

The monstrous and painful body in Angélica Liddell's drama

Le corps monstrueux et souffrant du théâtre d'Angélica Liddell

Corpul monstruos și suferind din teatrul Angelicăi Liddell

Jeanne ROUSSELLE

CAER EA 854, Aix-Marseille Université

E-mail: jeanne.rouselle@gmail.com

Abstract

In plays which deal with individual and collective pain, it is primarily the omnipresence of a trivial body which is disturbing. That of a performer, author and director of creations which are close to the performance. This envelope of flesh and blood that has become unbearable, has suffered exhaustion and self mutilation and secretes repugnant substances all over the boards. A tool or a medium of this aesthetic violence, this impulsive animalistic body can follow either a spiritual or sacred path. As a figure of martyr or redemption, the body is given, sacrificed in a ritual with every performance. The « Atra Bilis » company presents to us a highly political drama where the body reveals our relationship with Society and concretizes our refusal of established conventions.

Résumé

Dans un théâtre qui dit la souffrance individuelle et collective, c'est d'abord l'omniprésence d'un corps trivial qui sème le trouble dans la réception. C'est celui de l'interprète, auteur et metteur en scène de créations proches de la performance. Cette enveloppe de chair et de sang devenue insupportable subit l'épuisement, l'automutilation et sécrète sur les planches des substances répugnantes. Outil ou médium au service d'une esthétique de la violence, ce corps-animal impulsif peut aussi emprunter des voies spirituelles ou sacrées. Figure de martyr et/ou de rédemption, le corps est donné, sacrifié de manière rituelle à chaque représentation. La compagnie « Atra Bilis » nous présente un théâtre intimement politique où le corps révèle notre rapport à la société et concrétise le refus des conventions établies.

Rezumat

Într-un teatru în care se discută despre suferința individuală și colectivă, mai degrabă omniprezența unui corp trivial deranjează receptarea. Acea a celui care interpretează, autor și director de creații apropiate de performanță. Acest veșmânt de carne și sânge devenit insuportabil, este supus la epuizare, la automutilare și secretă substanțe repugnante peste toate panourile. Instrument sau mediator al esteticului violenței, acel corp-animal impulsiv poate, de asemenea, să urmeze căi spirituale sau sacre. Ca martir și/sau mântuitor, corpul este oferit, sacrificat într-o manieră rituală la fiecare reprezentare. Compania « Atra Bilis » ne prezintă un teatru cu mari accente politice, unde corpul dezvăluie raportul nostru cu societatea și concretizează refuzul convențiilor stabilite.

Keywords: Contemporary Spanish Theatre. Angélica Liddell. Body. Performance.

Mots clefs: Théâtre contemporain espagnol. Angélica Liddell. Corps. Performance.

Cuvinte cheie: Teatru contemporan spaniol. Angélica Liddell. Corp. Performanță.

Introduction

Angélica González, plus connue aujourd'hui sous son nom d'artiste, Angélica Liddell, continue de faire frémir les planches espagnoles et européennes en imposant un théâtre poétiquement violent.

Fille de militaire franquiste, elle naît en Espagne à Figueres en 1966. Après avoir suivi une éducation religieuse jusqu'à sa majorité, elle commence des études supérieures en psychologie. C'est en 1988 qu'elle entame une carrière théâtrale. En 1993, sa compagnie de théâtre alternatif voit le jour dans la capitale espagnole. Elle est fondée en étroite collaboration avec son ami et partenaire de jeu Gumersindo Puche. D'autres comédiens comme Lola Jiménez ou Fabián Augusto Gómez les rejoindront un peu plus tard. Le nom de cette troupe : le Théâtre « Atra Bilis », renvoie à l'expression médicale latine qui qualifiait l'humeur atrabilaire épaisse et noire considérée comme la cause de la mélancolie. La ligne directrice de la création est donnée. Angélica Liddell va s'employer à montrer les aspects les plus sombres de la réalité contemporaine. Le sexe et la mort, la perversité des relations humaines, la violence, le pouvoir ou la folie deviennent des thèmes obsessionnels de son écriture. De nombreux critiques dramatiques ont pu reconnaître l'incroyable beauté que cette écorchée vive parvient à créer avec la laideur du monde.

