »⁴⁸. Mais en réalité, Bond tente bien de proposer un théâtre autre en déplaçant le point nodal sur le personnage de Médée. La première partie de la pièce nous montre Médée telle qu'elle est décrite chez Euripide, celle qui n'a pas pu faire sens de ses actes. Après la première scène de vingt minutes, Bond a imposé un entracte. Il sépare donc clairement cette première scène, qui rappelle aussi son propre théâtre (et ceux de Tchekhov et Ibsen), des deux autres tableaux qui ouvrent à Médée la possibilité de continuer à imposer sa terreur dans un monde injuste, et dont la logique implique les meurtres à répétition. Cette deuxième partie pose les jalons de ce « new drama » voulu par Bond.

Bibliographie

- BOND, Edward. *Plays Two*. London: Methuen, 1978
- *Plays Six*. London : Methuen, 1998
- *Plays Eight*. London: Methuen, 2006
- *The Hidden Plot. Notes on Theatre and the State*. London : Methuen, 2000 / La Trame cachée. Trad. Georges Bas, Jérôme Hankins, Séverine Magois Paris : L'Arche, 2003
- « Entretien avec Edward Bond ». « Le sens du désastre ». Registre 6. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001

- *There Will Be More* (Pièce non publiée), 2010
- « The Towers of Ilium are Fallen » (Poème non publié). Programme de la « Bond Season », Cock Tavern Theatre, Autumn 2010
- « Six Little Essays » Programme de la « Bond Season », Cock Tavern Theatre, Autumn 2010
- « Lettre d'Edward Bond à David Davis » (non publiée), 16/11/2010
- DAVIS, David ed. *Edward Bond and the Dramatic Child: Edward Bond's Plays for Young People*. Stoke on Trent : Trentham Books Limited, 2005
- GARDNER, Lyn. « There Will Be More – Review ». *The Guardian*, 07/11/2010
- KUBIAK, Anthony. *Stages of Terror*. Indianapolis : Indiana University Press, 1991
- PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Armand Colin, 2006
- SAUNDERS, Graham. *Love me or Kill me: Sarah Kane and the Theatre of Extremes*. Manchester : Manchester University Press, 2002

Notes

- 1 Cette situation n'a pas changé malgré les mises en scène au Lyric Hammersmith Theatre de Londres de *Saved, Chair, The Under Room* et *Have I None* en 2011 par Sean Holmes et Edward Bond.
- 2 BOND, 2010c
- 3 Idem
- 4 BOND, 1998, 300
- 5 BOND, 2010d
- 6 BOND, 2003, 300
- 7 BOND, 2010c
- 8 Bond a traduit Tchekhov et s'en inspire dans sa pièce *Summer*. Il mentionne Ibsen à plusieurs reprises dans ses essais et sa correspondance. Voir BOND, 1998, 295, 296, 311 notamment.
- 9 Dans un poème intitulé « A Writer's Story » (2000), Bond écrit : « I am a Citizen of Auschwitz and a Citizen of Hiroshima [...] But I am also a Citizen of the just world still to be made » (BOND, 2000, 2). En revanche, c'est la première fois qu'il mentionne le 11 septembre dans l'une de ses œuvres.
- 10 Il s'agit d'un calque récent de l'anglais, et le terme est pertinent pour le théâtre de Bond, dans le lien qu'il établit entre analyse rationnelle et investigation pour comprendre une situation ou un acte. Voici la définition de forensic: "Relating to or denoting the application of scientific methods and techniques to the investigation of crime" (OED).
- 11 BOND, 1978, 3
- 12 Il s'agit de cinq pièces écrites pour le théâtre de la Colline: *Café, Naître, Le Crime* du XXI^e siècle, *Les Gens* et *Innocence*.
- 13 GARDNER, 2010
- 14 Bond les définit ainsi : « Dans mes pièces, la scène obscure, c'est celle où les deux nécessités, celle d'agir en être humain et celle d'agir en être social, se rencontrent, entrent en conflit » (BOND, 2001, 145).
- 15 DAVIS, 2005, 85
- 16 BOND,
- 17 BAS, 2003, 295
- 18 BOND, 2010a, 8
- 19 BOND, 2010a, 23
- 20 BOND, 2010a, 22
- 21 PAVIS, 2006, 229
- 22 BOND, 2010a, 7
- 23 BOND, 2010a, 12
- 24 BOND, 2010a, 20

- 25 BOND, 2010a, 30
- 26 BOND, 2010c
- 27 BOND, 2010a, 13
- 28 BOND, 2010d
- 29 BOND, 2010a, 23
- 30 BOND, 2010a, 13
- 31 BOND, 2010a, 5
- 32 BOND, 2010a, 2
- 33 BOND, 2010a, 23
- 34 BOND, 2010a, 26
- 35 BOND, 2010a, 22
- 36 BOND, 2010a, 9
- 37 BOND, 2010a, 19
- 38 BOND, 2010a, 17
- 39 BOND, 2010a, 30
- 40 SAUNDERS, 2002, 39
- 41 BOND, 2010a, 13
- 42 BOND, 2010a, 14
- 43 BOND, 2010a, 18 et 17
- 44 BOND, 2010a, 30
- 45 Idem
- 46 KUBIAK, 1991, 26-47
- 47 KUBIAK, 1991, 46
- 48 SAUNDERS, 2002, 37

Pour citer cet article

Référence électronique

Eléonore Obis, « There Will Be More d'Edward Bond : pour un autre théâtre politique », *Sillages critiques* [En ligne], 18 | 2014, mis en ligne le 23 avril 2015, consulté le 20 avril 2016. URL : <http://sillagescritiques.revues.org/3977>

Auteur

Eléonore Obis

Eléonore Obis est l'auteur d'une thèse intitulée « Le corps en jeu dans le théâtre anglais contemporain (1983-2010) » qui porte plus particulièrement sur le théâtre d'Edward Bond, de Howard Barker, de Martin Crimp et de Sarah Kane. Ses recherches portent sur les problématiques de la représentation du corps et de sa mise en scène dans les dramaturgies contemporaines.

Articles du même auteur

Rhapsodie et métamorphoses de la voix dans *The War Plays* d'Edward Bond [Texte intégral]

Paru dans *Sillages critiques*, 16 | 2013

Droits d'auteur



Sillages critiques est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons

Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.