N° 21 | 2025
Dramaturgies du geste : faire récit par le corps dans le texte de théâtre de 1945 à nos jours

Geste de béance ontologique : la “scène des sept hurlements” d’Edward Bond

Elise LEMÉNAGER-BERTRAND *Docteur*
Institut d'Etudes Théâtrales
IRET
New Sorbonne University, Paris

Édition électronique :
URL :
https://komodo21.numerev.com/articles/revue-21/2625-geste-de-beance-ontologique-la-scene-des-sept-hurlements-d-edward-bond
DOI : numerev_2602
Date de publication : 14/11/2025

Cette publication est sous licence **CC BY-NC-ND** (Attribution - No commercial - No derivatives).

Pour **citer cette publication** : LEMÉNAGER-BERTRAND, E. (2025) Geste de béance ontologique : la “scène des sept hurlements” d’Edward Bond . *Komodo 21*, (21). https://doi.org/10.34745/numerev_2602

Par l’analyse de la curieuse « scène des sept hurlements » que le dramaturge anglais Edward Bond mobilise dans *Le Crime du XXI^e^ siècle* et dans *Naître*, cet article s’intéresse à la conception d’un geste qui ne répond pas à une logique mimétique – c’est-à-dire directement reconnaissable et signifiant –, mais suscite, chez le spectateur, une aporie. En premier lieu, cet article met en avant le caractère énigmatique de ce hurlement répété clôturant *Le Crime du XXI^e^ siècle*. Il revient ensuite sur la dramaturgie de *Naître*, pour le lier et l’opposer à un geste d’une grande violence. Il démontre enfin comment, par ce parcours, Edward Bond reprend la forme esthétique de la scène de la reconnaissance, pour en faire le lieu d’une expérience de « Béance », concept qui interroge directement la question de l’humain, conduisant le spectateur à se reconnaître lui-même dans cette humanité.

Abstract

Through an analysis of the enigmatic “scene of the seven screams” employed by English playwright Edward Bond in *The Crime of the Twenty-first Century* and *Born*, this article examines a theatrical gesture that eludes mimetic logic – that is, it is neither immediately recognizable nor clearly meaningful – and instead generates a sense of aporia in the spectator. The article first highlights the enigmatic nature of the repeated scream that concludes *The Crime of the 21st Century*. It then turns to the dramaturgy of *Born*, connecting and contrasting it with an act of extreme violence. Finally, it demonstrates how, through this trajectory, Bond reappropriates the aesthetic structure of the recognition scene, transforming it into a site of Béance – a concept that directly interrogates the question of the human, leading the spectator to recognize themselves within this shared humanity.

Mots-clés :
Geste, Hurlements, Béance, Scène de reconnaissance, Image de l'humain, Gestures, Howls, Gap, Recognition scene, Image of humanity

---

Silence.

Il hurle. Il hurle. Il hurle. Il hurle. Il hurle. Il hurle. Il hurle.

Silence.[1]

Insérés entre deux silences, ces hurlements frappent par l'étrangeté de leur répétition. Ils touchent avant même que soit interrogé le corps qui leur donnerait forme. Ils interpellent, tout en échappant aux prises de la compréhension linguistique. Par l'analyse de cette proposition d'Edward Bond, cet article va s'attacher à approcher un geste dont la fonction n'est pas de communiquer un sens au spectateur, mais de produire au contraire une aporie[2].

Notre étude se distingue d'une reconsidération scénique du geste théâtral, prenant sa source dans le corps de l'acteur. Elle considère que les écritures de théâtre réinventent des possibilités scéniques. Celles-ci opèrent un autre traitement du geste, qui se rapproche tout autant qu'il se distingue du geste élaboré sur le plateau.

Dans les années 1980, Patrice Pavis met en avant dans son *Dictionnaire du théâtre* « un courant actuel [qui] tente de ne plus définir la gestualité comme communication d'un sens préalable », mais comme production d'un sens qu'il faut alors déchiffrer[3]. Ce nouveau rapport au geste, qui n'est pas lié à un processus d'imitation, découle, selon Pavis, de « la stimulation et [de] la découverte en soi-même des réactions humaines primitives[4] ». Cette reconsidération du geste théâtral se porte néanmoins uniquement sur les « nouvelles » considérations du corps scéniques (Grotowski, Meyerhold, Artaud) et non sur les dramaturgies[5].

Nous supposons toutefois que le texte de théâtre peut, lui aussi, octroyer une place importante à des gestes peu déchiffrables et à des attitudes énigmatiques du corps. Cela d'autant plus dans les dramaturgies modernes et contemporaines, qui s'éloignent d'une visée mimétique fondée sur un modèle aristotélicien[6]. C'est dans cette perspective que nous explorerons la piste bondienne, en interrogeant la manière dont ce dramaturge – concevant le théâtre comme lieu d'une réflexion sur l'humain – accorde une importance à des gestes volontairement énigmatiques. Nous tenterons d'exemplifier que ce traitement du geste confère à l'œuvre une profondeur d'interprétation et des réflexions ontologiques que le discours, conçu pour être compris, ne peut transmettre.

Plutôt que de procéder à une étude exhaustive des gestes dans le théâtre d'Edward

Bond – qui pourrait être en soi l'objet d'une étude intertextuelle pertinente – nous nous concentrerons sur un geste spécifique, appelé « scène des sept hurlements » (de son nom original "*the scene of the seven howls*"). Celui-ci intervient dans deux de ses pièces issues de la tétralogie écrite pour le théâtre de la Colline[7] : *Le Crime du XXI^e siècle* (1999[8]) et *Naître* (2006[9]). Comme son nom l'indique, ce geste, qui constitue une « scène », se traduit par un hurlement sept fois répété, émis par un personnage. Il intervient à la toute fin de ces pièces et se fait l'ultime conclusion dans *Le Crime du XXI^e siècle*.

