



HAL
open science

Rhapsodie et métamorphoses de la voix dans *The War Plays* d'Edward Bond

Eléonore Obis

► **To cite this version:**

Eléonore Obis. Rhapsodie et métamorphoses de la voix dans *The War Plays* d'Edward Bond. *Sillages Critiques*, 2013, 16, 10.4000/sillagescritiques.2930 . hal-04214016

HAL Id: hal-04214016

<https://hal.science/hal-04214016>

Submitted on 29 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.

Rhapsodie et métamorphoses de la voix dans *The War Plays* d'Edward Bond

Eléonore Obis

Université Paris-Sorbonne

Résumé

The War Plays, trilogie d'Edward Bond achevée en 1985, est un tournant esthétique dans l'œuvre du dramaturge. Les trois pièces remettent en question la notion de genre théâtral et sont composées selon une dynamique rhapsodique (pour reprendre la terminologie de Jean-Pierre Sarrazac). Bond redéfinit le concept de personnage, et par conséquent l'origine et l'autorité de chacune des voix dans *The War Plays*. Ces métamorphoses de la voix sont les signes de la mue du théâtre politique de Bond à la fin des années 80.

Abstract

The War Plays are a trilogy written by Edward Bond and completed in 1985. These plays represent a major aesthetic turning point in his work. They are structured and written with what the French critic Jean-Pierre Sarrazac calls a "rhapsodic" dynamic: questioning all the main elements that make a play, the trilogy calls theatre into question. Bond's strategy is, among others, to try to redefine the concept of character, and hence question the origin and authority of the voice. The changing voices of *The War Plays* are a sign of the major metamorphoses Bond's theatre underwent at the end of the 80s.

Mots clés : Edward Bond, War Plays, voix, rhapsodie, Sarrazac, chœur, figure, personnage

Keywords : Edward Bond, War Plays, voice, rhapsody, Sarrazac, chorus, figure, character

The War Plays (1985) est une trilogie majeure au sein de l'œuvre d'Edward Bond. Le dramaturge, qui écrit un théâtre ouvertement politique et post-brechtien, s'attaque alors à un nouveau thème dans son écriture : celui de la catastrophe nucléaire qui menace l'humanité. *The War Plays* marque en ce sens un tournant esthétique en mettant le théâtre et ses codes à l'épreuve. Bond veut représenter l'irreprésentable : l'avant et l'après de la catastrophe, la destruction de l'humanité et son errance dans le désert nucléaire.

On pourrait croire, en voyant l'œuvre aujourd'hui, que Bond avait entièrement pensé son projet de trilogie dès l'écriture de la première pièce. Il n'en est rien. *Red Black and Ignorant*, est d'abord écrite pour la Royal Shakespeare Company en 1983, dans le cadre d'un festival organisé en hommage à George Orwell et au roman *1984*. Bond, qui n'est pas un grand

admirateur d'Orwell, s'éloigne du cadre de cette commande, et décide d'écrire une pièce sur la guerre nucléaire, le seul sujet possible pour l'art en ces années de Guerre Froide : « Nuclear holocaust is for our time the only subject – directly or by reflection – for art. » (Bond 1987, viii). Dans *Red, Black and Ignorant (RBI)*, la catastrophe nucléaire est à l'horizon de la pièce. Celle-ci analyse les rouages d'une société corrompue dans la forme du théâtre d'*agit-prop*. La seconde pièce de la trilogie, *Tin Can People (TCP)*, est écrite indépendamment de *RBI* pour une compagnie de théâtre amateur en 1984. La pièce se déroule après une catastrophe nucléaire, et présente une communauté de survivants qui parvient à se nourrir grâce à des stocks illimités de boîtes de conserve. L'arrivée soudaine d'un survivant vient perturber cette communauté. Quand Bond entreprend l'écriture de la troisième pièce, *Great Peace*, il décide de l'inclure dans un projet de trilogie, qu'il nommera plus tard *The War Plays*. La pièce reprend les thèmes de *RBI* et *TCP*, et les prolonge dans une structure en deux parties. Dans la première, intitulée par Bond « la pièce grecque », la société d'avant la catastrophe est décrite, comme dans *RBI*. Dans la seconde, 17 ans plus tard, nous suivons l'errance d'une femme dans le désert nucléaire jusqu'à la mort.

Les *War Plays* convoquent différentes traditions théâtrales, allant de la tragédie à l'*agit-prop*, en passant par le *Stationendrama*. La structure est déterminée par une catastrophe nucléaire mondiale, située soit à l'horizon soit à l'origine des pièces, mais le propos de la trilogie dépasse le sujet de la catastrophe nucléaire. Pour Bond, qui se définit comme un citoyen d'Auschwitz et d'Hiroshimaⁱ, celle-ci contient en elle toutes les catastrophes du XX^e siècle et remet en question la notion même d'humanité. Ces grands bouleversements de l'Histoire exigent du théâtre qu'il trouve des moyens nouveaux de représentation, afin de permettre à l'homme de retrouver son humanité et de créer un monde plus juste.

