

LE LANGAGE ET LE DEUXIEME MONDE

Dans cette lettre à son éditeur français, Bond évoque la traduction de Jackets ou la main secrète dont la première partie se déroule dans le Japon médiéval et la seconde, de nos jours dans une banlieue ouvrière d'une grande ville occidentale. En décrivant ici son usage du langage, différent dans les deux parties de la pièce, il éclaire la façon dont il se sert de la supposée "langue populaire" comme matériau expressif.

Mon anglais sonne – pour les Anglais – vraiment comme mon propre anglais. Je ne veux pas dire qu'il s'agit de mon propre "style" – dans le sens où Pinter a son propre style (...) Mon style est un outils dramatique : le langage est clairsemé et précis de façon à laisser l'acteur libre d'interpréter – il ne contient pas sa propre interprétation (tout au plus c'est le langage qui concrètement le fera)

(...) Il peut y avoir un problème pour le langage des gens de la classe ouvrière. Les Japonais [*de la première partie*] parlent – en anglais – un langage très rural (Suffolk). Il est tout à fait perceptible comme tel – et ce n'est pas un des habituels pseudo dialectes ruraux utilisés sur scène (le "Mummetshire"). Ceci attire encore plus l'attention sur sa nature rurale. Le langage de la seconde partie est, pour les gens de la classe ouvrière, très urbain, celui du prolétariat industriel. Ceci apparaît-il clairement dans la traduction ? – peut-il être rendu clair en français moderne. Le parler rural en anglais n'a rien d'archaïque – il est juste très rural. Une autre chose : bien que le langage de la classe ouvrière ne soit pas le parfait anglais d'Oxford – il ne donne pas l'idée d'un manque d'intelligence ou de capacité à observer et à analyser. Ce n'est pas le langage de la bêtise. C'est important – parce que ces gens de la classe ouvrière jouent le rôle des héros de la Tragédie grecque et il est nécessaire qu'ils puissent utiliser le langage pour trouver émotionnellement et exprimer analytiquement (ou peut-être d'autres façons) des émotions humaines profondes – ne pas non plus devenir littéraire mais rester authentiquement naturel. La plupart des écrivains engagés font parler leurs personnages de la classe ouvrière soit pour faire de la propagande, soit, dans des moments de passion, ils les font parler émotionnellement de façon plus intense. Mais mes personnages – tout en restant dans le registre émotionnel – deviennent aussi les analystes – d'eux-mêmes et de leur société. [*Par exemple, une des répliques de la pièce:*] "*Tu essuies le sang du couteau alors qu'il est encore dans la plaie*", voila un état émotionnel exprimé de façon analytique. C'est seulement quand l'esprit analyse que nous faisons ressortir notre différence d'avec les autres animaux (et c'est pourquoi dans les religions, nous sommes capables de mettre des mots dans les bouche de dieux) – la plus profonde émotion n'est pas le réflexe d'un quelconque animal, c'est la réponse de l'esprit à la perspicacité de son analyse. La répression politique (dans les relations

sociales comme dans l'art) est le dénis de la capacité d'analyse des travailleurs (...). Dans toutes mes pièces la véritable capacité d'analyse revient aux personnages de la classe ouvrière – même s'ils doivent bien rester de la classe ouvrière – sinon ce ne sont que des fictions littéraires. Ceci pose un problème aux comédiens et aux metteurs en scène – et s'ils ne le résolvent pas, au public. Je suis même certains que c'est le seul moyen de mettre le public en présence de la réalité : c'est le style qui est sans style, qui trouve sa structure dans la nécessité de faire pleinement l'expérience des situations. Mes personnages sont poussés jusqu'aux limites de leur ego, et au delà dans leur psyché, dans leur deuxième monde – c'est ce que j'ai essayé d'expliquer dans l'introduction des *Pièces de guerre*. Ce deuxième monde est d'habitude considéré comme le monde du surnaturel, du mystique, du religieux : pour moi, c'est le plus accessible des deux. Celui dans lequel les barrières deviennent claires et utilisables – pas la forteresse de Dieu. "*Tu essuies le sang du couteau alors qu'il est encore dans la plaie*" est dans le deuxième monde. Tout comme [*dans Jackets*] la décision du soldat de demander à son copain de le tuer. L'un signifie sauver la vie et l'autre – du moins dans son effet immédiat – sa destruction. Mais tous les deux viennent du deuxième monde – qui a sa propre structure et sa propre logique – c'est le monde normal quand on a retiré la déformation idéologique et les excuses. Le sens de ce long préambule est que "*Tu essuies le couteau alors qu'il est encore dans la plaie*" vient de la même personne qui dit "*Cette robe m'inquiète, ça va coûter d'la faire arranger.*" Le langage doit démontrer qu'il est possible pour celle qui dit la première ("*La robe...*") d'être aussi celle qui dit la seconde ("*tu essuies...*"). Normalement, le deuxième monde, d'une certaine façon, fait comme si elle mettait en évidence le premier monde (...). Mais dans mes pièces, tout ceci est entièrement renversé – le premier monde, le monde normal des tasses et des soucoupes, et des robes trop longues met en évidence le deuxième monde, le monde de la compréhension et de l'action basée sur la compréhension, le monde des dieux. Ce périple doit être accompli par le langage.

Lettre à Rudolf Rach, 30 Juillet 1991,
in Edward Bond: *Letters*, selected and edited by Ian Stuart,
volume III, Harwood Academic Publishers, 1996