

## **The Taste of Time: On the Construction of the Spectator's Political Conscience**

Agathe Torti Alcayaga  
agathetorti@yahoo.fr

Usually live shows construct their spectators' political consciousness through intellectual means. Taking as examples George Tabori's play *Mein Kampf (Farce)* (1987), Roberto Cossa's *La Nonna* (1990), and the show *Cuisine et confessions* (2014) by "Les Sept doigts de la main circus company", this paper explores how the use of taste can also serve the same purpose. It demonstrates how the sense of taste is not necessarily antagonistic to the «sense», intended as a good understanding of things. It is notably through the transformation that taste brings about in the relationship between the stage and spectator's time that both are reconciled.

# Le goût du temps : réflexions sur la construction de la conscience politique chez le spectateur

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

Traditionnally, live shows construct their spectators' political consciousness through intellectual means. Taking George Tabori's play *Mein Kampf (Farce)* (1987), Roberto Cossa's *La Nonna* (1990), and Les Sept doigts de la main circus company' show *Cuisine et confessions* (2014) as examples, this paper explores how the use of taste can also serve the same purpose. It demonstrates how the sense of taste is not necessarily antagonistic to « sense » as good understanding and judgement, and that it is notably through the transformation taste brings about in the relationship between stage and spectator time that both are reconciled.

---

Plus abstraite est la vérité que tu veux enseigner,  
plus il te faudra séduire les sens en sa faveur<sup>1</sup>

Depuis les travaux, entre autres, d'Anne Ubersfeld et de Patrice Pavis<sup>2</sup>, il est désormais avéré que la réception spectatorielle est, pour une large part, une co-production du sens plus que l'ingestion passive « correcte » – c'est-à-dire complète – ou non, d'un contenu préétabli et figé. Dans la mesure où chaque spectateur est doté d'une subjectivité qui lui est propre, issue d'un vécu qui colore sa perception du monde, l'adéquation exacte entre ce qui lui est montré et ce qui est perçu par lui est marquée du sceau de l'improbabilité. Tout ce qu'un auteur dramatique peut faire pour satisfaire son désir, après tout légitime, que son œuvre soit reçue au plus près de ce qu'il a voulu y mettre, c'est, *via* le metteur en scène, d'organiser au mieux de

---

<sup>1</sup> F. Nietzsche, *Par-delà le bien et le mal*, cité dans J.-P. Sarrazac, *La Parabole ou l'enfance du théâtre*, éditions Circé, collection « penser le théâtre », Belfort 2002, p. 7.

<sup>2</sup> Notamment L. Dospinescu, « Attitudes de recherche en phénoménologie de la réception théâtrale, ou comment une "tourbière" fait office de séduction phénoménologique », *Recherches Qualitatives*, vol. 25 (1), 2005, pp. 43-61 ; P. Pavis, *Voix et images de la scène: vers une sémiologie de la réception*, Presses Universitaires de Lille, Villeneuve d'Ascq 1982 ; P. Pavis, *L'analyse des spectacles*, Nathan, Paris 1996 ; A. Ubersfeld, *L'École du spectateur*, Belin, Paris 1996.

ses intentions une énonciation primaire en faisant dialoguer les différents éléments interagissant sur la scène (textes, décors, éclairages, etc.). Mais au bout du compte, cette structure ne sera jamais qu'incitative, puisqu'*in fine* c'est bien l'imagination du spectateur qui viendra lui donner richesse et profondeur de sens, soit en comblant les béances du spectacle, soit en interprétant la combinaison de ses divers constituants.

On se doute que cette incertitude peut poser problème à cette catégorie d'auteurs pour qui le théâtre (et l'art en général) est une production sociale émanant de la Cité et destinée à y faire retour sous la forme d'un acte, tel par exemple, un témoignage, un portrait critique ou un appel à l'action. Si, pour ces auteurs, que j'appelle les « auteurs politiques »<sup>3</sup>, le théâtre est un acte, alors il importe, pour que cet acte ait un effet, qu'il y ait le moins de déperdition possible entre émission et réception<sup>4</sup>. Ceci est d'autant plus fondamental que souvent, les auteurs politiques sont habités d'un sentiment d'urgence face à un état du monde qu'ils souhaitent voir changer.