Ce projet artistique se décline de nos jours en une vingtaine de pièces traduites dans une dizaine de langues, imaginées, écrites, mises en scène et interprétées pour l'essentiel par Angélica Liddell en personne.

La trilogie est la forme privilégiée pour encadrer ses productions et pour y développer un monde étrange, obscur, au style baroque, qui se matérialise en un langage physique poussé à l'extrême et des actions qui renvoient au cérémonial.

Autrement dit, l'intensité de ce théâtre ne se mesure pas simplement dans le cri. Elle se traduit d'abord et surtout dans le corps et ses sécrétions : « Mi cuerpo es mi protesta. Mi cuerpo es mi acción. Mi cuerpo es mi obra de arte¹ ». Cette enveloppe de chair et de sang, véritable outil d'exposition de l'intime, sert ici d'interface apte à relier et fondre les notions d'humanité, de bestialité et de divinité, qui imprègnent l'univers de la dramaturge.

L'analyse artistique de ce corps trouve son champ d'action dans le récent triptyque, intitulé *Le Centre du Monde*. Trois volets autour de la Chine qui permettent à Angélica Liddell d'approfondir les thèmes de l'abandon, la perte d'innocence, la solitude et la difficulté de grandir ou la construction de l'identité. Ils portent en eux une volonté de vengeance contre les abus de pouvoir se traduisant par la destruction de la beauté et de l'expression artistique : « allí donde no se necesita la belleza se mata más² ». Le triptyque *Le Centre du Monde* compose un hymne à la pureté magnifiée de l'inconnu, un chant qui dit son amour impossible pour la Chine.

Un corps souffrant

Le théâtre d'Angélica Liddell se joue essentiellement dans la sphère intime. Et c'est de l'intimité du corps d'Angélica Liddell dont il est question ici : le corps trivial de l'artiste, de la femme, qui sert d'exutoire à ses angoisses et à son incapacité à aimer. « El mundo se acaba, el mundo que no es otra cosa que mi cuerpo enfermo³ ». Sur le mode de la confession, elle fait la démonstration confidentielle de son corps parfois dénudé, souvent inutile, coupable, qui ne veut pas engendrer d'enfant. En d'autres termes, le corps est ici vécu comme une forme d'excroissance malade.

¹ Liddell, Angélica, « El mono que aprieta los testículos de Pasolini », in *Primer Acto*, n° 300, Madrid, 2003, pp 104-108. Texte disponible en intégralité sur :

http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/300/monoaprieta_liddell.pdf

Nous traduisons : « Mon corps est ma protestation. Mon corps est mon action. Mon corps est mon œuvre d'art. »

² Liddell, Angélica, *Ping Pang Qiu*, in *El centro del mundo*, Madrid, ed. La Uña Rota, col. Libros Robados, 2014, p. 96 et 97.

³ Liddell, Angélica, *Dolorosa*, 1994, texte en intégralité sur artesescenicas.uclm.es :

http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/174/Angelica%20Liddell-Dolorosa.pdf Nous traduisons : « Le monde touche à sa fin, le monde qui n'est pas autre chose que mon corps malade ».

L'auteure-metteur en scène et interprète assume pleinement l'idée que son univers dramatique se confond avec celui de sa vie privée. En cela, ce théâtre qui reste bel et bien narratif, emprunte au registre autobiographique, au concept d'autofiction. Ce questionnement du « je » actoral ne permet pas seulement l'affirmation d'une identité mais pose surtout la question du « qui suis-je ? » pour en faire un « qui sommes-nous? »:

Il m'arrive de convoquer à nouveau des sentiments que j'ai surmontés, car c'est avec ça que je travaille. (...) Tout cela fait l'objet d'une construction, mais attention : construire ne signifie pas feindre. Je me déplace sur une ligne ténue entre la construction et les sentiments réels. (...). J'ai le choix : prendre de la distance avec mes propres mots déjà construits, ou m'impliquer sur le plan émotionnel. J'ai choisi la deuxième option⁴.

Dans cette optique de rapprochement de l'art et de la vie, l'œuvre d'Angélica Liddell fait écho aux interventions menées par des courants artistiques, tels que le Body Art et l'Actionnisme viennois des années 60. Là encore, le corps humain ou animal était le matériau principal de l'événement. Il s'agissait de le souiller, de le dégrader ou d'en faire un usage non conventionnel dans le but de mettre à mal les différents tabous sociaux et de provoquer une vive réaction chez les spectateurs-participants. À l'instar de ces performeurs, non seulement Angélica Liddell parle et agit en son nom mais essaye, de surcroît, de passer outre la barrière de la pudeur. « L'impudeur m'a offert une liberté brutale. L'impudeur concernant ma propre vie : comme une défection sur scène⁵ ».

