

La scène espagnole contemporaine et le « supratherâtre » d'Angélica Liddell : un défi pour la sociocritique ? Contemporary Spanish theater and Angélica Liddell's “suprathheater”: a challenge for social critique?

Cristina Vinuesa Muñoz

Volume 43, numéro 3, automne 2012

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1016850ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1016850ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Muñoz, C. V. (2012). La scène espagnole contemporaine et le « supratherâtre » d'Angélica Liddell : un défi pour la sociocritique ? *Études littéraires*, 43(3), 109–124. <https://doi.org/10.7202/1016850ar>

Résumé de l'article

Face à un contexte social incertain, de jeunes dramaturges espagnols contemporains cherchent à s'interroger sur l'Histoire et leur société à travers la remise en cause de la représentation. Certains auteurs font de leur création une performance analytique déconstruisant le fond (un contexte social mis en forme par un texte) par la forme (les signes non verbaux de la représentation) et vice versa. L'article analyse cette double posture au moyen de la pièce intitulée *Perro muerto en tintorería: los fuertes* (2007) d'Angélica Liddell (née en Espagne en 1966). Elle répond à la fois à cette tendance destructrice du code établi et à une réutilisation du théâtre dans sa dimension sociopolitique. Cette pièce complexe offre une relecture innovante et personnelle du *Contrat social* de Rousseau : Liddell saccage la scène et torture le texte, lui imposant un rythme sans cesse changeant. La sociocritique permet de mieux comprendre cette démarche supratherâtrale en faisant du *tout historique*, pour reprendre la notion crosienne et les éléments qui la composent, un point de départ pour la réflexion.



La scène espagnole contemporaine et le « supratherâtre » d'Angélica Liddell : un défi pour la sociocritique ?

CRISTINA VINUESA MUÑOZ

Le spectateur des pièces d'Angélica Liddell est confronté à un être qui doute, à une femme qui remet en cause son texte une fois achevé et qui modifie sans cesse sa création et son concept originel. Elle avait jusqu'alors joué dans des salles alternatives, des espaces non conventionnels, et interprété des pièces intimistes, accompagnée de son seul partenaire Gumersindo Puche — seul membre de sa compagnie *Atra bilis*. Avec son texte *Perro muerto en tintorería : Los fuertes*, jouée en novembre 2007, elle conçoit pour la première fois une pièce « grand format ». Représentée au Centre dramatique national madrilène (Teatro Valle-Inclán), cette pièce occupe un espace *officiel* et une scène de grandes dimensions. Enfin, l'auteure choisit une scénographie complexe et travaille exceptionnellement avec six acteurs professionnels. Il s'agit à la fois d'une nouvelle étape dans son parcours en tant qu'artiste reconnue et d'un tournant décisif dans sa conception de l'art dramatique. Le spectateur découvre une artiste qui s'évertue, d'une représentation à l'autre, à construire, à déconstruire puis à reconstruire un univers comme si, symboliquement, elle trouvait dans cet acte une forme de salut. Sa réaction produit un monde à l'essai, un microcosme modifiable et sacrificable se débattant au milieu d'un macrocosme (hors scène) sclérosé et dangereux. Angélica Liddell utilise le plateau pour dépasser les limites de la critique, faisant de sa création l'outil de la critique et la critique elle-même. Cette démarche supratherâtrale construite non sans souffrance révèle un objet inédit mais fragile. Elle rejoint indirectement Pierre Zima dans son projet de faire de la sociologie du texte « une science à la fois empirique et critique, capable de tenir compte des structures textuelles et du contexte social dont elles sont issues¹ ». Aussi la sociocritique nous permettra-t-elle de mieux comprendre cette ambivalence, en faisant du *Tout historique* (pour reprendre la notion crosienne) et des éléments qui la composent le point de départ de l'étude.

Il s'agit d'aller au cœur d'une œuvre qui, par une démarche « d'automutilation créative », ouvre une voie nouvelle de réflexion autour des concepts de « vérité » unique et de validité de l'objet artistique. Le théâtre d'Angélica Liddell offre un processus créatif qui cherche à détruire l'aspect formel de l'art dramatique au sens

1 Pierre Zima, *Manuel de la sociocritique*, Paris, L'Harmattan (Logiques sociales), 2000, p. 16.

aristotélien, menant à l'anéantissement du symbole. Le dessein de l'Espagnole semble clair : une volonté de destruction des systèmes socioéconomique, idéologique et discursif², passant par une pratique performative de l'acte théâtral violent, afin d'atteindre la Vérité et par extension, la seule validité artistique, la beauté de l'art. Nous analyserons ici comment au moyen de la pièce et de la mise en scène madrilène de *Perro muerto en tintorería : Los fuertes*, Liddell propose une approche inversée de la réflexion du *Contrat social* de Rousseau et use de l'axe spatio-temporel pour créer chez le spectateur un effet de déphasage. Cela inscrit le théâtre d'Angélica Liddell dans un art du blanc et du déséquilibre.

Nous prendrons comme point de départ de notre réflexion les théories sociocritiques du sujet et du texte d'Edmond Cros. Toutes deux étant étroitement liées, elles contribueront à faire mieux comprendre l'évolution du *Tout historique*. Cros déclare que « le sujet culturel est [...] un espace, ou un dispositif, où coexistent des déphasages et il fonctionne bien, au même titre que le *Tout historique*, autour de la coexistence de multiples temps historiques. À ce titre, il est, lui aussi, géré par une dynamique du manque³ ». Or, la pièce d'Angélica Liddell est un objet artistique qui ne peut se concevoir et se construire qu'à partir de tels déphasages. L'écart devient le but ultime de son art. Il s'agit effectivement d'un théâtre de l'arythmie faisant de cette caractéristique l'unique outil artistique valable, aussi bien du point de vue de la création que de la réception, offrant ainsi un nouveau regard sur le théâtre. Un tel paradigme soulève la question : que devient le sujet transindividuel ? Dans quelle mesure ce théâtre de la discordance, reniant les systèmes et n'en gardant que les blancs, devient-il un instrument d'analyse d'un contexte, d'une pensée, d'un discours, en définitive un objet pertinent pour la sociocritique ?