Plusieurs éléments, sur lesquels nous reviendrons, confèrent à ce geste une fonction singulière. Tout d'abord, il faut en souligner le caractère énigmatique. Ce geste n'est pas expliqué de façon intra-diégétique (c'est-à-dire par le personnage ou par d'autres personnages), ni commenté par Bond lui-même, bien qu'il le convoque à deux reprises. Il est offert à l'interprétation du spectateur. En second lieu, à travers ces sept hurlements, Bond déploie dramaturgiquement une image condensée du malheur, qui revisite les procédés tragiques des scènes de déchéance, où le héros, traversé par la souffrance, abandonne soudain son statut ou sa fonction sociale pour mettre à nu son humanité. Ceci nous permet d'approcher cette « scène des sept hurlements » – énigmatique dans sa forme et ravivant une image du tragique – à travers deux notions centrales : la béance et la reconnaissance.

Difficilement définissable, quoique centrale dans la conception bondienne du théâtre, la « Béance[10] » ("*Gap*") défie les limites de la *mimesis* dans la fabrique du sens. Elle attire l'attention du spectateur sur une lacune ontologique que recouvre l'action dramatique, permettant de nous connaître nous-mêmes[11]. La Béance, précise Catherine Naugrette, est « le creuset qui définit notre être dans l'action théâtrale[12] ».

L'autre notion, plus générique, est celle de la « reconnaissance » (*anagnosiris*[13]) à laquelle Bond associe le terme de « choc » (*ekplexis*[14]). Active dans les tragédies grecques, elle renvoie à un phénomène au cours duquel un personnage sort d'un aveuglement préalable et se confronte à une prise de conscience douloureuse, construite par la dramaturgie en vue de créer sur le spectateur un choc esthétique[15].

Nous mesurerons ici la contemporanéité de ce geste tout autant que son ancrage dans une tradition esthétique et dramaturgique : contemporanéité puisqu'il est un geste qui a perdu sa valeur de signe et produit une interrogation sur le sens, tradition puisque ce geste, traduisant une autre perception de la réalité, s'inscrit dans la lignée des scènes tragiques de reconnaissance.

Nous émettons l'hypothèse que ce geste, si proprement contemporain, s'inscrit dans une historicité du geste ultime, stimulant l'imagination de ce qu'Edward Bond appelle « l'image de l'humain ».

1. CRÉER"L'IMAGE DE L'HUMAIN" : TOPIQUE TRAGIQUE OU SPÉCIFICITÉ MODERNE ?

Avant de considérer cette « scène des sept hurlements » d'un point de vue dramatique et dramaturgique, nous proposons de contextualiser l'esthétique bondienne qui intègre dans son théâtre deux questions récurrentes : celle de la violence exercée dans nos deux derniers siècles et celle de l'être humain ("*humanness*[16]") que Jérôme Hankins considère comme « sa préoccupation la plus obsédante[17] ».

Né en 1934, Bond fait en effet partie d'une génération d'artistes dont les considérations esthétiques sont imprégnées par les crimes et les horreurs du XX^{e} siècle. Comme d'autres dramaturges et théoriciens de l'après-guerre, Bond estime que l'art ne peut faire abstraction de la violence comme du choc éthique et métaphysique de la Deuxième Guerre mondiale. Il considère conjointement que l'expérience théâtrale doit re-convoquer une capacité d'imaginer, d'interpréter, de penser le monde dans lequel il faudra vivre :

> Il n'est nullement certain [nous dit-il] que qui que ce soit survivra à ce siècle-ci, que l'humain survivra à la violence ou à la banalité. Il nous faut créer un théâtre nouveau. Il sera différent du théâtre des Grecs ou du théâtre des Jacobéens, mais il aura la même fonction : créer l'image de l'humain[18].

Bond revendique ainsi une double ambition. Il souhaite d'une part créer un théâtre différent des formes passées en réponse à la violence de son siècle. Il s'inscrit, de l'autre, dans une ligne esthétique, plus proprement tragique, qui conçoit comme finalité dramaturgique non pas l'image de la violence, mais « l'image de l'humain ». Ceci crée une fonction particulière du théâtre interrogeant plus directement le sens de l'existence et ce qu'implique le devenir humain. Bond rappelle à quel point cette image, pouvant sembler primaire, est en fait l'aboutissement d'un processus culturel : « La nature humaine n'est pas "donnée", elle se crée. Elle est en fait la nature sociale, c'est-à-dire le produit d'une culture. Il en va de même pour l'humain. Nous ne sommes pas nés humains et "l'humain" lui aussi doit être créé pour exister[19]. »

Cette *création* de l'humain est chez Bond la fonction même du théâtre. C'est par ce prisme qu'il revisite les dramaturgies « du théâtre des Grecs ou du théâtre des Jacobéens », tout en cherchant des formes nouvelles capables de s'adapter à notre actualité. La « scène des sept hurlements » apparait en ce sens comme une métonymie du projet bondien. Comme le remarque David Thuaillon, celle-ci emprunte et réécrit gestuellement l'imprécation que prononce le roi Lear au-dessus du corps mort de Cordelia dans la pièce de Shakespeare[20] : "*Howl, howl, howl ! O, you are men of stone ?*[21]". Bond, revisite de manière gestuelle cette imprécation[22]. Enlevant toute

parole, il allonge ainsi le temps de la douleur et de l'impuissance, consistant à hurler non pas quatre, mais sept fois. Nous étudierons cette scène dans la chronologie de son apparition.

2. GESTE ÉNIGMATIQUE : L'OBSCURITÉ DU SENS

Dans sa première apparition, la « scène des sept hurlements » clôture de manière énigmatique *Le Crime du XXI^e^ siècle*. La pièce se déroule dans une friche stérile. Elle interroge, au moyen de quatre personnages, la possibilité de refaire communauté humaine après que l'environnement urbain et la société ont été détruits. Malgré cette tentative, la pièce se termine sur la dissolution des liens. La « scène des sept hurlements » est attribuée au personnage appelé Grig. Elle apparait comme un geste conclusif, à la suite d'une longue pantomime du personnage, laissé seul dans une pièce face à un bloc de pierre[23] :

> GRIG est debout derrière la pierre et légèrement à sa gauche. La distance entre lui et la pierre est à peu près une fois et demie sa taille. Il est resté là un long moment. Il regarde fixement dans le vide de l'autre côté de la pierre. Il fait quelques pas sur sa droite – tous ses mouvements sont lents. Il s'arrête. Son visage se tourne sur sa droite et il regarde fixement dans le vide. […] Il revient là où il était. Son visage se tourne vers la gauche et il regarde fixement le vide. […] Il refait quelques pas sur sa droite Il s'arrête. Il semble baisser son regard et fixer son corps un moment. Il regarde encore fixement dans le vide de l'autre côté de la pierre.
>
> Silence.
>
> Il hurle. Il hurle. Il hurle. Il hurle. Il hurle. Il hurle. Il hurle.
>
> Silence.
>
> Il regarde fixement sans le voir le dessus de la pierre. Son regard dévie légèrement sur sa gauche.
>
> Il s'arrête.
>
> Silence.
>
> Ceci est la scène des sept hurlements[24].

