

## L'OBJET ET SES LIENS AVEC L'IMAGINATION

*Bond écrit cette lettre à l'une des animatrice du Big Brum, la troupe de théâtre itinérant pour enfants pour laquelle il venait d'écrire Onze Débardeurs ; il y fait quelques commentaires sur la représentation qu'il a vue qu'il ouvre sur sa conception de l'esprit humain et ses conséquences sur la pratique théâtrale. Il se réfère à deux scènes particulières de la pièce, l'une où on voit un instructeur militaire former une jeune recrue au maniement du fusil et de la baïonnette, la suivante où deux soldats au combat en opération de reconnaissance, liés à leur commandement par une radio de campagne, observent des ennemis retranchés dans une tour devant eux et décident de se faire du thé en attendant les renforts.*

Je crois que les humains commencent par "créer leur esprit" en relation avec leur situation spécifique – les petits enfants à la maison, les plus grands à l'école, dans la rue, la puberté etc... – et chaque couche de création crée à la fois un sujet et son monde (son imbrication dans son monde) – et ces niveaux restent dans la psyché, ou sujet, comme des strates dans une falaise – et la société est capable de s'immiscer dans des couches spécifiques de manières à faire fonctionner diverses situations – et c'est ainsi que l'autorité contrôle : si bien que les soldats sont souvent des enfants en uniforme (pour donner un exemple évident). Quand le jeu de l'acteur cherche l'âme, il n'a rien à trouver. Ce qui arrive dans la vraie vie, c'est que les gens eux-mêmes pénètrent une strate particulière pour répondre à une situation particulière. Ce que nous prenons pour un personnage est en fait décentré. Faire du théâtre devrait consister à créer des situations dans lesquelles le conflit entre les strates devient critique – et à montrer comment les individus négocient cela. Par exemple dans *Onze Débardeurs*, l'Instructeur peut contenir deux strates différentes : la "rationnelle" et la "maniaque". Quand on joue cette scène, la strate rationnelle doit être nuancée par la strate maniaque – parce que l'Instructeur peut facilement passer d'une strate à l'autre – il a été formé pour cela. Les deux soldats dans la scène "*Reco*" partagent la même strate : "consentement à l'autorité" (par le moyen du téléphone de campagne) et le même monde où ils peuvent "faire le thé" (tandis que les soldats "étrangers" parlent de leur cuisine). L'autorité est lointaine, déformée, manipulatrice – les soldats veulent se retirer dans un fossé/tombeau/abri pour boire leur thé (...). Sur ce lieu – entre le fossé et la tour, entre l'autorité (communication) et le thé/ fossé, on a une image de leur monde : de leur situation existentielle. Après la pièce, nous, nous sommes tous allés boire un verre. Donc, cette situation est implicite dans nos vies. Il faut jouer la géographie de la situation : et alors une chose intéressante arrive : les objets deviennent psycho-sociaux. C'est une forme moderne du monologue : ils combinent à la fois la psychologie de celui auquel ils appartiennent et de celui qui les utilisent – mais aussi la

