

Introduction

Né en 1934, Edward Bond est de la même génération que Harold Pinter, Thomas Bernhard, ou Jerzy Grotowski mais aussi qu'Andy Warhol, Jean Luc Godard, Stanley Kubrick, Guy Debord, Georges Perec, Toni Negri ou encore Elvis Presley –et Jacques Chirac. Il est ainsi venu au monde en pleine crise économique, a été enfant pendant la guerre, adolescent dans les années de la reconstruction, jeune auteur dans le "Swinging London" des années soixante, écrivain confirmé et radical dans les années soixante-dix, opposant actif à l'écrasement du pays par le libéralisme thatchérien ; puis il a dû repenser son œuvre et sa réflexion à la chute du Mur de Berlin et les poursuit toujours dans la période de bouleversements et de redéfinitions que connaît le monde en ce début de XXI^{ème} siècle. Bond est ainsi le poète d'une époque de crises, de mutations et de remises en causes d'une rapidité et d'une violence inédites dans l'Histoire, et dont il a souvent fait l'expérience directe. Son œuvre essaie non seulement d'en porter le témoignage mais de s'y engager par une pensée en acte.

LE CHEMIN VERS L' ECRITURE (1934-1962)

Bond est issu d'une famille de paysans du Cambridgeshire poussée par la crise de 1929 à chercher du travail à Londres et a grandi dans le quartier populaire de Holloway, dans des conditions très misérables. Il est toujours resté fidèle à ses origines modestes, non par romantisme ou par un quelconque héroïsme socialiste, mais parce qu'elles sont le fondement de sa vision du monde et de sa culture politique, de son rapport à l'art et à la culture et qu'elles orientent la forme et la visée même de son œuvre. Bond a toujours écrit pour le prolétariat et sur lui, pensé à partir de son point de vue, avec la volonté d' "introduire les problèmes fondamentaux du théâtre dans la langue et l'esprit des gens de la classe ouvrière", de mettre ceux-ci "théâtralement en adéquation avec leurs problèmes, comme les personnages des auteurs de théâtre grecs ou jacobéens l'étaient avec les leurs." Ce sont donc des prolétaires que le théâtre de Bond met au centre de sa scène et à qui il donne la parole et c'est à eux que Bond a toujours voulu que ses pièces s'adressent. On a vite fait d'accorder une dimension universelle aux personnages de pièces telles que *Le Crime du XXI^{ème} siècle*, les *Pièces de guerre* ou *Café*, dont le contexte social semble flou ; mais leur langage ne trompe pas : ce sont toujours des prolétaires. Le terme est sans doute beaucoup trop galvaudé pour qu'il l'ait jamais employé lui-même, mais, oui, Bond est un auteur populaire – ce qui n'implique pour lui ni simplification, ni rabaissement, ni démagogique volonté de "pédagogie".

La première expérience fondamentale de Bond, c'est la guerre qu'il connaîtra durant toute son enfance. Entre septembre 1940 et mai 1941, l'aviation hitlérienne se livre à un bombardement intensif des villes anglaises et en particulier de Londres, où elle fera 43 000 morts. Bond a alors six ans et, comme la plupart des petits Londoniens, doit quitter sa famille et le cadre familial de la ville pour être évacué en Cornouailles. Lorsqu'il retournera à Londres, qui connaît un peu de répit, ce sera pour retrouver une ville fortement militarisée, détruite par les bombes sur de larges zones et sur laquelle tombent régulièrement les premiers missiles V1 et V2. Ces souvenirs infantiles de violence émailleront toute son œuvre à venir mais surtout, c'est à partir de cette expérience directe et intense de l'horreur que se formeront ses questionnements fondamentaux. Il dira plus tard que *Sauvés*, la pièce qu'il écrivit à trente ans et qui fit sa réputation, était une retranscription directe de son expérience de la guerre et que la scène centrale de la pièce trouvait son origine dans un souvenir des bombardements ; de même, ses impressions de son exil en Cornouailles alimenteront sa pièce *La Mer*. On notera au passage comment Bond sait faire usage de son expérience directe dans son œuvre pour alimenter dynamiquement sa poétique. On comprendra aussi mieux pourquoi ses pièces prennent si fréquemment comme cadre une guerre, qu'elles présentent davantage comme des destructions aveugles et meurtrières, que sous un angle stratégique ou politique. On lira aussi autrement les récits de destructions universelles qui hantent les *Pièces de guerre* quarante ans après.

Bond complétera cette expérience en vivant peu après l'autre côté de la guerre, lors de son service militaire dans les armées d'occupation, à Vienne en 1953. Il voit dans la vie dans l'armée les fonctionnements réels de la société, habituellement dissimulé, mis à nu et orientés vers une fin ouvertement criminelle. Ceci lui fournira l'une des grandes articulations thématiques de son œuvre. L'armée est en effet souvent présente dans ses pièces, avec toute sa brutalité, mais comme le miroir grossissant des logiques qui conduisent la société entière, les mêmes forces, les mêmes fins et, finalement, les mêmes hommes y étant à l'œuvre, seulement radicalisés et poussés à l'extrême de leurs logiques. Ceci justement permet à Bond de dévoiler la vraie nature des fonctionnements sociaux normaux et des comportements couramment acceptés, dans lesquels il voit la source de nos plus grands crimes. Ses pièces mettent souvent en scène cette confusion, ce renversement ou ce prolongement, crûment révélateur, de la société dans l'armée. Dans *Lear*, *Route étroite vers le grand nord* ou *The*

Woman, la confusion est totale entre l'État et l'armée, dans *Grande Paix* ou *Le Crime du XXI^{ème} siècle*, l'armée occupe tout le champ du politique, la communauté dépravée de *La Furie des nantis* survit uniquement grâce à des dépôts militaires, *La Compagnie des Hommes* décrit une activité économique entièrement dédiée à la production d'armes, et dans *Rouge noir et ignorant*, on verra toute la société des acteurs venir habiller le Fils en soldat – l'armée est bien l'aboutissement de l'organisation sociale. Cette association est encore appuyée par le parallèle récurrent qu'établit Bond entre l'armée et l'école : dans *Jackets* l'armée vient directement dans la cour de l'école chercher ses nouvelles recrues, le Monstre de *Rouge noir et ignorant* apprend à l'école les fondements de la violence que son fils mettra en pratique à l'armée quelques scènes plus tard et *Onze débardeurs*, en mettant en vis à vis direct le comportement d'un proviseur et celui d'un instructeur militaire, dévoile la continuité de la formation qui fera de l'Élève un criminel de guerre. Rappelons-nous aussi qu'en Grande-Bretagne les écoliers portent un uniforme.

Bond affirme n'avoir reçu aucune instruction véritable. Ses professeurs ne l'ayant pas estimé capable de poursuivre sa scolarité, il n'a fréquenté l'école que jusqu'au collège et a dû commencer à travailler à l'âge de quinze ans comme ouvrier, avant d'enchaîner différents petits boulots. Son rapport à la culture et à l'art ne lui vient donc pas de l'institution dans laquelle il n'a vu qu'une "obsession pour l'obéissance et le conformisme" et c'est en autodidacte complet qu'il a exploré sa culture et constitué par lui-même sa pensée, à partir de son expérience et de sa propre volonté de savoir et de comprendre. Bond n'a ainsi en rien une conception de l'artiste autoritaire ou hors du monde, ni de vision transcendante ou éthérée de l'art : l'art pour lui est utile et pratique, il est directement en prise avec le réel et doit tendre à des objectifs précis et concrets. Il découvre le théâtre adolescent lorsque ses professeurs l'emmènent avec sa classe voir une représentation de *Macbeth*. C'est pour lui une révélation. Jusqu'à lors sa seule expérience du spectacle était le music-hall où une de ses sœurs travaillait (elle se faisait scier en deux par un magicien) et le faisait parfois entrer en coulisse. Bond reconnaît qu'il a vu à l'époque ce *Macbeth* un peu comme un spectacle de cabaret. Il serait sans doute abusif de lire dans la construction de ses œuvres à venir et l'habituelle simplicité des moyens qu'il emploie, un résidu de ce rapport naïf et immédiat au spectacle... Cependant il dit aujourd'hui avoir découvert dans cette représentation la possibilité d'approcher le spectateur par le biais de son imagination pour lui parler de son expérience concrète, et que le théâtre, en somme, en engageant l'imagination, était un discours simple, direct, concret et utile.

Un second choc de théâtre viendra des représentations du Berliner Ensemble, dont la tournée qui éblouissait toute l'Europe passa par Londres à l'été 1956 avec *Mère Courage*, *Le Cercle de craie caucasien* et *Tambours et trompettes*. Cette fois ce n'est pas l'écriture qui le frappe, mais la pratique, l'art théâtral et ses immenses potentialités – et celui déployé alors par la troupe de Brecht, qui éblouit toute l'Europe, en fournit une démonstration magistrale. Bond, qui ne comprend pas l'allemand et ne connaît pas l'œuvre théorique de Brecht, avec laquelle il maintiendra d'ailleurs toujours une certaine distance critique, retient la simplicité, la clarté et l'évidence de ces représentations, qui resteront pour lui exemplaires.

Depuis son retour de Vienne, Bond va voir au théâtre tout ce qu'il peut. La scène londonienne est alors particulièrement florissante : outre la déferlante du théâtre de l'absurde autour de Beckett et Ionesco, la dramaturgie anglaise connaît alors un fort renouveau grâce aux *Angry Young Men* (les "jeunes gens en colère"), comparables à la Nouvelle Vague française au cinéma, réunis autour de la figure de John Osborne qui, avec son virulent *Look Back in Anger* a brutalement projeté sur la scène culturelle britannique, tranquille et conservatrice, toute la jeune génération et ses frustrations. Ces nouvelles écritures sont relayées et imposées de façon dynamique et militante par un tout jeune théâtre, le Royal Court ouvert en 1956, qui devient

vite la référence de la modernité théâtrale. C'est à cette époque que Bond commence à écrire, des nouvelles, puis des pièces, qui resteront dans ses tiroirs, pour, dit-il, "apprendre à écrire" et "résoudre des énigmes", comme on ferait des mots croisés. Cette volonté de comprendre les problèmes de la réalité et d'apprendre à les penser par l'écriture reste, encore aujourd'hui, la dynamique principale qui pousse Bond à écrire toujours une nouvelle pièce après l'autre.

Bond suit de très près l'activité du Royal Court et finit par lui envoyer des textes. L'un d'eux, *Klaxon in Atreus' Place*, est remarqué et le Royal Court l'invite en 1958 à rejoindre le Writer's Group, un atelier où les auteurs, joués ou ayant retenu l'attention du théâtre, se retrouvent pour travailler, expérimenter et apprendre ensemble. Bond achèvera ici d'apprendre comment faire du théâtre avec ce qu'il a appris de sa vie. La rencontre avec le Royal Court qui, le premier, le reconnaît comme auteur et le travail dans cet atelier pendant deux ans, achèveront de faire de Bond un auteur de théâtre à part entière, conscient de son art et maîtrisant son propos

LES PREMIÈRES PIÈCES (1962-1971)

Le 9 décembre 1962, le Royal Court offrit à Bond l'opportunité de présenter sa nouvelle pièce, *Les Noces du pape*, dans le cadre d'une "Sunday night production", une soirée unique et sans financement, où le plateau était ouvert aux auteurs prometteurs du Writer's Group. L'équipe dut donc réemployer le décor du spectacle qui venait de s'achever et c'est ainsi que la première pièce de Bond fut montrée dans la scénographie de la création de ... *Oh les beaux jours* de Samuel Beckett.

