



# LE NUMERO D'EQUILIBRE

DE EDWARD BOND / TRADUCTION ET MISE EN SCENE DE JEROME HANKINS

DU 16 JANVIER AU 3 FEVRIER 2007

SALLE CELESTINE

CONTACT SCOLAIRES :

**Marie-Françoise Palluy**

Tél. 04 72 77 40 40

[marie-francoise.palluy@celestins-lyon.org](mailto:marie-francoise.palluy@celestins-lyon.org)

# Le numéro d'équilibre

BRYAN ELIASON JAUFRE SAINT GAL DE PONS	}	<b>Nelson</b> , en alternance
MAËVA CHARKAOU MARION SAUTEREAU	}	<b>Viv</b> , en alternance
ALBERT DELPY	}	<b>Le Contremaître</b> <b>Le Chef de chantier</b>
JULIANE VIDIT EMMANUEL MATTE	}	<b>L'Assistante sociale</b> <b>Le Voleur</b>
MAURY DESCHAMPS	}	<b>La Femme</b> <b>L'Epouse du contremaître</b>

Metteur en scène et traducteur : **Jérôme Hankins**  
Assistant : **Benjamin Charlery**  
Scénographe : **Sophie Lebel**  
Lumières : **Pierre Montessuit**  
Costumière : **Isabelle Perillat**  
Direction technique : **Patrick Laganne**  
Administration : **Véronique Felenbok** et **Florence Bourgeon**

Coproduction : Comédie de Picardie - l'Outil Compagnie - les Célestins, Théâtre de Lyon  
Avec le soutien du Ministère de la Culture - DRAC Picardie  
La pièce a obtenu l'aide à la création des œuvres dramatiques de la DMDTS, en 2005.

# Edward Bond aux Célestins

---

LUNDI 29 JANVIER

« **AUTEUR(S) PRÉSENT(S)** »

*GRANDE SALLE*

**20h00** : Dialogue entre Edward Bond et les jeunes participants du *Comité de lecture Lycéen* à propos d'extraits de trois pièces (*Auprès de la mer intérieure*, *Enfants* et *Chaise*)

ENTRÉE LIBRE

MARDI 30 JANVIER

**RENCONTRE DES ÉLÈVES D'OPTION THÉÂTRE**

*GRANDE SALLE*

**10h30 à 12h30** : Présentation d'extraits de scènes de *Pièces de guerre* par les lycéens des options théâtre de l'Académie de Lyon.

**14h00 à 16h00** : Master class d'Edward Bond.

**RENCONTRE TOUT PUBLIC**

*GRANDE SALLE*

**18h30 à 20h30** : Edward Bond s'entretiendra avec le public sur le thème de l'engagement politique dans son œuvre.

ENTRÉE LIBRE

MERCREDI 31 JANVIER

**PRÉSENTATION DES TRAVAUX DES ATELIERS**

*GRANDE SALLE*

**10h30 à 12h30** : Présentation du travail d'écriture et de jeu réalisé au sein des ateliers en région Rhône-Alpes : mise en espace.

**14h00 à 16h00** : Reprise des scènes en master class par Edward Bond.

# Sommaire

---

<b>I. Edward Bond, auteur contemporain engagé</b>	<b>p. 6</b>
A. L'homme et son œuvre	p. 7
B. Bond et le théâtre en milieu scolaire	p. 15
<b>II. <i>Le Numéro d'équilibre</i> : une pièce particulière dans l'œuvre de Bond</b>	<b>p.19</b>
A. Sur la pièce	p. 20
B. Morceaux choisis	p. 27
<b>III. Monter <i>Le Numéro d'équilibre</i></b>	<b>p. 31</b>
A. Jérôme Hankins et l'Outil Compagnie	p. 32
B. Autour du <i>Numéro d'équilibre</i>	p. 39

Viv s'est cloîtrée au premier étage d'un immeuble destiné à la démolition. Son ami Nelson essaie de la convaincre de revenir dans le monde. Mais elle refuse : elle surveille un point sur lequel repose l'équilibre du monde. Si on touche à ce point, le monde partira en vrille.

Le Numéro d'équilibre est construit comme un spectacle de cirque, où viendraient successivement exécuter leur numéro une agente des services sociaux ayant la phobie des boucles d'oreille, un voleur unijambiste portant haut-de-forme, une vieille dame bouddhiste attendant un bus à un arrêt désaffecté, un chef de chantier amateur de flamenco et armé d'un couteau à beurre.

Dans cette pièce acrobatique, le théâtre de Bond n'a rien perdu de sa force de dénonciation mais on y trouve une allégresse comique nouvelle, comme si l'histoire de notre monde était une farce tragique.

# Edward Bond, auteur contemporain engagé

---

## L'homme et son œuvre

Edward Bond : biographie	p. 7
<i>L'Histoire d'un écrivain</i>	p. 8
<i>Le langage est un paquet</i>	p. 9
<i>Le besoin d'histoire</i>	p. 10
Enfances, justice et métamorphose : le théâtre salutaire d'Edward Bond	p. 12

## Bond et le théâtre en milieu scolaire

« Theatre in Education »	p. 15
Notes sur le théâtre en milieu scolaire	p. 16

# Edward Bond

---

*Edward Bond est né en 1934 à Holloway, au nord de Londres, dans une famille ouvrière de quatre enfants. Ses parents, d'origine paysanne, s'y sont installés dans les années trente pour trouver du travail. Lorsque la guerre éclate, il est évacué vers le comté de Cornouailles, puis, de nouveau, après le Blitz, sur l'île de Ely, chez ses grands-parents. Après la fin de la guerre, ses professeurs à l'école de Crouch End ne le trouvent pas assez bon pour passer l'examen de passage du primaire au secondaire. Bond quitte alors l'école et occupe plusieurs emplois. Tour à tour, il est peintre, courtier en assurance, contrôleur dans une usine d'avions avant d'être appelé pour son service militaire en 1953. Il est envoyé à Vienne avec l'armée d'occupation alliée. C'est à la fin de ses deux années de service militaire qu'il écrit sa première oeuvre, une nouvelle (aujourd'hui perdue).*

*Sa collaboration avec le Royal Court Theatre débute à la fin des années cinquante, après leur avoir soumis le texte de la pièce Klaxon in Atreus Place. Invité à se rendre aux réunions des écrivains de cette institution, il prend part à des stages de jeu pour acteurs. Sa première pièce représentée est The Pope's wedding (Les Noces du pape), en 1962 pour une seule représentation un dimanche soir. En 1964, la création de sa pièce Sauvés soulève un des plus grands scandales de l'histoire du théâtre anglais. Les débats et la polémique autour de sa pièce suivante Au petit matin (Early Morning), en 1968, conduiront à l'abolition de la censure théâtrale en Angleterre.*

*Edward Bond a constitué une oeuvre riche de plus d'une quarantaine de pièces jouées constamment dans le monde entier. Il a également écrit des pièces pour la radio, des scénarios pour le cinéma ou la télévision, des livrets d'opéra et des canevas de ballets chorégraphiques, des adaptations ou traductions d'oeuvres étrangères et de nombreux poèmes.*

*Praticien qui a plusieurs fois mis en scène ses pièces et dirige des ateliers d'acteurs ou d'amateurs, il développe en parallèle une vaste réflexion théorique sur l'art théâtral à travers de nombreux articles, notes, préfaces et correspondances. Un de ses derniers ouvrages The Hidden plot (La Trame cachée), est une vaste et ambitieuse réflexion sur l'art dramatique, qui découvre l'origine du théâtre, sa nécessité pour l'être humain, jusque dans les premiers efforts conscients du nouveau-né. Certaines de ses pièces les plus récentes sont écrites pour défendre la pratique du théâtre en milieu scolaire et destinées à être jouées d'abord dans les lycées et collèges devant des publics d'adolescents mais s'adressent aussi à un public d'adultes.*

*Edward Bond a été joué pour la première fois au Festival d'Avignon en 1970 avec sa pièce Early Morning mise en scène par Georges Wilson dans la Cour d'honneur.*

# L'histoire d'un écrivain

---

Je suis né à 8 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  
Les bombardements ont continué jusqu'à ce que j'en aie onze Plus tard l'armée m'a  
enseigné dix 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 les  
rivages elles sont devenues des raz de marée qui noient 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 pleines de  
rage  
je voulais que les pierres dans le cimetière militaire pleurent les morts sous elles  
je voulais que le crâne rêve de justice  
Et puis je me suis souvenu du cerf-volant de fer 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 milieu de ce siècle ou qui sont nés plus tard  
je suis un 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

**Edward Bond, 1997**



# Le langage est un paquet

---

*Dans cette lettre au traducteur allemand de La Compagnie des hommes, Bond développe la façon dont il conçoit la stratégie de son écriture théâtrale.*

Mon anglais est très personnel - et vraiment destiné à être joué. Beaucoup d'écrits théâtraux sont très pauvres parce qu'ils intègrent tous les petits "mots de remplissage" qui sont sensés, en fait, faire partie des inflexions des mots et des phrases. Essayez de vous en tenir aussi précisément que possible à l'usage original des mots: on a l'impression qu'ils ont été taillés dans le granit par les doigts nus d'un enfant. Vous devriez aussi essayer de rester dans le schémas des images - parce que c'est de cette façon que j'approche les spectateurs, dans le dos de leurs esprits, de manière à ce qu'ils ne puissent pas s'y réfugier, mais soient obligés de s'arranger avec ce qu'il y a devant leurs esprits. Ce que beaucoup d'écrivains considèrent mystérieux et obscur - le monde de rêve de Robert Wilson? - je l'utilise pour éclairer le banal, le quotidien, le politique. Je ne suis jamais aussi précis que lorsque je suis le plus poétique: je ne trouve aucun mystère dans les rêves, les rêves ne sont que des lettres: la réalité en mots et en phrases. J'essaie aussi de combiner le sens et la sensation, de ne pas laisser à une pièce le rôle dévolu à une autre: c'est le grand talent de Shakespeare et j'ai essayé de le copier - pas par un maniérisme, mais comme une nécessité absolue de dire la vérité. La logique de mes phrases est comme l'emballage précis d'un paquet. On emballe un paquet avec précision de façon à ce qu'il ne se défasse pas durant le transport - mais seulement quand il est à destination où tout l'objet de l'emballage est qu'il *doive* être défait et son contenu révélé. On voit d'abord ce qu'il y avait dans le paquet au milieu des lambeaux du colis avant qu'on l'emmène, ou qu'on joue avec ou qu'on l'utilise d'une façon ou d'une autre: de nos jours on considère l'art comme un "présent" qui attend au milieu de papier-cadeau. Pour faire ce travail, la phrase (et l'action) doit être aussi précise qu'un missile - pour qu'il puisse atteindre sa destination, et alors soit dévoilé: comme un paquet défait ou une balle qui explose. Si la phrase est tordue ou déséquilibrée, ça ne peut pas marcher.

