



HAL
open science

La nutrition au théâtre: une arme de construction massive? The Arab/Israeli Cookbook de Robin Soans

Agathe Torti Alcayaga

► To cite this version:

Agathe Torti Alcayaga. La nutrition au théâtre: une arme de construction massive? The Arab/Israeli Cookbook de Robin Soans. (Re)construction(s), SAES; <https://congres2017.saesfrance.org/index.html>, Jun 2017, Reims, France. hal-04095579

HAL Id: hal-04095579

<https://hal.science/hal-04095579>

Submitted on 11 Jul 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

Titre : *La nutrition au théâtre : une arme de construction massive ? The Arab/Israeli Cookbook* de Robin Soans

Auteur : Agathe Torti Alcajaga (Pléiade, EA 7338 – RADAC). IdRef : 160528305.

Événement : Communication à l'atelier théâtre du congrès (Re)construction(s) de la SAES à Reims, 2 juin 2017.

Bonjour à tous. Merci au comité d'organisation d'avoir accepté ma communication. Je voudrais aujourd'hui parler d'une pièce de l'auteur britannique Robin Soans, qui entre – hélas – idéalement dans le cadre du thème de la SAES cette année, puisqu'il s'agit d'une pièce-reportage qui se situe sur un des lieux les plus emblématiques du cycle des destructions et des reconstructions : le Moyen-Orient.

Il est important de commencer par souligner que cette œuvre, intitulée *The Arab-Israeli Cookbook* est une construction à plusieurs mains, puisqu'il s'agit d'une pièce de commande. En 2003, deux metteurs en scène Britanniques, Rima Brihi et Tim Roseman, décidèrent de monter ensemble un spectacle autour de la vie quotidienne sur le territoire israélo-palestinien. Afin d'obtenir les financements nécessaires à leur projet, ils ne purent toutefois pas l'écrire eux-mêmes mais furent obligés d'engager un auteur dramatique reconnu pour signer le texte (Robin Soans). Ils envoyèrent ce dernier sur place pour effectuer une série d'entretiens avec des gens « ordinaires » - c'est à dire sans responsabilités politiques particulières -, entretiens à partir desquels il élaborait la pièce qui ouvrit au Gate Theatre de Londres le 10 juin 2004, mise en scène par Brihi et Roseman. Elle eut un honnête succès et fut éditée chez Aurora Metro Press accompagnée d'un livre de cuisine du même nom reprenant les recettes évoquées dans la pièce ainsi que des photographies commentées du voyage de Soans.

Le projet « *Arab-Israeli Cookbook* » est placé dès sa conception sous le signe de la reconstruction d'un lien mis à mal, puisque Rima Brihi est d'origine arabe, que Tim Roseman est juif, et que leur entreprise était pensée avant tout comme (je cite) « not just an artistic collaboration but, importantly, a symbolic one¹ », comme la preuve concrète que juifs et arabes peuvent s'apprécier, travailler ensemble, s'enrichir mutuellement – en un mot, se reconnaître comme égaux et avancer dans une direction partagée. Sans prétendre, par la vertu d'une seule création, reconstruire magiquement le dialogue entre ces deux communautés, Brihi et Roseman, par cette pièce, posent néanmoins un acte en ce sens, un acte de théâtre mais un acte politique réel.

À ce titre, le choix de la forme verbatim n'est pas anodin. En effet, cette forme de théâtre particulière, qui consiste à écrire une pièce à partir de matériaux bruts (des entretiens, en l'occurrence), était souhaitée dès le départ par les commanditaires dans le but d'appuyer la valeur documentaire de leur spectacle. (C'est d'ailleurs la raison pour laquelle ils firent appel à Soans, auteur déjà reconnu dans ce genre théâtral².) Je cite : « [Brihi and Roseman] had long been planning a verbatim play about the Arab-Israeli conflict. ... a play about how in the midst of oppression, tension and fear, people from both sides ... were managing to survive and go about living their everyday lives³ ». L'ancrage dans un réel reconnu, attesté, indiscutable est donc le deuxième élément

1 Soans dans *The Arab-Israeli Cookbook* (cookbook), p. 12.

2 Il avait écrit *A State Affair* en 2000, (life on a Bradford estate – suite de *Rita, Sue, and Bob too*, d'Andrea Dunbar), qui avait connu un grand succès.

