

Agresser le spectateur, une quête d'utopie politique ? Éclairages sur la dystopie bondienne

Johanna Krawczyk,
Université Paris III, Sorbonne Nouvelle

Selon les mots de Paul Ricœur, l'utopie (*ou-topos* en grec : non-lieu) comme genre littéraire inspire « une forme de complicité ou de connivence au lecteur bien disposé », et non « une attitude polémique »¹. Forcée en 1516, l'utopie de Thomas More désigne initialement un état modèle et idéal incarné par la métaphore de l'île. Cependant, ce sens premier est vite dépassé. Assimilée à un lieu fictif ou imaginaire au XVII^e siècle, l'utopie est condamnée par Leibniz² au nom de la théodicée au XVIII^e siècle. Au XIX^e siècle³, elle devient une expression péjorative et politique, et coexiste avec sa forme inversée, la dystopie. Celle-ci est notamment introduite par Émile Souvestre dans *Le Monde tel qu'il sera* (1845)⁴ pour dénoncer

¹ Paul Ricœur, *L'Idéologie et l'Utopie*, traduit par Myriam Revault d'Allonnes et Joël Roman, Paris, Seuil, coll. « Folio Essais », 1997, p. 356.

² « Il est vrai qu'on peut s'imaginer des mondes possibles sans péché et sans malheur et on en pourrait faire comme des romans, des utopies, des Sévarambes, mais les mêmes mondes seraient d'ailleurs fort inférieurs en bien au nôtre ». Leibniz, *Essais de théodicée*, Paris, Jacques Brunshwig, Garnier Flammarion, 1969, p. 109.

³ Voir Hans-Günter Funke, « L'évolution sémantique de la notion d'utopie en français », dans *De l'utopie à l'uchronie, formes, significations, fonctions*, édité par Hinrich Hudde et Peter Kuon, (GNV), *Études littéraires françaises* n°42, Actes du colloque d'Erlangen, 16-18 novembre 1986, p. 19-37. Voir le résumé qu'en font Aude Astier et Marion Rhéty, « Risquer l'ailleurs dans l'ici et maintenant », dans *Agôn* [En ligne], n°3 : *Utopies de la scène, scène de l'utopie*, Dossier, mis à jour le 01/02/2011, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1567> : « La bourgeoisie en fait le synonyme du socialisme et du communisme, transformant une notion sociale statique en notion dynamique de l'évolution sociale, en accord avec les événements politiques de l'époque. Le genre littéraire – que l'utopie désigne initialement – s'ouvre alors aux constructions de sociétés idéales et aux théories sociales ».

⁴ On pourrait également citer la production de Charles Nodier. Voir Françoise Sylvos, *L'épopée du possible ou l'arc-en-ciel des utopies (1800-1850)*, Paris, Honoré Champion, 2008, p. 255-258. Elle définit d'ailleurs la dystopie comme la « projection

les effets pervers de l'industrialisation et les conditions de vie du prolétariat. Là où l'utopie est pensée comme une fuite vers un possible merveilleux, la dystopie brosse le portrait du pire dans un élan d'autocritique. Contrairement à l'utopie, elle recherche la « polémique », dérange par les vérités qu'elle soulève. Au XX^e siècle, après Aldous Huxley⁵ avec *Le Meilleur des mondes*, et Georges Orwell⁶ avec *1984*, le recours à la dystopie pour mettre en garde l'humanité contre sa capacité d'auto-anéantissement devient monnaie courante.

« L'histoire de l'homme a atteint un seuil critique et sans doute décisif. Si nous réussissons à survivre dans les 150 années à venir, nous survivrons 10 000 ans encore »⁷. Edward Bond fait de ce motif d'autodestruction la raison d'être de son théâtre. Dans plusieurs de ses pièces, il utilise la dystopie sous une forme radicalisée : l'avenir représenté n'est pas inquiétant mais apocalyptique, et les situations élaborées relèvent d'une violence extrême. En représentant le pire des mondes possibles, le dramaturge anglais va au-delà de la simple critique de nos démocraties occidentales. Il tente de faire du théâtre le lieu d'une réinvention de l'humain. Dans *La Trame cachée*, il montre que la fonction du théâtre n'est plus « d'éveiller le sens de l'humain »⁸ comme le préconisait Aristote. Cette fonction est devenue caduque puisque le sens de l'humain s'est perdu. Désormais, le théâtre doit permettre à l'homme de réinventer son humanité⁹. Or, les modèles du passé ne sont plus en mesure de répondre aux besoins de notre époque. « Je trouve les concepts de tragédie, solution, catharsis, dépourvus de sens à présent »¹⁰, écrit-il au sujet du modèle aristotélicien.

Si nous utilisons [les] structures [des Grecs] aujourd'hui, nous les changerions en esthétiques creuses – comme nous le ferions si nous utilisions les structures de Shakespeare ou d'Ibsen : les princes et les trolls ne nous sont plus utiles¹¹.

du pire dans l'espace imaginaire d'un monde autre », comme « une dérive de l'utopie vers l'un de ses possibles inquiétants », p. 20. Voir aussi Raymond Trousson, « Emile Souvestre et *Le Monde tel qu'il sera* », dans *D'Utopie et d'Utopistes*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 179-192.

⁵ Aldous Huxley, *Le Meilleur des mondes* (1932), traduit par Jules Castier, Paris, Pocket, coll. « Science-fiction », 2002.

⁶ George Orwell, *1984* (1949), traduit par Amélie Audibert, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972.

⁷ Edward Bond, *La réalité a perdu sa voix*, traduit par Jérôme Hankins, Avignon, Éditions Universitaires d'Avignon, coll. « Entre-Vues », 2006, p. 12.

⁸ Cf. Catherine Naugrette, *Paysages dévastés, le théâtre et le sens de l'humain*, Belfort, Circé, 2004, p. 141-153.

⁹ Cf. Élisabeth Angel-Perez, « L'humain au fil de la trame : Edward Bond et la nécessité du théâtre », dans *Critique*, 2005/8, p. 691-701.

¹⁰ Lettre à Cassandra Fusco, citée par Jérôme Hankins, *La Raison du théâtre selon Edward Bond : des outils esthétiques pour une nouvelle pratique de la scène*, thèse de doctorat dirigée par Gisèle Venet, Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2002, p. 51.

¹¹ Edward Bond, *La Trame cachée – Notes sur le théâtre et l'État*, traduit par Georges Bas, Jérôme Hankins et Séverine Magois, Paris, L'Arche, 2003, p. 54.

Aussi, quel modèle substitue-t-il à ceux qu'il juge obsolètes ?

Je ne choisis pas délibérément d'être agressif avec le public. Mais mettre en scène notre temps suppose des actes d'agression et je choisis de le montrer de façon réaliste. Mais j'ajoute également un niveau dramatique, souvent de l'ordre du langage ordinaire – celui que vous pouvez entendre au supermarché – pour fixer les événements dans notre réalité. C'est la réalité qui perturbe tout public¹².