***Extraits d'une lettre à Hartwig Lahrmann***

***7 décembre 1989***

***in Edward Bond: Letters, selected and edited by Jan Stuart, volume III***

***Harwood Academic Publishers, 1996***

# Le besoin d'histoire

---

Si on était des chiens, il suffirait de nous donner à manger et on serait parfaitement heureux. Mais les êtres humains ne sont pas comme cela, ils se développent d'une façon vraiment extraordinaire. Les petits enfants posent toutes les questions posées par Platon, par Kant, par Descartes. Ils veulent une carte du monde, ils en ont besoin pour pouvoir vivre dans le monde. On raconte des histoires horribles aux enfants parce que le monde n'est pas un endroit où il fait bon vivre. Ils ont besoin qu'on leur explique pourquoi l'horreur existe.

N'importe quel enfant sait ce qu'est une histoire, c'est extraordinaire quand on y pense : il ne sait pas ce qu'est le soleil, ni une machine -il croit que c'est une personne- mais il sait ce qu'est une histoire.

La psyché humaine a besoin d'histoires, si elle n'en a pas, elle devient folle.

Notre société n'a plus d'histoire, n'a plus de carte. Donc notre société est, à proprement parler, folle.

On cherche à cacher cela, avec toujours plus de biens. Mais toujours, la psyché continuera à se demander mais quelle est l'histoire ?

***Extrait d'un entretien avec Armando Llamas, traducteur de Maison d'arrêt pour la mise en scène de Jorge Lavelli au Théâtre National de la Colline***

D'autres extraits de cet entretien ont été publiés sous le titre "le devoir de dire non" dans *Le Public, Le journal du Théâtre National de la Colline*, n°14, Paris juillet-décembre 1993.



*Grande Paix*, unité 10, Femme : Valérie Dreville, *Pièces de Guerre*, mise en scène A. Françon, Festival d'Avignon, 1994.  
© Marc Enguérand

# Enfances, justice et métamorphoses : le théâtre salutaire d'Edward Bond

---

Edward Bond est né en 1934 dans un quartier populaire de Londres. Autodidacte chevronné, il commença à écrire de bonne heure des pièces au cours de sa scolarité, et, lorsqu'il abandonne ses études, part travailler dans des usines et des bureaux. Son origine sociale modeste, loin d'être anecdotique, l'a conduit à être assimilé à certains de ses pairs, auteurs dramatiques eux aussi issus de la classe ouvrière tels Harold Pinter, John Osborne, John Arden, David Storey, Sillicoe ou Arnold Wesker, que la critique dramatique anglaise des années 70, avait réunis et classés sous l'étiquette commode mais bien trop schématique de " jeunes gens en colère " (" angry young men "), parce que, renouvelant non seulement les canevas conventionnels de la composition dramatique jusqu'alors en vigueur, ils mettent en scène des personnages, des situations qui ont pour contextes, le plus souvent, des milieux plutôt " défavorisés " et qu'ils témoignent, aussi, d'un esprit de contestation contre les ordres et la politique établis par le premier gouvernement travailliste d'alors, qu'ils haïssaient certainement plus encore que le parti conservateur de l'époque.

Bond, quant à lui, même s'il écrit que " *ses pièces ont toujours un œil ouvert sur ce qui se passe dans la rue* ", récusera ardemment cette appartenance à un groupe aussi clairement authentifié. Le metteur en scène français Claude Régy, qui créa à Paris, au T.N.P. de Chaillot en 1972, l'une de ses premières pièces, *Sauvés*, (*Saved*, 1965), le confirme : " *Chez Bond, le cri de révolte est poussé jusqu'à l'exaspération. Comme chez Pinter, le langage se trouve entre les mots, mais c'est bien la seule ressemblance. La litote permanente. On veut toujours dire autre chose et tout à la fois.* " (1).

En France, c'est la création par Guy Lauzin de *Narrow Road to the deep North* (*Route étroite pour le grand Nord*), en 1969, qui introduisit Edward Bond et qui honora l'affiche de la première saison du Centre Dramatique National de Nice-Côte d'Azur dirigé alors par Gabriel Monnet. Le critique dramatique français Bertrand Poirot-Delpech, dans *Le Monde* du 26 novembre 1969 analyse qu'avec cet ouvrage, " *Edward Bond a voulu montrer que le christianisme colonisateur est aussi barbare que le rapport de forces auquel il se substitue (...)* Ce refus global de tout ce qui fonde la société d'Occident s'exprime dans une parodie des formes orientales : récit, convention et rythme du Nô, hara-kiri final du moine qui n'a pas trouvé la vérité, symboles de l'enfant abandonné et de l'homme pur sauvé in extremis de la noyade... ". Ces thématiques de l'enfant sacrifié, de la quête absolue de la vérité, s'avoueront bientôt comme les motifs essentiels et obsessionnels de la plupart de ses pièces.

C'est la création, en 1965, de sa pièce *Saved*, au Royal Court Theater, qui le fit connaître au grand public puisqu'elle attisa les foudres de la critique et de la censure, jusqu'à l'interruption, par la police, des représentations. Bond y décrivait entre autres la scène d'une lapidation d'un bébé dans son landau par une bande de jeunes paumés

dans un parc. Cette scène, très crue, paroxystique, valut à l'Institution un procès qui dura trois jours mais des témoins prestigieux, comme le célèbre comédien Laurence Olivier, défendant ardemment le dramaturge, contribuèrent à sa reconnaissance et le metteur en scène créateur de la pièce à Londres, William Gaskill, fut néanmoins condamné à une amende de 50 livres ! Les ennuis de Bond avec les forces de l'ordre ne furent pas calmés pour autant, puisque, en 1968, l'annulation du spectacle *Demain, la veille* (*Early Morning*), est due à la censure qui croit que l'offense faite à l'endroit de la couronne royale mérite une interdiction pure et simple de la pièce : Bond y relatait en effet les amours licencieuses et saphiques de la Reine Victoria avec Florence Nightingale, mais, au-delà de la seule provocation gratuite qui n'intéresse nullement l'écrivain, c'est une dénonciation de l'influence de la gouverne de la Reine, jusqu'à nos jours, qu'il tentait de composer.

En France, le spectacle *Sauvés*, par Claude Régy, divisa grandement les critiques et fit également grand bruit. S'il n'est pas nécessaire de retranscrire ici les propos houleux et polémiques qui accueillirent la création, il n'est pas indifférent cependant de rapporter ce qu'en écrivait Matthieu Galey dans la revue *Combat*, en 1972 (date de la création de la pièce en France) : " *Le sacrifice de l'enfant prend alors tout son sens, c'est le crime rituel, c'est le meurtre d'un innocent qui rachète les péchés du monde, c'est le symbole de la cruauté dont nous sommes tous les responsables et les victimes, dans une société féroce qui se refuse de se voir telle qu'elle est.* " (2). Le journaliste résume assez bien la plupart des prises de position idéologique défendues par le dramaturge britannique : au mois de mai 2000, accordant une interview au magazine satirique " *Charlie Hebdo* ", l'auteur de *Lear* réaffirmait : " *... Il ne faut pas avoir une conception romantique. Le monde et l'histoire sont pleins de situations où l'on se demande : " comment des êtres humains ont-ils pu se comporter ainsi ? Sommes-nous donc des bêtes ? L'inimaginable peut très facilement se confondre avec le nécessaire. (...) Voilà le projet humain : créer la justice. Et c'est ce dont parle le théâtre. Toutes les pièces sont une quête de la justice. Et si elles n'en sont pas, c'est qu'elles vous mentent. Ce qui est assez agréable, d'ailleurs, car cela vous donne le sentiment d'être encore un enfant. Pour obtenir la justice, ce dont on a besoin, c'est d'une description juste de la réalité. La vérité devient alors utile – ce qu'elle n'était pas pour l'enfant. Et où, dans la société, allez-vous trouver la vérité ? C'est une question.* " (3)

Bond n'a donc pas dérogé à la conviction qu'il énonçait déjà en 1972 à propos de sa conception marxiste du théâtre : " *L'art est la confrontation de la justice avec la loi et l'ordre* ". Toute son œuvre témoignera de ce souci : une pièce comme *Été* (*Summer*, 1982) mêle étroitement des intérêts et des préoccupations d'ordre à la fois publics et privés, les fameuses *Pièces de guerre 1 et 2* (*The War Plays, 1 & 2*, 1985) énoncent le danger atomique qui menace la planète, tandis que, pour s'interroger sur l'implication civile et sociale du créateur, l'écrivain dépasse très nettement et efficacement le complexe que connaissent la plupart des auteurs britanniques contemporains, impressionnés par l'ombre tutélaire de Shakespeare, et n'hésite pas à " piller " librement l'auteur de *Hamlet*, jusqu'à le mettre directement en scène et en question (*Bingo*, 1973) ou à réécrire, à sa façon et avec ses propres obsessions, une version du célèbre *Lear* (1971).

Dans cette pièce, vérité et mensonge, enfance et vieillesse, humanité et animalité, mort et vie ne se distinguent pas en des lignes de partage dissociées mais, au contraire, s'amalgament: " *Il n'y a personne à qui je puisse m'adresser pour demander justice.* ", et " *J'ai tellement souffert, j'ai commis toutes les erreurs de la terre et je paie pour chacune d'entre elles. On ne pourra pas m'oublier. Je suis dans l'esprit des gens. Pour me tuer vous devez tous les tuer. Oui, voilà ce que je suis. Ecoute, Cordelia. Vous avez deux ennemis, les mensonges et la vérité. Vous sacrifiez la vérité pour détruire les mensonges et vous sacrifiez la vie pour détruire la mort. C'est absurde. Vous prenez une pierre jusqu'à ce que votre main saigne et vous appelez cela un miracle. Je suis vieux, mais je suis aussi faible et maladroit qu'un enfant, trop lourd pour mes jambes. Mais j'ai appris ceci et vous aussi devez l'apprendre ou vous mourrez.* " (4), énonce un Lear, hagard, en quête de miséricorde, pour éloigner de lui les feux brûlants de la folie, à l'issue de la pièce. S'il y a rédemption, ce n'est qu'au prix de souffrances, de maturations et d'épreuves qui le destituent de son pouvoir et qui le font grandir, l'amènent à accéder enfin à la vie, après avoir vieilli :

" *Lear est plutôt comme un enfant qui grandit et qui apprend à vivre. Il est protégé par le berceau qu'est sa cour jusqu'à ce qu'il devienne un vieil homme et que soudainement il naisse.*" écrivait à propos de sa pièce Edward Bond.