Cette scène finale interroge dès le départ la fonction même du geste théâtral, dans le sens où sa signification demeure opaque. Ne faisant intervenir aucune parole, Bond scénarise un corps, de plus en plus immobile et silencieux, ainsi que des gestes qui n'ont pas encore de sens, sinon ceux de se poser en énigme. Avant les sept hurlements, il semble s'opérer, pour le personnage, un réajustement du regard, accentué par la récurrence des termes « regarde », « regard », « regarde fixement », « son regard dévie légèrement ». Chacune des actions, minutieusement décrites, parait détenir une vérité interne, à laquelle le spectateur n'aura aucun accès. Ce traitement du geste diffère d'une conception classique. Il n'est pas, pour citer Pavis, « le moyen d'expression et d'extériorisation d'un contenu psychique intérieur et antérieur (émotion, réaction, signification) que le corps a pour mission de communiquer à autrui[25] ». Ce corps en action, plutôt que de participer à l'histoire, communique une perception différente du monde environnant, produisant chez le spectateur un trou de sens qui mobilise son activité cognitive et son imagination.

Cette forme de suspension du temps et du sens est dans le théâtre de Bond caractéristique des situations extrêmes. Il est ce qu'il nomme, en tant que concept esthétique, le « Temps-Accident » ("*Accident-Time*") : « Dans un accident [souligne-t-il], l'esprit permet de voir des choses qu'on ne remarquerait pas autrement[26] ». C'est dans ce temps que peut advenir un geste différent, manifestant un écart de perception, entraînant des interrogations de la part du spectateur : quelle réalité le personnage perçoit-il ? Pourquoi hurler lorsque rien de tangible (vision ou son) ne suscite le cri ? Quelle est donc la source des hurlements, sinon celle d'une activité de conscience ? Le temps subjectif est ici ralenti. Parce que la situation parait fondamentale, elle incite le spectateur à comprendre et découvrir le sens de cette action sept fois répétée. Ce geste, perdant sa valeur de signe, s'éloigne des formes traditionnelles de la représentation des passions, recherchant une identification du public aux émotions du personnage. Il vient toucher les zones plus profondes du drame et réactive cette question ontologique : qui sommes-nous vraiment ?

C'est à cet endroit que la « scène des sept hurlements » gestualise le concept bondien de « Béance », lequel désigne « l'espace intermédiaire entre la réalité et la façon dont elle est perçue[27] ». Grig paraît redécouvrir autrement l'espace qui l'entoure, ce qui l'amène soudain à réévaluer son rapport au monde. « L'image de l'humain » est corrélée pour Bond à une perte de logique interprétative et à une perte de signifiance. Elle apparait lorsque ce que l'on croit comprendre d'un personnage, de sa manière d'agir et d'interagir, s'opacifie brusquement. Cela se manifeste ici par l'utilisation d'une scène composée de sept hurlements créateurs d'aporie. Nous considérons que ce geste introspectif (pour le personnage, mais aussi pour le spectateur) est de nature différente des gestes dramatiques, qui participent à l'action. Sa seconde apparition dans *Naître* accentue sa singularité et sa spécificité. Il apparait dans la structure dramaturgique de cette pièce, comme un *contre-geste*, qui invite à revisiter toute l'action qui a eu lieu jusqu'alors.

3. GESTE ET CONTRE-GESTE : L'IMAGE DE LA VIOLENCE AVANT CELLE DE L'HUMAIN

Après l'énigme suscitée par cette scène lors de sa première apparition dans *Le Crime du XXI^e^ siècle*, la réécriture de la « scène des sept hurlements » dans *Naître* permet de préciser sa fonction dramaturgique. Elle l'amène à la considérer comme étant, pour reprendre l'expression de Sylvain Diaz, « indissociablement liée à la douleur d'une révélation[28] », créant un lien avec la topique tragique de la scène de reconnaissance, réexplorée gestuellement par Bond.

Donner sens à la « scène des sept hurlements » nécessite donc un retour introspectif sur l'action qui vient de se dérouler. Ce geste, tragique et proprement humain, intervient à la fin de la trajectoire d'un personnage et prouve son efficience en tant que résultante d'une histoire. Pour comprendre la particularité de ce geste, il est donc important de donner quelques éléments sur l'histoire de *Naître*. La pièce, située en 2077[29], est centrée sur une famille – un père, une mère, un fils – archétype minimal d'une tragédie, dont les liens se fissurent au cours de la pièce. La première des cinq parties, construite autour de l'emménagement de cette famille dans un nouvel appartement, laisse déjà présager, par quelques détails, une perturbation au sein du foyer qui ne cessera de prendre de l'importance, en corrélation avec une montée globale de la violence.

Le personnage du fils, Luke, nouveau-né dans la partie 1, suivra dans la pièce une trajectoire allant de la cruauté à l'émission des sept hurlements. Dans la deuxième partie, Luke, jeune adulte, est milicien et bourreau. Il est le chef d'un corps d'armée criminel appelé "Wapo" (contraction de "*War*" et de "*Police*") qui fait régner la terreur dans la ville, procède à des déportations et des exécutions. Bond joue ainsi sur la mémoire des souffrances endurées, celles des guerres du XX^e^ siècle, pour susciter l'imagination de l'horreur. Mais contrairement au modèle dramaturgique aristotélicien qui préserve l'œil du monstrueux[30], la pièce propose une visualisation de la violence. Celle-ci ne s'opère donc pas de manière mentale à travers un récit, mais par des gestes offrant un zoom synthétique sur l'atrocité. Si nous devions établir une dramaturgie gestuelle de la pièce, nous pourrions donc dire que « la scène de sept hurlements » est le contre-pied d'une autre scène qui concerne le même personnage. Elle met en avant un geste ultime – à la limite du représentable – qui par sa nature et sa fonction s'oppose à celui « des sept hurlements », mais qui dans la structure globale de la dramaturgie, lui est complémentaire.

