
N° 1 | 2026

Marges et contre-voies(x). De la liste au tweet : les micro-textes au sein des écritures scéniques et textuelles contemporaines

De la punchline au haïku : fonctions et matérialités de textes à performer dans le théâtre de Rodrigo García

Laurent BERGER Maître de conférences HDR

Département Théâtre et spectacle vivant

Représenter, Inventer la Réalité, du Romantisme au XXI^e siècle, Montpellier

Édition électronique :

URL :

<https://plateaux21.numerev.com/articles/revue-1/3529-de-la-punchline-au-haiku-fonctions-et-materialites-de-textes-a-performer-dans-le-theatre-de-rodrigo-garcia>

ISSN : 3131-0273

Date de publication : 15/04/2026

Cette publication est sous licence **CC BY-NC-ND** (Attribution - No commercial - No derivatives).

Pour **citer cette publication** : BERGER, L. (2026) De la punchline au haïku : fonctions et matérialités de textes à performer dans le théâtre de Rodrigo García. *Plateaux 21*, (1). <https://doi.org/10.34745/>

Cet article propose d'analyser comment la fragmentation, comme principe structurant de l'écriture dramatique de Rodrigo García, se déploie dans les œuvres selon une logique fractale, où l'autonomie des unités textuelles se décline à tous les niveaux : séquences, listes, micro-textes. Il met en évidence les fonctions plurielles de ces micro-textes : opérateurs d'association, dispositifs de projection imaginaire et matrices de narrativité minimale. Toutefois, ces formes brèves relèvent moins d'une visée narrative que d'une fonction critique, en ce qu'elles produisent des effets de dissonance et engagent le spectateur dans un processus réflexif en le confrontant à ses propres spéculations. En fin de compte cette économie fragmentaire est indissociable de la dimension performative du théâtre de García. Le texte, conçu comme matériau modulable, s'articule aux images, aux actions et aux dispositifs scéniques, participant ainsi d'un régime de signification fondé sur le montage, la juxtaposition et l'expérience spectatorielle.

This article examines how fragmentation, as a structuring principle of Rodrigo García's dramatic writing, unfolds according to a fractal logic in which the autonomy of textual units operates at every level: sequences, lists, and micro-texts. It highlights the multiple functions of these micro-texts as associative operators, devices for imaginative projection, and matrices of minimal narrativity. However, these brief forms are less oriented toward narrative development than toward a critical function, insofar as they generate effects of dissonance and engage the spectators in a reflective process by confronting them with their own interpretations. Ultimately, this fragmentary economy is inseparable from the performative dimension of García's theatre. The text, conceived as a flexible material, interacts with images, actions, and stage devices, thus contributing to a regime of meaning based on montage, performance, and spectator experience.

Mots-clés :

Performance -, Dramaturgie, Fragmentary writing, Micro-texte

Publiées sous le titre *Cendres (1 et 2)*, les œuvres dramatiques de Rodrigo García se présentent d'emblée comme les restes d'une combustion : non pas les vestiges secondaires de la scène, mais la matière même d'un théâtre travaillé par le vivant, l'éclat et la recomposition. Cette image permet de penser ensemble l'état fragmentaire des textes et leur puissance de survie. Dans ces cendres subsistent des blocs, des

débris, des particules de tailles diverses, comme autant d'unités textuelles autonomes et actives. À rebours d'une dramaturgie fondée sur le développement, les séquences composant les pièces se présentent sous des formes graphiquement hétérogènes, parfois numérotées, parfois réduites à une ligne ou à quelques paragraphes, composées de séquences brèves, de listes, de projections, de micro-récits ou d'énoncés isolés.

Loin de relever d'une simple esthétique de l'éclatement, cette fragmentation constitue un véritable principe de composition. Elle affecte aussi bien l'architecture générale des pièces que leurs unités minimales, selon une logique que l'on peut qualifier de fractale. Chaque niveau du texte reproduit, sous des formes variées, le même rapport entre autonomie des fragments et agencement d'ensemble. Une telle hypothèse permet de penser ensemble les différents niveaux du texte : le découpage général des pièces en séquences autonomes, la prolifération de listes et de micro-textes à l'intérieur de ces séquences, puis la manière dont ces unités minimales engendrent à leur tour des formes de narration réduites, de pensée critique ou d'intensité performative.

En étudiant ces formes brèves dans leur écriture, leur variété stylistique, leurs effets de sens et leurs usages scéniques, il s'agira de montrer qu'elles sont essentielles à la fonction scénique du texte. Les micro-textes ne sont ni accessoires ni transitoires : ils constituent un point de jonction déterminant entre texte et performance. Par leur plasticité, leur force d'impact et leur capacité à accueillir l'hétérogène, ils rendent possible un théâtre où le sens naît moins de la continuité que du montage, de la juxtaposition et de l'expérience active du spectateur.