De tous temps, les auteurs politiques ont donc cherché à transmettre le contenu idéologique de leurs œuvres de la manière la plus efficace, c'est-à-dire la moins ambiguë. À cet effet, tout un arsenal de moyens dramaturgiques a vu le jour au fil du temps. Ce dont on s'aperçoit en se penchant sur la nature de ces moyens, c'est qu'ils aboutissent tous au bout du compte à une compréhension intellectuelle conceptualisable et verbalisable de ce qui a été représenté ou vécu lors du spectacle. Ceci vaut pour les moyens textuels (plutôt orchestrés par l'auteur dramatique) autant que pour les moyens scéniques (plutôt orchestrés par le metteur en scène).

Au niveau textuel, ainsi en va-t-il de la pure et simple argumentation que l'on trouve dans le théâtre didactique – celui de Jean-Paul Sartre, par exemple, où des personnages aux idéologies opposées sont placés dans des situations conflictuelles leur permettant de développer leurs arguments.

---

<sup>3</sup> Jean-Pierre Sarrazac les appelle joliment « les auteurs intervenants ». J.P. Sarrazac, *La Parabole ou l'enfance du théâtre*, éditions Circé, collection « Penser le théâtre », Belfort 2002, p. 21.

<sup>4</sup> « Mais pour changer le monde – et c'est là que le théâtre peut se montrer pleinement “intervenant” -, il faut d'abord changer la relation intellectuelle et affective que celui-ci entretient avec le public, ce microcosme de l'humanité » (André Combes, cité dans O. Neveux, *Politiques du spectateur*, La Découverte, Paris 2013, p. 9).

Dans le même ordre d'idées, on peut aussi citer la parodie ou la satire, telle qu'on les trouve, entre beaucoup d'autres, chez Aristophane ou chez Molière. Ce type de textes demande au spectateur d'apprécier le jugement contenu dans l'écart entre l'objet original et sa représentation scénique. Tenant encore de l'arsenal textuel, les songs brechtiens, chargés d'apporter un contrepoint thématique à la fable représentée, appellent eux aussi l'appropriation d'un jugement. Toujours de nature textuelle mais déjà ancré dans la réalité physique de la scène, les panonceaux commentant le contenu des tableaux brechtiens servent la même fonction. D'une manière générale d'ailleurs, l'ensemble de techniques que Brecht mobilise pour parvenir à son « effet d'aliénation », ou « V-effekt », sert à désadhérer émotionnellement la psyché du spectateur de ce qui est représenté de façon à ce qu'elle ait suffisamment de recul pour appréhender conceptuellement les enjeux dont la pièce se fait l'écho. L'effort demandé est intellectuel.

Il en va de même pour les moyens de communication non-textuels. C'est le cas des dispositifs spéculaires, tels les miroirs disposés face à la salle ou le placement du public en vis-à-vis, qui sont une façon de faire comprendre au spectateur que ce qu'il voit est l'image de sa propre vie. *Idem* pour l'éclairage partagé qui consiste, à un moment-clef du spectacle, à illuminer de la même lumière la scène et la salle. La métaphore devient ici littérale, l'intention étant de faire entendre au spectateur que ce qui est « éclairé » sur la scène vaut aussi pour sa vie hors du théâtre. Enfin, les mille façons de faire participer le spectateur au spectacle (en l'invitant sur la scène, en plaçant des acteurs dans la salle, en lui faisant reprendre des airs, des paroles, un rythme en tapant dans les mains, etc.) sont encore des moyens de lui faire concevoir le rapport entre le « rôle » qu'il joue à l'intérieur et à l'extérieur du théâtre.

