

# SYNOPSIS SUR LE THÉÂTRE

Edward Bond

1. L'existence est rationnelle. La raison donne sens à l'existence. La raison s'apparente aux aptitudes pas au but. La raison donne le pouvoir physique (outils, méthodes) mais pas le pouvoir sur soi.

2. Pour être conscients de nous-mêmes, nous avons besoin de l'imagination. L'imagination désire la raison. La raison ne désire rien. L'imagination est la créativité.

3. Là il y a une chaise. Je le sais. Hier la chaise était là. Je m'en souviens. J'imagine la chaise hier. L'imagination est un écart utilisé par la conscience. Je mets la chaise dans l'écart. En fait la chaise n'était pas là hier. L'imagination ne peut pas exister sans erreur. La créativité ne peut pas exister sans destruction. L'imagination est créatrice ou destructrice.

4. J'imagine qu'hier Dieu était sur la chaise. J'imagine que j'ai gagné à la loterie. Je vais à la banque. L'argent n'est pas là. Comment puis-je savoir si Dieu était sur la chaise hier ? On ne peut pas vérifier.

5. J'imagine que Dieu est maintenant sur la chaise. Je le vois dans l'écart. Je m'agenouille devant Dieu sur la chaise. L'imagination change la réalité. Je demande à Dieu d'accomplir X. X se produit. Il ne peut pas y avoir de preuve que Dieu a accompli X.

6. Il n'y a pas de conscience de soi sans l'écart. L'imagination est dans l'écart. La conscience de soi est dans l'écart. L'écart ne peut pas se vérifier lui-même. L'écart est en moi. Donc tout dans la réalité est réel sauf « moi ».

7. L'écart est mémoire et constructions à partir des souvenirs. La réalité ne peut pas pénétrer dans l'écart. Les humains existent « dans la réalité ». La réalité humaine est la relation entre l'écart et la réalité.

8. L'écart questionne. C'est le néant entouré par le tout. Tout dans l'écart apparaît comme une réponse. Prendre les questions pour des réponses, voilà l'idéologie et le transcendantal. L'alternative ce sont les formes du dramatique.

9. J'ai faim. J'imagine une assiette de nourriture. Je « la mange ». Pour un moment mon corps simule la satiété. Tel est le pouvoir de l'idéologie et du transcendantal.

10. L'écart est anxieux ou euphorique. Il copie la réalité mais les autres affirment la réalité. C'est ma réalité dans l'écart. Je peux être le propriétaire de la chaise mais pas de mon imagination. Je ne peux pas être le propriétaire de la réalité – l'écart est ma réalité. Personne n'est sa propre imagination. L'idéologie et le transcendantal s'approprient l'imagination. Si elle en est libérée, elle est seulement régie par l'espace et le temps. L'espace et le temps sont les déterminants ultimes du dramatique.

11. L'humanité est dans l'écart pas dans la réalité. L'humanité est une création conceptuelle et non un héritage biologique. Nous ne pouvons pas hériter des contenus de l'écart. Nous ne pouvons pas hériter du néant. Le néant hérite de nous. Nous héritons de la situation et de la culture. Si je commets un crime, la culture dit que je suis mauvais. Si la moisson est mauvaise, la culture dit que c'est parce que je suis mauvais. Le sens est donné par ce qui est dans l'écart.

12. L'écart n'obéit pas aux lois physiques. L'écart est logique. La logique de l'écart est sa relation à la réalité. La logique de l'écart est celle des histoires. Les histoires sont le dramatique.

13. Là il y a une chaise. Je la vois. Donc je ne peux pas l'imaginer là ? Van Gogh voit la chaise différemment. Cela a des conséquences de la plus haute importance pour les êtres humains. Van Gogh imagine la chaise qui est là. Van Gogh voit tout différemment. L'apparence est différente parce que le sens est différent. La réalité de Van Gogh est différente. Chaque réalité humaine est différente. Il n'y a pas de réalité commune.

L'humain est dans l'écart. Ceci est l'*agôn*<sup>1</sup> du dramatique : non ce qui est fait mais le sens de ce qui est fait.

