Agôn

Revue des arts de la scène

3 | 2010

Utopies de la scène, scènes de l'utopie

La dystopie bondienne, un théâtre critique ? *Le Crime du XXI^e siècle et Naître.*

Bérénice Hamidi-Kim

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/1366>

DOI : 10.4000/agon.1366

ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Bérénice Hamidi-Kim, « La dystopie bondienne, un théâtre critique ? *Le Crime du XXI^e siècle et Naître.* », *Agôn* [En ligne], 3 | 2010, mis en ligne le 25 février 2011, consulté le 01 juin 2020. URL : <http://journals.openedition.org/agon/1366> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/agon.1366>

Association Agôn et les auteurs des articles

La dystopie bondienne, un théâtre critique ? Le Crime du XXI^e siècle et Naître.

Bérénice Hamidi-Kim

Résumé

La fin du XXe siècle peut être envisagée comme moment de la mise à mal de la définition moderne de l'art, pour deux raisons. Tout d'abord, l'idée d'une définition unique de l'art, et plus encore d'une définition de l'art par sa fonction critique, se trouve dans le discours de nombre d'artistes et de commentateurs marquée au sceau de l'obsolescence. Cette idée de dépassement est liée au fait que la définition de l'Histoire et du temps historique, qui constituait le socle de la modernité et donc de l'art moderne, se trouve également déstabilisée. La projection dans un temps futur à la fois différent et positif semble devenue difficile voire impossible à penser, de même que l'idée que l'art en général et le théâtre en particulier puissent jouer un rôle dans un processus temporalisé de transformation sociale. Signe de cet ébranlement le champ de la référence à la notion d'utopie s'est restreint pour la plupart des artistes de théâtre au processus de création, la troupe collective paraissant être désormais le seul site possible de l'utopie, en lieu et place de l'œuvre. En revanche la forme dystopique se voit aujourd'hui convoquée par différents artistes de théâtre, notamment par Edward Bond, et c'est l'éventuelle fonction critique de cette variante de l'utopie que le présent article entend interroger.

L'assimilation de la chute de l'empire soviétique à l'effondrement de l'idéologie révolutionnaire peut se lire comme l'avènement triomphal d'un nouveau régime d'historicité, le présentisme¹, caractérisé par l'idée que le temps présent diffère radicalement du passé et ne contient plus en lui la possibilité d'aucun futur différent de lui. Pour la majorité des décideurs politiques et des intellectuels envoûtés par le chant de TINA², nous vivons donc aujourd'hui dans une « utopie réalisée »³ et ce faisant dans une « placidité atemporelle »⁴ (dont la « fin de l'Histoire »⁵ de Fukuyama a constitué le plus célèbre exemple de théorisation). D'autres, au

¹ François Hartog, Les Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps, Paris, Seuil, 2004.

² Acronyme né du slogan politique de Margaret Thatcher : « There is no alternative » (il n'y a pas d'alternative au capitalisme, au marché, à la mondialisation).

³ Fredric Jameson, Archéologies du futur, tome 1. Le Désir nommé utopie, Paris, Max Milo, 2007, p. 321.

⁴ Idem.

⁵ Francis Fukuyama, « The end of History », National Interest, Washington, summer 1989, p. 3-18.

contraire, voient dans cette sirène une gorgone, figure de l'ennemi du progrès social voire d'un nouveau totalitarisme⁶, et l'enjeu est pour eux de contester non seulement le contenu de l'utopie que constituerait la démocratie représentative capitaliste à l'occidentale, mais son statut même d'utopie réalisée. Outre le problème de la qualification du temps présent comme temps positif ou temps négatif, se pose donc celui de son mode d'existence en tant que temps in(dé)fini parce que seul temps possible et pensable. Car TINA est le nouveau visage non pas du monde mais de la « réalité »⁷, d'une représentation du monde qu'il convient de rendre inacceptable⁸ ou du moins discutable, critiquable, afin de ressaisir le « monde »⁹ sous-jacent comme totalité des faits réels ou possibles, et donc comme présent en perpétuelle création, à partir duquel tracer des routes possibles vers un futur (positivement) différent du présent. Pour ceux qui contestent l'idéologie de l'absolutisation du présent, l'enjeu est autrement dit de rouvrir la possibilité d'une tâche critique. Et l'art peut être envisagé comme l'un des outils pour mener à bien cette tâche.

De ce point de vue, l'utopie est à envisager à la fois comme projet social et comme forme artistique dotée d'une « fonction épistémologique »¹⁰ et critique spécifique. En effet, l'utopie consiste en une « attitude déviante »¹¹ par rapport au monde réel. Le « paradigme utopique »¹² peut de fait être défini sous les espèces de la triade : critique radicale/contre-proposition/« espace (autre) bâti dans l'institutionnalisation des sociétés humaines »¹³. L'utopie décrit un autre monde, meilleur, pour critiquer le nôtre et élaborer du même mouvement une contre-proposition. Et la richesse des coordonnées de l'utopie tient à ce qu'elles sont à la fois axiologiques, spatiales et temporelles : c'est un lieu heureux qui n'existe pas (encore), un espace-temps autre situé dans un rapport modal ambigu au nôtre, qui s'écrit au futur (du) conditionnel ou, pour reprendre la formule de Jameson, qui « combine le pas-encore du futur avec une existence textuelle au présent »¹⁴. Cet espace-temps possible adviendra comme temps présent si c'est au présent que sont prises les mesures permettant sa réalisation. Sapant l'autorité du présent, l'utopie le met à distance et donne la possibilité de le juger en explorant les futurs possibles de notre monde. Parce qu'elle est à la racine un outil de description de notre monde, c'est à l'aune de sa pertinence descriptive et de l'efficacité critique de l'« étrangement cognitive »¹⁵ qu'elle produit qu'une utopie doit être évaluée. De ce point de vue, le premier constat qui s'impose est que le théâtre d'aujourd'hui, à la différence de la bande dessinée¹⁶, ne propose quasiment pas d'utopies, lui préférant sa variante inversée, la dystopie. A travers l'étude de l'œuvre récente du dramaturge Edward Bond, et particulièrement de deux pièces, *Le Crime du XXI^e siècle* et *Naître*¹⁷, c'est la force

⁶ Voir entre autres Jean Ziegler, « Les armes de la lutte », in Jean Bricmont et Julie Franck (dir.), Cahiers de l'Herne n°88, Noam Chomsky, Editions de l'Herne, février 2007, pp. 340-345.

