



Le centre et ses activités Ressources L'équipe Dramatica

Eleni Papalexiou, Le théâtre politique de Rodrigo Garcia

« Un homme qui se jette dans le vide

du haut d'une tour en flamme en plein Manhattan

ressent la même cruauté et la même injustice

qu'un homme qui meurt de faim / à Tucuman ou au Rwanda,

victime du libéralisme économique. » 1

On pourrait croire cette phrase issue d'un discours politique contre l'impérialisme américain ou d'une diatribe contre les inégalités mais il s'agit en réalité d'un fragment d'une pièce de théâtre de Rodrigo Garcia, intitulée *Agamemnon*. L'auteur est un metteur en scène argentin d'une quarantaine d'année qui a depuis quelques temps élu domicile en Espagne où il a fondé sa compagnie, La Carniceria Teatro. A la frontière entre le théâtre, la danse et les arts plastiques, son œuvre véhicule un fort contenu politique que l'auteur exprime dans un style particulièrement impertinent. Quoique controversé, il bénéficie aujourd'hui d'une certaine notoriété : ses pièces ont été traduites et publiées en français et ont été jouées sur des scènes renommées telles que le Théâtre National de Bretagne, celui de Chaillet, des Amandiers et également l'antique théâtre de Delphes.

La plupart des pièces de l'auteur concernent l'actualité. Même s'il peut sembler particulièrement périlleux de traiter de politique au théâtre à notre époque où la télévision se livre à la dramatisation continuelle des événements politiques, économiques et sociaux, Rodrigo Garcia 2 ose proposer un théâtre politique qui alerte les spectateurs sur les dangers de la consommation, contestant la mondialisation et dénonçant la concentration des pouvoirs. Son théâtre nous éclaire sur sa vision d'une certaine réalité sociale de l'Occident actuel, laissant entrevoir un homme en proie à un environnement qui l'opprime, le tyrannise, un monde où la notion de valeur n'est plus que marchande. Il met en scène un homme en révolte et aussitôt le tourne en dérision, offrant le spectacle à la fois dégradant et ridicule d'un humain soumis à des stimulus, ce spécimen qui, remplissant son caddie au supermarché, achète inévitablement les produits par lot car l'inscription « 2 pour le prix d'1 » est un argument, comme chacun sait, irréfutable.

Son écriture a un caractère audacieux et violent ; la structure en est poétique, parfois rythmique. Les acteurs prononcent un texte composé de courtes phrases qui rappellent parfois des slogans et construisent des monologues interminables à caractère répétitif. Comme la société accumule les produits et martèle les discours publicitaires, R. Garcia, de manière mimétique, accumule, empile phrase sur phrase ; l'acteur régurgite en paroles sa surconsommation. L'acte de parole est, pour lui, un acte de survie : on parle pour exister. Les mots jaillissent tant bien que mal, évoquant les non-événements qui constituent la vie d'un individu dans les rouages d'une société néo-libérale accomplie. Le texte se débite sous la forme de « conversations de comptoir » et ses personnages interpellent à l'occasion le public.

Ses textes naissent souvent simultanément à leurs créations théâtrales ; ce ne sont pas des pièces de théâtre à mettre en scène ultérieurement mais des matériaux qui, dans un livre, peuvent n'avoir, en apparence, aucun rapport entre eux et qui ne prennent vraiment sens dans la structure de la représentation théâtrale. L'écrivain autorise des approches diverses, des déplacements entre les fragments, laissant une liberté importante aux metteurs en scène. C'est une attitude qui montre le besoin de renouvellement du texte et atteste de sa nécessaire adaptation à une actualité.

On pourrait croire que R. Garcia ne se sert que d'instruments aussi actuels que ceux du monde dont il parle mais, dans une approche plus fine, il dispose aussi d'autres armes pour dynamiser son époque. Il fait notamment souvent des détours par les mythes : ainsi en va-t-il dans *Prometeo*, *After sun* et *Agamemnon*, trois pièces où courent des thèmes issus de la mythologie grecque.