14. La logique de chaque histoire est différente. Existe-t-il une logique humaine commune ?

15. L'écart est établi dans l'esprit de l'enfant. C'est ce qui l'engage à rechercher ce qui est humain. Le sens structure l'écart. L'enfant conçoit qu'il a le droit d'être au monde. Autrement l'écart ne peut pas poser ses questions. L'enfant souhaite être chez lui dans le monde. L'esprit ne peut pas fonctionner s'il pense qu'il n'en a pas le droit. Il doit au moins penser qu'il a le droit d'être en colère. Autrement il deviendrait autiste. L'esprit ne peut pas penser « ne-pas-penser ». Ce serait comme essayer de se débarrasser de tout l'espace en trouvant un espace où le mettre.

16. De ceci découle que l'esprit est obligé de rechercher la justice. La justice n'est pas transcendante. La justice est la manière dont nous organisons les situations. Le droit d'être au monde est l'égotisme de l'enfant. À travers le désir de raison de l'imagination cet égotisme devient le désir altruiste de justice. Ou alors l'idéologie et le transcendantal le corrompent en désir d'injustice et de vengeance.

17. Lorsque l'esprit croit qu'il a le droit d'être au monde l'imagination devient créatrice et recherche la justice. Toute corruption est destructrice. Il n'est pas nécessaire que Dieu s'asseye dans la chaise de Van Gogh pour nous rendre humains.

18. La justice est la description rationnelle de la réalité. Rechercher cela rend l'imagination innocente. Elle recherche la vérité de la situation. Nous mentons à l'enfant pour lui apprendre à rechercher la vérité. Nous anthropomorphisons le monde. L'arbre parle – la poupée a faim – l'orage est en colère. L'écart est structuré par des mensonges qui font que l'enfant se sent chez lui dans le monde. Les mensonges sont la fondation de l'humanité.

19. Nous sommes dans la société. La société est injuste.

L'idéologie rationalise l'injustice. La culture s'approprie les premiers mensonges. La religion, le nationalisme, le racisme, l'élitisme, le mal, le transcendantal : ces mensonges structurent l'écart. Les structures de l'écart sont sa réalité. L'imagination ne peut pas se vérifier elle-même – tout comme l'œil ne peut se voir lui-même. La corruption devient la manière dont l'innocence recherche la justice. La société transforme la justice en loi, en châtiment et en vengeance.

20. Tout mouvement réactionnaire est imagination corrompue. L'humain est imagination innocente. La distinction ne coïncide pas avec les partis politiques mais elle est l'ultime signification de la politique. Le conservatisme est une forme de temps. Le socialisme est une forme d'espace. Telle est leur structure dans l'imagination. Le fascisme est le temps sans l'espace. Le socialisme est l'espace recherchant le temps.

21. L'écart est l'expérience généralisée et les impératifs de l'idéologie. La structure de l'écart est le moi individuel (en gros : le caractère).

22. Les objets matériels obéissent aux constantes physiques (appelées lois). L'humanité est en relation avec le matériel par le biais de l'écart. La relation est déformée et différée. La réalité est réfléchi ou réfractée. Finalement la réalité prévaut sur les irrationalismes de l'écart. La réalité impose ses structures aux êtres humains. Elle change la structure de l'écart. Le changement peut arriver par la guerre et le désastre. Ils sont les signes de l'irrationalisme humain – la corruption de l'écart.

23. La structure de l'écart produit l'innocence ou la corruption. Sa structure est un château de cartes que la tempête tient debout. Le changement est recherché ou imposé. L'imagination recherche la réalité mais peut se perdre dans la structure labyrinthique de l'écart. Finalement la réalité s'impose à l'imagination.

24. La société n'est pas encore humaine. Notre relation à la réalité est collective. La logique de l'écart est collective. Nous

avons besoin d'un monde pour y être solipsistes.

25. La conscience de soi a besoin de modèle. Sinon l'expérience est disparate. Le modèle est l'image humaine. La vie quotidienne est trop compliquée pour créer l'image humaine. Ce serait comme jouer un jeu pour en inventer les règles. La culture exprime l'image humaine. L'art est le moyen formel de créer l'image humaine. Il le fait en fonction de tous nos sens. C'est ce qui impose la culture aux sens. La signification est créée intellectuellement.

26. L'art exprime le besoin d'être humain de l'imagination. Il découvre et dévoile le sens dans la situation. Même l'imagination corrompue doit s'exprimer à travers les aptitudes humaines. L'art corrompu recherche la pureté académique qui préserve les aptitudes humaines de la contamination de l'expérience sociale et de ses tensions. L'académisme est l'ordre de la prison. L'art est l'*agôn* des rues.