⁷ Luc Boltanski, *Rendre la réalité inacceptable*, Paris, Demopolis, 2008.

⁸ Ibid. Voir particulièrement les deux derniers chapitres : « de l'idéologie dominante à la domination sans idéologies » et « dévoiler le monde sous la réalité ».

⁹ Idem.

¹⁰ Jameson, op. cit., p. 18.

¹¹ Paul Ricoeur, *Idéologie et utopie*, Paris, Seuil, 1997, p. 18.

¹² Françoise Choay, « L'Utopie et le statut anthropologique de l'espace édifié », in *Pour une anthropologie de l'espace*, Paris, Seuil, 2006.

¹³ Idem.

¹⁴ Jameson, op. cit., note 12, p. 21.

¹⁵ Darko Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction*, New Haven, Yale University Press, 1979, p. 61; traduction de Jameson, op. cit., note 8, p. 18.

¹⁶ Depuis les années 1980, la bande dessinée investit à la fois l'utopie (Les Cités obscures, 11 albums, auteur Benoît Peeters, dessin François Schuiten, Paris, Casterman, 1983-2008), la dystopie (V pour Vendetta, 6 albums, auteur Alan Moore, dessin David Lloyd, Paris, Delcourt, 1989-1990) et l'uchronie (Le Jour J. 6 tomes, auteurs Jean-Pierre Pécau, Fred Duval et Fred Blanchard, dessinateur Philippe Buchet, Paris, Delcourt, 2010).

¹⁷ Ces deux pièces constituent le cœur d'une tétralogie dont la première pièce est *Café* (2000), et la dernière est encore à venir.

critique de la dramaturgie dystopique que nous aimerions interroger ici, une fois pointées les spécificités du « genre » au sein duquel on peut la situer.

La variante dystopique diffère de l'utopie en ce qu'elle décrit le pire des mondes possibles et met donc en creux la part de contre-proposition de l'utopie, se centrant sur la description critique du présent, « l'autre monde satiris(ant) le nôtre »¹⁸. Plus précisément, il s'agit d'une description indirecte, la dystopie constituant une forme d'allégorie, figure stylistique et narrative fondée sur la transposition. Il importe par conséquent de décoder ce qui, dans le comparant (le monde abominable et irréel décrit), donne des clés non seulement de reconnaissance mais aussi de compréhension du comparé (notre monde). La dystopie pose donc avec une acuité maximale les questions de la pertinence descriptive du comparant et du rapport temporel et modal instauré entre comparant et comparé. De *Caesar's Column* (Ignatus Donnelly, 1890) à *1984* (George Orwell, 1948) et *Fahrenheit 451* (Ray Bradbury, 1953) en passant par *Le Meilleur des Mondes* (Aldous Huxley, 1931), le corpus des œuvres dystopiques a pour spécificité de décrire avec force détails des mondes dont l'organisation sociale et économique dysfonctionne, soit parce qu'elle est marquée au sceau du trop peu, source de chaos et d'anomie, soit au contraire de l'excès, fonctionnant comme un ordre oppressif, totalitaire, qui annihile tout espace et toute liberté individuels. Ces œuvres visent à tendre un miroir horriblement déformant à la société depuis, pour et contre laquelle écrivent leurs auteurs. Toutefois, toutes ne se fondent pas sur le même rapport entre monde réel présent et monde décrit, car la description négative n'a pas dans tous les cas la même fonction, comme l'a montré Jameson¹⁹ qui distingue trois types de dystopies. La « dystopie critique »²⁰ fonde sa description négative sur le maintien de la foi en une « conception positive des possibilités sociales »²¹ et vise à mettre en garde les lecteurs sur le mode du « si ça continue comme ça »²². Elle critique le présent en mettant en garde contre la part dystopique qu'il contient, et le fait au nom d'un idéal d'organisation sociale. Elle est donc au service d'un projet utopique, parfois explicité comme c'est par exemple le cas dans la bande dessinée anarchiste *V pour Vendetta*. L'« anti-utopie »²³, exemplifiée selon Jameson par *1984*²⁴, met au contraire en garde contre le caractère totalitaire que contient en germes tout projet utopique, et renvoie en l'occurrence dos à dos le communisme et le capitalisme. L'opposition entre ces deux types est donc idéologique (le premier, de gauche, est au service d'une transformation radicale du système d'organisation sociale, économique et politique, à l'inverse du second, réactionnaire, qui récusé le bien-fondé de ce changement), mais elle est aussi le fruit de deux conceptions de l'homme et de l'humanité. Penser que les hommes peuvent changer une société mauvaise suppose de faire porter la faute sur l'organisation sociale considérée comme un facteur exogène, et maintenir une confiance en l'homme comme acteur positif du changement. L'anti-utopie, quant à elle, part de « la conviction que la soif de pouvoir est inhérente à la nature humaine, que celle-ci est irrémédiablement corrompue, et

¹⁸ Guy Bouchard, « « Eutopie, dystopie, para-utopie et péri-utopie », in Guy Bouchard, Laurent Giroux et Gilbert Leclerc, *L'utopie aujourd'hui*, Presses de l'Université de Montréal/Éditions de l'Université de Sherbrooke, 1985, p. 205.

¹⁹ Jameson, op. cit., p. 337 et suivantes.

²⁰ Jameson reprend là une catégorie mise au point par Tom Moylan, *Scraps of Untainted Sky*, Westport, Westview Press, 2001.

²¹ Jameson, op. cit., p. 337.

²² Ibid., p. 336.

²³ Ibid., p. 337.

