



Affiche du spectacle – La Fabrique d'images – Emmanuelle Roule

Au TGP-CDN de Saint-Denis,
DU 13 JANVIER AU 7 FÉVRIER 2014

Jeudi 9 janvier à 20h : MK2 quai de Loire (19^{ème} arr.) : Projection de *Blow up* d'Antonioni. Présentation par Michel Vittoz (traducteur)
Samedi 11 janvier à 16h CNSAD : Rencontre publique avec Edward Bond
Mardi 14 janvier 18h30 Librairie de Paris (17^{ème} arr.) : Rencontre avec Edward Bond et David Tuillon (dramaturge)
Mercredi 15 janvier à 20h : Librairie Comptoir des mots (20^{ème} arr.) / Rencontre-Lectures de Poèmes d'Edward Bond avec P-F Gravière (comédien) et David Tuillon

LES GENS

DU 13 JANVIER AU 7 FÉVRIER 2014

Lundi, jeudi, vendredi à 20h / samedi à 18h / dimanche à 16h

TEXTE - EDWARD BOND

MISE EN SCÈNE – ALAIN FRANÇON

TRADUCTION – MICHEL VITTOZ

DRAMATURGIE – DAVID TUAILLON

ASSISTANAT À LA MISE EN SCÈNE – NICOLAS DOUTEY

DÉCOR – JACQUES GABEL

LUMIÈRE - JOËL HOURBEIGT

SON – LÉONARD FRANÇON

COSTUMES – ANNE AUTRAN-DUMOUR

Avec :

PIERRE-FÉLIX GRAVIÈRE	Quelqu'un
AURÉLIEN RECOING	Postern
ALAIN RIMOUX	Margerson
DOMINIQUE VALADIÉ	Lambeth

Salle Roger BLIN – Durée : 1h30

L'Arche est éditeur et agent du texte. Parution de la traduction de Michel Vittoz le 7 janvier 2014.

Dossier réalisé avec Anouk Eizenberg, Colette Lacrouts, Elsa Marcel, Audrey Pouhe Njall, Camille Peyssard-Miqueau, Delphine Picart et Shirley Pollett dans le cadre d'un partenariat entre le TGP-CDN de Saint-Denis et l'Institut d'études européennes de l'Université Paris 8.

Contact Service Relations avec le public du TGP-CDN de Saint-Denis :

Delphine BRADIER / 01 48 13 70 01 / d.bradier@theatregerardphilipe.com

Caroline GAUVINEAU / 01 48 13 70 07 / c.gauvineau@theatregerardphilipe.com

François LORIN / 01 48 13 19 91 / f.lorin@theatregerardphilipe.com

SOMMAIRE

Glossaire Bond	4
I- L'auteur et son œuvre	6
A- Éléments biographiques	6
B- Enjeux politiques et esthétiques	9
II- <i>Les Gens</i> : la pièce, les personnages et le texte	11
A- Edward Bond, Alain Françon et le « Cycle de Paris »	11
B- Synopsis de <i>Les Gens</i>	12
C- Portraits des personnages	14
D- Dramaturgie et langage	15
E- La traduction	20
F- 2 extraits	21
III- Éléments scéniques	25
A- Note d'intention d'Alain Françon	25
B- Décor et scénographie	25
C- Direction d'acteurs et mise en scène	26
D- Lumière	27
E- Costumes et accessoires	27
IV- L'équipe artistique	30
ANNEXES	36
1. Bibliographie sélective	36
2. Entretien inédit avec Edward Bond sur <i>Les Gens</i>	37

Les citations d'Edward Bond sont issues du Livre de David Tuailon : *Edward Bond, entretiens avec David Tuailon*, Les Belles Lettres, Paris, 2013

Glossaire Bond

Autorité : Le rapport de l'individu à l'autorité est un thème récurrent des pièces d'Edward Bond. L'autorité est celle de la société et se manifeste notamment à l'école, à l'armée ou dans la famille par les codes sociaux auxquels les personnages doivent se conformer (voir *Innocence*). L'autorité revêt toutes les notions de pouvoirs et s'exerce par la violence (voir *Violence*). Les vêtements et les accessoires corporels, notamment les uniformes, sont souvent des marqueurs de l'emprise de cette autorité sur l'individu, mais ils peuvent aussi indiquer sa liberté individuelle.

Béance : C'est l'ouverture, le jeu, entre l'expérience vécue et la compréhension qu'il en a, dans laquelle l'être humain fabrique du sens (voir *Imagination*). Les pièces de Bond mettent leurs personnages dans des situations de crise qui les placent dans cette béance (voir *Détail*). Ils se retrouvent alors confrontés à eux-mêmes et à leur capacité à faire des choix, ils font appel à leur libre arbitre, en faisant abstraction de ses appartenances sociales et culturelles.

Brecht : Si l'objectif de Bertolt Brecht avec la *distanciation* était de rendre étrangères les situations couramment acceptées de la vie sociale afin que les spectateurs puissent les observer comme à distance et les interroger, Edward Bond, lui préfère y plonger le spectateur, l'amener à regarder les choses pour ce qu'elles sont, à partir de ce qu'il connaît déjà : « Je veux regarder objectivement à l'intérieur des personnages et voir pourquoi ils sont attachés à leurs relations sociales. »

Détails : Edward Bond s'attache à de tous petits détails, des objets ou des actions, qui ne correspondent pas à l'ordinaire et sur lesquels les personnages comme les spectateurs doivent s'interroger (voir *Questionner*) et qu'ils ne peuvent appréhender que par leur imagination (voir *Imagination*). L'écriture de Bond (et donc les questionnements des personnages) procède comme par arrêt sur image et par zooms, de plus en plus précis, sur ce qu'ils ne comprennent pas, jusqu'à ce qu'ils remettent en cause toute leur situation. Dans *Les Gens*, c'est, pour chacun des tueurs, un détail inattendu qui les a empêchés de continuer à tuer. L'Histoire n'est faite que de détails.

Guerre : Son expérience personnelle de la guerre quand il était enfant est une des sources des interrogations d'Edward Bond et de ses pièces, sans en être le sujet unique. La guerre est la représentation ultime de la violence sociale diffuse (voir *Violence*). Bond s'intéresse plus précisément aux questions auxquelles doit faire face l'être humain qui doit la traverser. Comment peut-il rester humain dans des situations qui le rendent inhumain (voir *Humain-inhumain*).

Humain-inhumain : Dualité centrale du théâtre d'Edward Bond : « Comment être humain dans un monde inhumain ? » L'être humain doit affronter la part d'inhumanité dont il se montre capable pour pouvoir refonder son humanité. L'innocence (voir *Innocence*) est la force en lui qu'il peut lui opposer.

Imagination : Dynamique cognitive complémentaire de la raison, l'imagination, selon Edward Bond, permet de comprendre ce que nous vivons : par des représentations, des projections, des récits, elle donne sens à nos expériences nouvelles et fait le lien entre le connu et l'inconnu. Elle est, selon Bond, la caractéristique qui définit notre humanité car elle nous permet d'appréhender le monde qui nous entoure et éventuellement d'agir sur celui-ci.

Innocence : L'innocence est, pour Edward Bond, la condition première de l'être humain, dont l'existence n'est, à l'origine, déterminée par rien d'autre que la certitude de son droit à exister. Elle constitue « un savoir humain radical » qui est à la source du sentiment de justice et son langage est l'imagination (voir *Imagination*). L'innocence accompagne toute l'expérience qui constituera l'individu et elle entre en conflit avec la pression et le

conditionnement que celui-ci subit de la société. Mais elle est aussi la force qui peut lui permettre de s'en libérer (voir *Humain-inhumain*) et qu'il peut retrouver par l'imagination (voir *Imagination*).

Justice : La vie humaine est une quête de justice et le théâtre est un moyen de l'appréhender, soit parce qu'il montre les injustices de la société, soit parce qu'il montre comment s'en libérer (voir *Innocence*). « Voilà le projet humain : créer la justice¹ ».

Langage : « Le langage est un produit humain. Il s'empare de la géographie du monde extérieur pour construire une structure dans le sujet. En ce sens, le langage parle pour vous, il est ce que vous avez à dire, et vous devez en accepter la responsabilité même si vous n'avez pas envie de l'entendre ». « Le langage est une pieuvre à un million de tentacules ».

Shakespeare : Bond découvre le théâtre enfant avec *Macbeth*. C'est une révélation : la pièce lui parle de son expérience de la guerre comme personne ne l'avait fait auparavant. Les situations et les archétypes des pièces de Shakespeare, tels *Hamlet* ou *Le roi Lear*, sont des références récurrentes dans son œuvre qui les réinterroge à la lumière du présent. Il a écrit d'ailleurs sa propre version de *Lear* (1972) et une pièce mettant en scène Shakespeare : *Bingo* (1973).

Peinture : La Peinture est pratiquement le seul art que Bond aborde pour parler du théâtre. Il cite Le Titien, Giotto, Caravage, Uccello, Bacon, Picasso... Les métaphores liées à la peinture servent aussi pour évoquer son écriture : « Je sculpte avec un pinceau et peins avec un marteau ».

Questionner : « Les mots doivent servir à poser les bonnes questions. » Vivant dans une société qui apporte hâtivement des réponses toutes faites à toute question, nous n'interrogeons plus par nous-mêmes ce que nous ne comprenons pas. Dans ses pièces, Bond met les personnages dans des situations de crise qui les obligent à se poser de « vraies » questions et y répondre par eux-mêmes. Pour les formuler, ils doivent souvent trouver un langage propre (voir *Langage*) et ont recours à leur imagination (voir *Imagination*).

Situation : Il s'agit du contexte humain et social dans lequel l'auteur place ses personnages. Certains personnages cherchent à comprendre leur situation pour pouvoir ensuite agir sur elle : Len dans *Sauvés*, ou Quelqu'un dans *Les Gens*. En appliquant la formule de Socrate « Connais-toi toi-même », ils empruntent la voie vers la liberté. Bond met alors en scène des situations qui se veulent universelles, que chacun doit pouvoir comprendre et *agir* à son tour.

Violence : Terme systématiquement associé à l'œuvre d'Edward Bond. On dit de ses pièces qu'elles sont violentes, parfois jusqu'à l'insupportable. Edward Bond retourne ce jugement en disant que c'est la violence de la société telle qu'elle s'abat sur les individus qui est insupportable. C'est celle-ci qu'il entend montrer dans ses pièces, telle qu'elle existe réellement. Alors que l'actualité porte chaque jour son lot d'atrocités qui glissent sur nous, Bond dans ses pièces s'arrête sur un de ces faits. Puis, il analyse de manière extrêmement rigoureuse les comportements des êtres humains dans ces situations précises. Il traque inlassablement les traces d'humain dans des situations qui semblent inhumaines (voir *Humain-inhumain*). À l'inverse de la représentation omniprésente et habituelle de la violence, il ne cherche donc pas à la rendre séduisante ou écœurante, mais à nous montrer de l'intérieur (voir *Brecht*) les processus qui la constituent et lui permettent d'exister. Il nous offre ainsi une possibilité de la comprendre et peut-être de l'empêcher dans nos vies.

¹ Entretien avec Laure Adler, *Hors Champs*, France Culture 15.07.13 : <http://www.franceculture.fr/emission-hors-champs-edward-bond-2013-07-15>

I L'AUTEUR ET SON ŒUVRE

A. Éléments biographiques

L'Histoire d'un écrivain²

Je suis né à huit heures 30 le soir du mercredi 18 juillet 1934
Pendant un orage
Une heure avant d'entrer en travail ma mère frottait l'escalier de l'immeuble pour
que la sage-femme trouve des marches propres
Dans le quartier où vivait ma mère le corps médical était considéré comme agent de
l'autorité
J'ai été bombardé pour la première fois à cinq ans
Le bombardement a continué jusqu'à ce que j'en aie onze
Plus tard l'armée m'a enseigné neuf façons de tuer mon ennemi
Et la communauté m'a enseigné cent façons de tuer mon voisin
J'ai vu qu'il n'y avait pas de justice entre les différentes parties de la communauté.
Une injustice est comme un galet lâché au centre de l'océan
Quand les rides atteignent le rivage, elles sont devenues un raz-de-marée qui noie
les villes.
La nécessité règle nos jours selon la loi de la cause et de l'effet
Ceux qui gouvernent ne savent pas ce qu'est une personne
Et les gouvernés ne savent pas ce que devrait être un gouvernement
À la place, les méchants font le mal et parce qu'il n'y a pas de justice, les bons
doivent faire le mal aussi
Comment peuvent-ils sinon gouverner la prison où ils vivent ?
J'arpentais les rues plein de rage
Je voulais que les pierres dans les cimetières militaires pleurent les morts sous elles
Je voulais que le crâne rêve de justice
Et puis je me suis souvenu du cerf-volant de pierre qui vole dans l'esprit de l'enfant
Et j'ai vu les vieillards toucher leurs cheveux blancs aussi doucement qu'un moineau
fait son nid sur le flanc d'un iceberg.
Alors à vingt ans j'ai écrit une pièce
La loi d'écriture des pièces doit être la cause et l'utile
Pour casser la nécessité et montrer comment la justice est possible
Comme tous ceux qui vivaient au mitan de ce siècle ou qui sont nés plus tard
Je suis citoyen d'Auschwitz et un citoyen d'Hiroshima
De ce lieu où les méchants ont fait le mal et de ce lieu où les bons ont fait le mal
Tant qu'il n'y a pas de justice, il n'y a pas d'autres lieux sur terre : il n'y a que ces
deux-là
Mais je suis aussi citoyen d'un monde juste encore à faire

(1997)

Enfance, jeunesse et guerre

« Edward Bond est 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 60, écrivain confirmé et radical dans les années 70, opposant actif à l'écrasement du pays par le néolibéralisme Thatcherien ; puis il a dû repenser son œuvre et sa réflexion à la chute du mur de Berlin et de nouveau dans la période de bouleversements et de redéfinitions que connaît le monde en ce début de XXI^e siècle.