Destruction d'un texte ou l'histoire d'une sociopathe sous contrôle

Angélica González (Figueras, Espagne 1966) s'est d'abord fait connaître sous le nom de Liddell Z00, en référence au film de Peter Greenaway *Z00* réalisé en 1986, puis est devenue celle que l'on connaît aujourd'hui. Elle emprunte également son patronyme à Alice Liddell, muse de Lewis Carol. Après avoir réalisé des études de psychologie à l'université et des études d'interprétation à la RESAD (Real Escuela Superior de Arte Dramático, Madrid), elle fonde sa compagnie en 1993, qu'elle nomme *Atra Bilis* ou *bile noire*, la quatrième humeur selon la théorie d'Hippocrate, celle qui, provenant de la rate, provoque l'état de mélancolie. Si la mélancolie dans le sens antique — Hippocrate y voyait une sorte de génie et de folie — permet de vivre le deuil, de se dépasser ou encore de trouver un sens à la vie, elle devient, dans l'œuvre d'Angélica Liddell, la ligne motrice. S'obliger à regarder tristement le monde, le ressentir de la sorte et en être consciente, tel est l'objectif de cette dramaturge qui désire ainsi maintenir une distance critique avec ce(ux) qui l'entoure(nt). Elle

2 Lire à ce propos Marco Canale, *Forma y política en el teatro de Angélica Liddell*, dans Romera Castillo J. (dir.), *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, Acta del XV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, Madrid, Visor Libros, 2005, p. 369.

3 Edmond Cros, « Spécificités de la sociocritique », *La sociocritique d'Edmond Cros* [en ligne], article daté du 13 octobre 2006, [http://sociocritique.fr/spip.php?article6&lang=es].

se déclare « sociopathe sous contrôle » et considère la tradition théâtrale et l'avant-garde comme des carcans institutionnels dangereux et stériles pour la création. Mais la bête noire qu'elle persécute jusqu'à la satiété est la collectivité, qu'elle considère comme l'ennemi à abattre, surtout quand celle-ci acquiert une forme quelconque d'autorité. Liddell fait fusionner dans ses revendications le contenu et le contenant ; elle rejoint le *Tout historique*, pour reprendre la formulation de Cros, formé par la (dis)jonction des systèmes socioéconomique, idéologique et discursif — autant de systèmes qui demeurent précisément les modes de fonctionnement que Liddell condamne. La dramaturge supprime ces différents niveaux après avoir paradoxalement conservé l'essence de leur (dis)jonction. Son besoin de dénoncer la règle est tel qu'il passe par l'usage de la violence — jugée par elle nécessaire. Sa haine profonde à l'égard de l'idée de groupe sous toutes ses formes et son dégoût pour la race humaine en général confèrent aux mises en scène de Liddell une lutte individuelle contre tous, accompagnée d'une esthétique que l'on pourrait qualifier d'« autoexpérimentation », dotée d'une « dimension cérémonielle » pour reprendre les termes de Christophe Bident dans son article sur et contre le théâtre postdramatique d'Hans Thies Lehmann⁴. Cette esthétique proche du tâtonnement sensoriel en solitaire et souffrant, vient précisément de ce besoin de destruction, de cette urgence de l'éphémère, de cette manie de la réécriture constante et du croisement des matériaux et des genres sur scène, proposant une nouvelle voie artistique que l'on pourrait appeler un *cross over* kaléidoscopique performatif.

Perro muerto en tintorería : Los fuertes (2007) d'Angélica Liddell a connu diverses modifications textuelles puis scéniques. Tout d'abord dans sa genèse : la pièce compte un minutieux travail de déconstruction à partir d'un texte écrit en 1999. Ce travail de polissage sert consciemment le plateau. Dans ce besoin de réécrire pour la scène, Liddell déclare, dans un entretien accordé à José Henríquez⁵, que le texte en question avait cessé d'être « une fable linéaire » : « je donnais beaucoup d'informations sur les personnages, tout était beaucoup plus expliqué ; j'ai enlevé des informations, des explications ; j'ai décomposé les dialogues, j'ai séparé chacune des répliques des personnages, j'ai fait de ces répliques, des monologues... Et j'ai décidé de la détruire⁶ » ; elle poursuit en déclarant : « la parole naît affligée, fragile, précaire, fatiguée, inutile, la parole naît en échouant, constamment anéantie, inévitablement frustrée⁷ ». Cette réécriture a *in fine* le corps de l'acteur comme enjeu scénique ultime. Il y a dans cette volonté de douter de l'efficacité de la parole une pleine confiance

4 Christophe Bident, « Et le théâtre devint postdramatique : histoire d'une illusion », *Théâtre/Public*, n° 194 « Une nouvelle séquence théâtrale européenne ? » (2009), p. 77.

5 José Henríquez, Una conversación : « Entramos a vivir y morir en el escenario », *Primer Acto*, n° 321 (2007), p. 21-30.

6 « [U]n argumento lineal ; daba muchísima información sobre los personajes, estaba todo mucho más explicado » a « quitar informaciones, explicaciones ; descompuse los diálogos, separé las réplicas de cada uno de los personajes, hice monólogos con las réplicas... Y decidí destruirla » (*ibid.*, p. 23). Les traductions de l'espagnol au français figurant dans cet article sont les miennes.

7 « La palabra nace afligida, débil, precaria, fatigada, inútil, la palabra nace fracasando, aniquilada ininterrumpidamente por lo real, inevitablemente frustrada » (Angélica Liddell, « Lliga de nueve agujeros », *Primer Acto*, n° 295 (2002), p. 132).

dans le langage non verbal. Ce dernier sert d'instrument médiateur pour atteindre la seule Vérité valable selon Liddell. En résumé, la reconstruction narrative a pour objectif de montrer « la condition physique essentielle »⁸. *Perro muerto en tintorería : Los fuertes* est une pièce complexe qui offre une relecture innovante et inversée du *Contrat social* de Rousseau. Si Liddell rejoint le philosophe dans le fait que toute légitimité politique se fonde sur la communauté et la volonté générale, et dans le fait que nul n'a le droit d'aliéner au profit d'un autre sa liberté morale et civique, elle diverge radicalement de Rousseau dans l'idée d'établir un contrat. D'ailleurs, le concept même de volonté générale est à nuancer dans la pièce de Liddell. En effet, selon l'auteure, la légitimité politique est à l'heure actuelle inexistante puisqu'elle constate et déplore que la volonté générale de la communauté repose sur la passivité et l'inaction. Il faudrait donc, selon son raisonnement, modifier les paramètres. Cette modification des paramètres de Rousseau et cette réutilisation du texte, voire sa réinterprétation viendraient accélérer un premier décrochement sur le plan idéologique. En effet, Edmond Cros parle d'un processus d'incorporation de l'Histoire qui impliquerait une médiation, un transfert obligatoire, une adaptation à un temps présent en adéquation ou non aux temps constitutifs de l'histoire. Dans le choix de la relecture actualisée de Rousseau, Liddell provoque un premier décalage discursif, imposant un rythme accéléré à cette prise de conscience sociale et idéologique actuelle :

On peut affirmer que *Perro muerto en tintorería : Los fuertes* naît avec l'intention d'appartenir au genre apocalyptique de la politico-fiction inscrit dans un espace et un temps futurs. [...] Il s'agit avant tout d'interpréter les signes du présent⁹.