Ce geste intervient au milieu de la pièce, dans la partie 3, au cours d'un interrogatoire particulièrement violent. Luke, en tant que chef Wapo, y interroge une Femme fugitive portant un bébé dans ses bras. Mais l'interrogatoire dévie du cadre habituel et se termine par le geste de Luke écrasant le nourrisson sur la vitre des boucliers, formant entre eux un mur transparent :

> 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[31].

Ce geste ultime, image crue de la barbarie, intervient à la suite d'une gradation de gestes violents, visant à imprimer chez La Femme une image de terreur. Avant de se reporter sur son bébé, Luke lui montre son arme, lui fait sentir le canon contre sa tête, puis veut la soumettre à une mort lente en l'étranglant avec sa propre veste. Cette scène présente donc une autre dramaturgie de gestes purement visuels, minutieusement décrits. Elle construit une image concentrée de l'horreur, proposant, par l'action finale et emblématique de l'enfant écrasé sur le mur, une réactivation contemporaine du *Massacre des innocents* ou de l'imaginaire immémorial de la guerre. Ce geste ultime est amplifié par les indications précises (« *il frappe exactement à la place du visage de LA FEMME*[32] »), révélatrices d'une barbarie maîtrisée, savamment construite pour accentuer l'horreur. Bond propose par là un dispositif créant un effet de loupe sur la violence et une orientation vers la mère qui en accroît l'effet. Plutôt que de « faire récit », ce geste décuplant la terreur, paralyse la pensée. Il propose un tel degré d'illustration de la violence et un tel niveau de réalisme qu'il ébranla et divisa les spectateurs lors de la représentation de la pièce mise en scène par Alain Françon en Avignon le 10 juillet 2006[33].

Pourtant, ces gestes ne sont pas de l'ordre de la violence gratuite, mais répondent à un principe plus complexe et constituent pour Bond une étape dramaturgique nécessaire ; de la même manière qu'ils sont pour Luke utilisés à des fins bien précises. Dans cette scène, c'est en effet la source de la violence qui intrigue, puisque la barbarie provient d'une interrogation ontologique et existentielle[34] : Luke veut comprendre ce que les gens vivent au moment où ils meurent. Cette question le conduit à se détacher du cadre habituel de l'interrogatoire et à se distinguer des autres « Wapo » :

> LUKE. […] Je veux savoir : comment c'est 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 ? Silence[35]

La violence de Luke envers la Femme est motivée par la recherche d'un sens. Afin d'obtenir d'elle une réponse, Luke cherche à lui faire sentir la proximité de la mort, puis à produire une expérience de mort par procuration en la confrontant à la mort directe de son bébé. Mais l'énigme reste entière puisque cette Femme meurt de ce choc. Parce que cette question apparait existentielle et tient, comme une obsession, l'ensemble de

la pièce, elle fait de Luke un personnage tragique, au même titre qu'Œdipe, dont l'énigme et la quête de réponse structurent la dramaturgie de Sophocle. C'est autour de cette même question que Bond construira dans la partie finale la « scène des sept hurlements », permettant au spectateur de tisser un lien entre ces deux gestes : celui, choquant – et d'une forte intensité dramatique – d'écraser un nourrisson sur une vitre et celui non-dramatique (car imposant un arrêt dans l'action), de l'ordre d'une réaction, de hurler sept fois. C'est sur ce geste manifestant une prise de conscience et clôturant la trajectoire du personnage, que nous voudrions concentrer notre attention. Contrairement au caractère extrêmement visuel du geste violent, qui rend inutile tout recours à l'imagination, ces sept cris, parce qu'ils révèlent un bouleversement invisible, interpellent l'imagination du spectateur et restent ouverts à l'interprétation.

4. SCÈNE DE RECONNAISSANCE : L'APORIE TRADUITE EN GESTE

À l'encontre du caractère très réaliste de la première partie de *Naître* et de la représentation de la violence, la cinquième et dernière partie de la pièce se construit sur le mode de l'irréalité. Elle fait se retrouver, de manière étrange, les membres de la famille, dans l'appartement initial à présent bouleversé. Celui-ci est envahi par les morts ramenés sur une charrette par Donna, la mère. Étant comme aveuglée, elle ne reconnait ni son mari Peter ni son fils Luke lorsqu'ils entrent dans les lieux. Elle ne s'attache compulsivement qu'à nourrir les morts. Ce cadre fantasmagorique, où les morts amassés reprennent vie et s'animent, confère une perception complexe de la scène, pouvant s'apparenter à la reproduction d'une réalité délirante, propre à l'espace mental. Aucun élément ne permet de préciser si l'action est réelle, ou existe seulement dans l'imagination d'un des personnages. C'est dans ce contexte de catastrophe[36], où la logique entre morts et vivants est inversée, que se rejoue une rencontre entre Luke et la Femme qu'il a torturée dans la troisième partie[37].

Étant toujours animé par la même question, il pense enfin pouvoir obtenir une réponse : « Qu'est-ce qui se passe à la fin ? Dites-moi quelque chose qui donne un sens à la vie que j'ai à vivre – ? […] Dites-le-moi pour que je puisse continuer à vivre[38] ». Devant l'indifférence de la Femme et des autres morts, Luke se tourne alors vers le bébé – reconstitué au cours de la scène – et se tranquillise en se disant que celui-ci, trop jeune pour parler, garde la réponse dans sa tête : « Si je savais je n'aurais plus peur. Tu sais. Alors tu sais pour moi. C'est dans ta tête. À l'abri. Tu peux le garder là[39]. » La réécriture de la « scène des sept hurlements » survient à la suite de la révélation du père, Peter, apprenant à Luke que le bébé était déjà mort au moment de l'interrogatoire, et qu'il ne peut donc pas connaître la réponse :

> PETER, à Luke. Le gosse était mort avant que tu ne le prennes. Mort depuis des semaines. La mère le transportait partout – les mères font ça.
>
> LUKE hurle. Hurle. Hurle. Hurle. Hurle. Hurle. Hurle
>
> LUKE tombe à terre[40].

