reCHERches

Culture et histoire dans l'espace roman

25 | 2020

Mentir au théâtre

Une approche de la vérité dans le théâtre-performance d'Angélica Liddell

« Seul le corps engendre la vérité »

Emmanuelle Garnier

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/cher/387>

DOI : 10.4000/cher.387

ISSN : 2803-5992

Éditeur

Presses universitaires de Strasbourg

Édition imprimée

Date de publication : 19 novembre 2020

Pagination : 145-155

ISBN : 979-10-344-0071-3

ISSN : 1968-035X

Référence électronique

Emmanuelle Garnier, « Une approche de la vérité dans le théâtre-performance d'Angélica Liddell », *reCHERches* [En ligne], 25 | 2020, mis en ligne le 01 octobre 2021, consulté le 18 novembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/cher/387> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cher.387>

Tous droits réservés

Une approche de la vérité dans le théâtre-performance d'Angélica Liddell « Seul le corps engendre la vérité »

EMMANUELLE GARNIER¹

Comme la philosophie, l'art est en quête de vérité; contrairement à la philosophie – qui vise l'analyse fondée sur des concepts –, l'art recherche cette vérité à travers la réalité de la matière. Au théâtre, cette matière est complexe, car elle participe aussi bien du discours que de la corporéité de l'acteur (et du spectateur), dans un espace-temps unique. Et lorsque ce théâtre fait le choix de privilégier les arts visuels, la matière artistique peut se centrer essentiellement sur le corps individuel, bien réel, d'un performeur.

Pour penser le mensonge dans le théâtre-performance d'Angélica Liddell, commençons à questionner la manière dont l'artiste se saisit du rapport entre la Réalité et le Théâtre, entre le Théâtre et son double qu'est le Réel. Sur la scène liddellienne, tout est faux et tout est vrai; sur l'autre scène, qui s'ouvre dans l'esprit du spectateur, le jeu projette des étincelles de vérité sur la mèche jamais vraiment refroidie des traumatismes et des refoulements. Pris au piège de la reconnaissance cathartique (Freud), qui canalise son affectivité et l'ébranle en profondeur, le récepteur est aussi solidement guidé dans son processus d'intellection et dans son besoin de reconnaissance idéologique par de multiples techniques « désillusionnantes » (voire anti-illusionnantes) qui se superposent: distanciation, effet de réel, adresse au public, corps violenté...

Les critiques se sont faits l'écho de ces spectateurs ébranlés, hagards, qui « sortaient [du spectacle] et ne savaient pas où se mettre car ils ne savaient plus qui ils étaient par rapport à ce qu'ils avaient vu » (Caruana 2009²). Ils ont aussi examiné – souvent pour la rejeter – la possibilité d'une imposture lorsque le public doutait de l'authenticité de la proposition dramatique. María José Ragué

1 Professeure, Université Toulouse–Jean Jaurès (LLA-CREATIS), spécialiste du théâtre espagnol contemporain. Ce texte a été préalablement publié en version espagnole dans la revue *Corpo-grafías* (Garnier 2015).

2 Les traductions des extraits d'articles en espagnol sont miennes.

Arias rappelle, par exemple, à propos de *Te haré invisible con mi derrota*, que le public barcelonais « n'a pas adhéré pleinement à sa performance, certains jugeant [l'artiste] trop cruelle, d'autres peu honnête, d'autres encore exhibitionniste » (Ragué Arias 2010)³. De fait, parce qu'il transforme la douleur en matière théâtrale, et qu'il pousse cette matière jusqu'aux limites de l'expérience dramatique, l'art d'Angélica Liddell met précisément en jeu l'authenticité de l'artiste et place le réel au cœur d'un dispositif complexe, que nous souhaitons aborder ici.

Afin d'appréhender ce théâtre-performance, on se proposera d'examiner tout d'abord le rapport qu'il établit entre l'analyse de la réalité qu'il propose et la forme dramaturgique et scénique qu'il choisit pour représenter cette réalité (éventuelle part de mimétisme, processus de fictionnalisation et d'idéologisation mis en œuvre, choix de différentes mises en signe du réel). Puis, on se demandera dans un deuxième temps, en suivant l'inversion artaudienne suggérée par la posture dramaturgique elle-même, comment cette forme théâtrale outrée, qui réactualise certaines lignes de force de l'actionnisme historique en plaçant le corps et sa réalité au centre du spectacle, influe sur la connaissance de la réalité pour dévoiler la vérité.

