

# Le paradoxe scénographique du homard

Dichotomie entre discours revendiqué et discours produit sur la condition animale dans *Accidens. Matar para comer* de Rodrigo García<sup>1</sup>

**Céline-Marie Hervé**, IRET, EA 3959, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

183

Revue *Traits-d'Union*

#10 La condition animale : stratégies discursives et représentations

**Résumé** : Sur scène, un homard est supplicié, découpé, grillé et mangé par un comédien. Si une première lecture de la performance confirme une revendication de l'exploitation animale assujettie à la passion carniste et aux pulsions sadiques de l'homme – discours clairement exprimé par le metteur en scène dans les textes explicatifs de sa proposition –, l'analyse scénographique révèle que d'autres dynamiques discursives sont à l'œuvre et qu'elles ne supportent pas forcément cette revendication. Effectivement, une observation attentive fait émerger d'autres représentations en action : celle du homard comme victime basculant en figure de martyr, l'appel à la compassion face à l'expression (réelle et scénographiée) de sa souffrance, la question du sacrifice (chrétien) de l'innocence, l'injonction au public de se positionner par rapport à sa responsabilité dans sa consommation des animaux, l'éclatement de la notion de représentation par le réel, et

donc la portée politique de la « cause poétique », ainsi que le questionnement de la notion même d'humanité. L'articulation de ces discours se pose alors en porte-à-faux avec l'intention du metteur en scène exprimée dans ses textes explicatifs.

Étant donné que l'expression scénographique vient supporter l'existence d'une condition animale comme sujet d'empathie, elle l'expose en dépit de son créateur, qui, de son côté, revendique l'humain « assassin » comme nature de l'humanité. Le propos de la performance prend donc sa distance avec son auteur par son expression scénographique au profit de la condition animale.

**Mots-clés** : Scénographie, représentation, performance, martyr, condition animale

**Abstract:** On stage, a lobster is tortured, cut up, grilled and eaten by an actor. Although a first reading of the performance confirms a claim on animal exploitation, subject to human carnist passion and its sadistic drives – fitting with the director's statement clearly expressed in two explicative texts about his artistic proposal –, the scenographic analysis reveals other discursive dynamics at work which do not necessarily bear this claim. Indeed, a careful observation brings out other

representations at work: the lobster as a victim rocking into a martyr figure, the call for compassion to its suffering expression (real and staged), the question of (Christian) sacrifice of innocence, the injunction to the public to position oneself in relation to one's responsibility in one's animal

**Keywords:** Scenography, representation, performance, martyrdom, animal condition

## Tuer chaque soir un crustacé sur scène : de l'art ou du carnage ?

Un homme sort un homard vivant d'une caisse remplie d'eau. Il le suspend à ce qui ressemble à un crochet de boucher, descendu depuis les cintres. Par un micro rattaché au crochet, on entend le cœur du homard s'emballer selon les variations du stress. Dans la pénombre bleutée, l'homme prend son temps, considère le public ou l'animal en fumant une cigarette dont les volutes s'estompent doucement. Il vient régulièrement arroser d'eau la bête dont le rythme du cœur s'accélère et le corps s'excite sous le stimulus, avant de progressivement s'immobiliser. Puis, l'homme décroche le homard et se rend à une cuisine aménagée sur le côté. Depuis le début, on peut en effet apercevoir une longue table avec un grill et des ustensiles. Il pose l'animal sur le plan de travail et lui écarte bien les pinces en croix en le maintenant fermement contre la table. Il attrape un grand couteau et tranche, avec fracas, les deux pinces de l'animal. Après avoir récupéré les pinces, éjectées sous la violence du geste, l'homme s'emploie d'abord à percer puis trancher, en abattant puissamment la lame par deux fois, le corps giclant et craquant du crustacé. Les morceaux encore remuants de l'animal sont ensuite mis à griller sur la plaque de cuisson. L'homme s'assoit alors tranquillement pour ouvrir une bouteille de vin blanc et s'en servir un verre. La vidéo d'un texte traitant d'un accident de voiture<sup>2</sup> sur un fond aquatique est projetée sur le mur de fond de scène. Le texte est accompagné par la chanson *What a wonderful world*<sup>3</sup>. À la fin de ce moment sonore, l'homme attablé se sert au fur-et-à-mesure les morceaux cuits du homard dans une assiette et le déguste avec les doigts, en s'aidant d'un casse-noix pour briser bruyamment la carapace. L'ensemble de l'action se déroule face au public, le comédien l'observant frontalement, sans un mot.

Des défenseurs de la cause animale ont demandé l'annulation de la performance, lancé une pétition signée par 29000 personnes et manifesté à l'entrée des théâtres<sup>5</sup>. Elle a été interdite à Madrid, Barcelone, Milan<sup>6</sup> et, en Pologne, le metteur en scène a été convoqué au commissariat de police afin de s'expliquer pour acte de torture<sup>7</sup>. Celui-ci s'est défendu contre ses détracteurs par une tribune publiée dans la presse<sup>8</sup>. En outre, la performance a été interrompue deux fois par des décrochages intempestifs de l'animal, en Pologne et en France, ce qui mit l'auteur en colère<sup>10</sup>. La spectatrice française a expliqué qu'elle pensait qu'il s'agissait d'une performance basée sur l'expérience de Milgram<sup>11</sup>.

