

**The Word and the Flesh.**  
**Alimentary pictures and political strategies in the Theatre of Edward Bond and**  
**Rodrigo Garcia**

Agathe Torti Alcayaga  
agatetorti@yahoo.fr

This paper examines the points of convergence between two major contemporary dramatists: the British Edward Bond and the Argentine-Spanish Rodrigo García. Indeed, even if their plays are formally very different, both stem from a radical criticism of our capitalistic consumption/aggression culture, both rely on the performativity of what is presented on stage, and both grant a prominent place to food. Food, which informs Bond's critical and theoretical thought as well as his plays and is omnipresent in García's stage works, turns out to be an original dramatic constituent. By this means, both dramatists establish contact with the spectator, with a view to bring him to (re)define his humanity and his political positions.

**Le verbe et la chair.**  
**Images alimentaires et stratégies politiques dans le**  
**théâtre d'Edward Bond et de Rodrigo Garcia**

*di Agathe Torti Alcayaga*  
[agatetorti@yahoo.fr](mailto:agatetorti@yahoo.fr)

This paper examines points of convergence between two major contemporary dramatists: British Edward Bond and Argentine-Spanish Rodrigo García. Indeed, even if their plays are formally very different, both stem from a radical criticism of our capitalistic consumption/aggression culture, both rely on the performativity of what is presented on stage, and both grant a prominent place to food. Food, which informs Bond's critical and theoretical thought as well as his plays, and is omnipresent in García's stage works, turns out to be an original dramatic constituent. By this means both dramatists establish contact with the spectator, with a view to bring him to (re)define his humanity and his political positions.

---

À première vue, tout semble opposer les auteurs dramatiques Edward Bond et Rodrigo García. Le premier est de langue et de culture anglaise, le second de langue et de culture espagnole, colorées par l'Argentine où il a passé la première partie de sa vie<sup>1</sup>. Le premier a 83 ans, le second en a trente de moins<sup>2</sup>. Le premier a été très tôt reconnu comme un monument de l'histoire théâtrale britannique et mondiale, notamment en ce qu'il a fait évoluer les théories de Brecht sur ce qu'est ou ce que devrait être le théâtre politique, ce qu'il décrit dans un volumineux corpus théorique, le second provoque encore aujourd'hui des réactions mitigées quant à la nature et à la qualité de son œuvre, sur laquelle il ne fournit aucune théorie – bien qu'il en parle volontiers aux critiques, aux journalistes et aux chercheurs. Le premier écrit des pièces d'une forme sinon classique dans le sens conventionnel du terme, du moins reconnaissables comme telles, c'est-à-dire, *a minima*, dont la mise en scène est répétable à partir du texte imprimé, le second écrit des spectacles tendant

---

<sup>1</sup> De famille espagnole émigrée, Rodrigo García est né en Argentine, puis est parti vivre en Espagne. Il a également vécu en France, où il a dirigé le Centre Dramatique National de Montpellier (rebaptisé par lui "Humain trop humain") de 2013 à 2017.

<sup>2</sup> Edward Bond est né en 1934 et Rodrigo García en 1964.

vers la performance, dans lesquels le texte n'est qu'un élément relativement mineur parmi tous les autres constituants du spectacle, et où les situations et les actions, notées dans des carnets de travail très idiosyncratiques, ne sont pas vraiment reproductibles d'une représentation à l'autre, et encore moins d'une mise en scène à une autre, tant elles font appel à ce qui se vit dans la spontanéité de l'instant.

Au-delà de ces différences toutefois, ces auteurs ont des points communs importants. Tous deux sont habités du même rejet absolu de notre société de consommation capitaliste, dont ils considèrent qu'elle produit une culture monstrueuse au sens propre, puisque, tournant l'espèce humaine contre elle-même, elle conduit cette dernière à la mort : mort physique par destruction de son environnement ou de son semblable, mort intellectuelle par crétinisation active, mort morale par endoctrinement idéologique profond – en un mot, mort de notre humanité, mort de ce qu'il y a de spécifique à notre espèce. Faire prendre conscience de ce qu'est – ou de ce que n'est *pas* – un être humain est d'ailleurs le but avoué de l'un comme de l'autre, ce qu'ils énoncent clairement dans leurs nombreuses déclarations d'intention.

Le second point de convergence entre ces deux auteurs est de considérer le théâtre comme l'exact opposé d'un "art de distraction massive"<sup>3</sup> qui éloignerait du réel pour proposer une fuite dans un imaginaire artificiel. Pour Bond comme pour García, le théâtre est une activité qui maintient l'humanité vivante. En premier lieu, comme il vient d'être dit, parce qu'il contribue à la définir et à la redéfinir à chaque représentation ; en second lieu, parce que cette définition aura des effets concrets sur le monde – même s'ils sont indirects – dans la mesure où le spectateur est considéré en tant qu'individu socialisé, en tant qu'*homo politicus*.