Le présent travail – qui ne cache pas son parti pris d'une grande sincérité de la part de l'artiste – s'intéressera donc à savoir comment procède ce théâtre-performance pour parvenir à un tel degré d'efficacité dramaturgique ; il cherche à comprendre en quoi, pour détourner la belle formule de George Braque, l'art d'Angélica Liddell est, de toute évidence, « une blessure qui devient lumière ».

Postulons d'emblée que le rapport entre la réalité et l'univers esthétique d'Angélica Liddell est – ne serait-ce que partiellement – de nature mimétique. Un tel postulat pourra sembler incongru face à un théâtre qui semble tourner radicalement le dos à tout propos illusionniste. Mais c'est précisément la force de la dramaturgie de cette artiste que d'exploiter certains ressorts de l'illusion pour mieux construire de puissants effets de distanciation sur lesquels elle bâtit son théâtre hautement politique.

Commençons par nous demander à quelle réalité référentielle peuvent renvoyer les spectacles liddelliens. Nous constatons rapidement que ni la fable, ni la scénographie, ni le lieu, ni le rythme ne traduisent une intention de simuler

3 « Au festival Radicals Lliure [...], nous avons aussi pu voir Liddell dans *Te haré invencible con mi derrota*, mais la sensibilité du public barcelonais a sa personnalité propre et dans ce cas, il n'a pas totalement accepté sa performance, trop cruelle pour les uns, exhibitionniste pour les autres. [...] Sa douleur est-elle sincère ? Nous rappellerons ici l'une de ses affirmations : « Le théâtre est la seule chose qui m'empêche de me tirer une balle dans la tête ». L'artiste n'est sans doute pas tendre dans la manière dont elle se traite en public, mais il me semble impossible que la force puissante de son jeu ne soit pas aussi authentique qu'elle semble l'être. En dehors de son succès en Avignon et de l'enthousiasme mitigé qu'elle a suscité à Barcelone, pour moi, comme pour beaucoup d'autres, Angélica Liddell est une grande créatrice » (Ragué Arias 2010).

le réel. Chaque pièce, en effet, met en œuvre une fiction théâtrale extrêmement trouée, dans laquelle prédominent les thèmes, où l'action est plurielle et présente une faible densité d'événements et d'informations – pour emprunter les concepts proposés dans le tableau des axes dramaturgiques de Michel Vinaver (Vinaver 1993 : 910-911). En termes brechtiens, on dira que les fables d'Angélica Liddell adhèrent à un principe de discontinuité, offrant une succession d'épisodes apparemment autonomes, que le spectateur doit se charger de « lire » s'il veut parvenir à une interprétation, puisque « [la fable] est faite de processus agencés de manière à exprimer la conception que le fabulateur a de la société » (Brecht, cité par Pavis 2009 : 133).

La discontinuité caractérise également le temps et l'espace dramatiques, car ceux-ci se confondent, presque toujours, avec le temps et l'espace scéniques. Cela est vrai dans les pièces clairement affichées comme étant des *acciones*, bien sûr on pense ici à la trilogie *La desobediencia: tres confesiones* (*Lesiones incompatibles con la vida*; *Broken Blossoms*; *Yo no soy bonita*) ou au *Tríptico de la aflicción* (*El matrimonio Palavrakis*, *Once Upon a Time in West Asphixia*, *Hysterica passio*), puisque la performance comporte précisément cette intention d'agir dans un espace réel. Mais cela se vérifie également au-delà des performances chez Angélica Liddell, car dans toutes ses pièces, un élément au moins vise à signifier que l'espace-temps dramatique ne renvoie à rien d'autre qu'à la réalité du jeu théâtral lui-même.

Parfois, c'est le discours scénique lui-même qui vient imposer la rupture de l'illusion, comme dans la représentation de *Boxeo para células y planetas*, présenté au festival Citemor 2008, par exemple, où l'actrice-dramaturge développe une longue digression initiale sur l'espace investi par le spectacle, à savoir la salle du conseil municipal de Montemor-o-Velho, au Portugal, en précisant qu'il s'agit pour elle de faire un acte de vérité (un acte artistique, donc) dans un lieu de mensonges (l'espace de la parole politique).