Mais pour Liddell, toutes les excuses sont bonnes pour remettre en question le présent et son fonctionnement social et idéologique. Rousseau peut constituer un point de départ, mais son expérience individuelle passée peut également faire l'objet d'une réflexion élevée au rang de l'universel et faire de son théâtre sa vie¹⁰. Il suffit de théâtraliser ce souvenir en le convoquant dans le présent. De la rupture amoureuse est née la *Casa de la fuerza*, et de la méfiance, *Maldito sea el hombre que confía en el hombre : un projet d'alphabétisation...*, l'une étant la conséquence

8 Réflexion d'Oscar Cornago, chercheur au CSIC (Consejo Superior de Investigaciones Científicas – Conseil supérieur de la recherche scientifique) et spécialiste du théâtre d'Angélica Liddell, extraite de « El acontecimiento de la palabra tras el fin de la historia », dans Esteve Graset *et al.* (dir.), *Políticas de la palabra*, Madrid, Fundamentos, 2005, p. 65.

9 « *Puede afirmarse que Perro muerto en tintorería : Los fuertes nace con vocación de pertenecer al género apocalíptico de la política-ficción insertado en un tiempo y una época futuros. Dicho género favorece la reflexión [...]. Se trata, ante todo de interpretar las señales del presente* » (Angélica Liddell, *Perro muerto en tintorería : Los fuertes*, Madrid, Centro Dramático Nacional, 2007, p. 8).

10 À ce sujet, Austin Warren et René Wellek affirmeront que la littérature représente la « vie » et la « vie » est, dans une très large mesure, une réalité sociale (*La Théorie littéraire*, traduit de l'anglais par Jean-Pierre Audiguier et Jean Gattégno, Paris, Éditions du Seuil (Poétique), 1971, p. 129).

directe de l'autre¹¹... Nous serions proches d'un cheminement d'écriture qui pourrait très schématiquement ressembler à cela : un fait passé entraîne un sentiment qui provoque un décalage dans le temps et produit ainsi une réflexion. Ici, ce fait originel est le dégoût du système idéologique imposé par un État qui, sous prétexte de la sécurité des citoyens, met en péril la liberté absolue. C'est précisément pour cette raison que la madrilène inverse le raisonnement. Selon elle, la communauté, avec ses règles et ses contraintes, pousse l'homme à agir de façon pulsionnelle et monstrueuse. Autrement dit, si l'État ne frustrait pas les désirs de l'homme, celui-ci n'agirait pas de la sorte. L'être humain est donc simultanément assassin et victime. Sa contradiction vient du fait que l'État, ultra-protecteur et castrant, a, au nom de la sécurité et de la bienveillance, anéanti le désir sexuel et les sentiments naturels, obligeant l'homme à ne les exprimer qu'au moyen du crime et des atrocités comme la guerre ou le viol. L'homme serait donc devenu mauvais, malgré lui. Liddell condamne alors l'homme tout en le déresponsabilisant de ses crimes, n'y voyant que la conséquence directe d'un système manipulateur et d'un État persécuteur. La pièce, en greffant au texte de Liddell des passages du *Contrat social*, dénonce non sans distance ironique un système organisé, perverti et sadique. Cette alternance volontaire de styles fonctionne comme une espèce de trompe-l'œil et vient faire écho à une partition textuelle qui alterne de façon aléatoire des parties récitées, des polylogues, pour reprendre le terme de Julia Kristeva, et des dialogues, ne répondant à aucune structure précise. Liddell fait du théâtre un instrument d'analyse d'un contexte présent et futur en avance par rapport au temps historique du récepteur. Nous sommes face à un refus catégorique de règles, de la doxa. Il s'agit d'un cri, d'un texte urgent comme bien souvent chez Liddell, qui dépeint le paradoxe de l'homme contemporain. Au-delà de la monstration d'un état de fait, Liddell tente, au nom du refus des systèmes, de confectionner un dispositif théâtral où le texte, la scène, les acteurs et les spectateurs participent à une expérience transindividuelle verbale et non verbale.

Destruction scénique par la violence, ou la responsabilité du bouffon

Liddell voit donc dans l'art un moyen d'éveiller les consciences, un outil qui puiserait les réponses justes dans la douleur et la souffrance. Elle considère cette dernière indispensable dans la vie de l'acteur car, selon elle, le comédien aurait signé par sa condition un contrat avec la société qui l'obligerait à endosser le rôle du bouffon¹², du souffre-douleur et du porte-parole des marginaux au risque d'être lui-même exclu de la société. Elle affirmera dans un essai consacré au rôle de l'acteur-bouffon qu'il

11 Angélica Liddell, « Maldito sea el hombre que confía en el hombre : un projet d'alphabétisation », *Théâtre-Vidéo.net* [en ligne], conférence de presse du 7 juillet 2011 avec Angélica Liddell et Enrique Marty, consultée le 27 décembre 2011, [<http://www.theatre-video.net/video/Angelica-Liddell-pour-Maldito-sea-el-hombre-que-confia-en-el-hombre>].

12 Lire à ce propos le chapitre intitulé : « El contrato del bufón » (p. 7) extrait de l'essai d'Angélica Liddell « El sobrino de Rameau visita las cuevas rupestres », publié par *ARTEA Investigación y creación escénica* [en ligne], 2003, [http://artescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/176/Angelica%20Liddell-El%20sobrino%20de%20Rameau.pdf].

est difficile de concilier éthique et divertissement. C'est l'une des tares de la représentation théâtrale : le bouffon éthique, politique, humaniste doit, par contrat, développer son labeur dans le cadre du divertissement avec les limites que cela implique. C'est précisément à cause de ce cadre de divertissement que celui-ci est expulsé lorsque lui vient l'envie de dire des vérités à haute voix. [...] Chaque bouffon se sent être le dernier de sa lignée, malade et fou, pour qui l'on ressent de la pitié lorsqu'il se comporte comme tel et non comme l'homme intelligent qu'il est [...] ¹³.