situation sociale. Evidemment une couronne et un marteau ont une autorité sociale différente – et ils peuvent imposer la structure sociale à celui qui les utilise, ou celui-ci peut imposer sa psychologie à l'objet. Mais d'habitude les objets sont à leur place (comme, dirait-on, du béton enterré dans du béton – et il en va de même pour la personne (la part de psychologie des objets) est aussi enterrée dans du béton). Dans ce sens, tous les objets sont des armes – ou des fusils. Alors est-ce que cela aiderait si un des soldats sortait un quart (il en ont souvent un attachés à leur sac à dos) quand il retourne vers le fossé ? (...) Mais le quart (où on boit) est lui-même un objet ambiguë – parce que ça devient une nom de visage [*en anglais "mug" connaît de nombreux dérivés argotiques, que Bond va énumérer –ici on peut le traduire par : bouille*]. Peut-être parce que les coupes autrefois avaient une forme de visage – mais pourquoi ? Le quart va vers le visage – le visage se reflète dans ce qu'il y a dans le quart : donc le quart devient un visage humain, ou si vous voulez, le visage disparaît dans le quart : nous avons là un objet social. Ça donne ensuite: "ugly mug" (*sale gueule*), "mug's game" (*jeu de con*), "mugging" (*glander*), "making the mug of someone" (*se foutre de la gueule de quelqu'un*) - puis "mugging" (*braquer*), "mugger" (*agresseur*). Tout ceci est imprimé sur le visage humain. (...) Donc le quart/ thé est investi d'une puissance particulière – autant que le symbole de la croix ou du croissant. Evidemment vous ne pouvez pas jouer tout ça –vous n'en avez pas besoin, l'objet psycho-social travaille pour vous, mais vous devez jouer l'usage de l'objet tout entier. Il n'est pas nécessaire d'utiliser vraiment un quart – mais quand vous êtes acteur il faut savoir ce qui se passe dans la situation parce que ça se passe dans une strate – ou dans plusieurs strates –dans l'esprit des spectateurs : parce que la société a placé les objets dans leur esprit. Il n'y a pas de quart naturel comme il y a naturellement des glands ou des jeunes pousses. Quand on commence à comprendre cela, on arrive à voir l'énorme potentiel lyrique des objets, grâce à leur "psycho-socialité". Hamlet ramasse un crâne – on peut laisser tomber un quart dans un fossé : ce sont deux moments lyriques. Si on utilise un quart, la façon de saisir le quart devient importante – c'est plein de théâtre – et le théâtre lui-même est un objet psycho-social : des acteurs dans une structure sociale.

(...) Les objets sont pour nous ce qu'étaient les monologues pour les auteurs Jacobéens – nous pouvons utiliser les monologues aussi, mais nous devons comprendre en quoi un "quart", ou une "tasse" ou un "récipient" a figure humaine dans le sens ou un crâne a figure humaine. Les auteurs Jacobéens pensaient que le crâne était le visage déformé par Dieu : nous devons voir que les objets sont (dans notre culture économique) des êtres humains déformés par l'autorité et l'argent.

(...) Si vous attrapez le quart, le quart utilise votre main, lui impose son action – qui vous fournit ce quart ? C'est celui qui vous le fournit qui définira la situation sociale. (...) Nous devrions donc penser aux objets en tant qu'ils nous définissent – qu'ils sont des crânes d'Hamlet. C'est parfois construit à l'intérieur de la pièce – dans *Onze Débardeurs*, l'uniforme du collègue (qui est détruit), l'uniforme qu'on jette, l'uniforme des soldats, les débardeurs, la nudité. Définir ainsi les objets nous aide à utiliser l'émotion au lieu d'être utilisés par elle : ce qui ne ferait qu'enregistrer la confusion entre les strates.

Il y a aussi un autre usage des objets : ils deviennent des miroirs parlants – on les utilise pour parler. L'objet est dans un espace social – mais il est aussi dans une strate particulière ou dans plusieurs strates dans notre esprit : quand nous avons identifié pour la première fois cet objet, nous l'avons mis dans un monde précis, ce qui veut dire que nous l'avons créé (les enfants ne peuvent pas détruire ils ne font que créer). Donc différents langages sont attachés à l'objet – et ceux-ci viennent de nos psychés, des strates d'où nous viennent notre besoin et notre sens de l'imagination – et donc notre habilité à créer : à juger, à comprendre et utiliser le monde réel. C'est dans ce sens, que nous sommes comme des cartes vivantes – des cartes du monde réel. En dernier lieu, c'est la liberté qui prend la responsabilité du monde réel – en utilisant nos strates pour se relier de façon créative au monde réel – et non pour permettre au monde social (à ses données fixes) de nous utiliser, de nous manipuler, nous. Toute liberté peut être représentée artistiquement, sinon ce n'est plus qu'une girouette représentant la liberté. Voilà pourquoi le théâtre –jouer – est si important pour nous en tant qu'espèce. C'est notre forme de maturité.

Et le théâtre –jouer – rend l'action sociale impérative – l'art s'évade de son ghetto.

extrait d'une Lettre à Maria Gee, 12 novembre 1997

(inédit)