

Actos de resistencia contra la muerte d'Angélica Liddell : un nouveau dialogisme théâtral

LAURENT GALLARDO
UNIVERSITÉ GRENOBLE ALPES
ILCEA4
laurent.gallardo@univ-grenoble-alpes

*Seul ce qui est soi-même en train de se constituer peut comprendre le
phénomène du devenir.
Mikhaïl Bakhtine*

*El hombre es como una plaga. Los grandes conflictos de la humanidad se
quedan pequeños en comparación al conflicto del hombre consigo mismo.
Angélica Liddell*

Introduction

1. Si les travaux de Mikhaïl Bakhtine constituent l'une des avancées les plus novatrices du XX^e siècle dans le domaine de l'esthétique littéraire, force est de constater que la plupart des théoriciens du théâtre sont restés sourds à cette nouvelle approche¹, dont l'influence s'est pourtant fait sentir dans des champs aussi variés que la linguistique, la psychologie ou encore l'anthropologie. L'une des principales raisons de cette désaffection endémique tient sans nul doute au désintérêt de Mikhaïl Bakhtine pour le genre dramatique. Celui-ci représente en effet un objet d'étude mineur dans son œuvre, qui porte essentiellement sur le roman, cette forme littéraire régie par une pulsion de vie, toujours en perpétuel devenir, dont Bakhtine n'aura eu cesse d'identifier la nature a-canonique. On regrettera toutefois que ce détachement manifeste ait limité l'apport de la pensée bakhtinienne à

1 Les travaux de Jean-Pierre Sarrazac sur l'écriture dramatique contemporaine constituent une exception singulière. Sa conception du drame rhapsodique, entendu comme « kaléidoscope des modes dramatique, épique, lyrique, retournement constant [...] du tragique et du comique, assemblage de formes théâtrales et extrathéâtrales, formant la mosaïque d'une écriture en montage dynamique, percée d'une voix narratrice et questionnante » (Sarrazac, 2001 ; 106), rappelle à bien des égards le dialogisme bakhtinien.

l'étude de la modernité théâtrale, où s'exprime pourtant le désir d'un affranchissement du drame par l'entremise du roman. La « grande forme épique du théâtre » revendiquée par Brecht dès les années 1930 en est peut-être l'illustration la plus éclatante.

2. On aurait tort, par ailleurs, de réduire l'œuvre de Bakhtine à une simple théorie du roman. Si elle privilégie l'étude de celui-ci, c'est dans l'idée qu'il constitue un genre non strictement défini, construisant son univers dans la proximité immédiate d'une « réalité actuelle, fluide, inachevée » (Bakhtine, 1978 ; 472) et « anticipant [ainsi] l'évolution future de toute la littérature » (Bakhtine, 1978 ; 444). En ce sens, on ne peut en saisir la nouveauté sans considérer que les modalités de la forme romanesque qu'elle met au jour (notamment sa nature polyphonique et dialogique) sont les manifestations singulières d'une esthétique générale, applicable à toute forme d'expression, fût-elle littéraire, artistique ou langagière.
3. Dans le champ dramatique, cette pensée permet notamment d'appréhender sous un jour nouveau ce que Peter Szondi nomme « la crise du drame » (Szondi, 2006) qui, dès la fin du XIX^e siècle, marque l'essor de la modernité au théâtre. L'un des signes majeurs de cette crise est la déshérence du dialogue dramatique, considéré par Bakhtine comme une forme essentiellement monologique :

Les répliques du dialogue dramatique [...], affirme-t-il, ne disloquent pas l'univers représenté, ne le rendent pas multidimensionnel ; au contraire, pour être vraiment dramatique, elles ont besoin d'un univers le plus monolithique possible [...] Les personnages se rejoignent en dialoguant, dans la vision unique de l'auteur, du metteur en scène, du spectateur, sur un fond net et homogène. La conception d'une action dramatique apportant une solution à toutes les oppositions dialogiques est elle-même totalement monologique (Bakhtine, 1970 ; 24).

4. Si cette analyse s'applique avec justesse au drame aristotélicien, soumis à une intangible unité d'action, on aurait trop vite fait de l'extrapoler à toute forme dramatique. Dans les rares commentaires que Bakhtine formule quant à l'évolution du drame moderne (Bakhtine, 1981 ; 5-6), il remarque que ce dernier tend à se romaniser chez Ibsen et Hauptmann pour devenir une forme ouverte, rendant compte de l'inachèvement du présent. Notons toutefois que cette romanisation ne consiste nullement à appliquer au drame une forme romanesque puisque, selon Bakhtine, le roman est, par sa nature même, réfractaire à tout système canonique :

La *romanisation* des autres genres, souligne-t-il, n'est pas leur soumission à des canons qui ne sont pas les leurs. Au contraire, il s'agit de leur libération de

tout ce qui est conventionnel, nécrosé, ampoulé, amorphe, de tout ce qui freine leur évolution, et les transforme en stylisation de formes périmées (Bakhtine, 1978 ; 472).