On le voit, la dialectique du dramaturge, si l'on s'en réfère aux pièces que nous avons ici rapidement évoquées, se cristallise autour de cette figure de l'innocence de l'enfant sacrifié puis finalement réhabilité pour sauvegarder et maintenir un soupçon d'humanité. La dernière scène de *Sauvés*, silencieuse, après que tous les tableaux qui la précèdent ont froidement décrit des actes de violence, montre l'un des protagonistes de la pièce qui, de façon certes dérisoire mais appliquée, " répare ", dans le living-room, au sein du cercle de famille reconstitué tant bien que mal, le barreau d'une chaise estropiée. La fin de *Lear* résonne de même : " *Je vois ma vie, un arbre noir au bord d'un étang. Les branches sont couvertes de larmes. La lumière fait briller les larmes. Le vent souffle les larmes vers le ciel. Et mes larmes retombent sur moi.* " (4) : la compassion, comme antidote à la folie, est une émotion qui, au même titre que la rébellion salutaire contre tous les ordres établis et oppressants, témoigne du désarroi de l'homme et de son aptitude à peut-être s'émouvoir. Mais, bien plus qu'à cette simple disposition pour les larmes et pour la pitié, c'est à une possibilité de transformation de l'Homme à laquelle croit Edward Bond.

**Denys LABOUTIERE**

---

(1) : in *Le Monde*, 6 janvier 1972, propos recueillis par Martin Even.

(2) : Matthieu Galey, " *Le scandale du désespoir* ", in revue *Combat*, 14 janvier 1972.

(3) : " *La religion est une pièce de théâtre qui prétend être vraie.* ", interview d'Edward Bond, publiée dans *Charlie Hebdo*, 31 mai 2000. (Propos recueillis par Mona Chollet et Luz).

(4) : Edward Bond, *Lear*, texte français : Georges Bas, traduction revue et adaptée, novembre 2000.

# « Theatre in Education »

---

*The Balancing Act (Le Numéro d'équilibre)* est la quatrième pièce écrite par Edward Bond pour la troupe Big Brum, basée à Birmingham. Cette compagnie est la seule survivante du système du « Theatre in Education » (« Théâtre en milieu scolaire »), entreprise lancée en Grande Bretagne dans les années 60 afin d'introduire le théâtre à l'école, en encourageant et en développant la participation et l'implication créative des élèves.

Big Brum est composée d'acteurs-professeurs qui interviennent dans les collèges et lycées de la région en proposant des programmes de travail diversifiés, où se conjuguent des ateliers de pratique fondés sur des techniques d'improvisation destinés à réveiller et stimuler l'imagination des élèves, la représentation de pièces de théâtre, et l'organisation de débats et de groupes de discussion. Une des qualités spécifiques de la compagnie provient de ce qu'elle fait fréquemment appel à des artistes et des dramaturges de premier plan (et pas seulement à des éducateurs) pour inventer leurs projets.

C'est ainsi que, depuis 1995, Edward Bond a écrit pour eux plusieurs pièces : *Auprès de la mer intérieure*, *Onze débardeurs* et *Si ce n'est toi*, œuvre créée avec grand succès par Alain Françon au Théâtre de la Colline en octobre 2003. Par ailleurs, Bond a écrit, pour une autre compagnie de ce genre basée à Cambridge, la pièce *Les Enfants*, que j'ai créée en français, en mai 2002, au Théâtre-Studio d'Alfortville. L'écriture de pièces destinées aux publics jeunes est donc devenue une des activités principales d'Edward Bond et, en encourageant et en nourrissant toutes ces expériences, il cherche avec persévérance et enthousiasme à inventer un nouveau modèle de théâtre (et de rapport théâtral) qui intéresse d'ailleurs autant les jeunes gens que les adultes.

\*\*\*\*\*

## Bibliographie des « Big Brum Plays », pièces pour jeunes publics

*Auprès de la mer intérieure (At the Inland Sea, 1995)*, trad. C. Cullen et Stuart Seide, 2000.

*Onze débardeurs (Eleven Vests, 1997)* trad. C. Cullen et S. Seide, 2002.

*Les Enfants (The Children, 2000)*, trad. J. Hankins, 2002.

*Si ce n'est toi (Have I None, 2000)*, trad. Michel Vittoz, 2003.

*Le Numéro d'équilibre (The Balancing Act, 2003)*, trad. J. Hankins, 2005.

*The Under Room* (inédit), 2005.

*Ces textes sont (et seront) publiés par L'Arche éditeur, Paris.*

# *La responsabilité naît de la créativité*

---

– NOTES SUR LE THÉÂTRE EN MILIEU SCOLAIRE –

Je regardais un enfant jouer avec un morceau de bois. L'enfant conférait une très grande valeur au morceau de bois, c'était son jouet. Les adultes ne peuvent pas conférer de la valeur aux choses – ils ont besoin que les choses, les biens et les avoirs, leur confèrent de la valeur à eux. Imaginez l'ampleur du renversement ! Notre aptitude à créer la valeur nous vient de notre enfance. Cette aptitude ne peut pas nous être enseignée par la suite. Et ce ne sont pas non plus les faits qui nous l'enseigneront. Un bout de bois est un bout de bois. Pour qu'il y ait valeur, il faut utiliser les choses de façon créatrice. Après tout, poètes et prophètes ont vu l'image du genre humain dans une poignée de poussière. Les enfants partagent ce don jusqu'à ce qu'on le leur fasse oublier à force de gifles ou de leçons. Nous donnons des leçons aux enfants, mais ils deviennent de leur côté responsables d'eux-mêmes. Par la suite, il se peut qu'ils remettent cette responsabilité entre les mains de l'État – l'uniforme ou le règlement. Il se peut cela dit que les enfants obéissent de façon créatrice, parce que sans le savoir ils deviennent responsables du monde. Ce n'est pas toujours très commode pour nous, mais les enfants cherchent toujours à construire un monde juste. Un enfant serait terrifié à l'idée d'être moins ambitieux. Parmi les épreuves que nous faisons passer aux enfants, il n'en est pas de plus rigoureuse que l'épreuve qu'ils s'imposent lorsqu'ils acceptent de devenir responsables d'eux-mêmes. C'est parce que cette responsabilité est si grave que les enfants jouent – ils construisent leur esprit sur un mode dramatique afin de clarifier les pressions que nous leur imposons. Ils rapportent leurs émotions, leurs impulsions et leurs visions, selon des schémas précis, à leur monde social. Ils créent une carte du monde et se construisent comme faisant partie intégrante de la carte. C'est l'imagination créatrice qui opère – et les adultes doivent continuellement remettre à jour la cartographie, mais le font souvent sans créativité car leur lutte pour survivre les plonge dans la morosité ou le désespoir.

Dans le passé, la religion, les fêtes populaires, les cultures locales aidaient les enfants à se construire sur le mode dramatique. Cela ne suffit plus dans un monde aussi complexe que le nôtre. Cette complexité, doublée d'un état de mutation permanente, nous expose à une profusion sans précédent d'expériences d'ordre dramatique et esthétique. Phénomène de plus en plus contrôlé par les banques et les marchés financiers – à la télévision, au cinéma et dans le théâtre pour adultes. L'imagination se voit capturée et enfermée dans les fantasmes que l'État et le marché jugent utiles. L'esprit est exploité et l'image de l'humain corrompue.

Le théâtre en milieu scolaire [« Theatre in Education »] n'a pas été créé par hasard. Il est né du besoin qu'avaient les enfants de devenir responsables d'eux-mêmes en un temps où ce processus était entravé et remplacé par la perplexité. La responsabilité de soi ne peut pas naître d'une discipline simpliste. En prison, les individus sont disciplinés mais on ne les autorise pas à devenir responsables d'eux-mêmes. La



responsabilité naît de la créativité. Si l'enfant n'a pas la faculté de trouver une valeur créatrice dans un morceau de bois, c'est une chose qu'il ne pourra jamais trouver en lui-même ou en qui que ce soit d'autre. Faute de quoi l'enfant deviendra un objet fait pour être acheté et vendu sur le marché – ou bien cassé. C'est à cela, de plus en plus, que mène l'enseignement. Aujourd'hui, on ne réforme pas l'enseignement, on le dévalorise.

Comprendre le théâtre est la tâche la plus difficile que notre esprit puisse entreprendre. Il est plus difficile de comprendre le théâtre que de comprendre, disons, la physique quantique. Comprendre le théâtre, cela veut dire nous comprendre nous-mêmes et ça, personne n'y est jamais parvenu. Il n'est pas vrai que la science traite de la réalité et le théâtre de l'imagination. L'imagination et la réalité sont des aspects différents d'une même chose. Nous avons une conscience de la réalité et nous avons aussi une conscience de soi. Mais nous ne pourrions pas avoir de conscience de soi sans l'imagination. Nous continuerions à fonctionner, comme les machines, et à ressentir, comme les animaux – mais nous ne pourrions pas nous connaître nous-mêmes et n'aurions ni Histoire, ni politique, ni société, ni morale, ni théâtre.

Dans un film, un assassin rôde dans le noir. Nous savons que c'est un acteur rôdant dans un studio mais le suspense est pour nous bien réel. Notre imagination engendre un cauchemar ou un rêve heureux mais notre panique ou notre plaisir sont bien réels. Les histoires et les images du patriotisme ne sont pas réelles, mais l'imagination peut nous inciter à les croire telles. La croyance est un auxiliaire vital de l'imagination : la croyance, c'est l'imagination animée par la crainte ou l'espoir. De là vient la réalité de l'imagination. Les croyants, les rêveurs et les fous pensent que ce qu'ils imaginent est réel. De là vient aussi la « réalité » du théâtre – sauf que dans ce cas, rien n'oblige à tomber dans la corruption intellectuelle.

Qu'est-ce que la réalité ? Si un poisson pouvait imaginer, il lui faudrait constamment imaginer que la mer est la mer, pas un désert. Sinon il essaierait de fuir la mer et se noierait. Mais les gens peuvent imaginer des choses bien étranges – non pas des choses réelles mais des illusions. Les poissons ne sauraient assécher la mer pour en faire un désert où nager. Mais de plus en plus notre technologie nous donne le pouvoir de faire que nos illusions deviennent réalité. Notre connaissance concrète de la réalité est incorporée dans notre imagination. Par conséquent, ce que nous faisons de notre connaissance dépend de nos croyances, de ce que nous imaginons. Une même connaissance concrète peut entraîner des conséquences bonnes ou mauvaises. L'imagination change la réalité tout comme la réalité nous change. Mais notre situation est encore plus vulnérable que cela car pour un temps les croyances sont plus fortes que les faits. Cela signifie que la réalité est créée par notre imagination.

L'imagination nous rend humains mais peut tout aussi bien nous rendre inhumains. L'imagination est fondamentalement le désir – le besoin – d'être chez soi dans le monde. Mais nos sociétés sont injustes. Quand nous essayons d'être chez nous dans l'injustice nous corrompons notre imagination. Nous renions notre besoin le plus profond. Nous devenons hargneux et destructeurs. Notre imagination corrompue transforme la réalité en cauchemar. Nous utilisons notre connaissance concrète du

monde pour le détruire et nous avec. C'est là l'histoire que raconte le passé. Sera-ce l'histoire que racontera l'avenir ?

