



HAL
open science

Théâtre de la guerre civile. Edward Bond, pour une politique de la colère

Arnaud Maisetti

► **To cite this version:**

Arnaud Maisetti. Théâtre de la guerre civile. Edward Bond, pour une politique de la colère. Registres : Revue d'études théâtrales, 2022, 23, pp.194-206. hal-04035701

HAL Id: hal-04035701

<https://amu.hal.science/hal-04035701>

Submitted on 6 Jun 2024

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

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

Théâtre de la guerre civile
Edward Bond, pour une politique de la colère

Je parle dans la colère
Agrippa d'Aubigné

First there was the theatre of people and animals,
then of people and the devil.
Now we need the theatre of people and people.
Edward Bond

Comment nommer notre présent et placer dans ce nom le désir rageur de le rendre inacceptable ? Peut-être par ce mot grâce auquel tout présent pourrait être nommé, mot par lequel précisément *l'Iliade* d'Homère commence, et avec lui, toute littérature qui voudrait *ne pas s'en tenir là, et chanter* malgré tout, le tragique de toute histoire : « Chante, ô Muse, la *colère* d'Achille, fils de Pélée, *colère* funeste, qui causa tant de malheurs aux Grecs, qui précipita dans les enfers les âmes courageuses de tant de héros, et rendit leurs corps la proie des chiens et des vautours. »

Mais qu'est-ce que la colère, au juste — et pourquoi est-elle à l'initiale de ces deux forces, le chant et la tragédie, colère qui en est même l'articulation nécessaire ?

La colère fait deux choses, soutient Pierre Pachet ¹ : elle modifie le monde autour de celui qui est en colère — en effet, elle peut faire commencer des révolutions ou des révoltes —, mais elle change aussi celui qui en est le siège. Elle le rend à ses propres yeux plus fort, quasi invulnérable ou invincible. C'est un de ces buts, on pourrait dire, physiologiques. Dans l'évolution, si la colère est venue aux primates que nous sommes, c'est sans doute justement pour nous préparer à certains types de combats.

Ainsi la colère possède-t-elle, brutalement, instinctivement, puissamment, une lancée *politique*, si par ce mot de politique on donne le sens minimal et premier de cette tension qui postule que le monde peut être transformé, que cette transformation commence par la sienne propre, mais que ces transformations ne s'arrachent qu'au prix des luttes.

¹ Enregistrement diffusé par France Culture lors de l'émission « En compagnie des auteurs », consacrée aux « écrivains en colère », diffusion le 29 novembre 2017.

Cependant, la colère n'est pas seulement cette brutalité pure qui ne relèverait que de la force. Immédiatement, Pierre Pachet la lie à une *énonciation*.

La colère est volontiers lyrique : il y a des colères inarticulées, bien sûr, mais la colère on pourrait dire — j'ai essayé de l'étudier, par exemple chez Péguy — que la colère, chez l'homme le plus inculte, cherche un rythme, cherche une régularité. Il me semble que les hommes, ou les femmes bien entendu, spontanément lorsqu'ils parlent d'amour cherchent quelque chose de beau dans l'expression, aussi incultes soient-ils — c'est certainement une des sources du sentiment du beau –, mais la colère est aussi donatrice de rythme, donatrice de régularité dans son emportement même. Évidemment ce sont d'autres formes de beauté. La colère est horrible aussi, mais elle cherche : elle cherche par exemple à marteler, elle cherche à réitérer, elle cherche à se relancer ; elle est une façon de puiser en soi une énergie qui peut être en effet une des sources de l'art oratoire, de l'invention intellectuelle, de la précision, en même temps qu'une source de destruction².

Ainsi la colère pourrait être cette liaison du politique et du poétique : une expression qui contiendrait en elle-même une résistance, une critique, une langue.