Le troisième point de convergence entre Bond et García, c'est qu'ils utilisent chacun de façon majeure des éléments alimentaires pour élaborer leur critique de notre monde et construire un théâtre de résistance. En cela, ils proposent avec la scène un mode d'engagement original où le moral, le politique, l'intellectuel et le sensuel travaillent de concert. Si cette utilisation peut, à première vue, sembler différente dans leurs œuvres respectives,

---

<sup>3</sup> F. Tolledi, *Walls – Theatre and War*, Astragali Edizioni, Lecce 2014, p. 14.

l'hypothèse que nous voudrions proposer dans cette étude est qu'il ne s'agit peut-être que d'un effet de diachronicité dû à la différence d'âge entre les deux auteurs. En effet, il nous semble que García prend le relais là où Bond a mené son développement esthétique sinon à son terme (il continue d'écrire à l'heure où nous écrivons ces lignes), du moins à un palier.

Il existe peu d'auteurs qui, autant que Bond, se soient montrés aussi sensibles à la résonance politique du fait nutritionnel, au point de le convoquer presque systématiquement pour conceptualiser sa vision du monde et en donner une expression scénique<sup>4</sup>. Pour lui, l'acte de nourrir, qu'il s'agisse de nourrir l'Autre ou de se nourrir soi-même, manifeste automatiquement l'évidence que nous sommes le fruit d'un réseau structuré de relations sociales, ce dont on se nourrit constituant toujours l'indice de l'organisation économique et culturelle du groupe humain auquel on appartient. Nourrir met en évidence le caractère social de la nature humaine<sup>5</sup>, qui lui-même implique l'égalité fondamentale de tous dans la participation à la gestion du bien commun comme dans les bénéfices qui en sont retirés. Bond qualifie une société construite sur ces bases de "rationnelle" – qualificatif qu'il n'applique pas, et de loin, à la nôtre. En effet, il voit celle-ci comme une structure de possession absolue assurant pouvoir et bénéfices à une minorité aux dépens du plus grand nombre. Cette structure se répercute sur chaque individu *via* un processus ingestif que Bond appelle "moralisation sociale", par lequel la société s'inscrit au plus profond de chacun de ses membres. « Le sujet du théâtre, – dit-il – c'est la société dans l'individu, pas l'individu dans la société »<sup>6</sup>.

Dans la première partie de son œuvre (entre 1962 et 1985)<sup>7</sup>, cette structure de possession, de même que son inculcation aux individus, s'exprime à travers

---

<sup>4</sup> On peut peut-être penser à George Tabori (1914-2007), dont la plupart des pièces contiennent des références alimentaires structurantes. Toutefois, au contraire de Bond, cet auteur n'a pas théorisé son travail.

<sup>5</sup> « Human nature is in fact human culture. So human nature is social ». Cfr. E. Bond, *The Fool*, in *Plays: Three*, Eyre Methuen, London 1987, p. 70.

<sup>6</sup> « The subject of drama is society; society in people, not people in society. » Cfr. E. Bond, *Freedom and Drama*, in *Plays: Eight*, Eyre Methuen, London 2006, p. 212 (tr. de l'auteur).

<sup>7</sup> Bond écrit sa première pièce, *The Pope's Wedding (Les noces du Pape)*, en 1962. 1985 marque la composition de la trilogie des *War Plays (Pièces de Guerre)*, à savoir : *Red, Black and Ignorant (Rouge, noir et ignorant)*, *The Tin Can People (Le Peuple des conserves)* et *The Great Peace (La Grande paix)*.

des images nutritionnelles de deux ordres. En premier lieu, et essentiellement utilisée pour décrire les paramètres structurels qui ordonnent notre société, Bond emploie une rhétorique s'appuyant sur des éléments alimentaires soumis à un traitement sémiotique qui les intellectualise. Les aliments qui se mangent et ceux qui se boivent, ainsi que leurs différentes médiations – médiations matérielles (plats, tasses et couverts, tables de cuisine, etc.), médiations physiologiques (l'évocation de l'appétit, de la réplétion, de la nausée, etc.), médiations situationnelles (les circonstances où un personnage refuse de manger, où il en nourrit un autre, où il l'affame, etc.) – sont rendus décodables comme des lexèmes dans une phrase, Bond leur assignant à vue sur la scène des valeurs précises qui rendent leur combinatoire signifiante.

Un exemple est celui de la composition en diptyque de la comédie noire *Early Morning (Demain la veille, 1968)*. Cette pièce suit l'éveil moral du héros Arthur, mal à l'aise dans une société victorienne quelque peu surréaliste, mais derrière laquelle la nôtre se reconnaît aisément. Dans ce monde, survivre, c'est dominer, c'est posséder et/ou éliminer l'autre à n'importe quel prix. Menant la logique prédatrice à son terme, tous les protagonistes finissent par s'exterminer à la fin de la première partie. Mais ils se retrouvent dans la seconde partie de la pièce, qui, située au Paradis, reprend en écho les principales scènes de la précédente – à la différence que dans ce "Paradis", le masque des apparences n'existe plus, et que l'on mange donc *réellement* son semblable. Qui plus est, dans ce lieu d'affluence les chairs repoussent aussitôt avalées, et l'on s'entre-dévore donc *ad libitum*. On le voit, la première partie de cette pièce est écrite pour préparer l'esprit du spectateur à la lecture parabolique de la seconde, posant le cannibalisme comme le *modus vivendi* (si l'on ose dire) de notre société du "mangez-vous les uns les autres"<sup>8</sup>.