Mais d'une manière générale, c'est surtout l'organisation de la scène elle-même qui, loin de se présenter comme le miroir d'un espace réel, répond à une intention symbolique, très éloignée de tout mimétisme. J'ai montré ailleurs – et particulièrement dans *Perro muerto en tintorería* (Garnier 2012) – combien le plateau, dans les spectacles que monte Angélica Liddell, est investi d'une verticalité qui anéantit toute velléité mimétique au niveau spatial. On remarque également combien cet espace est systématiquement fractionné, en ce sens qu'il offre une juxtaposition de micro-espaces sans continuité spatiale logique, qui accueillent respectivement des micro-actions elles-mêmes juxtaposées dans le temps. Ces espaces disjoints sont définis, chacun, par une unité de jeu à un moment précis, parfois encadrée par un jeu de lumières, et sont visuellement marqués par la présence d'objets ou d'éléments matériels jonchant le sol ou au contraire suspendus à des cordes ou à des parois. En juxtaposant des objets scéniques sans chercher à produire le moindre effet de réel, l'effet d'étrangeté règne en maître dans les espaces de jeu, créant les conditions optimales d'un effet de distanciation. Et parce qu'ils ne renvoient à aucun référent identifiable,

le décor, les objets (malgré le fait que certains d'entre eux soient partiellement sémiotisés) ne livrent pas non plus d'emblée au spectateur le chemin critique à effectuer. Et ce, d'autant moins que ces objets, et la manière souvent quasi ritualiste dont ils sont convoqués sur scène, renvoient confusément à un cérémonial ancestral dont la présence est aussi évidente que la signification est insaisissable, ajoutant ainsi un deuxième niveau d'étrangeté.

Souvent, c'est la structure enchâssée de la représentation qui injecte dans la réception de la pièce une manipulation de l'illusion. De fait, la dimension métathéâtrale est omniprésente dans le théâtre d'Angélica Liddell. On sait combien le spectacle du spectacle implique une illusion de l'illusion, c'est-à-dire la création d'une nouvelle réalité sur la base d'un deuxième degré de traitement artistique. Chez Angélica Liddell, l'utilisation assez régulière de l'image projetée dans le spectacle provoque un effet de mise en abyme, doublé par le fait que l'image incrustée dans la fiction du spectacle est parfois celle de la dramaturge elle-même. Tel est le cas dans *Yo no soy bonita* (dans la trilogie *La desobediencia: tres confesiones*), par exemple, une performance construite sur la base d'une « confession », nous dit-elle, liée à des attouchements sexuels subis par la dramaturge lorsqu'elle était enfant, et dans laquelle est projetée (entre autres projections) une photo d'Angélica petite fille. L'image photographique placée dans le spectacle scénique, renverse le rapport du réel à la fiction, et rend complexe l'entreprise de scinder la part du réel et celle de l'art. Et ce procédé est d'autant plus efficace qu'il est convoqué dans des spectacles relevant de l'autoperformance, la relation de similitude entre les deux « œuvres » étant alors évidente.

Le grand nombre de spectacles construits sur la base d'une actrice discourant et d'un acteur silencieux participe fortement de ce double niveau de représentation brisant l'illusion, car le statut de cet acteur se trouve à mi-chemin entre celui de personnage et de spectateur, précisément. *El año de Ricardo*, par exemple, met en scène le personnage shakespearien muet de Catesby (*Richard III*), joué par un Gumersindo Puche davantage cantonné dans un rôle de spectateur de la scène centrale jouée par Angélica Liddell que de personnage de cette même scène. Il ouvre alors au public la voie d'un regard distancié, qui renforce le jeu de miroir pluriel établi entre le réel et le théâtre.

À d'autres moments, l'effet de mise en abyme est renforcé par la présence de l'actrice-dramaturge assumant une médiation entre le spectacle premier et l'espace ouvert par un récit enchâssé dans l'espace dramatique. Un cas particulièrement intéressant se trouve dans la représentation de *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* (Madrid, Sala Cuarta Pared, 15/04/2004), lorsque le discours de l'actrice dévie du texte mémorisé (c'est-à-dire du texte écrit par elle-même antérieurement) et ouvre un espace visuel et discursif de statut différent. On pourra considérer qu'il s'agit du témoignage rapporté (par le biais d'une série de diapositives commentées) d'une performance réalisée en amont du spectacle par la dramaturge et son compagnon de scène, et qui offre une continuité thématique avec la pièce première centrée sur la question