La visée des *War Plays* est d'analyser les événements qui précèdent la catastrophe et ceux qu'elle entraîne. En nous projetant dans un hypothétique futur, la trilogie doit donner au spectateur la possibilité de faire des choix au présent, qui permettront d'éviter que la catastrophe ne se produise réellement. L'œuvre opère un mouvement de va-et-vient permanent entre passé, présent et futur destiné à renforcer la distanciation critique et l'analyse du spectateur. Ce mouvement est mis en place grâce au travail de Bond sur la fonction du chœur et le concept même de personnage, dont la voix individuelle est mise en tension avec d'autres voix. La catastrophe devient la métaphore d'un bouleversement historique et esthétique, incarné par la métamorphose que le dramaturge fait subir aux voix des personnages.

Cette métamorphose est mise en œuvre grâce à une dynamique rhapsodique. Nous reprenons le terme tel qu'il est défini par Jean-Pierre Sarrazac dans ses ouvrages. « Rhapsodie » vient du verbe grec *rhapsein*, qui veut dire « coudre », et dans les *War Plays*, Bond apparaît plus que jamais tel un « dramaturge sans cesse cousant et décousant, assemblant et déchirant les morceaux foncièrement disparates – lyriques, dramatiques, épiques – de l'œuvre hybride qu'il est en train de (térato)générer » (Sarrazac 1989, 262). Bond coud et découd différents genres, différentes traditions et conceptions du personnage et du chœur, différents registres poétiques. De cette dynamique de l'hétérogène et du disjoint, Bond parvient à faire une œuvre cohérente, qui multiplie les possibles au lieu d'asséner des messages, une œuvre rhapsodique tant elle est caractérisée par « le hors-norme, le monstrueux, l'Irrégulier » (Sarrazac 1995, 17). Cet article entreprend de cerner les représentations et les enjeux de ces voix rhapsodiques singulières, qui défont et refont tour à tour le théâtre, les personnages et la langue. Ces métamorphoses de la voix permettent à Bond de refonder son propre théâtre et de trouver une nouvelle voix/voie pour le tournant du millénaire.

A la recherche d'une voie/voix dramaturgique : une pièce monument

Edward Bond est connu pour faire l'exégèse de ses propres œuvres et la trilogie des *War Plays* n'échappe pas à la règle. Elle est même l'exemple le plus frappant de cette volonté de l'auteur de bien se faire comprendre et de donner un cadre d'interprétation précis avec « Commentary on the War Plays »ⁱⁱ. Dans ces commentaires, Bond veut clarifier ses intentions et donner des outils pour interpréter et jouer la pièce. Il présente *The War Plays* comme une histoire du théâtre : « *The War Plays* make a haphazard history of theatre » (Bond 1998, 342). Cette « histoire » – terme que l'on peut ici comprendre également au sens étymologique d' « enquête » – prend une forme rhapsodique en proposant un tissage de voix et de genres, empruntés à l'histoire du théâtre ainsi qu'à la littérature et à la peinture. Cet « assemblage de formes théâtrales et extra-théâtrales » associé au « refus du bel animal aristotélicien » (Sarrazac 1997, 52) est le signe d'une rhapsodisation de l'œuvre. C'est l'une des réponses esthétiques apportées par Bond pour représenter l'éclatement du monde après la catastrophe.

La première pièce de la trilogie, *RBI*, est fondée sur le modèle de l'*agit-prop*ⁱⁱⁱ. La pièce reprend les techniques de ce genre de théâtre amateur qui vise à l'émancipation du prolétariat par lui-même, et ce pour mieux les remettre en question et les détourner. Les titres de chacun des neuf tableaux : « Learning », « Eating », « Selling », « Work » etc. font référence à ce

genre. Les actions mises en exergue sont liées à une activité sociale, et les personnages démontrent dans chaque tableau comment la société endoctrine les citoyens pour mieux les manipuler. Les personnages interviennent dans des prologues et des épilogues clairement délimités pour commenter les situations et le contexte des actions qui sont présentées. Le narrateur-commentateur de la pièce est le Monstre : il est acteur et montreur des situations de la vie qu'il n'a pas vécues ainsi que témoin principal. Le Monstre est un personnage hors-norme : il est le fœtus carbonisé mis au monde par le personnage de la mère au moment où la planète a été détruite par une bombe nucléaire.

Dans cette pièce, Bond réinvestit la notion brechtienne de *gestus*, qui permet de mettre à distance tout en soulignant les rapports de force entre les personnages, ou encore, à un autre niveau, les rapports de force qui se jouent au niveau de la pièce. L'acteur doit donc continuellement créer une distance entre son personnage et lui-même tout en l'exhibant^{iv}. Cette technique permet de démontrer comment l'individu est rendu responsable par la société de l'escalade vers la catastrophe nucléaire. Dans la section VII, intitulée « The army », le personnage du fils du Monstre, « Son », se métamorphose en soldat, avec l'aide de sa mère (la femme du Monstre) qui lui donne son uniforme et son équipement. Pendant cette « investiture », le fils-soldat chante « The army song », dans laquelle il ne cesse de répéter « I am the army ». L'armée doit détruire le monde : « I shit on the earth from the stratosphere » martèle la chanson (Bond 1998, 28). Le fils est ainsi présenté comme l'un des rouages de la destruction future du monde, et la mère, son complice.