Un autre exemple, moins structurel, plus centré sur un accessoire, est celui de la transsubstantiation du pain en argent dans *Bingo (1973)*. Cette pièce, sous-titrée *Scenes of Money and Death*, "scènes d'argent et de mort", pose un signe égal entre ces deux termes au fil d'une histoire mettant en scène

---

<sup>8</sup> "The Eat-All society". Cfr. E. Bond, "Teachers", in *Theatre Poems and Songs*, Eyre Methuen, London 1978, p. 140.

les derniers jours de William Shakespeare. Au cours de ceux-ci, le Barde prend conscience de l'atroce cruauté du monde dans lequel il a vécu et du rôle qu'il y a activement joué à travers, notamment, ses investissements financiers qui sont allés dans le sens de sa capitalisation croissante. Scène 3, deux paysans finissent de manger leur pain du midi sous le gibet auquel a été pendue une vagabonde que Shakespeare n'a pas réussi à protéger. La femme secoue les miettes de son giron. Après une courte conversation avec un villageois, lors de laquelle se laissent voir les comportements individualistes amenés par cette nouvelle structure sociale qui se met en place (la paysanne refuse de partager son pain), à la place des miettes répandues sous le gibet, un autre personnage trouvera une pièce de monnaie – "peut-être perdue par le bourreau", dira Shakespeare. Ce qui autrefois nourrissait concrètement (le pain) a changé de nature et est devenu de l'argent, synonyme de mort. « Nous vivons dans un âge d'alchimie, – dit Bond – nous essayons de transformer l'or en valeurs humaines »<sup>9</sup>.

En second lieu, et essentiellement pour décrire les effets d'une société prédatrice incorporée dans les individus, Bond utilise des métaphores alimentaires ouvertes, qui ne demandent pas à être décodées terme à terme, avec un effet aliénateur comme dans la veine brechtienne. Au contraire, demandant à ce que la distance intellectuelle soit complétée par un investissement imaginaire et affectif, celles-ci ont pour effet de rapprocher la salle de la scène. Pour le dire avec Jean-Pierre Sarrazac, ce type de métaphore est "un instrument de connaissance inductive". En effet, il « suscite une pensée personnelle [renvoyant] du particulier au général sans passer par le conceptuel [...] nous sommes à la fois questionneurs [...] et questionnés par sa forme énigmatique »<sup>10</sup>.

Un exemple de ce deuxième type d'images est celui de la faim – sensation connue de tous et donc facilement susceptible d'être partagée. Bond crée de nombreux personnages présentant des désordres alimentaires liés à la faim, avec lesquels on peut entrer en sympathie malgré la distance vis à vis de la

---

<sup>9</sup> « We live in an age of alchemy: we try to turn gold into human values. ». Cfr. E. Bond, *Bingo*, in *Plays: Three*, cit., p. 7 (tr. de l'auteur).

<sup>10</sup> J.-P. Sarrazac, *La Parabole ou l'enfance du théâtre*, Circé, Belfort 2002, pp. 42, 52, 67.

situation représentée. Tel est le cas, dans la pièce *The Fool (Le Fou, 1975)*, de l'émouvante Mary Lamb, qui ruine sa famille par l'achat compulsif d'aliments qu'elle perçoit aussitôt comme corrompus – le chou a l'odeur du poisson, les tomates sont "tout à fait bleues"<sup>11</sup>, le pain sent l'oignon, etc. – et qu'elle délaisse sans pouvoir les avaler. Cette obsession fait parfaitement sens lorsqu'elle est interprétée dans le contexte des changements d'habitus et de valeurs amenés par la révolution industrielle, sur laquelle notre monde s'est construit, et que décrit la pièce. Le spectateur peut ainsi à *la fois* ressentir cette faim avec le personnage et la comprendre de son propre point de vue extérieur. Il pourra également être sensible à la résonance du matricide perpétué par Mary Lamb "avec le couteau à pain"<sup>12</sup>, suggérant que nos comportements les plus intimes sont une répétition de la façon dont notre société nous nourrit.