Cette performance théâtrale mobilise manifestement des positionnements divergents sur la condition animale. Pourtant, il n'est pas évident de déterminer avec exactitude où se situe le point de friction dans les discours exprimés car, si un homard est bien tué à chaque représentation, la performance, en elle-même, ne semble pas pour autant revendiquer la maltraitance animale par cruauté gratuite. Il est alors intéressant d'observer le rapport entre l'intention du metteur en scène, qui s'énonce clairement dans ses textes paraspectaculaires, et ce que la scénographie de la performance exprime. Selon la théorie systémique de la scénographie<sup>12</sup>, la scénographie est en effet décentrée d'une intégrité propre et productrice de ses propres dynamiques discursives<sup>13</sup>, dans un rapport ternaire avec les intentions du metteur en scène et les interprétations du public. Quel discours sur la condition animale est alors porté par cette scénographie et comment s'articule-il avec l'intention de son auteur ? Pour tenter de répondre à cette question, l'article analysera d'abord le système de représentation performé. Il observera ensuite sa marge de cohérence avec les revendications du metteur en scène.

## I La performance théâtrale : ce que dit la scénographie

L'analyse scénographique se révèle ici pertinente pour comprendre le discours proposé par la scénographie de la performance, c'est-à-dire pour décrypter dans la langue le message véhiculé par le langage scénographique. Effectivement, celui-ci organise et produit sa cohérence par l'articulation de chaque élément de représentation dans un rapport contextuel interne (formant système), exprimant dans ce jeu (soutenu par la mobilisation d'un dispositif d'expression) une proposition sémantique<sup>14</sup>. Ces éléments ne sont pas neutres dans l'idée ou le code qu'ils véhiculent (attachement sémiotique), ce qui permet de créer du sens dans la logique interne de la proposition scénographique (motivation dynamique du système de représentation), mais aussi dans son rapport au contexte extérieur<sup>15</sup>. Selon la théorie systémique de la scénographie, ce paradigme forme un objet scénographique intègre qui s'offre alors comme une interface au récepteur dont la réception et l'activité cognitive sont intégrées par les notions de projection d'imaginaire, d'investissement intime, de perception culturelle... mais cet aspect ne sera pas traité ici, faute de place. Il sera cependant question d'un *horizon d'attente scénographique* postulé par l'objet scénographique mais qui ne s'accomplit pas forcément dans sa réception publique et qui le différencie ainsi de celle-ci. Il n'est donc pas question d'une étude de la réception du spectacle mais bien d'une observation du système de représentation proposé par la scénographie.

L'intégrité de l'objet scénographique crée son indépendance également par rapport à son créateur (pas toujours conscient de ce qu'il induit dans sa production), ce qui pose une distance et un décalage possible entre ce qui est intentionné par l'auteur et ce qu'une scénographie exprime. L'analyse scénographique se donne alors pour objet d'observer une expression scénographique en son cœur, en décomposant l'organisation interne structurant cet objet, indépendamment de l'intention *revendiquée* du créateur et de ses réceptions individuelles.

### *Plusieurs discours en opération*

On peut d'abord observer que la performance du homard se décompose en quatre parties : son exposition supplicante, son découpage (acmé spectaculaire), sa cuisson et sa consommation. Le déroulé pose donc le destin de l'animal comme objet central d'attention et schème d'action ; destin soumis à la volonté d'un comédien

humain. Le propos de la performance affirme ostensiblement une domination alimentaire de l'homme sur l'animal, annoncée dès le titre (*Matar para comer*). La condition animale proposée dans ce discours se voit ainsi très clairement assujettie non seulement à l'exploitation humaine carniste, mais également, de par la mise en scène de la torture, à l'assouvissement de ses pulsions sadiques. Cela correspond au discours de retour à un comportement « naturel » de l'homme, discours qui est revendiqué par le metteur en scène<sup>16</sup>. Cependant, une observation attentive révèle qu'au-delà de cette première ligne discursive évidente la performance se voit traversée par d'autres dynamiques de représentation, structurant un rapport sémantique plus complexe.

C'est ce qu'on peut constater dans une deuxième ligne discursive identifiable où la scénographie de la performance construit une figure du homard souffrant, basculant en martyr. La pendaison de l'animal au crochet l'expose à la merci de son tortionnaire et du regard de la foule. Il est rendu impuissant à s'échapper ou à se défendre, sa vulnérabilité pleinement offerte en divertissement. Pour ce faire, cette exhibition du condamné coordonne le système de suspension utilisé dans les abattoirs<sup>17</sup> au supplice public des martyrs. Le paradigme crochet/tortionnaire/victime/public, rend le homard immédiatement identifiable comme une victime et le comédien comme son bourreau. Si la présence du public vise à cautionner l'acte et à en témoigner, c'est aussi à lui qu'est offerte en pâture la souffrance de l'animal. La spectacularisation du supplice centre le homard directement comme personnage principal, ainsi que sa vie et son corps comme enjeux de la performance. Cette scénographie du supplice public renvoie directement à la scène<sup>18</sup> du châtement-spectacle<sup>19</sup> du XVIII<sup>e</sup> siècle comme prise sur le corps des condamnés<sup>20</sup>, « toujours prête à inverser en pitié ou en gloire la honte qui était infligée au supplicié<sup>21</sup> ». Dans la performance, l'acte de torture principal tient au fait que le crustacé est extrait de son milieu aquatique vital, le plaçant en souffrance par dessèchement et asphyxie. Avec la stimulation de l'eau et la sonorisation microphonique, l'animal est présenté comme un être doté d'un cœur en tant que siège émotionnel, et par-là même comme être souffrant placé dans une situation tragique, voire pathétique, grâce à une scénographie dont le procédé est double. Si d'un côté l'usage du crochet réduit l'animal à sa carcasse consommable par la référence à l'abattoir, de l'autre, la suspension publique expose la vulnérabilité et l'impuissance de l'être vivant en détresse, ce qui permet d'invoquer l'empathie et la pitié du public en lui donnant à éprouver la proximité entre sa propre capacité à ressentir de la souffrance et celle de l'animal. Son sort est rendu poignant, et son abattage d'autant mieux présenté comme un acte réellement violent (augmenté par le côté gore des fluides giclant, du son de la carapace craquant sous le couteau et des mouvements des pattes et mandibules indiquant que l'animal est encore vivant sous le démembrement, même s'il n'émet aucun cri). La représentation de l'animal en tant que victime de la passion carnivore et sadique de l'homme est très clairement posée dans ce paradigme discursif. Elle établit ainsi les prémisses d'une réflexion sur la condition animale, potentiellement activée par la capacité humaine de compassion du public.