Les différentes séquences de *RBI* donnent l'impression d'une improvisation théâtrale dont les personnages seraient les acteurs. L'effet recherché n'est pas seulement celui de la démonstration politique du théâtre d'*agit-prop* car celle-ci se redouble de la démonstration qu'un théâtre nouveau est en train de se faire. En ce sens, « *Red, Black and Ignorant can best be understood as a series of acting exercises* » (Spencer, 224). L'acteur joue, apprend à jouer et montre les étapes de son apprentissage au fil des tableaux et participe à la création d'un genre nouveau. L'*agit-prop* est également détourné si l'on considère la nature des personnages. Bond innove en créant des personnages « impossibles », qui jouent à gros traits des scènes de la vie d'avant la catastrophe, alors qu'ils sont eux-mêmes les victimes collatérales de l'explosion nucléaire. Le Monstre, né dans l'explosion, n'a pas eu le temps de vivre. Les personnages de la pièce sont donc des revenants qui viennent troubler la conscience du spectateur afin d'empêcher que le pire ne se produise. Peut-on alors accorder foi à leur démonstration ? Bond souligne ici la nécessité, pour le spectateur, de ne pas uniquement se

servir de sa raison pour comprendre la pièce : il doit faire appel à son imagination et à ses sens.

Les *War Plays* revisitent également la tragédie grecque en proposant une réécriture des tragédies d'Œdipe et d'Oreste. Bond veut mêler les questions fondamentales de ces deux tragédies, à savoir la question de la place de l'individu dans la famille d'une part et celle de la place de l'individu dans la société d'autre part. Exposer ces deux problématiques et tenter de les résoudre représentent l'un des moyens de retrouver et de comprendre l'humanité de l'homme au théâtre^v.

Dans *RBI*, les deux questions apparaissent à la scène 8. Ce tableau marque la fin du modèle de l'*agit-prop* pour entrer dans un nouveau mode de narration. Il est considéré par l'auteur comme un tournant de son théâtre : « *RBI* confronts a crisis in modern theatre [...] in section 8. For me at least it was the turning point in modern theatre, and made it possible for theatre, for me, to become useful again at a turning point in recent history ». (« Lettre à G. Higel », 18 mars 2003, Tuailon, 151).

La situation est la suivante : le fils-soldat, revenu chez lui, doit tuer un civil dans sa rue sur ordre de ses supérieurs. Logiquement, il devrait choisir de tuer son voisin, grabataire et âgé. Mais il ne parvient pas à s'exécuter et décide de tuer son propre père (joué par le Monstre). Ce paradoxe, que Bond nomme le paradoxe de Palerme, est basé sur des exercices d'improvisation menés par l'auteur avec des étudiants. Il est repris dans la première partie de *Great Peace* (« la pièce grecque »), dans laquelle le fils revient pour tuer un bébé dans sa rue. Ne pouvant se résoudre à tuer le bébé de la voisine, il tue son propre frère. Pour Bond, ce paradoxe est le signe de l'innocence radicale de l'homme, car il recherche la justice dans un monde injuste. Le fils ne peut exécuter un ordre injuste (aller tuer un enfant innocent). Il se résout donc à tuer son frère : puisqu'il doit tuer, autant tuer celui qu'il a choisi de tuer, et non pas celui que la société et sa logique lui exhortent de supprimer. Cette innocence radicale est ce qui rend l'homme profondément humain. Elle est révélée par la fusion des deux questions fondamentales de la tragédie (celles d'Œdipe et Oreste), et la réponse qu'y apporte le personnage. En confrontant *agit-prop* et tragédie dans *RBI*, Bond ouvre la voie vers une autre forme de théâtre politique.

Les *War Plays* empruntent également à un autre genre, celui du *Stationendrama*, en particulier dans la deuxième partie de *Great Peace*, après la catastrophe nucléaire^{vi}. Le

Stationendrama est un drame de forme brève dans lequel un homme erre et se dirige, au fil des rencontres, vers une conversion ou une révélation. Bond détourne cette forme en l'étirant et en la prolongeant, et il ne propose par ailleurs pas de révélation claire pour son personnage. Cette partie de la pièce débute à l'Unité 9. Elle se déroule 17 ans après « la pièce grecque », et met en scène la mère du personnage du Fils, qui erre avec un balluchon qu'elle imagine être son bébé. L'itinéraire de la femme est présenté sous forme de tableaux espacés de deux mois, deux jours, deux ans, quelques années etc. La forme du *Stationendrama* s'allonge et devient introspection de la subjectivité de la femme à travers diverses rencontres qui la renvoient à ses peurs et ses croyances. Bond crée la première figure maternelle de son théâtre, figure emblématique et matricielle du tournant esthétique que représentent les *War Plays*.