Une construction fractale

L'écriture dramatique de Rodrigo García se caractérise d'emblée par une organisation discontinue qui constitue un principe structurant constamment réinventé d'une œuvre à l'autre. Cette poétique de la discontinuité se manifeste tantôt de manière explicite, tantôt de façon plus diffuse, sans jamais renoncer à ce régime fragmentaire. La subdivision des pièces la plus fréquente est la numérotation linéaire de séquences qui peuvent aller de quelques lignes à plusieurs pages. On pourrait néanmoins difficilement leur attribuer le nom de scènes, car loin de marquer une progression continue dans la pièce, cette numérotation sert plutôt à distinguer des séquences qui le plus souvent diffèrent et par leur longueur, par leur style et par les thématiques qu'elles abordent. Le découpage repose ici sur une logique sérielle qui juxtapose des modules textuels de longueur variable, produisant un rythme discontinu fondé sur l'alternance et la rupture.

Cette séparation séquentielle de l'œuvre est particulièrement affirmée dans *Boucher espagnol* qui se décompose en onze parties, tandis que, pour certaines de ces parties, mais pas pour toutes, des unités plus brèves, sont elles-mêmes numérotées dans un ordre inférieur (1.1, 5.4, etc...) produisant un emboîtement de séquences. La numérotation irrégulière fabrique ainsi un ensemble hétérogène qui produit plutôt un tempo qu'une véritable hiérarchie dramaturgique. Présente dans la majorité des pièces, cette fragmentation ne se réduit pas d'ailleurs pas toujours à une simple division arithmétique. Elle peut également s'inscrire dans des dispositifs plus élaborés, comme dans *Horloge*, où l'organisation textuelle repose sur une structuration temporelle, chaque section étant associée à une heure précise et à un intitulé qui l'ancre dans un lieu, un état ou une action. Cette double articulation, à la fois linéaire et discontinue, qu'on retrouve dans la plupart des pièces de Rodrigo García, suggère une tension entre progression et autonomie des scènes, entre ordre et désordre.

Dans d'autres cas, la même discontinuité apparaît mais devient plus subtile, se logeant dans la dynamique interne des voix. *Cher petits anges* en offre une illustration significative. Ici, la séparation du texte ne repose plus sur une numérotation explicite ou une séparation en séquences mais sur une ambivalence énonciative : un même locuteur, « Gamin(e) », porte l'ensemble des paroles, mais sa répétition régulière suggère une prise de parole récurrente par des instances scéniques potentiellement différentes, brouillant les frontières entre ces instances. De la même manière, le texte de *Mort et résurrection en cow-boy* est présenté ironiquement comme « Dialogues de cow-boys » (García, 2011b, p. 345) et les textes distribués entre « un cow-boy » et « un autre cow-boy » alors qu'en réalité chaque réplique s'impose comme une prise de parole autonome. Le texte se présente alors comme une succession d'interventions autonomes des acteurs, davantage proches d'une succession de monologues ou de répliques isolées que d'un dialogue structuré. Dans d'autres configurations encore, le texte est continu et la segmentation procède d'un principe d'action. *Vous êtes tous des fils de pute*, par exemple, adopte une forme apparemment linéaire, mais est régulièrement interrompu par une action récurrente, désignée comme « Action baiser-gifle » (García, 2011a, p. 371) qui vient scander l'ensemble. Ces césures interrompent le flux verbal en unités brèves, souvent inférieures à une page, transformant l'action en opérateur de découpage.

Ainsi, malgré la diversité des procédés employés, numérotation explicite, structuration temporelle, instabilité énonciative, segmentation scénique ou interruption par l'action, l'organisation textuelle dans l'œuvre de Rodrigo García affirme un principe récurrent : isoler des unités textuelles autonomes, souvent contrastées du point de vue du fond ou de la forme et dont la longueur est largement irrégulière. Cette organisation tend à empêcher la constitution de longues continuités narratives, discursives ou dialogiques et participe d'un refus plus large de la construction dramatique traditionnelle. Ce refus est d'ailleurs explicitement formulé dans certaines didascalies. Dans l'introduction de

Horloge, l'auteur remet en cause sa propre proposition dramaturgique et scénique :