Ce discours s'articule d'ailleurs avec la récurrence d'un métadiscours du sacrifice. Le rituel public et spectaculaire de l'animal tué et mangé, en offrande à une entité supérieure, est reproduit tel quel<sup>22</sup>. C'est plus précisément la symbolique de l'agneau pascal (représentant l'innocence et la souffrance du Christ<sup>23</sup>) que l'on retrouve dans le sacrifice de l'animal à la « cause poétique<sup>24</sup> ». La récurrence des performances données et le respect du scénario tiennent alors lieu de rituel performé devant une assistance volontaire et communiant à la même cause.

Le rapport à la Passion du Christ est tout aussi perceptible dans la surexposition de l'innocent au regard de la foule lors de son supplice, dans l'appel à la compassion invoqué (et scénographié) par l'expression de la souffrance physique et morale (ici en analogie de préjudice attendue par l'horizon scénographique) de la victime, ainsi que par la mise en croix du corps avant la mort. La consommation du corps et du vin par l'officiant sur l'autel, devant les assistants, reprend l'office religieux de la transsubstantiation durant la messe chrétienne avec l'hostie et le vin ; expérience mystique mise en exergue par l'ambiance lumineuse tamisée commune aux églises et par les volutes de fumée de cigarette rappelant les vapeurs des encensoirs. Chaque homard consommé lors des performances rituelles est ainsi sanctifié comme un martyr au nom de la cause poétique. La condition animale proposée est alors une réitération symbolique de la condition humaine.

La troisième ligne discursive concerne une sommation de se positionner faite au public. Considéré comme projection d'une société consommatrice d'animaux qui ne voudrait pas en assumer la responsabilité, sa posture hypocrite lui est violemment renvoyée à la figure. Elle se formule par un geste de monstration très agressif et frontal de l'acte, habituellement dérobé, d'abattage d'un animal. Le discours produit par cette mise en situation émet brutalement l'injonction suivante : « ouvrez les yeux sur l'implication de votre consommation ! Ne détournes pas le regard de l'acte de tuer précédant l'acte de manger, que la morale actuelle et l'industrie ont évacué du champ public ». Cela est très clair dans le sujet de la performance (tuer en direct un animal), dans la suite d'actions performées (découper, griller, manger), dans le titre (*Matar para comer*), mais aussi dans la frontalité très active de la scénographie (aucun obstacle entre la scène et la salle, très grande proximité avec le public, profondeur de scène réduite, actes exposés sans éléments distrayants, pas d'échappatoire d'attention sur d'autres éléments) et dans l'attitude effrontée du comédien (présence scénique ininterrompue, positionnement de face, regard direct au public, gestuelle oscillant entre tranquillité et brutalité). En scénarisant la mise à mort dans un rapport direct, sans édulcoration de la violence ni échappatoire de la pensée ou du regard, la scénographie interpelle sans ambages les membres de l'assistance en leur demandant de se positionner dans leur propre rapport à la torture, à l'abattage et à la consommation des animaux.

Ce positionnement est aussi soutenu par le paradigme théâtral submergé par le réel<sup>25</sup>. Il se produit ainsi une rupture de l'illusion et des conventions de la fiction (notamment une suspension consentie de l'incrédulité dans laquelle nous plonge habituellement la fiction) amenée par un basculement du lieu de la fiction théâtrale à celui du restaurant scénique. L'événement théâtral abandonne partiellement ses prérogatives du faire semblant pour devenir le cadre d'un événement non fictionnel (le comédien ne fait pas semblant de manger le homard) et réel, dans le sens où les conséquences de l'événement s'actent hors du plateau (le homard reste mort), sans plus aucune narrativité (au sens de fable), ni distance. Si l'événement est orchestré, il n'est pas mis en scène au sens habituel, car l'un des deux intervenants ne joue pas – il souffre et meurt vraiment – et le deuxième ne feint que l'attitude et non les actes qu'il produit sur le premier (torturer, tuer, manger). La posture du comédien n'est pas celle d'un personnage mais celle d'une figure. Sans nom ni histoire ni psychologie, son abstraction concentre en lui plusieurs niveaux de discours en différents rôles : surveillant, tortionnaire, bourreau, sur le registre carcéral ; agent de déplacement, de préparation, d'abattage, sur le registre de l'abattoir ; cuisinier, maître d'hôtel et client sur le registre de la restauration ; mais aussi comédien, metteur en scène et reflet du public sur le registre théâtral. Cette concentration contextuelle conduit à un rôle supplémentaire, celui

du consommateur, dans un contexte plus largement sociétal. L'abstraction amène enfin à un épuisement de ces rôles dans la performance réelle des actes et questionne le positionnement personnel du comédien. En effet, en acceptant d'exécuter ces actes, l'homme, en sa propre identité, y adhère. En ne se révoltant pas contre la performance qui lui est proposée, le public laisse quant à lui échapper son consentement. C'est ici que l'on peut retrouver le paradigme de Milgram, qui a pu être identifié comme tel par la spectatrice ayant décidé de reprendre le contrôle de son positionnement individuel en décrochant la bête. À travers ce qui est habituellement considéré comme fiction, et ainsi inoffensif et dépolitisé pour certains, le surgissement d'un acte réel bouleverse la convention pour provoquer une réaction et requérir instamment un positionnement. La représentation ne peut plus être renvoyée à du « pour de faux ». Ce discours pose la représentation comme une notion intrinsèquement politique, inhérente et permanente du rapport de l'être humain au monde et non cloisonnée à ce qui serait un champ inconséquent de l'art. Il y intègre la question animale et interroge sur ce que l'on peut faire ou pas à une bête au nom du geste artistique.