Bond est ainsi le poète d'une époque de crises, de mutations et de remise en cause 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 acte³ ».

² In La Trame cachée (2000) trad. J. Hankins et S. Magois, Paris, L'Arche, 2003

³ David Tuaille, in Colline.fr n°5 2006 (<http://www.colline.fr/fr/revues-electroniques>)

Edward Bond naît à Londres dans une famille ouvrière d'origine paysanne. Il est d'abord marqué par la guerre. Il n'est qu'un enfant alors que débute le **Blitz**. À travers cette campagne de bombardement, le commandement militaire nazi tente de décourager la population anglaise et de rendre l'opinion publique hostile à toute intervention armée. Edward Bond est alors évacué en Cornouailles, puis dans les *Fens* chez ses grands-parents. Rétrospectivement, il décrit un sentiment d'incompréhension du monde : « Sur le pas de ma porte, je voyais une maison qui avait été bombardée pendant la nuit et, quand je sortais, je trouvais partout des **béances** là où des maisons étaient tombées ».



Blitz de Londres. 1940-1941



Ces paysages de ruines et le contexte apocalyptique sont omniprésents dans ses pièces. Il dit à ce propos : « ces ruines sont restées là des années et on était habitué à les voir. Elles sont devenues pour moi non plus le lieu de destruction mais de survie et d'espoir (...). **Subir très jeune des bombardements m'a donné la capacité de comprendre ce que fait un personnage dans une situation, en me mettant à sa place.** »

Les crimes et les atrocités commis durant la deuxième guerre mondiale vont rapidement tenir une place centrale dans sa réflexion sur le monde, alimentant la question de la justice, et le besoin de comprendre. « C'était comme si la guerre telle qu'on la connaissait n'avait été qu'un rideau qui venait d'être arraché (...) et en dessous il y avait l'horreur absolue. A ce moment, le monde est devenu vieux et l'humanité insondable ». « Je me dis parfois que c'est l'humanité qui est morte à Auschwitz ».

Quelques années plus tard, au début des années 1950, il effectue son service militaire et passe deux ans à Vienne avec les forces d'occupation alliées. « J'ai connu la camaraderie du meurtre : comment les gens acceptent qu'on exige d'eux de tuer en inventant l'unité à l'intérieur du groupe ».

- **Edward Bond et l'écriture**

Edward Bond aurait aimé être peintre, il aurait pu être compositeur, mais la forme d'art accessible dans sa jeunesse a été le théâtre. Adolescent, il le découvre grâce à une politique progressiste ouvrant les salles de théâtre aux classes venant des quartiers ouvriers. Sa première expérience de théâtre est une représentation de *Macbeth* et cela change sa vie. Il s'en souvient comme de la première fois que quelqu'un lui parlait de la guerre, de sa société, de son monde. L'intime et l'universel se confondaient pour lui parler. Il dira plus tard : « Je sais ce que j'ai à faire, je sais ce que cela veut dire d'être en vie ». Edward Bond quitte l'école à 15 ans et commence à écrire en autodidacte. Il se forme en allant au théâtre et écrit sa première pièce à 20 ans.

Il est remarqué par le Royal Court Théâtre qui crée ses premières pièces. Sa première pièce importante, *Sauvés*, créée en 1965, provoque un énorme scandale : la pièce est interdite en Angleterre (comme sa pièce suivante, *Au petit matin*, en 1968), mais les débats et les polémiques suscités par cette interdiction conduiront à l'abolition de la censure théâtrale en Angleterre. Au début des années 1970, *Sauvés* est la pièce la plus jouée dans le monde. Elle est créée en France par Claude Régy au TNP en 1972 (avec Gérard Depardieu et Hughes Quester).

Bond reste un auteur dominant de la scène britannique jusqu'au milieu des années 1980. Il écrit pour les grandes institutions théâtrales : après le Royal Court (où sont créées *Lear*, *La Mer* et *Le Fou*), il collabore avec la Royal Shakespeare Company (pour laquelle il écrit *The Bundle*, *Restauration*) et il met en scène certaines de ses pièces au National Theatre (*La Femme*, *Été*). Il écrit aussi des pièces pour des troupes plus modestes, étudiantes ou militantes (*Jackets*, *Les mondes*, *La Pierre*) et reçoit des commandes pour des scénarios pour le cinéma (*Blow up* d'Antonioni, *Michael Kohlhaas* de Schlöndorff) et la télévision (*Mardi*, *Maison d'arrêt*), des livrets d'opéras (*We come to the river* et *La Chatte anglaise* pour Hans Werner Henze) et ballet (*Burn* pour William Forsythe), des traductions et des adaptations (*Les Trois sœurs* de Tchékhov, *L'Éveil du printemps* de Wedekind). Depuis le milieu des années 1990, il entretient une fructueuse collaboration avec la compagnie de théâtre jeune public de Birmingham Big Brum, pour laquelle il a écrit une quinzaine de pièces (*Auprès de la mer intérieure*, *Onze débardeurs*, *Le Bol cassé...*)

Après un désaccord avec la Royal Shakespeare Company, Bond s'éloigne de la scène institutionnelle britannique qui lui semble jouer un rôle culturel néfaste. Il n'y autorise plus la création de ses nouvelles pièces.

Si les pièces de Bond sont toujours jouées dans le monde (en particulier *Sauvés*, *Lear*, *Les Enfants* et *Si ce n'est toi*), elles jouissent en France d'une situation toute particulière. Bond a en effet accédé à une nouvelle notoriété en France dans les années 1990, grâce aux créations par Alain Françon de *La Compagnie des hommes* en 1992, et surtout des *Pièces de guerre* au Festival d'Avignon en 1994, qui ont entraîné une redécouverte de son œuvre tant dramatique que théâtrale. Durant les douze saisons qu'il a passé à la direction du Théâtre national de la Colline, Alain Françon a créé *Café*, *Le Crime du XXI^e siècle*, *Si ce n'est toi*, *Naître* et *Chaise*, donnant à son œuvre et à sa parole une visibilité exceptionnelle. *Les Gens* a été écrit par Bond pour Alain Françon et ses acteurs.

Edward Bond est aujourd'hui l'auteur de plus de cinquante pièces et reste l'un des auteurs les plus importants du théâtre contemporain. Il est également l'auteur d'une abondante poésie, très peu traduite en français, dont voici un nouvel exemple.

Oranges (trad. Christel Gassié, in *Check up*, Paris, L'Arche, 1997).



E. Bond au Théâtre de la Colline, 2001 / D. Tuauillon

Quand je serai mort depuis cent ans
 Un jour une femme dans une rue animée
 Pressant le pas pour rentrer chez elle
 Trébuchera sur un pavé inégal
 Vacillera – ne tombera pas – suspendra son pas
 Et laissera tomber son cabas
 Paquets, éclats, débris, s'étaleront à ses pieds
 Mais les oranges se disperseront dans la rue
 J'aimerais être là pour les ramasser
 Courir après celle qui roule plus loin – une couleur qu'on ne peut
 pas manquer – au milieu de la circulation
 Et les lui rapporter
 Et les mettre dans son cabas
 Mieux vaudrait ramasser les oranges de cette femme dans la rue
 Mais peut-être les pièces que j'écris pourraient être utiles encore
 Quand je serai mort.

B. Enjeux politiques et esthétiques

- **Un théâtre réflexif**

Edward Bond ne donne pas de réponses aux problèmes de la société – il les met en lumière. **L'implication du spectateur est primordiale** : son théâtre se veut réflexif, comme un miroir tendu vers le public et la société. L'histoire qu'il nous montre doit être *agie*, vécue, et pas seulement regardée. Ni moralisateur, ni cathartique, son théâtre interroge les valeurs de notre société et le sens que nous donnons à nos actions, et notamment dans nos **situations** quotidiennes.

Se référant à la tradition du théâtre grec, le « théâtre sérieux » comme il l'appelle, Bond conçoit le théâtre comme la forme artistique la plus à même de questionner l'individu et la société, et la manière dont l'un et l'autre interagissent. Si ses situations convoquent les grands mythes, politiques et violents, sur lesquels la culture européenne se fonde, toutes ses pièces prennent place ici-bas, dans un monde qui est le nôtre. **Il n'y a pas de Dieu chez Bond, les hommes et les spectateurs sont laissés seuls face à eux-mêmes.** Il propose une philosophie, avec des éléments très simples.

De la même manière, les comportements de ses personnages ne s'expliquent pas par leur histoire personnelle ou par leur psychologie. Au contraire, il cherche à expliquer leurs actes par leur situation dans la société, et ainsi, son analyse est politique. **Il considère l'homme dans sa condition première, celle d'être humain, ce qui implique aussi bien le fait d'être un individu, un sujet, que le fait de vivre en groupe dans la société.** C'est pourquoi ses personnages sont peu caractérisés, et ses didascalies « pauvres » en indications d'intentions, assez courtes et ouvertes à la fois. Les personnages ne sont pas caractérisés en tant que personnes, mais dans leur situation – des hommes et des femmes face à telle ou telle décision.

- **La responsabilité morale de l'Homme**

C'est à l'homme de se définir lui-même, car nous n'avons pas de valeur induite en nous-mêmes. En cela, sa pensée et la philosophie de Jean-Paul Sartre peuvent se rejoindre sur différents points.

Chez les deux auteurs, assumer sa responsabilité c'est avant tout aspirer à la liberté, et cette liberté s'exprime à travers le sens que nous donnons aux situations dans lesquelles nous sommes impliqués. Pour Bond, cette liberté n'est possible que dans la **béance**, la possibilité que nous avons de faire appel à notre libre arbitre. Pour être humain, il ne s'agit pas seulement de ressentir les émotions, mais avant tout de chercher à faire sens de sa propre situation dans le monde. Cela passe par le questionnement et **l'imagination** : dans *Les Gens*, les personnages cherchent à comprendre leur situation, à connaître leur identité. **Quelqu'un**, personnage amnésique, est le seul qui réalise réellement ce processus. Durant toute la pièce, il cherche son identité. Une fois qu'il sait être un tueur, il ne le réfute pas et endosse le rôle qu'on lui donne. Il sait qui il est, alors il peut agir et « trouver une raison de vivre ». Questionner, pour Bond, c'est agir. « Cela fait peur, mais si vous pouvez suivre ce qui se passe et le comprendre comme une logique créatrice, alors vous en tirerez un grand sentiment de liberté. »

On retrouve aussi chez Bond la même dimension humaniste : **être humain signifie être responsable de soi, de ses choix, de son individualité, mais engage aussi la responsabilité du monde entier** : « Je suis responsable pour moi-même et pour tous, et je crée une certaine image de l'homme que je choisis ; en me choisissant, je choisis l'homme⁴. » De la même

4 Jean-Paul Sartre, *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, Éditions Nagel, 1965, p.26

manière, les personnages de Bond expriment chacun une possibilité, une certaine image de l'homme. Il explore ces possibilités de réaction et décortique leur processus.

- « **L'argent dans notre société est une forme de violence** »

Notre époque ne connaît pas de grande guerre – comme ce fut le cas au cours du xx^e siècle – mais selon lui, c'est la consommation et le capitalisme qui nous amènent à la violence. Le consumérisme nous empêche de nous poser les questions fondamentales de l'être humain et ne nous offre que des réponses immédiates. Nous cherchons à combler la **béance** par l'argent, à en faire le sens de notre vie, en pensant que la richesse résoudra les maux de notre société. Mais Bond veut démontrer que cette logique est stérile : l'argent ne peut répondre à « l'ambiguïté humaine » et au contraire, il entraîne une violence plus insidieuse.

Les Gens, ainsi que les autres pièces du « Cycle de Paris⁵ », nous plonge dans un futur plus ou moins proche. Bond veut aussi amener le public, et notamment le jeune public, à réfléchir sur la société à venir, celle qui se crée en ce moment. En refusant le culte du présent, ce qu'il appelle « la société de la défonce », il dénonce la perte de libre arbitre qui en résulte. Il nous invite à prendre la responsabilité du présent, et celle de l'avenir.

- « **Montrer la violence frontalement** »

Ainsi, Bond s'appuie-t-il sur l'Histoire pour refléter le présent. Puisqu'il a vécu dans « un siècle de cimetières », **ses pièces font référence aux grands drames du xx^e siècle** : la guerre, la menace nucléaire sont les trames de fond de la plupart de ses œuvres. De son enfance, il a gardé un certain « sens du désastre », et en effet, il montre la violence et la barbarie frontalement. Et si ses pièces peuvent choquer, c'est que Bond exploite l'extrême de chaque situation. **Il place ses personnages face à des dilemmes moraux qui ne laissent aucune échappatoire** : choisir entre sa vie et celle d'un autre, choisir entre deux enfants innocents, choisir entre ce qui est bon pour nous et ce qui est bon pour les autres, exprimer son individualité ou faire ce que la société nous impose.