²⁴ Jameson méconnaît cette double cible de la critique orwellienne, et prolonge ainsi un contresens et une injustice faite à cet auteur dont l'œuvre fictionnelle et théorique a pâti de sa publication dans le contexte de la guerre froide et de son utilisation anticommuniste par les États-Unis. 1984 relève en fait plutôt de la dystopie critique, dans la mesure où Orwell défend une forme d'anarchisme. Cette œuvre n'étant pas l'objet de notre article, nous nous contentons de renvoyer sur ce point à Jean-Claude Michéa, *Orwell, Anarchiste tory*, Climats, Paris, 1995, et Orwell éducateur, *Climats*, Paris, 2003.

que rien – aucune mesure ni aucun programme social, pas plus qu’une conscience accrue des dangers qui guettent l’humanité – ne saurait y remédier. »²⁵ Toutefois le pessimisme n’y est pas total, en ce que peut être maintenue la confiance en un pouvoir politique adéquat à l’homme défini non comme animal politique doté de la faculté de raison mais comme être isolé, fait de désirs et de peurs, mu uniquement par son intérêt et par un instinct de conservation. Le système de gouvernement s’inspire alors du modèle hobbesien du Léviathan²⁶, monstre hideux et despotique certes, mais aussi seule figure de l’Etat capable de maintenir la cohésion de l’organisation sociale, de faire accéder l’individu au droit, et d’éviter enfin que l’homme ne soit qu’un loup pour l’homme. On peut considérer que le troisième type de dystopie, qualifié par Jameson d’« apocalyptique », combine le premier et le deuxième type. La dénonciation, si elle part des totalitarismes du XXe siècle, fait alors l’objet d’une « universalisation anhistorique »²⁷ pour aboutir à un pessimisme total, à la fois anthropologique et politique – l’homme et la société sont mauvais, aucun ne pourra améliorer l’autre. Avec pour boussole ces questions de la pertinence de la description implicite du monde réel, du rapport entre le monde décrit (comparant) et le monde réel (comparé) et de la spécification des différents types de dystopie, entamons à présent notre traversée de la « carte de l’enfer »²⁸ bondienne.

De prime abord, l’adjectif qui vient à l’esprit de celui qui arpente les paysages dévastés »²⁹ de *Naître* et du *Crime du XXIe siècle* est celui de « post-apocalyptique ». Toutefois la différence – de taille – avec le texte biblique est que Bond conserve uniquement le récit de fin du monde. Il fait l’impasse sur son caractère de Révélation³⁰ qui donne terme et sens à la violence d’un « combat eschatologique »³¹ au service de l’avènement d’un nouvel ordre de justice, celui du règne de Dieu. De plus, ce monde entretient un rapport plus complexe au monde réel et au monde présent que l’Apocalypse biblique, qui rappelons-le donne à voir « ce qui doit arriver bientôt »³². La dystopie bondienne donne plutôt à voir un lieu qui n’existe (heureusement) pas mais qui pourrait exister (un monde possible, à craindre) voire qui va exister (le monde futur) si nous n’y prenons garde. On pourrait à ce titre être tenté de ranger ces pièces parmi les dystopies critiques, d’autant que, s’agissant du contenu de la critique, les pièces paraissent prendre pour cible la démocratie occidentale de marché. C’est particulièrement le cas pour *Le Crime du XXIe siècle*, pièce qui a pour exergue une citation de Margaret Thatcher posant que « ce qu’on appelle société, ça n’existe pas³³ », et dans laquelle le personnage d’Hoxton, archétype de l’*homo economicus* égoïste et calculateur, porte le nom d’un quartier limitrophe de la City, haut lieu du capitalisme financier anglais. Dernier indice d’une possible critique sociale, parmi les lieux évoqués dans la pièce, figurent une « prison-ville³⁴ », des « cités³⁵ » et un « ghetto de riches³⁶ ». Mais cette dénonciation est moins présente et surtout plus équivoque que dans ses pièces de jeunesse, et ce qui caractérise ces deux pièces est bien davantage leur situation dans un monde de l’après et dans un temps in(dé)fini, habité par des individus désocialisés.

²⁵ Idem.

²⁶ Thomas Hobbes, *Léviathan*, Paris, Dalloz, 1999.

²⁷ Jameson, op. cit., p. 340.

²⁸ Voir Kingsley Amis, *New maps of hell*, London, V. Gollancz, 1961.

²⁹ Nous reprenons ici la formule de Catherine Naugrette, *Paysages dévastés*, Belfort, Circé, 2004.

³⁰ Bible de Jérusalem, « L’Apocalypse », Prologue, 1, 1, b.

³¹ Ibid., II,3 .

³² Ibid., Prologue, 1, 1, b.

³³ Bond, *Le Crime du XXIe siècle*, op. cit., p. 9.

³⁴ Ibid., p. 22.

³⁵ Ibid., p. 89.

³⁶ Ibid., p. 34.

L'œuvre du Bond « nouvelle manière » se fonde sur une référence à un événement historique passé, non pas envisagé en tant que tel mais comme barrière axiologique ayant définitivement sabré le cours de l'Histoire moderne orienté vers un progrès. Le dramaturge qui se définit comme « un citoyen d'Auschwitz et de Hiroshima »³⁷, est emblématique du « chronotope Auschwitz »³⁸, auquel appartiennent également les œuvres des dramaturges « Kane [...], Beckett, Bond, Müller ou Gabilly »³⁹, et des metteurs en scènes « Françon, [...], Régy, [...] Benedetti »⁴⁰. Ce théâtre de l'après, du post- a pour « point de départ, ou plutôt de non-retour »⁴¹ la Shoah, comprise comme événement fondateur de l'avènement d'un monde « sans but ni devenir. Un monde sans joie. Désenchanté. Désolé. Dévasté »⁴² où règne le « mal radical »⁴³. Bond, qui estime qu'« Auschwitz n'a aucune histoire »⁴⁴ et que « nous ne vivons plus dans l'esprit des Lumières » mais « dans l'ombre des Lumières ou dans leur crépuscule »⁴⁵, rejette de fait les concepts clés de la modernité, l'Histoire, le progrès et d'humanité, et ce faisant il entretient un rapport ambivalent au temps. Dire comme le fait Bond qu'Auschwitz « existe toujours au présent »⁴⁶, comme « le berceau dans lequel nous endormons nos enfants »⁴⁷, peut en effet se comprendre de deux manières. Cela peut signifier qu'Auschwitz est ce qui fonde le monde contemporain, qu'il y a une continuité historique entre notre temps et le temps de l'événement d'Auschwitz, et/ou qu'Auschwitz fonde au contraire un monde et un temps en rupture totale avec le passé, et interdisant tout futur possible, un espace-temps in(dé)fini d'après la catastrophe, d'après la mort de l'humain. Toute la question devient alors de savoir comment situer ce monde par rapport au nôtre. De fait, *Le Crime du XXI^e siècle* se situe dans un temps d'après la catastrophe, qui oblitère toute possibilité de futur et de passé :