Une dernière ligne discursive peut enfin être dégagée dans le rapport entre les éléments hétérogènes du contenu de la performance, du texte projeté (dont la narration utilise le « je » pour raconter un accident de voiture duquel le narrateur a réchappé) et de la chanson *What a wonderful world*, comme une interrogation sur le rapport urgent de l'être humain à vivre. En effet, le texte projeté questionne la fragilité de l'état vivant qui peut s'interrompre en un instant. Le personnage du texte confesse qu'il reste choqué d'avoir survécu à l'accident alors que d'autres n'ont pas eu cette chance. Il raconte que, dans la trivialité de sa cuisine, il ne se remet pas de cette irruption du réel dans sa représentation du monde et de sa condition d'être humain mortel<sup>26</sup>, alors qu'en contradiction la chanson propose la vie comme une expérience merveilleuse. Le texte, la chanson et la performance peuvent ainsi s'articuler dans un rapport de continuité narrative : après un accident (texte), un homme se rend compte que la vie est merveilleuse mais fragile (chanson), alors il décide d'acter une forme de jouissance par réactance (performance). Le texte et la chanson donnent un arrière-plan et une justification au contenu de la performance. On retrouve, de ce fait, la cuisine sur scène où l'acteur jouit de son état de vivant, non pas « en ouvrant une boîte de raviolis sauce tomate<sup>27</sup> » mais en se nourrissant de la chair qu'il a lui-même tuée. Cependant, si le titre éclaire le rapport alimentaire, il ne dit pas « tuer pour vivre » mais *Matar para comer*. Il y a là une dichotomie entre ce qui peut être entendu comme « tuer pour survivre » (se nourrir) et le contenu de la performance qui s'expose comme « tuer pour jouir » et conjurer sa propre mort. Torturer, tuer, manger, et même faire bonne chair dans un luxe ostentatoire, devant une assistance potentiellement salivante à l'odeur de la chair grillée<sup>28</sup> et envieuse du pouvoir du comédien<sup>29</sup>, pose celui-ci en maître dominateur sur le public, en une figure surpuissante et surhumaine. En maîtrisant le destin d'un autre être vivant ainsi que le temps de son assistance, il devient Dieu scénique, immortel théâtral.

### *Effets d'ambivalence*

Si certaines lignes discursives se rejoignent, se répondent et se renforcent, d'autres sont contradictoires. Elles forment un chiasme au cœur de l'intégrité de sens de la performance, particulièrement en ce qui concerne la représentation du homard dans sa condition animale. Présenté comme être sensible et souffrant – en fait humanisé –, invoquant instamment par là empathie et compassion<sup>30</sup>, l'animal est

appréhendé comme l'altérité non-humaine vertueuse si l'on se réfère au texte de Plutarque, *Les Animaux usent de la raison*<sup>31</sup>. Par opposition, le comédien-homme est présenté comme dominateur cruel<sup>32</sup> ; mais placé en porte-à-faux dans le rapport qu'il entretient avec la fragilité de sa propre condition qu'il essaye de dépasser par la démonstration de sa puissance sur un être plus fragile que lui. Nonobstant, la scénographie ne dirige pas de compassion vers la figure de l'acteur. L'horizon d'attente scénographique offre en fait un choix assez orienté : « voulez-vous vous reconnaître dans la figure souffrante qui demande empathie et compassion ou dans celle du dominateur » ? Or, à part son emprise sur la succession de homards déjà captifs et vulnérables qui lui passent par le gosier, maîtrise-t-il quoi que ce soit ? Figure vide et anonyme, actant impassible et sans pitié, voire sadique, il incarne un fantasme de puissance surhumaine détachée de toute émotion – en fait déshumanisée –, en contraste avec l'impuissance tellement humaine du homard, soumis à un destin sans prise.

Néanmoins, ce paradoxe contient une subtilité perverse. Exposé comme un être souffrant, le homard est ensuite présenté comme terriblement appétissant par l'odeur de sa cuisson. Ce déroulé scénaristique fait basculer le positionnement attendu (par la scénographie) du public, de compatissant à prédateur ; la seule résistance offerte étant celle de l'intervention ou de l'abandon en quittant la salle pour ne pas avoir à subir sa propre convoitise. Ce retournement dans l'horizon d'attente scénographique éclaire néanmoins la complexité éthique de la position de l'humain comme spectateur face à ce qu'il accepte et en tant que consommateur devant son objet de consommation. Si la scénographie propose une condition animale comme celle d'un être sensible subissant dans l'impuissance son exploitation, elle éclaire aussi le statut privilégié de l'exploitant humain qui a devant lui le choix de prendre ou non la condition de l'animal en compte, maintenant qu'elle lui a été exposée.