Cette citation, associée à l'exigence d'Edward Bond d'un « nouveau commencement »¹³, laisse penser que l'agression du spectateur est partie prenante du nouveau modèle qu'il tente de forger. Telle une ultime solution, l'agression du spectateur doit l'inciter au changement et répondre à l'« évanouissement de l'avenir »¹⁴ engendré par le postmodernisme.

Mais la question reste entière : comment l'acte de violenter la sensibilité du spectateur peut-il constituer un levier privilégié dans la construction d'une utopie, d'une forme heureuse et idéale « de non-congruence avec la réalité »¹⁵ ? Dans *L'utopie des inventions démocratiques*¹⁶, Eustache Roger Koffi Adanhounmè pense « l'utopie de la Cité idéale des *Lois* comme solution platonicienne aux passions démocratiques »¹⁷. Dans le théâtre d'Edward Bond, comment peut-on raisonnablement associer l'agression à une stratégie dramatique et scénique de reconquête d'une utopie politique ?

Avant d'aller plus avant dans la réflexion, il convient de définir plus rigoureusement ce que l'on nomme « agression ». En psychologie sociale, l'agression est définie de façon consensuelle comme un « comportement destiné à blesser intentionnellement un autre individu, ce dernier étant motivé à en éviter les effets

¹² « I don't deliberately choose to be aggressive to the audience. But staging our times involves aggressive acts and I portray these realistically. But I also add a dramatic level, often of ordinary talk – the type you can hear in a supermarket – to fix the events in our reality. It's this reality that may disturb audiences ». Citation extraite d'une correspondance personnelle avec l'auteur, datant d'octobre 2013. Je traduis.

¹³ Edward Bond, *L'Énergie du sens – Lettres, poèmes et essais* (1978-1998), textes édités sous la direction de Jérôme Hankins, Montpellier, Editions Climats / Maison Antoine Vitez, 2000, p. 22.

¹⁴ Edward Bond, *La Trame cachée – Notes sur le théâtre et l'État*, op. cit., p. 23.

¹⁵ Paul Ricœur, *L'Idéologie et l'Utopie*, op. cit., p. 359.

¹⁶ « Les penseurs de la constitution utopique se réclament volontiers du platonisme. Dans la forme dialoguée de son *Utopia*, More reprend une sorte de dialogue platonicien, une conversation avec le platonisme en particulier à travers sa version de *La République* et dans une certaine mesure dans *Les Lois* ». Si Platon rejette l'art de la cité idéale, au nom de la préservation de l'idéal démocratique, son élève Aristote en fait au contraire un moyen de contrôle des affects pour préserver l'utopie antique de la démocratie. « L'utopie aristotélicienne de la politique s'inscrit-elle aussi dans cette volonté de recourir autant que faire se peut, sinon de canaliser les excès démocratiques » (Eustache Roger Koffi Adanhounmè, *L'utopie des inventions démocratiques – Réflexion sur la question des valeurs*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 18).

¹⁷ *Ibid.*

supposés aversifs »¹⁸. Transposée au théâtre, l'agression peut être envisagée comme une « action dramatisante »¹⁹, c'est-à-dire comme un ensemble de procédés formels visant la production d'un effet symbolique violent sur le spectateur. En opérant une relecture de la *Poétique* d'Aristote, Marie-Madeleine Mervant-Roux montre qu'un texte s'élabore en fonction du processus interactif désiré. Au regard de l'effet à produire, frayeur²⁰ et pitié, Aristote énumère les règles de la tragédie. L'action est dès lors appréhendée comme ce qui produit cet engagement de la scène et de la salle, comme une pratique qui consiste à inscrire le spectateur dans l'écriture dramatique et scénique, à le dramatiser, pour produire un effet symbolique. Pour cette raison, la notion « d'action dramatisante » devient plus opérante que celle d'action dramatique et offre un cadre conceptuel idéal pour penser l'agression.

Dans le théâtre d'Edward Bond, l'agression relève majoritairement de la déstabilisation émotionnelle et ne semble pas totalement étrangère à la *katharsis* aristotélicienne – malgré l'opposition affirmée de Bond avec le modèle d'Aristote. Afin de préciser les contours de l'agression et ses liens avec l'utopie politique, nous envisagerons dans cet article l'agression-déstabilisation comme « un foyer de sens »²¹, comme une variation de sens d'une même dimension du principe d'agression au cours de l'histoire. Notre hypothèse sera que l'agression-déstabilisation s'est reconfigurée dans le théâtre de Bond afin de répondre à la nécessité de refonder l'humain. Là où l'agression comme déstabilisation émotionnelle contribuait à préserver l'utopie démocratique dans le modèle aristotélicien, elle tend plutôt à sa totale réinvention dans le modèle bondien. Selon quelles modalités esthétiques s'opère ce réinvestissement de l'agression-déstabilisation ? Quelle relation l'agression-déstabilisation reconfigurée instaure-t-elle avec l'utopie ? Le temps des exemples est venu, avec *Antigone*²² (- 442) de Sophocle et la pièce *Les Enfants* (1999) d'Edward Bond.

¹⁸ Il s'agit de la définition établie par Baron et Richardson en 1994. Elle est relayée par Laurent Bègue, *L'agression humaine*, Paris, Dunod, coll. « Les Topos », 2010, p. 8.

¹⁹ Cette notion est construite par Marie-Madeleine Mervant-Roux dans « Un dramatique postthéâtral ? Des récits en quête de scène et de cette quête considérée comme forme moderne de l'action », dans *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n°36, 2004, p. 13-26.

²⁰ Nous traduisons dans cet article *phobos* par frayeur, d'après la traduction de Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot dans Aristote, *Poétique*, traduit par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1980.

²¹ Frédéric Gros, *Le Principe Sécurité*, Paris, Gallimard, coll. « Essais », 2012, p. 219. Frédéric Gros y aborde quatre déclinaisons culturelles de la notion de sécurité, dont chacune constitue un foyer de sens « qui s'[est] allumé dans l'histoire et [a] connu [...] [son] âge d'or ». « Ces foyers de sens, une fois embrasés ont continué à être actifs, ou bien encore se sont déplacés, ont évolué, se sont nourris de leur tension interne, ont tenté de s'envelopper ou de se remettre en cause les uns les autres ».

²² « Dans la constellation des sept tragédies de Sophocle qui nous sont parvenues, c'est traditionnellement *Antigone* qui est considérée comme l'étoile la plus brillante » (Georges Steiner, *Les Antigones*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1992, p. 4).

Retour à Aristote : agression tragique et utopie sauvegardée

L'absence du vocable « agression » de la *Poétique* d'Aristote n'invalide pas la présence active de la notion. Au contraire, la galaxie terminologique « pitié » (*eleos*), « frayeur » (*phobos*), « effet violent » (*pathos*)²³ invite à en rechercher le caractère structurant et à interroger son articulation à l'utopie.