Cette figure féminine en haillons errant dans le désert n'est pas sans rappeler le théâtre de Beckett (en particulier le personnage de May dans *Footfalls*), qui réécrit de son côté, en le contractant, le *Stationendrama*. De nombreuses allusions à son œuvre sont présentes dans la trilogie. Elles sont la trace d'une lecture approfondie de *Waiting for Godot* et *Endgame*, citées à plusieurs reprises dans le « Commentary on the War Plays ». Ces références à Beckett participent de la dynamique rhapsodique de renouvellement de la forme théâtrale : il s'agit de réinjecter du politique dans un théâtre dont le défaut principal réside, selon Bond, dans son refus de confronter le monde, un théâtre qu'il qualifie à plusieurs reprises de « theatre of ruins »^{vii}. On retrouve par exemple la description d'un chien à trois pattes à la scène 8 de *RBI*, image qui rappelle le fameux chien à trois pattes en peluche que Clov apporte à son maître Hamm (Beckett, 111). Bond reprend le terme « corpsed », employé par Clov dans *Endgame* pour décrire le monde^{viii}, dans *Great Peace*. Après la catastrophe, le monde est devenu cadavre, et la mort envahit le discours des personnages : l'idiolecte des soldats est parasité par le mot « corpse », « all corpsin soldiers an corpsin civvies on corpsin bomb sites » s'exclame l'un d'entre eux (Bond 1998, 140).

Enfin, la dynamique rhapsodique est également relayée par des références extra-théâtrales multiples, tels des chefs-d'œuvre littéraires ou picturaux de la culture occidentale : allusions à la Bible, à la *Divine Comédie* de Dante, à de nombreux tableaux, de Bosch à Bruegel en passant par Goya. Cet aspect citationnel n'apparaît pas que dans le discours des personnages, et c'est là l'originalité de Bond. Il insère ainsi une pause picturale dans *Great Peace*, dans laquelle des soldats, sur le point d'être mis à mort, forment un tableau vivant : « *Soldier 2*

suddenly throws his arms like a pope. The other soldiers support each other. Soldier 1 makes a protective gesture over Soldier 4 (Goya : The Third of May 1908) » (Bond 1998,189). Ce tableau vivant, qui doit nous rappeler le tableau de Goya, est en fait un monument aux morts : il symbolise la force de la rhapsodie qui peut « coudre ensemble » les contraires, vie et mort, présent, passé et futur. La trilogie de Bond est, dans cette perspective, une histoire du théâtre en forme de monument ainsi qu'un monument à tout ce qui a pu constituer la culture occidentale.

La dynamique rhapsodique permet de mener l'enquête sur le fonctionnement du théâtre et contamine le fonctionnement du personnage : Bond cherche une nouvelle forme de chœur et transforme progressivement le personnage en figure.

Métamorphoses de la voix : du renouvellement du chœur à l'avènement de la figure

Les personnages des *War Plays* sont des revenants du futur. Ils incarnent, dans un monde futur, ce que nous ne parvenons pas à appréhender au présent et renvoient à l'imaginaire. La trilogie se situe dans le futur afin d'activer notre capacité à nous projeter dans l'avenir. Ces fantômes sont, de plus, confrontés à la fois au monde de la catastrophe ainsi qu'à leur propre imaginaire dans les pièces. La scène est constamment dédoublée, entre démonstration de ce qu'est la réalité (la société corrompue), et un monde imaginaire qui est celui du possible, dans lequel l'humanité de l'homme peut être recréée. Ces revenants sont un révélateur du fonctionnement dystopique rationnel du théâtre de Bond à partir des *War Plays*.

Le monde dystopique de la trilogie met en évidence le fonctionnement spéculatif du personnage qui peut à la fois jouer la pièce et la commenter, être dans l'instant – le présent « futur » pour le spectateur – et dans l'imaginaire. Bond veut créer un nouveau personnage, capable selon lui de commenter objectivement sa situation, sans le poids de l'idéologie. Les trois pièces sont une sorte de *work in progress*, qui montrent l'évolution des réflexions de Bond pour créer ce personnage et « coudre » ensemble l'épique et le dramatique.

Dans *RBI*, le Monstre est acteur-commentateur de la vie qu'il n'a pas vécue. Dans un jeu outré, exagéré, il commente immédiatement les actions qui viennent d'être jouées : alors qu'il est tué par son fils, par exemple, au tableau 8, le Monstre doit, selon les didascalies, réagir immédiatement aux événements : « *The Son shoots the Monster. The Monster dies immediately : he drops his bread. Wife : He's dead ! You're mad ! He's come to kill us all ! The Monster's Wife runs out. The Son picks up the pieces of bread and sits on the bench.*

Monster : Praise this soldier ; why did he kill his father and not the stranger ? » (Bond 1998, 38). L'enchaînement des gestes et des répliques est rapide : le Monstre meurt immédiatement

et alors que la femme sort, le fils s'assoit pour écouter le Monstre, qui commente tout de suite le geste du fils. Le Monstre est une forme de chœur qui n'a pas encore les moyens de convaincre. La virulence de ses apostrophes prend le pas sur toute démonstration possible : hormis l'autorité qu'ils ont en tant que victimes de la catastrophe, les personnages n'ont que peu de légitimité. Commentaire de l'action et action sont encore visiblement séparés au lieu d'avoir fusionné.