Les Noces du Pape (le titre veut suggérer une cérémonie impossible) se déroule dans la campagne anglaise, qu'on voit, à l'intérieur même des relations humaines, progressivement rattrapée par le monde moderne. Nous suivons l'itinéraire de Scopey, un jeune homme du village qui s'éloigne de la bande d'amis avec lesquels il moissonnait, allait au pub et jouait au cricket, pour se marier et entrer dans une vie standardisée par la consommation et l'urbanisme. Il tente d'établir un lien avec Alen, un demi clochard qui vit à l'écart de la communauté dans une hutte remplie de journaux et de vieilles affaires, auprès de qui il cherche des traces du passé dans lesquelles comprendre le monde. Mais il n'obtiendra rien de lui. La pièce décline ainsi toute une série d'images de dissimulation, d'espionnage, d'inaccessibilité, d'occultation, de fermeture – des boîtes de conserve fermées, des poches cousues ou vides, des espaces clos... Bond opère au passage une critique de la figure du clochard oracle mise à la mode par Beckett (et très utilisée alors), qu'il entend "humaniser" et débarrasser de son aura métaphysique. On trouve déjà quelques constantes des œuvres suivantes, tant thématiques que dramaturgiques : un homme en quête de compréhension qui se réfugie dans un lieu retiré du monde, un reclus qu'on croit détenteur de la vérité, un groupe de jeunes gens facilement violent et potentiellement criminel, un travail très élaboré sur le langage (dans ce cas, le parlé rural de l'Essex), une structure narrative fragmentaire, des compositions picturales très simples et très fortes, comme la dernière scène qui montre Scopey, enveloppé dans le manteau d'Alen après l'avoir tué, seul dans la hutte au milieu de cinq cent boîtes de conserve – dont cinq seulement sont ouvertes.

La pièce eut un écho encourageant, mais celle qui lancera réellement Bond sera *Sauvés* en 1965. La pièce se déroule dans les quartiers déshérités du sud de Londres, dans une atmosphère particulièrement sordide. On y voit Len vivre coûte que coûte aux côtés de Pam, à qui il a (peut-être) fait un enfant, alors que celle-ci le repousse et s'abandonne à une passion dévorante pour Fred, le chef d'une bande de voyous qui la méprise. Partout où il est, Len gêne : même s'il est souvent passif, sa seule présence bloque les relations de destruction mutuelle qui lient tous les personnages. La pièce, dit Bond, fait preuve d'un "optimisme presque irresponsable" ; en effet malgré l'impasse de la situation sociale et humaine des personnages (matérialisée sur la scène par les murs d'un living qui se resserrent au lointain, évoquant "une piste de bowling") et malgré toute la violence qu'ils déchaînent les uns contre les autres, Len garde la volonté d'apaiser les souffrances, de recréer des liens. La pièce s'achève ainsi sur une surprenante image de construction : Len à l'avant scène, travaillant durement à réparer une chaise, détruite peu avant par une scène de ménage, alors que les autres personnages vaquent à des occupations vaines, isolément, sans un mot.

La pièce provoqua un tollé. La crudité du langage, des situations sexuelles "explicites", sa franchise dans la représentation de la misère sociale et surtout l'épouvantable scène centrale où une bande de voyous martyrisent et lapident à mort un bébé dans son landau, valurent à la pièce d'être interdite par la censure royale et limitée à des représentations privées avec une aura de scandale, avant d'être poursuivie par une vaste et très agressive campagne de presse. Bond se défendit vigoureusement, par écrit, et reçut le soutien unanime de la profession (jusqu'à l'insoupçonnable Laurence Olivier) mais il se trouva immédiatement affublé d'une

tenace réputation d'auteur violent, sulfureux et iconoclaste, éclipsant son geste d'analyste minutieux et lucide et de poète politique. Le tumulte provoqué par la pièce lui permit cependant de nombreux engagements comme scénariste au cinéma (notamment pour *Blow Up* de Michelangelo Antonioni) et resserra ses liens avec le Royal Court, à qui il demeurera durablement associé, notamment par la personne de son directeur, William Gaskill (qui mettait aussi en scène la pièce), et qui continuât à lui commander des adaptations (*A Chaste Maid in Cheapside* de Middleton et la traduction des *Trois sœurs* de Tchekhov – pour un spectacle avec Marianne Faithfull) et une nouvelle pièce.

Bond livrât celle-ci, *Au petit matin*, deux ans plus tard alors que l'écho du scandale autour de *Sauvés* avait gagné en ampleur, provoquant un large débat sur la censure dans l'opinion, jusqu'au parlement. Elle remît instantanément le feu aux poudres. Bond y met en scène la cour de la reine Victoria avec une ironie débridée d'une cruauté jubilatoire : la reine entretient des relations saphiques avec Florence Nightingale, le roi est un attardé mental et les courtisans une bande de crétins cyniques. Tout ce monde-là s'entretue joyeusement avant d'entraîner le pays dans la guerre généralisée et finalement accomplir un génocide total. La pièce se termine au paradis, où tous s'entre-dévorent littéralement dans une parodie de Cène. La censure l'interdit "in toto". Ce sera la dernière pièce à subir cette sanction en Angleterre : le débat national tourna au désavantage de la censure qui fut supprimée peu après. Ces deux pièces restent donc dans l'histoire anglaise comme celles qui firent tomber la censure.

Early Morning (son titre original, une accumulation de calembours) est une pièce énigmatique qui dépasse largement le simple jeu de massacre culturel (et très codé) qu'elle semble proposer au premier abord. Composée selon une logique totalement onirique, elle apparaît comme un mélange loufoque et halluciné de satires de personnages victoriens – chargés de toutes leurs références historiques – de figures monstrueuses, de jeux de science fiction, de symbolique chrétienne, de parodie shakespearienne, de tableaux de guerres civiles et de génocides contemporains, d'images fantasmées ou réelles de dévoration, de démembrement et d'anthropophagie, dans une atmosphère de cauchemar claustrophobe et de bouffonnerie obscène. Bond y retourne l'imagerie historico-culturelle constitutive de la conscience britannique avec l'effroi au premier degré de l'enfance, pour en faire un tableau fantastique et terrifiant où les métaphores qui décrivent le fonctionnement réel de notre société se manifestent avec une littéralité naïve : destruction de l'individu, aliénation, exploitation deviennent sur la scène fratricide, démembrement, cannibalisme. Même si Bond, avec une certaine provocation, décrira cette démarche comme du "réalisme social", *Early Morning* est la seule de ses pièces d'ampleur qui sorte à ce point des rails du réalisme pour s'engager dans une telle fantaisie baroque. Il s'agit aussi d'une audacieuse première tentative pour construire une pièce à partir de la dynamique de l'imagination, à laquelle il retournera plus tard.

Alors même que le Royal Court luttait contre la censure de la pièce, Bond écrivait *Route étroite vers le grand nord*, sur commande du festival du diocèse de Coventry sur le thème : "la cité et les gens". La pièce part d'une interrogation morale sur un récit du poète classique japonais Bashō, où celui-ci choisit de laisser mourir un bébé abandonné à un fleuve plutôt que d'interrompre son voyage spirituel. Bond place l'épisode en ouverture de la pièce et en déroule les conséquences dans une série de guerres que se livrent Shogo, le tyran du Sud qui a bâti une ville au bord du fleuve (et qui est peut-être l'enfant abandonné) et Bashō, prêtre et juge, qui veut libérer le pays avec l'appui des colons anglais bigots et impérialistes installés dans le Nord. Cependant, plus qu'avec cette intrigue romanesque et pleine de rebondissements, la pièce avance et parle à travers un langage pictural soutenu. Bond élabore ainsi son propos en agençant deux grands motifs métaphoriques : la ville, enjeu des pouvoirs et cause des guerres, que Shogo rêvait parfaite et que les Anglais ont mise brutalement en ordre et le fleuve où meurent les enfants abandonnés, où Shogo jette ses opposants, mais d'où,

à la fin de la pièce, ressort sain et sauf un homme qui a failli se noyer. Bond compose aussi des tableaux scéniques complexes, où les éléments dramatiques s'organisent autour de plusieurs pôles, qui se répondent et se commentent dialectiquement. Ainsi la dernière scène donne-t-elle à voir en même temps, au milieu des feuillets de poèmes répandus de Bashō, un cortège en furie portant le corps supplicié de Shogo, la femme du Commodore anglais dans une prière hystérique, un moine-soldat préparant son seppuku et derrière lui l'homme sortant du fleuve. Ce procédé de composition, tant pictural que sémantique, constituera l'un des fondements de l'écriture scénique de Bond, qui lui permet d'introduire un commentaire dialectique à l'intérieur même de l'image. Au printemps 1969, le Royal Court remit à l'affiche les trois dernières pièces de Bond (qui avaient toutes reçu un prix l'année précédente) finalement libérées de la censure, avant de tourner à l'automne en Europe avec *Route étroite vers le Grand Nord* et *Sauvés*. Cette dernière reçut le premier prix au festival de Belgrade et commença à être traduite et jouée dans le monde entier avec un succès considérable et partout orageux. Bond a cette fois acquis la stature d'un auteur de théâtre qui compte.

GRANDES FORMES ET EXPÉRIMENTATIONS (1971- 1976)

Bond mît deux ans à composer sa nouvelle grande pièce ; entre temps, il répondît à diverses commandes, qui alimentèrent son travail sur celle-ci. Il traduisit *Têtes rondes et têtes pointues* de Brecht, continua à écrire des scénarii (qu'il préfère oublier aujourd'hui) et composât deux pièces courtes pour des mouvements politiques : *Black Mass*, pour la commémoration des massacres de Sharpeville en Afrique du Sud, et *Passion*, pour le festival de la "Campaign for Nuclear Disarmement", une très influente organisation pacifiste, destinée à être jouée dans les gradins d'un gigantesque champ de courses. Il s'agit de deux rapides farces ubuesques et incisives faites pour des représentations de tréteaux : dans la première, un évêque et le premier ministre se congratulent dans une cathédrale, pendant qu'ils font tirer sur la foule qui manifeste au dehors, et finissent par remplacer le Christ en croix (que Bond jouait lui-même à la création...) par un milicien ; la deuxième met en scène une mère cherchant son fils mort à la guerre, tandis que la reine et son premier ministre, deux imbéciles heureux, inaugurent un monument au soldat inconnu composé d'une carcasse de porc écartelée, avant de faire sauter la planète grâce à la "grosse bombe" du magicien de la cour. Durant toute son œuvre, Bond mettra à profit ce genre de pièces de petit format pour explorer des situations, des images et des formes avant de s'en servir dans ses grandes pièces ; on retrouvera ainsi des traces de ces deux petites farces dans *Lear* et, pour *Passion*, jusque dans les *Pièces de guerre*.

Dans le même temps, Bond commençait à compiler plusieurs petits essais à partir de ses notes quotidiennes pour préparer une introduction à sa pièce, où il entendait s'expliquer sans ambiguïté sur son projet et sa pratique théâtrale et livrer la pensée du monde et de la société qui le soutienne. Cette activité d'essayiste accompagnera désormais systématiquement son travail d'auteur dramatique.