Au chapitre 9 de la *Poétique*, Aristote reprecise sa définition de la tragédie. Il ajoute : « la représentation a pour objet non seulement une action qui va à son terme, mais des événements qui inspirent la frayeur et la pitié »²⁴. Reconnaissance, coup de théâtre et effet violent – pensés par Ricœur comme autant de « discordances »²⁵ – codifient alors la mise en place d'une agression tragique indispensable. C'est pourquoi la reconnaissance et le coup de théâtre sont définis au chapitre 11 comme deux renversements. Le coup de théâtre (*péripétéia*) est le « renversement qui inverse l'effet des actions, et ce, suivant notre formule, vraisemblablement ou nécessairement »²⁶. Dans *Œdipe-Roi* (- 430) de Sophocle, tragédie exemplaire pour Aristote, le coup de théâtre s'incarne dans la venue de « quelqu'un » pour « reconforter Œdipe et le délivrer de ses craintes au sujet de sa mère ; mais en lui révélant son identité, il fait l'inverse »²⁷. Dans *Antigone* de Sophocle, le coup de théâtre est incarné par l'arrivée de Tirésias au cinquième épisode qui, en voulant prévenir Créon des malheurs qui le guettent, le pousse dans ses retranchements. La reconnaissance (*anagôrisis*), quant à elle, « fait passer de l'ignorance à la connaissance, révélant alliance ou hostilité entre ceux qui sont désignés pour le bonheur ou le malheur »²⁸. Elle ne renvoie pas à l'action mais à la nature du lien qui unit les personnages. Pour Aristote, ces deux renversements sont indissociables. Ils forment « un ensemble » puisque l'intensité de la reconnaissance dépend du coup de théâtre qui la précède. L'arrivée de Tirésias qui accroît l'obstination de Créon augmente d'un cran la tension dramatique du moment de la reconnaissance – où Créon découvre la mort de son fils et de sa femme. Pour ce qui est du *pathos* (tantôt traduit par « effet violent »²⁹ tantôt par « événement pathétique »³⁰), il se présente comme le point culminant de l'agression tragique.

²³ Cf. *infra*, note 29.

²⁴ *Ibid.*, chap. 9, 52 a 1-3, p. 67.

²⁵ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Seuil, coll. « Points Essais », 1990, p. 168. « Par concordance, j'entends le principe d'ordres qui préside à ce qu'Aristote appelle "agencements de faits". Par discordance, j'entends les renversements de fortune qui font de l'intrigue une transformation réglée depuis une situation initiale jusqu'à une situation finale. J'applique le terme de *configuration* à cet art de la composition qui fait médiation entre concordance et discordance ».

²⁶ Aristote, *Poétique*, *op. cit.*, chapitre 11, 52 a 22-24, p. 71.

²⁷ *Ibid.*, chapitre 11, 52 a 23-26, p. 71.

²⁸ *Ibid.*, chapitre 11, 52 a 29-32, p. 71.

²⁹ Il s'agit de la traduction de Roselyne Dupont-Roc et Jean-Lallot retenue dans cet article.

³⁰ Il s'agit de la traduction de Michel Magnien dans Aristote, *Poétique*, Paris, Le Livre de poche, coll. « Classiques ». Cette traduction est citée en raison du choix d'« événement » qui nous intéresse ici. Soulignons que ces deux traductions rendent bien

Au chapitre 11, l'effet violent est décrit comme la troisième « partie de l'histoire », avec le coup de théâtre et la reconnaissance :

Voilà donc deux parties de l'histoire : le coup de théâtre et la reconnaissance ; une troisième est l'effet violent. On a déjà parlé du coup de théâtre et de la reconnaissance ; quant à l'effet violent, c'est une action causant destruction ou douleur, par exemple les meurtres accomplis sur scène, les grandes douleurs, les blessures et toutes choses du même genre³¹.

Par son effet de « destruction ou douleur », l'effet violent semble déterminer ce qui fait la force de la tragédie là où la comédie échouerait. La comédie est en effet rejetée par Aristote car elle n'engendre « ni douleur ni destruction »³². Dans la tragédie, l'effet violent peut ainsi être requalifié d'événement agressif suscitant pitié et frayeur. Enfin, *Eleos* (pitié) et *phobos* (frayeur) définissent à la fois des événements représentés par la tragédie et les émotions suscitées chez le « spectateur anticipé »³³. Cette énumération de principes dramaturgiques témoigne d'une pensée de l'agression comme construction poétique d'événements pitoyables et effrayants dans le modèle aristotélicien. Une telle lecture ouvre par conséquent la voie à une interprétation de la catharsis comme principe d'agression.

Aristote aborde la notion de *katharsis* dans la définition essentielle qu'il donne de la tragédie : celle-ci, « en représentant la pitié et la frayeur, réalise une épuration de ce genre d'émotions »³⁴. Cependant, la catharsis est de nature esthétique et est conditionnée par la *mimèsis* : sans *mimèsis*, aucune transformation de la peine éprouvée par le spectateur face à la représentation d'événements pitoyables et effrayants n'est possible³⁵. Pour le philosophe Pierre Somville, c'est bien la *mimèsis* qui « permet au spectateur de transgresser la réaction univoque d'accablement ou de révolte qui produirait sur lui la saisie d'une situation tragique qui ne

compte de la pertinence de la notion d'agression, à la fois événement et effet de l'événement : de fait, une traduction choisit de traduire *pathos* par « effet » et l'autre par « événement ». Or, l'un et l'autre sont les deux faces d'une même médaille : l'agression.

³¹ Aristote, *Poétique*, *op. cit.*, chapitre 11, 1452 b 9, p. 73.

³² *Ibid.*, chapitre 5, 49 a 35-36, p. 49.

³³ Olivier Neveux, Armelle Talbot (dir.), *Théâtre/Public, Penser le spectateur*, n°208, avril-juin 2013. Les notions de spectateur anticipé, produit et réel y sont construites.

³⁴ *Ibid.*, chapitre 6, 1449 b 27-28, p. 53.

³⁵ Voir Paul Ricœur, *Temps et Récit 1 – L'Intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1991, p. 101-102. La catharsis « consiste précisément en ceci que le "plaisir propre" de la tragédie procède de la pitié et de la frayeur. Elle consiste donc dans la transformation en plaisir de la peine inhérente à ces émotions. Mais cette alchimie subjective est aussi construite dans l'œuvre par l'activité mimétique. Elle résulte de ce que les incidents pitoyables et effrayants sont, comme nous venons de le dire, eux-mêmes portés à la représentation. Or, cette représentation poétique des émotions résulte à son tour de la composition elle-même. En ce sens il n'est pas excessif de dire, avec les derniers commentateurs, que l'épuration consiste d'abord dans la construction poétique ».

serait pas filtrée par la distance qu'instaure la fiction mimétique »³⁶. En creux, la catharsis peut ainsi être comprise comme l'instauration poétique d'événements pitoyables et effrayants – d'agression – plutôt que comme leur épuration. Mais si l'agression est centrale dans la conception aristotélicienne de la tragédie, comment s'opère son activation utopique ?