27. L'art est corrompu ou innocent. L'art reflète le besoin de justice de l'imagination même quand ce besoin est corrompu. La corruption reste un désir irrationnel d'innocence. Tel est le paradoxe humain. La logique de l'humanité est la paix.

28. L'art peut corrompre ou radicaliser. L'art innocent conserve sa radicalité par-delà le temps. L'imitation de l'art du passé est corrompue.

29. La relation humaine à la réalité change historiquement. La nouvelle technologie et la connaissance pratique nous imposent un nouveau comportement et une nouvelle compréhension de soi. Nous changeons parce que nous changeons la réalité. Pour demeurer humain – c'est-à-dire, rechercher l'humanité – l'« être » humain doit changer. Le changement est recherché ou imposé par la réalité.

30. L'image humaine n'est pas une réplique de l'apparence. Elle constitue l'image de « l'humain comprenant l'humanité ». Donc

l'image humaine ne renvoie aucune dimension particulière de la structure de l'écart mais la structure elle-même – la relation entre des dimensions. La première est académique ou corrompue, la seconde est l'innocence radicale recherchant la justice.

31. La réaction recrée l'art du passé parce qu'elle a peur de la justice. Lorsque l'art répond au changement et renouvelle l'image humaine, ce n'est tout d'abord pas reconnu. Nous ne nous reconnaissons pas nous-mêmes.

32. L'art est la guerre ou la collaboration. L'art académique « imite » le sérieux. Le conservatisme imite l'humanité.

33. Le théâtre ne peut pas imiter le sérieux. Le théâtre est sérieux ou trivial. Le théâtre implique les gens – les porteurs au sens propre – réel – de l'image humaine, plastique et dialectique. L'histoire qu'il raconte reproduit les situations humaines. Lorsque les situations sont critiques le théâtre n'imité pas la réalité : il est la réalité. C'est la réalité dans l'écart. L'espace de la scène lui-même reproduit l'écart dans la réalité. C'est la représentation au sens propre – réelle – de l'écart. C'est pour cela que nous avons créé la scène. Nous nous souvenons de nous-mêmes lorsque nous voyons la scène vide. Lorsque la pièce est sur scène, la scène devient nous-même entrant en relation avec l'histoire (qui est) racontée.

34. Le théâtre est l'art de la démocratie. Les autres arts peuvent être radicaux ou académiques et corrompus. Le théâtre ne peut être que radical ou trivial et corrompu. Le film, la vidéo, la TV sont analogues à la peinture pas au théâtre.

35. Le théâtre est tragique ou comique. Les deux permettent d'exposer les ultimes déterminants de l'humanité. Le théâtre ne peut pas servir un but autre que le sien propre. Son but est l'humanité. C'est le but de l'écart. L'idéologie et la transcendance imposent des déterminants humains ultimes fictifs. Le théâtre radical les dissout. Le théâtre radical expose les déterminants humains ultimes de la réalité.

36. L'art radical découle du fait que nous changeons la réalité, que nous changeons de «moi». Un artiste a une relation idiosyncrasique à la réalité. Une partie de cette relation est la sensibilité de l'artiste aux relations qu'ont les autres avec la réalité. L'art radical ne change pas une dimension particulière dans l'écart. Il change la structure de l'écart, la relation entre les dimensions. Le « moi » total est changé.

37. Le Caravage a peint sa Vierge morte, entre deux âges, fatiguée, usée par les corvées et ses efforts pour survivre – et non par le chagrin mélodramatique. Le modèle de la Vierge était une prostituée. L'Église commanditaire a rejeté le tableau. Il offensait la bienséance chrétienne. Ce fut un scandale à l'intérieur du Christianisme. Ceci ne change pas le sens. L'idéologie s'arrange de l'inconvenance. Le sens changé se situe à un niveau plus profond. La Vierge peut être supposée dans les cieux. Le tableau qui a remplacé *La Mort de la Vierge* du Caravage montre des anges qui attendent de l'accueillir. Voilà la dimension transcendante du sacré. Les prostituées ne sont pas accueillies dans les cieux. Des anges ne les attendent pas dans le ciel. La prostituée rejette la vie après la mort. Ce n'est pas une inconvenance. Cela change le sens, détruit le dogme chrétien fondamental. La sainteté n'est plus séquestrée dans l'église. À la place, « la sainteté » est retournée à la rue. L'idéologie rend la réalité fictive. Son humanité est l'imitation de l'humanité. La Vierge morte du Caravage renvoie la vie à la réalité. Elle change la structure des dimensions de l'écart. L'art renvoie la réalité au réel.