À notre connaissance, mis à part l'appareil brechtien<sup>5</sup>, ces moyens dramaturgiques de transmission idéologique entre scène et salle sont utilisés de manière empirique et n'ont pas été théorisés. La seule exception est l'arsenal établi par le dramaturge britannique Edward Bond au fil de ses

---

<sup>5</sup> B. Brecht, *Écrits sur le théâtre* (1963), L'Arche, Paris [1972, 1979].

abondantes préfaces et écrits théoriques<sup>6</sup>. Son « aggro-effect », notamment, nous paraît marquer une progression par rapport aux moyens évoqués jusqu'ici, car il introduit la nouveauté d'une composante affective. En effet, pour Bond, le spectateur dont on a bloqué l'empathie vis-à-vis de ce qui est représenté par les techniques du « V-Effekt » risque de transposer cette attitude distanciée dans le monde et de ne plus avoir, vis-à-vis de celui-ci, qu'un rapport déshumanisé, dicté par le froid calcul et l'intérêt personnel<sup>7</sup>. De plus, une telle coupure par rapport à ce qui est représenté l'empêche de participer pleinement à la représentation, qui devient alors un objet purement esthétique. Bond instille donc de l'empathie dans son « aggro-effect » dont le principe est de soumettre le spectateur à des images insoutenables (par exemple l'écrasement d'un bébé sur le bouclier d'un policier)<sup>8</sup>, afin de susciter chez lui une réflexion sur ce qu'il voit. La nouveauté par rapport aux moyens classiques du théâtre politique est que dans « l'aggro-effect », la réflexion conceptuelle passe par l'émotion. Celle-ci lui sert de véhicule. L'émotion, très forte, laisse une empreinte sur la psyché du spectateur, empreinte qu'il emportera avec lui hors du théâtre et qui, supposément, modifiera sa vision du réel<sup>9</sup>, puisqu'elle pourra potentiellement être réactivée par le souvenir. Par exemple, voir un petit mendiant se faire arrêter par la police dans le métro ramènera au souvenir du bébé écrasé sur le bouclier ainsi qu'au sentiment qui lui est associé, rendant la deuxième image aussi inacceptable que la première, et poussant peut-être à l'action pour la corriger. La trace laissée par « l'aggro-effect » a

---

<sup>6</sup> On peut en trouver un utile compendium en français dans E. Bond, *L'Énergie du sens*, J. Hankins dir., Ed. Climats : Maison Antoine Vitez, Castelnau-le-Lez 1998 ; E. Bond, *La trame cachée*, G. Bas, J. Hankins, et S. Magois trad. L'Arche, Paris 2003.

<sup>7</sup> « Dire que tout est dans l'empathie est absurde, mais il est tout aussi absurde de dire que nous pouvons nous passer de l'empathie. Les soldats ont exécutés les Juifs à Babi Yar – les nazis ont gazé les Juifs à Auschwitz – parce qu'ils n'éprouvaient pour eux aucune empathie. Auschwitz, c'est Le Théâtre de l'effet-D » (E. Bond, cité dans S. Diaz, « Le *Lehrstück* brechtien, théâtre de l'accident », *Agôn* [En ligne], Dossiers, n°2 : *L'accident, La Rupture*, 2009, <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1080>, consulté le 01/06/2016.

<sup>8</sup> E. Bond, *Born*, Methuen, Londres 2006.

<sup>9</sup> On retrouve cette technique chez Sarah Kane, disciple, dans une certaine mesure, d'Edward Bond. « Si, par l'art, nous pouvons expérimenter quelque chose, nous pourrions peut-être devenir capables de changer notre avenir ; l'expérience de la souffrance imprime en nous les marques de ses leçons, tandis que la spéculation nous laisse intacts. » Sarah Kane, citée dans L. Hémain, *LEXI/textes3*, L'Arche, Paris 1999, p. 198.

ainsi pour vocation de transformer la conscience du spectateur et, en conséquence, son comportement dans le monde réel. L'ici et maintenant du spectateur – donc, son rapport au temps – se trouve modifié car il porte en lui un éclat de la diégèse du spectacle, c'est à dire du temps dramatique. L'émotionnel – « l'aggro-effect » – s'exprime dans le vécu, donc, dans le temps, alors que le conceptuel – les effets brechtiens – s'exprime dans l'absolu, donc hors du temps.