« Autrefois les tyrans transformaient l'histoire mais en ce / temps il n'y avait pas de tyrans - pas d'histoire / - pas de besoin - pas d'origine / [...] / L'espèce humaine mourut / Et donc des prisons furent construites / [...] / Maintenant le mirage dans le désert n'est plus une oasis / de fontaines et de palmiers / Mais les gibets - les fosses - les ombres enchaînées au mur / [...] / Un jour l'humanité est morte / Il n'y avait pas de futur - nulle part - pas d'origine [...] »⁴⁸

L'impossibilité grammaticale d'une concordance des temps et des adverbes de temps vise à troubler la référence temporelle et mine de l'intérieur la tentative de chronologie au moment même où elle s'élabore, de sorte que passé et futur s'invalident mutuellement, ne laissant qu'un présent sans fin. Si le passé historique est conçu comme définitivement dépassé, qu'en est-il du passé des formes théâtrales ? On pourrait croire que des filiations demeurent sous cet

³⁷ Bond, *La Trame cachée*, trad. Georges Bas, Jérôme Hankins, Séverine Magois, Paris, L'Arche, 2004, p. 14.

³⁸ Elisabeth Angel-Perez, *Voyages au bout du possible. Les théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane*, Paris, Klincksieck, 2006, p. 19.

³⁹ Catherine Naugrette, « Le lieu du drame », in *Le Théâtre et le mal*, Registres n°9-10, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, hiver 2004-printemps 2005, p. 12.

⁴⁰ Angel-Perez, op. cit., p. 12.

⁴¹ Naugrette, *Paysages dévastés*, op. cit., p. 15.

⁴² Naugrette, « Le Lieu du drame », op. cit. p. 12.

⁴³ Naugrette, *Paysages dévastés*, op. cit., p. 15.

⁴⁴ Bond, *Auprès de la mer intérieure (At the Inland Sea, 1997)*, trad. Catherine Cullen et Stuart Seide. Paris, L'Arche, 2000, p. 251.

⁴⁵ Bond, Avignon, juillet 2006, entretien publié dans le dossier *Le théâtre d'Edward Bond*, publication du Théâtre National de la Colline, décembre 2006, p. 7.

⁴⁶ Idem.

⁴⁷ Idem.

⁴⁸ *Le Crime du XXI^e siècle*, op. cit., pp. 85-87. Nous figurons le passage à la ligne par un slash.

aspect, tout d'abord du fait d'une parenté avec le drame expressionniste, auquel Bond reprend sa temporalité accidentée qui rompt d'une part avec la linéarité du rapport entre passé, présent et futur, et d'autre part avec la notion de progrès. Mais le présentisme du théâtre expressionniste constitue pour l'essentiel le pendant dramaturgique de la théorie benjaminienne de « l'à-présent »⁴⁹, qui certes fait « éclater le continuum de l'histoire »⁵⁰, mais s'inscrit dans la conception d'un « temps messianique »⁵¹ qui maintient la possibilité de l'action héroïque, de l'événement historique et de l'humanisme. Le temps bondien fonde pour sa part un monde décrit comme un « vaste désert de ruines »⁵² sans espoir d'amélioration, un monde où règne le mal absolu. Ce théâtre du présent indéfini, de l'après-Histoire, entretient en conséquence un rapport trouble à l'histoire et au projet critique, et par là, à la condition de possibilité philosophique de l'épique comme du dramatique. Contrairement aux pièces de jeunesse, proches par leurs accents de certains textes des *Manuscrits de 1844* du jeune Marx⁵³ dans la critique de la propriété et du capitalisme, et ressortissant du modèle dramaturgique idoine – l'épique⁵⁴, bien que sous une forme « contrarié[e] »⁵⁵, *Le Crime du XXI^e siècle* et *Naître* donnent de fait à voir un monde post-apocalyptique qui induit un apparent retour au dramatique. Les éléments épiques (narration, titres, *gestus*) et donc l'« oscillation épico-tragique »⁵⁶ qui caractérisait l'œuvre de Bond jusqu'aux *Pièces de guerre* ont pratiquement disparu. Mais si l'histoire et la fable sont en apparence les gagnantes de cette évolution dramaturgique, on ne saurait parler d'un retour pur et simple au dramatique. D'une part, parce que nous verrons dans notre analyse de la fin de *Naître* que l'action ne peut plus produire le renversement violent nécessaire au modèle du drame aristotélicien, puisque l'Action essentielle, fondatrice du nouvel ordre/du chaos, a déjà eu lieu, et qu'aucune action produisant un changement ne peut plus et ne pourra plus jamais avoir lieu dans ce monde de l'après. Et d'autre part parce que la notion de personnage n'est plus présente que comme une forme évidée de son contenu, ce qui s'explique par le fait que l'homme est décrit comme vidé de son humanité : l'intersubjectivité n'est plus possible, parce que la conscience de soi et des autres n'est plus. Si le théâtre bondien convoque la référence au théâtre aristotélicien et à sa fonction politique, quand il considère que « ce qui reste à faire, c'est à raconter une histoire qui traite de la fondation de l'humain en soi »⁵⁷, dans une « forme de récit »⁵⁸ dont « les Grecs [se] sont approchés au plus près »⁵⁹, la signification du récit en question est donc inversée.

Alors que la tragédie athénienne fonctionnait comme outil de la fondation de l'homme en tant qu'être politique au sein de la cité, il semble bien plutôt qu'il s'agisse dans *Le Crime du XXI^e siècle* et *Naître* de faire le récit de la fondation du sens de l'inhumain et du non-sens de l'humain, qui rendent impossible son statut d'être politique. Pour mieux déterminer la portée critique de ces œuvres, il importe de cerner au plus près ce qu'elles décrivent. Au premier coup d'œil, s'impose le tableau d'un monde en guerre, mais pour autant leur sens ne saurait se résumer à une défense abstraite du pacifisme, cause largement entendue, et la guerre

⁴⁹ Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Œuvres III, Folio Essais Gallimard, 2000, pp. 10-11.

⁵⁰ Idem.

⁵¹ Idem.

⁵² *Le Crime du XXI^e siècle*, op. cit., p. 11.

⁵³ David Lescot, *Dramaturgies de la guerre*, op. cit., pp. 230-231.