Dans *TCP*, les personnages sont des survivants de la catastrophe nucléaire. Ils vivent comme une élite de la société capitaliste, dans un monde où ils ne produisent rien mais consomment en permanence. Dans cette pièce, le processus de commentaire semble disparaître. Quatre monologues nommés « chorus » par Bond ponctuent *TCP* : ces chœurs, placés le plus souvent en début de tableau, ne constituent pas des commentaires sur l'action de la pièce. Bond dit pourtant « The chorus comments on the action in an informed, distanced way [...] In the chorus the characters are like doctors examining themselves in other parts of the play » (Bond 1998, 345). En lieu et place de commentaires sur l'action, le spectateur est confronté à la réflexion des personnages sur la catastrophe nucléaire, leur expérience traumatique et personnelle, soulignée par l'emploi de la première personne du singulier et la répétition de « I saw » (Bond 1998, 51 et 71). Il n'y a plus de narrateur, de point de vue unique comme dans *RBI*. Il s'agit du témoignage disséminé, « atomisé », de survivants de la catastrophe. Ce témoignage est à la fois inclus dans les « chorus » et dans les répliques entre les personnages, dans lesquels il s'immisce de façon sporadique. Progressivement, la subjectivité du témoignage s'efface : les troisième et quatrième chœurs n'emploient plus la première personne du singulier. Il s'agit dans les deux cas d'une apostrophe directe au spectateur destinée à le faire réfléchir sur les conditions dans lesquelles la catastrophe s'est produite et sur ses conséquences. Dans le chorus 4, le « nous » fait son apparition – « Suppose we said bombs were better food on one plate than another ? » (Bond 1998, 95) – et le personnage fait office de chœur et de porte-parole des survivants. Ces deux chœurs rapprochent la pièce du ton et des préoccupations de *RBI* dans l'adresse directe au spectateur : « you must create justice » (Bond 1998, 96). Dans *TCP*, les personnages-commentateurs sont comme en-dehors de la pièce, ils ne commentent pas vraiment leur situation directement. Par contre, ils la rattachent aux préoccupations politiques de l'intégralité de la trilogie. Dans cette perspective, leurs discours signalent la présence de l'auteur et son rôle organisateur dans la trilogie mais les personnages n'ont pas encore atteint l'objectivité et l'autonomie souhaitées par Bond. C'est dans *Great Peace* qu'il parvient à créer un personnage adapté, en revenant au concept de « public soliloquy », le monologue public. Dès sa pièce *The Worlds* (1979), Bond essaie de

mettre en place un discours du personnage qui lui permet d'être à la fois dans le présent de la situation mais aussi, en même temps, dans un commentaire distancé qui donne la possibilité au personnage de penser hors des carcans idéologiques qui le font agir. Bond explique sa démarche :

I tried to find contemporary equivalents of Shakespeare's soliloquy. I wanted to give the characters a means of informed, personal comment in the play. At the same time I wanted to show the forces of history, the causes of historical change [...] The actor doesn't step out of the character but the audience sees the character's potential self, sees him as he could be. I call this device a public soliloquy. (Bond 1992, 137-140)

Afin de mettre en œuvre ce procédé, Bond évoque un personnage en deux dimensions : dans le présent, dans le temps de la narration de la pièce, et dans le futur, dans le temps imaginaire du personnage tel qu'il peut être des années plus tard, avec une vision rétrospective sur les événements et son expérience. Après avoir mis ce concept entre parenthèses, c'est logiquement dans l'univers dystopique des *War Plays* que Bond trouve le terrain favorable à la mise en œuvre de ce nouveau type de personnage, et parvient à dépasser le « public soliloquy ». Le concept ne fonctionne pas vraiment dans *RBI* on l'a vu, puisque les personnages commentent directement des situations en assénant l'urgence d'agir. Dans *TCP*, les « chorus » sont isolés, distancés de la situation de la pièce et ne permettent pas de commentaire direct du personnage sur sa propre situation avec une perspective large. Sa lucidité s'exerce par l'intermédiaire d'un témoignage choral sur le traumatisme de la catastrophe.

