



HAL
open science

Edward Bond en débat – Théâtre de l’aporie ou aporie du théâtre ?

Sylvain Diaz

► **To cite this version:**

Sylvain Diaz. Edward Bond en débat – Théâtre de l’aporie ou aporie du théâtre?. Le Risque de l’interprétation (Journée d’étude), 2009, Lyon, France. hal-02614497

HAL Id: hal-02614497

<https://hal.science/hal-02614497>

Submitted on 20 May 2020

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

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

Edward Bond en procès : Théâtre de l'aporie, aporie du théâtre ?

En 2006, douze ans après la création par Alain Françon, dans la Cour d'Honneur du Palais des Papes, des *Pièces de guerre* (1985) qui contribuèrent à le faire connaître au public français¹, le Festival d'Avignon mettait de nouveau à l'honneur Edward Bond dont quatre pièces récentes étaient portées à la scène. Cette soixantième édition était toutefois surtout marquée par la création de *Naître* (2006), pièce inédite mise en scène, une fois encore, par Alain Françon².

Exposant, à l'instar d'autres pièces du dramaturge britannique, un monde ravagé par la guerre, *Naître* a été à l'origine, au cours de l'été 2006, d'un débat sur la violence au théâtre nourri de la représentation, au cœur de la pièce, du meurtre d'un enfant par des militaires, des Wapos, pour reprendre la terminologie bondienne. Confrontés à cette image insoutenable encore accentuée par le traitement extrêmement réaliste de cette séquence dans la mise en scène d'Alain Françon, de nombreux spectateurs ont quitté la salle le soir même de la première représentation. Parmi eux, j'ai longtemps hésité à en faire de même. Non pas que la représentation de l'infanticide m'ait particulièrement choqué : spectateur assidu, j'ai pris l'habitude d'être bien souvent agressé par les pièces de certains auteurs contemporains qui entendent représenter toute la violence du monde non sans faire violence au public. Mais je me révélais être en profond désaccord avec la représentation de cette violence qui me semblait dépourvue du moindre enjeu. Aussi, au sortir du spectacle, m'est-il apparu nécessaire de

¹ Edward Bond, *Pièces de guerre* (1985), mise en scène d'Alain Françon, création dans la Cour d'Honneur du Palais des Papes, Festival d'Avignon, 15 juillet 1994.

² Edward Bond, *Naître* (2006), mise en scène d'Alain Françon, création dans la Cour du lycée Saint-Joseph, Festival d'Avignon, 10 juillet 2006.

m'expliquer à moi-même cette œuvre majeure développant, depuis plus de quarante ans, l'un des projets dramatiques les plus ambitieux de notre époque. Il me fallait, à mon tour, prendre *le risque de l'interprétation* d'une œuvre déjà abondamment commentée en proposant une étude approfondie des pièces les plus récentes d'Edward Bond encore ignorées par la critique, tout particulièrement la *Tétralogie de la Colline* que forme *Naître avec Café* (1995), *Le Crime du XXI^e siècle* (1999) et *People* (2006). Je me propose donc de retracer, dans cette communication, l'histoire de cette difficile interprétation qui a finalement donné lieu à la rédaction d'un chapitre de ma thèse.

Un théâtre de l'aporie

« Interpréter, écrit Paul Ricœur au cours d'une étude consacrée à l'herméneutique heideggerienne, c'est développer la compréhension en disant en tant que quoi nous comprenons quelque chose »¹. L'*interprétation* suppose donc, au premier chef, la *compréhension* de l'œuvre étudiée, de la pensée de l'auteur dont il convient de garantir l'intégrité en ne la pliant pas à une première réception parfois hasardeuse quoique le plus souvent pertinente. Pour comprendre l'œuvre bondienne, il me semblait possible de partir d'une notion récurrente dans le discours théorique du dramaturge britannique – celle d'aporie. L'auteur revendique en effet l'élaboration d'un *théâtre de l'aporie*, d'un théâtre qui, à la manière de celui des Tragiques grecs, affronte une aporie éthique en opérant, on va le voir, un dépassement de frontières.