L'exhibition de la souffrance personnelle ne se réduit pas à une expression purement narcissique ; elle dit aussi la douleur de l'autre. Les maux/mots de la dramaturge sont ceux de la souffrance intime et collective. Doit-on y déceler une certaine forme d'engagement politique ? Quoi qu'il en soit, Angélica Liddell préfère se définir comme une « résistante civile », guidée par la compassion ou l'art de partager la souffrance:

Mon travail consiste à examiner ma propre souillure et la souillure dont les autres sont faits. À quoi est-ce qu'ils s'attendaient ? Si quelqu'un se consacre à examiner sa propre souillure, il est normal que la souillure des autres lui saute aux yeux⁶.

Que les créations de la compagnie « Atra Bilis » excellent dans le genre documentaire n'est donc pas une surprise. Déjà, pour la création de *La Maison de la Force*⁷ (2010), Angélica Liddell avait fait un voyage de quelques mois au Mexique. En immersion totale aux côtés de la population féminine de l'État du Chihuahua, elle parvient à faire émerger une véritable parabole de la souffrance humaine et un éloge de la faiblesse féminine, en mêlant expérience propre et témoignage de femmes violentées au quotidien.

Dans le triptyque *Le Centre du Monde*, la construction dramaturgique est sensiblement identique. Quand *Ping Pang Qiu* met en lumière le traumatisme de la Révolution Culturelle sur un pays tout entier, à la suite d'un simple voyage linguistique, *Tout le ciel au-dessus de la terre* transpose et calque le conte de Peter Pan à Neverland sur le massacre de 69 jeunes gens tombés sous les balles d'Anders Breivik à Utoya en 2011. Étrange système d'échos entre deux îles où l'idée de la « jeunesse éternelle » prend une tournure morbide.

La ligne fondatrice de ce théâtre réside dans ce lien étroit entre expression artistique et vécu traumatique. En recueillant de réels témoignages, ce théâtre documentaire juxtapose plusieurs niveaux de réalité pour construire un même objet esthétique. Le point culminant de cette construction n'est autre que le corps. Il est un sujet-objet, porteurs de plusieurs identités, apte à

⁴ Liddell, Angélica, Entretien avec l'artiste, bible du spectacle *La Casa de la Fuerza (La Maison de la Force)*, Festival d'Avignon, 10-13 juillet 2010. Propos recueillis par Christilla Vasserot.

⁵ Ibid.

⁶ Liddell, Angélica, *Tout le ciel au-dessus de la terre, le Syndrome de Wendy*, traduit de l'espagnol par Christilla Vasserot, Besançon, ed. Les Solitaires Intempestifs, 2013, p. 44.

⁷ Œuvre consacrée par le Prix National espagnol de Littérature Dramatique en 2012 et Le Lion d'Argent Théâtre à la Biennale de Venise en 2013.

engendrer la vérité. Qu'il s'agisse de ses propres afflictions ou de celles d'autrui, Angélica Liddell donne à la prise de parole une dimension concrète, physique. Ce corps, à la présence inquiétante, devient un espace où le verbe vient mourir.

L'expression physique de la douleur par la dégradation de la parole reflète la dégradation confuse du monde et permet l'exhibition publique d'une forme de monstruosité.

Un corps ré-humanisé

Rénovatrice du théâtre espagnol, dans la lignée du théâtre post-dramatique occidental, Angélica Liddell propose des créations proches de la performance. Elle imagine des spectacles hybrides dans lesquels s'entremêlent théâtre, danse, musique, peinture et vidéo. La prise de parole à la première personne et la lecture de témoignages réels induisent également la déconstruction de toute idée de personnage. La « fiction » se rapproche de la réalité physique et sociale du spectateur même si, au plan moral, Angélica Liddell fait souvent montre d'une fascination pour l'abject et l'obscène. Quel outil ou médium est alors le plus à même de traduire cette atmosphère répugnante ?