Mais il existe un autre moyen au pouvoir véhiculaire aussi fort que ceux que l'on vient d'évoquer, d'autant plus utilisable politiquement qu'il n'aboutit pas en premier lieu à une compréhension conceptualisable de ce qui est représenté, mais à une forme de conviction plus intime et de l'ordre de l'irréfutable. Il s'agit du goût et de son corollaire inséparable, le parfum. En effet, pour la scène, le goût et l'odorat sont synonymes. Ils ne peuvent être dissociés. D'abord, parce que l'odorat, à travers le phénomène de la rétro-olfaction, participe à la construction du sens gustatif (sentir, c'est toujours un peu goûter), mais surtout parce qu'au théâtre, pour des raisons techniques évidentes, il est souvent difficile de faire consommer des aliments au spectateur, et qu'en conséquence, plus fréquents sont les cas où c'est à travers l'odorat que la gustation se manifeste. Au théâtre, le parfum constitue soit une réalisation gustative évoquée (lorsque l'on sent ce que l'on voit le comédien manger), soit une réalisation gustative anticipée, lorsque l'on sent ce qui va ou ce qui doit être mangé par le comédien<sup>10</sup>.

Le goût, donc, est susceptible de transmettre un contenu idéologique de manière non-conceptuelle. Et ceci grâce à l'influence qu'il exerce sur le temps. En effet, étant de l'ordre du sensible, ce qu'il déclenche n'est pas une chaîne de raisonnement mais une réaction viscérale. Or, ce qui différencie la viscéralité du raisonnement est la temporalité dans laquelle ils se déploient. Certes, le ressenti viscéral surgit instantanément alors que le raisonnement s'élabore sur la durée, mais dans le domaine de la réception théâtrale, ce qui importe plus encore que la durée est la propriété qualitative que possède la temporalité viscérale de s'imposer comme référentielle dans l'ordre de la

---

<sup>10</sup> Notons qu'en cela le parfum est semblable à tout élément théâtral qui a besoin d'être complété par l'investissement imaginaire du spectateur pour être actualisé.

perception. C'est précisément cette propriété qui va lui permettre de servir de véhicule idéologique entre la scène et la salle. Nous démontrerons cette proposition en nous appuyant sur trois exemples de pièces aux approches très différentes.

La première d'entre elles est *Mein Kamps (Farce)* de George Tabori, auteur dont l'œuvre est marquée par la montée du nazisme et par l'extermination des juifs, dont son père fut l'une des victimes. Cette « farce », écrite en 1987, montre sur le mode grotesque comment Hitler accède au pouvoir parce que les gens ordinaires, naturellement compatissants, ne prennent pas la mesure du danger que représente ce petit être colérique et frustré. À la fin de la pièce, Hitler revient dans le refuge où le semi-clochard Schlomo et sa bonne amie, Gretchen (dotée d'une poule appelée Mitzi comme animal de compagnie) l'ont remis sur pied lorsqu'il était au plus bas, lui donnant la confiance nécessaire pour entamer une carrière politique. Soucieux de maîtriser sa nouvelle image, il demande à Shlomo de lui livrer son journal intime afin qu'il puisse y corriger toute référence peu flatteuse à sa personne. Comme Shlomo tarde à obtempérer, les sbires d'Hitler s'emparent de Mitzi et, dos au public, la soumettent à un tabassage qui fait voler ses plumes dans tous les sens. À la fin de ce passage à tabac, l'un de ces sbires, Himmlischst, se retourne face au public, avec « Mitzi étranglée et plumée pendouillant dans ses mains »<sup>11</sup>. Dans un troisième temps, pendant que c'est au tour de Gretchen de se faire passer à tabac, le cadavre de Mitzi est jeté dans une sauteuse et frit, répandant le bruit de ses grésillements mais surtout l'odeur de sa cuisson dans le théâtre entier.