Il faut noter que dans son *Agamemnon*, il n'existe toutefois pas de rapport direct avec la tragédie éponyme. Les personnages de sa pièce appartiennent à l'actualité mais, dans son texte, il est fait mention de ressemblances qu'ils entretiennent avec ceux de la pièce d'Eschyle. L'utilisation du mythe permet efficacement d'évoquer une histoire à caractère cyclique où tout se répète misérablement - personnages et situations - et dans laquelle, finalement, seuls diffèrent les noms. Ce passage d'*Agamemnon* en est un clair exemple :

« On va envoyer des cartes postales de gens célèbres mais en changeant leurs noms :

Une carte postale avec la tête d'Hillary Clinton

Une de Bill Clinton où on peut lire : Agamemnon.

Une de Monica Lewinsky où on peut lire : Cassandre.

Une de Dodi al Fayed où on peut lire : Egisthe.

Une de Lady Di où on peut lire : Cassandre.

Et une du prince Charles où on peut lire : Agamemnon cocu.

Et une des fils de Saddam où on peut lire : Iphigénie.

Et une de Saddam où on peut lire : Agamemnon.

Et une de Tony Blair où on peut lire : Egisthe.

Et une de José María Aznar où on peut lire : le messager.

Et une de Berlusconi où on peut lire : Agamemnon.

Et une de Canal 5 où on peut lire : le palais des Atrides. » **3**

Dans cette pièce, le metteur en scène nous alerte sur les dangereuses conséquences de la consommation, sur la mondialisation et sur la concentration du pouvoir dans les mains d'un faible nombre de multinationales. Il attire particulièrement l'attention du spectateur sur le projet de nouvel ordre mondial dans lequel un pays, avec la force de son armement et de sa richesse, peut détenir une plus grande puissance que celle de tous les autres pays réunis :

« Alors, je divise la TRAGÉDIE en sept actes.

Et je donne à chaque acte le nom d'un des pays les plus riches du monde.

Une aile de poulet frit : l'Allemagne

Une aile de poulet frit : le Japon

- Et je dis à ma famille : Allez, on va écrire les

noms à côté de chaque aile de poulet, avec de la

moutarde, du ketchup et de la sauce barbecue.

Une autre aile de poulet frit : la France.

Une autre aile de poulet frit : la Grande-Bretagne.

Une autre aile de poulet frit : le Canada.

Une autre aile de poulet frit : l'Italie.

Et au milieu, un gros morceau de blanc de poulet : les Etats-Unis. » **4**

Sur scène, il manifeste son rejet de ce type de société en inondant le plateau d'un flot ininterrompu de nourriture de supermarché sous emballage, que les acteurs ingurgitent sans limite. Ceux-ci se livrent à différents types de comportements pathologiques. D'une manière névrotique, ils se mettent soudain à s'agiter en tous sens, à danser frénétiquement ou à crier. Cette atteinte à l'intégrité du corps et de l'esprit nous fait alors rejeter la perspective pour nous-même d'une telle dégradation. Les corps, les mots, les objets, les images, la musique et la lumière fusionnent sur scène dans une œuvre qui est en rupture manifeste avec les conventions théâtrales. L'obscénité de la société de consommation, son ineptie, sa vulgarité et, pour finir, sa profonde inhumanité constitue, pour R. Garcia, la véritable tragédie :

« [...] je prends la bouteille de ketchup et j'écris en grand sur la table le mot : TRAGÉDIE. Alors mon fils se fend la gueule. Moi, je lui explique que la TRAGÉDIE commence dans le monde industrialisé. » **5**

Le metteur en scène s'attaque également de manière particulièrement corrosive, mais aussi moraliste, à notre société de consommation dans sa pièce *Jardinage humain*. Dans cette pièce, R. Garcia voit dans son jardinier un être "malfaisant", il le conçoit comme un manipulateur de la nature. Le jardinier modifie, domestique, façonne, ordonnance la nature, lui donne des formes artificielles ; il la dénature, la dépossède, tout comme le chirurgien esthétique qui déforme, reforme et finalement rend ses patients difformes. Son jardinier manipule du vivant et travaille à nous faire croire que le jardin est la nature. La société où nous vivons, Garcia ne feint pas de le dire, modèle l'homme, le formate ; elle fabrique plus qu'elle ne crée : elle produit. L'homme doit y avoir sa place, c'est-à-dire la place que la mode, la publicité, les politiques, les médias lui ont « taillée » :