Ressentir les sentiments d'un personnage en même temps que maintenir par rapport à lui une distance qui nous permette de le comprendre dans son contexte culturel, revient en fin de compte à *se ressentir* ressentir et à *se regarder* regarder. L'approfondissement des processus scéniques qui rabattent sur elle-même la perception spectatorielle modifiera radicalement la stratégie narrative de Bond, et avec elle, sa façon d'utiliser les éléments alimentaires. Ce basculement est le fruit d'une réflexion qui traverse toute son œuvre, et que l'on trouve de plus en plus présente à mesure qu'elle avance. Sans entrer dans le détail de ces étapes, soulignons simplement qu'au fil du temps, Bond se convainc qu'il ne sert à rien d'administrer un contre-poison à quelqu'un qui n'a pas les moyens de l'absorber. En effet, l'assimilation métabolique de l'épistémè d'une époque est si totale qu'il sera presque impossible aux individus qui en sont nourris de comprendre un discours qui irait à son encontre. Un tel discours serait, dit Bond, "comme un œuf qui refuse d'être pondu par une poule"<sup>13</sup>. Objectiver notre regard sur la culture qui, précisément, l'a socialisé est, continue-t-il, « comme si on changeait la nourriture dans notre assiette à mesure que nous mangeons »<sup>14</sup>. Fort de ce

---

<sup>11</sup> E. Bond, *Le Fou*, traduit par G. Bas, L'Arche Éditeur, Paris 2006, p. 92.

<sup>12</sup> Ivi, p. 119.

<sup>13</sup> E. Bond, "Four Pieces", in *Plays: Three*, cit., p. xxxv.

<sup>14</sup> Ivi, p. xx.

constat, c'est bien à changer la nourriture théâtrale offerte à ses spectateurs que Bond va s'employer dans la deuxième partie de son œuvre.

Il avait énoncé dès 1975 dans sa pièce *The Fool* que la mission de l'artiste est « d'apprendre aux Hommes à manger »<sup>15</sup>, métaphoriquement, s'entend, c'est à dire les empêcher d'avaler tout rond le discours dominant, les rendre conscients de leurs modalités d'existence et faire en sorte qu'ils s'autorisent à les changer si elles ne conviennent pas. À partir des *War Plays*, pour atteindre cet objectif et extraire les Hommes de la glu épistémique dont ils sont prisonniers, Bond cesse d'écrire des épisodes de nature spectaculaire – images à décoder, accessoires et situations à déchiffrer, etc., quelle que soit leur clarté ou le degré d'engagement émotionnel qu'ils demandent au récepteur. Il conçoit à la place des situations événementielles<sup>16</sup>. Celles-ci font participer concrètement le spectateur au spectacle *via* son imagination, par cette caractéristique de la psyché humaine qui dote systématiquement de sens tout ce qu'elle perçoit. Bond exploite cet atavisme grâce à un arsenal de moyens théâtraux qu'il met au point spécifiquement à cet effet. Notamment, il supprime les points d'appui sur lesquels l'esprit (socialisé) pourrait s'appuyer pour interpréter les situations données, en situant désormais ses pièces dans des espaces dystopiques, des temporalités post-apocalyptiques, ou même dans l'imaginaire de certains personnages. Ce vide herméneutique sert de cadre à des situations morales extrêmes, par exemple, pallier à une pénurie alimentaire en acceptant ou non de tuer un bébé<sup>17</sup>. Dans ces situations, la linéarité narrative est remplacée par une logique d'échos : échos des personnages, des objets, des situations, etc. que le spectateur est sensé suivre d'une scène à une autre, même si l'ensemble dans lequel ils s'inscrivent n'est ni reconnaissable ni vraisemblable, ni même intelligible. De plus, Bond mélange le temps de la narration dramatique avec celui, subjectif, des

---

<sup>15</sup> « I am a poet and I teach men how to eat ». Cfr. E. Bond, "The Fool", in *Plays: Three*, cit., p. 148.

<sup>16</sup> Bond appelle celles-ci des "Événements de Théâtre" (*Theatre Events*). On les trouve mentionnés pour la première fois dans le *Commentaire sur les Pièces de guerre* (1991). Il y fera ensuite régulièrement référence dans ses écrits théoriques.

<sup>17</sup> Cette situation, dont l'origine se situe dans "L'improvisation de Palerme", décrite dans les notes des *Pièces de guerre*, se retrouve dans *Red, Black, and Ignorant* et dans *The Tin Can People*, mais elle était déjà en germe dans *Narrow Road to the Deep North* (1968) ou *The Bundle* (1977).

personnages pris dans la situation présentée – ce qu’il appelle “le Temps-Accident” (*Accident-Time*)<sup>18</sup>. Ces techniques<sup>19</sup> lui permettent de répartir l’activité herméneutique du spectateur sur plusieurs angles (y compris des angles contradictoires), créant ainsi, soutient-il, un processus de compréhension totale, c’est à dire qui fasse également retour sur le spectateur. Ces outils ont pour but de transformer la scène en un “site” (*site*), c’est à dire un moment lors duquel la pièce agit<sup>20</sup> la psyché, a un effet direct sur elle. « Un site – dit Bond – est un endroit qui expose la situation et matérialise ce qui la détermine, de façon à ce que les personnages comme les spectateurs puissent en faire l’expérience »<sup>21</sup>. Par ces “Événements de Théâtre”, acteurs et spectateurs créent ensemble un moment de conscience totale, de “conscience d’espèce” censée revivifier notre sens de l’humain. Dans la seconde partie de l’œuvre, lorsqu’il en reste, car leur nombre diminue drastiquement, les évocations alimentaires sont désormais utilisées en tant qu’opérateurs directs. Ainsi, le thé dans *Olly’s Prison (La Prison d’Olivier, 1990)* ou *At the Inland Sea (Auprès de la mer intérieure, 1995)*, ou le café dans *Coffee (Café, 1994)*, sont-ils des actants, des forces performatives de notre culture mortifère et non plus des images qui la décrivent.