La créativité de l'auteur doit être au service de notre monde, doit « produire de la réalité ». Il amène ses personnages à l'extrême de chaque situation pour en dégager une vision totale de l'homme, car cet extrême n'est jamais entièrement inenvisageable ni extérieur à l'homme : « La situation extrême contient toute la réalité ». Ces pièces montrent l'homme à visage découvert, sans concession – vision que certains préfèrent ne pas voir – par peur ou par mauvaise foi ? Bond nous invite à prendre le temps de nous regarder vraiment, pour revenir à notre « impératif humain ». Et cela est seulement possible par la tragédie.

⁵ Cf p.12

II- LES GENS : LA PIÈCE, LES PERSONNAGES ET LE TEXTE

A. Edward Bond, Alain Françon et le « Cycle de Paris »

Les Gens est le quatrième volet d'un cycle de cinq pièces (*Café*, *Le Crime du XXI^e siècle*, *Naître*, *Les Gens*, *Innocence*), qu'Edward Bond appelle aujourd'hui « Le cycle de Paris » et qu'il a dédié à Alain Françon. Ces pièces abordent la question de la déliquescence de la société occidentale. S'inspirant d'une phrase de Margaret Thatcher prononcée en 1987 (« Vous savez, ce qu'on appelle la société, ça n'existe pas. Il y a seulement des hommes, des femmes, individuellement, et leurs familles »⁶), **Edward Bond s'interroge sur ce à quoi pourrait ressembler un futur proche si les hommes politiques faisaient de la destruction de tout lien social un vrai projet politique.**

Pourquoi cette dédicace à Alain Françon ?

En premier lieu c'est sans doute, comme Edward Bond le lui a souvent écrit, car les mises en scènes des pièces auxquelles il assistait au théâtre de la Colline lui donnaient envie d'écrire de nouvelles pièces, d'écrire « mieux » comme il le disait, de reprendre, travailler et décliner avec Alain Françon et ses acteurs tous les thèmes qui sont au centre de son œuvre. En second lieu c'est aussi un témoignage de reconnaissance, une façon de soutenir celui dont le moins qu'on puisse dire est qu'il aura beaucoup travaillé pour que le théâtre d'Edward Bond (re)trouve une place en France.

Ayant vu ce que ces spectacles apportaient à ses pièces, Edward Bond se sentit libre d'approfondir leurs discours et leurs moyens, leurs thèmes et leurs motifs et écrivit donc, directement pour Alain Françon, et ses acteurs (en particulier Dominique Valadié, Carlo Brandt et Pierre-Félix Gravière), à la suite de *Café* (créé au Théâtre national de la Colline en 2000), *Le Crime du XXI^e siècle* (créé au Théâtre national de la Colline en 2001) *Naître*, (créé au Festival d'Avignon en 2006), *Les Gens* et *Innocence* (cette dernière toujours inédite) qu'il finit par regrouper sous le terme général de la « Quinte de Paris ».

Le monde de 2077

Avec *Le Crime du XXI^e siècle*, puis dans ses pièces suivantes, Edward Bond dessine le paysage d'un monde futur où se réalisent les périls en germe aujourd'hui. En 2077, l'idée de communauté a entièrement disparu de la société ; une autorité fonctionnaliste impose une vie normalisée à des citoyens isolés les uns des autres et concentrés dans des cités sous contrôle étroit, et extermine froidement tous ceux qui s'écartent de la norme. Cette première pièce se déroule dans le désert de ruines entourant ces cités « réinstallées », un no-man's land interdit et sillonné par l'armée, où quelques marginaux, en fuite vers un ailleurs illusoire, essaient de survivre et de reconstruire un peu d'humanité entre eux – mais ils ne parviendront qu'à se détruire.

Naître nous fait suivre un détachement de police militarisée, les wapos, chargés de traquer et d'exécuter sans merci ces renégats. Leur officier, Luke, à force de meurtres, est devenu obsédé par l'instant de la mort où il cherche le sens même de son existence. Pour le saisir, il mène sur ses victimes des expériences cruelles au point de mettre en danger ses hommes et sa mission et terminera dans un charnier qu'il a lui-même rempli et sur lequel veille sa propre mère, à interroger sur la mort ceux à qui il l'a donnée.

Si ce n'est toi et *Chaise* décrivent la vie dans les cités : pour faire disparaître la

⁶ entretien au magazine *Woman's Own* 23 septembre 1987 (intégral, en anglais : <http://www.margaretthatcher.org/document/106689>)

souffrance, l'autorité a standardisé la vie quotidienne au nom de l'égalité et a « aboli » le passé et les liens familiaux. Dans la première pièce, on voit les gens rattrapés par leur imagination, qui placent avec acharnement leur sens de la justice dans des prérogatives dérisoires, sont poursuivis par des hallucinations et des souvenirs morbides et obsessionnels, pour finir parfois emportés dans des vagues de suicides collectifs. La seconde montre la résistance, puis l'écrasement par les services sociaux qui la prennent pour une déséquilibrée, d'une femme qui perpétue des liens altruistes : d'abord avec un enfant qu'elle a trouvé dans la rue et élève clandestinement, puis avec une détenue emmenée à l'abattoir, en qui elle croit reconnaître sa mère⁷.

En plus de *Les Gens* et *Innocence*, Bond situe également en 2077 d'autres pièces, qui ne font pas partie de la Quinte de Paris pour autant : *Si ce n'est toi*, *Chaise* (également créées par Alain Françon) et *Sous-Chambre*.

B. Synopsis de *Les Gens*

Nous sommes à la fin du XXI^e siècle dans un no-man's land, un terrain vague dévasté en forme de butte, à la fois tombe et berceau. Dans ce lieu sont convoqués quatre personnages qui y cherchent la connaissance. L'interaction avec le monde extérieur est presque réduite à la mémoire de ce qui s'est passé avant. Bond réunit trois tueurs et une femme :

- **Postern**, grièvement blessé, n'en finit pas de mourir dans cette tombe.
- **Quelqu'un** doit y trouver sa vie en apprenant comment il est arrivé là et ce qu'il a fait par le passé.
- **Margerson** poursuit toujours son histoire comme s'il tournait en rond autour de sa mort.
- **Lambeth** croise leur chemin, alors qu'elle est occupée à dépouiller les vêtements des cadavres. Elle passe en revue ce qui peut avoir de la valeur et ce qui n'en a pas. Au passage, elle évoque la communauté des gens qui les portaient et indique les fondements de ce qui l'a fait s'effondrer.

En découvrant qui il est (un exécuter), **Quelqu'un** accepte la plénitude – et le fardeau – d'être humain, fardeau qu'il ne veut pas fuir, parce qu'au lieu de se trouver, il se mentirait à lui-même.

Dans *Les Gens*, Bond suit donc des tueurs bannis de leur communauté qui s'interrogent, au seuil de la mort, sur ce qu'ils ont fait. Ces trois individus se retrouvent seuls, à un moment de crise telle qu'ils ne savent plus ce qu'ils doivent faire, l'un pour mourir correctement, l'autre pour savoir qui il est et le troisième pour mettre un terme à l'enfermement mental dont il est victime. Quel fragment d'humanité peut subsister ? Qui se libérera du no-man's land où tous sont enlisés ?

Au-delà de son inscription dans le « Cycle de Paris », l'œuvre de **Goya** a participé de la genèse de la pièce. Edward Bond a confié qu'il a longtemps hésité à aller voir les gravures de Goya représentant les massacres de la guerre⁸. Lorsqu'il le fit, ce fut pour lui, contre toute attente, une journée de grand bonheur.

7 David Tuaille, « Edward Bond, un manifeste » in Quittez le théâtre affamé de changements, Biro Editeur, 2009.

8 Série de 82 gravures intitulées « Désastres de la guerre », produites entre 1810 et 1815



« *Enterrar y callar* », (Enterrer et se taire), Francisco de Goya (vers 1810-1812) – INHA/RMN, collection Jacques Doucet



« *Cruel lastima* », (Cruelle peine), Francisco de Goya (vers 1810-1812) – INHA/RMN, collection Jacques Doucet

C. Portrait des personnages

Les trois personnages masculins sont d'anciens miliciens des escadrons de la mort. Chacun est marqué par un épisode violent et traumatique, lié aux massacres et aux déportations auxquels ils ont participé – et qu'on voit s'accomplir dans *Le Crime du XXI^e siècle* et de *Naître*. Les personnages sont obsédés par leur histoire personnelle. Ils sont comme des spectres, revenus du monde des morts pour parler de la vie. Tous ont été confrontés, un jour, à un événement apparemment mineur mais qui a rompu la routine des tueries, et les a alors rendu incapables de continuer à tuer. Tous ont vu dans leur victime, parce que son bouton était défait, parce qu'il avait levé les yeux, parce qu'il avait souffert, tous ont reconnu, l'espace d'un clin d'œil, dans cet autre qu'ils tuaient d'habitude comme du bétail, un semblable, un frère, sur qui ils n'avaient aucune raison humaine de lever la main.

Postern – « Les morts ont droit à leur dignité – qu'on leur dise la vérité sur qui les a tués ! »

La durée de la pièce couvre le temps que **Postern** met à mourir. Au début de la pièce, il est laissé pour mort, étendu là où il a été abattu, dans son uniforme de milice, par ses anciens camarades. Il porte un manteau civil, rapidement remarqué par **Lambeth**, et dont la préoccupation première tout au long de la pièce sera de lui ravir.

Postern veut savoir ce qu'il lui est arrivé pour qu'il se retrouve ici. Il délire, vacille, titube, enrage contre le monde entier. Perdu, il est désespérément à la recherche de ses camarades. Comme les autres personnages, il est hanté par son histoire : les charniers, et les massacres qu'il a commis quand il était dans la milice. Alors qu'il est au seuil de la mort, la question de la vérité et celle de l'innocence s'imposent à lui. Seule une image d'innocence permettrait d'échapper au mensonge et de mourir tout en conservant un espoir pour l'avenir du monde.

Quelqu'un – « On court après quelque chose, même quand on est fou ».

Quelqu'un apparaît dans la pièce bien après les trois autres personnages. Il est jeune, très affaibli, et ne sait pas ni qui il est, ni ce qu'il fait là. Tout souvenir a disparu : il est amnésique. L'enjeu, pour lui, comme pour **Postern** au début, est de découvrir ce qu'il a fait, et de l'accepter. Il s'interroge également sur les autres personnages, notamment sur ce que recherche **Margerson**, et qui est ce **Len** qu'il appelle sans cesse. Seul **Postern** semble connaître **Quelqu'un**. **Quelqu'un** va donc s'occuper de lui et tenter de le soigner afin d'en apprendre d'avantage sur son histoire : celle d'un tueur.

Margerson – « Ses yeux c'était deux trous percés dans la tête. Su tout de suite. Il avait rencontré son tueur ».

Margerson est décrit comme « vieux et émacié ». Enfermé dans son histoire, qu'il répète sans cesse, parfaitement à l'identique, de légères variations, celle du jour où il n'a plus pu tuer parce qu'il a vu dans sa victime « son tueur ». Depuis, persuadé que ce dernier le pourchasse pour se venger, il l'attend avec un revolver chargé d'une seule balle. **Margerson** est égaré dans l'espace, dans son récit, et est traqué jusque dans son sommeil par ses obsessions. Il peut être rapproché du fantôme d'Hamlet, spectre qui vient hanter sa propre histoire.

Lambeth – « Depuis, je vis comme vous le voyez maintenant. Je dépouille les corps après les exécutions. Je gagne ma vie sur ce qui reste. »

Lambeth survit grâce aux vêtements pris sur les cadavres dans les charniers que remplissent les trois autres personnages, et qu'elle revend au marché. Elle ne se sépare jamais de son précieux sac dans lequel elle conserve ses trouvailles. Ses vêtements semblent l'obséder. Elle s'agite et passe son temps à trier méthodiquement ses vêtements selon la valeur qu'ils auront au marché.

Tout au long de la pièce, elle lorgne sur le manteau de **Postern**. Elle est hantée par sa propre histoire : lorsque les soldats ont ravagé son village, ils lui ont fait choisir lequel de ses deux fils ils allaient tuer. Elle en avait un « mauvais » et un « bon », elle a livré le « bon » aux soldats... qui ont délibérément tué l'autre, le « mauvais ». Son « bon fils », qui a donc survécu, ne lui a jamais pardonné de l'avoir envoyé à la mort et est devenu plus « mauvais » que son frère. Depuis, sa relation passe par les vêtements. Les vêtements sont devenus en quelque sorte ses enfants – et peut-être voit-elle dans la lutte entre **Postern** et **Quelqu'un** un reflet de l'antagonisme de ses deux fils.

D. Dramaturgie et Langage

a. La Dramaturgie Bondienne

Bond écrit comme il pense et pense comme il écrit : principe fondateur de l'écriture de ses pièces. Il a un rapport très immédiat à l'écriture de théâtre.

- **Quotidien / Extraordinaire**

Les pièces de Bond s'inscrivent souvent dans un « quotidien », mais ce n'est pas toujours le cas comme dans *Les Gens* par exemple. Pour autant, ses pièces ne sont pas réalistes ou naturalistes. Souvent, Bond fait déraiper ses scènes de la normalité vers l'extraordinaire, parfois jusqu'au fantastique. Dans une scène banale, les éléments vont peu à peu glisser. Puis, un dysfonctionnement supplémentaire déséquilibre la situation et rien ne pourra plus être observé de la même manière.