C'est cette colère qui pourrait qualifier la dramaturgie des trois dernières pièces publiées à ce jour par Edward Bond, dans un recueil paru en France en 2015 chez L'Arche³ — avec des traductions de Jérôme Hankins : *The Edge* [2011] (*Le Bord*) ; *The Broken Bowl* [2012] (*Le Bol affamé*) ; *The Angry Roads* [2013] (*Les Routes en colère*)⁴. Colère qui, loin d'être un sentiment, anime ici la structure des pièces et leur donne sens et portée, rythme, pulsation et beauté, et terreur. Ce sont trois pièces où la colère est la langue de la déchirure et de la décision. Celles où Bond affronte les enjeux de la séparation, c'est-à-dire de l'autonomie. Celles où l'auteur britannique donne une nouvelle mesure à son échange avec l'adolescence comme espace et temps où se nomme avec vigueur l'affirmation d'une conscience autonome : la déchirure est le moment de la crise, où seul peut être désigné le *je* libérateur.

Ces trois pièces s'unissent par leur vague motif et leur adresse : pièces adolescentes, elles racontent toutes trois les conflits qui unissent et déchirent le tissu familial. Destinées à la compagnie *Big Brum Theater in Education* de Birmingham, elles s'adressent à un jeune public, mais fraient dans des territoires de grande complexité. Elles revêtent toutes l'illusion de l'apparence réaliste : pièces d'intérieur entre les murs d'appartements qui pourraient être les nôtres, endossées par des corps qui jouent la comédie de la famille, sa tragédie. Et pourtant, chacune revêt les accents allégoriques d'un drame qui résonnent au-delà de son simple propos. Toutes trois mettent en jeu une guerre — livrée brutalement et avec les poings, ou larvées, à demi-mot. Une guerre entre les générations et en chacun des personnages, en chacun des

² Pierre Pachet a dirigé la publication de l'ouvrage *Colère, instrument des puissants, arme des faibles*, Éditions Autrement, 1997

³ Edward Bond, *Le Bord, Le Bol affamé, Les routes de la colère*, L'Arche, 2015. Les références de page pour ces œuvres seront donnés entre crochet après la citation.

⁴ Pour plus de visibilité, les renvois aux pages de cet ouvrage se feront dans le corps de l'article, entre crochets.

mondes que lèvent, brièvement, ces pièces qui sont autant de coups battus sur le corps du monde. Une guerre civile en réponse aux guerres, quasi invisibles, que mènent nos gouvernants. Car la guerre a changé de nature : elle n'est plus aujourd'hui l'affrontement de deux camps constitués qui organisent entièrement les forces économiques et morales d'une nation vers ce but, mais a désormais lieu partout et en même temps, se défait des frontières, des conventions et des traités : son objectif même, purement idéologique, devient abstrait. Ce que Bond voudrait faire, c'est reconquérir l'enjeu martial pour le rendre de nouveau visible, et le mener contre lui-même, non au nom de la destruction, mais pour reconquérir des espaces politiques de vies qui vaillent cette peine.

Dans *Le Bord*, un fils est à la veille de quitter son foyer pour « l'autre bout du monde », et sa mère, veuve, voudrait que cette dernière soirée se passe sans heurt — mais un Étranger, un sans abri que le jeune a croisé cette nuit-là allongé sur le sol ivre de fatigue ou d'alcool, frappe à la porte et accuse le jeune garçon de lui avoir volé son portefeuille.

Dans *Le Bol affamé*, une famille tente de vivre comme si dehors, dans un monde post-apocalyptique, tout continuait comme avant. Il n'y a pourtant plus de nourriture et plus d'organisation sociale, seulement un vent violent qui entre par effraction et saccage tout. La jeune fille s'est inventé un ami imaginaire qu'elle refuse de laisser mourir de faim.

Dans *Les Routes en colère*, c'est un fils qui voudrait enfin obtenir des explications sur le départ de la mère, autrefois — mais le père est depuis muet et ne s'adresse qu'en frappes rageuses sur la table.

La basse continue de ces trois pièces est une colère sourde — et non pas muette, quand bien même elle s'exprime le plus souvent secrètement, parfois à mots couverts et souvent par détours, et fuites, ou coups. Mais la colère est toujours ce qui travaille ces pièces parce qu'elle paraît finalement ce qui, dans les oppositions, seule *unit* les figures et tient ensemble la possibilité qu'il y ait encore *quelque chose à dire, et à faire*.

Lire ces trois pièces sous l'angle de la colère — et prenant cette colère non comme un affect, mais comme une poétique qui serait structure et dynamique, rapport au monde et à la langue —, ce serait tâcher de voir ce que l'écriture récente de Bond fouille et ce qui l'anime, en percevoir sa politique qui serait moins un programme qu'un cri, qu'un appel.