3 Soans dans *The Arab-Israeli Cookbook* (cookbook), p. 12.

important de la conception de cette œuvre, Brihi et Roseman souhaitant témoigner de la réalité d'une situation de blocage inter communautaire afin de mieux la subvertir par leur démarche commune.

Mais l'origine culturelle d'un metteur en scène ne se voit ni sur le plateau ni dans le texte imprimé. Elle n'est pas un élément dramatique, elle n'est chargée d'aucune force actancielle, elle n'a pas de réalité scénique, et ceci d'autant moins lorsque la voix auctoriale s'efface derrière un texte verbatim composé de propos de tierces personnes. Pour honorable que soit l'initiative de Brihi et Roseman (et elle l'est !), pour qu'elle existe, qu'elle se voie, qu'elle ait un poids, elle ne peut demeurer au niveau d'une intention générale, mais doit trouver une expression scénique, doit se manifester dans la matérialité même de l'œuvre, que ce soit dans son texte, dans ses personnages, ou dans sa construction.

C'est là qu'à mon avis Soans, prenant le relais de Brihi et Roseman pour l'écriture de la pièce, fait, en toute bonne foi, une erreur, une erreur sémiologique qui amène au bout du compte la pièce à véhiculer l'opposé de son intention première. C'est cette erreur de nature théâtrale que j'ai essayé de mieux comprendre dans cette communication.

Où se situe-t-elle ? Soucieux de ne pas se trouver bloqué dans l'impasse dramatique que constituerait un texte fait de récriminations idéologiques, Soans décide de ne pas demander directement aux gens qu'il interviewe leur opinion sur leurs conditions de vie. Désireux d'éviter la dynamique stérile des accusations, contre-accusations, contre-contre accusations etc., il choisit une démarche oblique et demande à chaque personne interviewée de lui cuisiner quelque chose, afin de la faire parler de son quotidien à partir de l'élément alimentaire. L'idée est excellente, la pratique alimentaire constituant un filigrane social privilégié : la production, la distribution, l'acquisition, le mode de consommation de l'aliment dessinent inévitablement un portrait de l'organisation par laquelle une collectivité subvient à ses besoins. Mais au-delà de sa valeur documentaire, la nutrition est également porteuse d'une charge symbolique primordiale. En effet, elle signe la condition d'existence *sine qua non* du sujet, de même que la reconnaissance du semblable. Si on ne se nourrit pas, on meurt, si on ne nourrit pas celui qui arrive au monde, c'est l'Autre qui meurt. Prise dans cette dialectique, la nutrition signe donc aussi la condition d'existence de l'espèce dans sa forme sociale. Encapsulant les niveaux personnel, interpersonnel et collectif qui forment l'expérience humaine, l'évocation de la nutrition résonne toujours, *in fine*, de sociabilité. Faire parler les gens de leurs pratiques alimentaires c'est, bien sûr, les faire dépendre leurs conditions d'existence actuelles, mais c'est aussi dévoiler leur conception des rapports humains et sociaux dans lesquelles elles s'inscrivent – dévoiler une sociabilité rêvée, une sociabilité idéale. Or, la différence entre le niveau documentaire et le niveau symbolique de l'élément nutritionnel ne me semble pas, du point de vue dramatique, prise en charge jusqu'au bout par Soans. Et ceci qui fait pencher la pièce du mauvais côté.