La voix caverneuse, le ton viscéral du discours mettent de nouveau le corps en avant. Un corps qui, de prime abord, se fait désormais animal, obéissant à l'instinct. En analysant l'univers « liddellien », Antonia Amo Sanchez se penche sur la construction d'une esthétique de la résistance, en se basant sur ce « corps d'où jaillissent les pulsions, les passions et le vécu traumatique qui constituent la matière première de la dramaturgie⁸ ». Dans une scénographie qui relève d'un paysage dévasté - autre traduction dramatique de la déshumanisation du monde - le corps tend à perdre toute dignité humaine. Dans la majorité des spectacles de la compagnie « Atra Bilis », le corps se tord dans tous les sens, se traîne, saigne, et se retrouve dans des postures déconcertantes. Le travail d'Angélica Liddell ouvre indéniablement une réflexion conjointe sur le monstrueux et le sublime. Le monstre, « celui que l'on montre », s'incarne ici dans un être vivant, humain. Face à lui, nulle neutralité affective ou morale n'est possible. Son apparence et ses agissements suscitent dans la réception spectatrice, l'écœurement et la répulsion. Une large tradition littéraire a déjà montré que le monstrueux remet indéniablement en cause toute idée d'humanité.

D'un point de vue philosophique et sociologique, Angélica Liddell s'inscrit également dans la lignée de la pensée dite « postmoderne⁹ ». L'expérience traumatique donne lieu à une esthétique née des « cendres d'Auschwitz » et dont la portée éthique se prolonge jusqu'à nos jours. Ce corps instinctif, irrationnel, monstrueux n'est autre qu'une traduction sur les planches des questionnements sans issue engendrés par les actes barbares du XX^e siècle. En cherchant à atteindre les limites de sa propre force (physique et psychique) elle crée une véritable « pornographie de l'âme ».

⁸ Amo Sanchez, Antonia, « Angélica Liddell : « Les blessures disent la vérité. », in Page, Christiane (dirigé par), *Ecritures théâtrales du traumatisme, Esthétiques de la résistance*, Rennes, ed. Presses Universitaires de Rennes, col. « Le Spectaculaire », 2012, p. 202.

⁹ Le postmodernisme est un paradigme esthétique théorisé par le philosophe Jean-François Lyotard, (*La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris, Ed. de Minuit, 1979) puis développé par Gilles Lipovetsky (*L'Ère du vide : essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1983). Courant très critiqué dans le milieu universitaire, il se définit par opposition au mythe positiviste du progrès, avec l'idée qu'il y a une raison et une solution à toute chose. Cette nouvelle ère naît sous le signe du doute face à un ordre moral et social. Un ordre qui, en tentant de régenter le comportement et l'activité de l'individu, ne brasse finalement que du vent. Il s'agit d'une crise de l'Histoire qui s'annonce avec l'effondrement des métarécits d'inspiration révolutionnaire ou idéologique. Par extension, l'esprit postmoderne est synonyme de rejet de toute forme de doctrine politique ou religieuse. Bien que contestée, cette notion de postmodernité met en avant une crise existentielle bien réelle. L'individu est invité à reconsidérer sa place et sa fonction dans le monde. Ce questionnement passe par une forme de repli sur soi et sur la sphère privée. Un tel bouleversement des consciences s'exprime et se traduit aussi en écriture comme sur les planches. En entamant un processus de déconstruction de l'action, de l'espace, du temps, de la structure dramatique, du principe d'illusion et du personnage, le théâtre traduit sur les planches une rationalité humiliée, des identités brouillées et un langage en apparence inapte à exprimer les choses.

La pornographie, voire l'obscénité, s'incarnent très concrètement dans sa dernière création. C'est bien cette perversité et cette pornographie qui restituent au corps, son humanité. Sur un monticule de terre, symbolisant l'île de Peter Pan ou celle d'Utoya, Angélica Liddell se masturbe en direct et en public. La masturbation est pour elle une façon toute personnelle de combattre la mort. La jouissance « c'est ma façon de ressentir de la pitié pour tous ceux qui souffrent¹⁰ ». Selon Georges Bataille, c'est « la naissance de cette émotion extrême que nous désignons sous le nom d'érotisme qui oppose l'homme à l'animal¹¹ ». L'érotisme violent n'est autre qu'une célébration de la vie : « C'est (...) du fait que nous sommes humains, et que nous vivons dans la sombre perspective de la mort, que nous connaissons la violence exaspérée, la violence désespérée de l'érotisme¹² ».