Au printemps 1971, la composition de *Lear* était achevée. C'est alors son projet le plus ambitieux, dans lequel il a mis à profit tout ce que ses pièces antérieures lui ont appris et qu'il pousse plus loin. Il s'agit d'une vaste fresque épique au souffle ample, conçue pour une grosse production, organisée autour d'un grand rôle central avec une foule de personnages mineurs, et qui entend traiter fondamentalement de problèmes culturels et politiques sur une large échelle. L'objet de la pièce est moins de réécrire ou de réactualiser la pièce Shakespeare, comme son titre le suggère, que de reprendre la figure mythique de Lear pour en interroger l'utilité et la signification pour aujourd'hui. Monarque brutal renversé par ses deux filles vicieuses et cruelles, Lear est ballotté entre plusieurs prisons et le précaire asile de la campagne au milieu d'une guerre sans fin. Il est accompagné dans son errance par le fantôme d'un homme dont il a causé la mort et dont la femme, Cordélia, mène une révolution qui, une fois victorieuse, deviendra aussi oppressive que l'ancien régime. La pièce est hantée par l'image centrale du mur gigantesque que Lear avait passé sa vie à construire autour de son royaume, exploitant son peuple tout entier, que chacun des pouvoirs successifs promet de détruire, mais dont tous poursuivent la construction [**lien : La métaphore du mur**]. Sombre et grave, la pièce est cependant un parcours vers la lumière : suivant un long chemin de souffrances et d'horreurs, celles qu'a engendré sa tyrannie et celles qu'il subit, notamment en perdant la vue sous la torture, Lear passe de la violence du pouvoir à la folie, puis à la sagesse clairvoyante, et enfin à l'engagement. Cette évolution se fait aussi à travers un langage extraordinairement imagé par lequel il parvient à lire l'horreur de sa réalité présente et ainsi réussit à avoir prise sur elle. Mince, mais lucide, cet espoir ne cherche pas à faire l'économie de l'horreur, comme le donne à voir la fin de la pièce : Lear, devenu prisonnier politique, est exécuté devant le mur qu'il tentait de saboter – mais un ouvrier qui l'a vu faire, saura peut-être relayer sa révolte.

Après ce terrifiant tableau, Bond cherchât à écrire une pièce décrivant "la force des êtres humains à affronter leurs problèmes". Sous-titrée "*une comédie*", *La Mer*, d'un ton plus léger et, en apparence, plus conventionnelle, met en scène avec une ironie douce-amère une galerie de personnages pittoresques d'un village isolé du littoral anglais du début du siècle, fermée sur elle-même, figée dans ses dogmes moraux et incapable de considérer le changement sinon comme une menace – et dont la première guerre mondiale est l'horizon immédiat. Mais la pièce est loin d'être la petite comédie de caractère ou la satire sociale qu'elle semble. C'est en réalité un paysage avec personnages où l'image omniprésente de la mer, qui lui donne son titre, joue le rôle à la fois de panorama, témoin, actrice parfois, et métaphore constante des actions de cette petite communauté, marquée par un naufrage tragique, figée dans l'attente de la remontée d'un corps qu'il faudra rendre à la mer sous forme de cendres dispersées d'une falaise. La pièce s'étend ainsi en une large allégorie sur la difficulté et la possibilité du changement et s'achève sur une réelle image d'espoir : sur la plage l'ami et la fiancée du noyé ont décidé de partir ensemble et écoutent avec respect les prédictions visionnaires d'un vieillard marginal sur les catastrophes du siècle qui commence. Cette image entend également répondre au mutisme désespérant d'Alen devant les interrogations de Scopey que présentait *Les Noces du pape*. Bond affirmera plus tard avoir fixé comme objectif à son œuvre, en commençant à écrire, de parcourir le chemin entre ces deux images. Sans doute sent-il qu'il a alors atteint un de ses objectifs – mais il n'arrêtera pas pour autant d'écrire. La dernière réplique de *La Mer* reste d'ailleurs en suspend.

L'année 1972 vit par ailleurs la carrière de Bond prendre des directions nouvelles. Après le départ de William Gaskill de la direction du Royal Court (où il ne reviendra que pour créer *La Mer*, l'année suivante) suivi d'un renouvellement de son écurie d'auteur, Bond prit ses distances avec le théâtre et la troupe avec lesquelles il étaient le plus strictement associé. Il multipliera désormais les collaborations plus ou moins durables avec les autres institutions théâtrales britanniques sans vraiment réussir à réinstaurer un réel compagnonnage. Cette errance lui permit en tout cas de trouver de nouvelles nécessités à son écriture et d'envisager différents modes de participation à la création de ses pièces. C'est ainsi qu'il put, la même année, mettre en scène pour la première fois une de ses pièces, en montant *Lear*, en allemand, au Burgteater de Vienne.

Bond travaillera ensuite à deux pièces rendues presque jumelles par la proximité de leur technique, de leur composition et de leur sujet. Même si elles ouvrent chacune sur des problématiques différentes, *Bingo* et *Le Fou*, décrivent toutes deux les profonds bouleversements culturels et économiques qui traversent le monde rural anglais à deux époques charnières de l'histoire moderne, sous les yeux de deux figures historiques de la littérature britannique : William Shakespeare pour la première, et John Clare pour la seconde. Les deux pièces enfin, sont accompagnées d'un sous titre du même type : "*scène d'argent et de mort*" pour la première et "*scènes de pain et d'amour*" pour la seconde. *Bingo*, d'abord, montre Shakespeare à la fin de sa vie, propriétaire terrien, retiré dans son jardin, acceptant passivement l'instauration des enclosures dans les campagnes, qui posent les bases du capitalisme en spoliant les paysans. Dans la majeure partie de la pièce, Shakespeare se tait et le silence du poète est accablant alors qu'un nouvel ordre de profit s'impose au monde et que ses victimes tombent autour de lui : une jeune prostituée, jetée sur les routes par la famine et suppliciée sur un gibet, puis son vieux domestique, simplet depuis une blessure de guerre, assassiné par son propre fils, entré rébellion avec des jeunes gens du village, lors d'un accrochage avec la milice des propriétaires. Après une longue scène de désarroi au milieu de la neige blanche comme une page vierge, Shakespeare se suicide en répétant "*Rien d'accompli*". Il fut beaucoup reproché à Bond de chercher à souiller un monument national, mais il considérait au contraire ce suicide comme le seul geste moral à la hauteur de la figure

de Shakespeare, si celui-ci avait pu constater que son œuvre, humaniste et généreuse, n'avait en rien empêché la violence de se déchaîner et que, même dans son retrait, il continuait d'en être complice.

Le Fou se déroule deux cents plus tard, dans la première moitié du XIX^{ème} siècle, quand le monde moderne de la société capitaliste qui se préparait dans *Bingo* est devenue une réalité qui balaye la vie de la campagne. Mais il s'agit cette fois d'un récit de résistance. On y suit le parcours du poète paysan John Clare, qu'on voit d'abord comme un émeutier dans les grandes révoltes paysannes de Littleport en 1816, et qui, après leur écrasement, maintient en vie par sa poésie ce monde rural archaïque assassiné – avant d'être lui-même brisé par la société. Chaque scène montre une étape de cette lutte par une composition visuelle dialectique mêlant métaphore et analyse, où se lisent à la fois ses enjeux et la source de son échec. On verra ainsi au milieu de la pièce, Clare rencontrer dans le "coin des poètes" à Hyde Park ses riches mécènes londoniens qui retirent de leurs éditions les poèmes qu'ils trouvent inconvenants (par leur caractère politique ou érotique), tandis que derrière eux se déroule un match de boxe où un homme, sous les cris des parieurs, combat désespérément pour son repas du jour. La pièce elle-même est structurée comme une métaphore active et visuelle de l'engagement, en suivant un mouvement de l'obscurité vers la lumière (qui joue même du nom des personnages) : après une première partie entièrement nocturne, dominée par Darkie, le leader des insurgés, la pièce s'imprègne de lumière alors que Clare poursuit le combat avec la force de l'imagination, par la poésie ; à la dernière scène, où on le voit vaincu, muet et impotent dans un asile d'aliénés, un rayon de soleil vient se refléter sur une porte-fenêtre en direction des spectateurs, comme pour leur passer, en dernier lieu, le relais. Ce puissant manifeste sur le rôle de la poésie comme arme politique s'appuie ainsi lui-même sur le langage des images.

Entre 1974 et 1978, Bond se consacra à des projets de commande qu'il su mettre à profit pour expérimenter des formes très variées, dont on retrouvera les traces dans ses œuvres suivantes. Il eut notamment une collaboration suivie avec le compositeur allemand Hans Werner Henze. Après avoir envisagé une adaptation de *Edward II* de Marlowe, ils conçurent *We Come to the River*, un opéra politique de grande ampleur pour Covent Garden, revisitant une figure proche de Lear, qui, comme lui, passe du monde des dominants à celui des victimes. Il s'agit ici d'un général qui, ayant appris le jour de sa victoire qu'il allait perdre la vue, découvre les horreurs de la guerre en suivant une femme désespérée à la recherche de son mari mort sur les champs de bataille, et finit interné dans un asile de fous tandis qu'il devient au dehors un symbole de résistance et d'engagement. Mais l'originalité de l'opéra tient davantage à son audacieux dispositif scénique agençant trois scènes distinctes, chacune pourvue de son propre orchestre, faisant apparaître en permanence plusieurs situations simultanées. On peut voir ainsi des officiers célébrant leur victoire par une orgie, tandis que les femmes misérables des vaincus pillent un champs de bataille et qu'un déserteur est fusillé. Ce spectaculaire système de juxtaposition donne ainsi à voir chaque fait dans une perspective critique en l'insérant dans une mosaïque de réalités diverses avec leurs logiques indépendantes et paradoxales. Le propos, en apparence plutôt raide, se nuance et s'enrichit de ce constant déséquilibre dialectique et la fin du spectacle, qui fait cohabiter le monde réel de la cité et de l'oppression politique et le monde imaginaire des fous qui fabriquent un bateau invisible, retourne un apparent désespoir individuel en un métaphorique espoir collectif.

Représenté en 1976, l'opéra connut un très grand succès et les deux hommes poursuivirent leur collaboration pour deux ballets, dont seul *Orpheus*, destiné à William Forsythe, aboutira, (Henze ne réussit pas à écrire la musique pour un premier argument qui mettait en scène des estropiés dans une usine de prothèses), puis pour un second opéra, *La Chatte anglaise*, plus léger, mais qui ne donna pas satisfaction à Bond.

A l'opposé du paysage théâtral, Bond, la même année, participât à la vie du Fringe, la très active scène militante londonienne. Il écrivit pour le Gay Sweatshop, une troupe de militants homosexuels, *La Pierre* (qui ne traite pas spécifiquement de l'homophobie mais, sur un mode très symboliste, de l'oppression comme principe) et surtout, à la demande du groupe Inter-Action, pour célébrer le bicentenaire de la naissance des Etats-Unis, *A-A-America*. Ce titre en forme d'éternuement, regroupe en fait deux pièces brèves (qu'aurait dû compléter une troisième), de formes totalement différentes. La première, *Grandma Faust*, sous-titrée "parodie", montre l'Oncle Sam, avec un fort accent sudiste, user de stratagèmes grotesques pour voler son âme à un Noir et la vendre au diable (qui a les traits de la "Mère de l'artiste" de Whistler) qui lui offre le monde en échange. La parabole bouffonne est claire et désopilante, mais c'est la seconde pièce, *The Swing*, sous-titrée "documentaire", qui lui donne toute sa portée. Celle-ci adopte une forme plus réaliste et reconstitue un lynchage authentique, perpétré sur la scène d'un théâtre où les spectateurs pouvaient tirer eux-mêmes sur la victime. Bond joue avec les limites de la représentation et de la complicité du public en mettant en scène littéralement cet événement, sans distance, en adresse directe, comme un macabre spectacle de music-hall, avec bonimenteur, chanteuse, clown, girls, la victime ligotée à une balançoire couverte de petits drapeaux et, finalement, l'exécution partant directement de la salle. Bond utilise ici sans doute pour la première fois délibérément ce qu'il appelle un "aggro effet" et qu'il conçoit (par opposition à l'effet de distanciation brechtien, qui tient le spectateur à distance de l'action pour lui permettre d'exercer une critique) comme un acte de violence délibérée, qui l'implique émotivement pour le ramener brutalement au cœur de l'événement et lui permettre de l'appréhender comme une expérience tangible. Bond continuât de recourir à cet outil dans ses pièces suivantes, en faisant considérablement évoluer sa théorisation et son usage.