des émigrés africains morts par noyade en voulant gagner clandestinement les côtes espagnoles. En effet, les diapositives montrent la progression d'un voyage effectué à rebours de celui des émigrants, depuis l'Espagne jusqu'au nord du Maroc, en bateau, au cours duquel les artistes ont tout d'abord collé, dans les toilettes de tous les lieux traversés, des stickers montrant le visage d'un noir en train de se noyer, dessiné de façon stylisée, stickers assortis de slogans liés à cette tragédie sociétale. Dans un deuxième temps, la projection se centre sur une série de clichés réalisés en fin de voyage sur le territoire marocain, qui mettent en scène Gumersindo Puche, le visage maquillé en noir selon les codes picturaux colonialistes des années 1920, et endossant fictivement le rôle inversé des migrants. Cet espace dramatique dans l'espace dramatique, qui propose un enchâssement vertigineux du réel dans la fiction, est donc ouvert par l'actrice-dramaturge elle-même, qui revêt ainsi un rôle épique, qui n'est pas sans rappeler la scène de Maese Pedro et de son spectacle de marionnettes, au chapitre 26 de la deuxième partie du *Quichotte*. On se souviendra que, pendant que maître Pierre actionne les pièces en coulisse, le petit valet qui assume le commentaire épique de cette « histoire véritable » de don Gaiferos libérant son amante des mains des Maures, est là pour « servir d'interprète et expliquer les mystères de la représentation » (II, 26). Et l'on sait aussi combien cette scène, précisément, est emblématique de la subversion des frontières entre le réel et la fiction théâtrale...

À travers les projections de photos et sa position de narratrice, l'actrice dramaturge inscrit son théâtre dans l'épisation. Et un tel choix, du reste, ne se cantonne pas aux passages métathéâtraux, car c'est tout le discours oral de l'actrice (et pas seulement le discours accompagnant la mise en abyme d'une scène dans la scène) qui désamorce les ressorts dramatiques et permet à Angélica Liddell de positionner un point de vue sur la fable: le sien propre. Alberto Augusto Miranda, dans son article sur *Lesiones incompatibles con la vida*, précise:

Se trata de una epopeya de indagación y no de una epopeya narrativa. Lo que se dice, en una crueldad trágica, angustiada y desnuda, es la repulsa hacia lo que existe – social y afectivamente – un claro no, al modo de organización y a la falta de pensamiento con que cada uno practica su (in)existencia. Esta epopeya (a semejanza de las greco-latinas) tiene también un héroe: el ser humano en su individualidad, que corresponde a una actualización del nuevo héroe colectivo del siglo XVI, inaugurado en la epopeya de Camoes: *Lusiadas*. (Miranda 2004)

Au-delà du décor et des objets déjà mentionnés, l'utilisation de la réalité théâtrale comme outil de la « désillusion » concerne également, chez Angélica Liddell, le champ de l'acteur, avec, notamment, le jeu, la gestualité, la diction et l'adresse au public, autant d'éléments dramaturgiques utilisés dans l'objectif d'une désaliénation idéologique, et qui font passer du plan esthétique à celui de la responsabilité politique de l'art (ici particulièrement du théâtre) dans la société.

Dans ses spectacles, le discours de l'actrice est parfois celui d'un personnage, lorsqu'est intégrée la dimension symbiotique du personnage et de l'acteur. C'est

le cas dans *El matrinonio Palavrakis*, par exemple, ou dans *El año de Ricardo*. Dans cette dernière pièce, l'effet de réel potentiellement généré par le caractère fictionnel du personnage peut être contrebalancé par un effet d'étrangeté lié à la diction. C'est ainsi que le texte du roi shakespearien est énoncé à un rythme et avec une puissance sonore invalidant le sens du discours et créant une distance désillusionnante là où le spectateur n'avait pas imaginé que cela allait être le cas. Les pièces monologiques, en particulier, proposent un corps en scène duquel «émerge une parole déviante, monstrueuse, une parole contre nature» (Sarrazac 1981: 142), qui détruit toute perspective mimétique et représente un autre rempart contre la projection émotionnelle du spectateur dans le personnage.