Décrire notre situation est difficile. Les mots dont nous avons besoin sont corrompus par l'injustice. Mais nous pouvons dire ceci :

L'imagination et la conscience de soi sont une seule et même chose.

L'imagination recherche la justice.

L'imagination peut être corrompue par la peur au point de rechercher la violence et la destruction.

La structure de l'imagination est dramatique.

Il s'ensuit que l'imagination est le fondement de notre humanité et consolide ou détruit la place que nous occupons dans la réalité.

Aujourd'hui les médias font que nos imaginations sont saturées de productions dramatiques banalisantes fondées sur de fausses croyances. Activité qui s'accroît pour garder la société en état de marche, non pour la rendre plus juste ni pour nous aider à nous comprendre nous-mêmes. La frontière entre la réalité et l'imagination est rendue irréelle. Notre vie quotidienne se transforme en fiction.

La force qui anime la quête de la justice, dans une société donnée, se reflète toujours dans l'état de son art dramatique. Un art dramatique de mauvaise qualité trouve son épanouissement dans une société injuste. Notre avenir dépend toujours de l'état de nos imaginations. Plus le monde change, plus l'art dramatique devient important. Le théâtre est soit juste, soit corrompu, et dans l'urgence du temps présent il n'y a pas d'entre-deux possible. C'est parce que le théâtre est le lieu où la réalité est rendue réelle. Les pièces que les jeunes gens écrivent, interprètent et regardent sont les épures du monde où il leur faudra vivre. Quiconque a été obligé de travailler dans les médias pour adultes au cours de ces vingt dernières années a gâché sa vie, ou en a autorisé le gâchis. Pendant ces années-là, le théâtre en milieu scolaire a acquis pertinence, savoir-faire et utilité – et par là plus de valeur. La menace qui pèse à présent sur son existence est une tragédie. Aucune institution culturelle dans ce pays n'a davantage de valeur.

**Edward Bond**

**Extrait de La trame cachée (The Hidden Plot)**

*Traduit de l'anglais par Georges Bas, Jérôme Hankins et Séverine Magois  
L'Arche éditeur, 2003*

# *Le Numéro d'équilibre* : une pièce particulière dans l'œuvre de Bond

---

## Sur la pièce

<i>Le Numéro d'équilibre</i> : une nouvelle étape dans l'œuvre récente de Bond	p. 20
Extraits de la correspondance de Bond sur la création de <i>The Balancing Act</i>	p. 23
Une comédie incorrecte sur la fin du monde	p. 25

## Morceaux choisis

Extraits de la scène 1 (bilingue)	p. 27
Extraits de la scène 4 (français)	p. 29

# Le Numéro d'équilibre : une nouvelle étape dans l'oeuvre récente de Bond

---

Le Numéro d'équilibre est une des pièces les plus récentes écrites pour la compagnie Big Brum de Birmingham, dépendant du "Theatre in Education". Il s'agit d'un programme d'éducation par le théâtre dirigé par des professeurs/acteurs, qui se produit dans les écoles avec un accompagnement pédagogique. Bond continue depuis à collaborer régulièrement avec cette compagnie, il écrit à ce jour cinq pièces pour elle : *Auprès de la mer intérieure* (*At the Inland Sea*), *Onze débardeurs* (*Eleven Vests*), *Si ce n'est toi* (*Have I None*), *Le Numéro d'équilibre* (*The Balancing Act*) et *The Under-Room* (*La Sous-Pièce*). Par cette démarche, il trouve l'occasion d'écrire pour des individus dont l'imagination est vivement active et pas encore totalement corrompue par la société, et qui peuvent la comprendre de façon plus directe et fondamentale.

Ainsi, la première pièce écrite pour eux, en 1994 : *Auprès de la mer intérieure* fait surgir, au milieu du réel présent de la scène, l'imaginaire, porté par un personnage issu d'une autre réalité : c'est un jeune garçon qui est visité dans sa chambre par une femme déportée qui le supplie de raconter une histoire qui empêcherait son bébé de mourir dans une chambre à gaz. Les interrelations de l'imaginaire et du réel sont mises à jour par superposition, le garçon continuant de vivre sa vie réelle avec sa mère, tandis qu'il imagine simultanément cette autre Femme qui bouleverse sa réalité. Le Garçon ne trouvera jamais l'histoire qui empêcherait l'Histoire, mais après que la Femme par l'imagination l'aura entraîné avec elle à l'intérieur de la chambre à gaz (que Bond ne fait exister que par une composition sonore impressionniste sans prétention réaliste) et lui aura fait don de sa souffrance, il pourra à la fin de la pièce, dans le réel, raconter (à sa mère) sa propre et véritable histoire métaphorisant son expérience.

Avec *Onze débardeurs*, la deuxième pièce qu'il écrit pour le Big Brum (1995), ce sont les processus de corruption auxquels les enfants sont soumis que Bond entend mettre à jour. Inspirée d'un fait divers (l'assassinat d'un proviseur par un élève), la pièce montre deux meurtres commis par un élève : d'abord celui du Proviseur, qu'il poignarde dans l'encadrement de la porte de l'école alors qu'il veut lui en interdire l'accès ; ensuite celui d'un prisonnier de guerre, qu'il éventre avec sa baïonnette après un cessez-le feu. La violence de l'Élève se manifeste sous la même forme, mais s'aggrave et se "professionnalise" : il s'agit d'abord d'actes de laceration, apparemment gratuits (en fait à forte charge symbolique puisqu'ils visent un livre d'école et une veste d'uniforme), puis d'un coup de poignard, enfin d'un meurtre à la baïonnette — dont l'Élève a appris l'usage dans sa formation militaire, dans une scène précédente. Bond entend montrer l'origine de cette violence dans l'autorité sociale, matérialisée par l'école et l'armée, qui oppresse l'Élève, pratique puis encourage une violence qu'elle feint de réprouver, et fait de lui un délinquant, puis un assassin, et enfin un criminel de guerre. La corruption dans la pièce agit toujours de la même façon : des questions du Proviseur, qui ne laissent pas d'espace aux réponses, aux ordres de l'Instructeur qui asphyxient sa pensée (et qui sur

le champ de bataille deviendront les grésillements de la radio de campagne), l'Élève est soumis à un feu roulant de paroles devant lesquelles il reste totalement silencieux. A cette logorrhée et ce silence, s'opposent, à la fin de la pièce, les deux mots incompréhensibles ("Bvacan bvagchteus") que son ennemi prononce dans sa langue quand il l'assassine et qui resteront pour l'Élève une nouvelle question à partir de laquelle il pourra peut-être articuler une réponse.

En 1999, Bond écrira une autre pièce pour enfants, cette fois pour le Manor Community College de Cambridge, intitulée tout simplement *Les Enfants*. La pièce est destinée cette fois à être jouée par des enfants (avec deux acteurs adultes) et se limite, pour la moitié des scènes, à livrer un canevas auquel les jeunes acteurs doivent fournir leurs propres répliques. La pièce entend permettre aux enfants de mettre en jeu leur imagination sans médiation, à partir de ce que Bond considère comme leur situation réelle : la pression des adultes pour les faire entrer dans leur monde, au prix du renoncement à leur imagination et à leur vivacité créatrice. La pièce met donc en scène une bande d'enfants, parmi lesquels Joe, qui préfère tuer sa poupée plutôt que de laisser sa mère la vendre. La pièce obéit à la logique de l'imagination des enfants qui, selon Bond, recréent naturellement une nouvelle réalité par leur imagination, où ils peuvent jouer le sens qu'ils lui donnent : des situations réelles mettant en jeu la vie intérieure des enfants, engendrent systématiquement des situations métaphoriques où les enfants agissent. Ainsi la mort de la poupée devient le meurtre d'un autre petit garçon ; la décision des enfants de prendre la fuite fait apparaître un homme démuné dont ils devront s'occuper et qui sera leur assassin et leur départ inquiet vers un but incertain, suffit à rendre d'un seul coup le monde désert. La pièce se veut un acte de résistance à la corruption du monde des adultes en permettant aux enfants de construire leur vie et de lui donner un sens par leur imagination. La fin de la pièce montre Joe, triomphant au bout de son voyage, débarrassé des spectres qu'il subissait, affirmer qu'il est unique au monde et qu'il a besoin de quelqu'un.

Écrite pour Big Brum en 2000, *Si ce n'est toi* est en apparence plus légère, dès son titre (*Have I none*, le titre original, est le vers d'une comptine qui entremêle des liens familiaux absurdes), et même étrangement comique malgré une atmosphère pesante. La pièce montre la vie normalisée dans les "cités" de 2077 : dans un appartement sans fenêtre et réduit au strict fonctionnel, Jams, un agent des "services" qui traque les asociaux, obsédé par le jugement de sa hiérarchie et la surveillance des voisins, et Sara, sa femme, qui entend toute la journée de mystérieux coups frappés à la porte, se disputent la propriété d'objets, des droits sur des portions de la pièce et se reprochent toute déviation (bruit, désordre), avec une maniaquerie bureaucratique. Ce tableau domestique ne fait que révéler, à l'intérieur des relations humaines, le fonctionnement social général, dont toutes les aspérités ont été élimées pour "venir à bout de la souffrance" et le rendre conforme au bon fonctionnement de la société : le passé a été "aboli" et les gens oublient tout, n'imaginent plus, la consommation qui les rendait fou leur a été interdite, les habitations, les biens de consommation ont été uniformisés, les possessions sont "découragées", les déplacements contrôlés. Chaque argument des disputes de Jams et Sara devient alors une tentative d'énoncer ce qu'ils croient juste, alors qu'on a effacé en eux toute possibilité d'individualité ; en l'absence de mots et

d'idées, ils le font avec des chaises, une table, des chaussures et peuvent en venir aux mains pour la définition d'un lieu. Les cités ont également été "réaménagées" pour enrayer les incontrôlables "poussées de suicides" qui saisissaient les habitants, qui se donnaient alors tous la mort, frénétiquement, ensemble et de la même façon. A la suite des *Pièces de guerre* où l'autodestruction de la guerre nucléaire était l'aboutissement logique du capitalisme, Bond montre ici le suicide collectif comme la dynamique ultime de la post-modernité. Mais c'est justement en décidant de mourir à la place d'un étranger qui la reconnaît comme sa soeur, que Sara retrouvera, par un suicide singulier, personnel et délibéré, un acte individuel et volontaire qui lui rendra une part d'humanité. Elle ira mourir hors de sa maison.