NOUVELLES MISES EN JEU DU POLITIQUE (1977-1983)

Conjointement à ces divers projets, Bond travaillait à une nouvelle grande pièce qui compléterait la série de *Bingo* et *Le Fou* traitant de l'histoire et de la culture ; mais l'aboutissement en sera très long et lorsque Bond acheva *The Woman*, sous titrée "scène de guerre et de liberté", la pièce n'avait que peu de continuité formelle avec les précédentes. C'est à nouveau une pièce d'ampleur, comme *Lear*, pensée pour un plateau vaste, avec des scènes de foule dans un cadre antique. Bond, pour la première fois en Angleterre, assura lui-même la mise en scène, sur le vaste *open stage* du National Theatre, avec dans le rôle principal Yvonne Bryceland, une actrice, alors inconnue, qu'il admire énormément et pour laquelle il continuera d'écrire -même, dira-t-il, après sa mort en 1992. La pièce est à l'origine une tentative de réécriture des *Troyennes* d'Euripide, et revisite très librement la guerre de Troie en se concentrant sur la figure de la reine Hécube. Après une première partie montrant, côté Grec et côté Troyen en alternance, la chute de la cité et sa mise à sac par les Grecs, on verra Hécube, réfugiée sur une île perdue avec Ismène, une princesse grecque passée à l'ennemi, mettre un frein par la ruse à l'impérialisme athénien. Bond traite Hécube comme une version féminine de Lear (les murailles de Troie, omniprésentes dans la première partie, établissent aussi une forte analogie entre les deux pièces), cependant, si comme lui, elle perd ses yeux en perdant le pouvoir, là où Lear n'avait pu que prendre conscience de la souffrance auprès du peuple et accomplir un acte symbolique, Hécube retrouvera la vue et parviendra à vaincre, avec l'aide du peuple -les insulaires et un esclave évadé des mines d'argent grecques. Cette évolution révèle un changement dans la visée politique des pièces de Bond. Ses pièces n'entendent plus se limiter à construire des situations pour interroger les causes de l'oppression et la possibilité d'une résistance individuelle, mais proposer une analyse critique des tentatives d'actions collectives en acte. On a parfois parlé à leur sujet de "pièces-réponse", bien que celles-ci n'en proposent manifestement aucune et que Bond n'ai jamais clairement défini ce terme.

Cette orientation est confirmée par la pièce suivante, *The Bundle* (littéralement : *Le Baluchon*). Bond y reprend la situation de départ de *Route étroite vers le grand nord* (Bashō refusant de sauver le bébé abandonné au fleuve), mais lui impose un tout autre cours et en fait le récit d'une libération : l'enfant abandonné, Wang, vivra, se vendra à Bashō, juge de la province, pour sauver son village puis quittera son enseignement pour monter une guérilla contre son pouvoir et finalement le renverser. Cependant, si cette nouvelle version semble aboutir à une solution, elle s'occupe moins à la célébrer qu'à en indiquer le prix avec une lucidité âpre et implacable. Au moment où Wang fait le choix d'utiliser le savoir reçu de Bashō non plus pour son pouvoir, mais pour améliorer la vie des pauvres gens, il est arrêté par un autre bébé abandonné au fleuve, comme lui l'avait été ; d'abord contraint de le racheter à sa mère pour le sauver, il décide finalement de le rejeter à l'eau et de partir changer l'ordre injuste du monde par la violence. C'est précisément ce nourrisson emmailloté comme un paquet, dont les langes, vides, flottent un moment dans le vent avant de pendre à la main de Wang, qui donne son titre à la pièce, indiquant clairement la nature de son propos. Avec ce meurtre insoutenable (premier d'une éprouvante série de violences puisque Wang dans sa lutte sacrifiera ses parents et ses compagnons d'armes), Bond saisit par le col la dialectique classique de la fin et des moyens et la met devant ses paradoxes, balayant tout romantisme révolutionnaire, sans laisser à ses personnages d'échappatoire, ni au spectateur de refuge dans ses catégories morales habituelles. C'est ici la logique de la situation qui décide et oblige à réévaluer radicalement, au prix du pire, les présupposés moraux sensés valider l'action. La pièce refuse l'angélisme jusqu'à relativiser les solutions mêmes qu'elle semblait indiquer : si

la fin nous montre les anciens guérilleros travaillant paisiblement à établir une société juste et constructive, un homme encore se noie dans le fleuve –comme les bébés abandonnés.

The Bundle était une commande de la Royal Shakespeare Company, troupe essentiellement dédiée au patrimoine shakespearien, mais à l'esthétique moderne, qui cherchait à se constituer un répertoire contemporain pour sa nouvelle salle londonienne, le Warehouse. Ce fut le début d'un nouveau partenariat entre Bond et un théâtre fixe ; dans les années qui suivirent, la RSC devait lui commander plusieurs pièces, l'invitant même à les mettre en scène, et continuera à les jouer même après leur violente rupture.

A partir de 1977, Bond, nommé Docteur Honoris Causa par la faculté de Yale, commença à diriger des ateliers de pratique théâtrale à l'université. Il y trouva une opportunité pour élaborer et expérimenter ses théories sur le jeu et ébaucher certaines pièces, comme *Les Mondes*, qu'il écrivit pour ses étudiants de l'université de Newcastle et qu'il publiât accompagné d'un recueil de textes sur le travail de l'acteur, *Le Dossier sur les activistes*. Bond élaborait la pièce pendant deux ans, à partir d'improvisations sur sujets d'actualité par lesquels il entendait mettre en jeu directement les engagements et les interrogations de ses étudiants et renouveler les moyens d'analyses et d'expressions du théâtre politique. La pièce se nourrit à la fois des luttes politiques armées, telles qu'elle se manifestaient alors en Irlande, en Italie ou en Allemagne, et des très durs conflits sociaux de l'hiver 1979 en Angleterre et traite ainsi de la violence politique dans le contexte plus large de la violence sociale du capitalisme et de la violence d'État dévoilée dans la répression. Elle s'appuie sur une métaphore centrale (qui lui donne son titre) : la lutte des classes comme l'affrontement de mondes distincts et séparés dans leurs logiques, leurs langages et leurs représentations, matérialisés très prosaïquement ici par le conseil d'administration d'une entreprise et un groupe d'ouvrier en grève. Entre ces deux mondes figés dans leur affrontement, intervient un troisième, un groupe de terroristes autonomes qui enlèvent le patron, et voient, eux, la vraie séparation passer entre la réalité humaine et le monde de l'économie qui le dirige et qu'ils entendent combattre pour pouvoir changer la première. La pièce expérimente aussi un outil dramaturgique nouveau, le "soliloque public", des pauses où le personnage médite à haute voix, hors de l'action mais toujours dans la situation, souvent dans un langage très élevé et très imagé tranchant nettement avec celui, plus concret, de la pièce. Ce procédé, que Bond réemploiera sous différentes formes dans ses pièces suivantes, constitue en fait une étape dans une recherche formelle qui aboutira, comme nous le verrons plus tard, à l'Événement de Théâtre.

Bond créa *Les Mondes* (d'abord avec ses étudiants, puis avec une jeune troupe liée au Royal Court) au beau milieu de la campagne électorale qui allait amener les Conservateurs au pouvoir avec à leur tête Margaret Thatcher. Il décida alors d'entrer personnellement en guerre contre ce retour à l'ordre ultra libéral. Sa première contre-attaque fut *Restoration*, une "pastorale" au titre éloquent qu'il mit lui-même en scène au Royal Court (ce fut d'ailleurs la dernière fois qu'une de ses pièces y sera créée) peu après les fastueuses noces du Prince Charles et de Lady Di. La pièce est un pastiche des "restoration comedies", un genre, d'ailleurs toujours très apprécié, de pièce légère et cynique, produit de l'Angleterre du XVIII^{ème} siècle, célébrant le bon esprit et la supériorité aristocratique. L'usage qu'en fait Bond, agrémenté de chansons, nouvel avatar du soliloque public, retourne l'imbécillité du genre contre lui-même et lui fait dénoncer les valeurs qu'il célèbre. La pièce est une charge d'une extrême violence contre les élites conservatrices, personnifiées par Lord Are, un aristocrate dégénéré aussi bête que méchant, exclusivement intéressé par sa garde robe, qui tue sa femme par accident en la prenant pour un fantôme et réussit à faire condamner à sa place l'un de ses valets dévoués. Si Lord Are est une figure de grand relief, notamment par son langage éblouissant, dont le brio et la subtilité ne servent qu'à tendre des pièges et à

dissimuler (comme le faisaient les patrons dans *Les Mondes*, mais par le formalisme et la vulgarité et non par l'éclat), l'attention de Bond se porte justement sur une autre classe : les valets qui restent fidèles jusqu'au bout au maître qui les assassine et qui représentent la classe ouvrière qui vient de voter Conservateurs et qui commence à le payer cher.

Bond répliquera de la même façon à la guerre des Malouines avec *Derek*, une petite pièce bouffonne rapide et incisive, où un aristocrate taré achète le cerveau d'un jeune ouvrier avant de l'envoyer se faire massacrer au front – dans un pays "qui a un nom de maladie". La pièce n'est pas une reprise directe de l'actualité, mais une sorte de remise en jeu des forces sociales qui envoient les gens – du peuple – mourir à la guerre dans la réalité.

Entre temps, Bond écrit *Été*, qu'il mit en scène au National Theatre, de nouveau avec Yvonne Bryceland. A la différence des épopées politiques qui la précèdent, il s'agit d'un drame intimiste qui se déroule presque entièrement dans un lieu unique et privé (la terrasse d'une maison au bord de la mer dans une démocratie populaire) et qui met face à face deux femmes d'âge mûre : Xenia, la fille des anciens propriétaires de la maison expulsés au changement de régime, qui revient avec nostalgie pour ses vacances, et Marthe, la fille de leurs anciens domestiques, devenue la gardienne de la maison. Ce sont avec elles deux conceptions du monde et deux façon d'y agir qui s'affrontent, deux mondes, ici aussi, totalement opposés – dans lesquels on peut aussi lire la division politique Est/Ouest de l'Europe d'alors. Xenia vit dans un monde d'illusion, rêve à la beauté d'un passé révolu, et agit par bonté, sans chercher à changer le monde : pendant la guerre, elle a usé de l'influence de sa famille pour sauver Marthe, prise dans une rafle – sans empêcher les autres otages d'être exécutés. Marthe, au contraire, est pragmatique ; elle a cherché à construire en sachant concrètement ce qu'était le monde et ses gestes, même les plus petits, sont des actes de création et de justice que Bond oppose à la charité hystérique de Xenia. La pièce entend mettre ainsi à jour les implications politiques de la vie quotidienne en dénonçant la fausseté des principes moraux qui la soutiennent et qui occultent la réalité : la famille de Xenia, pour qui la bonté était la vertu cardinale, louait pendant l'occupation une île aux nazis qui en firent un camp de concentration et elle-même découvrira que les soldats la célébraient "comme un symbole". La pièce parvient ainsi à énoncer un discours très profondément politique à travers la réalité concrète de l'expérience individuelle des personnages, jusque dans leur approche de la mort, et ouvre un champs commun inattendu à la tragédie moderne et au théâtre politique.