En faisant cela, Bond montre au spectateur un quotidien pétri d'immoralité, relevant plus spécifiquement de l'extraordinaire. Pour autant, Bond s'oppose totalement au courant de « l'absurde ». Son théâtre est même à l'exact opposé d'un texte comme *En attendant Godot* de Samuel Beckett. Les personnages de Bond ont un objectif précis : se trouver, savoir qui ils sont et redécouvrir une forme de responsabilité.

Pour Bond, le théâtre permet de montrer les choses. Le spectateur doit les percevoir différemment et la forme théâtrale est exceptionnellement éclairante : « Ce sont des choses difficiles à expliquer et difficiles à obtenir en répétition – mais elles ne sont pas difficiles pour les spectateurs qui regardent une représentation. »



Café, mise en scène d'Alain Françon, avec Clovis Cornillac et Carlo Brandt

« Quand on écrit une pièce, il faut choisir des situations dans lesquelles quelque chose d'anormal, hors de l'ordinaire, s'installe, dont les conséquences peuvent être extraordinaires et tout affecter. Mais il est important que tout parte du monde banal, normal, ou de ce qui y prend appui. C'est pour cela que j'adore écrire des scènes d'ouverture ! Une fois que je les ai faites, j'ai l'impression que je peux arrêter parce que ce qui va se passer ensuite est évident. Une de leurs fonctions est de montrer que tout est normal pour que les spectateurs puissent reconnaître leur monde – alors la pièce peut creuser ce dispositif pour regarder les tensions à l'intérieur de la normalité et mettre dans une forme théâtrale les réactions des gens. Et à mesure qu'elle avance, le monde devient de plus en plus étrange...⁹ ».

- **Spectateur actif / Responsabilité de l'auteur**

Dans ses pièces, Bond propose au spectateur son propre reflet. Selon lui, cela explique le choc très souvent ressenti. Contrairement au *Theatrum Mundi* de Shakespeare, à ses yeux, le monde n'est pas une scène, et le Théâtre permet de mieux connaître le monde. Bond cherche à créer une sorte de réveil dans les esprits. Il veut que les spectateurs ressortent avec des questions, peut-être plus conscients des déterminismes sociaux historiques, et qu'ils réalisent qu'ils acceptent au quotidien l'inacceptable.

Ses pièces posent directement la question de la responsabilité morale de l'écrivain, en développant un rapport frontal aux problèmes liés au processus sociétal. « C'est absolument nécessaire : regarder bien en face même les expériences les plus extrêmes de notre époque fait partie de la responsabilité morale de chacun. »

Pour autant, le théâtre de Bond n'est pas pessimiste. Il y a toujours de l'espoir. Ses personnages se débattent et cherchent à s'en sortir. Dans *Les Gens* par exemple, même si l'action nous propulse au milieu des ruines d'un monde apocalyptique, tous partagent une quête de l'innocence et de l'acceptation de leurs propres fautes.

⁹ Edward Bond, *Entretiens avec David Tuillon*, p.159

b. Le langage chez Bond

Bond déploie dans ses pièces une vraie théorie du langage moderne :

- **« Le langage est en ruine »**

Nous vivons un drame culturel et sommes de plus en plus démunis face au langage. Le langage a été ravagé par les traumatismes du XX^e siècle. Depuis la Deuxième Guerre Mondiale, le langage ne suffit plus. Le conflit mondial a radicalement changé son usage et sa fonction. D'une certaine manière, on ne peut plus faire confiance au langage dans la mesure où il a servi à concevoir et légitimer les camps de la mort. À la libération des camps, les mots d'ailleurs ne suffisent plus pour en décrire la réalité et les images filmées par l'armée américaine s'imposent. Cette question est primordiale dans l'écriture d'Edward Bond. Il cherche avec sa « poésie d'implication » à creuser et créer du sens là où il n'y en a plus. Dans *Les Gens* par exemple, les dernières traces d'humanité résident dans le langage, et ce qu'il produit.

Dans ses pièces, la langue est volontairement (et faussement) « pauvre ». C'est une langue à trous, qui peut sembler inaboutie, suspendue, segmentée, à la syntaxe abrupte. Comme par exemple avec **Postern** :

Postern... « trouver mes potes...perdu...comment j'ai pu arriver seul jusqu'ici, dans ce... mes potes me cherchent. (Appelle faiblement.) Haah...trouver mes... là quand on en a besoin... on s'serre les coudes... les bons moments bourrés après le travail... (Chante.) Camarades et - (Etouffe. Appelle.) Haah! ... où sont mes... (Voit la tache de sang. S'arrête.) Comment je suis arrivé ici? J'suis pas bien. Quelqu'un de tué. (Regarde autour de lui. Ne voit pas **Margerson**.) Tout ce sang. (Tombe.) Quelqu'un de mort. (Essaie de monter la pente - lève la tête et les épaules, se soulevant sur un bras en s'appuyant sur le côté de ses pieds.) Mes potes m'attendent... ».

La parole chez Bond peut sembler banale, triviale, et nous laisser impuissants dans la retranscription verbale de la pensée et de l'expérience. Les mots manquent, langage et expérience des personnages conservent une relation distante, espace à combler par les comédiens.

- **La langue du « peuple »**

Edward Bond parle du monde dont il vient, du peuple, au sens de prolétariat. Il cherche à aborder des problèmes universels mais toujours avec une langue simple : « Mon intention, c'est donc de faire entrer les sujets les plus profonds, les plus importants et les plus urgents du théâtre dans une intelligence populaire ». L'intelligence n'est alors plus seulement l'apanage des classes sociales supérieures. Ainsi, qu'ils soient militaires ou bien poètes (comme dans *Le Fou*), les protagonistes de ses pièces sont souvent des représentants des milieux populaires. « Je donne aux prolétaires le rôle des héros de la tragédie grecque ». À eux revient d'analyser leur vie et la société dans laquelle ils évoluent.

Dans son écriture, ce *parlé* est façonné d'immédiateté, de répétitions, de raccourcis... Sa poétique se charge alors d'une forme plastique et d'une force expressive extrêmes. Ainsi quand un personnage est « à court de mots », Bond opère une sorte de dépassement du langage. Apparaissent images et métaphores d'une incroyable profondeur. Parce que le langage n'est pas assez dense pour décrire ce qui est vécu, il faut *faire l'expérience de*, voir et assimiler la chose pour la comprendre.

Ainsi dans *Les Gens*, **Postern** expérimente ce phénomène : au début de la pièce, il ne réalise pas qu'il est en train de mourir, que c'est *lui qui perd du sang*. Il lui faut traverser l'expérience de sa mort en cours pour comprendre qu'il meurt réellement. Quand il revient à lui, il ne comprend d'abord pas ce qu'il fait là et cherche son unité :

trouver mes potes... perdu... comment j'ai pu arriver seul jusqu'ici, dans ce... mes potes me cherchent.

– puisque dans l'armée la logique (et sa survie) veut qu'il fasse partie d'un groupe

Là quand on en a besoin... on s'erre les coudes... les bons moments bourrés après le travail... (Chante.) Camarades et – (Étouffe. Appelle.) Haah !... où sont mes.

Quand il voit son sang par terre, il ne pense pas que c'est le sien, et, malgré son état vaseux, l'explication logique est :

J' suis pas bien. Quelqu'un de tué. (...) Tout ce sang. (Tombe.) Quelqu'un mort.

Et comme c'est ce qu'il fait tous les jours avec sa compagnie, il recommence à la chercher :

(Essaie de monter la pente – lève la tête et les épaules, se soulevant sur un bras en s'appuyant sur le côté de ses pieds.) Mes potes m'attendent...

Sa faiblesse finit par lui faire comprendre :

(Postern s'effondre sur le flanc. Regarde le sang derrière lui.) Mon sang. Je me suis fait descendre.

Mais comme toute sa vie repose sur la camaraderie de son unité, il refuse cette explication :

Pourquoi mes potes sont pas là pour – m'aider – ? C'est pas mon sang ! – mes potes m'auraient pas laissé me faire descendre ici par un – !

Il lutte physiquement, durement, pour se convaincre qu'il a trop d'énergie pour être blessé :

Il se redresse en chancelant. Vacille en direction du sang. Perd le contrôle – tourne sur lui-même – se jette en arrière pour retrouver la bonne direction. Titube en allant vers le sang comme s'il marchait au milieu d'un tremblement de terre.

– et dans le même temps, pour refuser de reconnaître son sang qu'il a pourtant sous les yeux, il imagine celui qui est mort ici, justifie son meurtre et produit des images extraordinaires pour imaginer que, s'il n'était pas mort, il ferait tout pour le tuer lui-même :

Non! Non ! Non ! (Frappe le sang avec le poing à moitié fermé.) Sang sorti d'un salaud qui méritait d'être descendu ! Salaud ! Si j'avais un couteau je te crèverais ! – et te presserais comme un tube de merde ! Non ! C'est pas le mien ! (Se redresse en titubant. Tape des pieds dans le sang. Ses pieds glissent.) Mes potes ont bien fait ! T'ont descendu ! T'ont traîné ici et – ! Moi je t'aurais extrait du plus profond d'un bloc de roc pour te tuer !

Puis il faut vraiment qu'il se voit saigner pour se rendre à l'évidence :

Sorti de moi quand j'ai tapé des pieds – ! Saigne. Tué. Tout ça c'est mon sang. Trop. Trop. Je vais mourir. On peut pas perdre autant de sang et vivre !

Alors, il cherche quoi faire pour ne pas mourir et il essaie de récupérer son sang :

Mon sang. Le mien. (Ramasse de la boue pleine de sang avec ses mains.) Le remettre à sa place. Si je le remets dans mon –

Comme il n'y arrive pas (bien qu'il invente de nombreuses manières), il imagine cette explication délirante que la terre le vole et il s'en prend violemment à elle – et la fait même prisonnier :

Mon sang se perd ! Parasite ! (Geste alentour.) Parasite tout ça ! La terre ! Tu l'auras quand je serai mort ! Tu me le prends quand je suis vivant ! (Ramasse la boue à pleines mains. Se la met dans la bouche. Une pierre.) (...) Je pourrais écrire là-dedans avec un bâton. (Son doigt trace un trait dans la boue.) Qu'est-ce que je pourrais t'écrire dessus parasite ? – Le numéro de matricule de la terre.

Mais c'est devant l'échec d'une ultime tentative, alors même son corps ne l'aide plus, qu'il se souvient complètement :

Enfonce-le dans le cœur. Iiah. Fait pas mal. C'est froid. Non – ça ressort en faisant des bulles. Mon corps me crache dessus. (Immobile.) Mes potes de l'armée m'ont suivi jusqu'ici. Mes potes m'ont tué.

Ensuite il peut reconstituer toute son histoire, mais avant de pouvoir faire cela, il a dû mobiliser toutes ses ressources physiques, d'imagination et de langage pour faire l'expérience de tout ce parcours qui l'amène, dans cette situation inconnue à prendre conscience de ce qui lui arrive. **Compréhension et expérience, formulation et ressenti sont indissociables.**

- **Ecrire des images** (extrait du dossier de presse, Michel Vittoz - traducteur)

Peut-être, par exemple, qu'Edward Bond fait du théâtre et surtout du théâtre. Qu'il travaille avec des images, surtout des images et qu'il les fabrique avec des mots qui ordonnent des objets et des actes élémentaires. Tout est toujours très simple. C'est peut-être ça qui est bizarre :

Vous voyez un baluchon fait avec un drap, une femme le berce et c'est un enfant.

Et bientôt elle lui parle et elle lui apprend à lire.

Passent des soldats, ils défont le baluchon, étendent le drap, le déchirent.

La femme hurle. Les soldats s'en vont.

La femme prend les morceaux de draps, reforme le baluchon, s'éloigne en le consolant.

C'est une scène qui dure cinq minutes dans *Grande Paix*, la dernière pièce de la trilogie des *Pièces de Guerre*. Prenez cette scène comme si elle avait lieu dans le coin d'un tableau de **Brueghel l'ancien** et agrandissez-la, agrandissez-la, agrandissez-la comme le photographe de *Blow-up* agrandit sa photo et maintenant vous avez sous les yeux une scène de trois quarts d'heure dans *Naître* ou bien un soldat extrait d'une bataille de **Paolo Uccello**. Essaie avec l'aide des morts de redonner vie à un tas de chiffon. Essaie de comprendre ce qui sépare la vie de la mort... En agrandissant on peut voir des détails comme on ne les avait jamais vus. (...).



Grande Paix, mise en scène d'Alain Françon, avec Valérie Dréville (photo : Enguerrand) 1994.



La bataille de San Romano , Paolo Uccello (1435-1436) / Londres National Gallery

E. La traduction (par Michel Vittoz)

Je crois que toutes les langues sont des ennemis héréditaires. Traduire, c'est trouver à propos d'un tout petit territoire, un accord fragile et momentané entre deux puissances qui s'excluent. Les termes de l'accord auquel on aboutit et qui font la traduction, sont toujours le fruit d'une négociation. Reste à savoir qui négocie et avec quoi.