***Extrait du texte de David Tuillon tiré du site Internet du Théâtre de la Colline portant sur Edward Bond, 2003.***



Edward Bond, *The Balancing Act*, Big Brum, 2003.  
© Chris and Ceri

# Extraits de la correspondance de Bond sur la création de *The Balancing Act*

---

Edward Bond  
À Chris Cooper

Big Brum  
Birmingham  
Le 24 mai 2003

Cher Chris,

Molière était un écrivain fascinant. La plupart des gens ne se rendent pas compte — parce qu'il était souvent un auteur comique — à quel point il était dangereux : il avait constamment des ennuis avec les autorités, tant religieuses que séculières. [...] Il est enterré au Père Lachaise près de la Colline. Je me rends sur sa tombe de temps à autre et y vole un caillou. Que je mets dans ma chaussure lors de répétitions difficiles. Ce qui vaut mieux que de faire un noeud dans le cou du metteur en scène pour me rappeler à la patience... [...]

Concernant l'énergie dramatique. [...] Le public doit être aussi créatif que les acteurs — sinon quelle transmission sera possible ? (Cela n'est pas nécessairement vrai pour les spectateurs de manifestations sportives). Mais les savoir-faire ne doivent pas conduire dans l'impasse. On voit souvent les acteurs faire les malins quand ils glissent une lettre dans une enveloppe ou ferment un tiroir, etc., et je frémis quand je les vois. Les savoir-faire doivent en fait constituer des savoir-vivre — avoir un autre objectif que la simple démonstration d'un savoir-faire. (J'imagine que le funambule vous apprend en fait à ne pas vous étaler dans la rue, et le jongleur à ne pas lâcher d'assiettes dans la cuisine : le clown vous fait rire mais tout en vous apprenant aussi à pleurer.) Max Miller — et d'autres vedettes du Music-hall — traitaient de la vie de leurs spectateurs, en un sens ils les soumettaient à une interrogatoire sur la réalité de leur vie — les "célébrités" d'aujourd'hui accordent des interviews où elles traitent de leur vie personnelle et encouragent les spectateurs à fuir dans un rêve leur propre vie. Donc il faut un savoir-faire spécifique pour que danse un danseur unijambiste. Mais parallèlement, en quel sens le chef de chantier est-il un danseur manqué ? — précisément parce qu'il a acquis un tel savoir-faire pour le flamenco ? Ce serait sans doute peu subtil de le représenter comme maladroit — ce qui est dérangeant, c'est qu'il danse bien : mais dans l'imagination du spectateur persistera le souvenir de la danse du voleur unijambiste — laquelle fournit justement un commentaire sur la danse du chef de chantier. Le Numéro d'équilibre fait usage de différentes sortes de gestes/mouvements pour produire ses

effets — comme si des transparents étaient glissés sur d'autres transparents — en partant de la semi paralysie de Viv pour arriver à l'apparente liberté de danser à la fin : mais considérez l'extraordinaire savoir-faire humain qu'exige le pilotage d'un avion — sauf qu'en fait il est en mission de bombardement. Se contenter d'une condamnation du pilote ne mène nulle part : cela ne permet pas d'appréhender le ghetto-de-mensonges où se cache la vérité — ni le cours de l'Histoire. Le "drame" doit aller plus loin — parce que le jeu de l'acteur n'est jamais qu'une célébration de la vie. Par conséquent, l'énergie doit toujours être reliée à un objet ou à un objectif dans son site propre et ne doit pas tourner "sur elle-même". Car alors c'est cet objet ou objectif qui libère l'énergie : en général les répétitions inversent ce processus. Ce à quoi tend l'énergie c'est la lisibilité — d'où vient que la simple précipitation/effusion ne peut s'y substituer. (Max Miller avait l'habitude de sélectionner quelqu'un dans le public pour l'interpeller directement — "mam'zelle" ou "fillette" — et le public était conscient qu'il était ainsi interpellé dans son ensemble. A mes yeux c'était comme si, au lieu d'être ébloui par la lumière je pouvais voir la main qui tenait et orientait la lampe torche). Le "ralenti" cinématographique est une façon creuse de tenter d'y parvenir : cela pétrifie au lieu de libérer. Mais c'est là tout le problème que soulève le jeu de l'acteur contemporain : il devient maniéré parce qu'il manifeste le désir de montrer les choses sans les examiner.

***Edward Bond***



# Une comédie incorrecte sur la fin du monde

---

« J'ai voulu explorer les ficelles et les techniques du vaudeville à la française », affirme Bond à propos d'une pièce qui dément sa réputation d'écrivain sombre et moralisateur (mal fondée au regard de la diversité de l'œuvre : près d'une quarantaine de pièces : épopées, sketches, paraboles, comédies, tragédies, livrets d'opéra, etc.). Et de fait, la particularité de cette pièce par rapport à toute l'œuvre précédente tient à ce que la farce et le grotesque sont les moteurs centraux de l'écriture, qui emprunte ses techniques spécifiques aux numéros de clowns et de cirque (dans sa jeunesse, Bond allait observer sa sœur dans les coulisses d'un music hall, où elle travaillait en tant qu'assistante d'un prestidigitateur), aux grands comiques anglo-saxons experts dans l'art du one man show et de la « stand up comedy » (solos improvisés), aux séries télévisées adeptes du "nonsense", rendue célèbre en France par l'équipe des Monty Python. Ce plongeon débridé dans le comique est d'autant plus frappant et innovateur que, comme dans les autres pièces que Bond a écrites pour jeunes spectateurs, *Le Numéro d'équilibre* joue sur différents plans de réalité et de réalisme, mélangeant le comique et le tragique avec une liberté extrême, et baignant parfois dans un climat saisissant d'onirisme et de fantastique. La pièce comporte sept personnages : cinq adultes et deux jeunes gens. Elle débute dans une maison en ruines et se termine dans la salle à manger d'un couple de petit-bourgeois, en passant par un bureau d'aide sociale et un coin de rue.

Une jeune fille nommée Viv s'est séparée de tout, famille, société, amis, pour vivre seule dans un immeuble abandonné : elle passe ses journées à surveiller un point sur le sol. « C'est le point qui tient le monde en équilibre. Si quelqu'un marchait dessus l'équilibre disparaîtrait ». Son petit ami Nelson la ravitaille et désire lui porter assistance, l'écouter, mais il ne parvient pas à comprendre qu'elle ait pu se fixer seule une telle mission : préserver la stabilité du monde et protéger l'humanité. Comme le quartier doit prochainement être démoli, il cherche de l'aide auprès du chef de chantier, expert en démolition. Mais Viv meurt accidentellement dans les décombres et pour Nelson, en quête de compréhension et de réconfort, un long périple-catastrophe commence, au terme duquel c'est ce même démolisseur qui décidera de sauver le monde, déclenchant le chaos total.

La structure ressemble nettement à celle de *Café*, une pièce aux dimensions épiques (et tragiques) que Bond a écrite dans les années 90. Tous les personnages hésitent entre deux sites, ou « maisons » clairement définis : le site (ou la Maison) du réel, où les adultes croient avoir accès aux choses telles qu'elles sont, alors qu'ils errent fiévreusement parmi les bibelots factices de l'idéologie sociale — donc le lieu trompeur où l'être humain risque sa vie et celle du monde en croyant les assurer et les préserver — et le site (ou la Maison) de l'imagination où les jeunes générations ont encore la capacité (pour un temps) de bâtir des utopies, et d'endosser la responsabilité du monde

où ils sont destinés à vivre — les adultes, pour la plupart, ayant perdu la capacité de visiter et d'habiter cette dernière maison dont ils ne comprennent plus la topographie. Les épisodes de la pièce se déroulent (plus ou moins nettement) dans un monde ou dans l'autre, jusqu'à ce que, dans la dernière scène, ceux-ci se télescopent dans une explosion de folie collective. La dernière didascalie affronte d'ailleurs l'irreprésentable puisqu'elle appelle laconiquement à la représentation de "*La fin du monde*", provoquée par un flamenco endiablé que dansent l'Expert en démolition et l'Assistante sociale, dans une parade nuptiale aussi terrifiante que burlesque.

**Source : Dossier de l'Outil Compagnie**

# Morceaux choisis

---

## Scène 1 (extraits)

VIV. Si je pouvais te faire comprendre. On pourrait veiller chacun son tour. Je pourrais sortir. Marcher dans la rue. Changer de fringues. Je sais c'est con d'encore vouloir tout ça. Si je pouvais le partager avec quelqu'un.

NELSON. Je partagerai.

VIV. Quoi que ce soit ?

NELSON. Ouais.

VIV. Faut rien dire à personne.

NELSON. Commence au début.

VIV. Peux pas remonter si loin. Vécu avec pendant des années. Toujours été au fond dma tête. Je faisais semblant que non. À la fin je pouvais plus rien regarder sans y penser. Chaque fois je rencontrais quelqu'un je les dévisage voir s'ils savent. Personne jamais. T'as dit que j'ai de beaux yeux. Non je scrute c'est tout. Quand j'ai trouvé la clé dans la maison vide j'étais soulagée. Je savais quc'était enfin là.

NELSON (*rassurant*). Ouais ?—

VIV. Le monde est déséquilibré. Les changements. Tout va trop vite. Bâti trop haut. Trop de voitures. Accidents. Foules trop grosses. Messages volant dans les airs. Jamais tranquille. Même la nuit. Guerres. Bombes. Fusées. C'est tout déséquilibré.

NELSON. Et là ce point ?

VIV. J'ai des rêves qui l'expliquent. Un navire géant sur la mer plate à l'infini. Le navire traverse l'eau et l'écrase comme un squelette. Les passagers entendent pas. Ils dansent au son de l'orchestre. Très haut dans le ciel il y a un grain de

VIV If I could make yer understand. We could take it in turns t'watch. I could get out. Walk in the street. Change my clothes. I know it's silly t'want all that. If I could share it with someone.

NELSON I'll share it.

VIV Whatever it is?

NELSON Yeh.

VIV Yer mustnt tell no one.

NELSON Start at the beginnin.

VIV Cant remember that far back. Lived with it for years. Always bin in the back a' me mind. I pretended it wasnt. In the end I couldnt look at anythin without thinkin of it. Every time I met someone I look in their face t'see if they know. No one did. Yer said I got nice eyes. No I just stare. When I found the key in the empty 'ouse I was relieved. I knew it'd come at last.

NELSON (Reassuring) Yeh ?-

VIV The world's unbalanced. All the changes. Everythin's too fast. Buildin's too tall. Too much traffic. Accidents. Crowds too big. Messages flyin through the air. Its never quiet. Even at night. Wars. Bombs. Rockets. Its all unbalanced.

NELSON An' that spot?