Depuis l'arrivée de Margaret Thatcher et parallèlement à toutes ces dernières oeuvres, Bond a travaillé à une grande pièce de résistance qu'il n'achève qu'en 1983 : *Human Cannon*. Il s'agit d'une fresque épique de grande ampleur sur la Guerre d'Espagne, mais qui n'a rien d'une reconstitution historique et utilise surtout les événements d'origine pour fabriquer des situations critiques. Comme *The Bundle*, elle entend montrer sans complaisance ce qu'il en coûte réellement d'entrer en résistance et de faire le choix de la violence – mais il s'agit cette fois du récit d'un échec, celui de la Révolution Catalane. La première partie raconte la tentative, avortée, de fonder une nouvelle société égalitaire après que les forces républicaines ont chassé les anciennes élites nobiliaires et religieuses; la seconde partie montre l'écrasement de la résistance en suivant le parcours d'Agustina, une paysanne, ancienne dirigeante révolutionnaire, qui continue clandestinement une lutte désespérée après la victoire des phalangistes et devient une légende. Le titre vient d'une saisissante allégorie visuelle produite par la pièce, où on voit toutes les femmes du village s'emparer d'Agustina et constituer avec elle une sorte de tableau vivant figurant un "canon humain" tandis qu'elle profère une rafale de menaces à un tribunal franquiste. Cette image est tirée, par dérivation, des *Désastres de la guerre* de Goya dont Bond a fait une source d'écriture et qu'il recompose littéralement ou évoque dans le cours de la pièce. Il recourt de nouveau à des soliloques publics sous forme de "chœurs", parfois chantés, assumés par un personnage au milieu de l'action. Bond envisageait

la pièce à nouveau pour le National Theatre avec Yvonne Bryceland, mais le projet ne verra jamais le jour et la pièce sera créée bien plus tard par une troupe de théâtre amateur à Manchester. Cet épisode illustre les difficultés croissantes que Bond commence alors à rencontrer avec la scène anglaise, de plus en plus livrée à la logique du marché. Il va ainsi progressivement se retirer des grandes scènes pour se replier vers les troupes non professionnelles.

LE TOURNANT DES PIÈCES DE GUERRE (1983 - 1985)

En 1983, Bond avait près de cinquante ans. Son œuvre, déjà riche d'une vingtaine de pièces, dont on a pu apprécier la diversité, jouissait d'une reconnaissance incontestée dans son pays et à l'étranger. Deux volumes de ses "Complete Plays" étaient déjà parus et *Lear* faisait désormais figure de classique contemporain. Il semblait être entré dans une stature d'auteur installé, politique radical et intransigeant, mais accepté et reconnu même par ses détracteurs et il s'était forgé dans la profession le crédit d'un auteur "difficile"... La plupart des auteurs de sa génération s'étaient déjà arrêtés là. Même si ses dernières pièces témoignaient d'un aboutissement esthétique certain, Bond restait à la recherche d'une forme, en particulier d'une possibilité de commentaire de l'action théâtrale qui puisse intégrer l'expérience ; les nombreux essais qu'il avait publié pour fonder une "méthode de théâtre" depuis *The Bundle*, et sa propre recherche à travers ses mises en scène et ses ateliers, renouvelaient et enrichissaient certes les perspectives brechtiennes, mais sans parvenir à radicalement les dépasser.

En ce début d'années 80, la crise des Euromissiles rend encore plus écrasant le poids de "l'équilibre de la terreur", qui menace la planète d'une guerre nucléaire apocalyptique, l'Angleterre a de nouveau accepté une guerre – aux Malouines – et le libéralisme est plus destructeur et triomphant que jamais. Avec *Derek* et *Human Cannon*, Bond tournait autour d'un sujet à même de mettre en jeu les fondements du capitalisme, et son prolongement extrême, la guerre, à l'intérieur de la vie des hommes. Dans *After the Assassinations*, écrite lors d'un atelier à l'université de l'Essex, il avait fait une tentative d'agencer ces deux problématiques en situant une fable contemporaine sur fond de guerre nucléaire, entrecoupée de "chœurs" analytiques et distanciés. Mais, mécontent de l'aboutissement de travail, il n'en avait publié que des fragments, en attendant d'y retravailler. A l'automne 1983, Bond était invité par l'université de Palerme à diriger un nouvel atelier.

Utilisant comme à son habitude l'actualité, laquelle était dominée par l'installation de missiles nucléaires en Sicile par l'OTAN, Bond soumit à ses étudiants un thème d'improvisation destiné à leur faire éprouver une situation de guerre réelle où, au lieu de laisser les missiles tuer à distance les enfants de leurs ennemis, ils pourraient assassiner eux-mêmes ceux de leurs pays. Dans l'exercice, chaque élève était donc un soldat rentrant chez lui avec l'ordre d'abattre un enfant dans sa rue (pour anticiper une famine annoncée en éliminant les bouches inutiles) et a le choix entre tuer un étranger et son petit frère. Contre toute attente, tous les participants devant la cruauté de la situation choisirent en dernier lieu de tuer leur petit frère. Pour Bond, qui dit cependant l'avoir pressenti, ce fut une révélation : il découvrit une force inattendue agissant à l'intérieur de la conscience humaine, et que le théâtre pouvait mettre à jour. De ce qu'il appelle désormais "l'improvisation de Palerme", il tira deux concepts majeurs qui serviront de base théorique à la construction de ces pièces et des suivantes. Le premier est anthropologique et s'appuie sur une pensée de l'imagination et de l'identité humaine, c'est "l'innocence radicale". Le second est dramaturgique et découle du premier, c'est "l'Événement de théâtre".

Bond mit immédiatement à profit une commande de la Royal Shakespeare Company, pour un festival dédié à Georges Orwell début 1984, pour commencer à expérimenter dans une pièce ce qu'il venait de découvrir : il reprit la trame de l'improvisation de Palerme, et bâtit une courte pièce avec l'anéantissement nucléaire comme horizon permanent, intitulée *The Unknown Citizen*, qui deviendra *Rouge Noir et Ignorant*. Au printemps suivant, répondant à la demande d'une troupe étudiante de Birmingham, il retournait explorer un paysage post-nucléaire pour écrire *La furie des nantis*. Après ces deux pièces, Bond s'aperçut que les questions soulevées par ses découvertes de Palerme méritaient des développements plus

importants et commença à échafauder une trilogie : il reprit *After the Assassinations* pour le retravailler avec *Rouge noir et ignorant*, récupéra *La Furie des nantis* et composa à leur suite une longue pièce au souffle ample, *Grande Paix*. Ces **Pièces de guerre** évoquent le monde anéanti par une guerre nucléaire, fort probable à l'époque, mais à travers elle, Bond met surtout en jeu les sociétés (les nôtres) et leurs valeurs qui rendent une telle guerre possible. *Rouge noir et ignorant* se présente dans une forme héritée de l'agit-prop comme une série de petit saynètes dialectiques évoquant des situations sociales élémentaires ("*Apprendre*", "*Aimer*", "*Travailler*", etc...) qui s'avèrent toutes destructrices et aboutissent finalement à la situation de Palerme; *La Furie des nantis*, montre dans une forme de tragédie grecque, une communauté de rescapés au "*stade ultime du capitalisme*" : ils vivent des stocks laissés par les morts, sans avoir besoin de construire leur monde, mais sont envahis par la peur et, stériles, sont condamnés à l'extinction ; *Grande paix*, enfin, construit une fiction qui remet en scène l'improvisation de Palerme et en observe les conséquences en suivant à travers le "désert" post nucléaire, l'errance de la mère du bébé assassiné qui porte un balluchon qu'elle prend pour son enfant.

Pour sortir de ces situations inextricables et de leurs développements criminels, Bond utilise des Événements de Théâtre qui, en mettant en jeu l'innocence radicale, constituent des voies de libération. Dans *Rouge noir et ignorants* et dans la première partie de *Grande Paix*, le soldat s'arrache de la situation inhumaine dans laquelle l'avaient plongés ses ordres et la détruit en tuant la mauvaise victime – puis va rejoindre la résistance. Dans *La Furie des nantis*, la communauté, au contact d'un étranger qu'elle croit porteur d'une maladie, va jusqu'au bout de ses angoisses et détruit ses stocks dans une orgie collective et folle, après laquelle elle pourra construire son monde avec ses propres forces. Dans *Grande paix*, la Femme, après une série de rencontres dans le désert, saura sortir de sa folie et de sa souffrance en faisant de son baluchon/bébé un oreiller pour une femme mourante et choisira, plutôt que de rejoindre une communauté de survivants, de rester parmi les morts comme un symbole de morale. Chacune de ces libérations n'est possible que parce les personnages vont au bout de leurs souffrances et de la tragédie de leur situation pour se confronter au fondement même de leur humanité, avec les ressources de l'innocence radicale.

Dans ce cycle, Bond aboutit aussi sa recherche d'une nouvelle forme de commentaire dramatique en s'adressant plus directement à l'imagination des spectateurs. Les deux premières pièces recourent à des figures de témoins qui s'écartent du personnage et dont les récits trouvent le déroulement de la fiction pour élargir la portée de la scène. Dans *Grande Paix*, cette fonction chorale de témoignage est accordée aux objets qui subissent littéralement les violences morales indicibles sur le plateau. Mais ce qui consacre l'exceptionnelle réussite des *Pièces de guerre*, c'est le langage extraordinaire que Bond y développe. Jamais sa langue n'aura déployé d'images aussi grandes ni aussi fortes, à la fois prodigieusement suggestives pour l'imagination, émotionnellement puissantes et invitant à une méditation profonde. Bond ne montre pas les destructions des bombardements nucléaires, mais convoque sur la scène des survivants qui portent témoignage, pour eux et pour les morts. Les gigantesques tableaux de la destruction du monde qu'ils décrivent, où celui-ci est littéralement renversé, constituent de fantastiques projections dans lesquels ils nous invitent à lire métaphoriquement les perversions de notre propre temps. C'est à partir de ce "désert" vitrifié, où Bond fait évoluer ses personnages, et qui n'est que le miroir des dévastations de notre siècle, qu'il appelle à reconstruire un peu d'une humanité balayée par sa propre folie. La forme de mise en théâtre apparue avec les *Pièces de guerre* offrit une nouvelle dynamique et une nouvelle perspective à l'œuvre de Bond. Elles consacrèrent aussi un tournant dans sa pratique. En 1985, Bond entreprit de mettre en scène les trois pièces avec la Royal Shakespeare Company, mais le travail tourna court et Bond, mécontent du manque d'implication des acteurs et du désintérêt

du théâtre, quittât les répétitions et décida de ne plus faire jouer ses pièces sur les scènes officielles britanniques.

AU DELÀ DU PARADOXE VERS UNE DRAMATURGIE DE L'IMAGINAIRE (1986 - 1997)

Bond poursuit longuement l'exploration du champ de réflexion ouvert par les *Pièces de guerre*. Il s'engagea ainsi dans un profond travail de réévaluation des formes, des buts et des moyens du théâtre, tant par des analyses théoriques que par une expérimentation dans l'écriture. Ses réflexions aboutiront d'abord aux *Notes sur le postmodernisme*, rédigées pendant la chute du mur de Berlin, qui étudient les fondements culturels du monde contemporain et de ses dangers, et dégagent les principes d'un théâtre tragique pour notre temps. Mais c'est surtout dans son long « Commentaire sur les *Pièces de guerre* » publié en 1991, huit ans après l'improvisation de Palerme, que Bond rassemblera les conclusions théoriques de ses observations pour proposer une nouvelle approche du théâtre, dans sa pratique et dans sa pensée. Celle-ci s'appuie sur une analyse de la nature et du rôle de l'imagination comme constitutive de l'existence humaine et dont Bond cherche à tirer les conséquences politiques et esthétiques dans l'expérience théâtrale. Les pièces qu'il écrit parallèlement lui permirent de poursuivre, préciser et formaliser cette réflexion en la mettant directement à l'épreuve, et prolonger les expérimentations des *Pièces de guerre*, notamment en reprenant la situation du paradoxe pour la décliner dans plusieurs versions et en examiner de nouvelles conséquences et possibilités.