Ce corps « liddellien » se situe à la frontière du monstrueux et du sublime. Le sublime né du mal, de l'enfer ou comme dirait Nietzsche, d'un « domptage artistique de l'horrible ». De plus, Angélica Liddell n'a de cesse que de défendre l'idée d'une parfaite compatibilité entre le monstrueux et le beau :

La belleza no tiene que ver con lo bonito, tiene que ver con la verdad. Es ese vehículo a través del cual te emocionas y reconoces la verdad ; y la verdad tiene muchísimas veces que ver con el horror et el dolor, pero si no es a través de la belleza no se puede comprender. Algo no deja de ser menos horroroso por ser bello¹³.

Poussée à l'extrême, la concrétisation de la souffrance passe par la mutilation, l'autodestruction, l'action punitive, voire purgative.

La figure christique

L'utilisation du corps nu fait du plateau un vraisemblable autel de l'immolation. Cet outil de chair acquiert progressivement une dimension spirituelle. Le récit transfiguré devient événement, réalité concrète par le biais d'un corps sacrifié. Pour Angélica Liddell, cette lutte contre la douleur et les pulsions de mort, partagée avec le public, vise à l'expiation. La parole, comme le corps, doit être violentée pour rendre visible la tragique vérité et expier sa culpabilité. La scène comme l'écriture sont les lieux de l'humiliation publique qui naît d'un profond sentiment de haine envers le monde et envers elle-même.

Toute l'œuvre d'Angélica Liddell renvoie finalement à une conception de la rédemption. La reconstruction devient l'objectif paradoxal d'un art destructeur. Le corps combat, affronte, exorcise. Dans un entretien donné à Thierry Guichard en 2011, Valère Novarina rejoint cette conception de la scène comme un « plateau où l'on nous sert le repas sacrificiel de la purification¹⁴ ». Le temps spécifique de la scène - cet éternel retour de la réalisation (mais toujours différente), la répétition de l'événement - épouse également une forme sacrée, rituelle.

L'idée de sacrifice est aussi vraie pour le texte. Dans un entretien avec Oscar Cornago Bernal en 2005, Angélica Liddell lui confie que « el texto no vive en el cuerpo del actor, muere, es una relación de final ; efectivamente, en cada suspiro, en cada palabra, no hay posibilidad de recuperar, ni de rectificar. No existe la resurrección¹⁵ ».

¹⁰ Liddell, Angélica, Tout le ciel au-dessus de la terre, Le Syndrome de Wendy, op.cit., p. 63.

¹¹ Bataille, Georges, *Les Larmes d'Eros*, in *Œuvres Complètes IX*, Paris, éd. Gallimard, 1979, p. 584.

¹² *Ibid.*, p. 586.

¹³ Cornago Bernal, Oscar, « Angélica Liddell, la voz de los autores », in *Políticas de la palabra*, Madrid, Espiral/Fundamentos, serie Teatro, 2005, p. 325.

Nous traduisons : « La beauté n'a rien à voir avec le joli, il a à voir avec la vérité. Elle est ce lien à travers lequel tu t'émeus et reconnais la vérité ; et la vérité a très souvent à voir avec l'horreur et la douleur, mais si ça ne passe pas à travers la beauté, on ne peut pas la comprendre. Rien ne cesse d'être moins horrible parce qu'il est beau ».

¹⁴ Novarina, Valère, « Deus ex Novarina », *Le matricule des anges*, n°119, Montpellier, janvier 2011, p. 26.

¹⁵ Cornago Bernal, Oscar, op.cit., p 324. Nous traduisons : « le texte ne vit pas dans le corps de l'acteur, il meurt, c'est une relation fatale ; en effet, dans chaque soupir, dans chaque mot, il n'y a pas de possibilité de reprendre ou de rectifier. La résurrection n'existe pas. »

Ce travail d'auto-annihilation est une caractéristique que l'on retrouve chez des plasticiens ou performeurs de sa génération. David Nebreda, photographe madrilène se met en scène dans des autoportraits qui renvoient à l'autodestruction, la mutilation et le sacrifice rituel. Une fois de plus, il est ici question d'un art de la survie, pour vaincre la peur. Pour David Nebreda, ce travail lui permet de soigner sa schizophrénie et de s'accepter tel qu'il est.