VIV Yeh. I 'ave dreams t'explain it. A huge ship's on the flat sea stretches for ever. The ship goes through the water n' crunches like bones. The passengers dont 'ear it. They're dancin t'the orchestra. High up in the sky there's a

sable. Il tombe sur le navire. Le navire coule. D'un coup. Va droit au fond. Les gens continuent à bouger — l'eau les pousse. Ils croient qu'ils dansent encore. Ils savent pas qu'ils sont morts.

NELSON. Donc le point ?

VIV. Garde le monde en équilibre. Si on marchait dessus l'équilibre s'en irait. Le monde vrillerait. Vite. Tout partirait en vrille dans l'espace. Les gens sraient arrachés de leurs maisons. Puis leurs membres arrachés. Ils déchireraient les airs pour rattraper leurs propres mains. Ils crieraient pas — leurs langues sraient arrachées. Le son vient du vent. (*Elle vide le paquet de chips sur le sol.*) Ils deviendraient comme ça. Morts et muets comme les chips.

NELSON. Ce point garde le — ?

VIV. Il pourrait même être sous le sol.

NELSON. Et si je marche dessus — ?

VIV. Même un grain de sable le ferait.

Silence.

NELSON. Tout bouge — les gens — voitures — trains — avions — accidents — guerres : ouais. Donc l'équilibre change tout le temps.

VIV. Le chaos.

NELSON *Montrant du doigt.*) Alors pourquoi —

VIV. Fallait que le point soit quelque part. Autrefois le monde entier était en équilibre. Maintenant c'est juste ce point.

grain of sand. It falls on the ship. The ship sinks. Straight off. Goes straight t'the bottom. The people go on movin' — the water pushes them. They think they're still dancin. They dont know they're dead.

NELSON So the spot?

VIV Keeps the world in balance. If it was trod on the balance'd go. The world'd spin. Fast. Everythin spin off in t'space. People'd be pulled out 'a their 'ouses. Then they'd be pull apart. They'd go tearin through the air tryin t'catch their own 'ands. They wouldnt scream — their tongues'd be pull out. The sound comes from the wind. (*She spills the packet of crisps on the floor*) They'd go like that. Dead n' silent like the crisps.

NELSON That spot keeps the - ?

VIV It could even be under the floor.

NELSON 'N if I tread on it - ?

VIV Even a grain of sand could do it.

Silence.

NELSON Everythin moves — people — cars — trains — planes — accidents — wars: yeh. So the balance changes all the time.

VIV Chaos.

NELSON (Points) So why —

VIV The point 'ad t'be somewhere. In the past the whole world was balanced. Now its just that spot.

\*\*\*\*\*

#### Scène 4 (extrait)

*La voiture de police s'éloigne en rugissant. Le VOLEUR sort de dessous la couverture.*

VOLEUR. Pitié. Jsuis orphelin. Donne-nous une chips.

NELSON. Vous avez dit que vous cherchiez votre mère.

LE VOLEUR. Et qu'elle cherchait son sac à main. Comme elle l'a pas encore trouvé elle sera morte de chagrin. Donne-nous une chips.

NELSON. Non.

VOLEUR. Elles sont à quoi ? — jmène une enquête de consommateurs pour l'industrie alimentaire.

NELSON. Merguez Poulet.

VOLEUR. C'est ses préférées ?

NELSON. Elle aimait pas le poulet.

VOLEUR. Pourquoi tu lui as achetées ?

NELSON. Avaient quça.

VOLEUR. La déception l'a tuée.

NELSON. Elle vit dans mon cœur.

VOLEUR. Elle doit se sentir à l'étroit. (*NELSON fond en larmes.*) Donne-nous une chips.

NELSON. Non.

VOLEUR. Faut apprendre à lâcher prise garçon. Elle est morte. Scramponner à un paquet de chips la ramènera pas. Surtout Merguez Poulet. Je vais tles manger et tu seras libre.

NELSON. Elle me manque.

VOLEUR. T'as une âme noble. Excuse les grossièretés sur ton cœur. (*Prend les chips et les mange tout en parlant*). Pleure pas fils ça me coupe l'appétit.

NELSON. J'y ai fait beaucoup de tort ?

VOLEUR. En achetant Merguez Poulet? Elles sont pas *si* mal.

NELSON. Je voulais la forcer à rtrouver sa tête.

VOLEUR. Ça c'est toujours l'erreur colossale. I s'est passé quoi ?

NELSON. Elle est morte.

VOLEUR. Jsuis pas étonné.

NELSON. Je mène une vie de pénitence.

VOLEUR. Ça risque pas d'aider.

NELSON. Chaque jour je me repens de mon erreur.

VOLEUR. Et t'en refais une en passant.

NELSON. Jsuis un criminel.

VOLEUR. On l'est tous — te vante pas. (*Il penche la tête en arrière. Tient le paquet en entonnoir et fait glisser les miettes dans sa bouche.*) Permits que jme présente : « Bernard le Danseur Unijambiste ». Je pose mon chapeau sur le trottoir. Un haut-de-forme, note bien. Faut bien ça. Ça impressionne le chaland. Je danse. Je pourrais m'offrir une retraite à la Costa del Sol. Malheureusement y'a un hic. Y'en a toujours. J'aime pas le soleil. Je pourrais t'enseigner la danse. Tu pourrais aller à la Costa del Sol.

NELSON. J'ai deux jambes.

VOLEUR. Typique ! Les gens voient toujours le côté obscur des choses.

# Monter *Le Numéro d'équilibre*

---

## Jérôme Hankins et l'Outil Compagnie

Jérôme Hankins p. 32

L'Outil Compagnie p. 33

Entretien avec Jérôme Hankins p. 34

## Edward Bond aux Célestins

Autour du *Numéro d'équilibre* p. 39

# Jérôme Hankins

---

*Traducteur et metteur en scène, Jérôme Hankins a été président du théâtre de l'École normale supérieure, après des études de mise en scène à la Yale School of Drama (Connecticut, USA), en 1989. En France, il a mis en scène, entre autres, Comme il vous plaira de Shakespeare, Un Fil à la patte de Feydeau et Par-dessus bord de Michel Vinaver. Dans le même temps, il a été assistant stagiaire d'Antoine Vitez, à la Comédie Française, pour La Vie de Galilée de Brecht, et de Jacques Nichet pour Le Baladin du monde occidental de Synge. De 1990 à 1995, il rejoint l'équipe du Volcan au Havre, où il travaille comme directeur des projets et collaborateur artistique d'Alain Milianti. Il traduit Bingo d'Edward Bond, pièce créée au Festival d'Avignon 1994 et a mis en scène, au Volcan, une adaptation du roman de Salman Rushdie : Haroun et la mer des histoires.*

*De 1997 à 1999, il travaille comme metteur en scène résident au nouveau Théâtre National de Toulouse, auprès de Jacques Nichet ; il y crée et dirige plus particulièrement l'Atelier de formation et de recherche (« l'Atelier Volant »), groupe de jeunes acteurs avec lesquels il met en scène un diptyque consacré à l'œuvre de Gregory Motton : Ambulance / Chat et Souris (moutons), présenté à Toulouse, puis à Alfortville. De septembre 2000 à juin 2003, il travaille comme metteur en scène et traducteur associé au Théâtre- Studio d'Alfortville, aux côtés de Christian Benedetti. En juin 2002, il crée Les Enfants d'Edward Bond, montée avec une quinzaine d'adolescents de banlieue. Le spectacle a été présenté à Strasbourg, puis repris à Alfortville en avril 2003. Il crée, en juin de la même année, une nouvelle version de la pièce, à la Friche la Belle de Mai (Marseille). En tant que traducteur, il a participé, sous la direction de Jean-Michel Déprats, à la nouvelle édition des œuvres complètes de Shakespeare dans la Pléiade (Jules César) et à un programme de traduction des pièces d'Edward Bond pour les éditions de l'Arche (Mardi, Sauvés, La Mer...). Il a en outre publié un recueil de lettres inédites et de textes théoriques de Bond, dans les « Cahiers » de la Maison Antoine Vitez. En 2003, il a traduit et présenté, en collaboration avec Séverine Magois et Georges Bas, une traduction du plus important traité d'esthétique de Bond : La trame cachée (The Hidden Plot). Ayant soutenu en 2002 une thèse de doctorat sur l'esthétique de Bond, il enseigne le théâtre et la dramaturgie contemporaine à la Faculté des Arts de l'université de Picardie Jules Verne (Amiens).*



# L'Outil Compagnie

---

La compagnie est née au sein du Théâtre de l'École Normale Supérieure de la rue d'Ulm, dirigé dans les années 80 par Jérôme Hankins, qui y met en scène *Un Fil à la patte* de Feydeau, et surtout une production de l'œuvre majeure de Michel Vinaver : *Par-dessus Bord*, saluée par l'auteur, et qui remporte d'ailleurs les deux prix de la meilleure mise en scène et de la meilleure interprétation masculine (pour Christophe Barbier dans le rôle de Passemar), au Festival de Théâtre des Grandes Écoles qui se déroule en 1990 au Théâtre National de la Colline.

L'Outil Compagnie est fondée au Havre, en 1994, au moment où Jérôme Hankins monte une adaptation du conte pour enfants de Salman Rushdie : *Haroun et la mer des histoires*, au VOLCAN, Maison de la Culture du Havre, où il occupe la fonction de directeur des projets et dramaturge auprès d'Alain Milianti. L'Outil Compagnie affirme dès lors son projet d'ouvrir des champs d'exploration et de création théâtrales, notamment autour du théâtre anglo-saxon, Jérôme Hankins étant devenu entre-temps le principal collaborateur et traducteur d'Edward Bond en France. En 1997, à la demande de Jacques Nichet qui prend la direction du Théâtre National de Toulouse, Hankins fonde l'Atelier de Formation et de Recherche (l'« Atelier Volant »), — expérience au cours de laquelle il lance pendant dix-huit mois les huit élèves de la première promotion dans une exploration du théâtre anglais de Shakespeare à Gregory Motton. Après la tournée d'un spectacle de fin de parcours consacré à Motton, il devient metteur en scène et traducteur associé au Théâtre-Studio dirigé par Christian Benedetti à Alfortville, dans la banlieue est de Paris, où il crée en français la pièce d'Edward Bond : *Les Enfants*, avec de jeunes élèves du collège Henri Barbusse, puis à la Friche la Belle de mai, à Marseille, avec les élèves du collège Versailles.

Avec *Le Numéro d'équilibre*, il s'agit pour la compagnie d'explorer plus avant une nouvelle orientation encore mal connue de l'œuvre d'Edward Bond, une ouverture à la comédie qui constitue dans son œuvre un tournant, pour ne pas dire un bouleversement majeur et inédit, visant à renouveler et bousculer la réflexion sur le théâtre à destination des jeunes publics, sur le sens et l'avenir de l'éducation artistique et de l'action culturelle, et plus généralement, sur le rôle et la fonction de l'art dramatique, notamment pour les plus jeunes générations, dans la société contemporaine.