Une relecture de la *Poétique* d'Aristote, croisée avec *Les Politiques*³⁷ et *l'Éthique à Nicomaque*³⁸, permet de penser la tragédie comme une action visant le bien commun. En suscitant pitié et frayeur, l'agression – grâce à la *mimèsis* – ouvre une brèche dans l'imaginaire du spectateur, distille le risque de dislocation de l'alliance (*philia*), et invite l'homme à préserver l'utopie politique du bien-vivre ensemble (*bios*).

C'est de la dislocation [du] lien [politique] que naît la tragédie, c'est cette dislocation que la tragédie met en scène : voilà pourquoi elle peut être dite *l'art politique par excellence*. Non seulement, comme l'écrivait Arendt, parce qu'elle a pour unique objet « l'homme dans ses relations avec autrui », mais parce qu'elle met en scène, qu'elle re-présente l'« alliance » (le lien du vivre ensemble) et aussi le risque de la dé-liaison. Qu'est-ce en effet que la pitié, sinon l'affect fusionnel, l'affect de la communauté fusionnelle, la passion de l'immédiateté et de l'immédiation ? Et qu'est-ce que la frayeur, sinon l'affect de la dispersion et de la dislocation, qui, portée à l'extrême, se nomme *panique* ?³⁹

Contrairement à la perspective platonicienne, le bien chez Aristote est un bien conditionné par l'instruction éthique à laquelle la tragédie peut permettre d'accéder. Une telle conception incite à penser l'agression non seulement comme l'outil d'une quête d'utopie, mais aussi comme un outil intégré à une utopie préexistante. Dans cette forme d'utopie, une confiance est accordée à l'éducation pour transformer la réalité. En effet, *Les Politiques* révèle que l'homme accompli est le meilleur des êtres car il peut mener une vie conforme à la nature, alors que l'homme séparé des institutions, de la loi et de la justice, est le pire de tous et peut perdre sa figure humaine. Si l'homme est par nature un animal politique (parce que doué de *logos*), ses potentialités humaines ne s'activeront qu'au sein de la communauté politique. Or, dans son *Essai sur le mal politique*, Myriam Revault d'Allonnes présente la « disposition mimétique »⁴⁰ de l'homme comme un outil préparant et garantissant la pérennité de la communauté politique. La disposition mimétique de l'homme précède sa disposition politique, même si toutes deux sont

³⁶ Pierre Somville, *Essai sur la Poétique d'Aristote et sur quelques aspects de sa postérité*, Paris, J. Vrin, 1975, p. 93.

³⁷ Aristote, *Les Politiques*, traduit par Pierre Pellegrin, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1990.

³⁸ Aristote, *Ethique à Nicomaque*, traduit par Richard Bodéüs, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2004.

³⁹ Myriam Revault d'Allonnes, *Ce que l'homme fait à l'homme – Essai sur le mal politique*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1995, p. 90.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 74.

des « accès à l'humain »⁴¹. L'agression, paradoxalement, prépare ainsi l'homme politique, soit l'utopie politique, le et la « rend possibles »⁴², en raison de l'apprentissage sur le mode du plaisir qu'il offre.

Dans *Antigone* de Sophocle, l'amour fou du pouvoir de Créon, et son obstination malgré la loi divine, produisent pitié et frayeur, et donnent corps à l'utopie de justice :

Antigone : Hadès n'a pas deux poids et deux mesures.

Créon : Le méchant n'a pas droit à la part du juste.

Antigone : Qui sait si nos maximes restent pures aux yeux des morts ?

Créon : Un ennemi mort est toujours un ennemi.

Antigone : Je suis faite pour partager l'amour, non la haine⁴³.

La structuration événementielle de l'agression permet d'associer une fonction éducative à la tragédie. Cet aspect est repérable dans le questionnement de la responsabilité et de la liberté de désobéissance. Dans le prologue, lorsqu'Antigone annonce à sa sœur Ismène qu'elle va recouvrir de terre la sépulture de son frère, Ismène lui répond : « je ne méprise rien ; mais désobéir aux lois de la cité, non : j'en suis incapable »⁴⁴. La légitimité de désobéissance – sous caution de satisfaire à la loi divine – au nom de la préservation d'un idéal de justice, s'exprime encore dans le défi d'Antigone envers la mort : « Antigone : [...] Quand on vit au milieu des maux, comment n'aurait-on pas avantage à mourir ? »⁴⁵

De manière constante dans les tragédies de Sophocle, l'incertitude de l'agir humain est perpétuellement explorée pour devenir, par l'agression de la confrontation émotionnelle, une initiation en creux à la sagesse (*phronêsis*). La fonction éthico-éducative de la tragédie est soulignée par Paul Ricœur dans *Soi-même comme un autre*. Dans sa lecture, la tragédie n'offre pas de solution aux conflits ouverts mais représente « le fond agonistique de l'épreuve humaine »⁴⁶ de façon à « désorienter le regard »⁴⁷ sans lui apporter de réponse dans le temps de la représentation. L'agression tragique se meut ainsi en outil d'instruction éthique en instaurant un écart destiné à être comblé par l'imagination du spectateur.

[...] une des fonctions de la tragédie à l'égard de l'éthique est de créer un écart entre sagesse tragique et sagesse pratique. En refusant d'apporter une « solution » aux conflits que la fiction a rendu insolubles, la tragédie, après avoir désorienté le regard, condamne l'homme de la praxis à réorienter l'action à ses propres risques et faits, dans le sens d'une sagesse pratique en situation qui réponde le mieux à la sagesse tragique⁴⁸.

⁴¹ *Ibid.*, p. 75.

⁴² *Ibid.*, p. 76.

⁴³ Sophocle, *Antigone*, dans Sophocle, *Théâtre complet*, traduit par Robert Pignarre, Paris, GF Flammarion, 1964, p. 81.

⁴⁴ Sophocle, *Antigone*, *op. cit.*, prologue, p. 71.

⁴⁵ *Ibid.*, deuxième épisode, p. 79.

⁴⁶ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, *op. cit.*, p. 283.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 288.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 288.

Or, l'utopie peut être définie comme un « écart » en ce qu'elle « empêche l'horizon d'attente de fusionner avec le champ de l'expérience »⁴⁹. L'écart introduit par l'agression peut, dès lors, devenir celui de l'utopie. Mais dans le théâtre d'Edward Bond, l'agression se présente sous une forme reconfigurée qui implique une autre relation à l'utopie.

Focus sur Bond : agression « post-tragique » et utopie à réinventer

Ne quittez pas le théâtre satisfaits / Ne soyez pas d'accord / [...] / Vous ne pouvez pas vivre de nos fruits en plastique / Quittez le théâtre affamés / De changements⁵⁰.