Steven Cohen, performeur sud africain, blanc, homosexuel, juif, le statut de victime auto désignée, est un autre catalyseur de souffrances. Il affirme souvent avoir endossé « l'obsession du génocide ». Dans une critique de la revue française *Telerama*, Daniel Conrad explique que « chacune de ses apparitions sur scène, en galerie, ou dans l'espace public, doit être regardée à la fois comme prière, comme rituel, comme acte poétique et politique. À mi-chemin de la compassion et de la profération¹⁶ ». L'ensemble de son travail renvoie à l'idée de rédemption pour tous. Par le biais de travestissements loufoques, c'est une nouvelle fois le corps qui prend en charge le « discours ».

Conclusion

« Un théâtre politique n'exclut pas forcément un théâtre érotique du cœur et du corps, pas plus que la critique n'empêche la poésie¹⁷ ». Dans le travail viscéral et poétique d'Angélica Liddell, le corps n'est pas simplement une prison de l'âme ou un instrument au service de l'esprit. Il se présente ici comme un élément primordial à la constitution de l'être humain. Les spectacles de la compagnie « Atra Bilis » font finalement du corps souffrant, jouissant et sacrifié, un outil politique :

Para mí lo político es ese compromiso con la vida humana, con el principio de la vida. Y ese esfuerzo humano implica siempre un dolor y un desgarró, porque al fin y al cabo lo que uno intenta contar es el conflicto del hombre consigo mismo, empezando por el nacimiento y la muerte¹⁸.

Parler du corps, parler sur le corps ou faire parler le corps, où est l'acte politique ? L'écriture de celui-ci reste un enjeu majeur de société : elle permet de mettre en lumière les forces concrètes et symboliques des dominations sociales. Le corps est un outil de représentation inscrit dans son époque. Pour Angélica Liddell, « mettre en corps » les victimes les plus marginales de la société reviendrait à dénoncer l'aliénation d'une société capitaliste et embourgeoisée.

Utilizo el teatro para encontrarle un sentido a la vida. Por eso es más importante que la vida. Porque gracias al teatro organizo el dolor, y lo comprendo. (...) En una sociedad apoyada en la banalidad y vulgaridad absolutas no encuentro mayor acto de resistencia política que trabajar con los sentimientos. Intento vincular la derrota personal con la derrota de lo humano¹⁹.

Dans une réflexion mêlant art contemporain et post-modernisme, Michel Foucault s'est penché sur le lien particulier qu'entretient le corps avec les différentes formes de pouvoir. Il y décèle l'expression d'une révolte individuelle, induite par un système « biopolitique ». Sa

¹⁶ Conrad, Daniel, « Steven Cohen, corps et âme » in *Télérama*, n° 3147, mai 2010.

¹⁷ sous-titre de la revue *Alternative Théâtral* n°69, « Louis Jouvet », coédition Centre Dramatique Hainuyer, juillet 2001.

¹⁸ Cornago Bernal, Oscar, *op.cit.*, p. 322. Nous traduisons : « Pour moi la dimension politique c'est ce compromis avec la vie humaine, avec le principe même de la vie. Et cet effort humain implique toujours une douleur ou un déchirement, parce qu'en fin de compte ce que l'on essaie de raconter c'est le conflit de l'homme avec lui-même, en commençant par la naissance et la mort ».

¹⁹ Ojeda Alberto, « Angélica Liddell: « Gracias al teatro organizo el dolor y lo comprendo » », Entretien avec l'artiste in *El Cultural*, 13 mars 2009.

http://www.elcultural.es/noticias/ESCENARIOS/504046/Angelica_Liddell_Gracias_al_teatro_organizo_el_dolor_y_lo_comprendo

Nous traduisons : « J'utilise le théâtre pour trouver un sens à la vie. En cela il est plus important que la vie. Parce que grâce au théâtre j'organise la douleur, et je la comprends. (...) Dans une société basée sur la banalité et la bassesse absolues je ne trouve pas d'acte de résistance politique plus grande que de travailler avec les sentiments. J'essaie de faire le lien entre l'échec personnel et l'échec de l'humain. »

« microphysique du pouvoir » tend à nier toute idée de lutte des classes, au profit d'une lutte des corps :

(...) Je ne suis pas de ceux qui essaient de cerner les effets de pouvoir au niveau de l'idéologie. Je me demande en effet si, avant de poser la question de l'idéologie, on ne serait pas plus matérialiste en étudiant la question du corps et des effets du pouvoir sur lui²⁰.