« On taille les arbres pour que les arbres repoussent plus forts, mais la taille des femmes et des hommes ne donne pas les mêmes résultats. » **6**

Rodrigo Garcia continue de critiquer la société de consommation de manière acerbe avec la dernière des pièces qu'il a présentées en France et qui s'intitule *L'Histoire de Ronald, le Clown de McDonald*. Le titre qu'il a choisi fait pressentir la critique, l'ironie et le spectacle le confirme : sur scène, les acteurs fracassent tout un rayon de supermarché, aspergeant au passage quelques spectateurs des premiers rangs. Les paquets de Kellogg's fusent, mais aussi des légumes, des pastèques. Des bouteilles explosent et libèrent divers liquides – du coca-cola, du lait, du vin, etc. L'accumulation et le mélange de ces liquides dévidés sur le plateau deviennent rapidement nauséabonds. Il transforme la scène en une immense décharge. Le metteur en scène souhaite bien nous écœurer en nous montrant des hommes qui se livrent à la destruction de nourritures et de boissons qui ne sont présentées ici que sous la forme dénaturée et aseptisée de « produits alimentaires ». Il montre aussi à quel point l'homme est abêti par une colonisation économique et culturelle essentiellement nord-américaine et invite son public à réfléchir sur ce qui est corrélatif à cette société de consommation. Voici un passage de la pièce :

« Si tu as neuf ans et que tu vis à Bruxelles, tu vas

au McDonald's le dimanche.

Si tu vis en Bolivie, tu vas à la mine pour les

Américains.

Si tu as neuf ans et que tu vis à Florence, tu vas

au McDonald's le dimanche.

Si tu vis en Afrique, tu couds des ballons pour Nike. » **7**

À la fin de la pièce, on voit trois clowns McDonald's qui font cuire au barbecue les grands chefs-d'œuvre de la littérature mondiale pour les consommer arrosés de ketchup, entre deux pains à hamburger. Notons donc que le théâtre d'aujourd'hui peut effectivement aborder l'actualité politique alors que, dans les temps anciens, un théâtre d'actualité devait, pour exister, éviter tout à la fois la censure et le traumatisme du public. Nous pouvons, à cet égard, citer ici une histoire antique suffisamment éloquente. En 494 avant J.-C., les Athéniens s'étaient emparés de la cité de Milet en Asie Mineure. Peu après, l'événement avait inspiré Phrynichos, un auteur tragique de l'époque, qui avait écrit une pièce intitulée la Prise de Milet et dans laquelle il mettait en scène le deuil des citoyens d'Athènes. Lors de la représentation, le public fondit en larmes et on infligea à l'auteur une amende de 1000 drachmes avant de décréter l'interdiction du drame parce qu'il évoquait des maux qui concernaient les Athéniens en propre. En France cette fois, plus proche de nous puisqu'il s'agit de l'année 1958, c'est Jean-Paul Sartre qui, évoquant le problème de la censure, affirmait qu'on ne pouvait pas produire une pièce contre la guerre d'Algérie mais qu'il était tout aussi problématique d'en jouer une qui n'en traitait pas. Quatre ans plus tard, en 1962, l'écrivain en parlera effectivement à travers son adaptation des Troyennes d'Euripide.

À cet égard, notons qu'il existe plusieurs façons d'utiliser le mythe pour aborder l'actualité politique. Sartre s'en sert comme d'un voile, Garcia pour démasquer. Dans ses pièces, le spectateur fait le chemin à rebours : il découvre Agamemnon sous les traits de Berlusconi, de Bill Clinton ou de Saddam Hussein tandis que, dans les Troyennes de Sartre, le spectateur associe indirectement les souffrances des femmes de Troie à celles de la guerre d'Algérie. Dans l'œuvre de Garcia, le mythe remplace le nouveau dans l'ancien et permet de penser l'un par rapport à l'autre.