La chute du Mur de Berlin a symboliquement introduit une nouvelle figure anthropologique, celle de « l'homme-présent »⁵¹ selon la formule de Zaki Laïdi. Cette figure définit un être fondamentalement temporel qui « à force de nier le temps » ne le pense plus « sur le mode de l'espérance » mais « sur celui de l'urgence »⁵². Les années 2000 radicalisent le processus : Hartmut Rosa constate une accélération destructrice du temps⁵³ et Christophe Bouton pense « le temps de l'urgence »⁵⁴. Ce « présentisme »⁵⁵ rend difficile l'irruption de l'utopie comme « savoir de l'espérance »⁵⁶. Cependant, plutôt que de tomber dans l'excès inverse qui reviendrait à postuler une mort des utopies, pourquoi ne pas remarquer que la préservation de l'utopie peut provenir du refus de sa représentation⁵⁷ ? En renonçant à tout retour à l'ordre final, l'agression-déstabilisation n'est-elle pas, pour Edward Bond, le seul moyen d'inciter le spectateur à la reconstruction d'une utopie politique ?

Dans un entretien à l'occasion de la mise en scène de *La Compagnie des hommes*⁵⁸, Alain Françon revient sur une critique d'Edward Bond à l'encontre de

⁴⁹ Myriam Revault d'Allonnes, dans Paul Ricœur, *L'Idéologie et l'Utopie*, op. cit., p. 16.

⁵⁰ Edward Bond, poèmes pour la création de *Lear* au Royal Court Theatre, septembre 1971. Dans *Quittez le théâtre affamés de changements*, 12 saisons à la Colline avec Alain Françon, Biro Éditions, Théâtre National de la Colline, septembre 2009, p. 6.

⁵¹ Zaki Laïdi, *Le sacre du présent*, Paris, Flammarion, 2000, p. 7.

⁵² *Ibid.*, p. 9.

⁵³ Hartmut Rosa, *Aliénation et accélération. Vers une théorie critique de la modernité tardive*, traduit de l'anglais par Thomas Chaumont, Paris, La Découverte, 2012.

⁵⁴ Christophe Bouton, *Le temps de l'urgence*, Lormont, Le bord de l'eau, coll. « Diagnostics », 2013.

⁵⁵ François Hartog, *Les Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2004.

⁵⁶ Ernst Bloch, *Le principe espérance*, traduit de l'allemand par François Wuilmart, t. I., Paris, Gallimard, 1976. Cité par Jacques Berchtold (dir.), dans *Europe* n°985, *Regards sur l'utopie*, mai 2011, 4^e de couverture.

⁵⁷ Florence Baillet, *L'utopie en jeu – Critiques de l'utopie dans le théâtre allemand contemporain*, Paris, CNRS éditions, 2003.

⁵⁸ Edward Bond, *La Compagnie des hommes*, traduit par Malika B. Durif, L'Arche, Paris, 1992.

sa mise en scène d'une scène de *Grande Paix*⁵⁹ : « Il m'avait reproché [...] une conduite post-brechtienne. L'effet d'agression produit sur le public n'était pas assez important »⁶⁰. Lors d'une rencontre plus récente avec David Tuillon, à la bibliothèque Richelieu pour la sortie d'un livre d'entretiens⁶¹, Edward Bond revient sur l'urgence d'un théâtre extrême. Il affirme : « le seul endroit où on pourra retrouver notre subjectivité perdue, ce sont dans des situations extrêmes [...] l'esthétique recherche la normalité. Le théâtre est beaucoup plus éperdu (*desperate*) ». Cette affirmation renvoie à la nécessité cruciale du théâtre, déjà évoquée en introduction. Le théâtre a le pouvoir de participer à la réinvention d'une utopie politique, et se doit de le saisir. Aussi, à l'inverse de la conception aristotélicienne de la tragédie, le recours à la dystopie renvoie à l'urgence de rebâtir un idéal utopique disparu. Cependant, si l'horizon diffère, le moyen reste quasiment similaire : dans le théâtre de Bond, l'agression tragique est réinvestie sous une forme extrême, nous autorisant à parler d'agression « post-tragique »⁶² selon la formule d'Élisabeth Angel-Perez.

*Les Enfants*⁶³, spécifiquement écrite pour être jouée par des adolescents⁶⁴, met en scène Joe, un adolescent qui brûle la maison à porte mauve du nouveau quartier pour obéir à sa Mère. Dans l'incident, un enfant meurt. Joe et ses Amis se trouvent alors contraints de fuir, et transportent avec eux un Homme sur un brancard. Un paysage apocalyptique se dessine progressivement. Les enfants traversent des paysages de *no man's land* et au bout de quelques semaines, l'Homme tue un par un les enfants, pour se venger de la mort de son fils. L'immédiateté et le caractère spectaculaire des scènes de violence fait choc – qu'il s'agisse des meurtres de l'Homme, effectués dans un silence oppressant, ou de la répétition de sa pantomime meurtrière, comme l'indique la didascalie suivante.

⁵⁹ Edward Bond, *Pièces de guerre – Grande Paix* (tome 2), traduit par Michel Vittoz, Paris, L'Arche, 1994.

⁶⁰ Alain Françon, David Lescot, « Un guide entre les écueils. *La compagnie des hommes* », propos recueillis par David Lescot, dans *Théâtre/Public* n°141, « échouer », mai-juin.

⁶¹ Conversation d'Edward Bond avec David Tuillon, *Où va le théâtre aujourd'hui ?*, Salle des « Commissions » de la Bibliothèque Richelieu, jeudi 14 mars 2013, notes personnelles. Traduction de David Tuillon. L'ouvrage dont il est question : Edward Bond, *Entretiens avec David Tuillon*, Paris, Les Belles Lettres / Archimbaud, 2013.

⁶² Élisabeth Angel-Perez, « *Blasted (Anéantis)* de Sarah Kane et le théâtre post-tragique », dans François Lecercle (dir.), *Spectacle de la Violence, Comparatisme en Sorbonne 2*, 2011.

⁶³ Edward Bond, *Les Enfants*, traduit de l'anglais par Jérôme Hankins, Paris, L'Arche, coll. « scène ouverte », 2000.

⁶⁴ On retrouve ici l'idée de l'agression comme outil partie prenante d'une utopie préexistante, celle qui accorde à la connaissance un rôle clé dans la transformation de la réalité. À cette pièce écrite pour le Classworks Theatre, il faut ajouter l'implication d'Edward Bond auprès des jeunes qui se manifeste dans sa collaboration récurrente avec la Big Brum Compagny – Theatre in Education.