Un dépassement de frontières

C'est sur l'emménagement de Peter, Donna et Luke qui n'est encore qu'un bébé que s'ouvre *Naître*, l'auteur décrivant leur nouveau foyer comme un espace propre à l'épanouissement d'une famille². Or, la didascalie sur laquelle s'ouvre la seconde scène qui se déroule « *vingt ans plus tard* », témoigne d'une certaine dégradation spatiale que marque

¹ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, collection « Points / Essais », 1990, p. 82.

² Edward Bond, *Naître*, traduit par Michel Vittoz, Paris, L'Arche Éditeur, collection « Scène ouverte », 2006, p. 11.

notamment une pauvreté accrue¹. Cette dégradation de l'espace intime, privé ne fait en vérité que révéler une dégradation plus importante, celle de la société même dans laquelle évoluent les personnages : ainsi assiste-t-on dans cette scène à une rafle qui donne lieu à l'expulsion de Peter et Donna de leur logement².

De manière inattendue toutefois, le départ contraint des deux personnages donne lieu à un nouvel emménagement. Après avoir visité chacune des pièces de la maison³, les Wapos, menés par Luke, le petit bébé de la première scène étant devenu, dès la deuxième scène, un chef militaire sanguinaire, investissent en effet cet espace intime, installant notamment leurs fusils-mitrailleurs dans la pièce principale⁴. Parce qu'elles procèdent d'une même action, les deux premières scènes de *Naître* mettent ainsi en évidence, par la militarisation de l'espace civil, un renversement majeur qui trouvera son aboutissement à la fin de la pièce. La dernière scène s'ouvre en effet sur une description particulièrement macabre de ce même espace : l'auteur explique que « *les murs sont [désormais] noircis et constellés d'impacts de balle* » et que gisent au sol, parmi « *gravats* » et « *débris* », de nombreux « *morts* »⁵. En ce sens, l'espace de *Naître* témoigne non pas seulement de sa reconversion d'espace civil et privé en espace militaire et public, mais de son inversion : l'espace de vie sur lequel s'ouvrait la pièce est devenu espace de mort, voire des morts à la fin de la pièce.

Dans un article consacré aux « Résurgences de l'expressionnisme » (1995), Jean-Pierre Sarrazac remarquait que cette inversion trouvait déjà à s'opérer dans les *Pièces de guerre* où le dramaturge britannique se proposait de « donner à voir des morts – ou de soi-disant morts – pour évoquer la menace qui pèse sur les vivants »⁶. Le recours d'Edward Bond à cette « technique d'inversion » semblable à celle que Günther Anders voit à l'œuvre dans les textes de Kafka trouve à s'illustrer de manière exemplaire dans la dernière scène de *Naître*. Au cours de cette ultime séquence en effet, le corps d'une Femme torturée, puis tuée par Luke dans la troisième scène de la pièce⁷ s'anime, recherchant parmi les cadavres qui recouvrent le plateau le corps de son enfant. Elle est peu après soutenue dans sa quête par les morts qui la « *tirent sur le côté [et] cherchent [avec elle]. Le groupe lentement halète, se tord,*

¹ *Ibid.*, p. 17.

² *Ibid.*, p. 19.

³ *Ibid.*, p. 27.

⁴ *Ibid.*, pp. 27-29.

⁵ *Ibid.*, p. 68.

⁶ Jean-Pierre Sarrazac, « Résurgences de l'expressionnisme – Kroetz, Koltès, Bond », in *Actualité du théâtre expressionniste, Études théâtrales*, n° 7, 1995, p. 150.