« Je veux que mes textes engendrent, chez ceux qui participeront à leur mise en scène, des images nouvelles, des idées personnelles, qui me seront étrangère et pourtant si familières. La description des personnages ne sert qu'à souligner cette intention. Sont-ils réels, certaines voix sont-elles enregistrées ? Y a-t-il un ballet, des chanteurs d'opéra, ou bien juste un film et quelques mots, abandonnés, s'agrippant les uns aux autres du mieux qu'ils peuvent ? Ça suffit. Ce n'est pas mon problème. » (García, 2011a, p. 11)

Cette déclaration manifeste une indifférence revendiquée à l'égard de la cohérence et de la continuité fictionnelle au profit d'une agrégation de fragments hétérogènes dont l'agencement reste la responsabilité du metteur en scène. L'introduction de *Notes de cuisine* radicalise cette position en énonçant : « Décrire un espace créer des personnages remplir le texte d'indication scénique : à ne jamais faire. » (García, 2011a, p. 151) L'auteur précise ensuite :

« Ici, les noms qui précèdent chaque phrase sont ceux des comédiens pour lesquelles je suis en train de travailler auquel je pense lorsque j'écris le texte. Il ne s'agit donc pas de personnage mais de personnes. Si quelqu'un d'autre désire monter la pièce, les noms permettront de savoir qui dit quoi. Cela étant dit, je n'écarte pas la possibilité de trouver une meilleure distribution, des phrases ou de travailler avec plus ou moins de comédiens. » (García, 2011a, p. 151)

La substitution des « personnes » aux personnages consacre l'abandon de catégories dramatiques identifiables et renforce l'autonomie dans l'interprétation de l'ordre global de la pièce, désormais détaché de toute hiérarchie unifiée. Comme dans les fractales, cette subdivision en unités textuelles autonomes, va ensuite se propager au niveau inférieur de la structure dans les séquences elles-mêmes et ensuite dans les sous-unités qui constituent ces séquences. Dans *J'ai acheté une pelle chez Ikea pour creuser ma tombe* la première séquence s'intitule ainsi « 49 fragments » et dans *Jardinage humain* « 21 fragments », installant dès l'ouverture une logique de segmentation progressive qui conditionne la réception de l'ensemble de l'œuvre. En suivant alors les principes des théories fractales (Mandelbrot, 2010), il devient naturel d'analyser les structures les plus petites pour arriver à percevoir les dynamiques en jeu dans l'œuvre entière.

Les listes: répétitions et différences

Dans cette esthétique de la discontinuité, les listes occupent chez Rodrigo García une place singulière. Elles constituent en effet une forme minimale d'organisation textuelle, susceptible à la fois de condenser, de disperser et de reconfigurer le sens. Leur récurrence ne relève pas d'un simple procédé stylistique, mais participe pleinement de sa logique dramaturgique : à travers elles, le texte se construit par juxtaposition d'unités brèves, syntagmes, substantifs, noms propres, qui substituent à la continuité discursive une logique d'énumération. Criblée de listes plus ou moins longues, la pièce *Roi Lear* offre à cet égard un terrain d'observation privilégié.

Certaines de ces listes se présentent comme fortement structurées, reprenant en apparence les codes de l'organisation ordonnée de certaines des pièces. Ainsi, dès la première scène, une sorte de « liste de vertus » numérotée de 1 à 58 met en jeu une accumulation méthodique de substantifs présentant des qualités morales : « Gratitude / Sagesse / Passion / Reconnaissance / Fidélité... » (García, 2011a, p.275) Ce dispositif, qui singe la situation initiale du *Roi Lear* de Shakespeare, où les filles rivalisent de déclarations pour obtenir la faveur du père, opère néanmoins un déplacement décisif. Dépourvue d'attribution énonciative, la liste ne relève plus d'une parole dramatique située. Elle fonctionne plutôt comme un matériau abstrait, un réservoir de qualités détachées de toute incarnation. L'énumération, loin de produire un effet de caractérisation, tend ainsi à neutraliser la dimension psychologique pour privilégier une logique d'accumulation qui produit un autre type de force expressive.

Cette autonomie s'enrichit lexicalement dans d'autres séquences où la liste permet une exploration analogique plus complexe. Un passage énumère ainsi « les choses que chacun peut couper en deux », mêlant indistinctement éléments concrets et abstraits : « Meubles / Arbres / Monnaies / Tombes / Paysages / Les idéaux politiques / Les doctrines... » (García, 2011a, p.275) Ces juxtapositions opèrent un glissement permanent entre registres hétérogènes, du matériel à l'immatériel, du quotidien au conceptuel. La liste produit alors un effet de pensée par association, où la fragmentation ne se contente pas de disjoindre, mais devient le support de nouvelles associations. Tout en s'inspirant là encore du motif original, la division du royaume par Lear, elle instaure un réseau analogique inattendu qui supplée à l'absence de structure narrative ou argumentative, tout en ouvrant des lignes de fuite interprétatives.