C'est ainsi que Liddell artiste, mais aussi femme, se sacrifie pour la société et se résout à « secouer les consciences », à montrer les horreurs du monde occidental. Elle mène d'ailleurs cette ascèse jusque dans ses retranchements, puisqu'elle en arrive à déclarer publiquement son refus définitif d'enfanter. Elle l'annonce ouvertement dans son poème *Lésions incompatibles avec la vie* (2008), qu'elle dédicace aux enfants qu'elle n'aura jamais :

Aux enfants que je n'aurai pas,

Je ne veux pas avoir d'enfants
 Je ne veux pas aller plus loin [...]
 Mon corps renonce à la fertilité
 Mon corps est ma protestation contre la société, l'injustice, contre le lynchage,
 Contre la guerre. [...]
 Mon corps est ma protestation
 Mon corps est mon pessimisme
 Grâce au pessimisme, je peux me poser des questions.
 Quelqu'un doit bien rester au milieu des hommes à se poser des questions. [...]
 Quelqu'un doit rester comme un idiot,
 Quelqu'un doit devenir l'excrément,
 Quelqu'un doit échouer définitivement.
 L'absence d'enfants m'aide à être l'excrément et à échouer ¹⁴.

Ce poème montre par contraste antinomique, d'un côté, la fragilité d'un être qui n'est plus en mesure de voir l'horreur du monde au point de la scotomiser (« Je

13 *Ibid.*, p. 8.

14 *A los hijos que no voy a tener*

No quiero tener hijos

No quiero ir más lejos [...]

Mi cuerpo renuncia a la fertilidad

Mi cuerpo es mi protesta contra la sociedad, contra la injusticia, contra el linchamiento,

Contra la guerra. [...]

Mi cuerpo es mi protesta

Mi cuerpo es mi pesimismo.

Gracias al pesimismo, puedo hacerme preguntas

Alguien debe quedar en medio de los hombres haciéndose preguntas [...]

Alguien debe quedar como un idiota.

Alguien debe quedar el excremento.

Alguien debe fracasar definitivamente.

La ausencia de hijos me ayuda a ser excremento y a fracasar.

(Angélica Liddell, « *Tríptico de la aflicción / Lesiones incompatibles con la vida* », Bilbao, Artezblai, 2011, p 161)

ne veux pas aller plus loin [...] » : pour cela, elle emploie un prosaïsme poétique très juste), de l'autre, une volonté guerrière de rester en martyr au milieu du désastre humain et d'incarner l'échec en utilisant l'autoscatologie (« L'absence d'enfants m'aide à être l'excrément et à échouer »). Ainsi, ce poème prend la forme d'une prière obscure vouée à un destinataire inconnu qui, loin de permettre une ascension de l'âme, s'acharne de façon anaphorique à creuser dans les ténèbres de l'être jusqu'à ensevelir le moindre espoir de vie. Liddell transmet par son écriture sa pleine implication sociale et politique en dépit de sa volonté de distanciation. L'écriture prend la forme d'un discours paradoxal dénonçant à la fois la douleur provoquée par un contexte historique, social et politique incompatible avec tout être humain, et l'authenticité, la beauté issues précisément de cette souffrance. Liddell montre ainsi à quel point le contexte social joue un rôle majeur dans son discours, comme l'affirme Marc Angenot :

Pour quiconque ouvre la bouche ou prend la plume, le discours social est en effet toujours déjà là avec ses manières de dire, ses codes, ses préconstruits. Il va falloir se faire entendre à travers ces voix multiples ces phrases disponibles et toutes faites, ces interprétations imposées, cette facticité omniprésente. Nul ne peut se flatter de parler dans un vide, mais toujours en réponse à quelque chose. On songera à cet « *et ego...* », moi aussi j'ai quelque chose à dire, si perceptible chez les « jeunes poètes » symbolistes, résolu à produire coûte que coûte de l'inouï¹⁵.

Liddell écrit et vit en réponse au contexte historique et social dans lequel elle se meut et souffre. Elle assume pleinement son rôle et songe même à y être destinée depuis l'enfance. Elle dit, à propos d'une photo d'elle à six ans qui illustre la publication du poème évoqué plus haut :

Quand je regarde [la photo], quand j'observe mon regard, je ressens une infinie tristesse, une immense déchirure. Presque quarante années sont passées depuis qu'elle a été prise et, entre la génétique et les sales coups de la vie, tout m'a conduite à l'isolement, à la solitude. [...] J'ai une lésion incompatible avec la vie ; la vie et moi, nous sommes incompatibles. J'ai comme un excès de sentiments qui ne cadrent pas avec l'ordre émotionnel, ils me tiendront toujours en dehors de cet ordre¹⁶.

Angélica Liddell trouve donc dans le théâtre le moyen de « supporter » l'insoutenable. Lorsqu'on l'accuse de faire du théâtre de provocation, elle répond qu'au contraire, la véritable provocation se trouve hors scène. La destruction du système au moyen du dispositif théâtral devient l'espace de Liberté et de Vérité immédiates sans censure possible où tout est posé. Le moindre recoin de plateau est occupé par un acteur, un tableau, une sculpture, un animal, un objet, une musique. En effet, Liddell y montre tout : ce qui lui passe par la tête, ce(ux) qu'elle aime, ce(ux)

15 Marc Angenot, « Théorie du discours social. Notions de topographie discursive et de coupure argumentative », *CONTEXTES* [en ligne], n° 1, 2006, [http://contextes.revues.org/51].

16 Angélica Liddell, « Entretien avec Vincent Macaigne pour *Le bruit du off* » [en ligne], propos recueillis par Christilla Vasserot, Avignon, 2011, [http://lebruitduoff.com/2011/06/14/avignon-2011-entretien-avec-angelica-liddell/].

qu'elle déteste, ce(ux) qu'elle désire et ce qui la (l'a) détruit(e) émotionnellement, disposés, orchestrés par une esthétique et une chronologie toute subjective.