Car, au fond, de quoi témoigne la colère ? De ce à quoi on tient. Si la colère est une expérience mal considérée, c'est parce qu'elle paraît cette émotion contre laquelle la civilité proteste — et en effet, on peut lire toute l'histoire des civilisations occidentales comme un travail acharné contre la colère, cet excès, ce débordement, cette guerre livrée au-dehors. Mais si une histoire de la colère est à écrire, sa contre-histoire contemporaine est aussi à affirmer, qui serait une contre-insurrection salvatrice, un débord surgi là où la civilisation policée n'a pu bâtir

que des ruines, du silence et de l'indifférence. Ainsi, la colère est toujours un mouvement qui se jette contre un monde. Dès lors, il ne s'agit pas de faire de la colère une valeur en soi : et Bond est loin d'être un théoricien qui se débarrasserait des corps et des contextes. Le dramaturge anglais sait trop que la colère ne peut avoir de sens *en tant que tel*, mais qu'elle est toujours liée à l'enjeu de la valeur. C'est pourquoi les personnages de Bond se mettent en colère lorsque quelque chose à quoi ils tiennent est négligé, tenu pour peu, et par d'autres nié. Ce quelque chose peut être eux-mêmes — mais le ressentiment ne fonde pas une poétique, encore moins une politique —, il est plus souvent tout à fait autre chose : un état du monde, un Autre.

Exemplaire à cet égard est la colère de la Jeune Fille du *Bol affamé*, qui proteste contre le mépris voué à son ami *qui n'existe pas*. Sa colère est en quelque sorte *pure*, impossible à sermonner ou réduire : elle ne peut que se développer, puisque son père et sa mère ne voient pas cet Autre qu'elle protège, défend, jusqu'à vouloir le nourrir alors qu'il n'y a presque plus de nourriture pour eux. Le monde qu'érige Bond autour d'eux, ce réel d'anticipation, n'existe que comme cadre à l'élaboration de cette colère éminemment puissante, puisque portée au nom d'une altérité irréductible.

La colère dès lors ne dit pas *je*, elle tente toujours de dire *nous*. Elle est l'expression de ceux qui sont intimement blessés par un affront fait à la réalité ou aux autres. Et c'est dans cette dialectique du *je* et du *nous* que ce lyrisme se tisse : depuis Nerval, on sait bien que le lyrisme est cet arrachement de *je* à l'autre, cette lancée de l'attribut de sujet vers son altérité pulvérisé en fragments infiniment étrangers soi : « Je suis le Ténébreux, - le Veuf, - l'Inconsolé, / Le Prince d'Aquitaine à la Tour abolie : / Ma seule Étoile est morte, - et mon luth constellé / Porte le Soleil noir de la Mélancolie⁵. ». Ce lyrisme de la modernité⁶ est un lyrisme par nature politique parce qu'il engage un commun, des valeurs au nom de quoi la parole soudain s'élève : *lève la voix*.

Chacune de ses pièces s'organise dans un monde suffisamment vague pour être universellement reconnu, et s'ancre dans un rapport au monde puissamment investi par les objets, les relations qui construisent des histoires passées et à venir. C'est indexé à un *réel* que se fabrique à la fois patiemment dans la situation et brièvement dans l'économie de pièces assez courtes tout un monde insupportable qu'il faut à tout prix quitter, ou avec lequel en finir.

C'est le monde du *Bord*, que le jeune homme va laisser, et qui est symbolisé par l'Étranger, dont le corps est lourd et encombre – d'abord la chaussée, puis tout l'horizon de l'espace et du temps, puisque sa menace empêche le jeune homme de partir ; c'est le monde situé vers

⁵ Gérard de Nerval, « El Deschichado », in *Les Filles de feu*, « Les Chimères » [1856], GERARD DE NERVAL, ŒUVRES COMPLETES, Volume III, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1993, p. 644.