### Positionnement du metteur en scène, un artiste sur la défense

Suite à la pétition lancée pour interdire les performances, le metteur en scène répond dans la presse. Si l'on passe sur l'aspect agressif et insultant de la diatribe<sup>33</sup>, l'auteur se positionne surtout sur deux lignes défensives quant à son utilisation des animaux. La première témoigne d'une conscience très floue quant à l'impact de ses expérimentations sur ces derniers. Lorsque, dans une précédente mise en scène, Rodrigo Garcia mit à nager quatre hamsters dans un aquarium sans possibilité de s'extraire de l'eau par eux-mêmes<sup>34</sup>, il déclara qu'après cette expérience, les hamsters étaient « exactement dans le même état qu'avant, sauf qu'ils [étaient] mouillés, comme quand il pleut et qu'ils se mouillent, comme quand ils se promènent dans les égouts de la ville et qu'ils doivent nager si l'eau les emporte<sup>35</sup> ». Dans cette comparaison à la fois inopérante (accident *versus* acte intentionnel, les égouts ne sont pas non plus le milieu naturel des hamsters) et oblitérant la forte probabilité de noyade lors d'un tel événement, la possibilité de souffrance ou de traumatisme n'est simplement pas considérée. Il pourrait donc être question d'une certaine insensibilité<sup>36</sup> à la question animale, mais aussi d'une déresponsabilisation quant aux conséquences de ses actes.

La deuxième ligne défensive porte sur l'art et la liberté d'expression absolue de l'artiste qui ne peut supporter aucune entrave :

Je veux dire que si dans le monde meurent chaque jour environ cent mille homards sur les tables des restaurants [...], il se trouve que le seul homard qui meurt pour une cause poétique, c'est le nôtre [...]. Et ça, ça vous dérange terriblement. Ça vous embête que nous nous exprimions librement. Vous portez un dictateur en vous et je n'ai pas pitié de vous. Rappelez-vous que ma performance ACCIDENS porte un sous-titre : tuer pour manger. À vous, les animaux vous arrivent sur la table déjà morts et même cuisinés<sup>37</sup>.

On peut constater que le propos de Rodrigo García ne retient que la censure et que, dans son discours, il est question d'entrave à l'utilisation des animaux à des fins artistiques, mais non pas à l'utilisation des animaux en soi<sup>38</sup> (il n'y a par ailleurs, dans son discours, aucune prise en compte d'éventuels détracteurs végétariens). Le propos ramène ainsi une accusation de nuire à des animaux à une atteinte à la liberté de l'artiste, ce qui n'est fondamentalement pas la même question. Avec la cause poétique brandie comme finalité, il retourne l'accusation et se positionne en victime politique. En accusant ses détracteurs d'être des dictateurs, il oblitère clairement la question animale pour reporter l'autoritarisme de son propre geste (sur les animaux mais aussi sur les spectateurs<sup>39</sup>) sur une projection amalgamée et fantasmée de ses détracteurs – auxquels il dénie, en outre, la pitié paradoxalement convoquée par sa scénographie à l'égard du homard supplicié.

Le spectacle a par ailleurs été accompagné de deux textes publiés sur le site *Théâtre-contemporain.net*. L'auteur y explicite ses intentions artistiques :

Pour moi, c'est un retour à la nature : tuer un animal pour manger, tuer pour ne pas mourir. Un acte primitif, comme respirer [...]. La sauvagerie de l'être humain n'a pas d'époque. La barbarie est perpétuelle<sup>40</sup>.

Tuer un homard d'élevage, captif, aux pinces attachées, sur une scène de théâtre, est comparé avec l'acte de respirer et de tuer pour ne pas mourir. Ce geste est justifié par un appel à la nature comme lieu d'épanouissement d'une violence humaine intrinsèque. L'acte de tuer est présenté comme une pulsion, un besoin fondamental et vital pour l'ensemble de l'espèce humaine. Ainsi, ce propos semble légitimer tout autant la barbarie à l'encontre des êtres humains. La conscience est évacuée avec la non considération d'un possible libre arbitre et la responsabilité des actes dissoute dans le même mouvement. L'être humain est paradoxalement réduit à une condition d'animal complètement soumis à sa sauvagerie, à sa barbarie, à ses instincts sadiques, incapable de contrôle, de compassion ou de réflexion éthique, en fait d'humanité (entendue comme reconnaissance de soi en l'autre et conscience de son impact sur lui). Cette contradiction est d'autant plus manifeste dans la dichotomie entre la reproduction organisée du rituel théâtral à visée poétique et la soif de sang ou de chaos supposée primitive, pulsionnelle, vitale, inorganisée, incontrôlable.

Le deuxième texte poursuit plus loin dans cette direction :

Tu vas au supermarché et tout est déjà mort [...]. Pendant ce temps nous nous démenons pour gagner de l'argent et l'échanger contre des cadavres. Et nous nous perdons dans cette tuerie. À mon humble avis, ne pas être un assassin nous dés-humanise et nous fait perdre notre nature<sup>41</sup>.