Dans *Great Peace*, Bond fait table rase du chœur commentateur, ce qui est un indice de la volonté de construire un personnage-commentateur au détriment de l'intervention isolée d'un chœur ou de figures chorales. Les personnages semblent avoir intégré la fonction chorale à même leurs discours. Ainsi, les monologues de la femme errant dans le désert font alterner les commentaires de la femme sur son passé, sur la catastrophe, et les injonctions faites au bébé imaginaire ou à d'autres personnages. Le chœur n'est plus présent de façon visible : il est intériorisé dans le personnage de la femme, capable dans un même monologue de commenter, de narrer et de « jouer » la pièce. Si la voix est visiblement scindée en deux au début de la trilogie (entre commentaire de l'action et action, discours épique et dramatique), celle-ci intègre tous les discours dans *Great Peace*. Bond explique : « In the earlier plays, the chorus contains the characters, in this play the characters contain the chorus. Their experience and their desire for sanity make them speak objectively and teach them how to. Writing the trilogy

was the attempt to make them able to do this » (Bond 1998, 350). Bond veut parvenir à faire parler ses personnages de façon « objective » dans le cadre du discours de l'intégralité de la trilogie. Cette incorporation du chœur par le personnage lui permet de se réappropriier le monde qui lui avait été subtilisé par la société : « In *Great Peace* the people go to hell to take the world out of the hands of Gods and armies to put it into their own. They are our guides through the ruins » (Bond 1998, 352).

Enfin, au fil de la trilogie, le personnage se rapproche de plus en plus de la figure. Le Monstre de *RBI* est d'ailleurs décrit par Bond comme « a theatre-figure » (« Letter to Ross Manson », 28 avril 1986, Bond 1995, 100). Selon Jean-Pierre Ryngaert, « La figure pose la question du personnage comme forme d'apparition avant de le considérer comme une entité substantielle. Elle en fait un enjeu de figuration plutôt qu'un objet herméneutique » (Ryngaert, 11). Bond va cependant plus loin en tentant d'inclure dans ses personnages à la fois les enjeux de figuration et l'objet herméneutique. La figure, telle qu'elle se construit dans les *War Plays*, « consacre une perte d'identité progressive du personnage » (Sarrazac 1981, 86). Cette naissance de la figure est en lien direct avec la perte progressive de visibilité du chœur dans les *War Plays*. Le dramaturge explore du même coup les limites de l'incarnation du personnage, qui d'un statut anonyme, réduit à ne pas même être nommé (« old woman », « woman », « daughter » etc. sont les noms des personnages), est finalement réduit à l'état d'ossements, désincarné : quand le Monstre jette une poignée de cendres aux spectateurs à la fin de *RBI*, et, surtout, quand l'homme, dans le dernier tableau de la trilogie, découvre les os de la femme dans le désert, on peut y voir le signe de la transformation du personnage en figure. A la fin des *War Plays*, le personnage est devenu « une forme de subjectivité sans sujet » comme le souligne fort justement David Lescot. « Les prérogatives accordées au moi épique ne s'exhibent plus, seul subsiste le geste de la désignation » (Lescot, 223). Ce tour de force d'un personnage « objectif », capable de commenter et de jouer tout à la fois, s'illustre le mieux à travers les métamorphoses au cœur du discours.

Mues

La rhapsodisation à l'œuvre dans la trilogie peut également s'observer par une mue spécifique du langage. L'évolution du personnage au fil de la trilogie est exposée dans le discours.

Dans *RBI*, la fonction du Monstre – celle de montrer et d'avertir – paraît évidente par son didactisme exacerbé, et ce, de surcroît, dans le contexte d'une pièce qui relève du théâtre d'*agit-prop*. Mais son caractère poétique impossible et intenable est un rappel constant de la nécessité, pour le spectateur, d'utiliser aussi son imagination. Les débrayages dans la langue,

entre une langue du quotidien et une langue plus poétique sont les signes de cette « ubiquité » exigée du spectateur : il doit investir à la fois le domaine de l’imaginaire et celui de la raison. Le terme est utilisé dans la pièce par le professeur du Monstre quand il est à l’école.

L’apparition de ce mot dans le tableau intitulé « Learning » est singulière et signifiante : « Robinson is approaching / No doubt seeking some unsullied spot to make offensive his ubiquitous saliva » (Bond 1998, 9). La langue châtiée du professeur, qui contraste avec celle des élèves, plus simple et directe, ainsi que la tournure quelque peu complexe de sa phrase, semblent justifier l’utilisation de la formule énigmatique « ubiquitous saliva ». Mais l’adjectif « ubiquitous » est ici lié à la salive, qui vient de la bouche. Il est donc indirectement lié à la parole : la voix des personnages de la pièce est associée à une forme d’ubiquité dans son double fonctionnement, didactique et poétique, reposant sur l’imagination et la raison, les deux piliers du théâtre politique de Bond. L’ubiquité est aussi temporelle et spatiale : la parole est dans le présent, mais elle renvoie aussi à un imaginaire, la vie que le Monstre n’a pas vécue. Cette image rappelle la visée du théâtre de Bond qui tend à embrasser futur et passé, imagination et raison, le sujet et la société dans un même mouvement.