⁵⁴ Lescot, op. cit., p. 218 et p. 268.

⁵⁵ Ibid., p. 242.

⁵⁶ Lescot, op. cit., p. 243.

⁵⁷ Bond, entretien déjà cité, pp. 5-6.

⁵⁸ Idem.

⁵⁹ Idem.

fonctionne bien davantage comme « symptôme extrême de l'état social⁶⁰ ». La guerre vaut-elle alors comme métonymie d'une société inégalitaire et totalitaire ? De fait l'armée est présentée soit comme une masse indifférenciée (celle des « ils⁶¹ » redoutés par les civils du *Crime du XXI^e siècle*) soit comme une milice sanguinaire, celle des « wapos » (soldats de la War Police) de *Naître*. Loin de faire respecter l'ordre et de protéger les civils, ils peuvent torturer et tuer en toute impunité, or ils n'agissent pas de manière autonome. Ils ne font qu'obéir aux ordres et rendent des comptes, remplissant des « formulaire[s]⁶² » et respectant le « règlement⁶³ », qui interdit la violence gratuite mais impose de tuer les civils. S'il n'est pas explicitement figuré ni même mentionné, c'est donc le pouvoir en lui-même qui apparaît comme barbare, à travers ces soldats qui en sont le bras armé. Mais la critique s'étend au-delà d'un système politique totalitaire pour toucher toute forme d'organisation sociale hiérarchisée et institutionnalisée, comme le montre la dernière séquence du *Crime du XXI^e siècle*. Non référée à un énonciateur précis, celle-ci se donne à lire comme un épilogue voire comme une morale du drame qui précède. Or l'énoncé oppose un homme doté d'un sens de la justice à un pouvoir (métaphorisé par la « machine⁶⁴ ») qui entrave ce besoin de justice, et se conclut par l'idée que « la faim de justice nous rend humain la justice est l'envers de toutes les lois⁶⁵ ». Quel que soit le type de pouvoir qui la produit, c'est la loi en tant que telle, en tant qu'institution, qui est jugée mauvaise et contraire à la justice. Bond semble reprendre à son compte la formule proudhonienne d'une liberté mère et non fille de l'ordre⁶⁶, et défendre l'idée que non seulement un ordre social juste peut exister sans passer par l'existence d'institutions, voire qu'il ne peut être juste qu'à cette condition⁶⁷. Faut-il voir alors dans ces pièces la défense d'une thèse anti-étatique et anarchiste ? Oui et non, car l'anarchie est donnée à voir de manière ambivalente chez Bond : elle est la fois présente dans son sens étymologique d'absence de principe de commandement, de domination et de pouvoir – ce serait l'envers du monde totalitaire décrit, l'utopie décrite en creux de la dystopie représentée, et revendiquée dans la citation qui précède. Mais il est pour autant impossible de réduire le discours de Bond à une défense du libertarisme révolutionnaire, car le dramaturge joue également sur l'acception courante, péjorative du terme anarchie. Du fait que le système de gouvernement reste implicite, le monde décrit relève par certains aspects d'une société totalitaire très structurée, mais par d'autres s'apparente à un état de chaos et d'anomie, où l'absence de pouvoir centralisé aboutit au dés-ordre et où règnent des monades isolées dépourvues des valeurs socialisantes fondatrices du lien interhumain et de l'humanité de l'homme. De ce point de vue, ces pièces relèvent à la fois de la dystopie critique et de l'anti-utopie, sans qu'il soit possible de trancher entre les deux interprétations, parce que les causes du caractère négatif du monde décrit sont ambiguës. Cette incertitude s'exprime d'ailleurs par le fait que la dystopie bondienne ne respecte pas le principe de la « clôture » spatiale caractéristique de la dystopie littéraire. Cette porosité géographique des frontières, ou pour le formuler comme Bond, le caractère « ouvert »⁶⁸ du « site », peut se lire comme la conséquence de l'incertitude axiologique, du fait que le monde décrit n'est ni un modèle ni un contre-modèle clairement défini et donc clairement isolable du reste. Et ce qui empêche

⁶⁰ Lescot, op. cit., p. 228.

⁶¹ Le Crime du XXI^e siècle, op. cit., p. 31.

⁶² Naître, op. cit., p. 27.

⁶³ Ibid., p. 31.

⁶⁴ Le Crime du XXI^e siècle, op. cit., p. 83.

⁶⁵ Ibid., p. 89.

⁶⁶ Pierre-Joseph Proudhon, cité par Normand Baillargeon, *L'Ordre moins le pouvoir. Histoire et actualité de l'anarchisme*, Agone, 2008 (4^e édition), p. 22.

⁶⁷ Voir Irène Pereira, *Un Nouvel Esprit contestataire*, thèse de doctorat de sociologie, sous la direction de Luc Boltanski, EHESS, soutenue le 03 juin 2009.

⁶⁸ Le Crime du XXI^e siècle, op. cit., p. 11.

définitivement l'anarchie de fonctionner comme contre-modèle positif est qu'elle devrait pour ce faire se fonder sur une anthropologie optimiste. Or chez Bond, ce n'est pas uniquement l'ordre social qui est mauvais, c'est aussi l'homme, raison pour laquelle le qualificatif de dystopie anhistorique paraît être le plus adéquat, ou du moins le moins inadéquat.