L'Homme se redresse assis sur le brancard. Il regarde autour de lui. Se lève lentement. Tire le bout de serviette de sous l'oreiller. Fait un pas vers la brique. S'interrompt une fois pour jeter un coup d'œil vers Matt – Matt lui tourne le dos. Il atteint la brique, la ramasse et la met dans sa poche. Il s'approche en silence de Matt. Jette la serviette sur la tête de Matt – efficacité et rapidité mécaniques – l'étouffe – le force à terre. Tire la brique de sa poche – frappe un coup sur la tête de Matt. Sort en le traînant. Il a fait tout cela avec la méticulosité meurtrière du soldat⁶⁵.

Les exemples sont nombreux tant l'ensemble de la pièce est construit dans le but de dénoncer le pouvoir de perversion des adultes sur les enfants, et de créer une prise de conscience des adolescents de leur capacité à désobéir à un ordre injuste. À l'instar de la *Poétique* d'Aristote, une cartographie de l'extrême se met en place qui procède d'une construction poétique codifiée. Edward Bond met notamment en évidence deux procédés majeurs de son *aggro-poétique*⁶⁶ : l'Événement de Théâtre (É.T.) et le Temps-Accident⁶⁷.

Le Temps-Accident, qui exprime la temporalité propre à l'accident, vise à montrer « ce que normalement on ne voit pas, n'entend pas, et donc ce que normalement on ne pense pas »⁶⁸. Concourant à assimiler la représentation théâtrale à une expérience vécue, il permet de rendre sensible l'idée selon laquelle nous sommes déjà en train de commettre un crime. Le Temps-Accident se justifie par le fait que « le temps de la tragédie est comme celui d'un accident »⁶⁹, un accident que le spectateur doit avoir le temps de saisir. Cette métaphore pour définir l'événement théâtral fait écho au modèle de la scène de la rue développé par Brecht⁷⁰, avec toutefois une distinction significative : le point de vue n'est pas celui du témoin brechtien mais de la victime.

Lorsque des gens relatent quelle impression cela fait de se trouver dans un grave accident, ils disent avoir gardé leur calme et eu l'impression que le temps se

⁶⁵ Edward Bond, *Les Enfants*, op. cit., p. 55.

⁶⁶ Edward Bond nomme les effets qu'il cherche à produire des « *aggro-effects* », *aggro* signifiant agressif. J'ai forgé la notion d'*aggro-poétique* pour définir la poétique de ses œuvres. Voir Johanna Krawczyk, *Le jeu de l'acteur bondien – Un nouvel art de jouer ?*, Mémoire de Master 2 sous la direction de Julia Gros de Gasquet, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2010.

⁶⁷ En anglais, *Theatre Event* (T.E.) et *accident-time*.

⁶⁸ Allocution prononcée au Théâtre National de la Colline à l'occasion de la création du *Crime du XXI^e siècle* par Alain Françon en janvier 2001. Voir aussi le glossaire technique établi par Georges Bas dans *La Trame cachée*, op. cit., p. 313-314.

⁶⁹ « Edward Bond », Dossier conçu et réalisé par Martine Millon, *Théâtre/Public*, n°111, mai-juin 1993, p. 8-51.

⁷⁰ Bertolt Brecht, « La Scène de la rue – Modèle Type d'une scène de théâtre épique » (1938), dans *Écrits sur le théâtre*, édition établie sous la direction de Jean-Marie Valentin, avec la collaboration de Bernard Banoun, Jean-Louis Besson, André Combes, Jeanne Lorang, Francine Maier-Schaeffer et Marielle Silhouette, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2000, p. 856-866.

ralentissait, si bien qu'ils remarquaient des choses qu'ils n'auraient pas eu le temps de remarquer s'ils étaient simplement passés par là⁷¹.

D'un point de vue dramaturgique, le Temps-Accident se manifeste par une dilatation de l'action, par un travail du silence qui étire les actions et les déplacements des personnages. Dans les pièces de Bond, le silence pourrait constituer un personnage à part entière tant il est un élément essentiel de la dramaturgie d'ensemble. Le Temps-Accident, c'est-à-dire le principe de dilatation ou de suspension du temps, devient la condition et le tremplin d'une agression. La didascalie active précédemment citée constitue un exemple type de la construction de ce Temps-Accident. L'É.T., quant à lui, se conçoit comme un moyen de compréhension analytique qui permet d'ouvrir un incident pour en rechercher les causes. Initialement développé dans le *Commentaire sur les Pièces de guerre*, l'É.T. est appréhendé comme un incident survenu dans la vie réelle qui doit trouver son pendant dans l'activité scénique. Il doit être une métonymie de la vie réelle. Il peut constituer une péripétie à l'intérieur d'une scène ou être une scène entière.

Créer un É.T. c'est se concentrer sur une action ou situation décisive, un moment de crise, un incident ou geste crucial, etc., et le mettre en évidence de telle manière qu'il puisse être examiné en lui-même et dans ses rapports avec le reste de l'œuvre, pour que le public analyse les mécanismes, les causes et les implications, etc. – bref, pour aider à en dégager la pleine signification, ce qui fait de lui un « événement » signifiant. [...] L'É.T. est une praxis qui doit (devrait) révéler le centre⁷².

L'É.T. doit, sur la scène, matérialiser la détente, la flèche venant d'être lâchée et prête à atteindre la cible spectateur. Dans *Les Enfants*, les assassinats successifs des enfants auxquels procède l'Homme ont la même fonction : ils constituent des É.T. types. Le Temps-Accident comme les É.T. introduisent un autre mode de sollicitation du spectateur, celui d'une participation analytique qui ne peut que découler d'un choc.

Si l'agression est une action dramatisante travaillant l'œuvre de Bond, et emblématique de ses dystopies, sa transformation révèle une catharsis tronquée.

Sous les espèces de la peur, de l'effroi, de la terreur, voire même de la panique, l'ancienne frayeur aristotélicienne constitue au sein du théâtre contemporain un principe poétique actif qui fait voler en éclats le cadre culturel du drame. [...] Dans le théâtre immédiatement contemporain, c'est sans doute chez Edward Bond que l'on retrouve le plus clairement le mécanisme cathartique de la frayeur et du choc mis en œuvre, non pas pour ses pouvoirs de régénération esthétique,

⁷¹ Edward Bond, *Commentaire sur les Pièces de guerre et le paradoxe de la paix*, « Notes sur le postmodernisme », trad. Georges Bas, Malika B. Durif, Laure Hémain et Michel Vittoz, Paris, L'Arche, 1994, p. 134.

⁷² Glossaire de Georges Bas, dans Edward Bond, *La Trame cachée*, – *Notes sur le théâtre et l'État*, traduit par Georges Bas, Jérôme Hankins et Séverine Magois, Paris, L'Arche, 2003, p. 304-305.

affective voire métaphysique, mais dans la perspective d'une reconnaissance du même ordre que chez Aristote⁷³.