Pour cette dernière pièce, *Les Gens* d'Edward Bond, je faisais partie d'une équipe de négociateurs qui se composait d'Alain Françon (le metteur en scène) et de David Tuaillon (le dramaturge). Chacun y a une fonction très précise. Alain Françon est obsédé par le sens. Il veut comprendre, il faut qu'il comprenne, et pas seulement tel mot ou tel mot (il n'aurait besoin de personne pour ça) mais l'ordonnancement, la place, la fonction de chaque réplique. David Tuaillon est celui qui connaît le mieux l'œuvre d'Edward Bond et qui peut replacer les mots, les expressions, les images dans le contexte plus général des pièces qui ont précédé. Quant à moi, je suis le responsable français des mots, je suis le rédacteur de l'accord final dont nous veillons ensemble à ce qu'il convienne à la partie adverse, le texte anglais, représenté par Edward Bond lui-même qui, très généreusement, répond à toutes nos questions.

Pour cette pièce, les négociations ont été très longues, parfois pénibles. Je crois que, finalement, nous sommes arrivés à un bon accord, non pas entre nous, bien sûr, ce qui n'a aucun intérêt, mais avec la pièce. Reste à mettre cet accord à l'épreuve de la scène, qui nous dira s'il peut tenir et peut-être se prolonger un peu dans le temps.

F. Extraits de la pièce *Les Gens*

Extrait n°1 : Margerson, Quelqu'un, Postern

Margerson (*Endormi.*) Il faisait froid. N'était encore qu'un enfant, tremblait dans ses maigres vêtements. Il avait été réveillé tôt. Pas de petit déjeuner. Même pas une gorgée de thé. Il traverse la place d'armes. Le bitume brille. Les bornes sur le côté, étaient blanches. Des anneaux rouges peints dessus. Des arbres nus en bordure. Les hommes se tenaient là, l'attendaient tout au bout. Certains tapent des pieds ou, bras croisés se frictionnent la poitrine, à cause du froid. Même de loin, il savait lequel avait été choisi. Regarde jamais en face. Le corps un peu tordu. Le cou tordu. Ce matin ça serait comme d'habitude. Pas de fantaisie si tôt le matin. Une fois terminé le petit déjeuner serait servi. Les jeunes ont toujours faim. Il aurait pas pu dire combien de fois il avait été désigné pour le faire. Jamais été son problème. Réglé une fois pour toutes à l'entraînement. Regardait jamais leur tête, voyait pas si c'était un homme ou une femme. Après le premier, il avait su que ça pouvait pas être un chien. Un chien ça gémit. Les griffes raclent le bitume quand il résiste. Les gens jamais. Visait jamais les corps. Visait les vêtements.

Quelqu'un se tourne pour jeter un oeil sur **Margerson**. Sans un nouveau coup d'œil il sort en franchissant la crête.

Margerson (*Endormi.*) Il rejoint les hommes qui attendent. Un homme lui donne un fusil. Il lève le fusil. Son doigt sent la gâchette. Il regarde sa tête. Même âge que lui. Pouvait pas le tuer. Le tuerait jamais. Pas un de son âge. Aurait jamais dû regarder sa tête. Il avait une tête de tueur. Ses yeux c'était deux trous percés dans la tête. Su tout de suite. Il avait rencontré son tueur. Celui qu'on voulait qu'il tue le tuerait un jour. Le fusil tombe. Les hommes regardent. Son petit déjeuner allait être froid. Ils le gardaient jamais au chaud.

Postern entre en errant. Il est épuisé, délire et frissonne de fièvre. Le manteau est drapé sur lui.

Margerson (*Endormi.*) Si c'était un novice, jamais tué avant, le système restait le même. Les hommes l'entraînaient pour qu'il sache tuer. Il était entraîné. Tuer, c'était une habitude. Comme le petit déjeuner. Là il refuse. Le système s'effondre. Personne croit plus personne. Le bitume brille. Ils l'enferment dans une cellule. Disent t'as jusqu'à demain. Tu le tues ou c'est lui qui te tue. Réfléchis. Il savait déjà. Il ne pourrait pas tuer son tueur. Jamais. Si ça avait été un gosse ou un vieux. Pas un de son âge.

Postern... trouver mes potes... perdu... comment j'ai pu arriver seul jusqu'ici, dans ce... mes potes me cherchent. (*Appelle faiblement.*) Haah... trouver mes... là quand on en a besoin... on s' serre les coudes... les bons moments bourrés après le travail... (*Chante.*) Camarades et – (*Étouffe. Appelle.*) Haah !... où sont mes... (*Voit la tache de sang. S'arrête.*) Comment je suis arrivé ici ? J'suis pas bien. Quelqu'un de tué. (*Regarde autour de lui. Ne voit pas Margerson.*) Tout ce sang. (*Tombe.*) Quelqu'un mort. (*Essaie de monter la pente – lève la tête et les épaules, se soulevant sur un bras en s'appuyant sur le côté de ses pieds.*) Mes potes m'attendent...

Margerson (*Endormi.*) Il savait tout. Dans la nuit, il est devenu fou. Le matin, les hommes l'ont fait sortir.

Postern (*Appelle.*) Haah...

Margerson (*Endormi.*) Son tueur attendait sur la place d'armes.

Postern s'effondre sur le flanc. Regarde le sang derrière lui.

Postern Mon sang. Je me suis fait descendre. Pourquoi mes potes sont pas là pour – m’aider – ? C’est pas mon sang ! – mes potes m’auraient pas laissé me faire descendre ici par un – ! C’est pas. Pas mon sang.
Il se redresse en chancelant. Vacille en direction du sang. Perd le contrôle – tourne sur lui-même – se jette en arrière pour retrouver la bonne direction. Titube en allant vers le sang comme s’il marchait au milieu d’un tremblement de terre.

Postern (*Dents serrées.*) Non.

Margerson (*Endormi.*) Les hommes ont posé un fusil par terre.

Postern *atteint le sang. Le regarde par terre appuyé sur les genoux et les mains.*

Postern Non! Non ! Non ! (*Frappe le sang avec le poing à moitié fermé.*) Sang sorti d’un salaud qui méritait d’être descendu ! Salaud ! Si j’avais un couteau je te crèverais ! – et te presserais comme un tube de merde ! Non ! C’est pas le mien ! (*Se redresse en titubant. Tape des pieds dans le sang. Ses pieds glissent.*) Mes potes ont bien fait ! T’ont descendu ! T’ont traîné ici et – ! Moi je t’aurais extrait du plus profond d’un bloc de roc pour te tuer ! (*Tombe par terre.*) J’étais avec eux ! J’aidais mes potes à tuer – (*Tousse.*) Ordure – ordure ! – comme toi – toujours – mes potes ont fait ce qu’il fallait !

Margerson (*Endormi.*) Duel à une seule arme.

Endormi, Margerson marche jusqu’à la crête. Il marque les limites du duel en quelques pas. Il ajuste et réajuste de façon obsessionnelle les distances et change en tergiversant la position invisible du fusil.

Ils font une marque à vingt pas de chaque côté du fusil. Lui, là – son tueur là. Le premier qui attrape le fusil tue celui qui l’a pas. Un homme dit cinquante pas.

Postern (*Essaie de s’asseoir.*) Ça saigne. La terre saigne. Mouillé. Pas possible. Sorti de moi quand j’ai tapé des pieds – ! Saigne. Tué. Tout ça c’est mon sang. Trop. Trop. Je vais mourir. On peut pas perdre autant de sang et vivre ! Un trou dans ma poitrine ! J’ai un trou.

(...)

Extrait N°2 : Margerson, Quelqu’un, Lambeth, Postern

Margerson *descend la pente vers Quelqu’un. Il tire un pistolet de sa poche. Vise Quelqu’un. Quelqu’un se tourne et le voit à mi-pente.*

Quelqu’un Ken. Ken. (*Se lève.*) Mon nom est Ken. Je suis Ken ! (*Il titube comme assommé.*) Je suis Ken ! Je suis Ken ! (*Montre le pistolet.*) Aaahhh – ! Non. Non! Non. ! Tu ne peux pas. J’ai un nom ! Qu’est-ce qu’il va – ! (*A Postern.*) Dis-lui ! Je suis Ken !

Margerson Cellule brûlée. Il s’enfuit. Le tueur le poursuit. Entendu le bruit de ses pas s’étouffer dans l’ombre. Maintenant il court. Le tueur suit.

Quelqu’un Ken. Ken. (*A Postern.*) C’est à lui que tu pensais !

Lambeth Tue-les tous les deux ! Débarrassé de la saloperie ! Je te donnerai le droit de taper dans mon sac ! Ça vaut la peine pour se débarrasser d’eux. Celui-là ramène ses potes ici on est tous morts ! Celui-là ce qu’il ramène c’est pire !

Quelqu'un (A **Margerson**) Qu'est-ce que j'ai fait pour qu'on me descende ? Tu peux pas ! J'ai un nom – Je sais pas ce que j'ai fait ! Dis-moi pourquoi tu - ! (A **Postern**.) Je suis Ken – Je suis pas celui qu'il croit que je suis ! Je peux pas retrouver mon nom et puis être tué à la place de quelqu'un d'autre ! (A **Margerson**) Dis-moi ça avant de me tuer ! – ce que j'ai fait ! Je t'ai suivi quand tu t'es enfui ! Serait tué pour ça ? O christ je veux pas être tué maintenant – pas maintenant que j'ai un nom – Si j'ai fait quelque chose, laisse-moi réparer – dis-moi – je le ferai ! (A **Postern**.) Dis-lui que je suis Ken. (A **Margerson**.) Il me connaît ! (A **Postern**.) Dis-lui ! – Si je savais ce que je dois faire – Ce que Ken ferait – comment il se conduirait –

Margerson C'était tôt un matin. Il faisait froid. N'était encore qu'un enfant, tremblait dans ses maigres vêtements. Il avait été réveillé tôt. Pas de petit déjeuner. Même pas une gorgée de thé.

Lambeth retire le manteau de **Postern**.

Quelqu'un Non – j'ai que ça de solide –

Lambeth (Ouvertement devant **Margerson**.) Il est fou. Je lui dis de te tuer parce ce que je le veux – il le fera. C'est comme ça maintenant. J'ai vu pire que ta mort. Tu devrais pas être là.

Postern essaie de se lever. Il fait des signes en direction de **Quelqu'un**. **Quelqu'un** l'aide à se mettre sur ses pieds – puis il repousse **Quelqu'un**. Il va lentement vers **Margerson**. Tient ses mains à hauteur des épaules, les paumes à plat, en signe d'apaisement. **Margerson** continue à viser **Quelqu'un**. **Postern** se penche en avant et regarde le pistolet. Se tourne en s'éloignant.

Postern (A **Lambeth**.) Donne-lui son manteau.

Lambeth Non ! Pas à toi peux pas le donner ! Tu le voles aux morts !

Postern Boutonne-toi. Boutonne-toi.

Lambeth hésite. Donne le manteau à **Quelqu'un**.. Revient à son sac. **Postern** est secoué par un bref accès de fièvre – puis reste immobile.

Postern (Explique calmement à **Quelqu'un**.) Il n'a qu'une seule cartouche. Peut pas la gaspiller. Faut qu'il soit sûr. (A **Margerson**.) T'est pas sûr que c'est lui que tu cherches. Flingue-le – alors celui que tu cherches vraiment – qui que ce soit – se pointe par la crête et te dégomme. Vieux cinglé. C'est pas lui. Je vais te montrer. Pose ton pistolet par terre.

Margerson (Peur.) Il traverse la place d'armes. Le bitume brille. Les bornes sur le côté étaient...

Postern Tu veux pas savoir ? (**Margerson** lui offre le pistolet.) J'ai dit par terre. Si je le voulais je l'aurais déjà. Vas-y.

Margerson pose le pistolet par terre. **Postern** lui fait signe de reculer. Il hésite. Recule de quelques pas. Fait un tour complet sur lui-même. Revient vers le pistolet. Amorçe le geste de le prendre à deux mains.

Postern Vas-y.

Margerson ne bouge pas.

Quelqu'un (*Crie.*) Fais-le ! Fais ce qu'il dit !

Margerson se saisit du pistolet. Court ver la crête.

Margerson (*Appelle vers l'extérieur.*) Len ! Len !

Postern plié en deux par un rire mécanique. Pause. **Margerson** descend la pente. Pose le pistolet sur le sol là où il était avant. Recule. **Postern** fait signe à **Quelqu'un** de s'approcher du pistolet.

Margerson – blanches. Des anneaux rouges peints –

Quelqu'un amorce un léger mouvement vers le pistolet – Il en est plus près que **Margerson**.

Postern Trois. (*Quinte de toux.*) Deux. (*Se touche le front.*) La fièvre arrive s'en va. Glace. Dégouline le long de mon cou. Resté là trop longtemps. Et maintenant : Un.

Margerson plonge et attrape le pistolet en roulant sur lui-même. Recule d'un bond. Vise **Quelqu'un**. Recule. Continue à viser.

Postern (*Marmonne pour lui-même.*) – Un. Un. Un. (*A moitié effondré. Se tourne vers la tache de sang.* **Quelqu'un** l'aide. Il s'assoit. A **Quelqu'un**.) Le vieux salopard t'aurait descendu s'il avait eu plusieurs balles. (*Interpelle Margerson.*) Vieux cinglé ! (*A Quelqu'un.*) Sors-moi d'ici. Emmène-moi quelque part. N'importe où. Une chance loin d'ici. (*A Margerson.*) C'est pas ton tueur. T'as bien vu. Il a tué personne.

Quelqu'un Tu me connais depuis combien de temps ?