Un exemple se trouve dans la pièce *At the Inland Sea*, dans laquelle un jeune garçon d’aujourd’hui boit son thé dans sa chambre avant de se rendre à l’école, lorsqu’une femme sortie d’une chambre à gaz d’Auschwitz lui apparaît soudain. Saisi par cette vision, il se met à trembler et son thé se renverse hors de sa tasse. Bond soutient que les jeunes spectateurs (pour lesquels la pièce est écrite) font naturellement le lien entre leur vie et la scène :

[Ils font le lien entre leur vie] et le fait de renverser le thé – qui est comme de commettre un petit délit. Cela devient leur relation à la tuerie : elle compte pour les [spectateurs] à cause du thé. Il lui donne curieusement une réalité qu’on n’obtiendrait pas en décrivant le sang par terre et ce genre de choses. C’est comme si tous ces événements avaient lieu entre le moment où le thé sort de la

<sup>18</sup> E. Bond, “Commentary on *The War Plays*”, in *Plays: Six*, Eyre Methuen, London 1998, p. 348.

<sup>19</sup> Un utile compendium des outils théâtraux que Bond forge dans la deuxième partie de son œuvre se trouve dans E. Bond, *The Hidden Plot. La trame cachée. Notes sur le théâtre et l’État*, traduit par G. Bas, J. Hankins et S. Magois, L’Arche Éditeur, Paris, 2003.

<sup>20</sup> Le verbe néologique anglais créé par Bond pour exprimer ce processus est *to enact*.

<sup>21</sup> E. Bond, D. Tuillon, *Entretiens avec David Tuillon*, Archimbaud / Les Belles Lettres, Paris, 2013, p. 148.

tasse et celui où il touche le sol. La pièce expose aux spectateurs la situation extrême de cette femme dans une chambre à gaz, et cette tasse de thé qui tremble fait entrer cela dans une dimension domestique. Le monde d'Auschwitz et le monde de l'écolier qui renverse son thé sont rassemblés, et ensemble ils créent le temps présent des spectateurs – ici et maintenant. Cela rompt les liens habituels entre les choses, et l'esprit peut faire ses propres liens. Il doit se demander pourquoi, rechercher le sens, le chercher partout. C'est ce que fait le Garçon : il vient aux questions concernant Auschwitz non pas parce qu'on lui a dit à l'école de l'étudier pour ses examens, mais dans son lit, parce qu'il a des rêveries. C'est un exemple clair dont fonctionne la forme théâtrale.<sup>22</sup>

La notion de “délit” associée au débordement du thé hors de la tasse prend donc une dimension plus large lorsque celui-ci est repris plus tard dans la pièce par l'image du déversement des cristaux de zyklon dans la cheminée de la chambre à gaz d'où sort la femme. Cet “Événement de Théâtre”, *agissant* l'esprit du spectateur lorsqu'il associe les deux images, le force à s'engager dans son existence – en l'occurrence, à refuser de tuer son semblable. On voit que les pièces ne présentent plus d'événements nutritionnels à décoder ; ce sont les événements qui les constituent qui deviennent eux-mêmes une “émulsion” au sens culinaire du terme, faisant fusionner la scène et la salle, provoquant leur cohésion. Ce n'est plus l'image qui est offerte en nourriture au spectateur, c'est la scène elle-même qui l'engage dans un processus nutritionnel différent.

Le problème, c'est que rien, vraiment, ne garantit que l'esprit du spectateur réagisse comme prévu. Bond a beau déclarer « Quelque chose dans votre tête comprendra ce que je vous dis [...]. Quand les gens sortent, en colère, au milieu des représentations de mes pièces, c'est précisément parce qu'ils comprennent cela – mais ils refusent de s'y confronter »<sup>23</sup> – la posture semble un peu facile. Mille raisons pourraient venir se loger entre l'intention de Bond, aussi soigneusement réfléchie et étayée soit-elle, et la façon dont le spectacle est reçu par le spectateur : des questions de jeu (nombreux sont les acteurs qui disent qu'ils ne comprennent pas ce que Bond attend d'eux), des questions de mise en scène (le rythme d'un échange, le réglage d'un déplacement, l'apparence d'un accessoire qui semblera opératoire à un metteur en scène ne fonctionnera pas forcément sur un spectateur

---

<sup>22</sup> Ivi, p. 163.