Dans ce discours, on peut suivre la logique de causalité de la prise de conscience de l'abattage animal pour approvisionner la viande de supermarché à la responsabilisation de ceux qui l'achètent dans cette tuerie. Elle amène avec elle la question : « mangeriez-vous de la viande si vous deviez tuer l'animal vous-même » ? Si le propos incite à prendre conscience d'une aliénation de l'humain au système

industriel de consommation (dans la perte de réalité qu'implique la consommation d'animaux, ouvrant une brèche libertaire face à un déni de responsabilité quant aux conséquences des choix de consommation sur l'humain lui-même), affirmer que le meurtre (seulement animal ?) humanise l'être humain, que les assassins seraient des humains plus naturels que les autres, est sans objet scientifique et contradictoire. En effet, l'humain assassin oublie que dans sa condition naturelle il peut être lui-même la proie de prédateurs contre lesquels ses mains nues sont rarement efficaces. Le propos oppose également l'acte de tuer sans formalisation de pensée (naturel compris comme expression humaine innée, pulsionnelle) à un positionnement de prédation totalement conscient. D'autant plus que pour démontrer ce positionnement il est fait appel à la représentation et à la culture (théâtre et poétique), s'opposant ainsi à l'argument de nature. Dans cette perspective, le meurtre ne peut constituer une essence humaine plus humaine (primitive ou naturelle ?) dans la mesure où l'essentialisme induit par les propos de l'auteur implique paradoxalement l'acte de tuer comme un choix. Dans le propos de Rodrigo García, l'appel à la nature évacue aussi le fait que l'homme est le produit et le créateur de sa propre culture (sociale) et de l'éthique qui la régit. Dans cette optique, vouloir retrouver plus de naturel est antithétique.

Le mythe d'une humanité libérée par le retour à sa sauvagerie naturelle est utilisé ici comme un argument de paille pour valider une domination hégémonique par la violence et justifier le sadisme d'une jouissance dans la cruauté ainsi qu'un déni de responsabilité et d'éthique dans la considération de la condition animale mais également humaine.

### De l'intérêt des propositions artistiques porteuses de discours contradictoires sur la condition animale

L'intention revendiquée du metteur en scène diverge donc en grande partie des discours portés par la scénographie de la performance qu'il a créée. L'appel à la compassion attendu par l'horizon scénographique est rendu distinct des réceptions individuelles des spectateurs et de l'idéologie meurtrière et problématique du metteur en scène. Il est d'ailleurs possible qu'il ne soit pas conscient – au vu de ses réactions violentes lors des décrochages de l'animal – de l'équivocité et du paradoxe scénographique de sa proposition artistique. Il est aussi évident que la condition animale, au sens d'une réflexion à son sujet et d'une reconnaissance compassionnelle, n'est pas dans son propos ni dans ses préoccupations ni dans ses objectifs. Le discours de la scénographie sur la condition animale s'exprime donc au-delà, voire contre lui et contre ses discours personnels.

On pourra observer au passage que l'approche de la scénographie proposée dans cette réflexion ne la cantonne pas à la situation spatiale de l'action dramatique ou à l'esthétique inoffensive qu'on peut assez souvent lui attribuer. Elle prend la mesure du potentiel politique inhérent à sa capacité, toute sauf neutre, de manières de représentations ; cela par mais aussi par-delà ses instigateurs, se constituant alors une intégrité par-devers elle-même.

La cause poétique de Rodrigo García pose néanmoins clairement la question de la condition animale au théâtre et dans le champ de l'art<sup>42</sup>. En en faisant le sujet de sa proposition, *Accidens. Matar para comer* pose frontalement des enjeux dérangementants, mais cruciaux. L'exploitation animale dans le domaine de l'art, bien que moindre si on la compare à l'exploitation animale dans l'industrie, dans le domaine expérimental ou dans l'espace domestique, y bénéficie

paradoxalement d'une visibilité publique qu'elle n'a pas dans les autres domaines. En cela, l'art peut s'avérer un levier efficace pour se saisir de la question dans le débat public à travers des perspectives innovantes et ainsi encourager des évolutions de pensée individuelle et d'opinion publique quant à la prise en compte d'une condition animale<sup>43</sup>. •

<sup>1</sup> García Rodrigo, *Accidens. Tuer pour manger*, créé à Prato, joué la première fois en France pour le Festival Mettre en scène, Rennes, Théâtre National de Bretagne, 2005.

<sup>2</sup> García Rodrigo, *Accidens. Tuer pour manger*, dans Cendres. 2000-2009, recueil de textes trad. de l'espagnol par Vasserot Christilla, Besançon, Éditions des Solitaires intempestifs, 2011 [2005], p. 159.

<sup>3</sup> Weiss George David et Thiele Bob, *What a Wonderful World*, diffusion publique en titre unique, disque microsillon 45 tours, ABC records 10982/HMV, 1967, (British records label), 2'21".

<sup>4</sup> Salino Brigitte, « Rodrigo Garcia pousse le homard à bout », *Le Monde*, 8 avril 2015, en ligne : [https://www.lemonde.fr/culture/article/2015/04/08/rodrigo-garcia-pousse-le-homard-a-bout\\_4611501\\_3246.html](https://www.lemonde.fr/culture/article/2015/04/08/rodrigo-garcia-pousse-le-homard-a-bout_4611501_3246.html) [consulté le 12 janvier 2019].

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> Sourd Patrick, « Rodrigo Garcia, metteur en scène enragé », *Les Inrockuptibles*, 21 novembre 2009, en ligne : <https://www.lesinrocks.com/2009/11/21/actualite/actualite/rodrigo-garcia-metteur-en-sceneenrage/> [consulté le 7 mai 2019].

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> García Rodrigo, « Montpellier : "Vous êtes idiots" répond Garcia à ses détracteurs », *Midi libre*, 28 février 2015, en ligne : <https://www.midilibre.fr/2015/02/28/montpellier-vous-etes-idiots-repond-garcia-ases-detracteurs,1129617.php> [consulté le 12 janvier 2019].

<sup>9</sup> Vaïs Michel, « Ah, l'AnimAl ! », revue *Jeu*, n° 132, 2009, p. 137.