Jackets ou la main secrète présente ainsi le paradoxe dans une nouvelle perspective en mettant en parallèle deux fables, sans lien narratif entre elles mais qui développent deux situations analogues. La première, inspirée d'une pièce de Bunraku, se situe dans le Japon féodal et montre le sacrifice d'un jeune homme, qui accepte avec la bénédiction de ses parents, de se faire tuer à la place du jeune empereur caché dans un village misérable après un coup d'État. La seconde se déroule dans une ville contemporaine en proie à l'émeute où l'armée monte un faux attentat pour justifier sa sanglante répression. Un jeu de miroirs entre les personnages (joués en principe par les mêmes acteurs) tisse un lien critique entre les deux parties, et les révèle comme la reprise d'un même récit, d'abord dans un monde mythique et héroïque, puis dans le réel contemporain. La pièce entend ainsi observer les relations entre les individus prises dans des dynamiques de pouvoirs qui les instrumentalisent par des valeurs mensongères ; cependant, alors que la première partie consacre une défaite (le jeune homme est assassiné, sa mort est célébrée religieusement comme un martyr et l'Empereur entraîne les enfants du village dans une guerre civile pour reconquérir son pouvoir), la seconde apporte une résolution en confrontant les protagonistes à un nouveau paradoxe sur le modèle de Palerme. En effet, les deux jeunes hommes que l'armée manipule et met face à face, un soldat délibérément sacrifié, et un insurgé sensé l'abattre, se trouvent être deux voisins d'un même quartier ouvrier ; ils se reconnaissent et, après une longue tergiversation au bord d'un canal, le premier accepte de mourir pour que le second puisse prévenir ses camarades et organiser la résistance. En échange, ce dernier lui laisse sa veste, volée durant les émeutes, qui sera la source d'un quiproquo macabre entre leurs deux mères au moment de la reconnaissance du corps. La fin de la pièce montre ces deux femmes toisant l'officier responsable du complot, plus jamais dupes des agissements du pouvoir.

Bond se plongeait immédiatement après dans l'écriture de *La Compagnie des hommes*, qu'il envisageait à l'origine comme un portrait shakespearien de l'Angleterre Thatcherienne ultralibérale, mais qui allait devenir, par un long processus d'écriture, une grande pièce méditative, plus riche et aux implications plus amples que cette première ambition. Elle prend pour cadre un milieu emblématique de l'époque contemporaine, le monde de la finance, et suit le parcours de Léonard, le fils adoptif du dirigeant d'une entreprise d'armement, qui, alors qu'il cherche à comprendre le monde et à y trouver sa place se trouve pris dans un complot

qui l'amène à trahir malgré lui son père. A chaque scène, il tente de s'adapter à sa situation et a donner sens à sa vie en incarnant un modèle correspondant aux valeurs de sa société ; mais, qu'il essaye d'être un golden boy, un assassin, un innocent, un saint, ou tout simplement un fils, rappelant successivement les figures de Hamlet, d'Œdipe, du prince Mychkine ou celles de Beckett, chaque tentative se retourne contre lui. Dans cette quête d'une figure humaine, d'un individu dans un monde imprégné de corruption, cerné de faux pères et de doubles repoussoirs, Bond oppose à la perte de sens de notre époque l'innocence, dont le mouvement est éclairé par un usage extensif du Temps-Accident et, pour la faire vaincre, recourt à un nouvel avatar du paradoxe. Leonard ne parvient en effet à s'échapper de ce piège qu'en se pendant, mais ce suicide est en réalité un acte de création et d'engagement : en mourant, il offre l'argent dont il a hérité et une montre, (symboliquement un don du possible et du temps) à Bartley, l'ancien domestique de son père devenu clochard, qui pourra construire sa vie, et, par son suicide met définitivement en échec les plans d'un businessman malfaisant (qui avait réussi en détournant l'héritage de son père, à s'emparer de sa compagnie) et qu'il menace encore du haut de sa corde en tirant sur lui avec un revolver. Le cheminement de Léonard, qui évalue le monde pour lui trouver un sens, avant de tenter d'en créer un par un acte de rupture radicale, dessine, dans le prolongement de l'expérience de Palerme, une nouvelle figure tragique sur laquelle les pièces suivantes fonderont leur structure narrative.

Dans les années qui suivirent, Bond se consacra surtout à des travaux de commandes : outre *September* une courte pièce d'agit-prop, presque symboliste, consacrée à Chico Mendès, pour le WWF et jouée dans Cathédrale de Canterbury, il écrivit des scénarios pour le cinéma qui n'aboutirent pas, et deux téléfilms pour la télévision publique, dont le résultat, après de vaines tentatives pour intervenir sur le tournage, le déçut beaucoup (mais qu'il adaptera ensuite pour la scène). *Maison d'arrêt* poursuivait ses analyses sur la perte de sens et de finalité des sociétés capitalistes, mais en les mettant en jeu cette fois dans la vie des gens ordinaires et leur rapports pragmatiques avec la communauté. Bond cherche à révéler la violence et la vacuité inhérents à leurs fonctionnements les plus démocratiques et humanistes. Dérivant d'un fait divers authentique dont il veut analyser le sens de la violence il dessine le parcours de Mike, travailleur modeste mais intégré dans la société, qui étrangle sa fille un soir où celle-ci refuse obstinément de lui répondre et de boire le thé qu'il lui avait préparé. Entraîné dans un cycle prison/réinsertion aveugle, il cherche à comprendre son acte afin de pouvoir donner un sens à sa vie, et se heurte désespérément à une société qui n'a plus elle-même de sens et ne veut pas lui accorder sa place. Mike sera finalement renvoyé en prison par les manigances d'un policier véreux qui fut autrefois le petit ami de sa fille et son voisin. Bond voit dans la prison le lieu où s'expose la vérité de la société car c'est là qu'aboutissent les tragédies que ses injustices ont engendré et c'est à partir de ce point le plus bas qu'il lui semble possible de reconstruire une idée de justice. Si la pièce ne se déroule qu'en partie en prison, elle multiplie au dehors les figures d'enfermement, les espaces de réclusion, les pièges, au point de représenter toute la société comme une vaste prison impalpable. L'ensemble de son fonctionnement apparaît ainsi comme un seul processus d'internement et la violence dissimulée dans ses institutions se dévoile d'elle-même alors mêmes qu'elles fonctionnent pour le bien des citoyens.

La pièce suivante, *Mardi*, écrite peu après la Guerre du Golfe, était, elle, destinée à de jeunes téléspectateurs. Toute la pièce tourne autour d'une image centrale, antérieure au début de l'action proprement dite : un soldat, Brian, en opération dans le désert a vu un enfant s'éloigner et le regarder avant de disparaître vers une mort certaine. Cette vision, que Bond décrit comme un "miracle", est pour Brian une révélation : il se "rencontre lui-même", dit-il, et se met en quête de vérité, contre les mensonges qui l'entourent. L'image du désert envahit la pièce, qui va entièrement découler de cet événement : Brian commence par *désert* et va

ainsi provoquer un bouleversement total de l'ordre social et déchaîner la brutalité de l'autorité. Retranché dans la chambre de sa petite amie, Irène, il affronte d'abord violemment le père de celle-ci, avant d'être abattu par la police. Mais Irène, ayant entendu son récit, pourra se soulever contre son père et, à son tour, ne tentera plus dès lors que de dire, envers et contre tout, la vérité de sa situation. On peut voir dans l'action de *Mardi* une mise en abîme du projet dramaturgique de Bond : les images déployées par ses pièces (dans le texte aussi bien que sur le plateau) entendent bien être un instrument de dévoilement de la vérité dissimulée par la société et avoir sur le spectateur le même impact que la vision de l'enfant sur Brian – et sur Irène qui en entend le récit. Si une image peut, à l'intérieur d'une fiction théâtrale, subvertir un agent de la violence de l'autorité (ce qu'est le soldat Brian), peut-être pourra-t-elle agir de même sur les complices passifs de l'autorité qui la reçoivent (que nous sommes nous, spectateurs) ? On voit ici un redéploiement fondamental de la stratégie d'écriture de Bond, du sens critique vers l'imagination du spectateur.

Bond va opérer ce tournant avec *Café*. La pièce est l'aboutissement d'une méditation sur une anecdote troublante, tirée du récit d'une survivante du massacre de Babi Yar à partir de laquelle Bond va renouveler ses réflexions sur la possibilité du mal chez les êtres humains. Sous-titrée "Tragédie", la pièce construit des situations extrêmes qui entendent interroger le statut même de l'être humain et les met en jeu dans une expérience humaine singulière, celle de Nold, un jeune homme arraché à son quotidien et emmené dans un voyage étrange, qui devra en affronter toutes les conséquences et tenter d'y trouver le sens de sa vie. Cependant, le sujet premier de la pièce n'est pas tant l'horreur, indiscutable, du massacre qui en occupe le centre, que le fait, problématique, qu'il soit accompli par des êtres humains et son interrogation porte moins sur la violence quand elle se déchaîne que sur ce qui, dans les comportements humains courants, l'autorise. Pour cela, Bond renverse la perspective habituelle de notre regard, et nous invite à considérer ce qui nous scandalise à travers ce qu'on admet en abordant une horreur immense à travers un détail banal, mêlant le massacre des innocents et le droit à la pause café ; il rétablit ainsi un lien direct dans la réalité humaine immédiate, entre les fondements moraux, culturels, de la vie des hommes et leurs conséquences ultimes. Ce lien est rendu possible par l'imagination, dans la conception particulière que Bond en a élaboré depuis sa découverte de l'innocence radicale, et qui prend une place de plus en plus prépondérante dans l'élaboration de ses œuvres. Cette pensée complexe (qu'il développe dans ses *Notes on Imagination* publiées avec la pièce) sert directement d'ossature et de dynamique à la pièce, qui devient une expérimentation sur la forme même de l'écriture théâtrale et sur sa perception. L'imagination est la matière même de *Café* et ce sont ses interactions avec le réel qui la structurent. Elle avance par une relecture constante des événements de la fable par l'imagination qui produit organiquement des représentations imaginaires du réel tandis que, dans le même temps, celles-ci trouvent des conséquences effectives dans la réalité. Ainsi nous verrons une mère assassiner réellement sa fille lorsqu'elle perd l'espoir de pouvoir la sauver, ou une guerre totale surgir dès l'instant où Nold fait de son besoin de justice un désir de vengeance. Glissant sans prévenir d'un univers de conte de fée à un réalisme frontal, la pièce semble obscure, mais invite en réalité moins à l'intellectualisation qu'à une perception très élémentaire, une projection imaginaire directe dans l'expérience, en adoptant les moyens très simples et immédiats des représentations de l'imagination. *Café* parvient ainsi à formaliser la recherche de Bond d'une authentique dramaturgie de l'imagination, dont la logique onirique de *Au petit matin* était probablement le premier pas. Bond continuera de composer ses pièces selon une telle dialectique interactive entre l'imagination et le réel, quoique sous des formes moins concentrées.