Dans le théâtre de Bond, les matériaux cathartiques ne sont plus la frayeur et la pitié, mais la frayeur, le choc, l'indignation, voire la colère. Et l'absence d'un retour à l'ordre final a une fonction de suspension de la reconnaissance sur la scène. En d'autres termes, la catharsis est tronquée. L'espace du choc de la reconnaissance est transféré dans l'imagination du spectateur, quitte à prendre le risque de mettre en échec le processus. En mettant le spectateur « à l'épreuve, tout court »⁷⁴, Bond tronque le phénomène cathartique, en suspend la finalité éthique pour que celle-ci se fonde, une fois la représentation terminée, dans l'imagination du spectateur. Ce n'est qu'à cette condition que la dystopie pourra s'envisager comme l'avenir de l'utopie.

Je traite les spectateurs avec respect. Je ne représente que la vérité de leur monde. S'ils sont perturbés, ce n'est pas parce qu'il y a de la violence (la télévision les endurent suffisamment), mais parce que je présente cette violence comme faisant partie de leur monde. Et si j'ai l'impertinence de la leur montrer, c'est bien car leur monde les ébranle et les met certainement en colère⁷⁵.

Alors qu'Aristote visait, par le tragique, à une identification du spectateur au malheur du semblable en vue d'une prise de conscience éthique, la confrontation à l'horreur chez Bond, et l'absence d'un retour à l'ordre final, supplantent le tragique et empêchent toute identification. L'agression ne permet plus de garantir l'utopie d'une société idéale qu'il faudrait maintenir, elle dénonce les fondements de la société existante et en diffère la conversion en un idéal utopique. Autrement dit, l'agression à l'œuvre dans la dystopie fictionnelle réactive la fonction critique originellement présente dans la définition de l'utopie⁷⁶. La contestation s'accompagne d'une incitation à l'élan utopique par le dénouement sous forme

⁷³ Catherine Naugrette, « Une nouvelle dimension du cathartique », dans *Études théâtrales*, « Le geste de témoigner », n°51-52, 2011, p. 175-176.

⁷⁴ Séverine Ruset, « La mise à l'épreuve du spectateur dans les dramaturgies anglaises contemporaines », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n°38, 2005, <http://id.erudit.org/iderudit/041611ar>, p. 16. Consulté le 01 août 2014. « La catastrophe ne repose plus sur une résolution du conflit satisfaisante pour le spectateur, comme dans le théâtre jacobéen, dont la violence était toujours tempérée par un retour à l'ordre. Il ne s'agit plus désormais de mettre le spectateur à l'épreuve de la *catharsis*, mais de le mettre à l'épreuve, tout court ».

⁷⁵ « *I treat the audience with respect. I portray only what is true to their world. If they are disturbed it is not because of the violence (which TV hardens them to) but that I present it as part of their world -- it is their world that distresses them and they may be angry that I have had the impertinence to show them this* ». Citation extraite d'une correspondance personnelle avec l'auteur. Je traduis.

⁷⁶ « L'imagination d'une autre société située nulle part ne permet-elle pas la plus fantastique contestation de ce qui est ? » Paul Ricœur, *L'Idéologie et l'Utopie*, op. cit., p. 36.

d'« aporie éthique qui consiste à faire entrevoir, en la dramatisant, la spécificité de l'humain »⁷⁷. La scène finale des *Enfants*, très courte et qui a une valeur de sortie de cadre, confirme cette recherche. Joe, qui a réussi à échapper à la vengeance de l'Homme, et a découvert la motivation de sa Mère – se venger de cet Homme qui lui prenait l'argent qu'elle gagnait comme prostituée sous prétexte d'un emménagement commun – revient, comme suit.

Port. Plus tard. Joe entre. Il ne porte rien.

JOE. J'ai tout. Je suis la dernière personne au monde. Je dois trouver quelqu'un. Il s'en va⁷⁸.

Le mythe du premier homme est réactivé sous une forme inversée relevant d'une esthétique du tableau. La puissance de l'image renforce l'absence d'issue pour le personnage comme pour le spectateur. Ce dernier fait face à une « aporie éthique », mais aussi « esthétique », compte tenu de la « tension extrême entre la requête de l'horrible à être représenté [...] et la mise à l'épreuve des formes possibles de la représentation »⁷⁹. Myriam Revault d'Allonnes met en évidence cette double aporie à partir de la scène conclusive du *Crime du XXI^e siècle* d'Edward Bond. Cette scène a la même valeur de sortie de cadre et de condensation poétique que celle des *Enfants*. En effet, dans cette scène, le personnage de Grit crie sept fois, dans un espace entièrement nu et blanc.

A cette déstabilisation des spectateurs qui ne ressentiraient ni pitié ni terreur fait écho la scène finale de la pièce – celle des sept cris – qui témoigne au fond d'une double aporie. Aporie à la fois éthique et esthétique : qu'en est-il de la tension extrême entre la requête de l'horrible à être représenté (requête ou exigence éthique) et la mise à l'épreuve des formes possibles de la représentation ?⁸⁰

L'aporie éthique est d'une telle intensité que seule l'évasion poétique et l'émotion théâtrale sont à même de constituer un prélude de réponse, à générer un élan utopique. Chacune de ces scènes constitue en soi un É.T. qui, outre manifester une aporie éthique et esthétique, crée dans le même temps les possibilités de son déplacement, et à terme, de son dépassement.

Il y a comme un enfermement indépassable dans le ressassement : l'aporie éthique conduit tout droit à l'aporie esthétique. Pourtant, c'est au cœur même de

⁷⁷ 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.

⁷⁸ Edward Bond, *Les Enfants*, op. cit., p. 64.

⁷⁹ 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. Cité par Sylvain Diaz, *Poétiques de la crise dans les dramaturgies européennes des XX^e et XXI^e siècles*, Thèse de doctorat dirigée par Jean-Loup Rivière, Université Lumière – Lyon 2, 2009, p. 447.

⁸⁰ *Ibid.*

cet enfermement que Bond traque ce qui a vocation à décloisonner à la fois l'éthique et l'esthétique : l'É.T. Événement de Théâtre [...] L'É.T. est un langage dramatique inventé à partir d'une exploration typiquement bondienne de l'aporie éthique qui consiste à faire entrevoir, en la dramatisant, la spécificité de l'humain : l'aporie éthique, selon Bond, est propice à faire surgir, même de façon très fugitive, la vraie nature de l'humain. La nature de l'humain qui se dit dans l'écartèlement, dans la souffrance d'un dilemme nécessairement mutilant⁸¹.

L'exploration des possibles du lien communautaire est ainsi différée dans l'au-delà de la représentation. De ce fait, la suspension éthique peut être entendue comme une ultime agression qui pose la question de son efficacité. L'agression observable dans le théâtre de Bond exclut les valeurs anciennes qui sont celles du néolibéralisme au profit de nouvelles valeurs dont la définition est suspendue et remise à la responsabilité du spectateur. L'absence d'une proposition explicite ne constitue pas une limite à la portée utopique de son théâtre critique : au contraire, elle la fonde et la singularise par la confiance tacite qu'elle place dans le spectateur. Ancrée dans un rejet des « politicailleries »⁸², elle n'interdit pas le rêve d'utopie.