Plus concrètement : sous l'aspect documentaire, utiliser l'alimentation comme déclencheur de parole s'avère une idée brillante. À travers l'évocation de ce que les gens mangent, de la façon dont ils se procurent cette nourriture, de leur manière de la préparer, des lieux et des circonstances dans lesquels ils la consomment, des souvenirs que celle-ci évoque, etc., Soans fait émerger une image de leur vécu tout à fait vivante. Celui-ci se révèle dans son épaisseur, sa complexité et, en même temps, sa quotidienneté émouvante puisqu'elle est facilement partagée par le public occidental au-

delà des différences culturelles avec la Méditerranée orientale. Trois lignes de force émergent plus particulièrement de ce révélateur, dont l'addition restitue bien le quotidien de toute existence.

En premier lieu, ce qui se mange est présenté comme culturellement marqué. Dès l'ouverture, le personnage de Nadia déclare : « I'm going to cook now, and I thought it should be something essentially Arabic, so it's going to be stuffed zucchinis and stuffed fresh wine leaves... in Arabic that's *kusa mahshi u waraq dawali* ... What you're going to find is I'm not very precise with quantities and times... we're Arabs... we don't count what we eat, we just eat⁴ ». Ce plat, long à réaliser, sera évoqué tout au long de la pièce qu'il achèvera, d'ailleurs, lorsqu'il sera terminé. Il servira également de « vignette blanche », c'est à dire de petit épisode au contenu exclusivement technique (« ... take some fresh wine leaves, boil them for 2 or 3 minutes in unsalted water ...⁵ » etc.) servant à chapitrer des épisodes plus importants, mais donnant tout de même sa tonalité générale à l'œuvre. Naturellement, un poids égal est donné aux autres cultures en présence. Ainsi, Mordechai, juif, explique-t-il : « I called [my restaurant] the *Yemenite Falafel Shop* because in 1917 my parents walked from the Yemen to Egypt, and then from Egypt to Jerusalem. ... And also because, although the falafel originated in Egypt, it was the Yemenites who brought the secret to Jerusalem⁶ » ; de même, Mohamad, musulman, déclare-t-il : « We've been making [konafa] for five generations. I started learning the secrets of the trade from my father when I was fourteen, and I hope to pass the skills to my own son. ... Konafa was invented twelve hundred years ago for a Moslem Caliph⁷... » etc. Les évocations alimentaires portent en premier lieu des estampilles culturelles très fortes, et ceci dans 11 des 41 vignettes que compte la pièce.

En deuxième lieu, la cuisine apparaît en tant que marqueur sociologique. Comme l'indique le personnage de Fadi dès le premier épisode, ce marquage est indissociable du marquage culturel. Lorsqu'il explique que le *fattoush* et les *kebbeh* sont « two of the most traditional dishes in the Arabic culture⁸ », c'est pour les relier aussitôt à une condition sociale : plats arabes, ce sont aussi des plats de pauvres. Le fait que leur consommation se trouve en hausse est « a case of food reflecting economic and social circumstances⁹ ». Les communautés culturelles telles que définies par l'histoire, la langue, la religion mais également par des facteurs plus mondains comme la sexualité ou la classe sociale (les riches, les gays, les m'a-tu-vu) le sont aussi par leurs pratiques alimentaires. Ainsi, il y a ceux qui mangent de la salade grecque (ce qui apparemment était un *fashion statement* dans les années 2000 en Israël) et ceux qui méprisent ceux qui mangent de la salade grecque ; il y a ceux qui consomment la cuisine internationale proposée par les restaurants de standing et ceux qui n'ont accès ni aux restaurants ni aux aliments tout court ; il y a ceux qui fréquentent les bars où l'on doit être vu et ceux qui fréquentent les échoppes de rue parce qu'elles sont comme des « family meeting place[s]¹⁰ », etc. Toutes ces communautés, toutefois, sont soumises à certains paramètres identiques : celui des fouilles systématiques à l'entrée des restaurants, des cafés, des supermarchés ; celui de la difficulté de faire ses courses lors des couvre-feux ; celui de la détérioration des habits à cause des attentats ou des barrages : « There are 5 or 6 major checkpoints round the town... but now what's started to happen is a whole lot of *ad hoc* checkpoints. ... You've set out at 8 in the

4 *The Arab-Israeli Cookbook*, p. 23.