⁷ Edward Bond, *Naître*, *op. cit.*, p. 76.

se tourne, des mains et des bras se lèvent et entrent en mouvement. Les morts grognent comme une femme en travail »¹. Cette métaphore de l'enfantement à laquelle Edward Bond recourt pour décrire la pantomime des morts se trouve bientôt actualisée, le dramaturge britannique proposant, au cœur de cette scène, la représentation d'une Nativité :

*Les morts se passent les morceaux de bébé. Certains les prennent. Doucement et avec précaution ils les rassemblent sur le sol. [...] Le Bébé est fait. [...] Les morts se répartissent autour de lui. Ils le montrent du doigt et se font des signes en direction les uns des autres. Se penchent. Se mettent à genoux. S'accroupissent. Ils regardent bouche bée d'admiration. Certains pleurent silencieusement. Nativité.*²

Cette Nativité macabre actualise ainsi, dans *Naître*, une inversion que supposait le titre même de cette pièce qui, loin de représenter une venue au monde, s'attache au contraire à mettre en scène, dans sa séquence centrale, une mise à mort violente. En ce sens, l'inversion se mesure d'abord et avant tout à sa valeur transgressive. Elle participe en effet d'un dépassement de frontières, tant éthiques qu'esthétiques, qui nous introduit sur le territoire de l'extrême.

La situation extrême : l'humain à l'épreuve

À l'occasion de la création française du *Crime du XXI^e siècle* en janvier 2001, Edward Bond soulignait la nécessité pour les auteurs de théâtre de mettre en scène, dans leurs pièces, des « situations extrêmes » (*extreme situations*), affirmant que « ce n'est que dans cette extrémité qu'on découvre le besoin radical d'être humain et que l'humanité est créée »³. Cette référence à la « situation extrême » trouve tout particulièrement à s'illustrer dans *Café* dont l'action est inspirée d'un fait réel extrême en lui-même⁴. Les 29 et 30 septembre 1941, un commando de soldats nazis procéda en effet au massacre de plus de 30 000 Juifs dans le site

¹ *Ibid.*, p. 79. [« *Some of the dead take Woman to the side. The rest search. The group slowly heaves, writhes, twists, turns, hands and arms rise and gesture. The dead groan in labour.* » *Born*, in *Plays*, London, Methuen Drama, 2006, volume 8, p. 60.]

² *Ibid.*, p. 80. [« *The baby is made. It lies on the ground. One of the dead brings a rag. It is laid on the floor. The baby is laid on it. The dead gather round it. They point at it and gesture to each other. Stoop. Kneel. Crouch. They gaze in awe. Smoe cry silently. Nativity. Woman stands alone at the side. She is afraid to move or look. Her face is in her hands.* » *Born*, *op. cit.*, p. 60.]

³ Edward Bond, « Des Gens saturés par l'univers », traduit par Christel Gassie et Michel Vittoz, in *Lexi / textes 4 – Inédits et commentaires*, Paris, L'Arche Éditeur / Théâtre National de la Colline, 2000, p. 104.

⁴ Edward Bond, « Notes sur *Café* – Pour le Théâtre National de la Colline » (2000), in *La Trame cachée, – Notes sur le théâtre et l'État*, traduit par Georges Bas, Jérôme Hankins et Séverine Magois, Paris, L'Arche Éditeur, 2003, pp. 251-259.

ukrainien de Babi Yar installé au-dessus d'une fosse naturelle où, une fois abattues, les victimes étaient jetées. Si cette référence historique ne se voit à aucun moment convoquée dans *Café*, la troisième scène se déroule néanmoins dans un site à la topographie similaire à celle de Babi Yar où des soldats procèdent au massacre d'un groupe de personnes¹. De manière paradoxale pourtant, la représentation de ce massacre ne saurait déterminer la troisième scène de *Café* comme extrême. Lorsqu'il explique que tout dramaturge doit être « extrémophile », Edward Bond définit en effet les situations extrêmes par le fait qu'elles « imposent un choix »². De fait, de la même manière que les Tragiques grecs, le dramaturge britannique entend mettre en scène dans ses pièces « des individus s'efforçant de prendre des décisions et qui ne sont ni plus sages, ni plus forts, ni plus opiniâtres que d'autres peuvent l'être »³. La quatrième scène de *Café* en offre l'illustration.