(...)



Le Crime du xxi^e siècle, mise en scène d'Alain Françon, avec Anne Alvaro, Carlo Brandt et Eric Caravaca, 2001
(photo Victor)

III- ELEMENTS SCENIQUES

A. Note d'intention (par Alain Françon)

« Fin du XXI^e siècle. Au bas de la pente d'un remblai ou d'un talus, dans un lieu désolé, peut-être une tombe : le lieu de la décision finale. À part **Lambeth**, tous sont des hommes et sont d'anciens miliciens (escadrons de la mort). Chacun se caractérise par son histoire, un épisode violent, lié aux massacres qui correspondent probablement aux déportations et aux liquidations des trainards du *Crime du XXI^e siècle* et de *Naître*. Pour chacun elle marque une rupture traumatique et fondatrice dans leur existence et ils entretiennent avec elle une relation pathologique obsessionnelle : **Postern** et **Quelqu'un** sont amnésiques et veulent savoir ce qui leur est arrivé pour qu'ils se retrouvent ici. **Margerson** est enfermé dans son histoire et ne peut que la répéter à l'identique. **Lambeth** marmonne des bribes dans son sommeil et la délivre sous la menace d'un revolver. **Pour chacun, la résurgence de l'histoire est libératoire**. Elle permet à **Postern** de mourir et aux deux autres de sortir de la tombe et de partir. »

B. Décor et scénographie

« Terrain vague dégagé. Terre nue, au lointain, une pente. Pas trop raide mais dépassant la hauteur d'un homme. A la droite du public, la crête s'élève plus haut puis redescend légèrement ».

Voilà la seule description qu'Edward Bond fait de l'espace de *Les Gens* dans sa didascalie.

Jacques Gabel (concepteur du décor) et Alain Françon l'ont donc pensé comme un espace abandonné, sans horizon. La pente (sa ligne, son rythme, son relief, sa texture...) est le seul élément visible de cet espace et occupe tout le plateau dans toute sa profondeur.

Le décor répond à la notion de « site » développée par Edward Bond. Le décor n'est pas seulement pensé comme le cadre de l'action mais plutôt comme l'espace d'une situation, dépendante de son environnement. « Tout ce qui est sur un site est un acteur : tout interagit avec les personnages. Ils se servent de chaque élément, et chaque élément se sert d'eux. Par conséquent, un site n'est pas seulement la réalité objective, parce qu'il se réfère aussi à la culture et à la psychologie des personnages qui sont là. »

Le thème du *surgissement* est très présent dans la pièce et dans son traitement. L'implication des comédiens est constante, notamment à cause des appuis sur un sol en pente. Les personnages surgissent dans le texte, l'histoire surgit en eux, et eux surgissent littéralement sur le plateau à la pointe de la perspective, en haut de la pente. Cet espace du décor a été traité de façon tout à fait spécifique pour renforcer cette impression.

La pente entretient donc un lien étroit et individualisé avec les personnages. Elle devient la tombe de **Postern**, le lieu où **Quelqu'un** retrouve son identité... La conception du décor selon Edward Bond intègre aussi le concept de la *béance*. L'espace scénique devient le lieu où le sens de nos actions doit-être questionné. Ces concepts théoriques se trouvent appliqués dans la scénographie de *Les Gens*.



Décor de Jacques Gabel – décembre 2013

C. Direction d'acteurs et mise en scène

Selon Edward Bond, *l'objet invisible* qualifie le lien qui se crée entre l'acteur et le spectateur dans le processus de compréhension de la pièce. Pour lui, le rôle de l'auteur, du metteur en scène et du scénographe est de mettre l'acteur en condition pour qu'apparaisse cet objet invisible (au recours de didascalies, de la direction du jeu et de l'espace scénique).

Dans sa direction d'acteurs, Alain Françon ne prend pas en compte ce concept. Il s'attache plutôt à la matérialité du texte : les didascalies, la ponctuation, les intensités de phrases... Avant même d'interpréter les mots et les phrases, il s'attache à ces éléments concrets, qui en eux-mêmes définissent des unités de sens, qui ne sont révélées que par la scène. Ces unités de sens, qui indiquent les enjeux principaux de la pièce, sont déterminées par le metteur en scène à partir du texte mais aussi des acteurs. Les personnages de Bond cependant, ont peu de psychologie mais un lourd passé, et se définissent dans leur rapport les uns aux autres. Alain Françon essaie donc de travailler sur cette articulation entre les personnages, et entre les personnages, l'espace et l'action (le site). Comme Bond, Françon reconnaît à l'acteur un rôle primordial dans la compréhension de la pièce, selon lui, l'acteur est « le seul détenteur du compréhensible », ce qui rejoint d'une certaine façon la notion d'objet invisible.

Ainsi, le processus des répétitions ne sert pas seulement à répéter, mais plutôt à comprendre les personnages, à les explorer : pourquoi ils disent cela, à la virgule près, pourquoi ils font cela ? Les différents éléments scéniques (décor, accessoires, costumes, lumières...), par leur pouvoir d'évocation, participent, accompagnent et portent les personnages et les situations au sein desquelles ils évoluent.

De nombreuses sources, notamment picturales, ont participé à la construction de la

pièce. Citons-en quelques-unes :

- *L'Incrédulité de Saint Thomas*, Caravage (blessure de **Postern**)
- Les installations de Christian Boltanski (thème de la mémoire à travers les vêtements)
- Les gravures des *Désastres de la guerre* de Goya
- Les tableaux de Pierre Soulages (texture du décor).



L'Incrédulité de Saint Thomas, Caravage, 1603, Palais Sanssouci de Postdam

D. La Lumière (par Joël Hourbeigt)

« Si l'on admet que l'éclairage scénique est un langage dont les projecteurs seraient les mots du vocabulaire, l'éclairagiste ne peut se contenter d'aligner les « mots » les uns derrière les autres, ni d'écrire des « phrases » vides de sens...

Cette manière d'envisager l'éclairage d'une pièce de théâtre ne varie pas s'il s'agit d'une pièce de Bond ou de tout autre auteur...

La difficulté du travail d'aujourd'hui, c'est que le temps semble figé, immobile, à l'instar du décor, minéralisé, vitrifié... le texte est post-traumatique et les « gens » en situation de survie...

J'espère avoir les « mots » en lumière pour me hisser à la hauteur de ce propos, bien que parfois, les situations me laissent sans voix... »

E. Costumes et accessoires (par Anne Autran-Dumour)

...Fin du vingt et unième siècle...

Dans un futur qui récupérerait les vêtements d'aujourd'hui.

Pour la création des costumes de *Les Gens*, nous sommes partis, Alain Françon et moi-même, des didascalies très précises données par Edward Bond :

- **Postern** ... son manteau est un manteau civil. Ses autres vêtements, ses bottes sont ceux d'un uniforme de la milice ...
- **Margerson** ... ses maigres vêtements sont devenus gris avec les années, ternis par la poussière. Ils pendent sur lui. Les manches de sa veste sont trop courtes pour ses bras – comme une enfant dans des habits trop petits pour lui ...
- **Quelqu'un** ... ses vêtements sont maigres, en loque et décolorés par la poussière et l'usure...
- **Lambeth** ... ses vêtements sont vieux et usés : béret, pantalon, bottes. Elle est empaquetée dans un manteau avec une ceinture. Un sac pend sur son dos ...

La difficulté a été de trouver la justesse des signes militaires associés à des vêtements civils, d'exprimer dans les costumes masculins la trace d'une armée, d'une milice, de tueurs...

Cette pièce de Bond contient aussi de nombreux accessoires costumes qui sont autant de personnages, des gens avec leurs histoires et leur statuts sociaux, des êtres vivants, des victimes. Nous avons choisi de les traiter différemment des rôles, avec des couleurs et sans patine.

Le personnage de **Lambeth** est central sur ce point. « Elle peut décrire la vie de personnes qu'elle n'a jamais rencontrées à partir de leurs vêtements et de la façon dont ils ont été portés – comme on peut reconnaître un animal à ses empreintes. (...) Elle examine chacun de très près pour trouver le moindre accroc et elle en déduit énormément d'information sur celui qui le portait, si bien qu'elle peut le décrire avec son caractère ou sa situation sociale. Elle peut lire ces vêtements comme une diseuse de bonne aventure peut lire les paumes de la main et dire simplement en regardant un petit pull comment l'enfant qui le portait était traité par sa mère. C'est comme si les vêtements pouvaient porter la mémoire de leur passé et receler tous les lieux où ils avaient été – imaginez que vous puissiez voir *tous* les mouvements qui ont été faits dans ces vêtements quand quelqu'un les portait... Mais elle y lit aussi toute la situation économique et sociale¹⁰ ».



Le « Kanada », la réserve des vêtements volés aux déportés à Auschwitz, photographié par l'Armée rouge à l'ouverture du camp (DR)

¹⁰ Edward Bond, Entretien avec David Tuillon, p.154.



Christian Boltanski, *Personnes* (détail), Grand Palais - Monumenta, Paris janvier 2010 (photo D.T.)



Vêtements de victimes dans la fosse de Babi Yar, septembre 1941 (photo SS anonyme)

Lambeth : *Tu tues les corps moi je les dépouille de leurs vêtements ! (Va aux vieux vêtements. Les montre à Postern.) T'a aussi tué les vêtements. (Montre les trous.) Fallait qu'ils te voient pointer ton fusil sur ceux qui les portaient sur leur corps ! Les vêtements ont souffert en premiers ! T'as entendu les vêtements gémir ? (Elle déchire un haillon près de l'oreille de Postern.) Il se déchire et il gémit ! O un soldat ! – il tue de la chair mais il sait pas ce qu'il fait aux vêtements ! Sacrilège contre le travail de la main de l'homme.*

IV- L'EQUIPE ARTISTIQUE

Alain FRANÇON - metteur en scène

Licence et maîtrise d'histoire de l'Art – Faculté des Lettres de Lyon.

Au Théâtre Eclaté, collectif créé à Annecy en 1971, Alain Françon a monté entre autres Marivaux et Sade, Ibsen et Strindberg, O'Neill (*Long Voyage vers la nuit*, dont il a monté à la Comédie-Française une nouvelle version traduite par Françoise Morvan (*Le Long Voyage du jour à la nuit*), Horváth et Brecht. Il a créé de nombreux auteurs contemporains, de Michel Vinaver (*Les Travaux et les jours*, *Les Voisins*) à Enzo Cormann (*Noises*, *Palais Mascotte*) et Marie Redonnet (*Tir et Lir*, qui a été présenté à la Colline en 1988, *Mobie Diq*). Il a également adapté pour la scène des textes d'Herculine Barbin (*Mes souvenirs*) et de William Faulkner (*Je songe au vieux soleil*).

En 1989, Alain Françon prend la direction du Centre dramatique national de Lyon - Théâtre du Huitième. Il y monte notamment *La Dame de chez Maxim*, *Hedda Gabler*, *Britannicus*. De 1992 à 1996, il est directeur du Centre dramatique national de Savoie (Annecy-Chambéry), où il met en scène *La Remise* de Roger Planchon (1993), *La Compagnie des hommes* (1992) et *Pièces de guerre* (1994) d'Edward Bond, *Celle-là* (1995) de Daniel Danis et *La Mouette* de Tchekhov (1995).

Pour le cinquantième Festival d'Avignon, Alain Françon présente dans la Cour d'Honneur *Edouard II* de Marlowe, qui a été repris au Théâtre national de l'Odéon.

Le 12 novembre 1996 il a été nommé Directeur du Théâtre national de la Colline.