5 *The Arab-Israeli Cookbook*, p. 39.

6 *The Arab-Israeli Cookbook*, p. 35.

7 *The Arab-Israeli Cookbook*, p. 73.

8 *The Arab-Israeli Cookbook*, p. 25.

9 *The Arab-Israeli Cookbook*, p. 25.

10 *The Arab-Israeli Cookbook*, p. 32.

morning, by midday you've been stopped at 3 unofficial checkpoints, you haven't even reached one of the permanent ones where you might well have to wait an hour or an hour and a half, of course you give up, you go back to your village¹¹ ». Ici encore, un souci d'égalité préside dans l'évocation de la réalité sociologique, montrée comme très dure pour tout le monde. Comme pour le marquage culturel, une dizaine de vignettes sur 41 y est consacrée.

Enfin, et malgré les efforts de Soans pour l'éviter, un discours politique transpire tout de même à travers les évocations alimentaires. Ici plus qu'ailleurs l'équité est de mise dans la pièce et ce discours se distribue également sur toutes les communautés. Ainsi, Fadi, chrétien, s'attarde-t-il sur l'importance du restaurant *Maxim's*, possédé conjointement par des juifs et des arabes : « If there's one place in Israël where there's been any hope it's Haifa... a degree of Jews and Arabs living in harmony ... and of all the places in Haifa, *Maxim's* was the most symbolic. ... What made it special is what it stood for ... it's what me and my friends wanted to be part of ...¹² » ; pour sa part, Rena, juive, loue l'évolution d'Israël parce qu'elle voit *son* modèle de société s'y développer : « When I first came here, if I wanted choc chips, I had to bring choc chips. If I wanted red onions, I had to bring red onions. If I wanted mayonnaise, I had to bring mayonnaise. You couldn't find any of that here, or if you could you wouldn't want to eat it. Now I don't have to bring anything back... What we have achieved in the last thirty years is beyond belief ... It goes for the food as well¹³ » ; enfin, Naji, travailleur humanitaire dans un camp de réfugiés sur la bande de Gaza, explique que : « For many people here, it's not so much a question of *what* they're going to eat as *if* they're going to eat. We get a certain amount of help from humanitarian organisations. ... They send wheat, rice, long-life or powdered milk ; they can't send money ; if they did, the Israelis would accuse them of supporting terrorism¹⁴ ». Toutes ces remarques trahissent un positionnement politique, sans, toutefois, engager qui que ce soit d'autre que leur auteur, et encore moins le dramaturge. Ce qu'elles révèlent surtout, c'est la quasi-impossibilité de ne *pas* avoir de positionnement politique, tant la société est verrouillée par les antagonismes. J'ai dénombré environ huit vignettes consacrées au marquage politique de l'alimentation, soit presque autant que pour le marquage culturel ou sociologique.

On le voit dans le bref aperçu que je viens de donner : le prisme alimentaire couvre presque l'entièreté du champ du vécu, et s'avère un magnifique outil pour en restituer une image particulièrement saisissante.

Pour autant, malgré la vivacité du portrait, quelque chose tourne court dans la pièce, qui laisse, paradoxalement, le spectateur sur sa faim, en proie à une insatisfaction difficile à attribuer à quelque chose de précis.

Peut-être regrette-t-on qu'après avoir passé 2 heures en prise directe avec une réalité que l'on ne connaissait que de façon médiatisée à travers les reportages journalistiques, on n'ait rien appris de vraiment nouveau ? En effet, montrer que les communautés juive et arabe sont dans un tel état de méfiance haineuses vis-à-vis l'une de l'autre, que ceci bloque la société et rend la vie des individus impossible apprend-t-il réellement quelque chose à quelqu'un ?

11 *The Arab-Israeli Cookbook*, p. 72.

12 *The Arab-Israeli Cookbook*, p. 84.

13 *The Arab-Israeli Cookbook*, p. 27.