Une autre variation de ce procédé apparaît dans l'énumération de noms propres,

lorsque le texte enchaîne une longue liste de boxeurs célèbre ou anonyme, que Lear prétend « avoir baisé la nuit dernière : Julio César Chávez / Pernell Whitaker / Evander Holyfield... » (García, 2011a, p.322) Introduite par une phrase à forte charge provocatrice, cette séquence se déploie sur dix pages, au point de saturer l'espace textuel et défier la mise en scène. Ici encore, la référence à la matrice shakespearienne subsiste en filigrane : rivalité amoureuse de Régane et Goneril, désir, pouvoir patriarcal, mais elle se trouve débordée par l'ampleur même de l'accumulation. La liste excède la situation dramatique dont elle procède pour devenir un dispositif performatif : elle sollicite la voix, le rythme, la mémoire, et ouvre à des possibilités scéniques multiples, indépendantes de toute situation dramatique.

Ces différents exemples permettent de dégager la multivalence des listes dans *Roi Lear*. D'une part, elles maintiennent un lien avec l'œuvre source, en réactivant certains motifs reconnaissables qui orientent la réception et tapissent l'imaginaire du spectateur d'un arrière-plan riche de sens. D'autre part, elles fonctionnent comme des opérateurs de variation, creusant et déplaçant les significations par le jeu des associations et des écarts. Enfin, en tant que matériaux partiellement désémantisés, elles portent en elles une dimension performative : leur sens ne peut être qu'approché par la seule lecture, il ne se construit définitivement que dans et par l'acte de profération. Les listes apparaissent comme l'un des lieux où s'élabore le plus clairement les tensions constitutives de l'écriture de Rodrigo García : elles prolongent et approfondissent le principe fragmentaire mis en évidence au niveau des macrostructures, en en proposant une forme à la fois condensée et extensible, capable d'accueillir une pluralité de régimes de sens et une variété de fonctions aussi bien textuelles que scéniques.

Dans l'interstice des micro-textes

Même si, à première vue, la liste peut être vue comme une forme rudimentaire d'écriture, la manière dont Rodrigo García élabore des variations à l'intérieur d'une pièce ou d'une pièce à l'autre sur ce format, leur donne souvent un pouvoir de suggestions et une possibilité expressive dont il convient d'interroger les potentialités. Loin de se limiter à une fonction d'énumération ou de discontinuité formelle, ces séquences ouvrent en effet un espace imaginaire singulier, au sein duquel le spectateur est invité à projeter ses propres références, affects et souvenirs. Ce qui pouvait apparaître comme une structure vide ou arbitraire se révèle être un dispositif d'appropriation intime. Les micro-textes sont des particules en mouvement.

Ainsi, si certaines listes, telle celle des boxeurs dans *Rey Lear*, peuvent initialement produire un effet de saturation ou d'opacité, d'autres, en revanche, activent plus directement un imaginaire partagé. Dans *After Sun*, la répétition de la formule « Je veux être... » (García, 2011b, p.21), suivi du nom d'un personnage célèbre, engage une dynamique d'identification qui excède largement le cadre fictionnel. L'énumération traverse des figures hétérogènes, « Rocky Balboa », « Ava Gardner », « Michael Jackson », « la panthère rose », « Cléopâtre » ou « Saint François », et compose un paysage mental où coexistent culture populaire, mythologie, histoire et religion. Cette hétérogénéité ouvre un réseau d'expériences qui permet à chaque spectateur d'établir des connexions singulières avec certains noms, d'en rejeter d'autres, de recomposer une cartographie intime à partir de fragments culturels partagés.

Le dispositif repose ici sur une triple projection. D'une part, la liste peut être entendue comme l'expression d'un désir individuel, portée par le locuteur/personnage. D'autre part, conformément au refus d'identification univoque et d'incarnation de personnages qui caractérise l'écriture de Rodrigo García, cette parole ne s'épuise pas dans une subjectivité déterminée mais fonctionne aussi comme un miroir offert au spectateur qui peut s'identifier à ces traces de destinée. Enfin, l'accumulation elle-même, en multipliant les figures, déploie un paysage culturel dans lequel le spectateur est amené à prendre position. Dans une approche plus poétique que dramatique, le spectateur, autonome dans son interprétation, est invité à écrire « son propre poème avec les éléments du poème en face de lui. » (Rancière, 2008, p.19) Chaque nom devient porteur d'une mémoire fragmentaire, une « bribe de biographie », qui explore notre modernité et est susceptible de résonner différemment selon les expériences et les imaginaires.