De fait, le propos tenu dans la dernière séquence de la pièce ne saurait être porté par aucun des hommes ou des femmes représentés dans *Le Crime du XXI^e siècle* ; le passage de l'homme du drame à l'homme de l'épilogue tient du saut de la foi, et l'énonciateur de la dernière séquence ne saurait être fait de la même étoffe morale que l'espèce d'hommes qui habite le monde barbare décrit dans la pièce – et qui contribue à le rendre tel. Le mal vient de plus loin que la société, il s'enracine dans l'homme lui-même. Le face-à-face entre les civils et les « wapos » de *Naître* ne peut se lire comme celui du bien et du mal, des victimes innocentes et des bourreaux, du noir et du blanc, dans un univers envahi par la zone grise, où la méfiance de chaque individu à l'égard des autres individus comme de l'Etat censé assurer sa protection fait de lui un meurtrier potentiel. De même, *Le Crime du XXI^e siècle* ne met pas en scène l'armée mais uniquement des survivants, et donne pourtant à voir la barbarie humaine. Quand la pièce commence, l'espace est occupé par une femme seule, Hoxton. A partir de cette solitude initiale, l'arrivée de chaque nouveau personnage va être présentée comme facteur de désordre et de violence. La seule communauté humaine qui existe – fugitivement – se fonde systématiquement sur le rejet du nouveau venu. Ce dernier est toujours considéré comme une menace ; soit parce qu'il n'est pas possible de partager les ressources dans une économie du rationnement (Hoxton veut chasser Grig car elle craint qu'il ne boive toute l'eau) ; soit parce qu'il risque de causer des ennuis en attirant l'attention de l'armée (Hoxton et Grig craignent ainsi le « mouchard » de Sweden) ; soit parce qu'il est un possible membre de cette armée (Sweden est-il un prisonnier en cavale ou un soldat déserteur ?) ; soit enfin parce qu'il est considéré comme un danger en lui-même (de fait, Sweden finira par tuer Hoxton puis Grace). Quoi qu'il en soit, le « nous » n'existe que dans le « lui ou nous. Pas le choix. Le tuer. Y faut.⁶⁹ » Le survivant n'est pas une victime innocente, il est coupable car survivre suppose d'user de tous les moyens nécessaires pour ne pas être tué, ce qui passe souvent par le sacrifice d'autres, y compris au sein de la cellule familiale. Le lien censément le plus profond de tous, celui de la mère à son enfant, est lui aussi présenté comme un lien dénaturé, les mères sont jugées négativement soit parce qu'elles sont dépourvues d'instinct maternel, leur instinct de survie occupant toute la place (*Le Crime du XXI^e siècle*), soit parce que leur instinct est mal dirigé, et ne se fixe pas sur le bon objet (*Naître*). Hoxton explique ainsi non seulement qu'elle a dû sacrifier les enfants des autres pour sauver le sien, mais aussi que quand il a fallu choisir entre sauver sa fille et se sauver elle-même, elle a spontanément opté pour la deuxième solution, sans même s'en « ren[dre] compte⁷⁰ », autrement dit sans même accéder à l'idée d'un dilemme. La conscience de soi et des autres est oblitérée par la nécessité de rester en vie, qui entrave tout lien interhumain. Hoxton tarde d'ailleurs à reconnaître en Grace sa fille jadis abandonnée, et quand enfin elle s'en rend compte, elle la considère comme une menace, lui demande de partir et n'aspire qu'à retrouver son état tranquille, parce que solitaire et dé-lié : « j'avais oublié que j'avais une fille [...] maintenant faut que j'oublie encore »⁷¹. Le personnage ne veut rien d'autre que rompre avec ses attaches, sa famille, son passé, et on peut de ce point de vue considérer que le présentisme joue aussi à l'échelle individuelle et sur le plan psychique. C'est pour cette raison que les civils n'apparaissent pas dans cette pièce dotés d'un sens moral bien supérieur à celui des soldats, et parfois même, comme le dit Sweden, « ce qu'ils nous font suffir pas – on le rend

⁶⁹ Ibid., p. 19.

⁷⁰ Ibid., p. 54.

⁷¹ Ibid. p 50.

pire »⁷². Est-ce à dire que les hommes sont mauvais parce que la société est mauvaise, qu'elle dénature un homme rousseauiste naturellement et originellement bon, perverti par la socialisation ? Il semble bien plutôt que pessimisme politique et pessimisme anthropologique se fondent réciproquement : si l'homme est mauvais et dépourvu de sens moral, c'est que la société est mauvaise et dépourvue de sens, mais la réciproque est tout aussi vraie. C'est pour cette raison que dans ces pièces, le drame bondien, à la différence du drame aristotélicien, ne saurait avoir d'issue, de dénouement possible, qu'il soit positif ou négatif. La mort du drame ou plus précisément de la fin du drame, la mort du politique et la mort du sens de l'humain, de l'humanité de l'homme, sont consubstantielles, comme l'atteste *Naître*.

Contrairement au *Crime du XXI^e siècle*, cette pièce ne se déroule pas entièrement dans un monde de l'après, elle en donne à voir la fondation, envisagée non à l'échelle mondiale et collective, mais individuelle. La première séquence, qui met en scène les parents d'un bébé, sur le point de déménager, et dont la seule peur est que leur petit enfant se réveille⁷³, augure au contraire d'un commencement ou d'un nouveau départ, d'un renouveau possible. Mais les séquences suivantes se situent dans un univers désormais régi par la peur... que suscite l'enfant devenu adulte. Cette pièce reprend pour le dégrader le schéma du roman d'apprentissage : on retrouve le même projet de confrontation d'une conscience au monde, l'individu se trouvant progressivement trans-formé par cette expérience. Mais ici le caractère initiatique du récit tient au parcours d'un jeune homme que les épreuves ne civilisent pas, et qui découvre au contraire son inhumanité et son insensibilité. A travers le parcours du personnage de Luke de l'innocence absolue du bébé qui vient de naître jusqu'à la barbarie la plus totale, on assiste à la Chute inexorable de l'homme dans le mal et dans l'inhumanité, et du même mouvement à la chute du drame vers l'absence de sens et de fin. Cette pièce dont les cinq séquences font écho aux cinq actes d'une tragédie, contient bien en son milieu un nœud dramatique. Mais l'action violente qui se déroule, interminable, à la séquence trois, n'aboutit pas à un renversement à l'échelle collective, le basculement dans l'état de guerre ayant eu lieu bien avant, dans et par une simple didascalie (« *vingt ans plus tard* »⁷⁴) séparant la séquence un de la séquence deux. Tout comme la concordance des temps est grammaticalement impossible, la coïncidence du moment de l'ellipse narrative avec le moment du nœud dramaturgique est impossible, et l'action clé que constitue le moment du changement, n'est pas représentée/représentable. Cette impossibilité de faire coïncider ces deux renversements en terme d'action, et donc de nouer le drame et ce faisant de rendre un dénouement possible, est à mettre en regard avec le renversement psychologique qui affecte le personnage central de la pièce, Luke, avec son passage de l'état d'innocent radical à celui de soldat tortionnaire. Or si ce personnage torture « la femme » en la menaçant longuement de tuer son bébé, avant de mettre sa menace à exécution de la manière la plus atroce qui soit, c'est précisément parce qu'il veut à toute force « savoir : comment c'est à la fin ? [...] comment c'est dedans. Ce qui se passe dans la tête à la fin. Où c'est qu'on est. »⁷⁵ Parce que la vie humaine et le monde sont désormais dépourvus de sens, la faim de sens du personnage se concentre sur la seule fin qu'il puisse maîtriser, la fin de la vie humaine, et ce sont les moyens mis en œuvre pour atteindre cette fin qui le rendent inhumain. La fin constitue la question centrale d'un point de vue à la fois thématique et dramaturgique. Par un jeu poétique sur l'homophonie des termes elle se formule également comme question de la faim. Celle-ci renvoie bien sûr au premier degré à la misère des personnages dans un monde en état de guerre et donc de rationnement perpétuels, mais elle traduit aussi cette faim de sens

⁷²Ibid., p. 52.