→Théâtre éclaté Annecy (1971-1989)

- 1972 *La Farce de Burgos* création collective Christiane Cohendy, Evelyne Didi, Alain Françon, Alexandre Guini, Brigitte Lauber, André Marcon, avec la collaboration de Gisèle Halimi
L'Exception et la règle de Bertolt Brecht
- 1973 *Soldats* d'après Carlos Reyes
La Journée d'une infirmière d'après Armand Gatti
- 1974 *Le Jour de la dominante* de René Escudié
- 1975 *Les Branlefer* de Heinrich Henkel
- 1977 *Le Nid* de Franz Xaver Kröetz
- 1978-79 *Le Belvédère* de Ödön von Horváth
Français encore un effort si vous voulez être républicains de Donatien-Alphonse-François de Sade
- 1979-80 *Les Travaux et les Jours* de Michel Vinaver
- 1980 *Un ou deux sourires* par jour d'Antoine Gallien
- 1981 *La Double Inconstance* de Marivaux
- 1982 *Le Pélican* d'August Strindberg
- 1983 *Toute ma machine était dans un désordre inconcevable*
de Jean-Jacques Rousseau
- 1984 *Long voyage vers la nuit* d'Eugène O'Neill
Noises d'Enzo Cormann
- 1985 *Mes souvenirs* d'après Herculine Abel Barbin
Je songe au vieux soleil d'après William Faulkner
- 1986-87 *Les Voisins* de Michel Vinaver
- 1987 *Hedda Gabler* de Henrik Ibsen
Une lune pour les déshérités d'Eugène O'Neill
- 1988 *Palais Mascotte* d'Enzo Cormann
Tir et Lir de Marie Redonnet
- 1989 *Mobie Diq* de Marie Redonnet

→ CDN de Lyon Théâtre du Huitième (1989-1992)

- 1990 *La Dame de chez Maxim* de Georges Feydeau

- 1990 *Hedda Gabler* de Henrik Ibsen
- 1991 *Britannicus* de Jean Racine
- La Vie parisienne* de Jacques Offenbach
- 1992 *Saute, Marquis* de Georges Feydeau

→ **CDN de Savoie (1992-1996)**

- 1992 *La Compagnie des hommes* d'Edward Bond
- 1993 *La Remise* de Roger Planchon
- 1994 *Pièces de guerre* trilogie d'Edward Bond
- 1995 *Celle-là* de Daniel Danis
- La Mouette* d'Anton Tchekhov
- 1996 *Édouard II* de Christopher Marlowe

→ **Autres mises en scène**

- 1983 *L'Ordinaire* de Michel Vinaver (Théâtre national de Chaillot)
- 1984 *La Waldstein* de Jacques-Pierre Amette (Théâtre Ouvert)
- 1986 *Le menteur* de Pierre Corneille (Comédie Française)
- 1989 *La Voix humaine*, tragédie lyrique de Francis Poulenc, livret de Jean Cocteau (Théâtre musical de Paris, Châtelet)
- 1993 *Le Canard sauvage* de Henrik Ibsen (Comédie Française)
- 1996 *Le Long voyage du jour à la nuit* d'Eugene O'Neill (Comédie Française)
- 1998 *La Cerisaie* d'Anton Tchekhov (Comédie Française)
- 1999 *Mais aussi autre chose* d'après Les Autres, Sujet Angot et *L'Inceste* de Christine Angot (lecture à Théâtre Ouvert, Musée Calvet Festival d'Avignon enregistrement pour France Culture)
- 2008 *Dépaysage* de Guillermo Pisani, Théâtre Ouvert
- 2009 *Les Ennemis* de Maxime Gorki, Atelier-spectacle avec les élèves l'ENSATT

→ **Théâtre national de la Colline**

- 1997 *Les Petites Heures* d'Eugène Durif
- Dans la compagnie des hommes* d'Edward Bond (nouvelle version)
- 1999 *Les Huissiers* de Michel Vinaver
- King* de Michel Vinaver
- Le Chant du Dire-Dire* de Daniel Danis
- 2000 *Café* d'Edward Bond
- 2001 *Le Crime du XXI^e siècle* d'Edward Bond
- Visage de feu* de Marius von Mayenburg
- 2002 *Les Voisins* de Michel Vinaver (nouvelle version)
- Skinner* de Michel Deutsch
- 2003 *Petit Eyolf* de Henrik Ibsen
- Si ce n'est toi* d'Edward Bond
- 2004 *Katarakt* de Rainald Goetz
- Petit Eyolf* de Henrik Ibsen (reprise)
- Ivanov* d'Anton Tchekhov
- 2005 *Si ce n'est toi* d'Edward Bond (reprise)
- e* de Daniel Danis
- Le Chant du cygne / Platonov* d'Anton Tchekhov
- 2006 *Naître et Chaise*, d'Edward Bond, création au Festival d'Avignon, reprise en novembre 2006, Théâtre national de la Colline
- 2007 *L'Hôtel du Libre-Échange* de Georges Feydeau
- 2008 *Si ce n'est toi* et *Chaise* d'Edward Bond (reprise)
- Les Enfants du Soleil* de Maxime Gorki, Atelier-spectacle de sortie du groupe XXXVI de l'École Supérieure d'Art Dramatique du TNS
- 2009 *La Cerisaie* d'Anton Tchekhov

→ Alain Françon quitte le Théâtre national de la Colline en janvier 2010 et crée le THÉÂTRE DES NUAGES DE NEIGE

- 2010 *Extinction* de Thomas Bernhard au Théâtre de la Madeleine
2010 *Les Trois Sœurs* d'Anton Tchekhov à la Comédie Française
2010 *Du mariage au divorce* de Georges Feydeau : *On purge Bébé, Feu la mère de Madame, Léonie est en avance ou le Mal joli, Mais nte promène donc pas toute nue !*
2011 *Fin de partie* de Samuel Beckett au Théâtre de la Madeleine
2012 *La Trilogie de la villégiature* de Goldoni à la Comédie Française
2012 *Oncle Vania* d'Anton Tchekhov au Théâtre Nanterre Amandiers
2012 *People* de Edward Bond lecture en coproduction avec France-Culture au festival d'Avignon
2013 Reprise de *Fin de partie* de Samuel Beckett à l'Odéon théâtre national de l'Europe
2013 *Solness le Constructeur* de Ibsen création le 5 mars à la Comédie de Reims puis au Théâtre national de la Colline
2013 Reprise de : *Les Trois Sœurs* de Tchekhov à la Comédie-Française
2013 Reprise de la *Trilogie de la Villégiature* de Goldoni à la Comédie-Française
2014 **Création de *Les Gens* d'Edward Bond, création au TGP-CDN de Saint-Denis, à la Comédie de Saint-Etienne, à la Comédie de Valence et au TNP**

Michel VITTOZ - écrivain, dramaturge, traducteur

Après s'être exercé à la plupart des métiers du théâtre, (assistant décorateur, machiniste, régie son, éclairagiste) Michel Vittoz devient dramaturge du Théâtre du Miroir, la jeune compagnie dirigée par Daniel Mesguich pour lequel il traduit *Hamlet*, (Grenoble 1977), *Le Roi Lear* de William Shakespeare (Festival d'Avignon, cour d'honneur du Palais des Papes 1981) *Le Grand Macabre* de Ligeti (Opéra de Paris 1981).

Il devient ensuite dramaturge de l'Opéra National de Bruxelles sous la direction de Gérard Mortier et collabore chaque saison à la mise en scène de trois opéras (*Alceste* de Glück, mise en scène E. Grübblér - *Don Carlo* de Verdi mise en scène G. Deflo, *Simon Boccanegra* et *Trovatore* de Verdi, mise en scène P. Constant - *Katia Kabanova* de Janacek mise en scène P. Sireuil - *Cenerentola* de Rossini J.M. Villégier - *Pelléas et Mélisande* de Debussy mise en scène A. Delvaux - *La Passion de Gilles* de Boesmans mise en scène D. Mesguich.)

Dramaturge indépendant à partir de 1985, il participe à de nombreux spectacles, traduit, adapte et écrit pour le théâtre et l'opéra

Il collabore régulièrement avec Alain Françon pour lequel il traduit une dizaine de pièces notamment *Hedda Gabler* et *Petit Eyolf* ainsi que des pièces d'Edward Bond

Il a été artiste associé du Théâtre National de la Colline jusqu'en 2009.

Ouvrages Publiés

Traductions, adaptations

Hamlet (Éditions Papiers), *Le Grand Macabre* de Ligeti (Shott), *Hedda Gabler*, *Petit Eyolf* d'Henrik Ibsen (Éditions Actes Sud-Papiers), *La Danse de mort* de Strindberg (Éditions Actes Sud-Papiers), *Le Pélican* de Strindberg (Éditions Solin), *Pièces de Guerre*, *Dans La Compagnie des hommes*, *Café*, *Le Crime du XXI^e siècle*, *Existence*, *Si ce n'est Toi*, *Naître*, d'Edward Bond (L'Arche Editeur).

Théâtre

Doublages, *Trace*, *La Belle et la Bête* (Éditions Actes Sud-Papiers 1992).

Romans

Œdipe à Paname 10/18 (Christian Bourgois Éditeur 1990). (Éditions Point de Mire 2002) ; *L'Institut Giuliani* éditions Buchet Chastel 2002. Grand Prix du Roman de la Société des Gens de Lettres 2002.

Pierre-Félix GRAVIÈRE - comédien (Quelqu'un)

Pierre-Félix Gravière suit une formation au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique dans les classes de Jacques Lassalle et Dominique Valadié.

Au théâtre, il a travaillé notamment avec Robert Cantarella, Daniel Danis, Jean-Paul Delore, Michel Didym, Alain Françon, Joël Jouanneau, Philippe Minyana, Barbara Nicolier, Patrick Pineau.

Les Gens est le huitième spectacle qu'il joue sous la direction d'Alain Françon (la quatrième pièce de Bond).

Au cinéma, il a joué sous la direction de Siegrid Alnoy, Jean Berthier, Raphael Jacoulot, Dominik Moll, et à la télévision sous la direction d'Emmanuelle Bercot, Christophe Blanc, Laetitia Masson, Serge Meynard, Michaëla Watteaux.

Alain RIMOUX - comédien (Margerson)

Alain Rimoux suit une formation à l'École Supérieure d'Art Dramatique du Théâtre National de Strasbourg dirigé par Hubert Gignoux et Pierre Lefèvre. Hubert Gignoux l'engagera ensuite dans les spectacles de la Comédie de l'Est.

Au théâtre, il fonde avec Robert Gironès le Théâtre de la Reprise et joue dans tous les spectacles.

Avec Peter Brook, il participe à l'ouverture des Bouffes du Nord, puis il intègre la troupe permanente du TNS où il travaille sous la direction de Jean-Pierre Vincent, et joue dans les créations d'André Engel, Michel Deutsch, Dominique Muller, Hélène Vincent, Philippe Lacoue-Labarthe.

Pensionnaire à la Comédie-Française, il joue notamment avec Jean-Pierre Miquel, Jean-Marie Villégier, Jean Dautremay et surtout Stuart Seide et Klaus-Michael Grüber.

Il joue également sous la direction de Paul Desveaux, Alain Françon, Nadylam Freyssinet, Patrice Leconte, Gildas Milin, Christian Schiaretta, Claudia Stavisky...

Au cinéma, il a tourné avec Claude Barma, Joyce Buñuel, Jean-Pierre Denis, Marina De Van, Agnès Delarive, Michel Deville, Richard Dembo, François Dupeyron, Sophie Fillières, Pierre Granier-Deferre, Patrice Leconte, Philippe Lefebvre, Ismaël Merchant, Jean-Marc Moutout, Pierre Morel, Guy Pinon, Roger Planchon, Jean-Paul Rappeneau, Bernard Rapp, Javier Rebollo, Jean-François Richet, Raoul Ruiz.

Et à la télévision il a travaillé entre autres avec Denis Amar, Gilles Behat, Yves Boisset, Joyce Buñuel, Laurent Carceles, Philippe Collin, Miguel Courtois, Josée Dayan, Agnès Delarive, David Delrieux, Jean-Xavier de Lestrade, Laurent Dussaux, Christine François, Patrick Jamain, Daniel Janneau, Daniel Losset, François Luciani, Laurent Herbiet, Vincent Martorana, Vincent Monnet, Régis Musset, Charles Nemes, Pola Rapaport, Jacques Renard, Marc Rivière, Claude-Michel Rome, Alain Tasma, Rodolphe Tissot, Jean-Paul Triboit, Virginie Sauveur...

Il a également mis en scène *Rends-moi heureux un seul instant* d'après Giacomo Leopardi et *Le Tableau* de Victor Slavakine.

Aurélien RECOING - comédien (Postern)

Aurélien Recoing commence une formation d'acteur en 1974 au cours Florent ainsi qu'aux Quartiers d'Ivry. Il rentre au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris où il suit l'enseignement de Jean-Pierre Miquel et Antoine Vitez.

Au théâtre, il a joué avec Jean-Hugues Anglade, Pierre Barrat, Christian Benedetti, Gilles Chavassieux, Gilles Gleize, Patrick Guinand, René Jauneau, Philippe Lanton, Marcel Maréchal, Denis Marleau, Muriel Mayette, Daniel Mesguich, Jean-Pierre Miquel, Christophe Pertont, Roger Planchon, Eloi Recoing, Bernard Sobel, Claudia Stavisky, Jean-Pierre Vincent, Antoine Vitez.

Au cinéma, il a travaillé avec Alexander Abela, Gela Babluani, Gilles Béhat, Amal Bedjaoui, Jérémy Banster, Gabriel Le Bomin, Laurent Cantet, Laurent Carceles, Antony Cordier, Edgardo Cozarinsky, Yannick Dahan et Benjamin Rocher, Marina Deak, Michel Deville, Denis Dercourt, Xavier De Choudens, Laurence Ferreira Barbosa, Anne Fontaine, Claude Fournier, Pierre-Erwan Guillaume, Philippe Garrel, Francis Girod, Abdellatif Kechiche. Dominique Lienhardt, Franck Llopis, Maïvonn, Franck Mancuso, Pierre Merejkowsky, Gianfranco Mingozzi, Zina Modiano et Mehdi Ben Attia, Francesco Munzi, Guillaume Nicloux, Jacques Otmezguine, Christian Petzold, Guy Pinon, Roger Planchon, Juan Pittaluga, Florent Emilio Siri, Frédéric Schoendoerffer, David Tardé, Alain Tasma, Laurent Tuel, Pierre Vinour, Greg Zglinski, Andrzej Zulawski.

À la télévision, il a travaillé avec Bertrand Arthuys, Dominique Cabrera, Larent Carcelles, Tom Clegg, Frédéric Compain, Claude d'Anna, Jean-Dominique de la Rochefoucauld, David Delrieux, Ilan Duran Cohen, Francis Girod, Dominique Baron, Jérôme Foulon, Bruno Gantillon, Claude Goretta, Olivier Guignard, Roger Guillot, Yves-André Hubert, Aline Issermann, Didier Lepêcheur, Jacques Malaterre, Serge Meynard, Philippe Monnier, Alain Nahum, Igall Niddam, Marco Pico, Patrick Poubel, Jean-Marc Seban, Edmond Séchan, Alain Tasma, Francis Velle, Philippe Venault, Matt Whitecross.