Ce pouvoir de suggestion ne se limite pas aux figures de célébrité. Dans *Prometeo*, une autre forme de liste, apparemment plus austère, énumère des œuvres musicales avec leurs dates et lieux de création : « Salzbourg, mille sept cent soixante-huit, *Apollon et Hyacinthe*. [...] Vienne, mille sept cent quatre-vingt-six, *Les Noces de Figaro*... » (García, 2011a, p.139) Le contraste entre la sécheresse formelle de l'énumération et la densité culturelle de son contenu produit un effet de décalage. La liste devient ici le lieu d'une tension entre érudition et trivialité : elle convoque un patrimoine musical prestigieux tout en le réduisant à une succession de données. Ce traitement ambivalent engage le spectateur dans une position critique, oscillant entre fascination et distance, entre reconnaissance et désacralisation. Cette ambivalence se prolonge dans les listes picturales qui traversent également *Prometeo*, notamment celles consacrées à des représentations de Saint Sébastien (García, 2011a, p. 115). Mais ici chaque mention ouvre une digression, un commentaire implicite qui, tout en s'appuyant sur la référence savante, en propose une lecture subjective. La liste fonctionne alors comme un seuil, elle donne accès à un imaginaire culturel tout en le soumettant à un processus de relecture, voire de profanation. À l'instar de la trame shakespearienne du *Roi Lear*, ces

références culturelles constituent une matière première que le texte reconfigure et actualise.

Dans *After Sun*, une autre liste, celle des plus hauts *buildings* du monde, illustre de manière particulièrement nette cette capacité à produire des imaginaires concrets. L'énumération semble factuelle en première instance :

« Banque de Chine à Hong-Kong

Année : 1990.

Hauteur : 369 mètres

Construite par les architectes : I. M. Pei et associés.

Empire State Building à New York

Année 1931.

Hauteur 381 mètres (l'édifice le plus haut du monde de 1931 à 1972).

Construit par les architectes : Shreve, Lamb et Harmon.» (García, 2011b, p. 27)

Elle introduit un monde de verticalité, de puissance et de modernité dont la dimension descriptive ne constitue qu'un premier niveau. En effet, la séquence est immédiatement prolongée par un « Poème de l'ambition et de la vitesse », lui-même structuré sous forme de liste : « Plus c'est haut, plus dure sera la chute... [...] Plus c'est haut, plus tu as le temps de réfléchir... » (García, 2011b, p. 29) Le passage d'une liste informative à une liste poétique opère un basculement émotionnel, qui n'est pas sans rappeler la pensée de Gilles Deleuze dans *Différence et répétition* :

« Plus notre vie quotidienne apparaît standardisée, stéréotypée, soumise à une reproduction accélérée d'objets de consommation, plus il faut y injecter de l'art pour en extraire le peu de différence qui joue simultanément entre d'autres niveaux de répétition, et même pour faire résonner les deux extrêmes, à savoir la série habituelle de la consommation et la série instinctive de la destruction et de la mort » (Deleuze, 1968, p. 297)

Les données de l'histoire de l'architecture deviennent le support d'une méditation intime sur la chute, le suicide, l'ambition et la solitude. L'imaginaire convoqué par les gratte-ciels, hauteur, vertige, domination, se trouve réinvesti dans une expérience existentielle presque inverse. La répétition de la formule « Plus c'est haut... » transforme l'énumération en variation rythmique et physique, comme voyant défiler les étages des *buildings*, chaque proposition approfondit la précédente tout en ouvrant une perspective spirituelle. La conclusion du poème — « Être ignoré, passer inaperçu, ne figurer sur aucune liste... » (García, 2011b, p. 29), introduit un retournement ironique.

Après avoir mobilisé des figures de grandeur et de visibilité, le texte valorise l'anonymat et l'effacement. Ce renversement referme la boucle ouverte par la liste initiale des *buildings* et de leurs architectes célèbres. À la monumentalité et à la matérialité du monde extérieur répond la fragilité d'une existence individuelle et anonyme. La liste, en tant que dispositif, permet ainsi de passer d'un registre objectif à une dimension intime et morale.

Des récits sans histoires

Dans ce régime élémentaire de l'énumération, la moindre variation devient opératoire. Parce qu'elle repose sur des unités minimales, mots, syntagmes, segments brefs, la liste engage une intensification du sens. Chaque déplacement, chaque rupture d'ordre ou de logique ouvre un espace d'interprétation. Ces agencements apparemment rudimentaires mettent en mouvement une pluralité de pensées potentielles où le spectateur est activement sollicité. Dans *Roi Lear*, certaines listes illustrent particulièrement cette dynamique. L'une d'elles juxtapose verbes et compléments sans stabiliser leur articulation : « Cultiver / Plaintes / Collectionner / Interdits / Rancœurs [...] Assaisonner / Les délits / Braiser / Les crimes / Larder / Réclamations... » (García, 2011a, p. 362) L'absence de syntaxe explicite contraint le lecteur ou le spectateur à opérer lui-même les connexions, à recomposer des phrases possibles, à projeter ses propres agencements. La liste devient ainsi une matrice ouverte, un espace de montage mental où chacun construit sa propre continuité. À la manière d'un « scanner » lexical, elle révèle, presque malgré soi, des affinités, des associations, des imaginaires singuliers.