⁶ Lyrisme auquel répondent les formules rimbaldiennes, notamment « Je est un autre » (Lettre du 13 mai 1871 à Paul Demeny, in Arthur Rimbaud, Œuvres complètes, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1972, p. 249.

l'an 2077 du *Bol Affamé*, monde fantôme laissé à son propre vide, au vent qui l'emplit — et c'est pourquoi sans doute le geste de la Jeune Fille de le peupler d'un Ami imaginaire est salutaire, dans sa folie ; c'est le monde des *Routes de la colère* qui ne passe pas, ne peut pas passer pour le Jeune Homme tant que la vérité n'aura pas été dite sur le départ de sa mère. Ce serait donc contre ces mondes, abjects, insupportables, aliénants, que la colère s'exprimerait pour opposer d'autres mondes, d'autres réalités, d'autres vérités — plus émancipatrices. Et il est évidemment révélateur que dans ces trois pièces, ce sont les trois jeunes enfants qui sont saisis de cette colère, ou qui possèdent de telles colères : « J'ai des colères. J'serre les poings. Envie d'cogner quelqu'un. Le foutre à terre », dit Ron dans *Le Bord* [36].

Mais ces colères font face à d'autres colères : d'autres mondes que d'autres figures défendent. Car si la colère n'a pas de sens en soi, elle ne vaut aussi qu'en regard d'autre face auxquelles elles livrent combat. À la colère de Ron contre le monde vil des adultes répond celle de l'Étranger, figure allégorique d'un vieux monde, immobile et épuisé :

La fatigue me submerge. J'ai pas de cauchemars quand je dors. Je me réveille, je vois que rien n'a changé, je fais un cauchemar... J'étais quelque part de vide et y avait des gouttes d'eau qui giclaient dans une flaque. Je me suis réveillé et c'était vous qui pleuriez à l'intérieur de moi. [34]

Cette colère du vieil homme contre l'adolescent se porte d'abord contre le vol de portefeuille, et ce vol peut faire figure de passage — de rite qui ferait basculer l'enfant vers ce monde adulte. Mais la dramaturgie de Bond est retorse et refuse de suivre ces canevas convenus. Le jeune homme n'a en fait rien volé : le portefeuille est toujours resté en possession de l'Étranger, qui ne renonce cependant pas à sa colère. Celle-ci prend des accents plus profondément métaphoriques dans les derniers moments de la pièce, lorsqu'il commence à revêtir les vêtements de l'adolescent et décide de rester dans la maison. Par un brusque et inexplicable renversement des positions, l'adolescent clame alors soudain son désir de demeurer auprès de sa mère, qui au contraire enjoint son fils à partir. « Je mourrai dans son lit », dit l'Étranger pour clore la pièce. Ainsi ce dernier finit par prendre la place du fils et du père : un triomphe de cette colère, de ce monde ancien ? Ou au contraire, une manière de placer le départ, l'arrachement, les déchirures comme le seul élan vital qui importe pour en finir avec ces figures empesées du passé...

L'affrontement des colères est bien ce qui structure l'ensemble des pièces, parce qu'il met face à face deux conceptions du monde, du réel, de la vie. Dans *Le Bol affamé*, c'est la colère du Père face à celle de sa fille : un Père qui refuse de voir que le monde au-dehors est une ruine, et voudrait poursuivre le mime d'une existence sociale, normale, étriquée. La Fille a pris acte

du vide qui s'est fait au-dehors pour l'emplir d'un Ami, ce Tout qui n'est Rien. Mais le Père, par colère, détruit le bol que sa fille dispose pour son ami imaginaire :

Si tu nous cries dessus comme ça — casse ses affaires — bien sûr que tu ne peux pas le voir — (*pleurant*) tu ne le verras jamais ! (*En colère*) Si tu étais gentil et généreux et aussi bon que lui — lui ne crie pas et ne casse pas tout. [54].