14 *The Arab-Israeli Cookbook*, p. 71.

Même s'il ne s'agit pas d'apprendre quelque chose de factuellement nouveau, au moins attend-t-on que la pièce nous éclaire sur la façon dont cette réalité – en vérité hors du commun – est vécue par les individus du point de vue humain, d'autant qu'il s'agit d'un argument fortement mis en avant par Soans : « For me, someone is interesting if they widen our knowledge of the complexity of the human condition, and bring fresh insight into the situation we're exploring¹⁵ ». Si le « fresh insight » est, on le voit, plus que discutable, « l'exploration de la complexité de la condition humaine » tourne court elle aussi. En effet, au bout du compte, les sentiments exprimés par les personnages se résument : premièrement à l'adhésion à son « camp », qui transpire, on l'a vu, à travers, par exemple, les discours culturels et politique ; deuxièmement, dans une proportion beaucoup plus large, à l'impuissance et à la résignation. Aucun personnage ni juif, ni arabe ne voit dans cette pièce de moyen de rétablir une quelconque communication afin de reconstruire un avenir commun. Seuls trois d'entre eux¹⁶ en expriment explicitement le souhait, dont deux en précisant qu'ils ne voient pas comment il peut se réaliser¹⁷. La pièce s'ouvre et se ferme avec les personnages centraux de Fadi et de Nadia, dotés – ou devrait-on dire « affligés » ? – de la faculté « to see both sides of the situation¹⁸ », mais que ce don amène à constater une impossibilité, non des pistes de solution. Fadi ouvre la pièce en disant : « as a nation ... basically we're fucked¹⁹ », Nadia la termine en avouant que la seule chose qu'elle peut faire est : « to live my life ... caring for my children. ... [praying] for my family and [praying] for peace²⁰ »).

Or, il me semble que ces deux sentiments, l'impuissance et la résignation, sont contradictoires avec le motif alimentaire qui sert à les exprimer. L'impuissance, c'est le manque de moyens pour faire quelque chose ; la résignation, c'est l'acceptation de ce vis à vis de quoi on est impuissant. Manque et acceptation du manque : les deux renvoient à un état d'épuisement des ressources et des recours menant à la stase, voire à la dégradation, menant à un état d'inanition, c'est à dire à une exténuation par défaut d'apport, de carburant, de nourriture. Or, (pardon pour le truisme) l'élément alimentaire véhicule précisément des valeurs contraires à l'idée d'inanition ; il signifie le maintien de la vie, et ceci dans sa dimension collective.

Lorsque Soans a l'idée d'utiliser la nutrition comme moyen transitionnel pour faire parler les gens de leur condition, l'idée lui semble bonne parce qu'il ne part pas avec un esprit neutre : mu par la démarche de Brihi et Roseman, il a déjà en tête une idée de réconciliation, une idée de sociabilité reconstruite. Il perçoit bien que l'élément alimentaire a à voir avec le lien social lorsqu'il déclare que les plats préparés pour lui « speak of friendship and generosity, and have ... to do with concord²¹ ». Mais force est de constater que les pratiques alimentaires décrites par les protagonistes restent toutes cantonnées au cercle intracommunautaire : sorties entre amis, dîners entre amants, repas de famille : juifs, arabes, chrétiens ne se nourrissent qu'entre soi. La pièce ne présente aucun exemple de repas « mixte », de nutrition intercommunautaire, ne serait-ce que sous forme indirecte. L'idée de sociabilité présente dans les évocations nutritionnelles se trouve cloisonnée, réduite et pour tout dire, dévitalisée par les bornes étroites dans lesquelles elle se trouve cantonnée.

15 Soans dans *Verbatim Verbatim*, p. 34.

16 Fadi, Yaakov, Rose.

17 Fadi et Rose.

18 *The Arab-Israeli Cookbook*, p. 85.

19 *The Arab-Israeli Cookbook*, p. 25.

20 *The Arab-Israeli Cookbook*, p. 97 & 98.