Malgré le fait que son théâtre ne rencontre pas pour l'instant le problème de la censure et que l'artiste peut tout à fait présenter des scènes provocatrices ou grotesques, il est cependant confronté à d'autres difficultés. En effet, il dénonce un système politico-médiatique qui a banalisé la violence et qui, sous couvert de la dénoncer, l'offre souvent en spectacle avec une télévision qui a ainsi considérablement relevé notre niveau de tolérance à la souffrance en même temps qu'elle flatte le voyeurisme et qu'elle déculpabilise l'indifférence. Le metteur en scène évite de tomber dans l'écueil de montrer une violence qui fascine plus qu'elle ne fait réfléchir ou pousse à réagir. Les outrances scéniques des acteurs et des accessoires, les envolées d'invectives et d'insultes ne sont pas dénuées de drôlerie, au contraire.

En traitant les événements de l'actualité sous un angle comique, R. Garcia évite la reproduction d'un théâtre qui pourrait ressembler à un journal télévisé. L'auteur, sabre au poing, attaque l'ennemi par le grotesque, l'ironie, empruntant parfois au style du « théâtre de rue », faisant feu de tout bois pour transmettre sa rage, sans pour autant ennuyer. L'utilisation du mode humoristique n'affaiblit nullement le caractère clairement politique de ses créations. Il s'agit d'un théâtre de combat. En assumant le caractère naïf, moraliste, provocateur et utopique de celui-ci, son manque de distance et d'objectivité, il le considère comme un outil de communication sociale, n'ayant donc pas simple vocation à divertir.

D'après R. Garcia, le théâtre doit générer une tension dans le public et est potentiellement un vecteur d'action sociale concrète. En provoquant, il est capable de libérer une force d'indignation, susciter notre réflexion et nous muer en spectateurs/acteurs ; en ce sens, le metteur en scène espère de son public qu'il se responsabilise. Il souhaite que le spectateur soit un acteur social plus alerté sur les mécanismes d'oppression dont il est à la fois victime et bourreau. Le positionnement politique de l'auteur s'exprime donc à travers un théâtre de caractère éphémère qui critique et s'oppose à la brutalité du réel. Selon le metteur en scène, « questionner la réalité, être grossier et violent dans le théâtre, est une attitude pleine d'espoir » **8**, une attitude de combat :

« C'est pour cela que nous présentons des travaux combatifs et ingénus qui n'ajoutent pas de la culture à la culture. Ils se présentent comme un autre produit qui se consomme et s'oublie vite. Mais ils génèrent avec le temps, par accumulation et insistance, un sédiment indélébile. C'est toujours pareil : il y a ceux qui poussent d'un côté et ceux qui tiennent à tirer de l'autre. » **9**

1. GARCIA Rodrigo, *Agamemnon*, Les Solitaires Intempestifs, 2004, p. 31. [renvoi]

2. Né à Buenos Aires en 1964, Rodrigo Garcia est venu vivre à Madrid où il travaille depuis 1986. Il y a fondé en 1989 la compagnie Carnicería Teatro (littéralement « théâtre de boucherie »). [renvoi]

3. GARCIA Rodrigo, *Agamemnon*, traduit de l'espagnol par Christilla Vasserot, Editions Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2004, pp. 25-26. [renvoi]

4. *Ibid.*, pp. 31-32. [renvoi]

5. *Ibid.*, p. 31. [renvoi]

6. GARCIA Rodrigo, *Jardinage humain*, traduit de l'espagnol par Christilla Vasserot, Editions Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2004, p. 24. [renvoi]

7. GARCIA Rodrigo, *L'Histoire de Ronald, le Clown de McDonald*, traduit de l'espagnol par Christilla Vasserot, Editions Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2003, p. 27. [renvoi]

8. GARCIA Rodrigo, « présentation », [en ligne] disponible sur : (consulté le 15 août 2004). [renvoi]

9. *Ibid.* [renvoi]