Par cette scène, Bond construit théâtralement un moment de prise de conscience qui pourrait faire écho à une scène de reconnaissance, telle qu'elle peut se trouver dans les tragédies antiques.

Dans *la Poétique* d'Aristote, la reconnaissance désigne le « retournement qui conduit de l'ignorance à la connaissance[41] », traduisant chez le personnage la fin d'un aveuglement. Au sein de la structure dramaturgique des tragédies grecques, elle représente généralement un moment complexe, qui est le plus souvent raconté par un messager, sous la forme d'une hypotypose, tandis que les cris du personnage se font entendre depuis la *skene*[42]. Ce moment de latence, dans lequel le spectateur attend que le personnage reprenne la parole, permet de faire sentir, sans l'exposer, « l'aporie éthique[43] » d'un ébranlement identitaire. Celui-ci signale de manière momentanée une incapacité discursive, puisque le choc de la prise de conscience est incompatible avec la capacité de dire ce qui se passe. Le personnage ne revient en scène, que lorsqu'il retrouve les moyens de parler à nouveau.

Pour Bond, c'est justement au moment où le sens échappe que « l'image de l'humain » se constitue. L'aporie éthique, insiste Élisabeth Angel-Perez, est « propice à faire surgir, même de façon très fugitive, la vraie nature de l'humain[44]. » Quoique Bond intègre dans ces sept hurlements les éléments d'une scène de reconnaissance, il privilégie l'aporie à la compréhension. Il donne donc une importance dramaturgique à l'action de crier – peu mise en avant dans la tragédie grecque – et délaisse commentaires et discours permettant de lui donner sens. Après ses hurlements, Luke ne prononcera qu'une parole, pour acquiescer lorsque son père lui demandera s'il est responsable de tous ces morts : « [PETER] – Ça c'est toi ? Toi qui as fait tout ça ? / [LUKE] – Oui[45] ». Réduisant à un mot le temps du commentaire, c'est le cri que la dramaturgie déploie (car multiplie), donnant l'impression qu'il est, lui, fondamental.

Transformant un « cri » (fonction pathétique) en « scène » (fonction dramaturgique), Bond étend corrélativement le temps de la révélation. Pouvant apparaitre comme un ressassement, le hurlement se rapproche davantage d'un accouchement de la conscience, propre à la problématique soulevée par le titre « *Naître* ». Dans cette perspective, une prise de conscience hurlée semble en entraîner une autre, donnant le sentiment que le personnage scande les différentes étapes de son changement intérieur. Simultanément, ce cri influence la perception de la scène par le spectateur, l'intimant à passer du visible à ce qu'il ne peut qu'entrevoir, du rationnel à ce qu'il doit

imaginer.

5. UN GESTE DE BÉANCE POUR SE RECONNAÎTRE SOI-MÊME

Alors que la pensée aristotélicienne définit l'homme par son *logos*[46], Edward Bond offre, dans cette scène, une vision proprement humaine du hurlement. La fonction de ce geste n'est pas de l'ordre d'un stimulus ou d'un signal, mais « étaye une conscience de soi[47] ». Cette scène – hors de tout discours – invite le spectateur à se reconnaître lui-même dans ces cris répétés et dans la question obsédante qui les suscite : quelle trajectoire donner à l'humain ? Quel sens ne conduit pas à l'horreur ?

Le choc produit par cette étrange scène de reconnaissance se distingue de celui suscité par les tragédies du théâtre grec où le public connaît déjà ce qu'il y a à reconnaître : dans l'*Œdipe roi* de Sophocle[48], le spectateur peut répondre à la réponse que se pose Œdipe, car il sait, dès le prologue, qu'Œdipe est coupable, rendant paradoxal son entêtement à connaître la vérité. La reconnaissance concerne le personnage, moins le spectateur.

Ici au contraire, Bond aborde la reconnaissance de manière inversée puisqu'il place le spectateur dans le même état d'aporie que le personnage, ne lui donnant aucun moyen de connaître lui-même la réponse. Ce caractère négatif se retrouve dans la révélation elle-même : il s'agit d'une révélation, certes, mais d'une révélation de non-sens. Luke comprend que personne ne pourra répondre à sa question existentielle, et qu'il devra trouver une façon de « donner un sens à la vie [qu'il a] à vivre[49] ». Ceci influence la forme gestuelle de la reconnaissance. Étant de l'ordre de l'incomplétude, la « scène des sept hurlements » ne produit pour Myriam Revault d'Allonnes « ni pitié ni terreur[50] ». La catharsis reste ainsi incomplète, inachevée puisqu'elle ne libère ni le personnage ni le spectateur de l'exigence du sens de la question posée.

Par cette scène cependant, le dramaturge octroie un temps pour cette question, la réinscrivant dans un espace irréel et un temps dilaté, c'est-à-dire hors du cadre de la violence réaliste, dans lequel pensée et imagination sont rendues impossibles. Le geste de hurler sept fois introduit au sein de la dramaturgie l'espace d'une praxis réflexive qui implique aussi l'acteur et le metteur en scène. Cette invitation, sans explication sur la manière de traiter ces sept hurlements, correspond à un moment de crise théâtralisée qui réoriente l'histoire autour d'une question ontologique à laquelle ni le personnage, ni le spectateur, ni l'acteur ne peuvent répondre. Mais c'est l'expérience scénarisée du choc, liée à la limite possible de l'explication, qui génère selon Bond une capacité de réinventer de l'humain et de retisser un lien entre la fiction et la réalité. Comme le commente Johanna Krawczyk, l'aporie éthique est « d'une telle intensité » qu'elle entraîne un recours aux émotions esthétiques : « seule[s] l'évasion poétique et l'émotion théâtrale sont à même de constituer un prélude de réponse, à générer un élan

utopique[51] ». Le choix du chiffre sept – nombre symbolique, qui marque dans la doxa l'achèvement d'un cycle créateur – pourrait alors donner à la scène un caractère démiurgique. Le hurlement fait advenir ou ressentir une nouvelle perception du monde, il invite à un « renouvellement de la conscience humaine[52]», qui ne peut s'appréhender de manière rationnelle, mais en suscitant l'imagination[53].