De toute évidence, le fait que la dramaturge soit elle-même en scène ajoute à la complexité de la situation pour le spectateur déjà fortement ballotté entre le pôle «réel» et le pôle «fiction», et avec lui le critique désireux de faire la part du mensonge dans ce théâtre. De fait, dans de nombreux spectacles, le personnage laisse la place à la «performeuse» (*performer* au féminin), qui parle en son nom et effectue «une mise en scène de son propre moi» (Pavis 2009: 246). Dans d'autres pièces, comme par exemple *Maldito sea el hombre que confía en el hombre: un projet d'alphabétisation*, une certaine porosité est observable, qui place successivement, selon les moments du spectacle, Angélica Liddell dans un rôle plutôt composé et dans celui de sa propre personne. Là encore, est observable une mécanique anti-illusionniste, qui conduit à la prise de distance et à l'impossible identification de la part du spectateur. Le registre de langue est souvent brisé par l'irruption de jurons, par des commentaires liés à la politique ou à l'actualité arrivant comme en incise, comme si l'actrice-dramaturge cherchait systématiquement à entraver la faculté spectatrice de reconnaissance.

Qu'il s'agisse donc de la fable, de la scénographie, du décor, des objets ou de l'acteur, rien ne semble laisser la moindre place au plaisir de l'identification, toute la fiction semble travailler à donner au spectateur les outils critiques brechtiens pour qu'il prenne connaissance du fonctionnement idéologique du monde réel dans lequel il s'inscrit. Or, une dimension importante, fondatrice du théâtre d'Angélica Liddell, n'est ici pas prise en considération: celle du corps réel de l'actrice, du corps au-delà de toute sémiologie, au-delà de toute fictionnalisation. Le principe de la cruauté artaudienne y est retenu, avec un traitement émotif de choc réservé au spectateur, mais traité scéniquement à la manière de l'actionnisme historique des années soixante, c'est-à-dire en plaçant la réalité corporelle au cœur du dispositif scénique violent. Le corps de l'actrice devient ainsi un matériau d'expression théâtrale outré, utilisé de façon agressive, notamment par des séances de scarification. Et le sang répandu devient à son tour un matériau spectaculaire qui exhibe la douleur et prolonge la cruauté infligée au public.

Si la colère déployée par Angélica Liddell dans ses spectacles, dans ses entrevues pour la presse ou dans ses textes programmatiques peut être soupçonnée d'imposture par un certain public qui voit là un artifice ou un mensonge, la

violence qu'elle s'inflige publiquement débouche incontestablement sur la réalité d'une douleur. Une douleur vécue dans la chair de la dramaturge, mais qui construit le spectacle d'une cruauté qui, elle, actionne le levier de l'identification.

Paradoxalement, donc, c'est en poussant la technique désillusionnante à son maximum, lorsqu'elle s'éloigne le plus d'un rôle fictionnel en offrant le spectacle de son corps réel d'artiste, qu'Angélica Liddell parvient à créer les conditions d'une violente catharsis (Garnier 2017). La figure de l'héroïne tragique, ici, appartient au domaine de la réalité. Le spectateur réel regarde le spectacle d'un corps réel en souffrance, sans pouvoir enclencher le processus de dénégation propre au théâtre : plus de duperie possible, plus d'effet théâtral, la chair est à vif, l'imaginaire est muselé. Pablo Caruana écrivait en 2009, en sortant de la représentation de *Te haré invencible con mi derrota* :

Han sido tres días extraños, duros, de soledad, desamparo y donde se han intentado tocar los límites del ser humano, allá donde uno se destroza y no hay Dios que recomponga. Un primer día, el del estreno, espasmódico, de locura y dolor desatado, de parto negro, donde se puso al arte en un lugar sin respiraderos, donde se fue a tomar por culo el teatro, la composición, el ritmo, el símbolo y su puta madre. Un día de dolor expuesto, donde el público sólo podía ser espectador de una persona que se va hueso a hueso. (Caruana 2009)

Deux réels se rencontrent (celui de la scène et celui de la salle), mais contrairement à ce qui se passerait entre deux réalités hors du théâtre (par exemple empêcher la personne de se couper ou bien lui prodiguer des soins), ici, le rôle du public implique l'acceptation silencieuse de la proposition artistique, quel que soit son degré de réalité. Angélica Liddell peut donc aller très loin dans le spectacle du moi maltraité, les spectateurs sont programmés selon les codes de réception de la fiction et non de la réalité exhibée sur un plateau. Il en va tout différemment lorsque l'on assiste à une projection de la vidéo d'un spectacle, car la médiatisation du support fait rebasculer le spectacle du côté du non-réel, ou tout au moins d'un espace déréalisé. Et si tel n'est pas le cas, si les images vidéo conservent la force du réel, il sera toujours possible au spectateur d'interrompre le film ou de quitter la salle, car il ne sera pas soumis au rôle que lui assigne le spectacle vivant. Au théâtre, le spectacle de la douleur réelle utilise le corps comme outil de révélation. L'effet cathartique provoqué par l'automutilation implique une identification, un effet communicatif (Jauss) entre le corps meurtri sur scène et le corps préservé du spectateur enjoint, dès lors, de fonder son expérience esthétique sur l'intersubjectivité ainsi créée.