Toutefois, cette ouverture interprétative n'est pas dépourvue d'orientation voire de manipulation. Les rapprochements inattendus, les contrastes ou les répétitions produisent des tensions qui déstabilisent le lecteur. Dans une autre séquence de *Roi Lear*, une liste plus structurée décline une série de réactions face aux hommes : « Me dérangent les hommes tolérants / M'irritent les hommes respectueux / M'agacent les hommes attentifs... » (García, 2011a, p. 297) La variation repose ici sur une syntaxe stable, mais le contenu introduit une contradiction progressive. Des qualités potentiellement valorisées deviennent sources de rejet. Cette inversion oblige le spectateur à se positionner, à interroger ses propres catégories. Sous une apparente passivité, la liste agit comme un dispositif critique qui met en jeu les valeurs et les attentes de chacun. Ce mouvement trouve un prolongement dans le traitement des chutes. Dans l'écriture de Rodrigo García, la fin d'une liste constitue souvent un point de bascule, où la dynamique accumulative se renverse. Dans *Et balancez mes cendres sur Mickey*, une série de propositions poétiques, « M'enraciner dans l'eau / M'enraciner dans les soupirs [...] M'enraciner dans ta voix » (García, 2011b, p.192), construit

progressivement un imaginaire méditatif. Or, cette montée est brusquement interrompue par une image plus triviale : « M'enraciner dans ta chatte trempée ». Le contraste entre lyrisme et sexualité crue produit un effet de déflation, mais aussi de réinscription dans le réel. La liste, en accumulant des images, prépare ainsi une chute qui oblige à reconsidérer ce qui précède.

À mesure que ces dispositifs se complexifient et se personnalisent, la liste tend à franchir un seuil, celui de la micro-narration. Dans certaines séquences, notamment dans *À un certain moment de ta vie...*, l'énumération de phrases verbales au passé — « J'ai avalé, menti, oublié [...] J'ai pleuré et on m'a oublié [...] Je me suis remis [...] J'ai eu des enfant » (García, 2011b, p. 217), produit un effet de continuité temporelle. Donnant l'illusion d'un retour sincère du personnage, de l'acteur ou de l'auteur (on ne sait jamais vraiment qui parle) sur sa propre vie, chaque fragment reste autonome, mais leur succession dessine une trajectoire qui pourrait aussi bien être la nôtre. Il ne s'agit pas d'un récit structuré par une intrigue ou une causalité explicite, mais d'une série de moments, d'actions, d'états qui, mis bout à bout, composent une existence. Ce processus évoque une logique de montage, proche de celle du cinéma ou de la vidéo dont Rodrigo García est coutumier. Les phrases brèves fonctionnent comme des plans. Elles capturent des instants, des gestes, des affects, et leur enchaînement rapide donne l'impression d'un déroulement. Le spectateur n'assiste pas à une narration continue, mais à une succession d'images mentales qui, progressivement, acquièrent une épaisseur biographique. La répétition de la structure — « J'ai... » — assure une cohésion minimale et autorise la projection subjective. Ainsi, par un travail sur la syntaxe minimale, la répétition et la variation, Rodrigo García parvient à transformer la liste en un dispositif narratif embryonnaire. Ce passage de l'énumération à la micro-narration ne supprime pas la fragmentation ; il en exploite les potentialités. Le récit qui émerge reste discontinu, lacunaire, mais il n'en est pas moins efficace émotionnellement : il permet de saisir, dans le temps éphémère de la séquence, les fragments d'une expérience qui se déploie sur des années et que chaque spectateur/lecteur est invité à tisser à sa manière. Paradoxalement, à mesure que les listes se rapprochent du récit, leur fragmentation révèle que la fonction principale du texte n'est pas narrative, mais réflexive et critique. Autrement dit, si une continuité semble parfois émerger, biographique, temporelle ou logique, celle-ci est constamment interrompue, déviée ou disloquée afin de maintenir le spectateur dans une position active. Le fragment ne vise pas tant à raconter une histoire qu'à provoquer la réflexion par à-coups.