C'est en ce sens que pour Bond, certains gestes ne viennent pas délivrer un personnage de sa potentialité de violence, mais conduisent à reconnaître un moment d'humanité, permettant de nous relier autrement au monde qui nous entoure : « L'humain, [nous dit Bond] doit être incorporé dans nos actes. Il se peut que chaque acte possible recherche l'humain, un seul acte y atteint plus effectivement. Le résultat de cet acte n'est pas une personne meilleure – celle qui accomplit l'acte –, mais un monde meilleur[54]. » Les sept hurlements participent à cette création de l'humain, qui n'est pas innée ou naturelle, mais activée par l'expérience théâtrale.

Ainsi, après l'énigme constituée par la « scène des sept hurlements » dans *Le Crime du XXI^e^ siècle*, sa réutilisation dans *Naître* permet d'en confirmer la pertinence dans la dramaturgie bondienne et de l'envisager comme un geste : unité minimale et pourtant décisive dans la pièce, en attente d'être déployé.

Si le théâtre naît du choc induit par la précision de certaines images scéniques – à la limite du supportable –, il ne peut aucunement y être réduit. La mise en présence de la barbarie ne semble justifiée que pour activer ce geste final et lui conférer une portée réflexive. Car « l'image de l'humain » ne naît pas de l'*obsis*, mobilisant la vision, mais de son articulation avec un autre type de geste, qui invite à une prise de conscience intériorisée. Selon cette dialectique, le geste engendre ou réactive chez le spectateur une autre perception de la réalité dans laquelle le sens de l'humain s'impose comme questionnement. Scansion après scansion, un personnage réévalue son rapport au monde ; un hurlement replace le théâtre au centre de la question de *notre* humanité commune.

La « scène des sept hurlements » nous permet donc d'introduire dans l'écriture théâtrale, l'importance de gestes dont la fonction n'est pas de *signifier*, mais d'inclure et de mobiliser acteurs, metteurs en scène, spectateurs dans une situation aporétique. Elle offre donc une approche concrète de la Béance – concept bondien récurent quoique difficile à définir, notamment car il prend en compte l'écart de perception entre soi et le monde. La Béance est ici l'aporie structurelle exigeant l'intervention du spectateur dans l'humanisation d'un geste faussement primitif et animal. Si cette scène crée une « image de l'humain » ce n'est donc pas par l'acte de hurler en lui-même. C'est parce que la signification de ce geste dépend du spectateur qui le regarde et qui l'écoute – ou, plus justement, qui le « reconnaît » et s'y reconnaît. C'est le spectateur qui – stimulé dans sa réflexion et son imagination – va redonner à ce geste une profondeur et le rendre performatif dans ce « renouveau de la conscience humaine[55] ».

BIBLIOGRAPHIE

ANGEL-PEREZ, Élisabeth, «Spectropoétique de la scène», *Sillages critiques*, 1 octobre 2006, n°8, [en ligne], https://journals.openedition.org/sillagescritiques/558, page consultée le 10/12/2023.

BOND, Edward, *Le Crime du XXI^e siècle*, traduit par Michel Vittoz, Paris, l'Arche, 2001.

– *Naître*, traduit par Michel Vittoz, Paris, L'Arche, 2006.

– *La Trame cachée : notes sur le théâtre et l'État*, traduit par Georges Bas, Jérôme Hankins et Séverine Magois, Paris, l'Arche, 2003.

– *L'Énergie du sens. Lettres, poèmes, essais*, Montpellier, Éditions Climats / Maison Antoine Vitez, 1998.

DIAZ, Sylvain, *Dramaturgies de la crise (XX^e-XXI^e siècles)*, Paris, Classique Garnier, 2017, p. 105-137.

– « Edward Bond en débat – Théâtre de l'aporie ou aporie du théâtre ? », *Le Risque de l'interprétation* (Journée d'étude), Lyon, 2009. https://hal.science/hal-02614497/document, page consultée le 10/12/2023.

KATAFIASZ, Kate, « Dramatic Jouissance in Edward Bond's Born », *E-rea [En ligne]*, 12 janvier 2014, mis en ligne le 15 décembre 2014. http://journals.openedition.org/erea/3991, page consultée le 10/12/2023.

KRAWCZYK, Johanna, *Agresser le spectateur : généalogie d'une politique*, Paris, Classiques Garnier, (Collection « Études sur le théâtre et les arts de la scène », n° 14), 2019.

NAUGRETTE, Catherine, *L'esthétique théâtrale* [2005], 3e édition, Paris, Armand Colin, 2016.

– « Du cathartique dans le théâtre contemporain » dans Jean-Charles Darmon (dir.), *Littérature et thérapeutique des passions : la catharsis en question*, Paris, Hermann, 2011, p. 167-180.

REVAULT D'ALLONNES, Myriam, « Une Poétique de la catastrophe ? », dans *Lexi / textes 5 – Inédits et commentaires*, Paris, L'Arche/Théâtre National de la Colline, 2001, p. 13-17.

TUAILLON, David, « L'horreur est humaine, la Shoah au risque de

l'imagination : Café d'Edward Bond », dans *Imagination et histoire : enjeux contemporains*, Marie Panter (dir.) Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, p. 285-295.

– « Macbeth sous les bombes, Shakespeare sous la neige : un souvenir d'enfance d'Edward Bond », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare*, n°30, 2013, p. 149-166.

NOTES

---

[1] Edward Bond, *Le Crime du XXI^e^ siècle*, traduit par Michel Vittoz, Paris, l'Arche, 2001, p. 81.