À l'inverse de la précédente, cette scène se déroule non pas en surplomb mais au « fond de la grande fosse. [Le plateau] est couvert de morts et de mourants »⁴. C'est dans cet espace qu'interviennent trois soldats – Nold, Gregory et Simon – qui ont pour mission d'abattre les éventuels survivants du massacre de la troisième scène, parmi lesquels une femme et sa fille. Ne pouvant se résoudre à les tuer, Nold, qui les a découvertes, leur donne à manger et les encourage à disparaître, mais est finalement surpris par Simon et Gregory qui exigent qu'il les abatte⁵. Rétif, Nold retourne toutefois son arme contre les deux soldats⁶.

Si le choix de Nold de ne pas tuer la Femme et la Fille détermine la situation décrite dans cette scène comme extrême, c'est qu'il est paradoxal, le personnage ayant pris part avec enthousiasme au massacre dans la scène précédente⁷. Le paradoxe constitue en vérité une structure fondamentale du théâtre d'Edward Bond, ainsi qu'il l'a lui-même mis au jour dans son *Commentaire sur les Pièces de guerre*⁸. Dès l'ouverture de cet important ouvrage théorique, le dramaturge britannique raconte en effet l'histoire de deux frères russes qui, au

¹ Edward Bond, *Café*, traduit par Michel Vittoz, Paris, L'Arche Éditeur, collection « Scène ouverte », 2000, p. 58.

² Edward Bond, « Freedom and Drama », in *Plays, op. cit.*, volume 8, p. 213. « A dramatist must be an extremophile : drama creates extreme situations which impose choice. » En l'absence de traduction française de ce texte d'Edward Bond, toutes les citations qui en sont extraites sont traduites par mes soins.

³ Edward Bond, « Une Rhapsodie socialiste », in *La Femme – Scènes de guerre et de liberté* (1979), traduit par Georges Bas, Paris, L'Arche Éditeur, collection « Scène ouverte », 2006, p. 143.

⁴ Edward Bond, *Café, op. cit.*, p. 84.

⁵ *Ibid.*, p. 90.

⁶ *Ibid.*, pp. 113-116.

⁷ *Ibid.*, pp. 78-80.

⁸ Edward Bond, *Commentaire sur les Pièces de guerre*, traduit par Georges Bas, Laure Hémain, Michel Vittoz et Malika B. Durif, Paris, L'Arche Éditeur, 1994, pp. 11-12. [*Commentary on The War Plays*, in *The War Plays – A Trilogy*, London, Methuen Drama, 1991, p. 247.]

cours de la seconde guerre mondiale, sont confrontés l'un à l'autre dans un camp de concentration : l'un est rallié à la cause communiste, l'autre à la cause nazie, l'un est détenu, l'autre gardien. Prenant acte de cette filiation, le commandant du camp, qui entend faire la démonstration de la discipline nazie, demande au soldat de tuer son frère mais, de manière paradoxale, celui-ci refuse, contraignant le commandant à les abattre tous les deux¹. Parce qu'il procède d'une mise à l'épreuve de l'humain, le paradoxe témoigne ainsi, selon Élisabeth Angel-Perez, d'une « aporie éthique »² absolument déterminante dans l'œuvre bondienne.

Une aporie du théâtre ?

Un théâtre de l'aporie : voilà donc comment il est possible de comprendre l'œuvre bondienne. L'herméneute ne saurait néanmoins se satisfaire de cette seule compréhension. En effet, interpréter, ce n'est pas seulement comprendre, c'est surtout « développer la compréhension en disant en tant que quoi nous comprenons quelque chose », pour reprendre la formule de Paul Ricœur. Développer la compréhension du théâtre d'Edward Bond en disant en tant que quoi je le comprenais supposait de revenir à ma réception première de *Naître* qui avait mis en évidence un désaccord avec ce projet dramatique. Or, celle-ci me suggérait de retourner la proposition de l'auteur : plutôt que de théâtre de l'aporie, ne serait-il pas possible de parler, à propos de l'œuvre bondienne, d'une *aporie du théâtre*, d'une aporie non pas seulement éthique mais également esthétique ? Formuler cette proposition audacieuse, c'était prendre le risque d'une interprétation nouvelle, inédite du théâtre d'Edward Bond dont je vais tâcher de rendre brièvement compte.