# Entretien avec Jérôme Hankins

---

## **Comment a commencé votre parcours avec Edward Bond ?**

En 1994, je travaillais au Volcan avec Alain Milianti qui a décidé de monter *Bingo*. C'était ma première traduction d'une pièce de théâtre et c'était la première fois que je rencontrais Bond. Cela faisait très longtemps que je m'intéressais à son oeuvre, mais c'est vraiment quand on m'a demandé de traduire cette pièce que je m'y suis plongé. Avec Alain Milianti, nous sommes allés rencontrer l'auteur à Cambridge où a commencé entre Edward et moi un partenariat qui m'a entraîné dans un parcours de traduction de son oeuvre. Ce qui a vite entraîné la naissance d'une collaboration et d'une amitié très fortes, alors que je l'accompagne dans tous ses voyages en France pour traduire ses propos et travailler avec lui pendant les stages de jeu de l'acteur qu'il propose régulièrement depuis des années. Mais c'était cette aventure de *Bingo* qui était très particulière, parce que c'est une pièce très étrange, qui raconte la fin de la vie de Shakespeare d'une manière fantasmagorique, inventée. Bond dit lui-même qu'il n'a pas cherché la vérité historique même si tout ce qui est dit dans la pièce est étonnamment juste, car attesté par des documents légaux. Ce sont les seuls qui restent pour attester de l'existence de Shakespeare, ce qui a fasciné Bond. On s'est donc lancé dans l'aventure de l'exploration de cette pièce et tout de suite, ce qui nous a frappé, c'est la générosité de cet auteur qui répondait à toutes mes questions avec une très grande précision, comme si chacune était la question la plus importante au monde. Je jouais aussi dans le spectacle. Les comédiens eux-mêmes se sont mis à lui poser des questions. Nous recevions des fax au Havre truffés de petits dessins. Des fax longs, souvent de cinq à six pages. Chaque acteur s'est mis à lui écrire sur son personnage. C'était très intéressant car nous avions le sentiment que Bond écrivait des lettres à chaque personnage. Ce fut là notre premier partenariat.

Je me sentais proche de son intérêt pour le théâtre populaire, le music-hall et le comique anglais des références communes par rapport à la tradition anglo-saxonne de la « stand up comedy ». Edward Bond vient d'une famille ouvrière, et sa vie d'après-guerre a été nourrie par la radio, puis la télévision et le cinéma avec les comiques de l'époque : Max Miller, Frankie Howard, Tommy Cooper, Kenneth Williams, etc. C'est en partie à partir de ces techniques de jeu comique qu'il a théorisé un art de l'acteur, c'est-à-dire que, même dans ses pièces les plus tragiques, ses références de jeu sont souvent liées à ces grands comiques anglais, en particulier dans le rapport qu'ils établissent avec le public. Il y a aussi tout un rapport à la gestuelle de certains comiques dont je m'inspire en travaillant avec Albert Delpy, qui va jouer le rôle du chef de chantier dans *le Numéro d'Équilibre*.

Pour revenir à Bond, il rappelle que lorsqu'il était jeune, sa soeur travaillait comme assistante d'un magicien qui coupait les femmes en deux. Il raconte qu'elle lui permettait parfois de venir regarder le spectacle des coulisses et je crois que cet aspect de la culture populaire est très important chez lui. Dans *Sauvés*, au moment de la

lapidation du bébé, dans cette scène terrible qui a soulevé, dans les années soixante, l'indignation des censeurs et des journalistes, les jeunes qui commettent cet acte blagent. Tout comme les soldats dans *Café* d'ailleurs qui, au moment où ils massacrent les civils, n'arrêtent pas de faire des blagues. Alors vous me direz que c'est un comique terrible, un comique tragique, un comique horrible, insupportable... Mais comme le dit Bond, dans ces situations extrêmes, l'être humain est obligé soit de se soûler – on soûle beaucoup les gens qui sont censés commettre des actes atroces -, soit de raconter des blagues.

***Vous avez traduit des textes de Bond. Comment pourriez-vous définir son écriture, sa langue ? Qu'a-t-elle de particulier ?***

Depuis *La Compagnie des hommes*, il y a presque une orthographe particulière à Bond, parce qu'il veut écrire une langue qui empêche absolument le pathos et qui évite aux acteurs la tentation de tomber dans le sentimentalisme, ce qui revient finalement à cet art des comiques anglais. Je donne un exemple très précis que j'ai rencontré sur *Bingo* et *Sauvés* : les interjections « O » et « A » s'écrivent sans H. Quand j'ai demandé à Bond pourquoi, il m'a répondu : « Je l'ai fait exprès pour que ces interjections soient des outils, que l'acteur ne se perde pas dans des sentiments ou l'expression d'émotions que mes personnages ne peuvent pas se permettre au moment où ils vivent les émotions ».

Dans *Sauvés*, les répliques ne font parfois pas plus de trois ou quatre mots au fil de pages entières. Le traducteur doit respecter ça. Car cela interdit à l'acteur de s'étendre inutilement, parce que la langue ne le fait pas. Sur *Le Numéro d'équilibre*, j'ai essayé de retrouver cela en français, en m'inspirant de Raymond Queneau qui, dans *Zazie dans le métro* contracte énormément les mots : « mais ki c'est ki pue donc tant », avec des K. J'ai par exemple évité les apostrophes, par exemple jte, j-t-e et pas j'te, car en anglais, c'est comme ça, les apostrophes se perdent... Alors vous me direz, à l'ouïe, ça ne doit pas s'entendre, mais je crois que Bond donne là une indication à l'acteur. C'est une langue extrêmement musclée, serrée. Ce sont des indications très précieuses pour l'acteur et qui l'oblige - et c'est en ça que l'acteur de Bond doit être virtuose – à une intense immédiateté, une immense précision, sans fioritures. C'est très difficile, d'autant plus que cette écriture joue de plus en plus sur l'ellipse et que Bond refuse à l'acteur les béquilles que très souvent les autres auteurs dramatiques fournissent. Chez Bond, il y a des tirades entières où le personnage saute d'une émotion à l'autre, d'une idée à l'autre, d'une phrase à l'autre. Et l'acteur se trouve constamment devant des gouffres. Je crois que le traducteur doit absolument retrouver cette concision- là, la respecter.

La volonté bondienne d'explorer les extrêmes du tragique ou du comique induit évidemment une manière d'utiliser la parole. De plus, il y a chez Bond un rapport à l'argot. Un argot très habile, qu'on croirait pouvoir entendre à Londres, mais qui est en fait totalement réinventé. Ce qui pose question en français parce qu'il faut bien trouver des équivalents. Cela doit être convaincant, mais il faut en même temps respecter le fait que les personnages réinventent l'argot. C'est-à-dire que les personnages de Bond vont

s'emparer d'expressions toutes faites, mais vont les transformer, dans l'urgence de leur situation, à leur convenance. Souvent, on rencontre des proverbes ou des clichés, mais on sent bien que le personnage, dans l'émotion où il se trouve, dans le moment où il se trouve, transforme un tant soit peu le cliché, ou choisit un mot pour un autre. En réalité, le personnage est en train de transformer un proverbe courant, parce que lui-même, dans la situation où il se trouve, est en train de réinventer la langue. J'essaye souvent de relire des auteurs comme Queneau et Céline parce qu'ils font cela. Céline réinvente totalement la langue argotique à sa manière. Il la re-déforme même par rapport à ses déformations.

***Pour vous, y aurait-il des différences entre des grandes pièces et les pièces plus courtes destinées à un jeune public ?***

Je tiens quand même à corriger une chose. Les pièces plus courtes fonctionnent pour tous les publics. Par exemple, *Si ce n'est toi* a eu un énorme succès au Théâtre National de la Colline, devant un public où tous les âges étaient mélangés. Je crois que Bond dirait que chaque pièce va trouver, construire son public. Mais je ne pense pas que Bond établisse une différence de thématique ou de sens. Par exemple, la première pièce qu'il a écrite pour les jeunes : *Auprès de la mer intérieure*, est une pièce sur les chambres à gaz... Ce que je trouve très beau dans cette aventure, c'est que, contre toute attente, les jeunes entraient totalement dans la pièce. C'est comme si Bond disait : « si j'aborde ce sujet absolument crucial et épineux entre tous, c'est d'abord à des jeunes que je veux en parler ». Ce que je trouve finalement très émouvant. On pourrait penser qu'il y a des sujets qu'on ne peut aborder avec les jeunes ou qu'il faut aborder avec des pincettes ou encore, qui ne les intéresseront pas. Mais Bond sait très bien ce qu'il fait. Pour une pièce comme *Onze débardeurs*, les jeunes la comprenaient mieux que moi. Ils avaient des entrées et des références que moi je n'avais pas en tant qu'adulte. Ce qui fait que les débats après les représentations au Théâtre/Studio d'Alfortville, où la pièce fut créée en français, étaient d'autant plus intéressants, parce que curieusement, ce n'était plus l'équipe qui posait des questions aux jeunes mais l'inverse.

***Vous faites un parallèle entre Le Numéro d'équilibre et Café. Sur quoi établissez-vous ce parallèle ?***

Il y a un mot qui apparaît depuis une dizaine d'années dans l'oeuvre théorique d'Edward Bond, c'est le mot « site ». Bond a élaboré ce mot, qui est beaucoup utilisé dans son ouvrage *La Trame cachée* et qui désigne à la fois une manière d'envisager l'espace, et même les espaces au théâtre, et le personnage qui, pour lui, est aussi un site. Dans *Café*, les scènes ne sont pas appelées des scènes mais maison 1, maison 2, maison 3,... sauf l'une d'entre elles qui est « la grande fosse ». C'est très curieux comme dénomination. Ce n'est pas « acte », ce n'est pas « scène », c'est « maison ». Je pense que cela vient de la manière de Bond d'envisager chaque situation comme un lieu de construction, parce que le mot « site » en anglais se réfère au chantier (« construction site »).

Ce que dit Bond, c'est qu'il a choisi ce mot « construction site », parce que pour lui, chaque personnage, chaque espace au théâtre, chaque scène, chaque moment, chaque fable constitue aussi un chantier de construction. Et c'est pour cette raison qu'il propose une langue telle que ce soit vraiment aux acteurs, au metteur en scène, au scénographe, de construire ce site. Il faut trouver le lieu où l'action peut se passer, où les mots peuvent être dits. Pour *Le Numéro d'équilibre*, je me suis posé la même question : « Quel espace trouver pour construire ce bizarre échafaudage ? » Le parallèle que j'établissais entre *Café* et *Le Numéro d'équilibre*, c'était moins sur les thématiques que sur les trajets des personnages de Bond qui sont toujours, même si c'est dans une rue ou à un coin de rue, dans des espaces très quotidiens, à l'intérieur desquels les personnages vont jusqu'au fond de l'enfer puis remontent. C'est un monde où les objets du quotidien deviennent extrêmement dangereux. Dans *Le Numéro d'équilibre*, le chef de chantier provoque la fin du monde avec un couteau à beurre.