« Qui résisterait à une histoire des corps ? » demande le personnage de Combferre dans *Perro muerto en tintorería: los fuertes* ; avant d'affirmer, en une phrase quasi programmatique : « Seul le corps engendre la vérité » (Liddell 2007 : 67). Le corps est un organisme, celui de l'actrice, des acteurs du théâtre liddellien ; il est un matériau autoréférentiel, renvoyant ici à sa propre douleur. Dans la culture judéo-chrétienne dans laquelle s'inscrivent tout à la fois l'écriture, le jeu et la réception du théâtre d'Angélica Liddell, le corps souffrant

possède une fonction morale, avec laquelle joue la dramaturge afin de mieux en dénoncer les effets pervers et les terribles conséquences psychiques et sociales.

Nombreuses sont les pièces où la dramaturge fait le choix de nommer son auto-personnage « La puta », renforçant au passage la violence physique par la violence morale. Un tel choix s'observe dans *Belgrado. Canta lengua el misterio del cuerpo glorioso* ; dans *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* ; dans *Perro muerto en tintorería: los fuertes*, où est posé, dès l'ouverture, le fameux « monologue du putain d'acteur » :

Soy un perro resentido y un puto inadaptado.
Soy un puto actor que hace de perro
Por una puta vez en su puta vida. (Liddell 2007 : 35)

De la prostitution à la pornographie, il n'y avait qu'un pas, franchi par la dramaturge lorsqu'elle propose de nommer « pornographie de l'âme » sa façon d'exhiber sa douleur à travers tout son être souffrant. « Me gusta definir mi estética como "pornografía del alma", en el sentido de que intento romper la barrera del pudor entendido como algo emocional, profundizando en las miserias humanas y rompiendo la barrera que separa lo público de lo privado » (Irazábal 2011). Et pour Antonia Amo Sánchez :

Anfaegtelse (2008), *Je te rendrai invincible avec ma défaite* (2009) et *La casa de la fuerza* (2009), sont la culmination de ce processus introspectif, où, plus Angélica que Liddell, l'artiste cherchera dans les limites de sa propre force (physique et psychique) un langage esthétique de l'extrême, sans ambages, sans pudeurs : ce qu'elle appelle la « pornographie de l'âme », capable d'allier l'*ergon* et l'*energeia*. Autrement dit, la puissance créatrice et l'impact réceptif. (Amo Sánchez 2012)

De sorte que « la lame de rasoir est cet outil qui lui permet de 'pornographier' son âme » (Amo Sánchez). La dramaturge-actrice construit donc un langage esthétique avec son corps, qu'elle vend à ses spectateurs comme une prostituée à ses clients. « Si lo hiciera gratis a nadie le importaría mi pasión ni mi vida », dit le personnage de « La puta » dans *Dolorosa*. Et de poursuivre la comparaison, dans la bouche du personnage du Chien de *Perro muerto...* :

Las putas están dispuestas a morir por todos los hombres.
Están dispuestas a amar a todos aquellos que no aman.
Las putas son el gran Jesucristo. (Liddell 2007)

Et par un syllogisme imparable, si les putains sont le grand Christ, et que la dramaturge-actrice est une putain, alors la dramaturge actrice, elle aussi, est Jésus-Christ. Ce qui la place, de fait, en figure rédemptrice. En ce sens, son sacrifice vise un objectif de rachat. Le don du corps (« Ceci est mon corps »), répété rituellement à chaque représentation, fonctionne par conséquent comme une eucharistie, susceptible de générer une « épiphanie de communion » avec le public, et de lui révéler ce qui est caché.