¹ Edward Bond, *Commentaire sur les Pièces de guerre*, *op. cit.*, pp. 12-13. [*Commentary on The War Plays*, *op. cit.*, p. 249.]

² Élisabeth Angel-Perez, *Voyages au bout du possible – Les Théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane*, Paris, Klincksieck, collection « Angle ouvert », 2006, p. 104.

« J'écris des pièces sur la violence aussi naturellement que Jane Austen écrivait des romans sur les bonnes manières »¹, affirme Edward Bond. C'est, précise-t-il aussitôt, que la violence ne constitue en rien une donnée individuelle mais bien un fait social dont il convient de rendre compte². Il est, dans le théâtre bondien, un motif violent qui s'impose par sa récurrence : l'infanticide. Pourrait en témoigner la séquence centrale de *Naître*. Celle-ci s'inscrit en rupture avec les deux scènes précédentes en ceci qu'elle se déroule dans un nouvel espace : à l'appartement familial confiné, succède en effet le paysage du « *Flanc d'une colline verdoyante* »³. C'est dans cet espace que Luke torture la Femme dont il requiert une parole singulière :

Je veux pas savoir qui est avec toi dans ce coin. Je les attraperai – c'est comme si c'était fait. Je vais te dire ce que je veux. Écoute bien. Je veux savoir : comment c'est à la fin ? Le corps, je sais ce qui lui arrive. Je sais tout ça. Je l'ai vu. Je veux savoir comment c'est dedans. Ce qui se passe dans la tête à la fin. Où c'est qu'on est. Tu vas me le dire.⁴

Pour obtenir cette parole qui semble par nature impossible et qu'il réclame pourtant authentique⁵, Luke procède à une série de démonstrations macabres ayant pour enjeu de convaincre la Femme de parler. Il va ainsi jusqu'à lui proposer de tuer son enfant avant elle, « Comme ça tu seras certaine qu'on peut plus rien lui faire, explique-t-il. Son sang t'aura giclé dessus. Y a pas de meilleure preuve. Si tu pars la première – tu seras jamais certaine »⁶. Faute de réaction de la part de la Femme toutefois, Luke ordonne aux soldats de former un mur avec leurs boucliers contre lequel il décide d'écraser le bébé : « *Luke tient toujours le Bébé d'une main par la nuque. Il se précipite sur le mur. Il écrase la tête du Bébé dans le mur. Il frappe exactement à la place du visage de la Femme. Il lâche le Bébé. Le Bébé reste là un moment. Puis il glisse le long du mur* »⁷.

¹ Edward Bond, « Préface à *Lear* », in *Lear*, traduit par Georges Bas, Paris, L'Arche Éditeur, 1998, p. 9. [« I write about violence as naturally as Jane Austen wrote about manners. », « Preface to *Lear* », in *Lear*, London, Methuen, 1975, p. V.]

² *Id.* [« Violence shapes and obsesses our society, and if we do not stop being violent we have no future. People who do not want to write about violence want to stop them writing about us and our time. It would be immoral not to write about violence. », « Preface to *Lear* », *op. cit.*, p. V.]

³ Edward Bond, *Naître*, *op. cit.*, p. 30.

⁴ *Ibid.*, pp. 32-33. [« Dont want t' know 'oo's out there with yer. I'll get 'em – thass as godd as done. I'll tell yer what I want. Listen careful. I want t' know whass it like at the end ? I know what 'appens t' the body. Know all that. Seen it. I want t' know what it's like inside. What 'appens in yer 'ead at the end. Where yer are. You tell me that. » *Born*, *op. cit.*, p. 21.]

⁵ *Ibid.*, p. 35.