Ce principe apparaît clairement dans le traitement de la biographie sous forme de liste, comme dans *J'ai acheté une pelle chez Ikea pour creuser ma tombe*. Le projet de vie d'un adolescent s'y déploie de manière séquentielle :

« Année 2003.

J'ai treize ans et j'abandonne les études. Et je deviens ermite. Je m'enferme toute l'année 2003 pour lire Sénèque. Je finis en septembre et en octobre je le relis. Mes amis vont voir Harry Potter 6. Moi, je lis Sénèque.

[...]

Année 2036

J'ai 46 ans. Je décide de mourir.

Parce que j'en ai envie.

Ni jeune ni vieux.

Et voilà ma vie. » (García, 2011b, p.82)

À première vue, la progression chronologique pourrait laisser attendre une narration continue. En réalité chaque segment fonctionne comme une unité autonome, détachée des autres. L'enchaînement des années ne produit pas un développement causal, mais une série de positions existentielles discontinues qui deviennent l'occasion d'une réflexion isolée, souvent ironique, sur les normes sociales, les aspirations ou le sens même d'une vie planifiée.

Le texte est action

Cette fragmentation du biographique met en évidence un autre enjeu central : son rapport à l'action scénique. La brièveté des segments permet un impact immédiat, proche de la logique du slogan ou de la *punchline*. Héritée en partie de pratiques issues du champ publicitaire où l'auteur a exercé en tant que créateur, cette économie du langage est ici détournée au profit d'un discours critique. Le théâtre de Rodrigo García mobilise ainsi des formes courtes et percutantes pour produire un effet de choc au service d'une interrogation politique et morale. *Dans Ronald, le clown de McDonald's*, cette stratégie atteint une intensité particulière. La liste juxtapose des situations contrastées :

« Si tu as neuf ans et que tu vis à Lisbonne, tu vas au McDonald's le dimanche.

Si tu as neuf ans et que tu vis à Cuba, tu vas sucer la bite d'un touriste italien.

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. » (García, 2011b, p. 53)

La répétition de la structure syntaxique crée un effet de martèlement, tandis que le contenu introduit des écarts violents entre les conditions de vie dans les pays riches et les pays pauvres. L'accumulation ne construit pas un récit, mais une confrontation qui met en regard des réalités incompatibles, obligeant le spectateur à prendre position

face à ces contradictions. La rupture finale, « Quelle bande d'enculés ! », agit comme une décharge, révélant la tension accumulée et refusant toute neutralité.

Cependant, les potentialités de ces adresses au public ne se réduisent pas à la violence discursive. Dans d'autres séquences, la relation s'établit de manière plus introspective, ouvrant un espace de doute plutôt que de dénonciation. Dans *À un certain moment de ta vie...*, une série de questions, « Les peurs une fois mises en ordre, cessent-elles d'être des peurs ? [...] La vie en harmonie est-elle la vie ? » (García, 2011b, p. 209), déconstruit les évidences en les reformulant sous forme d'énigmes. Chaque interrogation fonctionne comme un fragment autonome, mais leur accumulation produit un effet de vertige : aucune réponse ne vient stabiliser le sens, et le spectateur est renvoyé à ses propres incertitudes. Certaines formes extrêmement brèves, proches du *haïku*, affirment encore plus cette logique. Dans *Bleue, saignante, à point, carbonisée* quelques lignes suffisent à ouvrir un horizon de pensée : « Avec l'ardeur comme matière première, / Les villes et la morale se dresse seront si frêle / Qu'un simple éclat de rire pourra les démolir. » (García, 2011b, p. 263) Ici, la concision atteint un degré où le sens devient à la fois dense et indéterminé. L'effet produit oscille entre illumination et énigme, selon la disposition du spectateur.

Car si l'attraction pour les micro-récits traduit une volonté d'échapper à la logique narrative et dramatique, elle est avant tout un choix d'efficacité théâtrale. En refusant la continuité, Rodrigo García déplace l'attention du déroulement des événements vers l'expérience du spectateur lui-même. Les fragments, en se juxtaposant sans se résoudre, composent un dispositif qui met en crise les certitudes et provoque le public en l'exposant à ses propres contradictions. Ce choix des formes textuelles brèves correspond étroitement à la pratique scénique de Rodrigo García. Son théâtre s'inscrit dans une esthétique performative fondée sur des images et des actions à fort impact visuel et sonore, la structure textuelle doit être en mesure de s'y adapter. Les micro-textes analysés précédemment ont vocation à devenir des éléments projetés sur des écrans, scandés, ou superposés à des actions non dramatiques. L'articulation entre texte et scène apparaît souvent de manière explicite dans les didascalies. Dans *Ronald, le clown de McDonald's*, une série de « TEXTES À PROJETER » interpelle directement le spectateur à la deuxième personne : « Tu te souviens du Performance Art ? / Tu te souviens de Fluxus, du Happening ? / Tu te souviens de la torture en Argentine ? / Tu te souviens d'une raclée de tes parents ? / Tu te souviens du jour où tu as voulu mourir ? » (García, 2011b, p. 55) La brièveté et la frontalité de ces fragments participent d'un dispositif d'adresse immédiate, presque agressive, qui vise à provoquer une réaction. Le texte est comme un projectile, conçu pour atteindre le spectateur dans un laps temps très court, puisque la lecture du texte sur l'écran se superpose à l'action scénique. Chaque unité doit être saisie instantanément, sans possibilité de développement. Sa réception est conditionnée par les modalités de réception du spectacle.