À la remarque de Jesús Ruiz Mantilla lors d'un entretien : « Il vous est arrivé de vous couper la peau sur scène », Angélica Liddell répond : « Cela fait partie d'une tradition classique. Par ailleurs, ce fut un acte d'amour » (Ruiz Mantilla

2010)⁴. La scarification, les griffures, les coups, les aiguilles plantées dans les doigts, l'épuisement physique comme un don de soi; le corps souffrant offert comme un autre espace d'expressivité, comme «l'extériorisation d'une intention du sujet, comme un *vouloir dire*» (Caune 2002). Paradoxalement, c'est la violence auto-infligée qui «veut dire» l'amour. Un amour tourné vers le public, qui crée un réseau de connexions avec lui. À propos de *La casa de la fuerza*, la dramaturge explique :

Je suis incapable de travailler ou de penser en termes collectifs. [...] On associe généralement cela à un mépris à l'égard de l'humain, de la souffrance humaine, mais je ne suis pas d'accord : quand je parle de ma douleur, je la relie à une douleur collective. La douleur de l'autre est aussi réelle que ma propre douleur. Ce n'est pas une mince affaire que la compassion : se mettre à la place de l'autre, faire en sorte que la douleur de l'autre nous semble aussi réelle que la nôtre. Dans *La Maison de la force*, je raccorde ma douleur individuelle à celle des mères de Ciudad Juárez. (Vasserot 2010)

Ce «raccordement» est celui-là même que propose Angélica Liddell dans la représentation de sa pièce-performance *Boxeo para células y planetas*, lorsqu'elle récupère les matériaux médicaux apportés par les spectateurs à sa demande (ordonnances, radiographies, etc.) et les relie sur scène en simulant des réseaux sanguins, faisant ainsi fusionner le corps individuel de chaque spectateur avec celui des autres participants au spectacle, dans une dimension collective, qui convoque l'universalité de la douleur, et envisage le spectacle comme un lieu de réparation (artistique) des traumatismes (réels).

Dès lors, le jeu de transgression des tabous corporels prend un sens positif. Et par un retournement inouï, c'est la violence réelle que s'inflige l'actrice dans de nombreuses pièces qui permet l'affranchissement d'une violence sociale devenue invisible à force d'adaptation, et aussi, et peut-être surtout, d'une violence existentielle, souvent muselée par nos peurs :

Mi cuerpo se convierte en una agresión contra la sociedad. Mi cuerpo se convierte en protesta. Es un acto de desobediencia. Castigo mi propio cuerpo para desobedecer. Me autolesiono para revolverme contra las lesiones que causa el rol que nos han impuesto desde el nacimiento. Utilizo la violencia poética para defenderme de la violencia real. (Liddell 2006)

Bien sûr, dans ces spectacles, le rôle du public est essentiel. Plus encore au théâtre que dans le domaine sociologique,

4 «Il vous est arrivé de vous couper la peau sur scène. Cela fait partie d'une tradition classique. Par ailleurs, ce fut un acte d'amour. *Sadomasochiste?* Non, pas du tout. *Un acte d'amour envers quoi?* Inavouable. Il y a des choses que je ne confesse que dans mes pièces et je ne les commente pas. Des choses dont je ne parle que lorsque je suis sur une scène, et quand j'ai terminé, je n'y reviens pas». (Ruíz Mantilla)

[l']expressivité du corps ne peut être reconnue indépendamment du sujet percevant. Cette expressivité ne vaut que par la relation qu'elle construit avec celui qui en est le destinataire ou le récepteur. Le corps est inscrit dans un système culturel et il est l'objet d'une réception sensible et intelligible dans un « horizon d'attentes », tel que le définit H.R. Jauss, c'est-à-dire construit par l'expérience qu'en ont les hommes, par les codes qu'ils reconnaissent et par la frontière mouvante qu'ils tracent entre imaginaire et réel. (Caune 2002)

En s'affranchissant partiellement du médium dramatique habituel, et en utilisant essentiellement un matériau « vrai », celui de son corps, Angélica Liddell déclenche avant toute chose la sensibilité immédiate du récepteur, et provoque – force, même – la mémoire sensorielle de celui-ci, au détriment de sa réception critique rationnelle. De sorte que le lieu même de la représentation, là où « se joue » la poétique d'Angélica Liddell, c'est avant tout l'espace de réception mentale du spectateur lui-même. Seul lieu, *in fine*, de vérité.