AUTRES PRATIQUES ET AUTRES CHAMPS D' ECRITURE (1995 – 2005)

Après son éloignement des institutions théâtrales britanniques, en dehors de quelques reprises systématiquement décevantes (et de l'occasion unique, mais ratée, de mettre en scène *La compagnie des hommes* avec la Royal Shakespeare Company), Bond ne confiât plus la création de ses pièces qu'à des scènes plus marginales – *Jacket* fut ainsi créée par une troupe universitaire, *Café* par une compagnie ouvrière de Cardiff et une seule de ses pièces écrite depuis 1987 a connu une production pleinement professionnelle en Grande Bretagne. Il se rapprochât notamment des milieux du théâtre jeune public, très actifs en Angleterre, contribuât à leurs recherches théoriques par de nombreux essais (notamment avec *L'enfant dramatique* et les *Notes sur l'imagination*.) qui lui permirent de développer ses thèses sur la constitution de l'esprit humain et l'imagination de l'enfant, et finit par entreprendre un compagnonnage avec le Big Brum une compagnie de l'association *Theatre-in-Education*, un programme d'intervention théâtrale en milieu scolaire, dirigé par des professeurs/acteurs qui montent des spectacles dans les classes avec un accompagnement pédagogique et créatif. Bond a vu dans cette collaboration une nouvelle voie s'ouvrir à son écriture, et leur a depuis livré une pièce tous les deux ans : *Auprès de la mer intérieure*, *Onze débardeurs*, *Si ce n'est toi*, *Le numéro d'équilibre* et *The Under Room*. Bond ne cherche pas à y simplifier ni à y abaisser son propos, mais s'adresse au contraire directement à l'imagination encore active des jeunes gens et traite de ce qu'il considère comme leurs problèmes fondamentaux, c'est-à-dire ceux d'une conscience qui se forme en cherchant à comprendre le monde malgré les pressions de la société et de l'autorité.

La première, *Auprès de la mer intérieure*, prolonge le procédé élaboré dans *Café* de pénétration du réel par l'imagination : ici un Garçon qui révise ses examens dans sa chambre est visité par une Femme déportée qui le supplie de lui raconter l'histoire qui empêcherait son bébé de mourir dans une chambre à gaz. Cette fois les interrelations de l'imaginaire et du réel sont mises à jour par superposition, le Garçon continuant de vivre sa vie réelle avec sa Mère, tandis qu'il imagine simultanément cette autre Femme qui bouleverse sa réalité. Le Garçon ne trouvera jamais l'histoire qui changerait l'Histoire, mais après que la Femme, par l'imagination, l'aura entraîné avec elle à l'intérieur de la chambre à gaz (que Bond ne fait exister que par une composition sonore impressionniste sans prétention réaliste) et lui aura fait don de sa souffrance, il pourra à la fin de la pièce, dans le réel, raconter (à sa Mère) son histoire à lui, métaphore de l'expérience qu'il vient de traverser. Bond continue de mettre en jeu ici ses thèses sur l'imagination, insistant particulièrement sur sa puissance créative et l'enjeu vital de l'*histoire*, une des notions clef de la connaissance du monde dans la psyché de l'enfant.

Sa seconde pièce pour le Big Brum, *Onze débardeurs*, qu'il écrivit deux ans plus tard, traitait, elle, des processus de corruption auxquels la société soumet les enfants. Dans les années 90, la Grande Bretagne avait été bouleversée par plusieurs faits divers impliquant des adolescents meurtriers. Pour interroger les culpabilités trop évidemment proclamées des enfants, Bond s'inspira de l'assassinat réel d'un proviseur par un de ses élèves, pour montrer les étapes de la dérive meurtrière d'un garçon rebelle, qui devient délinquant, puis assassin, et finalement criminel de guerre : on le voit d'abord accusé d'actes de dégradation apparemment gratuits (en fait à forte charge symbolique puisqu'ils visaient un livre de classe et une veste d'uniforme d'écolier) ; puis poignarder le Proviseur devant le portail de son école alors que celui-ci, qui l'en a exclu, veut lui en interdire l'accès ; et enfin, devenu soldat et envoyé au front, exécuter un prisonnier de guerre après un cessez-le feu, en l'éventrant avec sa baïonnette – dont on l'aura vu peu avant apprendre le maniement avec un Instructeur militaire. A chaque étape de ce parcours de violence, Bond montre la responsabilité de

l'autorité sociale (matérialisée, sans transition, par l'école et l'armée) qui pratique sur l'Élève une violence qu'elle feint de réprouver tout en l'encourageant à la répéter et l'opprime par la parole : d'un interrogatoire soutenu du Proviseur qui ne laisse pas d'espace à ses réponses, aux ordres de l'Instructeur qui asphyxient sa pensée (et qui sur le champ de bataille deviendront les grésillements d'une radio de campagne), l'Élève est soumis à un feu roulant de paroles devant lesquelles il reste obstinément silencieux. À cette logorrhée et ce silence, s'opposent, à la fin de la pièce, les deux mots incompréhensibles ("*Bvacan bvagchteus*") que son ennemi adresse à l'Élève dans sa propre langue au moment où il l'assassine et qui resteront pour lui une nouvelle question à partir de laquelle il pourra peut-être articuler une réponse.

A la suite de son travail avec le Big Brum, Bond, son œuvre et ses prises de position, connurent un regain d'intérêt dans les milieux éducatifs britanniques. D'autres projets virent le jour des écoles, notamment à partir de ses poèmes ou de ses récits, qu'il suivit, parfois avec une grande implication. C'est ainsi qu'il écrivit en 2000 une pièce sur commande d'une école voisine de chez lui intitulée tout simplement *Les Enfants*. La pièce est cette fois destinée à être jouée par des enfants (avec deux acteurs adultes) et se limite souvent à leur livrer un canevas auquel ils sont sensés fournir leurs propres répliques, et mettre ainsi en jeu leur imagination sans médiation, à partir de ce que Bond considère comme leur situation réelle : la pression des adultes pour les faire entrer dans leur monde, au prix du renoncement à leur imagination et à leur vivacité créatrice. Elle met donc en scène une bande d'enfants, parmi lesquels Joe, devenu trop grand pour garder sa poupée et qui préfère la tuer plutôt que de laisser sa mère la vendre. La dynamique de la pièce ressemble à celle de *Café* et obéit à la logique de l'imagination des enfants qui, selon Bond, comprennent leur réalité en créant des situations imaginaires, où ils peuvent jouer le sens qu'ils lui donnent ; ainsi on y verra des situations réelles, mettant en jeu la vie intérieure des enfants, engendrer systématiquement des situations métaphoriques dans lesquelles ils agissent. La mort de la poupée entraîne alors le meurtre d'un autre petit garçon ; la décision des enfants de prendre la fuite fait apparaître un homme démuné dont ils devront s'occuper et leur départ inquiet vers un but incertain, suffit à rendre d'un seul coup le monde désert. La pièce se veut un acte de résistance à la corruption du monde des adultes en permettant aux enfants de construire leur vie et de lui donner un sens par leur imagination. La fin de la pièce montre Joe, triomphant au bout de son voyage, débarrassé des spectres de l'autorité qui l'opprimaient, affirmer qu'il est unique au monde et qu'il a besoin de quelqu'un.

Par la suite, Bond participa de plus en plus près à l'élaboration des spectacles du Big Brum et les pièces qu'ils leur écrivirent devinrent des occasions d'expérimentations formelles sur de nouveaux dispositifs de jeu et une pratique du théâtre directement en prise avec l'imagination. La légèreté et la rapidité de forme de ces spectacles itinérants, ainsi que l'immédiateté du rapport au public, proche du cirque, qu'elle permet semblent l'avoir incité à retrouver la veine ouvertement comique, voire même clownesque de certains de ses textes d'intervention des années 70. Après *Si ce n'est toi* (que nous regarderons au chapitre suivant) Bond livra une farce bouffonne aussi désopilante que déconcertante, *Le numéro d'équilibre*. La pièce en forme de pastiche de drame à station symboliste, relate l'errance d'un jeune garçon, Nelson après la disparition de son amie Viv, qui veillait obsessionnellement à la préservation d'un point minuscule sur lequel elle croyait que reposait tout l'équilibre du monde et situé... sur le plancher d'une maison sur le point d'être démolie. Nelson, qui traîne avec lui le dernier paquet de chips de Viv et sa misérable couverture, cherche alors à comprendre le monde et rencontre une galerie de personnages grotesques et facétieux, qui en ont chacun une vision absurde ou destructrice. L'un d'eux finira d'ailleurs par détruire le monde pour de bon : le Contremaître qui avait démolie la maison où s'était retranchée Viv et qui, depuis, a repéré le

point d'équilibre du monde dans un coin de son salon, se lance finalement dans un fandango frénétique pour le faire s'écrouler. En plus d'une farce macabre sur le chaos destructeur de notre époque, Bond met en scène de façon très littérale le souci du monde qu'il prête aux enfants, corollaire de l'innocence radicale et son instrumentalisation idéologique. Enfin, Bond utilise le comique, en jouant soit du grotesque des figures, du dérisoire ridicule des objets ou de l'incongruité des actes, pour donner une portée inattendue aux événements scéniques et offrir aux acteurs d'étonnantes et très littérales possibilités de fabriquer du sens.

Cette expérimentation se poursuit, quoique dans une veine plus grave et de façon plus troublante dans *The Under Room*, sa dernière pièce en date pour le Big Brum. Comme son nom l'indique, celle-ci se déroule entièrement dans une cave d'un immeuble de banlieue et est située dans une société totalitaire en 2077 – comme plusieurs autres pièces que nous regarderons au chapitre suivant. On y voit Joan, une fonctionnaire sans histoire, héberger par accident un étranger, réfugié clandestin fuyant la guerre, qui cherche rejoindre un pays au Nord où il serait libre ; cette rencontre est pour elle une prise conscience de la violence de sa société et elle accepte de l'aider, affronte avec lui un indicateur de l'armée et finalement décide de s'enfuir avec lui pour rejoindre un mouvement de résistance clandestine – ce qui se révélera finalement impossible. Au delà de cette trame, la pièce repose sur un dispositif formel qui lui donne un relief étrange en accordant aux objets une autorité exceptionnelle. La scène n'est en effet occupée que par une chaise et une grosse boîte vide et le protagoniste principal, l'étranger, centre de toutes les situations, est représenté par un "mannequin" inerte, auquel s'adresse les autres personnages, tandis qu'un acteur, la plupart du temps immobile au fond de la scène, dit son texte, sans physiquement intervenir dans l'action. Par ce procédé, qui rappelle le théâtre de marionnettes japonais ou persan, Bond pousse à l'extrême l'un des principes fondamentaux de son écriture scénique en faisant des objets des protagonistes à part entière, ouvrant aux acteurs un champs de jeu inédit.

Bond avait précédemment exploité une autre occasion d'expérimenter un théâtre d'objet, abordant de biais le travail de l'imagination de l'interprète et du spectateur, avec *Existence*, une pièce radiophonique commandée par la BBC en 2002. Bond l'écrivit après une longue période de voyages en Europe et en Amérique pour suivre diverses créations de ses pièces, mais aussi après les attentats du 11 septembre 2001, dans le climat martial et menaçant qui s'est depuis instauré, et y suggère l'inquiétante image d'une pulsion de destruction, autiste et suicidaire, qui traverse les sociétés contemporaines. Il s'agit d'une violente confrontation à huis clos entre Tom, un homme à la langue arrachée, et "X", un jeune délinquant qui s'introduit chez lui dans la nuit, le torture et met son appartement à sac ; au bout des destructions, un retournement s'opère et X, qui jusque là, exigeait toujours plus de Tom sans rien obtenir (son argent, ses biens et finalement "ce qui compte le plus pour lui"), lui demande alors le sens de sa vie et finalement le supplie de le tuer – ce qu'il fera au lever du jour. La pièce joue de manière vertigineuse et ironique des contraintes radiophoniques, en mettant en scène, dans l'obscurité, deux personnages, dont l'un, muet, ne s'exprime que par borborygmes, tandis que l'autre détruit tout à grand fracas. Elle est en fait composée comme une partition sonore extrêmement minutieuse, où les objets réagissent et répondent (bruyamment) aux chocs provoqués par X, commentant et enrichissant ses répliques comme dans un véritable dialogue pour élaborer avec lui un discours complet.