Ce vieux monde incarné — porté — par le Père est détruit par ceux-là mêmes qui voudraient le bâtir, et c'est contre la destruction du monde que la Fille fait entendre sa colère. Finalement, il est moins question d'un désaccord sur le réel et le fictionnel, que d'un rapport à ce qui se détruit et ce qui se construit⁷. Ce monde vide et brisé sur lequel règne le Père — et dont il fait le vide à la fin, en brisant systématiquement tout le mobilier afin qu'on ne le lui dérobe pas — fait irrémédiablement référence à ce que notre présent saccage, la catastrophe écologique et géopolitique qui scande les nouvelles de ce monde : « tout est vieux maintenant » [59], dit finalement la Fille, tandis qu'autour de leur maison le monde est devenu définitivement une « ville fantôme » [52], reflet mortifère du fantôme qu'est l'Ami de la Fille. « Tu es tout ce que j'ai », se lamente-t-elle quand elle le croit disparu parce qu'elle *ne le voit plus*. Au cœur de cette dialectique vertigineuse du plein et du vide, du fantôme et de la présence — que rejouent l'illusion théâtrale et les apparitions de Personne et de Quelqu'un (les deux figures de l'Ami) —, Bond place la colère comme cette force qui permet précisément que soit rendu visible le combat entre la destruction (qui valide le réel) et l'invention vitale (qui pallie le vide par l'imaginaire).

Colère de l'enfance contre colère des Pères : dans *Les Routes en colère*, l'affrontement ne porte pas sur l'espace comme pour *Le Bol affamé*, mais sur le temps. Car ici s'oppose la colère du fils qui veut que son père témoigne de ce qui s'est autrefois passé — au moment du départ de la mère —, et celle du Père qui lutte pour ne pas dire, puis lutte pour en dire le moins possible, lutte contre lui-même dans une lutte contre le passé et son devenir au présent. Finalement, le Père avouera l'atroce vérité : la maîtresse qu'il voyait en cachette, la volonté de rompre avec elle, et comment par colère, il lui a roulé délibérément dessus, avec son taxi, alors qu'elle tenait un enfant dans ses bras.

Ces colères affrontées ont leur point d'appui : la passivité d'une tierce position qui est toujours le support à l'expression rageuse. C'est la Mère dans *Le Bord*, qui ne veut surtout pas

⁷ Cet enjeu de la destruction est visible dans le titre originel de la pièce, *The Hungry Bowl*. Mais comme le précise son traducteur, Jérôme Hankins, Bond n'était pas satisfait de ce titre qui lui semblait trop faire écho, en particulier, à Henry James. Après de longs débats entre Chris Cooper, lui et Jérôme Hankins, le titre *The Hungry Bowl* a prédominé. C'est donc ainsi que la pièce est intitulée dans le volume 10 des *Œuvres complètes*, qui vient de paraître chez Methuen. Il s'agit bien là du choix final de Bond, et non d'une interprétation personnelle de traducteur.

gâcher la dernière soirée avec son fils : « On va dire des choses qu'on regrettera » [20]. Or, cette passivité, ce désir de conciliation, de pacification, ne cesse d'être nuisible et d'alimenter la colère de son fils. C'est également la Mère pour *Le Bol affamé*, qui joue les médiatrices — range la vaisselle, appelle au repas, voudrait orchestrer la pantomime grotesque de la vie qui continuerait, et qui refuse de voir ce qui s'effondre : « je ne peux pas voir ma famille se battre comme des animaux » [65] — comme le père refuse de voir l'Ami imaginaire. D'un aveuglement à l'autre. Dans *Les Routes de la colère*, le père refuse de se mettre en colère — et cependant, ce refus la nourrit.

C'est là le propre de la colère : elle ne demande qu'à s'exprimer, et c'est pourquoi Bond en fait à la fois la matrice de sa langue, et l'aliment — le vecteur et sa matière. Comme elle est toujours le lieu d'un emportement, elle se nourrit elle-même, elle est cette force qui est toujours à l'affût, qui guette le moment où elle pourrait se renforcer, et qui au moindre mot, même d'apaisement (surtout d'apaisement...) se renouvelle⁸. La colère pourrait ainsi qualifier le propre de l'échange théâtral, qui a besoin d'être sans cesse relancé pour se produire et s'accélérer. Ainsi, la colère n'est pas une émotion qui fonde des psychologies, mais une puissance d'entraînement poétique : pour être, elle a *besoin* de s'exprimer, et s'exprimant, elle cherche et se donne ses moyens d'expression.