<sup>23</sup> Ivi, p. 118.

particulier), des questions de réception purement subjectives (un costume, un éclairage évoquera quelque chose d'étroitement biographique à un spectateur, et orientera sa lecture du spectacle ou sa façon de le vivre). On reste donc un peu en suspens avec cette nouvelle approche à visée très performative du théâtre de Bond.

Rodrigo García également travaille la performativité théâtrale. Ses pièces elles aussi *agissent* le spectateur, qui en sort rarement indemne. Il part exactement du même constat que Bond, formulé pratiquement dans les mêmes termes – termes, sans surprise, alimentaires :

Je veux dire que nous sommes ce que nous ingérons. Et ce que nous avalons (par la bouche, par les yeux et par les oreilles) [...] nous rend toujours plus transparents, translucides, et nous affaiblit. Une grande partie de la population du premier monde lutte pour contrôler sa surcharge pondérale. Bizarrement, plus les kilos de graisse sont nombreux, moins l'être à d'épaisseur. [...] En tant que citoyen, je sais parfaitement que je suis à la limite de ma propre déshydratation, en train de lutter comme un fauve pour l'épaisseur de l'être, déshérité, hébété, éloigné de la terre, écarté de la fabrication des choses qu'il utilise au quotidien, déshumanisé jusqu'à l'os.<sup>24</sup>

La connexion entre sociabilité et nutrition est aussi évidente pour lui que pour son aîné, et c'est largement par son biais qu'il en parle. Toutefois, García préfère exprimer le caractère matriciel de notre culture à travers l'omniprésence d'éléments alimentaires qui saturent ses spectacles : litres de ketchup et de mayonnaise déversés sur la scène, plateau jonché de pains, acteurs enduits de miel, recouverts de légumes, enfouis sous de la viande hachée, homard cuisiné et mangé, sandwich aux asticots, barbecue de viande ou de livres, sacs de supermarchés remplis à raz bord, etc. – ce minuscule aperçu laisse encore de côté les évocations verbales elles aussi pléthoriques. Nous citerons simplement quelques titres de pièces pour donner une idée de l'importance de cet élément chez lui : *Notes de cuisine* (1994), *Le boucher espagnol* (1995), *Connaître des gens, manger de la merde* (1999), *L'histoire de Ronald, le clown de chez McDonald's* (2002), *Bleue. Saignante. À point. Carbonisée* (2007), *Tuer pour manger* (2007), *Golgota Picnic* (2011), *Hamlet Kebab* (2016), etc. Sa propre compagnie théâtrale s'appelle d'ailleurs *Le*

---

<sup>24</sup> *Rodrigo García*, traduit par C. Vasserot, dans *Mises en Scène du monde*. Colloque International de Rennes, Théâtre National de Bretagne, 4-6 novembre 2004, Les solitaires Intempestifs, Besançon 2005, pp. 380-381, 383.

*théâtre de la boucherie* et son nom indique bien son projet de mise en pièces théâtrale de la culture dominante.

Tout comme Bond, García est absolument convaincu qu'un être "socialement moralisé" aura le plus grand mal à entendre un discours allant à l'encontre de la doxa naturellement admise. « Il y a – dit-il – tout un système très efficace qui est là pour nous empêcher de vivre d'une autre façon, et même de penser qu'on pourrait vivre d'une autre façon. Il y a même un système très puissant pour nous faire croire qu'on est en train de vivre d'une autre façon »<sup>25</sup>. Tout comme Bond également, son objectif est, envers et contre tout, de « dire qu'on peut vivre d'une autre façon »<sup>26</sup>. Il commence donc son œuvre là où Bond a fini par mener la sienne. Passant outre toute démarche démonstrative étayant une dénonciation idéologique des agents structurels qui donnent sa forme à notre monde et porterait en germe la culpabilisation du spectateur pour le pousser à l'action, il place tout de go son travail sur le plan d'une expérience partagée qui mise sur une compréhension infra-intellectuelle, c'est à dire poétique, mobilisant à la fois l'imagination et les sens. « J'essaye de partager avec le public des moments poétiques, dont on dit généralement qu'ils sont de la provocation, ce qui me chagrine »<sup>27</sup> – dit-il.