⁷³ Naître, op. cit., p. 15.

⁷⁴ Ibid., p. 17.

⁷⁵ Ibid., pp. 32-33.

impossible à rassasier dans le monde de l'inhumanité, qui s'exprime dramaturgiquement par un délitement de la fin du drame.

Toute la séquence cinq se déroule dans la même pièce que la première, conséquence d'un temps cyclique et non plus linéaire, celui de l'éternel retour où tout revient au même et où l'action est insignifiante. Comme si de rien n'était, la femme, morte à la fin de la séquence trois, revient, et avec elle un chœur de morts à qui la mère de Luke, Donna, donne à manger. On pourrait croire à la reconstitution d'une communauté humaine entre morts et vivants, fondée sur une fraternité et un sentiment d'appartenance à une commune humanité, mais il s'agit évidemment d'un faux espoir - notion impensable dans le monde de l'après, de la mort et de l'anomie. Donna gâte les morts comme elle ne peut plus gâter son fils disparu, mais quand l'enfant prodigue revient enfin, affamé, elle ne le reconnaît plus et cette mère ici bien dotée d'un instinct maternel mais aveugle, mal dirigé, refuse de lui donner à manger, au motif que Luke est vivant - aux yeux de Donna seuls les morts ont vraiment faim. Est-ce à dire que seuls les morts méritent de manger, parce qu'eux sont humains, ou du moins « étaient humains autrefois⁷⁶ », contrairement aux vivants ? Le choix serait-il entre être humain et être en vie (condition du survivant prêt à tout pour survivre et donc prêt à ne plus se conduire comme un humain) ? Fausse piste là encore, dans la mesure où les morts aussi se révèlent inhumains. La femme morte finit par déchirer le bébé que le chœur des morts lui avait reconstitué dans une « nativité⁷⁷ » dérisoire et touchante, parce qu'elle a faim :

« LA FEMME ouvre le poing du BÉBÉ en le déchirant. Elle prend comme une griffe la nourriture qu'il y a dedans. L'engouffre dans sa bouche. S'enfonce la main dans la bouche pour forcer la nourriture à descendre. Ses gestes sont tendus et efficaces.⁷⁸ »

La faim paraît cette fois symboliser la nécessité, le besoin matériel qui rattache l'homme à l'animalité et à l'instinct de survie et non plus au besoin spécifiquement humain de sens comme dans la séquence trois. Mais qu'elle renvoie à l'un ou l'autre de ces besoins humains, la faim est ce qui aboutit *in fine* à détruire toute possibilité de lien interhumain, jusqu'au lien primordial de la mère à son enfant, qui avait dans un premier temps paru résister à la destruction généralisée du sens de l'humain. Et cette faim est aussi ce qui empêche la fin du drame. De fait, le sens de *Naître* sourd dans le délitement d'une fin qui n'en finit pas, tout en laissant les personnages et le spectateur sur leur faim de sens. Donna trouve une miette, possible métaphore d'un espoir en germe :

« Ceci est la miette qui nous était promise. *La tend vers les morts*. Prenez-la. Mangez. Ensuite je la prendrai pour nourrir ceux qui ont faim. Je la partagerai dans le monde. »⁷⁹

Mais Donna n'est pas Jésus. Toute à sa logorrhée, elle perd la miette, et quand enfin elle la retrouve et la mange, elle s'étouffe. Trop-plein ou trop peu, absence ou excès, le rapport de l'homme à sa faim, au monde, au temps, à lui-même et à l'espoir n'est jamais adéquat, et son besoin de sens ne peut jamais être comblé. Aucune des micro-actions dérisoires qu'effectue le personnage ne produit quoi que ce soit, si ce n'est le rire du spectateur face à une condition humaine si absurde : Donna s'étouffe, mais elle n'en meurt pas – ce qui, à défaut d'un sens, aurait du moins mis un terme à une situation intenable. Et quand elle finit enfin par mourir, c'est brusquement, sans sommation, à la dernière page, et l'acte est donné au spectateur

⁷⁶ Ibid., p. 90.

⁷⁷ Ibid., p. 80.

⁷⁸ Ibid., pp. 80-81.

⁷⁹ E. Bond, *Naître*, op. cit., p. 88.

comme un non-événement, qui tient en une didascalie et a lieu hors-scène : « *Dehors, deux coups de feu isolés.*⁸⁰ ». La mort du personnage n'est pas digne de représentation, peut-être parce qu'il était déjà mort « ou pareil⁸¹ », comme la mère du bébé que Luke décrivait à la séquence trois comme « pire que morte. Morte et encore vivante »⁸² ? En tous les cas, quand ce drame s'achève enfin, c'est dans l'insignifiance de l'acte censé produire le changement le plus radical qui soit, le passage de la vie à la mort. L'action, les personnages et le temps ne sont plus là que comme présence-absence, vides de leur contenu mais dont l'enveloppe occupe toujours l'espace et empêche que s'y imagine une alternative véritable.