21 *The Arab-Israeli Cookbook* (cookbook), p. 14.

Qui plus est, cette dévitalisation par cantonnement est amplifiée par les choix dramatiques. Typiquement, un auteur verbatim crée une pièce à partir de deux opérations : il prélève un contenu sélectionné dans la masse de matériau authentique à sa disposition et il ordonne cette sélection pour donner sa forme à l'œuvre.

Pour ce qui est du prélèvement, on peut remarquer qu'à aucun moment Soans n'est allé rencontrer ou n'a conservé la parole d'individus socialement engagés dans des initiatives réconciliatrices ou, à minima, des gens qui s'inter-fréquentent. Les grands absents parmi les personnages qu'il a interviewés sont ceux qui œuvrent activement au rapprochement des communautés par un biais ou par un autre – par le biais artistique, notamment (et qui existaient déjà en 2003). Peut-être l'auteur n'a-t-il pas eu l'occasion d'en rencontrer. Mais ce manque est d'autant plus fâcheux qu'il se trouve comme justifié par certaines remarques, qui, elles, ont été délibérément retenues, telle celle de NADIA : « I don't think these 'Peace Walks', or kibbutzes, where they get people from both sides working together ... I don't think it'll make any difference at all²² ».

De même il est curieux que la seule fois où apparaît un personnage exogène à une communauté (l'ami non-juif d'un garçon invité à fêter Rosh Hashanah dans sa famille), un incident fait qu'il ne sera pas nourri correctement. En effet, il est végétarien mais il déteste les champignons et que lui a cuisiné la maîtresse de maison ? Une quiche aux champignons.

Les seules occurrences où la cuisine est offerte au-delà du cercle communautaire sont celles où le spectateur, *via* l'auteur, se trouve inclus parmi les convives. Même là, il lui arrive de représenter une source d'inquiétude, comme le montrent, sur le mode comique, le couple gay Daniel et Alon :

DANIEL : We're going for something Thai.

ALON : I narrowed it down.

DANIEL : In the end we chose from five.

ALON : I can't remember.

DANIEL : One was chilli chicken with something or other.

ALON : And one was nutty chicken curry. ... Stir-fried chicken with peanuts and chillies.

DANIEL : These are the ones we didn't buy the ingredients for.

ALON : Deep-fried ice-cream in coconut.

DANIEL : Too complicated.

ALON : Looked good.

DANIEL : In the book.

ALON : In the book.

DANIEL : If it went wrong, it could go horribly horribly wrong.

ALON : Thai beef with chilli we're not having.

DANIEL : What we are having is fried noodles with veal and peanuts.

ALON : We had to do something.

DANIEL : When we knew we had to do something, it was aaaaagh !²³

Nourrir l'Autre semble réellement problématique.

22 *The Arab-Israeli Cookbook*, p. 81.

23 *The Arab-Israeli Cookbook*, p. 47-48.

La deuxième opération de création d'une pièce verbatim, l'ordonnancement du matériau sélectionné, renforce encore le portrait d'une société en état d'inanition. Rien n'est le fruit du hasard, Soans est très conscient du caractère signifiant d'une trame narrative dans le théâtre verbatim : « I ... edit in order to enlighten and intrigue », dit-il, « [it] is just as important for the audience at a verbatim play to want to know what happens next as it is in any other play. ... A verbatim play should still be built around a narrative, and it must still set up dramatic conflicts and attempt to resolve them²⁴ ». Aucune trace de « résolution d'un conflit dramatique » ici : la pièce est divisée en deux parties présentant identiquement une mosaïque de vignettes (41) parmi lesquelles on compte quelques saynètes (5), mais essentiellement des soliloques adressés à un interlocuteur qui est à la fois Soans et le spectateur. L'effet est celui d'une répétition infinie malgré la diversité des personnages et fait plus penser à la constatation d'un *fatum* qu'à un geste pour le briser.