Cet épisode assène au public un choc de nature sensible qui contraste totalement avec la façon dont il avait été invité à suivre la pièce jusque-là. Alors que l'œuvre entière lui avait été présentée avec une distance très brechtienne, alors que les composantes farcesques et ironiques lui avaient donné l'illusion de maîtriser le discours qui lui était présenté, puisque lui sait comment s'est déroulée la « vraie » histoire, celle qui a eu lieu dans son espace-temps à lui, la cuisson de Mitzi sur la scène détruit d'un coup tous ses repères et, par là, son sentiment de sécurité. Car lorsque cette odeur se

---

<sup>11</sup> G. Tabori, *Mein Kampf (Farce)*, Actes Sud, Paris 1993, Acte II, p. 67.

répand dans la salle, c'est la réalité de la scène qui vient envahir cette dernière. C'est bien le présent du spectacle, « le temps fictionnel »<sup>12</sup>, qui se perçoit soudain comme étant le le « vrai temps », non celui du spectateur. Or, cette temporalité est celle de l'épouvante. Ce qu'actualise la crémation de la poule c'est le moment où la farce culmine pour basculer dans l'horreur. Envahissant, *via* son sens olfactif, l'espace intérieur du spectateur, l'odeur de la cuisson dévoile avec brutalité que c'est l'univers fictionnel cauchemardesque qui est l'univers de référence ... et que le spectateur n'en est pas absent. L'effet, extrêmement puissant, fait surgir une angoisse proche de la panique, panique décuplée par l'élément sonore : les grésillements de la cuisson qui évoquent le feu et le danger qu'il représente dans l'imaginaire collectif. Cette panique peut même dans un deuxième temps se ramifier par le biais d'associations d'idées (qui ne sont pas à proprement parler des raisonnements) s'ancrant sur la connaissance objective. Ainsi, le fait que ce soit de la chair – même la chair d'une poule – qui grille (et non un légume, par exemple) évoque par contiguïté la chair des brûlés de l'Histoire, en l'occurrence, ceux de la Deuxième guerre mondiale. Au regard de l'histoire personnelle de George Tabori, on comprend l'urgence qui l'habite à mettre le monde en garde contre le danger totalitaire, et son choix d'employer un élément gustatif comme médiateur pour la transmettre se justifie en ce que l'affect va plus vite que la pensée et qu'il ne se contredit pas puisqu'il s'installe en modalité perceptrice au plus intime du spectateur.

Une erreur fréquemment commise dans les mises en scène de cette pièce donne la mesure de la méconnaissance du pouvoir véhiculaire du goût (et même de celui de l'évocation verbale) chez les metteurs en scène contemporains. Cette erreur consiste à découper physiquement la poule avant de la jeter dans la sauteuse. Le texte n'impose nullement cette action, lui qui cantonne au contraire ce démembrement au niveau textuel. En effet, la séquence événementielle suivante est clairement indiquée :

HITLER ... Cette pause est trop longue, Heinrich !  
[...] *Les sept crétins tyroliens* [...] *cernent Mitzi dans un coin de la pièce, des plumes volent, un dernier caquet et Himmlischst émerge du groupe avec Mitzi*

---

<sup>12</sup> A. Ubersfeld, *L'École du spectateur*, cit. p. 199.

*étranglée et plumée pendouillant dans ses mains. Gretchen, qui a essayé d'empêcher la mort de Mitzi, est traînée et frappée par les crétins tyroliens. [...] Himmlischst jette Mitzi dans une sauteuse sur le poêle, fait apparaître du sel, du poivre, du beurre et des croûtons. Peu à peu, Mitzi commence à grésiller.*