Si, au contraire de Bond, García ne théorise pas le fonctionnement de la psyché afin de produire un théâtre adapté à son fonctionnement, il compose néanmoins ses œuvres de façon à ce qu'elles produisent un choc de reconnaissance. Il ne s'agit pas simplement de reconnaître la caricature de notre société, même si elle est bien présente. *Jardineria Humana (Jardinage Humain, 2003)*, par exemple, montre une compétition entre des acteurs représentant des pays riches et d'autres représentant des pays pauvres, se disputant des plâtrées de spaghettis à la sauce tomate afin de s'en goinfrer – pour finir, naturellement, par la victoire des pays riches. García va plus loin que l'incrimination par l'outrance, car notre culture récupère facilement ce

---

<sup>25</sup> *Entretiens avec Rodrigo García. 2. Entretien d'Espinaredo – Espagne (janvier 2005)*, in B. Tackels, *Rodrigo García. Écrivains de plateau IV*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon 2007, p. 89.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> *Entretien avec Rodrigo García*, plaquette éditée par le Festival d'Automne à Paris pour *Et balancez mes cendres sur Mickey*, Théâtre du Rond-Point, 8-18 novembre 2007 [pages non numérotées].

genre de dénonciation. Il s'agit surtout de reconnaître (ou peut-être même simplement de *connaître*, de constater) notre propre degré de moralisation sociale, de prendre conscience que nous sommes, nous aussi, chacun d'entre nous, métaboliquement constitués par l'épistémè auto-dévoratrice de notre monde.

Pour ce faire, García emploie les mêmes procédés dramaturgiques que Bond, mais en les poussant un cran plus loin. Ainsi, lui aussi supprime systématiquement tout point de référence susceptible d'être récupéré par notre façon de voir et de penser : les personnages n'existent plus en tant que tels, mais disparaissent derrière les acteurs pour qui l'auteur déclare écrire ses rôles. Qui joue ? Qui est joué ? La question reste en suspens. De même, au lieu de construire un ici et maintenant dystopique par des moyens scénographiques classiques, il situe ce dernier sur les planches réelles du plateau. Il n'y a pas à proprement parler de décor. C'est la *vraie* scène, qui deviendra mentalement pour le spectateur tel ou tel univers au gré de ce qui s'y déroulera. García remet en question les formes les plus basiques du théâtre : le début et la fin des pièces sont difficiles à repérer ; le texte est irrégulièrement distribué dans le temps, tout comme dans ses supports (il est parfois dit par les acteurs, parfois enregistré, parfois projeté sur des écrans, sur des costumes, sur des accessoires, etc.) ; on y fait usage d'animaux vivants ; on y allume du feu ; et naturellement, on y boit, on y mange et on y gaspille énormément de nourriture<sup>28</sup>. Cette déstabilisation méthodique délibérée est la condition *sine qua non* pour empêcher l'esprit du spectateur de se raccrocher à une interprétation épistémiquement orientée de ce qu'il voit, et pour l'obliger à en faire sens tout seul. García déclare : « je m'évertue à engendrer du malaise et, en même temps, des étincelles de beauté. Et je me sens dans l'obligation de semer la confusion. Question certitudes, on a le choix : la télé, les politiques de chez Danone et Coca Cola [...]»<sup>29</sup>. Et de conclure : « Sans étonnement : pas d'apprentissage »<sup>30</sup>.

---

<sup>28</sup> Une intéressante analyse des processus de déstabilisation chez García est proposée par G. Jolly, "Le rire insupportable de Rodrigo García" [on line], *Recherches & Travaux*, 69, 2006, pp. 47-61 [on line]. Mis en ligne le 30 septembre 2008, consulté le 28 octobre 2017. Disponible à l'adresse: <http://recherchestravaux.revues.org/298>

<sup>29</sup> *Rodrigo García*, dans *Mises en scène du monde*, cit., p. 384.

<sup>30</sup> *Entretien avec Rodrigo García*, cit.

Ce qui est mis en scène dans ce cadre si vierge ne sont pas des situations morales extrêmes, mais plutôt l'indécence des effets que notre société immorale, emblématisée par la façon industrielle et commerciale dont elle nous nourrit, produit dans notre intimité la plus profonde. Ainsi par exemple, dans *Jardinage humain*, le retour des courses au supermarché provoque une irréprensible frénésie sexuelle chez un couple, ou encore, dans *Prometeo* (*Prométhée*, 1992), la découverte par le personnage principal, lorsqu'il arrive à la caisse du supermarché, qu'il a rempli hystériquement trois chariots de produits que sa famille ne mange ou n'utilise pas, l'amène à se venger sur sa femme et son fils en leur administrant une raclée.

Ces effets (on s'en doute) ne sont pas montrés à travers une narration linéaire, non plus que par une stricte logique d'écho. Ils se déploient en un ensemble de moments qui évoluent pour se transformer en d'autres moments, parfois paroxystiques, parfois pas. On suit ainsi le développement rythmique des éléments nutritionnels, ce qui donne un indice sensible de la charge dénonciatrice que García leur assigne. Par exemple, si *Golgota Picnic* commence sur un mode paisible avec quatre personnages s'installant pour pique-niquer sur ce qui semble être un sol très doux, celui-ci se révèle peu à peu composé de petits pains à hamburgers, pains qui vont vite se trouver piétinés, arrosés de ketchup et terminer la pièce déchiquetés comme le sol d'un champ de bataille.