<sup>10</sup> « Un homard coupé en deux sur scène : le spectacle est à Paris pour quelques jours », CultureBox (avec AFP) 15 avril 2015, en ligne : <https://culturebox.francetvinfo.fr/theatre/theatre-contemporain/un-homard-coupe-en-deux-sur-scene-le-spectacle-est-apis-pour-quelques-jours-216833> [modifié le 6 décembre 2016, consulté le 12 janvier 2019].

<sup>11</sup> Une spectatrice qui a voulu garder l'anonymat, « Pourquoi j'ai décroché le homard de Rodrigo Garcia », *L'Obs avec Rue 89*, 16 avril 2015, en ligne : <https://www.nouvelobs.com/rue89/rue89-temoignage/20150416.RUE8693/pourquoi-j-ai-decroche-le-homard-de-rodrigo-garcia.html> [consulté le 12 janvier 2019]. L'expérience du psychologue américain Stanley Milgram (1960-1963) vise à tester la soumission à l'autorité : des individus acceptent-ils d'infliger des chocs électriques (de peu douloureux à mortels) à d'autres personnes, sous la seule pression d'une autorité contextuelle ? Voir « Expérience de Milgram », *Wikipédia*, dernière mise à jour 1<sup>er</sup> octobre 2019, [https://fr.wikipedia.org/wiki/Exp%C3%A9rience\\_de\\_Milgram](https://fr.wikipedia.org/wiki/Exp%C3%A9rience_de_Milgram) [consulté le 3 octobre 2019].

<sup>12</sup> Entendue ici comme création, maniement et mise en situation de représentations, de scènes, d'images et d'imaginaires à des fins de production d'émotions, tel que proposé par la théorie systémique de la scénographie : Hervé Céline-Marie, *La machine à (dé)représenter : pour une théorie systémique de la scénographie*, thèse de doctorat sous la direction de Naugrette Catherine, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2018. Le concept scénographique utilisé ici est considéré comme porteur d'un, voire plusieurs, discours (voir note suivante) correspondant à l'intention de son système de représentation. Cette intention diverge potentiellement de celle de l'instigateur de la proposition. Elles sont identifiées comme deux intégrités différentes.

<sup>13</sup> En tendue ici comme proposition sémantique (voir note suivante) émise et transcrite par l'expression scénographique de la performance.

<sup>14</sup> En relation à la réflexion de Gineste Marie-Dominique sur l'élaboration d'un système de représentations sémantiques dans « De la phrase à la proposition sémantique : Un point de vue de la psychologie cognitive du langage » *L'Information Grammaticale*, n° 98, 2003, p. 48-51.

<sup>15</sup> Voir le schéma final du fonctionnement scénographique : Hervé Céline-Marie, *La machine à (dé)représenter : pour une théorie systémique de la scénographie*, *op.cit.*, p. 514 et toute la démarche analytique de la partie I.

<sup>16</sup> Présentation d'*Accidens. Matar para comer* par García Rodrigo sur le site Théâtre-contemporain.net, en ligne : <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Accidens-1837/ensavoirplus/> [consulté le 19 mai 2019].

<sup>17</sup> « Ce guide s'inscrit dans le cadre de la réglementation européenne n°1099/2009 applicable depuis le 1<sup>er</sup> janvier 2013 concernant la formation des agents et des responsables de la protection animale dans les abattoirs. » Kieffer Jean-Pierre et Groensteen Audrey, *Guide de recommandations relatives à la protection animale des ruminants à l'abattoir*, Œuvre d'Assistance aux Bêtes d'Abattoirs, Paris, p. 1.

<sup>18</sup> Foucault Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Éditions Gallimard, 1975, p. 15.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>22</sup> « [L]'idée du sacrifice qui est liée, dans toutes les religions, du moins à l'origine, à la nourriture carnée et s'exprime par un rite où l'homme reconnaît ce que ce mets a coûté à l'animal et à l'homme », Pelluchon Corine, *Éléments pour une éthique de la vulnérabilité*, Paris, Éditions du Cerf, 2011, p. 168. Voir aussi Armengaud Françoise, « Du sacrifice des animaux, ou comment l'absurde et le cruel se sont parés de l'intelligible », *Réflexions sur la condition faite aux animaux*, Paris, Éditions Kimé, 2011, p. 59-92.

<sup>23</sup> « Tom Lannoye se demandait aussi si l'étalage de la souffrance chez Garcia [...] ne renvoie pas, en fait, au dolorisme catholique qui affiche partout l'image d'un Christ supplicié ! », Duplat Guy, « Rodrigo Garcia et le scandale du homard », *La Libre*, 7 avril 2009, en ligne : <https://www.lalibre.be/culture/scenes/rodrigogarcia-et-le-scandale-du-homard-51b8a918e4b0de6db9b63a9d> [consulté le 7 mai 2019].

<sup>24</sup> García Rodrigo, « Montpellier : "Vous êtes idiots" répond Garcia à ses détracteurs », *op.cit.*

<sup>25</sup> Selon l'approche proposée par Marie-Thérèse Mathet, « Retour sur le Réel », site du projet *Utpictura18*, en ligne : <http://utpictura18.univ-montp3.fr/Dispositifs/RetourReel.php> [consulté le 5 mars 2016].

<sup>26</sup> García Rodrigo, *Accidens. Tuer pour manger, Cendres. 2000-2009*, *op.cit.*, p. 159.

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> « [C]e bel homard bleu tout à fait appétissant », Blaustein Niddam Amélie, « *Accidens + Flame* : les accès de violence de Rodrigo Garcia », *Toute la culture*, 15 avril 2015, en ligne : <https://toutelaculture.com/spectacles/performance/accidens-flame-les-acces-de-violence-de-rodrigo-garcia/> [consulté le 14 mai 2019].