38. *Les Demoiselles d'Avignon* de Picasso sont des prostituées descendant des escaliers. La prostitution change l'apparence de la réalité. La signification de la vertu est changée. Picasso change la structure des dimensions de l'écart.

39. Aux époques de grand changement la relation entre l'imagination et la réalité devient abrasive. L'image humaine n'a pas de modèle. L'image culturelle de l'humain devient académique : des images corrompues. Elles mélodramatisent l'humanité. Le sens est déconstruit. La culpabilité et la vengeance

remplacent la justice. Le comportement est violent et sentimental. L'activité frénétique remplace la créativité. Le jeu sans fin et sans règles du post-modernisme.

40. L'art contemporain décrit ce vide. Au musée d'art contemporain, une « installation d'art » montre une série de pièces. Pas de fenêtres. Lumière égale et artificielle. Murs sols plafonds noirs et gris sombre. Quelques murs de verre. Pièces vides pour la plupart. Dans certaines, un objet. Une baignoire blanche. L'eau coule du robinet en continu. Pas de bouchon. Pas de baigneur. Dans une pièce, une rangée de projecteurs identiques le long d'un mur. Une rangée d'écrans identiques sur le mur d'en face. On y projette des films des années 30 en noir et blanc. Tous montrent des désastres : des paquebots sombrant dans l'océan – des gangsters de Chicago massacrant avec des mitraillettes – de riches héritières compromises à des tables de casino. L'installation reproduit la structure de l'écart comme une morgue. C'est une autopsie académique de l'académisme. La réalité n'est pas changée. Le miroir n'est pas changé par ce qu'il montre. La mort ne change pas la vie.

41. Le théâtre meurt.

42. Le théâtre populaire est divertissement. Il s'échappe de la réalité. Il soutient sa trivialité. Tout théâtre est dans l'écart. L'écart est le site de l'humanité. Le théâtre populaire imite le divertissement. Il fait de son public des imitations d'humains. Il trivialise la réalité en prenant au sérieux ses propres trivialités.

43. Le théâtre sérieux est devenu faux. Il imite le sérieux. C'est du maniérisme. Il ne parvient pas à mettre en scène la réalité. Il transforme l'écart en un ghetto pour élite. Il a oublié comment comprendre les problèmes qu'il exploite. Il fait de l'esthétique à partir de la souffrance des gens.

44. Brecht. Beckett. Le théâtre de l'absurde. Le théâtre symbolique. Le théâtre rituel. Le théâtre de la performance. Tous sont un théâtre d'imitation.

45. Aujourd'hui, le théâtre sérieux traite de dimensions particulières et isolées de l'écart. Il rend le sens circulaire. La réponse définit le problème. Il n'est pas seulement redondant. Comme il est pris « sérieusement » il est le problème pas la réponse. Il trahit le théâtre. Il trahit le public. Il trahit surtout ceux qui ne vont jamais au théâtre.

46. Il n'offense pas la bienséance – la pierre de touche de l'idéologie. L'avant-garde fait partie des déchets post-modernes. Son anarchie est le hobby du nouveau riche.

47. La superficialité existentielle du *brechtisme* et son manque de pertinence politique en fait un support tacite pour la réaction. Elle traite l'impuissant avec condescendance au nom de la politique. La distanciation n'a jamais changé l'esprit de personne. Elle n'a converti personne à quoi que ce soit. C'est le théâtre des mandarins.

48. De jeunes écrivains plus récents écrivent le « théâtre des symptômes ». Leur situation est la chambre. Ils se révoltent contre l'aveuglement du théâtre « sérieux ». C'est réduire involontairement les problèmes sérieux à la superficialité du théâtre populaire. Le monde disparaît. Cela ne dérange pas la structure des dimensions de l'écart. Cela répète des fragments du passé.

49. Le site du théâtre est l'*agôn*. Seul ce qui vient de l'*agôn* peut devenir un E.T. (*Événement de théâtre*). Un E.T. de quoi que ce soit d'autre est un formalisme. Le théâtre « sérieux » est ce formalisme.