L'impact de ces événements scéniques est encore renforcé par le fait que toute trace de construction spectaculaire est effacée pour donner l'impression que les choses se passent spontanément, dans une temporalité qui serait celle du spectateur. En fait, les spectacles sont bien conçus à l'avance, écrits, construits et répétés, mais cette démarche, cet outil dramaturgique, apportant un très fort effet de réel, sème le doute quant à la frontière entre théâtre et réalité. Ainsi, on ne sait pas exactement si ce à quoi on assiste est présenté sur scène ou vécu/joué avec nous sur la scène. À nous, donc, de prendre conscience du double standard moral que nous appliquons aux choses vues à distance et/ou vécues dans notre vie réelle. Ainsi, l'exemple de la pièce *Accidens. Matar para comer* (*Accidens. Tuer pour manger*, 2007), où un homard est suspendu devant le public qui entend battre son cœur relié à un

amplificateur, puis découpé, cuisiné et mangé – situation choquante sur scène, mais finalement pas dans la vie où elle se produit régulièrement. Cette mise en scène de l’alimentaire révèle que nous acceptons de nous comporter socialement d’une façon qui nous choque nous-mêmes si nous arrivons à la regarder sans biais culturel et idéologique. Autre exemple, celui des pains à hamburgers recouvrant le plateau de *Golgota Picnic*, perçus comme blasphématoires, alors qu’un seul instant de perception non biaisée laisse voir qu’il s’agit précisément d’une critique du dévoiement capitaliste du message du Christ. Ses petits pains à lui sortaient sans arrêt de sa besace parce qu’il les donnait *gratuitement* aux affamés. Leur récupération dans un circuit économique basé sur le profit, au contraire, les dévalorise, les transforme en quelque chose de piétinable. Nous vivons donc en contradiction avec nos valeurs humaines les plus intimement chevillées, séparées d’elles par un écran idéologique omniprésent directement issu de la structure de notre société.

Il nous semble que c’est dans son utilisation d’aliments réels, d’aliments frais<sup>31</sup>, voire vivants (dans le cas du homard), que García porte le projet de Bond un pas plus loin dans sa dimension performative, afin de faire advenir la prise de conscience si déstabilisante que nous sommes ce qui nous nourrit dans tous les sens du terme. En effet, en premier lieu, le caractère frais de l’aliment tire la représentation du côté de la performance. Le spectateur se sent concerné au présent, puisqu’il ressent réellement le risque d’être éclaboussé par le ketchup, sent réellement les odeurs qui émanent du plateau, etc. En second lieu, par la manifestation de la texture, l’évocation du goût et la réalité des odeurs, l’aliment frais inscrit la mémoire du spectacle dans le sensible, le sensuel, en plus de l’imaginaire et se grave profondément en nous *via* nos sens, court-circuitant la pensée conceptuelle. García le dit : « Peut-être que toutes les choses que je n’aime pas dans la société sont là, dans cette odeur qui flotte sur le plateau quand la représentation est finie. C’est un privilège réservé au théâtre, que le public puisse s’en retourner chez lui avec ses cheveux et ses vêtements imprégnés de cette odeur de pourri qui émane

---

<sup>31</sup> García s’est, par exemple, battu pour que le plateau de *Golgota Picnic* soit recouvert de petits pains à hamburgers frais et non d’accessoires en mousse à chaque représentation.

de mes spectacles »<sup>32</sup>. En troisième lieu, et plus que tout, c'est par leur proximité avec l'état de *vivant* que les aliments frais mis en jeu nous touchent le plus. Ils sont presque encore vivants, tout comme nous, qui les percevons. Leur utilisation virtualise d'autant plus la frontière entre le théâtre et la réalité<sup>33</sup>, les plaçant au même niveau existentiel. Les conditions sont alors créées pour interpeller le spectateur en profondeur, pour permettre que s'ouvre en lui le désir d'aller chercher, d'aller construire, en dehors du théâtre, une expérience de même nature que celle qu'il y a vécu : une expérience vivante.

En conclusion, on voit le chemin parcouru depuis les années soixante par l'élément alimentaire comme figure dans le théâtre à visée politique. D'abord présence symbolique et intellectuelle, la force performative dont il est porteur s'est rapidement révélée et a produit des utilisations délibérées, calculées, dans des spectacles à la corporéité de plus en plus appuyée et à visée de plus en plus participative. On doit bien constater qu'à cette heure, ce n'est plus le verbe qui sert à convaincre, mais bel et bien la chair, la chair que l'on montre, que l'on mange, qui nous maintient vivants ; la chair qui, identiquement, constitue chacun d'entre nous sans distinction de chaque côté de la rampe, celle que l'on partage – celle qui, si nous parvenons à survivre en tant qu'espèce, nous transmettrons en héritage à nos enfants.

---

<sup>32</sup> Cité par H. Le Tanneur, "Ca vous fait mal ?", *aden*, supplément culturel de *Le Monde*, 9-15 octobre 2002, p. 2.

<sup>33</sup> Ceci n'est pas sans faire penser à ce qui se passe dans la corrida, autre type de spectacle s'appuyant sur un être vivant, en l'occurrence, un taureau.