Toutes ces audaces formelles, mettant au défi l'imagination de l'acteur, sont en réalité la mise en application dans l'écriture d'un travail de laboratoire mené par Bond durant toute cette période, notamment en France, dans de fréquents ateliers d'expérimentation pratique consacrés au travail de l'acteur, avec des comédiens, des élèves ou des non professionnels. Son objectif était de trouver des moyens pour engager activement l'imagination de l'acteur dans l'exploration des situation et remettre en jeu les fondements et la nécessité de l'activité

théâtrale. Bond a rassemblé plusieurs des exercices d'improvisation qu'il avait soumis à ses stagiaires sur les figures et les situations tragiques, dans une courte pièce, ***The Short Electra***, qui redessine, avec une littéralité élémentaire qui les pousse aux extrêmes, le parcours d'Electre et d'Oreste, depuis l'assassinat de Clytemnestre jusqu'à leur fuite et leur perte dans le désert.

LES HORIZONS DU FUTUR (1997 – 2077...)

Parallèlement à ces expériences pratiques, Bond trouva une matrice fictionnelle dans laquelle les utiliser dans toute leur ampleur en les intégrant dans un système de représentation plus ambitieux. *Le Crime du XXI^{ème} siècle*, dont il commençât la composition en même temps que *Onze débardeurs* en cherchant à prolonger les questions contenues dans *Café*, allait ainsi fournir un second axe, thématique, à son écriture. Bond y poursuit l'exploration des forces profondes de notre époque, non plus cette fois en cherchant à les comprendre à l'appui du passé, mais en regardant dans l'avenir, afin de lire dans la perspectives des violences que nous serions susceptibles de commettre, et qui nous apparaissent encore inconcevables, les dynamiques, et les fondements imaginaires qui nous y entraînent. Bond retient des logiques souterraines du monde contemporain la perte de l'idée d'utopie et en concrétise les aboutissements ultimes en imaginant les conséquences et la réalité d'une société sans communauté. La pièce matérialise ce monde futur par une recomposition de l'espace en fonction de l'ordre qui le domine : elle représente une "zone nettoyée" dont les habitants ont été déportés et parqués dans de gigantesques "cités" (tandis que les "asociaux" sont enfermés dans des villes-prisons encerclées par un no man's land). Au milieu de cet espace abandonné et interdit, sillonné par des chiens sauvages et des hélicoptères de l'armée qui traquent les fuyards, Bond installe un "site", un lieu qu'il conçoit comme une action en soi, qui permettra le développement de l'événement et désigne l'existence humaine qui s'y implantera ; il s'agit ici des ruines d'une maison, comme un reste de civilité, que Bond imagine comme une forme humaine stylisée, où une femme, Hoxton, a réussi à se cacher et survit, et où convergeront d'autres personnages en fuite, à la recherche d'un ailleurs où ils pourraient se retrouver humains. Tous tenteront de trouver des liens avec les autres et de reconstruire une humanité ensemble, mais ils ne parviendront qu'à se déchirer. La pièce s'achève sur deux terrifiantes images de déshumanisation : l'un des personnages, Sweden, physiquement diminué au cours de la pièce (il s'ampute d'abord lui-même d'une côte, avant que des soldats ne l'obligent à se crever les yeux, puis lui coupent les pieds), qui rampe sur les ruines pour aller mourir parmi les chiens en reniant son humanité et un second, Grig, enfermé dans une cellule hermétique, effectuant quelques pas autour d'un bloc de pierre, comme une statue qui ne parvient pas à remonter sur son piédestal, et pousse sept hurlements. Pour une fois, cette pièce ne laisse laisser percer aucun espoir, mais elle se veut un avertissement.

Bond est depuis retourné visiter ce terrifiant univers dans cinq autres pièces, *Si ce n'est toi*, *Chaise*, *Born*, *People* et *The Under Room*, qu'il a situées en 2077, d'abord pour montrer les "cités réaménagées", où les populations ont été réinstallées – qui sont seulement évoquées dans *Le Crime du XXI^{ème} siècle*. Cependant, si ces pièces donnent à voir le travail de normalisation et de déshumanisation policière et administrative de ces sociétés sans communauté, elles parviennent aussi à opposer des actes de résistance humaine à cette entreprise d'écrasement.

Ecrive pour le Big Brum, *Si ce n'est toi* est en apparence plus légère, dès son titre (*Have I None*, le titre original, est le vers d'une comptine qui entremêle des liens familiaux paradoxaux), et même étrangement burlesque malgré une atmosphère pesante. La vie dans les cités a été réorganisée dans un cadre parfaitement uniforme pour éviter la souffrance, le passé a été "aboli" ainsi que les liens familiaux et les gens oublient tout, n'imaginent plus ; la consommation qui les rendait fou leur a été interdite, la possessions est "découragée", les déplacements contrôlés. Ces "réaménagements" ont également pour but d'enrayer les incontrôlables "poussées de suicides" qui frappent parfois les cités, saisissant les habitants, qui se donnent alors tous la mort frénétiquement, ensemble et de la même façon. Alors que dans les *Pièces de guerre* Bond montrait dans l'autodestruction de la guerre nucléaire

l'aboutissement logique du capitalisme, ici le suicide collectif apparaît comme la dynamique ultime de la postmodernité. La pièce révèle le fonctionnement social général à l'intérieur des relations humaines, dans le cadre domestique de la vie de Jams et Sara qui, dans un appartement sans fenêtre et réduit au strict fonctionnel, se disputent la propriété d'objets, des droits sur des portions de la pièce et se reprochent toute déviation (bruit, désordre), avec une maniaquerie bureaucratique. Leurs disputes, aussi violentes que dérisoires, sont en réalité des tentatives désespérées d'affirmer ce qu'ils croient juste, ne serait-ce que la définition d'un son, alors qu'on a effacé en eux toute possibilité de jugement, et, faute de mots, d'idées et de société, ils le font chez eux, avec des chaises, une table, des chaussures. Ce n'est finalement que dans le suicide, mais singulier, personnel et délibéré, que Sara accomplira un geste qui lui permettra de retrouver une part d'humanité, en décidant d'elle-même, de mourir à la place d'un étranger qui l'avait reconnue comme sa sœur, et hors de la maison.

Ecrite à peu près en même temps, mais pour la radio, *Chaise*, se déroule dans une cité similaire (et le même jour : celui du 143^{ème} anniversaire de Bond) et nous présente Alice, qui élève chez elle, en secret et illégalement, un petit garçon, Billy, qu'elle a trouvé bébé dans la rue. Billy vit selon le mouvement libre de son imagination, décrivant constamment les petits événements de sa vie par des histoires qu'il dessine à longueur de journée. La persistance de cette enfance dissimulée chez elle, semble avoir sauvé l'humanité d'Alice dans une société où, dit-elle, "il n'y a plus de rencontre. On oublie. On ne connaît plus personne". C'est ainsi qu'un jour, elle croit reconnaître sa mère dans une vieille femme, emmenée à l'euthanasie, qu'elle aperçoit de sa fenêtre et tente d'entrer en contact avec elle avec l'excuse (soufflée par Billy) d'apporter une chaise au soldat qui l'escorte. Celle-ci, jusqu'à lors totalement apathique, s'éveille à cet acte de bonté et l'embrasse à travers les barreaux de la chaise, provoquant avec le soldat un incident aux graves conséquences. Pour résister à l'emprise totalitaire des "services d'aide sociale", Alice devra disparaître entièrement, avec l'aide de Billy, qui entrera alors dans le monde extérieur. La pièce s'achève sur le bruissement de cendres humaines répandues par un enfant sur un parking pour que les roues des voitures les dispersent dans la ville.

Mais c'est avec *Born*, une nouvelle pièce de grande ampleur, que Bond est parvenu à exploiter de la façon la plus vaste et la plus profonde ce cadre fictionnel de 2077 dans une métaphore ambitieuse. Il nous montre à l'œuvre les soldats, appelés désormais "WAP" (contraction de "War Police"), chargés de traquer et d'exécuter les traîneurs de la "zone" après la déportation des populations vers les cités – et qui peuvent bien être ceux qui avaient mutilé Sweden dans *Le Crime du XXI^{ème} siècle*. On suivra ainsi le parcours de Luke, le chef d'une section de tueurs ressemblant fort à l'escadron de la mort de *Café*, qui cherche obsessionnellement à comprendre ce qui se passe dans la conscience de ses victimes au moment exact où il les tue, ce qui l'amène à pratiquer sur eux des expériences cruelles qui finiront par révolter ses hommes contre lui. Mais plus que ce cadre fictionnel, c'est l'ampleur de son projet qui porte la pièce, qui parvient à synthétiser et à aboutir tous les thèmes et les questionnements du théâtre de Bond, dans une composition picturale et fictionnelle gigantesque. Comme son titre l'indique, elle entend mettre en jeu ce qu'implique le fait d'être né – c'est à dire de venir au monde et de devoir y prendre place, en sujet. L'espace lui-même veut l'indiquer métaphoriquement et, en figurant de façon stylisée par un appartement, l'intérieur d'un crâne ou par un creux dans une falaise de craie, une orbite, oriente systématiquement la scène selon la subjectivité radicale d'un espace mental. Plus que jamais, bien sûr, il y est question de l'imagination, de son pouvoir à créer la réalité et des enjeux de son usage, qui travaillent la forme même de la pièce. Elle agence l'imaginaire et le réel non plus seulement par pénétration comme dans *Café* ou par superposition comme dans *Auprès de la mer intérieure*, mais par de constants et très suggestifs effets de surgissements,

l'imagination renversant le réel et s'emparant du récit ou provoquant des fusions audacieuses entre ces deux niveaux d'expérience. Cette formidable collusion de l'imagination et du réel permet à Bond de mettre en jeu des interrogations radicales par un constant renvoi de sens entre métaphores et littéralités s'enrichissant mutuellement, dans des images implacables, denses, et parfois d'un lyrisme éblouissant.

Bond a accordé un appendice à *Born* avec *People*, une courte pièce extrêmement concentrée, entièrement focalisée sur la mort. Vraisemblablement située dans la même "zone nettoyée" que *Le Crime du XXI^{ème} siècle*, elle reste enfermée sur un site très circonscrit, évoquant de façon à peine stylisée, une tombe, où se croisent les chemins de trois déserteurs des escadrons de la mort, qui, un jour, comme Nold dans *Café*, n'ont plus pu tuer : Postern, abattu par ses congénères et laissé pour mort, dont l'agonie recouvre toute la durée de la pièce, Margerson, qui ne peut que répéter inlassablement et mécaniquement l'histoire de sa désertion et "Quelqu'un", qui erre depuis qu'il s'est retrouvé amnésique au bord du fleuve, et tente de reconstituer son histoire. A eux s'ajoute Lambeth, une femme traumatisée par le meurtre de ses enfants, qui survit en pillant et revendant les vêtements des cadavres laissés par les "bandes de l'armée". La pièce décline les confrontations, cristallisées sur le manteau dans lequel Postern est en train de mourir, entre ces quatre personnages qui ont à tour de rôle besoin les uns des autres pour savoir qui ils sont. Plus que d'une rédemption ou d'une fuite, ils ont besoin au contraire, pour pouvoir sortir de leur crimes, de les connaître et de les comprendre, sans échappatoire et sans faux semblant. C'est finalement à cette extrémité que Bond a, durant toute son œuvre, cherché à convoquer notre temps et, c'est à porter sur elle ce regard frontal qu'il nous invite, pour sortir, nous aussi, des logiques criminelles dans lesquelles elle nous implique.