Par exemple, lorsqu'au seuil du *Bord*, Ron trouve, allongé, l'Étranger ivre ou épuisé. C'est le silence de cet homme qui lance et relance la colère du jeune garçon, dont la tirade pourrait sembler chaotique entre l'évocation de son départ et la colère contre l'Étranger — jusqu'à ce que l'on comprenne que les deux sont liés, et que le corps de cet homme fait obstacle à son désir, voire figure une tentation mortifère, une sorte de possible devenir (qu'il finira d'ailleurs par incarner à la fin de la pièce)

RON. Dégage ! Bordel d'enfoiré de — ! Dégage ! Bordel merde ! (*Se lève. Décoche un coup de pied à L'ÉTRANGER.*) Reste couché là mon pote si tu veux — me traîne pas au fond de ton caniveau ! (*Se brosse de la main.*) Sali mes fringues ! Te shooter dans la tronche bordel ! (*S'éloigne de quelques pas. S'assoit sur ses talons.*) Pff — le soulever j'ai plus de souffle — trop picolé. Rentre chez toi. Pourquoi i vient personne ? (*Lance.*) Hello ! — vieux croulant a besoin de quelqu'un pour — (*Silence.*) L'aut' bout du monde... (À L'ÉTRANGER.) Cru que t'étais un piège — un d'mes potes couché sur la route faisant le mort (*Lève les yeux vers le ciel.*) Pensais rentrer chez moi tranquille. Dernière fois. Voir le mien de ciel la nuit. Pas pareil là-bas en bas. (*Se relève. Se brosse de la main.*) Crasse. (*Baisse les yeux vers L'ÉTRANGER.*) T'es un déchet papy. (*S'apprête à le frapper du pied. Se ravise.*) Déchet. Pas souiller mes pompes sur toi (*S'éloigne vers la droite.*)... Me tirer de tout ça. [12]

⁸ Sur ce mouvement propre à la colère, voir les propos de Marielle Macé, dans l'émission radiophonique « Écrivains en colère » citée plus haut ; ou dans son ouvrage : *Sidérer, considérer*, Verdier, 2017.

Bond écrit cette tirade jusque dans sa chorégraphie : car la colère opère dans le corps, organise un rythme arrêté et relancé, fait de mouvements esquissés, interrompus, saccadés qui battent la mesure d'une langue hachée et coulée tout à la fois dans l'émotion de soi, du monde autour (la nuit, le silence), la peur aussi, la prophétie (le piège du corps mort). Cette prosodie est un mouvement qui épouse les courbes ascendantes (vers le ciel) et descendantes (vers la terre) d'une ligne musicale, prosodique et rythmique, qui règle rigoureusement cette *rage de l'expression*⁹, qui est un style — c'est-à-dire un rapport au monde.

Le battement de la colère est littéralement langage dans *Les Routes de la colère* constitué du long monologue du fils face à son père muet — ce dernier ne s'adressant à lui qu'en frappant sur la table. Ce sont ces *frappes* qui rythment la colère et sont l'unique parole donnée que le fils décode, traduit, et dont la prononciation fait figure de révélation pour le spectateur et pour lui :

Le PERE le fixe pendant un moment. Puis il martèle violemment la table.

NORMAN. Quoi ?

Le PERE, explosion de martèlements violents.

NORMAN. Quoi ? Je comprends pas ! (*Le PERE s'interrompt.*) Qu'est-ce que tu essaies de —

Le PERE reprend le martèlement. S'interrompt.

NORMAN. J'étais là-bas ? — là-bas ? Quand tu as tué la — ?

Le PERE martèle la table. S'interrompt.

NORMAN (*choqué et stupéfait*). J'étais là-bas quand tu as tué la —

« Le sage transforme sa colère de telle manière que personne ne la reconnaît, mais lui, est un sage, la reconnaît, parfois ¹⁰ » écrit Michaux. La colère des personnages ainsi n'est pas leur certitude : au contraire. Elle les dévoile, les démasque, les révèle souvent à eux-mêmes, malgré eux. C'est la colère du jeune Ron dans *Le Bord* qui lui ouvre accès à l'expression de l'amour inattendue pour sa mère ; c'est la colère de la Fille dans *Le Bol affamé* qui la maintient dans une bienveillance à l'égard d'un autre — quand bien même elle l'invente — ; c'est la colère du Fils qui permet que soit révélée l'affreuse vérité qui rétablira le sens tu par la lâcheté paternelle. En somme, pour Bond, dans ces pièces, la colère est toujours cette violence infligée au nom même des violences commises contre la vie : elle peut à cet égard se dire pour soutenir l'amour de la vie, et non pour détruire. Au contraire : les forces de destructions sont les colères maussades du ressentiment — ceux des vieillards qui hantent ces pièces comme des vaincus de l'histoire.