HIMMLISCHST Ce soir je vous préparerai une fricassée de poule [...] avec une délicieuse sauce au sang. Pour parer le blanc, mettez la poule sur le dos, tranchez les articulations, empoignez une aile avec la moitié du blanc et arrachez-la. Faites la même chose de l'autre côté, enlevez la peau, broyez les ailerons, écrasez-les [...] Quelle est la solution finale pour une poule ? Lui donner un coup de couteau, la prendre par les ailes, lui baisser la tête et lui entailler très profondément le cou pour que le sang coule. Du sang, beaucoup de sang, ça doit être un déluge ! Plumez et flambez ! Enlevez le gosier par incision du cou, puis dégagez les entrailles en mettant le doigt dedans, en le faisant tourner de droite à gauche, retournez le poulet, enfoncez votre couteau dans le croupion, et allez-y, ouvrez le ventre, détachez le cœur, le foie, le gésier, le fiel. [...] ouvrez le gésier, videz-le, dépiautez-le. Coupez les pattes d'un coup de hachoir ! Arrachez les yeux, arrachez le bec...<sup>13</sup>

Démembrer la poule à vue sur la scène avant de la faire cuire revient à mettre en place une chaîne illustrative dont le premier maillon est conceptuel : Himmlischst verbalise ce qu'il est en train de faire à la poule, redouble son discours en montrant ce qu'il fait à mesure qu'il le dit, puis illustre à nouveau son propos global en faisant cuire les morceaux. Le fumet de cuisson ne joue alors plus que le rôle de la trace annoncée du traitement dramaturgique verbal et visuel de la torture de la poule, l'illustration de ce qui a été préalablement dit et montré. L'impact de l'odeur se trouve considérablement amoindri. Fin dramaturge, Tabori demande au contraire de faire confiance au sens olfactif du spectateur pour le propulser dans une autre dimension temporelle *via* le choc sensible provoqué par l'odeur, et de faire confiance à son pouvoir de création d'images *via* l'évocation verbale du démembrement de la poule pour construire, par l'imagination, cette (horrible) dimension. On déplore que les metteurs en scène ne soient parfois pas suffisamment à l'écoute des auteurs qu'ils montent.

On retrouve le même processus-choc d'absorption du temps spectatorial par le temps spectaculaire, mais cette fois sur un mode drolatique, à la fin du dernier acte de la comédie de l'auteur argentin Roberto Cossa, *La Nonna*, écrite en 1977. Dans cette pièce, le caractère impitoyable et fatidique de notre mode de vie est incarné par le personnage de La Nonna, grand-mère monstrueuse, plus proche de la machine que de l'être humain, qui mange

---

<sup>13</sup> G. Tabori, *Mein Kampf (Farce)*, cit., Acte II, pp. 67-68.

(qui « consomme ») sans discontinuer du matin au soir. Mono-obsessionnelle et tyrannique, elle oblige sa famille à se tuer au travail pour combler son insatiable appétit, jusqu'à ce que tous ses membres finissent par mourir d'épuisement et d'indigence. Avant d'en arriver là, toutefois, ils décident d'essayer de supprimer la source de leur malheur en l'asphyxiant grâce à un brasero défectueux. Ayant installé l'arme du crime dans la chambre de la Nonna pendant son sommeil, ils sortent de la maison le temps que le forfait s'accomplisse. Suit une « pause prolongée »<sup>14</sup>, pendant laquelle le spectateur, en suspension devant la scène vide et silencieuse, construit en imagination ce qui est en train de se passer invisiblement. Mais, coup de théâtre : les choses ne se déroulent pas ainsi et la Nonna réapparaît sortant de sa chambre, « regarde le braséro, sort une poêle à frire, un bidon d'huile, deux œufs »<sup>15</sup> et se prépare dessus des œufs sur le plat. Ici encore, le parfum, le goût – celui des œufs en train de frire –, matérialisant la temporalité diégétique, lui fait instantanément absorber la temporalité spectatorielle en apportant à la psyché du spectateur la preuve tangible de sa réalité référentielle. Goûtant littéralement ce qui se passe sur la scène, il se trouve en quelque sorte directement habité de la conviction que cette Nonna de cauchemar existe, qu'elle est increvable, et que si elle dévore littéralement sa famille comme elle dévore ses œufs, il sera inéluctablement le prochain sur son menu. Le rire que cet épisode provoque se mêle indissociablement de l'angoisse provenant du basculement de l'univers référentiel du spectateur vers celui de la scène – scène horrifiante, en l'occurrence.