***A propos du Numéro d'équilibre, vous parlez de trois choses qui n'ont rien à voir avec l'Angleterre, qui sont le vaudeville à la française, la commedia dell'arte, qui est très italienne, et puis les farces. Bond ne fait-il pas la différence entre vaudeville, humour français, farce... ?***

Bond a beaucoup étudié le vaudeville à la française pour écrire la pièce. Il y a des portes qui s'ouvrent, des portes qui tombent, des gens qui se cachent sous le plancher et qui reviennent d'en dessous... Dans les années quatre-vingt, *Restauration* est une pièce où il a pris comme modèle la comédie de la restauration anglaise, avec les perruques, les nobles pervers qui font des traits d'esprit, des chansons à la Brecht... pour parler de la guerre des Malouines. C'est une pièce très étonnante. Elle est écrite avec la langue du XVIII<sup>e</sup> siècle, mais aussi avec des chansons qui nous ramènent à des problèmes contemporains de l'époque de Thatcher. Lui-même prend beaucoup de plaisir à s'emparer des auteurs classiques et à les retravailler de l'intérieur, il a pastiché Oscar Wilde et Shakespeare. Il a réécrit *Les Troyennes* dans une pièce épique qui s'appelle *La Femme*, une sorte de réponse à Euripide. C'est une pièce qui se passe vraiment pendant la guerre de Troie mais il en change la fin... C'est un auteur qui adore explorer le théâtre, le passé du théâtre.

***Comment s'organisent les représentations à Avignon ?***

À Avignon, les jeunes spectateurs feront l'expérience d'un parcours autour de la pièce, une forme originale à laquelle je tiens beaucoup. D'ailleurs, la troupe de Birmingham Big Brum pour laquelle elle a été écrite et qui travaille essentiellement dans des collèges, ne jouait pas toujours la pièce en entier, d'un seul coup. Ils jouaient le début, puis tout le monde partait à la cantine, puis dans l'après-midi ils jouaient la fin de la pièce. Donc, il y a un côté un peu mécano, type spectacle objet, qui permet d'utiliser la représentation afin d'explorer d'autres thématiques...

À Avignon, nous allons, avec Edward Bond, animer cinq ateliers d'une journée pour de jeunes lycéens présents au Festival. Ce travail d'atelier consistera à prendre certaines scènes de la pièce pour explorer des problématiques, des thématiques, des questions sur le chaos que les jeunes vivent aujourd'hui. Des représentations de *Numéro d'Équilibre* intégrées aux ateliers seront destinées prioritairement à ce public.

***Allez-vous, après Avignon, travailler sur une autre version ?***

Oui, j'ai prévu une version différente dans chaque ville en fonction des interlocuteurs. Il y a d'une part la version pilote, que l'on verra à Avignon et au TEP, mais aussi des versions dites satellites, à Lyon en particulier, et pour lesquelles j'intégrerai au spectacle, pour une recréation de la pièce, des jeunes gens dans les rôles de Viv et de Nelson.

Nous nous sommes interrogés avec Edward Bond : pourquoi ne pas envisager de faire jouer les rôles des jeunes gens par des jeunes ? Pourquoi ne pas tenter de retravailler la pièce avec eux ? Même si certaines scènes sont longues à apprendre. Lorsque j'ai créé avec de jeunes alfortvillais et marseillais la pièce *Les Enfants*, j'ai vu qu'on peut leur demander de comprendre beaucoup de choses très complexes. La pièce exigeait qu'ils improvisent leurs engueulades, qu'ils emploient peut-être même leur propre argot. C'est vrai que, parfois, les jeunes n'aiment pas beaucoup les répétitions, ils pensent qu'ils ont joué une fois et puis c'est bon. Mais, en même temps, très souvent, ils sont justes. Ils comprennent comment se raconte une histoire. Ils savent très bien que dans une histoire, il y a des invariants, et que ces invariants, il faut les respecter.

***Propos recueillis par Jean-François Perrier en février 2006***

# Autour du *Numéro d'équilibre*

---

Depuis 1995, Edward Bond travaille très régulièrement avec la troupe scolaire *Big Brum*, basée à Birmingham. Depuis cette date, le théâtre en milieu scolaire a pris une importance décisive dans l'œuvre de Bond avec l'écriture de six pièces pour jeune public. (cf. p. 14). Dans cet esprit de liens à tisser entre théâtre et éducation et autour des représentations du *Numéro d'équilibre* aux Célestins, de nombreuses actions en milieu scolaire ont été conduites :

- Ce sont **des élèves des lycées** St Just et Edouard Herriot et un étudiant de la Scène sur Saône qui **jouent les rôles de Viv et de Nelson**, les deux personnages principaux du *Numéro d'équilibre* ;
- Les classes qui viennent assister à une représentation du *Numéro d'équilibre* **rencontreront Jérôme Hankins et l'équipe artistique**, soit à l'issue des représentations soit au sein de leur établissement scolaire ;
- Les classes options théâtre des lycées de l'Académie de Lyon sont invitées à participer à une **master class conduite par Edward Bond** autour de *Pièces de guerre* (oeuvre inscrite au programme du Baccalauréat) le **mardi 30 janvier de 10h30 à 16h** ;
- Des **ateliers de jeu et d'écriture** ont été conduits dans plusieurs lycées de la Région Rhône-Alpes. Ils se sont déroulés de **mi-octobre à fin décembre** et ont été animés par Jérôme Hankins, le metteur en scène du *Numéro d'équilibre*, et par son assistant Benjamin Charlery. Le cycle de travail créatif comporte **5 ateliers de 3 heures**. C'est un parcours de 15 heures d'expression et de jeu théâtral que les lycéens ont pu vivre.

La venue d'Edward Bond aux Célestins sera aussi l'occasion de faire découvrir ou mieux connaître cet auteur à un public plus large. Une rencontre **ouverte à tous** est ainsi organisée le **mardi 30 janvier à 18h30**.

## ATELIERS DE JEU ET D'ÉCRITURE DANS PLUSIEURS LYCÉES DE LA RÉGION RHÔNE-ALPES

Ce sont les ateliers dans les Lycées de la Région Rhône-Alpes qui constituent le cœur de ce projet autour d'Edward Bond. Chaque atelier réunit en moyenne **20 à 30 jeunes gens qui ne connaissent pas, au départ, la pièce le *Numéro d'équilibre*** : ils ne la découvriront que fin janvier en assistant à l'une des représentations aux Célestins. La plupart d'entre eux n'ont jamais pratiqué le théâtre. Les séances les amènent à s'impliquer dans un travail d'improvisation et de recherche collective, pour construire de courtes scènes en écho aux thèmes et personnages de la pièce d'Edward Bond. (ajouts de scènes ou de personnages, par exemple).

Apprendre l'écoute de l'autre, donner libre cours à son imagination, acquérir plus de confiance en soi, trouver sa place au sein d'un groupe par le biais du jeu théâtral : tels sont quelques-uns des objectifs de ces ateliers.

## *La présentation des ateliers en présence d'Edward Bond*

Le travail des groupes, lancé à partir d'un matériau commun – les situations et les personnages du *Numéro d'équilibre* – aboutit, en fin de cycle, à la production de plusieurs créations originales. Le **mercredi 31 janvier**, les cinq classes sont invitées à se retrouver aux Célestins pour présenter sur le plateau du théâtre quelques-unes de leurs productions.

**La présence d'Edward Bond** viendra enrichir cette journée, permettant aux lycéens de dialoguer avec l'auteur et de travailler avec lui, marquant un temps fort de l'aventure théâtrale vécue.

## *Les Lycées partenaires de l'opération*

### **Ardèche**

*Lycée Professionnel hôtelier, Largentière*

1 classe de 3<sup>ème</sup> « découverte professionnelle »

### **Isère**

*Lycée professionnel Gambetta, Bourgoin*

1 classe de 2<sup>ème</sup> année de BEP secrétariat

### **Loire**

*Lycée d'enseignement général L'Astrée, Boën*

1 classe de seconde

### **Rhône**

*Lycée d'enseignement général St Just, Lyon*

1 classe de terminale L

### **Savoie**

*Lycée Professionnel La Cardinière, Chambéry*

1 classe de Terminale Bac Pro secrétariat

## *Les partenaires des ateliers*

En étroite collaboration avec **la Région Rhône Alpes**, dans le cadre du dispositif **Soprano** (regroupant les actions péri éducatives *Lycéens à l'opéra, Lycéens au cinéma, Clubs culture*), des lycéens en provenance de plusieurs départements de la région suivent un cycle de travail d'écriture et de jeu autour du *Numéro d'équilibre*.

Parmi les lycées proposés par le service « actions éducatives » de la Région, cinq établissements ont été choisis en prenant en compte en priorité l'éloignement géographique, le besoin de sensibilisation au théâtre et la motivation des équipes pédagogiques. En conséquence, les établissements bénéficiaires de cette opération sont situés dans cinq départements différents, de milieux à la fois urbains et ruraux et sont en majorité des lycées d'enseignement professionnel.

La mise en place de ces ateliers répond ainsi à un souci commun de **la Région Rhône Alpes** et des **Célestins**, de conduire des projets en milieu scolaire qui puissent favoriser la rencontre avec des professionnels de la culture, instaurer des temps de création et contribuer à développer l'autonomie des élèves.



## LE COMITÉ DE LECTURE LYCÉEN / AUTEUR(S) PRÉSENT(S)

Depuis juin 2004, le théâtre des Célestins organise, en collaboration avec la DRAC et la Fondation du Crédit Mutuel, des *comités de lecture lycéens* qui réunissent des élèves volontaires de lycées lyonnais. En-dehors du temps scolaire, ils travaillent sur des pièces d'auteurs contemporains vivants, sous la direction de Denys Laboutière.

Le travail du comité de lecture lycéen de l'année 2006/2007 porte sur l'œuvre d'Edward Bond. Les lycéens étudient des extraits de trois de ses pièces, écrites spécifiquement pour un public jeune : *Auprès de la Mer intérieure*, *Les Enfants* et *Chaise*. Dans un premier temps, les lycéens analysent les textes, puis participent à des ateliers de mise en voix et de mise en espace.

Enfin, au cours de la soirée **Auteur(s) présent(s)** du **29 janvier 2006**, les lycéens présenteront de courts extraits des pièces en public et **en présence d'Edward Bond**. Ces mises en espace permettront aux participants du Comité de lecture (comme aux spectateurs) d'instaurer un dialogue avec l'auteur, d'enrichir les interrogations formulées au cours des séances d'analyse, et ce faisant de poursuivre leur approche de l'écriture théâtrale.