Dès lors ce qu'écrit Bond dans ces pièces n'est en rien la fable sordide d'un milieu social. Travaillées par le fantastique, l'irruption des fantômes et des devenirs, des puissances ravageuses du passé ou du futur, ces pièces opèrent vivant notre présent. Et la colère est ce levier pour d'un même geste lire notre histoire et lui résister. C'est en ce sens que Bond travaille

⁹ Formule de Francis Ponge.

¹⁰ Henri Michaux, *Poteaux d'Angle*, Paris, Gallimard, 1971, p. 17.

au corps un tragique à front renversé. Si la tragédie classique s'érigait comme morale contre l'excès — *l'hybris* —, qu'il soit amoureux ou héroïque, et enseignait la vertu comme modération civile, équilibre des intérêts et des passions, condamnant les victimes à leur destin funeste, Bond voudrait tout au contraire ériger la colère comme ce débordement qui protesterait contre la lente impuissance de notre époque. La colère est ici une vision qui possède pour elle l'intensité de l'attention. Toujours à l'affût d'un mot qui pourrait la relancer, ou qui, voulant l'apaiser, la renouvelle, la colère est une langue qui excède la civilité des langages du passé, producteurs de catastrophes. La colère est donc ici une façon de penser le présent — non pour le panser, mais pour en dévoiler les plaies, et choisir toujours la brûlure des départs.

Ainsi, les pièces de Bond rétablissent le théâtre comme le lieu d'un affrontement rageur — non comme l'espace d'un être-ensemble dont l'expression fait office aujourd'hui de slogan, d'injonction morale faite à l'art pour renouer un pseudo « lien social ». Au contraire, la scène est pour le dramaturge l'espace d'un combat intraitable, d'une guerre faite contre les lâchetés des guerres qui ne sont pas menées, et contre celles qui sont menées par lâcheté. C'est le sens du tragique de Bond : la catastrophe n'a pas eu lieu avant le début de la pièce, comme dans la tragédie antique ou classique, mais elle est l'horizon de notre histoire.

Quand j'ai commencé à écrire des pièces, c'était encore le lendemain de la Seconde Guerre mondiale, et nous, en Europe, nous savions ce qui se passe quand les choses vont vraiment mal. Le sommet avait été Hiroshima et Auschwitz. Nous avions cette grande crise juste derrière nous qui nourrissait nos écrits. Nous pouvions écrire à partir de notre savoir, dire que les choses devaient changer parce que ce qui s'était passé était insoutenable. Écrire sur la violence était pour moi une chose naturelle parce que j'étais conscient quelle façon dont nous vivions, notre façon de faire de la politique, notre système économique, menait au désastre. Ce qui arrive aujourd'hui, c'est que la crise est devant nous¹¹.

Ainsi, contre l'avènement de l'inéluctable, la parole élégiaque doit faire place à la colère, puisque *se mettre en colère*, c'est prendre la parole au nom d'un affront fait à la réalité, ou aux autres — afin de conjurer si possible la catastrophe, et de venger l'histoire à venir.

E. Bond, plus que jamais *angry young man*, révèle dans ces trois pièces la puissance salvatrice de la jeune colère. Si la colère est chaque fois dans ces pièces un sursaut, on comprend l'enjeu du dramaturge de travailler avec les adolescents et pour les adolescents, à l'âge où la colère est précisément l'espace intime où se fait l'expérience et l'épreuve de leur individualité. C'est à ce sursaut que nous appelle Edward Bond, un sursaut d'autant plus essentiel que la

¹¹ « S'il y a une chose que Shakespeare ne fait jamais, c'est désespérer », in *Edward Bond, Entretiens avec David Tuillon*, Paris, Les Belles Lettres / Archimbaud, 2013, p 19.

guerre qui nous entoure conduit les gouvernants à manipuler cette colère pour justifier qu'on renonce à nos libertés.