Cette ubiquité est incarnée dans le discours du Monstre qui s’exprime à la fois dans le présent du jeu et dans l’intemporel du moment de la déflagration de l’explosion lors de sa naissance. Pour le dire autrement, il s’exprime à la fois dans l’imaginaire de la situation inventée et dans le présent de la catastrophe et de sa mort. On note ainsi une opposition notable entre un registre de langue parlée et populaire et une langue poétique, qui est le signe d’une voix scindée en deux entre le personnage acteur et le personnage commentateur – que Bond s’attache au fil des pièces à fusionner ou « recoudre » ensemble. Dans le deuxième tableau de *RBI*, le Monstre réfléchit dans les toilettes de l’école. Il pense tout haut, et son discours change soudain de registre : « I spent my life putting together the bits of a jigsaw [...] A bullet has passed from side to side of my brain ». Mais il est interrompu par le maître d’école :

Teacher : *Why are you sitting in the washroom ?*

Monster : *Sorry sir*

Teacher : *Headmaster forbids loitering in the washrooms*

Monster : *Yes sir* (Bond 1998, 8)

Puis le Monstre lui explique qu’un élève lui a craché dessus :

Teacher : *Who spat at you ?*

Monster : *It was an accident*

Teacher : *Then why are you sitting alone in the washroom ? I've watched you for twenty minutes*

Monster : *A bullet passed from side to side of my brain and left a vapour trail across the sky*

Teacher : *What is this nonsense ?* (Bond 1998, 8-9)

Ici, Bond crée un contraste entre le discours de la pièce qui se déroule sous nos yeux et la réflexion du Monstre, qui est dirigée vers le spectateur comme une forme de commentaire. Le discours du maître et de l'élève, bref et pragmatique, s'oppose à l'image du puzzle et à celle de la balle qui traverse le cerveau du monstre. Ce débrayage de la langue entre deux discours semble désigner l'intervention de la voix de l'auteur dans le discours du personnage. Bond parvient à créer un effet de distanciation à même la langue, effet qui se veut à la fois poétique et didactique. Il souligne aussi le caractère essentiellement dialogique du discours du personnage^{ix}.

Ces décrochages dans la langue se retrouvent à tous les niveaux des *War Plays* : qu'il s'agisse du témoignage de l'expérience traumatique des *Tin Can People*, ou des monologues de la femme dans *Great Peace*, le discours opère sa mue à vue, dans une métamorphose permanente qui vient redoubler la transformation du personnage en figure. Bond confronte une langue épique et poétique à une langue populaire, minimaliste et déshumanisée. Les registres de la femme à la section 14 de *Great Peace* illustrent parfaitement ce mélange de tous les registres en un seul. La femme tente de reconforter son bébé-balluchon qu'elle pense malade. Elle essaie d'abord de le soigner et prend un ton protecteur « Try ! If if you don't eat yer'll be ill », puis elle se met en colère contre lui « Soddin little bastard ! Dont stare at me ! I'll black your eyes for you ! », exprimant toute son angoisse et sa rage. Enfin, elle emploie une langue plus élaborée pour commenter sa propre situation d'errance dans le désert, dans un commentaire qui est aussi métathéâtral :

*Ow much longer does this go on ?
Round and round inside a skull !
Stirrin a spoon in an empty bowl !
Am I the ground for the rain t'piss on ?
Stitch rocks with a needle and thread ?
I've trod this sand small !* (Bond 1998, 195)

La femme tient un discours qui sous-entend qu'elle est consciente de la fiction qu'elle s'est inventée avec la figure du bébé-balluchon. Elle rend aussi compte de son errance, répétitive et

inutile, à travers l'image du sable qu'elle a, grain par grain, créé par l'usure de ses pas. Son commentaire est aussi métathéâtral, puisqu'elle désigne son errance comme étant avant tout métaphorique, « inside a skull », une errance mentale, dans un monde qui est lui-même devenu crâne^x. Les activités qu'elle décrit, « stirrin a spoon » et « stitch rocks », renvoient à son humanité, qu'elle recrée en prenant soin du bébé imaginaire. Cette partie du monologue fait également penser à l'activité de l'auteur-rhapsode qui, par des moyens minimalistes, parvient à créer une nouvelle forme de théâtre politique.

Enfin, les *War Plays* sont écrites en vers libres. Sur la page, les répliques apparaissent le plus souvent sous la forme de vers et la ponctuation est quasi inexistante. Quand elle apparaît, elle ne répond à aucune règle établie : il n'y a ni point, ni virgule.

Cette absence de ponctuation est idiosyncrasique de l'écriture de Bond : elle est une forme de liberté qui permet d'ancrer la voix hors de tous carcans, comme si l'explosion nucléaire avait emporté avec elle tous les codes. L'acteur, et avec lui le spectateur, doivent trouver leur propre rythme pour dire et entendre le discours. Pour Meschonnic, « Si le rythme est organisation du langage, il est aussi organisation du sens, système du sujet, non plus du sens limité au signifié du dualisme, mais d'un sens qui est compris comme une activité d'un sujet dans une histoire, suscitant la recherche de sa rationalité » (Meschonnic, 389). Au spectateur et à l'acteur de ponctuer le texte, de trouver le rythme et avec lui, du sens. Le théâtre de Bond tente de renouveler le rôle de l'acteur et celui du spectateur en leur permettant de créer eux-mêmes du sens au lieu de le subir. Il veut donner à chacun la possibilité de se réappropriier sa voix.