La détermination de la force critique de ces deux pièces suppose d'interroger le rapport entre le monde réel présent et le monde possible et horrible qui s'y trouve montré. Bien que dépourvue d'« explications historiques et sociales⁸³ », la description de ce monde post-apocalyptique ambitionne de dire quelque chose à/de notre monde. S'agit-il d'imaginer un futur possible en vue de faire œuvre de vigie, de montrer ce qui vient (ce qui pourrait venir) afin de le prévenir ? C'est l'ambition revendiquée par Bond, qui considère notamment que *Le Crime du XXI^e siècle* pose explicitement la question : « à la fin de ce siècle, le monde sera-t-il tel qu'il est montré dans la pièce ? Comment cela pourrait-il advenir ? »⁸⁴ Selon lui, le changement opèrerait « non par quelque catastrophe soudaine mais lentement, pas à pas »⁸⁵, à partir et du fait de notre présent, l'auteur estimant qu'« un dictateur ne pourrait pas créer le monde décrit dans *Le Crime du XXI^e siècle*. Il y aurait une contre-révolution. Mais, peu à peu, la démocratie, elle, peut le créer. A mesure que la société se désintègre, l'autorité se fera plus dirigiste et répressive. »⁸⁶ Pour autant Bond ne décrit pas ce « peu à peu », c'est-à-dire le lent processus de dégradation menant de la démocratie à la dictature ni la part obscure de notre système démocratique. Il opte pour la mise en garde sous forme de « prémonition »⁸⁷, au sens étymologique d'avertissement préalable. Mais ce qui frappe si l'on compare ces pièces aux différents types de dystopies littéraires évoqués en introduction, c'est le fait que la description de l'organisation de cette société totalitaire demeure très limitée et vague, de même que les points de comparaison existant entre cette société et la nôtre. En outre, la co-présence d'éléments relevant de la dystopie critique et de l'anti-utopie induit leur annulation réciproque et empêche de déterminer le sens de la critique à l'œuvre dans ces pièces. Reste un constat absolument pessimiste qui pose à la fois que notre société va conduire au pire et que l'homme (non pas simplement l'homme que notre organisation sociale et économique a produit, mais la nature humaine en tant que telle) est la cause et non la conséquence de cet état de fait social, ce qui rend caduque tout espoir d'un changement positif. Le centrage sur la description de la condition inhumaine se justifie donc par le fait que pour Bond, ce qui désintègre la société n'est autre que l'homme lui-même, collectivement coupable d'« auto-génocide ».⁸⁸ Seule l'enfance est sauvée du tableau apocalyptique, âge d'or de l'innocence, temps d'avant la chute dans l'(in)humanité. Mais il nous semble qu'il y a un défaut dans l'observation du monde réel, où règne la banalité du bien⁸⁹ tout autant que celle du mal, et où,

⁸⁰ Ibid, p. 91.

⁸¹ Ibid., p. 36.

⁸² Ibid., p. 37.

⁸³ Bond, *Auprès de la mer intérieure*, op. cit., p. 251.

⁸⁴ Bond, « Des gens saturés d'univers. Notes sur *Le Crime du XXI^e siècle* pour le Théâtre National de la Colline », in *La Trame cachée*, Paris, L'Arche, 2003, p. 285.

⁸⁵ Idem.

⁸⁶ Ibid., p. 286.

⁸⁷ Ibid., p. 288.

⁸⁸ Ibid., p. 287.

⁸⁹ Voir Michel Terestchenko, *Un si fragile vernis d'humanité. Banalité du mal, banalité du bien*, Paris, La Découverte, 2005.

loin de n'être que des salauds – ni des héros – les hommes se montrent tout autant capables de manifester un sens de la justice et du bien commun que coupables de défendre leurs intérêts égoïstes aux dépens des autres. Parce que la description de l'individu et de la société est partielle, parce que le modèle et le contre-modèle ne sont pas clairement identifiables, non plus que le rapport entre notre monde et le monde dystopique décrit, il paraît en définitive très difficile de déterminer de quel type de dystopie relèvent ces pièces, et donc de déterminer la nature du projet critique visé par Bond. L'idée même que cette œuvre soit porteuse d'un projet critique paraît donc discutable, si l'on considère que ce dernier adosse à la dénonciation d'un état de fait une contre-proposition, que celle-ci soit explicite et précisée ou demeure implicite et moins déterminée. Bond aurait pu en effet laisser ce champ ouvert, imprécis mais possible, il a choisi de le saturer de contre-propositions contradictoires, chacune minée par la coexistence des autres. Il nous semble que l'étude menée ici permet à la fois de conclure à une évolution de l'œuvre de Bond et à une spécificité de la forme dystopique. La dernière pièce de la trilogie de la Colline, *People*⁹⁰, non encore traduite en français⁹¹, confirme d'ailleurs l'existence d'un tournant chez ce dramaturge dont l'œuvre de jeunesse pouvait sans équivoque s'interpréter comme une critique sociale. La violence et l'anomie de l'état de nature de l'homme sont confirmées (« no one trust no one »⁹²), de même que la réversibilité des statuts de civil et de militaire, de victime et de bourreau, et le rapport temporel ambigu entre notre présent et le temps représenté⁹³. Et cette équivoque est liée au passage à la forme dystopique qui, à la différence de l'utopie qui présuppose qu'un autre monde soit possible et formulable, peut très bien critiquer le présent sans postuler pour autant qu'il puisse y exister une alternative – pour le dire autrement, et brutalement : *a contrario* de l'utopie, la forme dystopique peut servir un constat nihiliste tout autant qu'un projet critique.

Pour citer ce document

Bérénice Hamidi-Kim, «La dystopie bondienne, un théâtre critique ? *Le Crime du XXI^e siècle* et *Naître*», *Agôn* [En ligne], Représenter l'utopie sur les scènes contemporaines, N°3: Utopies de la scène, scènes de l'utopie, Dossiers, mis à jour le : 25/02/2011, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/agon/index.php?id=1366>.

Quelques mots à propos de : [Bérénice Hamidi-Kim](#)

Bérénice Hamidi-Kim est maître de conférence en Arts de la Scène à l'Université Lyon 2, chercheuse associée au GSPM (Groupe de Sociologie Politique et Morale), EHESS. A récemment co-dirigé avec Armelle Talbot : "L'Usine en pièces. Du travail ouvrier au travail théâtral", Théâtre/Public n°196, juin 2010.

⁹⁰ Bond, *People*, in *Plays 8*, Methuen Drama, London, 2006, pp. 69-108.

⁹¹ C'est pour cette raison que nous n'avons pas inclus cette pièce dans notre étude, afin de travailler sur un corpus linguistiquement homogène.

⁹² *People*, op. cit., p. 73.

⁹³ La didascalie liminaire « the late twenty-first century » peut de fait se traduire à la fois par « la fin du XXI^e siècle » ou par « feu le XXI^e siècle ». Ibid., p. 70.