Mais le pouvoir véhiculaire du goût en tant qu'outil dans une dramaturgie à visée politique ne se décline pas nécessairement uniquement sur ce mode violent générateur d'angoisse. On peut également en faire un usage non-traumatisant dans une modalité positive et constructive. J'en donnerai pour preuve le spectacle *Cuisine et confessions* de la compagnie circassienne québécoise Les 7 doigts de la main, créé en 2014. Cette compagnie annonce dès la première page de son site internet les préoccupations qui ont présidé à sa création en 2002 : créer, par une

---

<sup>14</sup> R. Cossa, *La Nonna*, Actes Sud, Paris 1990, Acte II, p. 84.

<sup>15</sup> Ivi, Acte II, p. 84.

démarche artistique « hybride et collaborati[ve], un cirque d'auteur ... à échelle humaine, ... où des hommes et des femmes expriment avec leurs mots, leurs danses et leurs acrobaties, une part de leur humanité ». « Exprimer » le dénominateur commun que constitue « notre humanité » peut sembler un programme politique minimal. Notons toutefois que définir ce qu'est un être humain par rapport à ce qui est un monstre et définir la société que ces deux types produisent est la préoccupation ouverte de tous les auteurs politiques déclarés, au premier rang desquels Bertolt Brecht, George Tabori et Edward Bond, dont nous venons de parler.

Quoi qu'il en soit, c'est cette question que la compagnie choisit de travailler par le biais d'un spectacle composé de numéros acrobatiques chorégraphiant la préparation d'un repas destiné à être partagé avec le public et ponctué de « confessions » poétiques mettant en valeur la relation entre amour et nutrition. Jamais énoncée ouvertement, l'idée que l'être humain est celui qui prend soin de son semblable, donc, qui le nourrit, apparaît dans les diverses « confessions » des artistes : celle de Melvyn<sup>16</sup>, que sa mère console avec une « omelette parfaite » lorsque, chaque week-end, il voit ses demi-frères aller rendre visite à leur père, alors que lui n'en a pas ; celle de Pablo qui raconte son coup de foudre pour l'homme qui lui « a préparé des *empanadas* à cinq heures du matin » ; celle de Mishannock qui regrette les tables rondes à un pied de son enfance autour desquelles il courrait avec son frère sans risque de se blesser. Mais la sphère familiale ou amoureuse (la sphère privée) n'est pas la seule à être convoquée. D'autres « confessions » sont de nature plus publique, plus sociale : Mishannock regrette aussi les tables rondes à un pied car autour d'elles, « il y a toujours de la place pour une personne de plus », ce qui n'est pas le cas des tables rectangulaires ; Mathias choisit de célébrer la beauté de la vie en imaginant le dernier repas qu'il aurait préparé à son père, disparu sous la dictature argentine ; toute la troupe participe à un sketch parodiant une émission de télé-achat et sa trivialisation commerciale de la nutrition. Ainsi, la dimension privée et la dimension publique de l'expression humaine de l'amour se trouvent-elles réunies par la même métaphore : l'acte de nourrir.

---

<sup>16</sup> Les noms sont ceux des artistes, tels qu'employés dans le spectacle.