The War Plays est une pièce poétique, une œuvre hybride et kaléidoscopique à l'image d'un monde qui a subi une catastrophe nucléaire. Dans son récit d'une humanité en voie d'extinction et en quête de sens, Bond cherche un ancrage nouveau pour ses personnages et trouve dans la femme de *Great Peace* l'incarnation d'une figure nouvelle pour son théâtre politique. Les voix rhapsodiques illustrent la construction d'un théâtre en devenir, un théâtre des possibles. Cette trilogie monstrueuse qui, jouée dans son intégralité, dure près de huit heures, est une matrice imaginaire et esthétique dans laquelle l'auteur-rhapsode Bond n'aura de cesse de puiser par la suite pour raconter à l'humanité les histoires de son temps.

Bibliographie

BECKETT, Samuel. *Endgame in The Complete Dramatic Works*, London, Faber and Faber, 1986.

BILLINGHAM, Peter. *Edward Bond in conversation with Peter Billingham*, « Drama and the Human Reflections at the Start of a Millennium », *PAJ: A Journal of Performance and Art* 29.3 (2007), 1-14.

BOND, Edward. *Poems, 1978-1985*, London, Methuen, 1987.

BOND, Edward. *Plays Four* (The Worlds, The Activists' Papers, Restoration, *Restoration Poems and Stories*, Summer, *Summer Poems*), London, Methuen, 1992.

BOND, Edward. *Letters volume II*, Stuart, Ian ed. Amsterdam, Harwood Academic Publishers, 1995.

BOND, Edward. *Plays Six* (The War Plays, Choruses from After the Assassinations, Commentary on *The War Plays*), London, Methuen, 1998.

BOND, Edward. *The Hidden Plot. Notes on Theatre and the State*, London, Methuen, 2000.

BRECHT, Bertolt. *Ecrits sur le théâtre*, Jean-Marie Valentin dir. Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2000.

DANAN, Joseph et RYNGAERT, Jean-Pierre éd. « Ecritures dramatiques contemporaines (1980-2000) L'avenir d'une crise. », *Études théâtrales* 24-25 /2002.

LESCOT, David. *Dramaturgies de la guerre*, Belfort, Circé, 2001.

MESCHONNIC, Henri. *Critique du rythme*, Lagrasse, Verdier, 1982.

RYNGAERT, Jean-Pierre et Julie Sermon. *Le Personnage théâtral contemporain*, Montreuil, Editions Théâtrales, 2006.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *L'Avenir du drame*, Lausanne, Editions de l'Aire, 1981.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Théâtres intimes*, Arles, Actes Sud, 1989.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Théâtres du moi, théâtres du monde*, Amiens, Editions Médiannes, 1995.

SARRAZAC, Jean-Pierre. « Le drame en devenir », *Registres* n° 2 (juin 1997) : 48-57

SPENCER, Jenny Sue. *Dramatic Strategies in the Plays of Edward Bond*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

TUAILLON, David. *Les War Plays d'Edward Bond et leur mise en scène par Alain Françon. Invention d'une nouvelle perspective dramaturgique et découverte d'un espace de représentation*, Thèse de doctorat, Université Bordeaux 3, 2009.

ⁱ « I am a Citizen of Auschwitz and a Citizen of Hiroshima » (Bond 2000, 2).

ⁱⁱ Ces commentaires ont été écrits suite aux nombreux malentendus nés entre Bond et la Royal Shakespeare Company lors des premières représentations de la trilogie.

ⁱⁱⁱ Bond le souligne lui-même : « this play is derived from agit-prop » (Bond 1998, 433).

^{iv} « Chaque *gestus* montré s'accompagne toujours d'un *gestus* général, qui est de montrer qu'on montre » (Brecht, 381).

^v Dans un entretien, Bond explique, en évoquant la tétralogie de la Colline qui suit l'écriture des *War Plays* : « Oedipus is the problem of the self and Orestes (and Antigone) is the problem of the relationship to authority and the community [...] What I realized, going back to my tetralogy, was that I would have to try and put the problems of Orestes and Oedipus together. That is absolutely the expression of the problems we face » (Billingham, 2-3).

^{vi} Voir Danan 2002, 96.

^{vii} A ce sujet, voir Saunders, Graham. « 'A Theatre of Ruins' Edward Bond and Samuel Beckett: Theatrical Antagonists », *Studies in Theatre and Performance*, 25(1) (2005) : 67-77.

^{viii} « What all is ? In a word ? Is that what you want to know ? Just a moment. (*He turns the telescope on the without, looks, lowers the telescope, turns towards Hamm*) » (Beckett, 105). Bond refuse cependant de voir dans son utilisation de « corpsed » une référence à Beckett, le terme existant par ailleurs en anglais.

^{ix} Voir à ce sujet Anne Ubersfeld. *Lire le Théâtre*, Paris, Editions Sociales, 1977, 292.

^x L'image rappelle également Beckett.