<sup>29</sup> « Certains jours à Wrocław, il a même donné deux représentations et s'en est tapé deux, le goinfre ! » Vaïs Michel, « Ah, l'AnimAl ! », *op.cit.*, p. 137.

<sup>30</sup> La question de la cruauté et de la souffrance est le levier le plus récurrent dans la défense des animaux depuis l'Antiquité, voir Chapouthier Georges, *Les droits de l'animal*, Paris, PUF, 1992, p. 13-23.

<sup>31</sup> Plutarque, *Les animaux usent de la raison dans Manger la chair. Traité sur les animaux*, trad. du grec par Margel Serge, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2002 [I<sup>er</sup> ou II<sup>e</sup> siècle].

<sup>32</sup> La figure du comédien est perçue comme « sadique », Vaïs Michel, « Ah, l'AnimAl ! » *op.cit.*, terme confirmé par Blaustein Niddam Amélie, « *Accidens + Flame* : les accès de violence de Rodrigo Garcia », *op.cit.*

<sup>33</sup> « [I]diots » cinq fois, « lâches », etc., cf. García Rodrigo, « Montpellier : "Vous êtes idiots" répond Garcia à ses détracteurs », *op.cit.*

<sup>34</sup> Dans García Rodrigo, *Et balancez mes cendres sur Mickey*, coproduction La Carnicería teatro, Théâtre National de Bretagne de Rennes, Bonlieu – Scène Nationale d'Annecy, joué la première fois au Théâtre National de Bretagne de Rennes, 2006.

<sup>35</sup> García Rodrigo, « Montpellier : "Vous êtes idiots" répond Garcia à ses détracteurs », *op.cit.*

<sup>36</sup> Pelluchon Corine, *Éléments pour une éthique de la vulnérabilité*, *op.cit.*, p. 169.

<sup>37</sup> García Rodrigo, « Montpellier : "Vous êtes idiots" répond Garcia à ses détracteurs », *op.cit.*

<sup>38</sup> On peut quand même faire un certain lien si la réponse du metteur en scène se dirige directement contre le propos suivant : « *Tous les jours, des homards meurent en cuisine, et ça ne nous gêne pas, expliquait Annie Benezech, la porteparole de la SPA, mais nous ne sommes pas d'accord avec le fait qu'on fasse souffrir un animal au nom de la culture.* » Propos rapporté par Salino Brigitte, « Rodrigo Garcia pousse le homard à bout », *op.cit.*

<sup>39</sup> La spectatrice française a été vertement invectivée par le metteur en scène après avoir décroché le homard, une spectatrice qui a voulu garder l'anonymat, « Pourquoi j'ai décroché le homard de Rodrigo Garcia », *op.cit.* Le metteur en scène a aussi provoqué une altercation avec celui qui a décroché la bête en Pologne, Vaïs Michel, « Ah, l'AnimAl ! », *op.cit.* « Alors que la proposition est par définition violente, le public n'aurait pas le droit d'intervenir. Aucun happening s'il vous plaît donc. Le message est clair et le débordement du metteur en scène fut là l'acte le plus agressif du spectacle. » Blaustein Niddam Amélie, « *Accidens + Flame* : les accès de violence de Rodrigo Garcia », *op.cit.*

<sup>40</sup> Présentation d'*Accidens. Matar para comer* par García Rodrigo sur le site Théâtre-contemporain.net, en ligne : <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Accidens-1837/ensavoirplus/> [consulté le 19 mai 2019].

<sup>41</sup> Deuxième texte de présentation d'*Accidens. Matar para comer* par García Rodrigo sur le site Théâtrecontemporain.net, rubrique « Présentation », 2005, en ligne : <https://www.theatrecontemporain.net/textes/Accidens-1913/> [consulté le 19 mai 2019].

<sup>42</sup> Voir à ce propos l'article de Denis-Morel Barbara, « L'animal à l'épreuve de l'art contemporain : le corps comme matériau », *Société & Représentations*, n°27, 2009, en ligne : <https://www.cairn.info/revuesocietes-et-representations-2009-1-page-155.htm?contenu=article> [consulté le 17 mai 2019].

<sup>43</sup> Pour aller plus loin : García Rodrigo, « Deux corps étrange[r]s », préface à *After sun* suivi de *L'Avantage avec les animaux c'est qu'ils t'aiment sans poser de questions*, trad. de l'espagnol par Vasserot, Besançon Christilla, Éditions des Solitaires intempestifs, 2007 ; Guichet Jean-Luc (dir.), *Douleur animale, douleur humaine : données scientifiques, perspectives anthropologiques, questions éthiques*, Versailles, Éditions Quae, 2010 ; Michalon Jérôme, « Cause animale et sciences sociales. De l'anthropocentrisme au zoocentrisme », *La Vie des idées*, rubrique « Essais », 13 novembre 2018, en ligne : <http://www.laviedesidees.fr/Cause-animale-et-sciences-sociales.html> [consulté le 9 mai 2019] ; Simon Delphine, « Un homard sacrifié dans un théâtre de Montpellier : la torture, ce n'est pas de l'art ! », *Le Plus (Nouvel Obs)*, 12 avril 2015, en ligne : <http://leplus.nouvelobs.com/contribution/1351861-un-homard-sacrifie-dans-un-theatre-demontpellier-la-torture-ce-n-est-pas-de-l-art.html> [consulté le 17 mai 2019] ; Tackels Bruno, « Inmersión en el mundo según Rodrigo García », 2008, préface à García Rodrigo, *Cenizas escogidas. Obras de 1986-2009*, Segovia, Éditions La uña RoTà, 2009.