Plus qu'un simple procédé dramaturgique et esthétique, l'agression comme déstabilisation émotionnelle permet la préservation d'une utopie politique ou incite à sa réinvention. Garde-fou de la réalité, elle joue un rôle essentiel dans la capacité de l'homme à comprendre la société dans laquelle il vit, et à se comprendre lui-même. Pour cette raison, l'agression peut être considérée comme une utopie spectatrice qu'il convient d'apprécier comme telle.

Bibliographie

- Aristote, *Poétique*, traduit par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1980.
- Aristote, *Les Politiques*, traduit par Pierre Pellegrin, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1990.
- Aristote, *Ethique à Nicomaque*, traduit par Richard Bodéüs, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2004.
- Adanhounmè Eustache Roger Koffi, *L'utopie des inventions démocratiques – Réflexion sur la question des valeurs*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- Angel-Perez Elisabeth, « L'humain au fil de la trame : Edward Bond et la nécessité du théâtre », dans *Critique*, 2005/8, p. 691-701.
- Angel-Perez Elisabeth, *Voyages au bout du possible – Les Théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane*, Paris, Klincksieck, coll. « Angle ouvert », 2007.
- Angel-Perez Elisabeth, « *Blasted (Anéantis)* de Sarah Kane et le théâtre post-tragique », dans François Lecercle (dir.), *Spectacle de la Violence, Comparatisme en Sorbonne 2*, 2011.
- Baillet Florence, *L'utopie en jeu – Critiques de l'utopie dans le théâtre allemand contemporain*, Paris, CNRS éditions, 2003.
- Bègue Laurent, *L'agression humaine*, Paris, Dunod, coll. « Les Topos », 2010.

⁸¹ Elisabeth Angel-Perez, *Voyages au bout du possible – Les Théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane*, op. cit., p. 103-104.

⁸² « Je me tiens à l'écart de la politique des théâtres (je suis trop absorbé par le théâtre politique pour me mêler de politicailleries », Edward Bond, « Lettre à Adrian Noble », dans *L'Énergie du sens – Lettres, poèmes et essais (1978-1998)*, op. cit., p. 65.

- Bloch Ernst, *Le principe espérance*, traduit de l'allemand par François Wuilmart, t. I., Paris, Gallimard, 1976.
- Bond Edward, *La Trame cachée – Notes sur le théâtre et l'État*, traduit par Georges Bas, Jérôme Hankins et Séverine Magois, Paris, L'Arche, 2003.
- Bond Edward, *Commentaire sur les Pièces de guerre et le paradoxe de la paix*, « Notes sur le postmodernisme », trad. Georges Bas, Malika B. Durif, Laure Hémain et Michel Vittoz, L'Arche, Paris, 1994.
- Bond Edward, *Entretiens avec David Tuaille*, Paris, Les Belles Lettres / Archimbaud, 2013.
- Bond Edward, *Les Enfants*, traduit de l'anglais par Jérôme Hankins, Paris, L'Arche, coll. « scène ouverte », 2000.
- Diaz Sylvain, *Poétiques de la crise dans les dramaturgies européennes des XX^e et XXI^e siècles*, Thèse de doctorat dirigée par Jean-Loup Rivière, Université Lumière – Lyon 2, 2009.
- Funke Hans-Günter, « L'évolution sémantique de la notion d'utopie en français », dans *De l'utopie à l'uchronie, formes, significations, fonctions*, édité par Hinrich Hudde et Peter Kuon, (GNV), *Études littéraires françaises* n°42, Actes du colloque d'Erlangen, 16-18 novembre 1986, p. 19-37.
- Gros Frédéric, *Le Principe Sécurité*, Paris, Gallimard, coll. « Essais », 2012.
- Hamidi-Kim Bérénice, « 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/index.php?id=1366>
- Hankins Jérôme, *La Raison du théâtre selon Edward Bond : des outils esthétiques pour une nouvelle pratique de la scène*, thèse de doctorat dirigée par Gisèle Venet, Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2002.
- Leibniz, *Essais de théodicée*, Paris, Jacques Brunshwig, Garnier Flammarion, 1969.
- Mervant-Roux Marie-Madeleine, « Un dramatique postthéâtral ? Des récits en quête de scène et de cette quête considérée comme forme moderne de l'action », dans *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n°36, 2004, p. 13-26.
- Naugrette Catherine, *Paysages dévastés, le théâtre et le sens de l'humain*, Belfort, Circé, 2004.
- Naugrette Catherine, « Une nouvelle dimension du cathartique », dans *Études théâtrales*, « *Le geste de témoigner* », n°51-52, 2011, p. 172-179.
- Neveux Olivier, Talbot Armelle (dir.), *Théâtre/Public, Penser le spectateur*, n° 208, avril-juin 2013.
- Revault d'Allonnes Myriam, *Ce que l'homme fait à l'homme – Essai sur le mal politique*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1995.
- Revault d'Allonnes Myriam, « Une Poétique de la catastrophe ? », dans *Lexi / textes 5 – Inédits et commentaires*, Paris, L'Arche, Théâtre National de la Colline, 1997-2009.
- Ricœur Paul, *Soi-même comme un autre*, Seuil, coll. « Points Essais », 1990.
- Ricœur Paul, *Temps et Récit 1 – L'Intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1991.
- Ricœur Paul, *L'Idéologie et l'Utopie*, traduit par Myriam Revault d'Allonnes et Joël Roman, Paris, Seuil, coll. « Folio Essais », 1997.
- Rosa Hartmut, *Aliénation et accélération. Vers une théorie critique de la modernité tardive*, traduit de l'anglais par Thomas Chaumont, Paris, La Découverte, 2012.
- Ruset Séverine, « La mise à l'épreuve du spectateur dans les dramaturgies anglaises contemporaines », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n°38, 2005, <http://id.erudit.org/iderudit/041611ar>, p. 16. Consulté le 01 août 2014.
- Somville Pierre, *Essai sur la Poétique d'Aristote et sur quelques aspects de sa postérité*, Paris, J. Vrin, 1975.
- Sophocle, *Antigone*, dans *Sophocle, Théâtre complet*, traduit par Robert Pignarre, Paris, GF Flammarion, 1964, p. 81.
- Steiner Georges, *Les Antigones*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1992.

Sylvos Françoise, *L'épopée du possible ou l'arc-en-ciel des utopies (1800-1850)*, Paris, Honoré Champion, 2008.

Trousson Raymond, *D'Utopie et d'Utopistes*, Paris, L'Harmattan, 1998.

Agôn [En ligne], n°3 : *Utopies de la scène, scène de l'utopie*, Dossier, mis à jour le 01/02/2011, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1567>