Cross over kaléidoscopique, ou la nécessité de la violence

Liddell se situe donc, par l'ébranlement volontaire des systèmes social et discursif, comme ennemi de l'État et de la communauté, et fait de sa pièce une intervention politique. Tout, dans la scénographie, répond avec cohérence à cette pensée. Pour cela, elle soumet son théâtre à la violence et entreprend une croisade au service de l'Art. Il s'agit pour elle d'en finir avec une vision globalisante de l'individu, intégré dans un ensemble qui conditionnerait sa pensée et ses actes, et de dénoncer l'autorité comme organisation collective hostile. Selon elle, « l'art s'est toujours occupé de lutter contre la culture. [...] La rénovation esthétique relève de l'éthique ». Cette remise en cause radicale passera par le seul instrument qu'elle juge fiable : le corps. Il symbolisera son combat, mais aussi sa culpabilité et son rôle d'ennemi militant. Dans sa pièce, il sera dit « que [le] corps est un simple objet d'intervention politique ». En cela, elle fera référence à Rousseau en déclarant que « la conservation de l'État est INCOMPATIBLE avec la conservation de l'ennemi, il est donc nécessaire que l'un des deux périsse, et lorsque l'ennemi périt, il périt moins comme citoyen que comme ennemi¹⁷ ». La pièce montre à cet effet un texte dépourvu de logique formelle, renforcé par un « corps » guerrier projeté sur scène dans un déploiement extraordinaire. Toutefois, on peut deviner dans ce parti pris du *patchwork* une fragilité et une intensité certaines. Liddell remplit son univers scénique de peinture, de sculpture, de projections, de musique, d'installations faites à base de matières organiques et périssables (lianes, terre, lait, laine). La scène se fait lieu métonymique de l'absolu et de l'éphémère, lieu de présentation pure, revendiquant sa propre réalité. L'auteur semble revendiquer paradoxalement le détachement immédiat par rapport à un contexte et à la fois s'inscrire pleinement dans une tradition théâtrale cathartique d'origine aristotélicienne. Cette double posture place son théâtre dans une pensée ambiguë qui pourrait confirmer la pensée d'Adorno concernant la complexité de la littérature et par extension de l'art dramatique. En effet, cette immédiateté subversive conjuguée à la tradition scénique fait de cet objet polysémique une entité fermée sur elle-même, empêchant ainsi de le considérer comme un outil d'analyse au service de la société. Par ailleurs, ce microcosme disparate est marqué par un rythme a-chronologique en ce sens que les actions possèdent leur propre temporalité : elles seront tantôt délibérément longues, tantôt particulièrement courtes — une véritable performativité de l'acte théâtral autonome là aussi, en dehors de toute règle classique.

Intéressons-nous maintenant à la scénographie de *Perro muerto en tintorería : Los fuertes* de Liddell. Commençons tout d'abord par les costumes. Ceux-ci sont la première manifestation concrète de remise en cause du monde occidental. Ils répondent à une critique de l'éducation traditionnelle, de la culture de masse et à une déclaration de guerre, livrée aux clichés du rôle social de l'homme et de la femme. En effet, les personnages revêtent des tee-shirts numérotés, représentant deux

équipes de football — le Manchester et le Real Madrid — ; deux hommes portent des tabliers d'écolier en forme de tuniques grises, rappelant une soutane de prêtre et les actrices sont placées dans des tutus sales de danse classique, chaussant des tennis de course. Il semblerait que l'ensemble réponde à une sorte de monde manichéen : le numérotage, qui dénonce à la fois l'anonymat d'une société à grande échelle et la compétitivité d'une société capitaliste, montre l'image de la femme potiche et de l'homme ayant fait des études pour travailler et endosser la responsabilité sociale. Par ailleurs, on trouve dans le choix même du cliché (le football et la danse classique), l'aspect suranné et cependant durable du stéréotype. Les victimes de cet héritage sont des corps fatigués, des adultes ayant perdu l'innocence et l'illusion de l'enfance, victimes selon Liddell d'une civilisation trompeuse. Liddell réduit ces figures à des rôles sociaux, à des tâches et « à des manières de se positionner par rapport à la civilisation¹⁸ » et montre des corps désabusés car privés de désirs. En effet, la fonction dramatique sous-tend également la répression des désirs, conduisant les actants à « dériver vers des conduites extrêmes », à agir de façon obsessionnelle et compulsive, en faisant de leur lieu de travail l'expression de leur déviation affective et de leur pulsion criminelle. Chacun des personnages incarne une forme de censure émotionnelle. La pièce organise *crescendo* la tension dramatique en trois tableaux : « EL MIEDO » (la Peur), « LA CONCIENCIA » (la Conscience) et « ELOGIO DE LO CONCRETO » (Éloge du concret), où Liddell expose la difficulté et le danger d'exprimer ses sentiments. La liberté individuelle est anéantie par la structure sociale. Elle ira jusqu'à dire qu'un quelconque élan spontané d'affection peut être considéré comme dangereux et, par là, être jugé incompatible avec la *conservation de l'État*. Ces costumes, signes physiques d'une censure sociale et d'une incarcération mentale, perdent symboliquement leur sens lorsque Liddell décide d'entreprendre activement son combat contre l'État et la répression. En effet, les masques tombent grâce à la violence et à l'épuisement du corps de l'acteur. L'intensité physique s'accroît à l'aide d'actes purement corporels, comme si les personnages prenaient conscience de leur situation au moyen du travail infligé à leur corps. Ils courent jusqu'à l'épuisement, se frappent les uns les autres, se laissent piétiner, répètent machinalement des gestes symbolisant l'aliénation de leur condition, se jettent par terre, soulèvent de lourdes pierres puis, enfin, se plâtent les pieds afin de matérialiser les obstacles d'une existence insupportable. Ces corps réprimés se débarrassent peu à peu de leur rôle et, nus, laissent place à une sexualité ainsi qu'à une sensualité animales rendues à leur nécessité :

J'en ai besoin. J'ai besoin de te frapper. D'écouter le bruit que fait un corps contre un autre corps. J'ai besoin de concret. De quelque chose de concret comme le bruit. J'ai besoin que les corps produisent la vérité. Je vais écouter le bruit concret. Je vais frapper un corps concret¹⁹.

18 *Ibid.*, p. 42.