Qui plus est, le choix de cette structure rend le spectateur partie prenante de ce renfermement sur soi aporétiquement exprimé par une image contraire. Comme le dit justement Soans, dans la forme verbatim, le spectateur prend la place du collecteur de textes.²⁵ Invité au repas de communautés qui ne cuisinent que pour elles-mêmes, le spectateur se sent impliqué, voire complice, dans cette faillite de l'échange. Au lieu de l'entraîner dans la dynamique positive du mouvement vers l'Autre – de la tentative de reconstruction du lien – l'utilisation à contre sens de la métaphore nutritionnelle tire ce dernier du côté de l'horreur et de la pitié : de l'acceptation tragiquement impuissante de ce qui lui est montré – ce qui n'était pas le désir initial des commanditaires.

En conclusion : étant donné sa teneur symbolique, sa puissance évocatrice et le mandat de Brihi et Roseman dont il était dépositaire, il était parfaitement logique que Soans choisisse l'alimentation comme révélateur indirect. Toutefois, la façon dont il utilise ce motif joue, me semble-t-il, contre la pièce. S'il veut lui faire porter le thème de l'espoir en mettant en avant sa charge symbolique, son utilisation à contre-sens, dans le cloisonnement tant thématique que structurel, n'est pas l'idée la plus cohérente. S'il veut au contraire témoigner de l'état d'inanition dans lequel se trouve la société israélo-palestinienne par la mise en scène délibérée de la dévitalisation de l'image nutritionnelle, alors celle-ci se fait aux dépens de la volonté de Brihi et Roseman de poser un acte contraire.

En 1978 Edward Bond déclarait dans la préface de sa pièce *The Bundle* : « The dramatist should dramatize not the story but the analysis of the story²⁶ ». Ceci vaut aussi pour le théâtre verbatim. Le problème du *Arab-Israeli Cookbook* est peut-être finalement celui de l'analyse et donc de l'engagement. Pas l'engagement partisan pour telle ou telle faction dans tel ou tel endroit du monde, évidemment. Mais celui de l'engagement artistique, c'est-à-dire le choix de faire résonner une parole humaine sur un sujet particulier. Si c'est bien la forme d'un texte qui constitue son discours, celle du *Arab-Israeli Cookbook*, exprime la stase mortifère, en dépit de son paratexte qui affirme le contraire. Sans prendre parti, Soans aurait peut-être pu s'engager jusqu'au bout et non pas simplement montrer, mais *dénoncer* le caractère inane d'une nutrition qui ne nourrit pas. Edward Bond l'avait fait avant lui lorsqu'il déclarait : « unless you feed you cannot love²⁷ » - mais s'éloignant

24 Soans dans *Verbatim Verbatim*, p. 26-27.

25 "The audience have become me." Soans dans *Verbatim Verbatim*, p. 23.

26 Préface de *The Bundle*, p.xviii

27 Ref à retrouver.

du documentaire et se rapprochant de la philosophie, la pièce aurait-elle alors pu se monter ? Et aurait-elle pu être utilisée comme produit d'appel au livre de cuisine qui l'accompagne ?

RÉFÉRENCES

Soans, Robin, *The Arab-Israeli Cookbook*, (play) Aurora Metro Books, Twickenham, 2004.

_, *The Arab-Israeli Cookbook*, (cookbook) Aurora Metro Books, Twickenham, 2004.

Bachelard, Gaston, Causerie, *Paris Inter* / Radio France, 19/01/1954, <<https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/dormeurs-veillees-gaston-bachelard-l-image-et-l-imagination>>

Hammond, Will et Steward, Dan, eds., *Verbatim Verbatim, Contemporary Documentary Theatre*, Oberon, Londres, 2008.

Mahut, Jérémy, *Figuration du pouvoir politique dans le théâtre Verbatim*, mardi 18 mai 2010 <<http://raison-publique.fr/article271.html>>

Merahi, Danielle, *théâtre du réel*, 2014 (ouvrage non publié)

Collectif, Dossier de la revue Agôn <<http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1834>>