Dans d'autres cas, la brièveté du texte découle directement du séquençage des actions scéniques. Dans *After Sun*, une série de propositions — « Tendre la main, piétiner la main [...] Tendre la main, brûler la main [...] Tendre la main, te foutre à poil », accompagne ou prolonge les gestes des acteurs. Le texte n'est plus le support de l'action, il en est un matériau qui accompagne la dynamique performative. Sa fragmentation en micro-texte épouse naturellement le rythme des mouvements, chacun constituant une unité autonome. Inversement, certaines séquences, comme dans *Et balancez mes cendres sur Mickey*, reposent sur une dissociation entre texte et action. La projection vidéo de courts textes permet au spectateur de saisir le contenu verbal tout en suivant une performance physique dense et captivante qui n'est parfois associée au contenu du texte que de manière très indirecte. Cette coexistence impose une contrainte formelle : pour être perceptible, le texte doit être condensé, immédiatement intelligible, et donc fragmenté. La continuité narrative ou discursive serait alors contre-productive. En définitive, la construction en micro-textes répond à une double exigence. D'une part, elle vise un impact direct sur le public, en privilégiant des formes brèves, percutantes, capables de susciter une réaction immédiate. D'autre part, elle correspond à la logique du spectacle performatif, fondé sur une succession d'actions de durée limitée, difficilement compatibles avec un développement élaboré. Le texte, dès lors, doit constituer une matière friable, malléable, polyvalente, destinée à être projetée, découpée, articulée avec d'autres éléments scéniques. Cette plasticité confère au langage une dimension pleinement matérielle. À l'instar des autres éléments visuels, sonores ou performatifs, il participe du montage global de la représentation mais son statut est mouvant, parfois support du jeu ou du discours mais parfois matière qui se pose sur l'action. En anticipant ces articulations mobiles et variables, l'écriture fragmentaire offre une grande variété de possibilités : elle permet au texte de s'inscrire dans un processus de création scénique où le sens se construit dans l'agencement, la juxtaposition et la transformation des différents matériaux du spectacle.

En définitive, l'écriture de Rodrigo García ne se contente pas de fragmenter le texte : elle explore systématiquement les modalités de cette fragmentation, en renouvelant à chaque pièce les principes de découpage pour s'adapter à une recherche parallèle dans la matière scénique. Cette variabilité contrôlée témoigne d'une recherche formelle constante, où la fragmentation devient non seulement un mode d'organisation, mais aussi un outil critique visant à déconstruire les fondements mêmes du théâtre représentatif et un outil pratique qui permet d'irriguer la matière performative. Les listes, les micros-récits, les textes projetés en images constituent des opérateurs de transformation, capables de faire émerger, à partir de matériaux hétérogènes, des imaginaires complexes et profondément personnels. En fragmentant le discours, elles ouvrent un espace de projection où le spectateur est invité à recomposer le sens, à investir les interstices du texte, à inscrire sa propre expérience dans le tissu hétérogène d'une écriture qui possède un statut équivalent à celui du décor, de la musique ou de l'action scénique.

Bibliographie

DANAN, Joseph, NAUGRETTE, Catherine (éds) (2018). *Les nouveaux matériaux du théâtre*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, « Registres ».

DELEUZE, Gilles (1968). *Différence et répétition*. Paris : PUF, « Epiméthée ».

GARCÍA, Rodrigo (2011a). *Cendres, 1986-1999*. Bezançon : Les solitaires intempestifs.

GARCÍA, Rodrigo (2011b). *Cendres, 2000-2009*. Bezançon : Les solitaires intempestifs.

MANDELBROT, Benoît (2010). *Les objets fractals*. Paris : Flammarion, « Champs Sciences », n° 301.

RANCIÈRE, Jacques (2008). *Le spectateur émancipé*. Paris : La Fabrique.