19 « *Lo necesito. Necesito golpear. Escuchar el ruido que hace un cuerpo contra otro cuerpo. Necesito algo concreto. Algo concreto como el ruido. Necesito que los cuerpos produzcan la verdad. Voy a escuchar el ruido concreto. Voy a golpear un cuerpo concreto* » (*ibid.*, p. 70).

Si les costumes et le corps de l'acteur participent à cette destruction scénique, le choix des matières hétéroclites présentées sur scène dans leur jonction contribue également à alimenter ce théâtre apocalyptique. Au centre de la scène, on distingue un carré d'herbe synthétique rappelant un jardin d'Éden décadent au milieu duquel est disposé un canapé bordeaux en mauvais état. De part et d'autre de ce carré, côté jardin, on distingue un tableau de Fragonard grandeur nature, *La balançoire*, et côté cour, un mur couvert de roses rouges. En fond de scène au centre, on devine un tableau noir ; côté jardin, face au tableau de Fragonard, est suspendue une vraie balançoire, enfin, côté cour, un amoncellement de pierres semble abandonné, faisant allusion à un cimetière profané. De tous côtés, on trouvera des marionnettes d'un mètre cinquante environ, en silicone couleur chair, hyperréalistes, réalisées par le sculpteur catalan et ami de Liddell, Enrique Marty, représentant le sosie nu et blessé de chaque acteur. De plus près, de petits détails parsèment la scène : des voitures et des camions miniatures, un service complet à thé, une chaise en bois, une hache, une corde avec un nœud de pendu et un sceau rempli de plâtre, encore à l'état liquide. Autant d'éléments qui, d'une certaine manière, installent une tension dramatique et réveillent la curiosité du spectateur qui n'y voit, du moins dans un premier coup d'œil, aucune logique interne. Néanmoins, lors de la représentation, chaque objet est utilisé dans le but de déclarer une guerre féroce aux institutions, à la bourgeoisie et à tous ceux qui, selon la dramaturge, sont les responsables du monde corrompu dans lequel elle vit et souffre. L'univers liddellien suppure et le spectateur n'a d'autre choix que de soigner les plaies par sa présence et son oreille attentive. Le monde vu par Liddell n'accepte que des ultimatums. Les images sophistiquées qu'elle offre tout au long de sa pièce confirment le message de l'insurgée : celle formée par la jeune musulmane voilée se balançant face à *La balançoire* du peintre n'est autre que le miroir grotesque de la réalité obscure de Liddell ; celle composée de marionnettes nues déposées au pied du tableau faisant écho au cimetière situé de l'autre côté de la scène, au pied de ce faux jardin d'Éden, rappelle l'alter ego de l'actrice meurtri par la société ; quant à l'action de Liddell elle-même écrivant sur le tableau noir du fond : *Y a-t-il un fils de pute pour me tuer ?*, elle vient ponctuer la détresse de l'artiste. On comprend mieux l'existence de ce jardin d'Éden abandonné, aux couleurs trop vives, au milieu duquel règne ce canapé qui réceptionnera les corps épuisés des acteurs, mélangés aux corps mous et sanglants des marionnettes. D'un côté, le corps de l'acteur luttant pour la liberté et de l'autre, la marionnette usée par toute la souffrance et la culpabilité causées par la société. Liddell se veut le porte-parole de l'Homme, victime d'un système qui exige de lui la perfection et lui impose une productivité optimale faisant de lui une marionnette et bientôt un bourreau, monstre sans scrupule capable de tous les crimes. Liddell excelle dans l'esthétique du défaut, de la cicatrice, du pli et de l'accident, une esthétique du vrai qui vient heurter l'idée du Beau associé à la perfection ou à l'harmonie. On retrouverait dans cette saturation visuelle moins une volonté de combler un vide existentiel ou de résoudre un non-sens que de manifester le sentiment d'un trop plein de sens, une hypersensibilité hors contrôle.

Cette hypersensibilité éclatera dans cette obsession pour les matières mutilées, ces corps sacrifiés. Cette corporalité meurtrie incarne l'atrocité du monde et fait de

l'acte théâtral un exercice éprouvant, aussi bien pour les acteurs que pour le public qui est invité à prendre parti. Selon Liddell, l'art est « un plaisir difficile » :

Le public a du mal à écouter un texte, un texte dense, qui n'a pas de structure classique, il a du mal à rester attentif lorsqu'on lui offre une idée et non une anecdote ou une histoire, seulement une idée.

C'est ce que je dis et je ne me fatigue pas de le répéter, l'écriture est un plaisir difficile, comme une quelconque option artistique. [...] Nous devons utiliser tout type de moyens, nous devons lui procurer d'autres outils pour entrer en contact avec le monde [...]. Il ne peut entrer dans un théâtre en continuant à voir le monde comme dans une série télé²⁰.

Une violence nécessaire pour accéder à la Vérité

Nous avons donc un spectacle engagé, à la fois sacralisé par la scène et sacrifié par son auteure. Elle propose une pensée critique du monde par la remise en question du propre processus créatif à tous les niveaux et fait de sa pièce à la fois une action performative et le moyen de cette action. Nous avons vu que Liddell se sert des systèmes pour en extraire leurs discordances et faire de son spectacle un objet installé dans le déséquilibre et le déphasage. D'un côté, cette arthmie ébranle le spectateur qui n'a d'autre option que de remettre en cause ses références sociales et idéologiques. De l'autre, l'auteure détruit inlassablement sa création dans le seul but de trouver une cohérence universelle. Il s'agira maintenant d'observer comment cette recherche de cohérence est mise en marche. Cette cohérence, qui n'est autre que le déphasage pour Liddell, se matérialise dans le matériau scénique. Il n'est pas étonnant que des trois tableaux qui évoquent la progression dramatique et dramaturgique de la pièce, l'*Éloge du concret* apparaisse en dernier lieu comme un achèvement de cette recherche. En effet, sa conception de l'art aboutit dans la *concrétion*, autrement dit la réalité ; son souci de la réalité est lié à l'idée de vérité. Selon Liddell, l'obsession de la vérité vient du fait que seule celle-ci conduirait à la beauté, fin ultime de l'art. En cela, la pensée de Cros apporte un nouvel éclairage : nous devinons dans ce raisonnement qui va du concret à la réalité, de la réalité à la vérité et enfin de la vérité à la beauté, une notion sous-jacente qui serait celle de la « validité ». Edmond Cros écrit dans une réflexion à propos des spécificités de la sociocritique :