Il n'y aurait donc plus de classes sociales, mais des individus dont le corps est réprimé ? De la même façon, il n'y aurait plus de conscience de classe, mais une pensée entièrement consacrée à son propre corps.

De quel corps se revendique la société actuelle ? In fine, Angélica Liddell se livre moins à l'étude du corps dont la société a besoin qu'à celui qu'elle ne veut pas voir ou encore moins donner à voir.

Bibliografie

Amo Sanchez, Antonia, « Angélica Liddell : « Les blessures disent la vérité » », in Page, Christiane (dirigé par), *Écritures théâtrales du traumatisme, Esthétiques de la résistance*, Rennes, ed. Presses Universitaires de Rennes, col. « Le Spectaculaire », 2012, pp. 201-214.

Bataille, Georges, *Les Larmes d'Eros*, in *Œuvres Complètes IX*, Paris, éd. Gallimard, 1979.

Conrad, Daniel, « Steven Cohen, corps et âme » in *Télérama*, n° 3147, Paris, mai 2010.

Cornago Bernal, Oscar, « Angélica Liddell, la voz de los autores », in *Políticas de la palabra*, Madrid, Espiral/Fundamentos, serie Teatro, 2005, pp. 317-329.

Foucault, Michel, « Pouvoir et corps », in *Quel corps ?* n°2, septembre-octobre 1975, texte n°157, in *Dits et Ecrits*, vol. II (1970-1975), Paris, Gallimard, 1994.

Liddell, Angélica, *Dolorosa*, 1994, texte disponible en intégralité sur artescenicas.uclm.es : http://artescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/174/Angelica%20Liddell-Dolorosa.pdf, consulté le 15 mai 2014.

Liddell, Angélica, « El mono que aprieta los testículos de Pasolini », in *Primer Acto*, n°300, Madrid, 2003, pp. 104-108. Texte disponible en intégralité sur : http://artescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/300/monoaprieta_liddell.pdf, consulté le 25 mai 2014.

Liddell, Angélica, Entretien avec l'artiste, bible du spectacle *La Casa de la Fuerza (La Maison de la Force)*, Festival d'Avignon, 10-13 juillet 2010. Propos recueillis par Christilla Vasserot.

Liddell, Angélica, « *Maudit soit l'homme qui se confie en l'homme* » : un projet d'alphabétisation, traduit de l'espagnol par Christilla Vasserot, Besançon, ed. Les Solitaires Intempestifs, 2011.

Liddell, Angélica, *Tout le ciel au-dessus de la terre, le Syndrome de Wendy*, traduit de l'espagnol par Christilla Vasserot, Besançon, ed. Les Solitaires Intempestifs, 2013.

Liddell, Angélica, *Ping Pang Qiu*, traduit de l'espagnol par Christilla Vasserot, Besançon, ed. Les Solitaires Intempestifs, 2013.

Liddell, Angélica, *El Centro del mundo*, Madrid, ed. La Uña Rota, col. Libros Robados, 2014.

Lipovetsky, Gilles, *L'Ère du vide : essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1983.

Lyotard, Jean-François, *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris, éd. de Minuit, 1979.

Novarina, Valère, *Le matricule des anges*, n°119 : « Deus ex Novarina », Montpellier, janvier 2011.

²⁰ Foucault, Michel, « Pouvoir et corps », in *Quel corps ?* n°2, septembre-octobre 1975, texte n°157, in *Dits et Ecrits*, vol. II (1970-1975), Paris, Gallimard, 1994, p. 756.

Ojeda Alberto, « Angélica Liddell : « Gracias al teatro organizo el dolor y lo comprendo » », Entretien avec l'artiste in *El Cultural*, Madrid, 13 mars 2009.
http://www.elcultural.es/noticias/ESCENARIOS/504046/Angelica_Liddell_Gracias_al_teatro_organizo_el_dolor_y_lo_comprendo, consulté le 15 mai 2014.