[2] Si l'aporie renvoie à une « contradiction insoluble dans un raisonnement » (Trésor de la langue française), ce terme doit aussi être considéré dans sa transcription littérale du grec antique « aporia », désignant « impasse », « sans issue », « embarras ». V. Françoise Armengaud, « Aporie » [en ligne], dans *Encyclopædia Universalis*. https://www-universalis-edu-com.ezpupv.scdi-montpellier.fr/encyclopedie/aporie/, consulté le 11 janvier 2024.

[3] Pour cette approche du geste, Pavis se réfère aux termes de « hiéroglyphes » ou « d'idéogrammes » que l'on retrouve notamment dans le lexique de Grotowski mais aussi d'Artaud ou de Meyerhold. Patrice Pavis, « Geste » dans *Dictionnaire du théâtre* [1980], Paris, Armand Colin, 2019, p. 241.

[4] *Ibid.*

[5] Notons que Pavis ne consacre ensuite aucun article sur le « geste » dans son Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain. Ceci donne le sentiment que le geste reste une notion théâtrale qui ne connait que peu d'évolution. V. Patrice Pavis, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris, Armand Colin, « Collection U », 2018.

[6] Pensons notamment aux pièces de Beckett, dont la place accordée à la pantomime renverse la prépondérance du régime de la parole et dont les corps souffrants expriment plus que les mots.

[7] La *Tétralogie de la Colline* est composée de *Café, Le Crime du XXI*e *siècle, Naître, Les Gens*. Ces pièces ont été mises en scène par Alain Françon.

[8] Titre original : *The Crime of the Twenty-First Century*. Il s'agit ici de la date de publication de la pièce en anglais, elle fut publiée aux éditions de l'Arche en 2000. La création en France au Théâtre national de La Colline date du 9 janvier 2001.

[9] Titre original : *Born*, publié en français en juin 2006 et représenté à Avignon en juillet 2006.

[10] Le concept de « Béance », puisqu'il est propre à Bond, possède une majuscule, ce qui n'est pas le cas, de la notion plus générique de « reconnaissance ».

[11] « Tout ce que nous pouvons faire, c'est chercher à nous connaître nous-mêmes [...]. Dans l'œuvre dramatique [...] il nous est possible de nous rencontrer et de nous reconnaître tous dans la béance ». Edward Bond, *La Trame cachée*, trad. G. Bas, J. Hankins, S. Mageois, Paris, L'Arche, 2003, p. 258-259.

[12] Catherine Naugrette, *L'esthétique théâtrale* [2005], 3e édition, Paris, Armand Colin, 2016, p. 369.

[13] Sur l'histoire et les enjeux théoriques de ce phénomène, v. Terence Cave, *Poétiques de l'anagnorisis*, Paris, Classiques Garnier, 2022.

[14] Bond parle du « choc de la reconnaissance ». (V. Edward Bond, *L'Energie du sens, Lettres, poèmes et essais*, Montpellier, Éditions Climats, « Maison Antoine Vitez », 1998., p. 33.) Comme nous le verrons, Bond il confère à cette expérience de reconnaissance une dimension étendue qui ne concerne pas uniquement le personnage, mais implique aussi (et surtout) le spectateur.

[15] Dans le modèle aristotélicien ce « choc » porteur d'effroi et de pitié se produit lorsque la reconnaissance rencontre la péripétie (ou « coup de théâtre » selon les traductions) : « La reconnaissance la plus belle est celle qui s'accompagne d'une péripétie, comme celle qui prend place dans *Œdipe* » (Aristote, *La Poétique*, traduction de Roselyne Dupont-Roc & Jean Lallot, Paris, Seuil, « Coll. Poétique », chap. XI [1452 b.29-33]).

[16] Jérôme Hankins précise que les termes d'humanité ou bien encore d'humain, ne désignent pour Bond « ni ce que l'on appelle "l'être humain", ou même la prétendue

“nature humaine” (*humankind*), mais cette Valeur suprême le plus souvent appelée par Bond *humanness*, […] dont le sens précis peut parfois intriguer[16] ». Edward Bond, *La Trame cachée : notes sur le théâtre et l’État*, op. cit., p. 306-307.

[17] Sur la présence du champ lexical de l’humain dans les écritures contemporaines : v. Catherine Naugrette, « Du cathartique dans le théâtre contemporain » dans *Littérature et thérapeutique des passions : la catharsis en question*, Paris, Hermann, 2011, p. 180.

[18] Edward Bond, *La Trame cachée : notes sur le théâtre et l’État, op. cit.*, p. 258.

[19] *Ibid.,* p. 307.

[20] David Tuaillon, « Macbeth sous les bombes, Shakespeare sous la neige : un souvenir d’enfance d’Edward Bond », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare*, n°30, 2013, p. 156. Notons que Bond propose une réécriture du *Roi Lear* dans une pièce intitulée *Lear* publiée en 1971.

[21] William Shakespeare, *King Lear*, Acte V, sc. 3. Traduction française : « Hurlez, hurlez, hurlez donc ! Êtes-vous des hommes de pierre ! » William Shakespeare, *Le Roi Lear*, traduction de Yves Bonnefoy, Paris, édition Mercure de France, 1965, p. 179.

[22] Gilles Declercq définit l’imprécation comme une « intensité oratoire non performative », qui produit un effet sur le spectateur sans influer sur le cours de l’action. V. Gilles Declercq, « L’imprécation de Clytemnestre. Véhémence et performance sur la scène racinienne », dans *Exercices de rhétorique*, n°1, 2013, mis en ligne le 18 juin 2014, consulté le 10 décembre 2023. https://journals.openedition.org/rhetorique/99.

[23] Notons que la présence de la pierre (“stone”) participe à la réécriture de l’imprécation du roi Lear citée précédemment (*“Howl, howl, howl ! O, you are men of stone ?”*).

[24] Edward Bond, *Le Crime du XXI^e^ siècle*, *op. cit.*, p. 81.

[25] Patrice Pavis, « Geste » dans *Dictionnaire du théâtre, op. cit.,* p. 241.