Lorsque Pablo Caruana écrit à la sortie de *Te haré invencible con mi derrota* : « Invocación, ingestión, sangre, éxtasis, muerte, renacimiento y metamorfosis, todos los pasos se han dado. El teatro es simulación, convención, quien está ahí, en escena, es una actriz... Y aún así, uno se pregunta de dónde ha salido ese dolor, en qué terreno entre la realidad y la ficción se estaba jugando » ; lorsqu'il écrit ceci, Pablo Caruana, sous le choc psychique du spectacle, n'a pas encore assez de recul pour comprendre que l'indétermination entre la réalité et la fiction se résout dans une autre dimension, celle de la vérité.

Car le mensonge du théâtre a pour seul objectif de témoigner de la vérité, bien plus que de la réalité. La vérité est de l'ordre du discours, et suppose un jugement sur le réel. Telle est la responsabilité du spectateur de théâtre, et plus encore du théâtre-performance : construire un jugement, (re ?) découvrir sa vérité.

Si la philosophie se pose la question des conditions d'accès à la vérité, l'art d'Angélica Liddell propose de toute évidence un moyen direct et matériel pour l'atteindre : la réalité de sa chair.

Bibliographie

- Amo Sánchez A., 2012, « Angélica Liddell : "Les blessures disent la vérité" », dans C. Page (dir.), *Écritures théâtrales du traumatisme – esthétiques de la résistance*, Arras, Artois Presses Université.
- Caruana P., 2009, « La misma estrella negra », <<http://citemor.blogspot.com/2009/07/cronica-la-misma-estrella-negra.html>> [consulté le 14/04/20].
- Caune J., 2002, « Tout vient du corps », <http://w3.u-grenoble3.fr/les_enjeux/2002/Caune/home.html> [consulté le 14/04/20].
- Garnier E., 2012, « El espíritu de lo grotesco en el teatro de Angélica Liddell », dans Raquel García (dir.), *Sobre lo grotesco en autoras teatrales de los siglos XX y XXI*, numéro monographique de la revue *Signa, Revista de la Asociación Española de Semiótica*, n° 21, Madrid, p. 115-136.

- Garnier E., 2015, « El cuerpo es lo único que produce la verdad : una aproximación al teatro-performance de Angélica Liddell », *Corpo-grafías*, n° 2, Bogota, p. 180-193.
- Garnier E., 2017, « Le débordement cathartique dans *Te haré invencible con mi derrota* de Angélica Liddell », dans Dominique Breton, Emmanuelle Garnier, Vanessa Saint-Martin et Fanny Blin (ed.), *Du pantin à l'hologramme: le personnage désincarné sur la scène hispanophone contemporaine*, Binges, Orbis Tertius, p. 287-302.
- Irazábal F., 2011, « Angélica Liddell y su pornografía del alma », *La nación*, Buenos Aires, 25 septembre 2011, <www.lanacion.com.ar/1408988-angelica-liddell-y-su-pornografia-del-alma> [consulté le 14/04/20].
- Liddell A., 2006, *La desobediencia: tres confesiones*, *Yo no soy bonita*, programme de la performance.
- Liddell A., 2007, *Perro muerto en tintorería: los fuertes*, Madrid, CDN.
- Miranda Alberto A., 2004, « *Lesiones Incompatibles Con La Vida. Angélica Liddell: Antígona en el siglo XXI* », <www.sepiensa.cl/edicion/index.php?option=content&task=view&id=127&Itemid=40> [consulté le 14/04/20].
- Pavis P., 2009, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin.
- Ragué Arias M-J., 2010, « Avignon: Angélica Liddell », <<http://www.artezblai.com/artez/artez160/iritzia/raguearias.htm>> [consulté le 14/04/20].
- Ruíz Mantilla J., 2010, « Es normal estar en el mundo del teatro y detestarlo », *El País*, Madrid, 07/11/2010, <http://elpais.com/diario/2010/11/07/eps/1289114813_850215.html> [consulté le 14/04/20].
- Sarrazac J-P., 1981, *L'avenir du drame. Écritures dramatiques contemporaines*, Lausanne, L'Aire.
- Vasserot C., 2010, « Entretien avec Angélica Liddell », <http://artescenicass.uclm.es/archivos_subidos/textos/312/Entretien%20avec%20Angelica%20Liddell%20-%20Festival%20Avignon.pdf> [consulté le 14/04/20].
- Vinaver M. (dir.), 1993, *Écritures dramatiques. Essai d'analyse de textes de théâtre*, Arles, Actes Sud.