Cette métaphore non seulement constitue le contenu idéologique du spectacle, non seulement informe le dispositif scénique à l'image d'une cuisine géante, mais elle déborde encore ce cadre en l'animant d'un va et vient, d'un mouvement d'échange où, *via* les artistes, le spectacle et le public se nourrissent mutuellement. En effet, dans les deux premiers tiers de la représentation les moyens de transmission idéologique « classiques » évoqués plus haut se trouvent mobilisés. Ainsi, la troupe vient se mêler aux spectateurs, discute avec eux de leurs recettes préférées, de leurs souvenirs culinaires, leur propose de petits défis comme de casser des œufs avec une seule main, créant de micro-numéros dans la salle qui devient le miroir de la scène. Inversement, elle invite le public à monter sur les planches, soit pour l'aider dans la préparation du grand repas, soit pour participer carrément aux numéros. C'est à une spectatrice que Melvyn demande de venir goûter son « omelette parfaite », dont l'ingrédient principal est « love ». De même, ce sont trois spectateurs que l'on invite sur scène pour faire connaissance de manière totalement artificielle autour d'un bol d'olives, alors que les artistes vont se cacher, inversant ainsi les rôles. La lumière également, lors du prologue et aux nombreux moments où les artistes s'adressent directement à la salle, est partagée entre les deux espaces. Tous ces procédés construisent ludiquement et agréablement une identité spectatorielle participative où le spectateur n'est plus un simple consommateur mais devient aussi un ingrédient de l'événement spectaculaire, voire même un co-créateur, puisqu'au dernier tiers du spectacle, il lui est demandé de régler le compte à rebours de son téléphone portable afin qu'il sonne 40 minutes plus tard, lorsque le gâteau que Sydney enfourne à ce moment sera cuit, marquant ainsi la fin du spectacle. Le spectateur a parfaitement conscience de sa place dans la dynamique nourrir/être nourri et se sent valorisé par ce rôle.

Mais c'est en fait au cours d'une expérience sensible que s'éprouvera le plus fortement le sentiment d'appartenir à une humanité définie par sa capacité à nourrir son semblable, c'est-à-dire à l'aimer. En effet, au fur et à mesure de la cuisson, le parfum du gâteau s'intensifie dans la salle, matérialisant le temps diégétique. À mesure que celui-ci se fait de plus en plus perceptible, c'est à dire concret, il évacue inéluctablement le temps

du spectateur et s'impose en temporalité de référence perçue comme objective. Là encore, il prend les rênes du vécu spectatorial. Entraînant le spectateur vers un point de clôture incontestable, ce « temps au goût de gâteau à la banane », instaure alors une attente, et même une « espérance », au sens religieux du terme, c'est-à-dire une attente doublée d'une certitude. Le spectateur « sait » de façon sensible que chaque minute le rapproche du moment où il communiera avec la troupe et le public – avec ses semblables – à travers le partage du gâteau. Dans *Cuisine et confessions*, force est de constater que la matérialisation du temps par le goût réussit le tour de force de mettre un temps clos, un temps de nature rituelle, voire religieuse, au service d'une forme de construction de conscience politique chez le spectateur.

Nous avons tenté de démontrer que le caractère physiologique de la gustation efface la perception temporelle subjective et singulière qui est celle de l'individu en position de spectateur pour la remplacer par une expérience du temps diégétique qui se trouve alors vécu comme référentiel. Cette propriété du goût de faire absorber le temps spectatorial par le temps diégétique se trouve parfois mise au service de dramaturgies à visée politique. On peut toutefois s'étonner du peu d'usage qui en est fait au regard de son efficacité, puisque, court-circuitant les lenteurs, les lourdeurs, les hésitations de la pensée conceptuelle, elle modifie le cadre de référence perceptuel du spectateur, faisant vivre à ce dernier une expérience profonde. Qui plus est, cette expérience ne se limite pas à la durée du spectacle, puisque la capacité du goût et du parfum à mobiliser la mémoire affective permet au spectateur de revivre, dans la vie « réelle » ce qu'il a éprouvé au théâtre. Ainsi, l'odeur d'autres gâteaux à la banane réactualisera pour certains l'émotion ressentie lors d'un spectacle qui leur a donné une place qu'ils n'ont peut-être pas dans leur vie – et qu'ils lutteront peut-être pour acquérir. Les sens – gustatif, olfactif – ne sont pas nécessairement les ennemis du Sens, du discernement qui nous permet de nous situer dans une condition sociale et politique, et le théâtre en est un apte révélateur.

Edward Bond ne nous enjoint-il pas, d'ailleurs, de quitter le théâtre « affamé de changement »<sup>17</sup> ?

---

<sup>17</sup> E. Bond, *Theatre Poems and Songs*, Methuen, Londres 1978, p. 5. Ma traduction.