[26] Edward Bond, dans Massimo Bellini (réalisateur), « Edward Bond, l’exigence de la justice », *France culture*, « À voix nue », entretiens de Bruno Tackels, traduction Jérôme

Hankins diffusée du 17 au 21 juillet 2006, épisode 1/5, 11 min. 31'. https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/serie-a-voix-nue-le-dramaturge-edward-bond-l-exigence-de-justice.

[27] David Tuaillon, *L'horreur est humaine, la Shoah au risque de l'imagination : Café d'Edward Bond*, dans *Imagination et histoire : enjeux contemporains*, Marie Panter (dir.) Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, p. 290.

[28] Sylvain Diaz, « Edward Bond en débat – Théâtre de l'aporie ou aporie du théâtre ? », *Le Risque de l'interprétation* (Journée d'étude), Lyon, 2009. https://hal.science/hal-02614497/document, page consultée le 10/12/2023.

[29] *Le Crime du XXI^e siècle* se situe également en 2077, tout comme les autres pièces de la *Tétralogie de la Colline*.

[30] V. Aristote, *La Poétique*, Chap. XIV [53 b].

[31] Edward Bond, *Naître*, traduit par Michel Vittoz, Paris, L'Arche, 2006, p. 44.

[32] *Ibid.*

[33] Voir René Solis, envoyé spécial à Avignon, « Où "Naître" porte le néant », dans *Libération*, juillet 2006. https://www.liberation.fr/culture/2006/07/12/ou-naitre-porte-le-neant_45866, page consultée le 10/12/2023.

[34] Cette idée est soulignée par Bond dans sa préface : « La violence ne provient jamais de la colère et ne vise pas non plus ce que l'opinion commune reconnaît comme un gain – la vengeance, le vol, le viol. Dans *Naître*, elle résulte d'une question unique et obsessionnelle. » *Ibid.,* p. 5.

[35] *Ibid.,* p. 32â□□33.

[36] Catastrophe est à prendre dans le sens étymologique du grec ancien "*katastrophá*º*¿*" (« renversement »).

[37] « Luke regarde fixement la Femme. … Je t'ai déjà vue… […] Tu te souviens ? Souviens-toi – tu as essayé de dire quelque chose. Qu'est-ce que tu as essayé de dire ? […] Je t'ai forcée ! Je t'ai montré ton bébé ! Tu as fait un bruit. Trop tard ! Trop tard ! Qu'est-ce que tu as essayé de dire ? » Edward Bond, *Naître, op. cit.*, p. 78.

[38] *Ibid.,* p. 81.

[39] *Ibid.,* p. 83.

[40] *Ibid.*, p. 87.

[41] V. Chap. XI [1452 b.29-33] et Chap. XVIII [1452 a 19-22]. La reconnaissance est « le retournement qui conduit de l'ignorance à la connaissance, ou qui conduit vers l'amour ou bien la haine des êtres destinés au bonheur ou bien au malheur. » Aristote, *La Poétique*, dans l'édition de R. Dupont Roc et J. Lallot.

[42] À ce propos, v. Florence Dupont, *L'insignifiance tragique*, Paris, Le Promeneur, 2001, p. 98.

[43] Expression empruntée à Élisabeth Angel-Perez, *Voyages au bout du possible. Les Théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane*, Paris, Klincksieck, coll. « Angle ouvert », 2007, p. 104. Citée par Sylvain Diaz, « Edward Bond : Épuisement de la crise / aporie du théâtre critique », dans *Dramaturgies de la crise (XX^{e}-XXI^{e} siècles)*, Paris, Classique Garnier, 2017, p. 126.

[44] Élisabeth Angel-Perez, « Spectropoétique de la scène », *Sillages critiques*, 1 octobre 2006, n°8, p. 5. https://journals.openedition.org/sillagescritiques/558, page consultée le 10 décembre 2023.

[45] Ce à quoi PETER répond : « Viens avec nous. Si on comprend un peu de ce qu'on fait – on a le droit de vivre ». Edward Bond, *Naître, op. cit.*, p. 90.

[46] Distingué de la phoné. V. Aristote, *Les Politiques*, Livre I, [1253 a 10-19].

[47] Contrairement aux « langages purs de la technologie, des mathématiques […] c'est [selon Bond] la conscience de soi étayée par le langage humain qui promeut à la fois le changement et notre attitude à répondre au changement. » V. Edward Bond, *La Trame cachée, op. cit.*, p. 20.

[48] Pièce prise en exemple par Edward Bond dans la préface de *Naître*. Edward Bond, *Naître*, préface de l'auteur, *op. cit.*, p. 5.

[49] *Ibid.*, p. 81.

[50] Voir Myriam Revault d'Allonnes, « Une Poétique de la catastrophe ? », dans *Lexi / textes 5 – Inédits et commentaires*, Paris, L'Arche, Théâtre National de la Colline, p. 17. Voir aussi Sylvain Diaz, *Dramaturgies de la crise (XX^{e}-XXI^{e} siècles), op. cit.*, p. 136-137.

[51] Johanna Krawczyk, *Agresser le spectateur : généalogie d'une politique*, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 205.

[52] Edward Bond, *Naître*, préface d'Edward Bond, *op. cit.*, p. 5.

[53] À ce propos V. Sandrine Le Pors, « De la « monstre » à la dynamique de l'imagination : Bond », *Études théâtrales,* vol. 71, n° 1, 2022, p. 40-42.

[54] Edward Bond, *La Trame cachée, op. cit.*, p. 21â□□22.

[55] Edward Bond, *Naître*, préface d'Edward Bond, *op. cit.*, p. 5.

AUTRICE

Élise Leménager-Bertrand est docteure en Études Théâtrales de la Sorbonne Nouvelle. Ses recherches portent sur la modernité artistique, l'esthétique théâtrale et l'intermédialité. Elle est l'auteure d'une thèse intitulée : « Cri et théâtralité dans les arts de la représentation au XXe siècle : Peinture, Théâtre, Cinéma ». Anciennement ATER au sein du département Théâtre de l'Université Paul-Valéry Montpellier 3, elle enseigne actuellement à l'Université de Lille. Elle est membre associée du CEAC ainsi que du RIRRA21 au sein du programme : « Corps, textes, images, sons et objets en jeu ».