50. Le théâtre doit changer la structure de l'écart. Il le fait en apportant à l'écart une nouvelle réalité. Ceci ajoute une nouvelle dimension à la structure de l'écart. La nouvelle dimension doit être prise aux grands paradoxes, aux grands secrets de l'époque. Ce sont les tournants décisifs que l'idéologie cherche à contrôler.

51. Dans *Café* la nouvelle réalité est le café renversé. L'idéologie

peut assimiler le sang. Elle ne peut pas assimiler le café renversé lors du massacre. Le café renversé est l'E.T. central de la pièce. Il affecte la structure de la pièce tout entière. La pièce ne peut pas être racontée idéologiquement.

52. Le sens du café renversé pourrait avoir plusieurs versions. Le sens du viol, dans *Rashomon*<sup>2</sup>, a plusieurs versions. Dans *Café* les « versions » sont données en une seule version. La notion même d' « intrigue » change. Elle est changée par la structure changée de l'écart. À la place de l'intrigue, on ne voit que l'action. La réalité est vue comme réelle.

53. *Café* s'occupe de la réalité du café renversé. Le sens n'est pas symbolisé ou distancié. Le sens est le café renversé. La tasse de café est le déterminant ultime. Le bord de l'univers s'arrête à la tasse de café. Il reste deux choses : la tasse de café et l'univers vide. C'est cela le théâtre. C'est cela qui est inséré dans l'écart. C'est cela qui change la structure de la pièce. Cela change la structure des dimensions de l'écart.

54. La tasse de café est la pierre lancée dans l'étang. Des ondes se propagent jusqu'au bord de l'expérience. Le public ne le saura pas lui-même. Il ne connaîtra pas encore sa situation. Il aura peur de lui-même. Les effrayés vont pêcher des pierres. Le poisson-hameçon est dans leurs bouches. Ils tirent à petits coups sur la ligne. Le théâtre « sérieux » a trivialisé la réalité. Nous désirons vivre loin du monde dans un ghetto.

55. Dans *C21*<sup>3</sup> nous vivons dans des ghettos parce que nous n'avons pas vécu dans des théâtres.

56. Dans *C21*, le « futur » est l'équivalent du café renversé dans *Café*. C'est la nouvelle dimension introduite dans l'écart. Elle restructure les dimensions de l'écart. Un seul petit événement de la réalité fait cela. Dans *Café* le monde tourne autour de la petite tasse de café. Elle est le centre de la pièce. Le centre de *C21* est la périphérie de l'univers humain. Le bord de l'étang. La structure de l'écart est contenue dans cette frontière : comme la

vue est contenue dans le globe oculaire. Le décor est la structure du corps humain abandonné sous le ciel.

57. Le bord de la tasse de café devient le bord de l'univers. L'humanité est jetée par-dessus bord.

58. Le monde de *C21* deviendra-t-il réel ? C'est la logique de notre vie présente. Cela en fait la réalité du théâtre.

59. Dans le futur, l'inhumanité ne pourra pas être isolée dans des ghettos ou confinée dans des classes. S'il y a une victime, tous seront des victimes. Nous devons nous comprendre nous-mêmes maintenant pour changer ce qui arrivera alors.

60. L'*agôn* se produit toujours dans la situation extrême. Toujours à cette extrémité deux opposés se font face : l'humain et l'inhumain. Dans l'*agôn*, ils se mènent l'un l'autre à leur extrémité. Ils ne peuvent pas partager le monde. La mise en jeu de cela a toujours été l'objet du théâtre. Les acteurs portent le fardeau de l'humanité. Dans l'*agôn*, le public choisit l'humanité ou la vengeance sur l'humain.

61. Nous devons apprendre à faire de nouveau confiance au théâtre. Quel héritage retirons-nous de la totalité du théâtre depuis que les Grecs l'ont créé ? Si on pouvait voyager jusqu'aux limites de l'univers, on y trouverait des tas de cadavres. Ce sont des dieux morts. Tous les dieux viennent sur la scène pour mourir.

62. Les déterminants ultimes de l'humanité sont la naissance, la mort et la communauté. *Café* et *C21* recherchent la communauté.

Juin 2000

Texte français Christel Gassie et Michel Vittoz

1. Partie de la comédie grecque ancienne qui présente un débat entre deux personnages soutenant chacun une thèse opposée. Cette confrontation est pour E.Bond le paradoxe humain, le centre du «drama».

2. Film de A. Kurosawa, 1950.

3. *Le Crime du XXI<sup>e</sup> siècle*.