Le développement de la sémiologie appliquée de la littérature, *sémiologie littéraire*, va dans le même sens, en posant le problème de la nature et du fonctionnement du signe. Ce premier indice de rupture avec ce qui précède

20 « [...] *Le cuesta al público escuchar un texto, un texto denso, que no tiene una estructura corriente; le cuesta mantener la atención cuando le está proporcionando una idea, no una anécdota ni un argumento, sino una idea. / Es lo que yo digo, y no me canso de repetir, que la escritura es un placer difícil, como cualquier opción artística. [...] Tenemos que usar otro tipo de recursos, tenemos que proporcionarles otros medios de relacionarse con el mundo [...]. No pueden entrar a un teatro para seguir relacionándose con el mundo a través de una teleserie* » (José Henriquez, « Entramos a vivir y morir en el escenario », entretien entre José Henriquez et Angélica Liddell pour la revue *Primer Acto*, n° 321 (2007), p. 28).

est capital. La critique dite nouvelle se détourne ainsi du contenu et, en se détournant du contenu, elle se libère de *la philosophie de la vérité*. [...] Avec le recul que donne le temps, son émergence se donne à voir comme le symptôme d'une crise de société qui éclatera à la fin de la décennie et qui remet en cause l'espace de l'autorité vécue comme la détentrice fallacieuse de la vérité. [...] La notion de validité détrône celle de vérité²¹.

C'est dans ce raisonnement pour accéder à la vérité *valide* que la vision liddellienne devient objet de controverse. En effet, selon elle, la « validité » ne s'obtiendrait qu'au moyen de la violence. Une telle esthétique est résumée par Óscar Cornago qui déclare au sujet du théâtre de Liddell : « La parole tout comme le corps doit être violentée²² ». Le spectacle s'achève par un tableau final où la violence est insoutenable car incontournable. La représentation, qui jusqu'alors se contentait des niveaux symbolique, interprétatif et dramatique, prend soudain l'allure d'un hyperréalisme performatif dans la plus pure lignée de la *performer* Gina Pane²³. La scène sert de support à une série d'actes qui viennent interroger le corps, les instincts et l'animalité dans le but d'atteindre la validité esthétique. Cette recherche, ce désir, ce manque viennent là aussi appuyer ce théâtre de l'écart. En effet, Liddell fonctionne à nouveau dans la *dys-synchronie* poussée par l'inconscient. Le *Tout historique*, explique Cros, est formé ainsi :

L'inconscient est la face cachée, et de ce point de vue on remarquera que le désir, le regret ou la nostalgie qui sont autant de transcriptions d'un manque ou d'une absence, ne cessent même de gouverner, tout au long de l'existence, [...] *notre vie intérieure*²⁴.

Liddell fait jaillir cette vie intérieure et met en avant-scène des éléments autobiographiques. Elle interrompt toute interprétation pour devenir « elle-même²⁵ ». Óscar Cornago déclare à propos de ses créations :

21 Edmond Cros, « Spécificités de la sociocritique », *art. cit.*

22 Óscar Cornago, « El acontecimiento de la palabra tras el fin de la historia », dans Esteve Graset *et al.* (dir.), *Políticas de la palabra, op. cit.*, p. 69.

23 Le travail d'Angélica Liddell rejoint le phénomène du *Body Art* naissant dans les années soixante-dix. Liddell s'identifie à Gina Pane dans une déclaration extraite de « Experiencias del cuerpo (más allá de la piel) » de Javier Lloret dans José A. Sánchez et Jaime Conde (dir.), *Cuerpos Sobre Blanco*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, p. 157-158 : « Pour moi, qui suis une femme, la blessure incarne aussi mon sexe, elle exprime aussi l'ouverture sanglante de mon sexe. Cette blessure possède le caractère du discours féminin. L'ouverture de mon corps implique aussi bien le plaisir que la douleur » ; par ailleurs, le travail se dirige vers un théâtre collectif « où le travail en groupe de l'acteur revendique, à travers son effort scénique extrême, les préoccupations collectives » (« *Para mí, que soy una mujer, la herida significa también mi sexo, expresa también la abertura sangrante de mi sexo. Esta herida tiene el carácter de discurso femenino. La abertura de mi cuerpo implica tanto el placer como el dolor* » ; *y por otra parte se dirige a un teatro colectivo "donde el trabajo actoral grupal reivindica, a través de su esfuerzo escénico al límite, las preocupaciones colectivas"* »).

24 Edmond Cros, « Spécificités de la sociocritique », *art. cit.*

25 Óscar Cornago, « Geometrías del exceso (o el rostro del otro) », *Primer Acto*, n° 318 (2007), p. 150.

Elle évoque la rédemption à travers l'autosacrifice, la douleur, la perversion des relations érotiques pour réfléchir à l'importance de la communication à travers les sens, ce qui explique la fonction essentielle de la plastique et de la musique, la recherche de la beauté par la douleur²⁶.

Le réalisme cru culmine, évoquant des actes d'automutilation. Liddell n'hésite plus à faire de son corps et de la scène un instrument en marge de tout système, mettant en évidence le vide provoqué par cette prise de conscience et ce positionnement volontaire. La représentation métaphorique n'existe plus, le recul n'est plus valable et le discours scénique remet en cause l'art dramatique en général. Comment le spectateur et toute science critique d'ailleurs, témoins d'une violence *in situ*, peuvent-ils comprendre et percevoir un message qui ne laisse place à aucun recul ? Le théâtre de Liddell, construit sur et par la marge, se réfléchit en lui-même, dans sa forme et son contenu ; mais ce parti pris offre-t-il un objet d'analyse à la sociocritique ? Toute la problématique reste ouverte. Nous savons que le processus d'incorporation de l'histoire suppose des décrochements et des transferts dus aux fluctuations rythmiques du passage du système infrastructural au système idéologique, puis au discursif. Liddell va au-delà de cette constatation en corporéisant ces fluctuations. En construisant, détruisant puis en reconstruisant ses créations dans le moment même de l'acte théâtral, Angélica Liddell propose un théâtre de la discordance qui, par nature, s'enrichit par son mouvement incessant et ses mutations, et devient ainsi un objet autoréférentiel. Paradoxalement, jamais un théâtre n'aura été aussi en phase avec son temps et aussi indépendant et autonome.