⁶ *Ibid.*, p. 32.

⁷ *Id.*

On le voit : dans le théâtre bondien, la relation au spectateur se révèle, si ce n'est violente, du moins le plus souvent agressive. C'est qu'elle relève de ce que le dramaturge nomme l'« aggro-effect », contraction d'« aggressivity-effect ». Par la production d'un choc, Edward Bond entend en effet susciter chez le spectateur « une réflexion, voire un raisonnement, quant à la signification de ce qui a lieu sur scène »¹, explique Georges Bas. Si l'« aggro-effect » confère au théâtre d'Edward Bond un puissant coefficient d'ébranlement allant jusqu'au traumatisme dans le cas de la scène d'infanticide de *Naître*, il convient néanmoins de s'interroger, avec Denis Guénoun, sur la portée critique de ces scènes violentes : ne suscitent-elles pas le plus souvent chez le spectateur moins réflexion que sidération ? Les pièces d'Edward Bond témoigneraient en ce sens d'un épuisement de la capacité critique du théâtre, d'une forme d'aporie non plus seulement éthique mais également esthétique que marque l'incomplétude des pièces constituant la *Tétralogie de la Colline*, tout particulièrement *Le Crime du XXI^e siècle*.

Un théâtre aporétique

Dans cette pièce qui se déroule, comme les précédentes, dans un « Site » ravagé par la guerre, Edward Bond met en scène la tentative de quatre personnages – deux hommes et deux femmes – de reconstituer une communauté humaine. Cette entreprise est toutefois mise à mal par l'un des deux hommes, Sweden, qui tue les deux femmes², meurtres pour lesquels Grig, l'autre personnage masculin, le dénonce à l'armée. La neuvième scène du *Crime du XXI^e siècle* expose dès lors l'ultime confrontation de Sweden et Grig, ce dernier proposant à son interlocuteur de partir avec lui en quête d'un territoire épargné par la guerre dans l'espoir réitéré de fonder une nouvelle communauté humaine³. Sweden refuse néanmoins, révélant qu'à la suite de la délation de Grig, il a été mutilé par des soldats qui lui ont coupé les pieds. Si l'exhibition de cette mutilation provoque la stupeur de Grig, Sweden refuse toutefois sa compassion et décide de partir seul, en « *ramp[ant] dans les ruines* »⁴. Leur désunion marque

¹ Georges Bas, « “Aggro” / Effet-“aggro” », in Edward Bond, *La Trame cachée*, op. cit., p. 295.

² Edward Bond, *Le Crime du XXI^e siècle* (1999), traduit par Michel Vitoz, Paris, L'Arche Éditeur, collection « Scène ouverte », 2000, pp. 57 et 70.

³ *Ibid.*, pp. 76-77.

⁴ *Ibid.*, p. 79.

ainsi la mise en échec définitive de toute reconstitution d'une communauté humaine dans cette pièce.

Le Crime du XXI^e siècle ne se referme toutefois pas sur cette scène. Au terme de celle-ci s'amorce au contraire un changement de décor annonçant la séquence finale de la pièce¹. La « *pièce grise* » qui constitue le « Site » de cette ultime scène est un espace vide resserré autour d'un bloc de pierre central qui, précise la didascalie, « *est comme un piédestal vide* »². Dans cet espace énigmatique, tout à la fois clinique et mystique, Grig apparaît « *vêtu d'une blouse d'hôpital [...] de la même couleur que la pierre* »³. Parce qu'elle se concentre sur la description des lents déplacements du personnage dans l'espace, la suite de la didascalie confère à cette scène un caractère pantomimique bientôt remis en cause par les cris du personnage : « *Il hurle. Il hurle. Il hurle. Il hurle. Il hurle. Il hurle. Il hurle* ». Et Edward Bond de refermer la scène et la pièce sur cette brève didascalie : « *Ceci est la scène des sept hurlements* »⁴.