MISES EN SCENES

La Vallée de l'Ombre de la Mort d'après Malcolm Lowry

Tête d'Or (deuxième version) de Paul Claudel

Faust de Fernando Pessoa

Les Entretien de Krista Fleischmann de Thomas Bernhard

Ernesto Prim de Raymond Lepoutre

Les Femmes de Troie d'Euripide et Sénèque

TDM 3 de Didier-Georges Gabili

Le Petit Prince de Antoine de Saint Exupéry

En 2013 il est à l'affiche de *La Vie d'Adèle* de Abdellatif Kechiche.

Prix Gérard Philipe en 1989

Meilleur acteur, les Lutins du Court-Métrage (2002)

Meilleur acteur, Indiewire Awards U.S. (2003)

Runer up, Meilleur acteur, National Society of Film Critics U.S (2003)

Meilleur Acteur, Programs Withoutfrontiers, San Francisco, U.S (2008)

Dominique VALADIE – Comédienne (Lambeth)

Dominique Valadié est une comédienne française née à Nice en 1952. Elle se destine d'abord à la danse puis choisit la voie du théâtre dès la fin de son adolescence.

Elle monte à Paris tenter le concours du Conservatoire national où elle est acceptée sur l'insistance de Robert Manuel qui ne passe pas à côté de son humour. Elle suit les cours de Marcel Bluwal et Antoine Vitez. Avec ce dernier, son mentor, elle devient l'une des « reines »

du Théâtre national de Chaillot.

Ses grands rôles restent Agnès dans *L'École des femmes* (Festival d'Avignon, 1978), mis en scène par Antoine Vitez, et *Hedda Gabler*, mis en scène par Alain Françon. Comédienne reconnue, elle peut faire rire et émouvoir aux larmes : savant mélange de Bette Davis, Jacqueline Maillan et Maria Casarès. Très exigeante, elle choisit ses rôles avec soin.

Elle a été pensionnaire de la Comédie-Française durant l'administration de Jean-Pierre Vincent. Elle a travaillé avec Marcel Bluwal, Pierre Desproges, Jérôme Deschamps, Claude Régy, Antoine Vitez, Bertrand Blier,... La liste est longue. Professeur depuis 1983 et jusqu'à peu au Conservatoire national supérieur d'art dramatique, elle joue régulièrement au Théâtre de la Colline.

David Tuillon – Dramaturge

David Tuillon est traducteur et enseignant chercheur indépendant, spécialiste de la dramaturgie et de la mise en scène contemporaine. Il est un des principaux connaisseurs de l'œuvre d'Edward Bond. Il a soutenu en 2009 une thèse à l'Université Bordeaux 3 consacrée à ses *Pièces de guerre*, il lui a consacré plusieurs articles, interventions dans ces cadres universitaires ou de vulgarisation (dont la seule monographie multimédia qui lui est dédiée en langue française : numéro 5 de la revue électronique *colline.fr*), il a traduit certains de ses écrits théoriques et a publié un livre d'entretiens avec lui (Les Belles Lettres, 2013). Il a commis des articles sur le spectacle contemporain dans les revues *Europe*, *Comédie Française – Les Cahiers*, *Les Inrockuptibles*, *Hystrio* ou *Alphabeta* 2... Depuis 2002, il a été chargé d'enseignement dans les universités Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Paris 3 Sorbonne-Nouvelle et Lille 3 Charles de Gaulle. Entre 2000 et 2009, il a régulièrement travaillé au Théâtre national de la Colline où il a été l'un des collaborateurs directs d'Alain Françon. Il est l'auteur, avec ce dernier du livre retraçant ses années à la direction de ce théâtre : *Quittez le théâtre affamés de changements* (Biro éditeur, 2009)

Jacque GABEL - Scénographe

Peintre et scénographe, formé à l'École nationale des arts décoratifs de Paris en scénographie, Jacques Gabel réalise ses premiers décors au début des années 1980. À partir de 1985, il signe les décors pour les mises en scène de Joël Jouanneau. En 1990, il rencontre Alain Françon avec qui il débute une collaboration et pour qui il signe tous les décors.

Pour l'opéra, il travaille avec Joël Jouanneau, Frédéric Béliet Garcia et Eric Génovese.

Récemment, il collabore avec Joël Jouanneau pour *Hydrogen Jukebox*, de Philip Glass, livret d'Allen Ginsberg, Alain Françon pour *Platonov*, *Ivanov*, *La Cerisaie* et *Les Trois Soeurs* de Anton Tchekhov, *L'Hôtel du libre échange* et *Du Mariage au divorce* de George Feydeau, *Fin de Partie* de Beckett, Frédéric Béliet Garcia pour *La Traviata* de Verdi et *Le Barbier de Séville* de Rossini, Eric Génovese pour *Così fan tutte* de Mozart et *L'École des femmes* de Liebermann et Anna Bolena de Donizetti.

En 2006, il collabore avec Jean-Luc Godard pour l'exposition *Collages de France* au Centre Georges Pompidou.

ANNEXES

1. Bibliographie sélective

Les œuvres dramatiques d'Edward Bond traduites en français

Sauf mention contraire toutes les pièces d'Edward Bond sont éditées chez L'Arche Éditeur.

Au petit matin, trad. G. Bas, 2000.

Auprès de la mer intérieure, trad. C. Cullen et S. Seide, 2000

Bingo, trad. J. Hankins, 1994

Café, trad. M. Vittoz, 2000

La Compagnie des hommes, trad. M. B. Durif, 1992

Le Crime du XXI^e siècle (1999), trad. M. Vittoz, 2001

Été, trad. J.-L. Besson et R. Loyon, 1991

La Femme, trad. G. Bas, 2006

Le Fou, trad. G. Bas, 2000

Jackets ou la main secrète, trad. M. B. Durif, 1992

Lear, trad. G. Bas et *La Mer*, trad. J. Hankins, 1998

Mardi, trad. J. Hankins, 1995

Naître, trad. M. Vittoz, 2006

Les Noces du Pape, trad. G. Bas et Sauvés J. Hankins, 1997.

Le Numéro d'équilibre, *La Pierre*, *La Petite Électre*, trad. J. Hankins, 2006

Onze débardeurs, trad. C. Cullen et S. Seide, et *Les Enfants*, trad. J. Hankins, 2002.

Pièces de guerre, Tome 1 : *Rouge, Noir et Ignorant*, *La Furie des nantis*, tome 2 : *Grande Paix*, trad. M. Vittoz, 1994

Restauration, trad. G. Bas, 2009

La Prison d'Olivier, trad. G. Bas, 2011/ *Maison d'arrêt*, trad. A. Llamas, 1993

Route étroite vers le grand Nord, trad. C. Kahane, Christian Bourgeois Éditeur, 1970.

Si ce n'est toi, *Existence*, *Chaise*, trad. M. Vittoz, 2003

Une Fenêtre / Sous-chambre / La Flûte, trad. J. Hankins, 2010

Écrits théoriques d'Edward Bond

Entretiens avec David Tuaille, Paris, Les Belles Lettres, 2013

Commentaire sur les Pièces de guerre, trad. G. Bas, L'Arche Editeur, 1995

L'Énergie du sens, lettres, poèmes et essais, trad. G. Bas, J. Hankins et S. Magois Editions

Climats/Maison Antoine Vitez, 2000

La Trame cachée : notes sur le théâtre et l'État, trad. G. Bas, J. Hankins et S. Magois, L'Arche Editeur, 2003

Sur Edward Bond

« Edward Bond, dramaturge de l'inhumanité » dossier in *Mouvement*, n°11, janvier/mars 2001, disponible aussi sur <http://www.mouvement.fr/analyses/dossiers/edward-bond-dramaturge-de-linhumanite>

« L'examen attentif du visage humain », entretien, poèmes et textes choisis et traduits par Martine Millon, in: *Theatre/ Public* n°111, Théâtre de Gennevilliers, mai-Juin 1993

Pièces de guerre I et II Edward Bond, Pascal Charvet (dir.), Paris, « Baccalauréat Théâtre », Centre National de Documentation Pédagogique, 2006

Documents audiovisuels

Véronique Aubouy, *Edward Bond: je ne suis pas un homme en colère*, Les Films à Lou, 2003

Jean-Paul Lebesson, *Préparatifs pour jeux de guerre*, Cargo Production : France 3 Lyon, cop. 1995, distribution : Images de la Culture, CNC, 2006 et, accompagné de « Matériau Pièces de guerre », documents non-montés issus du tournage, in *Pièces de guerre I et II Edward Bond*, Pascal Charvet (dir.), Paris, « Baccalauréat Théâtre », Centre National de Documentation Pédagogique, 2006

Arnaud Valadié, *Edward Bond, Viser la compréhension*, Théâtre national de la Colline, 2006

Sur internet :

Le numéro 5 de la revue colline.fr, entièrement consacré à Edward Bond

<http://www.colline.fr/fr/revues-electroniques>

de nombreuses vidéo consacrés aux créations des pièces d'Edward Bond sur la chaîne du Théâtre de la Colline, par exemple par ce biais

<http://www.dailymotion.com/fr/relevance/search/colline+edward+Bond/1>

un dossier pédagogique du CRDP de Paris consacré à la création de *Naitre*

http://crdp.ac-paris.fr/d_arts-culture/dos-theatre-naitre.htm

Page résumant l'actualité liée aux *Entretiens avec David Tuillon* d'Edward Bond sur le site de l'association Avanti!01

<http://www.avanti01.eu/p/edward-bond.html>

dont cette page contenant des extraits vidéos de ces entretiens

<http://www.avanti01.eu/2013/04/quatre-breves-lecons-de-theatre-avec.html>

Un entretien avec Laure Adler pour *Hors Champs* sur France Culture

<http://www.franceculture.fr/emission-hors-champs-edward-bond-2013-07-15>

Le site d'Edward Bond (en anglais) : <http://www.edwardbond.org/>

et de la compagnie Big Brum (en anglais) : <http://www.bigbrum.org.uk/index.html>

2. Edward Bond, Entretien inédit avec David Tuillon au sujet de *Les Gens*

Margerson ne peut pas sortir de son histoire et **Quelqu'un** ne peut pas se trouver. **Postern** connaît son histoire mais il n'en est pas captif, il sait ce qui s'est passé. Il devient essentiel pour lui de croire en la possibilité de l'innocence. **Postern** ne peut pas accepter l'idée que l'innocence ne serait pas possible. S'il peut prouver que l'innocence est possible alors, cela humaniserait encore plus le monde pour lui et le rendrait plus humain. Cela lui permettrait de dire : « Ces choses que je n'aurais pas dû faire, je ne les ai pas faites parce que je suis mauvais, mais parce que j'ai perdu mon innocence. » Voilà les choses qui arrivent à un être humain – car si on est un démon ou un animal de naissance, on n'a jamais été en contact avec de l'humain. Et alors, toute sa vie, on sera mort, on vivra parmi la mort et on sera dans la même position que **Margerson**. Il n'y aurait pas d'histoire, parce que la seule histoire que les morts connaissent c'est : « Je suis mort, je suis mort, je suis mort... » pour l'éternité. C'est quelque chose d'inacceptable pour lui. Donc, il veut que **Quelqu'un** soit son innocence.

J'aurais pu finir la pièce avec **Postern** qui se serait mis à raconter l'histoire de **Margerson** – mais ça aurait été trop malin, et cela aurait nié la réalité de l'expérience de chacun de ces personnages. Quel que soit ce qui est arrivé à **Margerson**, cela lui est arrivé vraiment et **Postern** a vraiment fait ce que dit avoir fait – pareil pour **Lambeth**. Le choix de **Lambeth** (et c'est le genre de choix que j'utilise souvent dans mes pièces) s'est révélé ne pas produire les effets qu'elle en attendait, mais elle l'a fait de bonne foi. Elle croyait avoir toutes les bonnes raisons de penser qu'elle faisait le bon choix. Mais ça s'est révélé ne pas être le bon choix pour les autres. Alors elle dit à **Quelqu'un** qu'il y a des situations qui dépassent ton contrôle mais que cela ne doit pas t'empêcher d'agir ni d'accepter ta responsabilité – et personne ne peut être ton innocence à ta place. Si tu restes focalisé sur ton passé, il deviendra non pas une source dans laquelle chercher la liberté, mais une force destructrice.

Margerson aurait tué – il avait l'intention de tuer – mais il n'y est pas parvenu, il s'est enfui, si bien qu'il a dû passer le reste de sa vie à se cacher – avec son doigt sur la détente, en quelque sorte. Ce n'était pas le cas de **Postern** : tant qu'il était avec les gens de son groupe il allait bien, il était intégré. Mais il est devenu une victime – il s'est fait abattre. C'est cela qui déclenche son besoin de rechercher l'innocence – parce que sinon, le monde est plein de destruction. **Lambeth** a vécu ce qu'elle a vécu et elle connaît la relation entre le hasard et la nécessité. Donc elle est capable d'accepter le monde pour ce qu'il est – et c'est ce qu'elle fait quand elle manipule les vêtements : « Il faut bien vivre, alors je déshabille les morts et je trie leurs vêtements. » Quand **Quelqu'un** est confronté à ces trois histoires différentes (qui sont trois versions différentes d'un même événement), il est confronté à différentes possibilités. Alors il doit accepter la réalité de ce qu'il est.