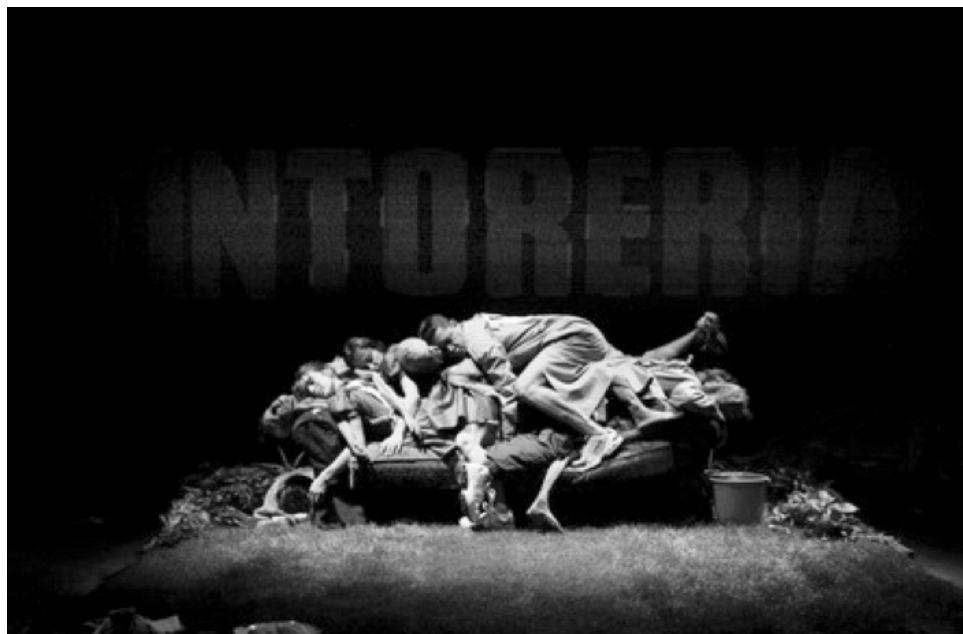
26 Óscar Cornago, « Atra Bilis o el rito de la perversión », *ARTEA Investigación y creación escénica* [en ligne], 2005, [<http://artescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=25&PHPS ESSID=azhwlexmmzvpjcee>].

La pièce en images

PERRO MUERTO EN TINTORERÍA : LOS FUERTES

D'ANGÉLICA LIDDELL

(CDN, Teatro Valle-Inclán, 2007)





Photographies : Alberto Nevado. <http://www.albertonevado.com/>

Références

- ANGENOT, Marc, « Théorie du discours social. Notions de topographie discursive et de coupure argumentative », *CONTEXTES* [en ligne], n° 1, 2006, [<http://contextes.revues.org/51>].
- BIDENT, Christophe, « Et le théâtre devint postdramatique : histoire d'une illusion », *Théâtre/Public*, n° 194 « Une nouvelle séquence théâtrale européenne ? » (2009), p. 76-82.
- CANALE, Marco, *Forma y política en el teatro de Angélica Liddell*, dans Romera CASTILLO J. (dir.), *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, (Acta del XV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías), Madrid, Visor Libros, 2005, p. 369-382.
- CORNAGO, Óscar, « Atra Bilis o el rito de la perversión », *ARTEA Investigación y creación escénica* [en ligne], 2005, [<http://artescenicass.uclm.es/index.php?sec=texto&id=25&PHPSESSID=azhwlexmmzvpjceel>].
- , « El acontecimiento de la palabra tras el fin de la historia », dans Esteve GRASET, Carlos MARQUERIE, Sara MOLINA, Angélica LIDDELL (dir.), *Políticas de la palabra*, Madrid, Fundamentos, 2005, p. 18-29. [<http://artescenicass.uclm.es/index.php?sec=texto&id=183>].
- , « Geometrías del exceso (o el rostro del otro) », *Primer Acto*, n° 318 (2007), p. 145-151.
- CROS, Edmond, « Spécificités de la sociocritique », *La sociocritique d'Edmond Cros* [en ligne], article daté du 13 octobre 2006, [<http://sociocritique.fr/spip.php?article6&lang=es>].
- HENRIQUEZ, José, « Entramos a vivir y morir en el escenario », entretien entre José Henriquez et Angélica Liddell, *Primer Acto*, n° 321 (2007), p. 21-30.
- , « Una conversación : « Entramos a vivir y morir en el escenario », *Primer Acto*, n° 321 (2007), p. 21-30.
- LIDDELL, Angélica, « El sobrino de Rameau visita las cuevas rupestres », *ARTEA Investigación y creación escénica* [en ligne], 2003, [http://artescenicass.uclm.es/archivos_subidos/textos/176/Angelica%20Liddell-El%20sobrino%20de%20Rameau.pdf].
- , « Entretien avec Vincent Macaigne pour *Le bruit du off* » [en ligne], propos recueillis par Christilla Vasserot, Avignon, 2011, [<http://lebruitduoff.com/2011/06/14/avignon-2011-entretien-avec-angelica-liddell/>].
- , « Llaga de nueve agujeros », *Primer Acto*, n° 295 (2002), p. 132-137.
- , « Maldito sea el hombre que confía en el hombre : un projet d'alphabétisation », *Théâtre-Vidéo.net* [en ligne], conférence de presse du 7 juillet 2011 avec Angélica Liddell et Enrique Marty, [<http://www.theatre-video.net/video/Angelica-Liddell-pour-Maldito-sea-el-hombre-que-confia-en-el-hombre>].
- , *Lesiones incompatibles con la vida*, Madrid, La Casa Encendida, 2003.
- , *Perro muerto en tintorería : Los fuertes*, Madrid, Centro Dramático Nacional, 2007.
- LLORET, Javier, « Experiencias del cuerpo (más allá de la piel) », dans José A. SÁNCHEZ et Jaime CONDE (dir.), *Cuerpos Sobre Blanco*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, p. 159-168.
- WARREN, Austin et René WELLEK, *La Théorie littéraire*, traduit de l'anglais par Jean-Pierre Audiguier et Jean Gattégno, Paris, Éditions du Seuil (Poétique), 1971.
- ZIMA, Pierre, *Manuel de la sociocritique*, Paris, L'Harmattan (Logiques sociales), 2000.