Parce qu'elle se referme sur cette pantomime profondément énigmatique, *Le Crime du XXI^e siècle* relève d'une évidente incomplétude. Il semble toutefois que *Naître* puisse nous aider à mieux comprendre cette scène finale. Au terme d'une pantomime au cours de laquelle les morts semblent rejouer leur mise à mort violente, Edward Bond propose en effet une réécriture de la « *scène des sept hurlements* » du *Crime du XXI^e siècle* :

Luke [...] s'occupe du Bébé – le tient contre lui.

Silence.

PETER, à Luke. Le gosse était mort avant que tu le prennes. Mort depuis des semaines. La mère le transportait partout – les mères font ça. [...]

*Luke hurle. Hurle. Hurle. Hurle. Hurle. Hurle. Hurle.*⁵

À la lecture de ces deux scènes, il apparaît ainsi que, dans *Le Crime du XXI^e siècle* comme dans *Naître*, les hurlements sont indissolublement liés à la douleur d'une révélation. Pour autant, *Naître* ne saurait expliquer le dénouement du *Crime du XXI^e siècle* qui, à l'instar de celui des *Pièces de guerre*, livre « une image que n'accompagne nul discours, et qui nous

¹ *Id.*

² *Ibid.*, p. 80.

³ *Id.*

⁴ *Ibid.*, pp. 80-81.

⁵ Edward Bond, *Naître*, *op. cit.*, p. 85.

laisse perplexes quant à son sens »¹, écrit Hélène Kuntz. C'est que, selon Myriam Revault d'Allonnes, la « *scène des sept hurlements* » sur laquelle se referme la deuxième pièce de la *Tétralogie de la Colline* exprime une « double aporie »² à la fois éthique et esthétique fondatrice, dans les pièces d'Edward Bond, d'un théâtre absolument aporétique en tant qu'il ne propose aucune issue aux personnages et ne suggère aucun sens aux spectateurs.

Alors, me direz-vous finalement, l'œuvre bondienne : théâtre de l'aporie ou aporie du théâtre ? En vérité, la réponse est peut-être moins dans l'alternative que dans la cumulation : théâtre de l'aporie *et* aporie du théâtre. De toute façon, l'enjeu n'était pas pour moi de trancher ce débat mais de faire en sorte qu'il ait lieu. Car l'interprétation ne consiste pas, comme on le croit trop souvent, en l'affirmation d'un sens mais en l'instruction d'« un procès ouvert qu'aucune vision ne conclut »³, selon la belle formule de Paul Ricœur.

Pour conclure, je ne résiste pas au désir de citer une dernière fois le philosophe dont les écrits me semblent bien rendre compte de ce que doit être la tâche de l'herméneute : en effet, interpréter une œuvre et, particulièrement, une œuvre littéraire, « ce n'est pas trouver un sens inerte qui y serait contenu, c'est déployer la possibilité d'être indiquée par le texte »⁴ ; c'est mettre au jour « une proposition de monde que je pourrais habiter et où je pourrais projeter mes possibles les plus propres »⁵ : « celle-ci, précise Paul Ricœur, n'est pas *derrière* le texte, comme le serait une intention cachée, mais *devant* lui, comme ce que l'œuvre déploie, découvre, révèle. Dès lors, et je refermerai ma communication sur cette ultime citation qui me semble décisive pour les débats qui nous occupent aujourd'hui, comprendre, *c'est se comprendre devant le texte* »⁶.

Sylvain Diaz

Université Lyon 2

¹ Hélène Kuntz, *La Catastrophe sur la scène moderne et contemporaine, Études théâtrales*, n° 23, 2002, p. 117.

² Myriam Revault d'Allonnes, « Une Poétique de la catastrophe ? », *op. cit.*, p. 17.

³ Paul Ricœur, *Du texte à l'action – Essais d'herméneutique II* (1986), Paris, Éditions du Seuil, collection « Points / Essais », 1998, p. 54.

⁴ *Ibid.*, p. 101.

⁵ *Ibid.*, p. 58.

⁶ *Ibid.*, p. 128.