5. L'idée même d'une romanisation des genres nous invite ainsi à penser que la création dramatique peut, elle aussi, instaurer une parole dialogique en rupture avec un dialogue unidimensionnel au service de l'unité d'action. D'ailleurs, comme l'a montré Jean-Pierre Sarrazac, « [c]e qui caractérise à première vue l'histoire du théâtre moderne, c'est l'émergence tous azimuts du monologue [...] procédant de situations d'énonciation extrêmement diverses » (Sarrazac, 2004 ; 13-14). Cet essor va de pair avec une transformation qui écarte ces nouvelles formes de monologue de la définition classique qu'en livre Hegel : « ce moment où l'âme, à la suite d'une série d'événements, se replie sur elle-même, se rend compte de ce qui l'oppose aux autres et se décide à réaliser des intentions soit longuement mûries, soit brusquement surgies » (Hegel, 1965 ; 343). Si Bakhtine considère que, dans la tradition aristotélicienne, le dialogue dramatique est voué au monologisme, Jean-Pierre Sarrazac défend, quant à lui, l'idée que les monologues du drame moderne sont l'expression d'un nouveau rapport dialogique car « il[s] n'[ont] plus pour but d'exprimer l'ego du personnage mais d'étoiler le sujet parlant en une pluralité de voix » (Sarrazac, 1999 ; 128) afin d'établir « une attitude questionnante et contradictoire du personnage vis-à-vis de lui » (Sarrazac, 1999 ; 129).
6. Le drame contemporain est-il à même, dès lors, de réaliser les potentialités dialogiques que Bakhtine met au jour dans le genre romanesque ? Peut-il parvenir, à l'instar du roman dostoïevskien, à « saisir non seulement les voix diverses [de son époque], mais, avant tout, les rapports dialogiques entre ces voix » ? (Bakhtine, 1970 ; 106). On ne peut répondre à ces questions de manière globale tant il est vrai que le drame contemporain se caractérise par des formes plurielles et contradictoires qui l'éloignent du canon aristotélicien. Nous proposons, ce faisant, d'observer comment l'œuvre singulière d'Angélica Liddell, par sa nature a-canonique et son arri-mage au temps présent de l'expérience, ouvre la voie à un dialogisme théâtral aux multiples facettes. À travers l'étude de la trilogie *Actos de resistencia contra la muerte*, nous verrons d'abord que ce dialogisme s'exprime par le recours à une parole monologuée donnant lieu à un questionnement du sujet vis-à-vis de lui-même. L'écriture d'Angélica Liddell fonctionne aussi sur le mode d'une polyphonie intertextuelle, qui met en jeu une confronta-

tion d'instances discursives de sorte que cette parole dramatique, aussi monologuée soit-elle, est travaillée par un jeu complexe de voix rappelant les spécificités du roman dostoïevskien telles que les identifie Bakhtine. Nous montrerons, enfin, que le rapport à la création d'Angélica Liddell instaure une hétérogénéité des moyens d'expression au-delà même du drame. Dans cette œuvre, le dialogisme dramatique est ainsi doublé d'un dialogisme spectaculaire usant de formes intermédiaires, au croisement du théâtre et de la performance artistique.

Le monologue dramatique à l'épreuve de sa dialogisation

7. Les pièces qui composent la trilogie *Actos de resistencia contra la muerte – Y los peces salieron a combatir contra los hombres (2003)*², *Y como no se pudo... Blancanieves (2005)*³ et *El año de Ricardo (2005)*⁴ – partagent une même constante thématique : toutes trois interrogent les modèles de comportements individuels et sociaux conduisant à la déshumanisation de l'Autre. Si, dans la première œuvre, Angélica Liddell aborde l'invisible calvaire des migrants africains qui perdent la vie en Méditerranée en tentant de gagner les côtes espagnoles, la deuxième pièce est une réécriture du conte de Blanche-Neige à l'aune d'une réalité contemporaine où, comme l'affirme la dramaturge, « la guerra ha evolucionado de modo que las victorias y las derrotas tienen que ver con masacres infantiles y no con la lucha entre ejércitos » (Liddell, 2005a). Le texte met ainsi en scène l'impossible rencontre entre cette obscure Blanche-Neige qui condense en elle tous les désastres de la guerre et l'un de ses tortionnaires, « un Príncipe-soldado, cuya conciencia debe convivir con el trauma pero también con la sensación

2 La pièce est montée pour la première fois en 2003 pendant le Festival Madrid Sur au Centro cultural Rigoberta Menchú de Leganés (Madrid) par la compagnie Atra Bilis dont les deux membres sont Angélica Liddell et Gumersindo Puche. Elle sera aussi programmée en 2004 au Teatro Arniches d'Alicante à l'occasion de la Muestra de teatro español de autores contemporáneos.

3 Cette deuxième pièce est montée à la Fundación de Bilbao en 2005 par la compagnie Atra Bilis et reprise à l'occasion de la Muestra de teatro español de autores contemporáneos au Teatro Arniches d'Alicante en 2005.

4 Ce troisième volet de la trilogie est créé pour la première fois en 2006 au Teatro de los Manantiales de Valence par la compagnie Atra Bilis en 2005. La pièce est reprise au Teatre Lliure de Barcelone en 2008, puis programmée au Festival d'Avignon en 2010. Ces trois pièces ont été publiées en France par les Solitaires Intempestifs dans *Écrits (2003-2014)*, volume traduit par Christilla Vasserot.

de placer » (Liddell, 2005a). Le troisième volet de la trilogie reprend, quant à lui, la figure shakespearienne de Richard III pour la projeter dans la réalité politique de notre époque. La pièce nous plonge alors dans les méandres d'une pensée tyrannique qui, comme le souligne Angélica Liddell, n'est autre que celle du « génocide légitime des tyrans d'aujourd'hui, passés maîtres dans l'art de camoufler leurs innombrables crimes sous le maquillage de la démocratie » (Liddell, 2010).

8. À la manière d'une provocation ayant aussi valeur de manifeste théâtral, la dramaturge se plaît à rappeler que « el arte no es político, el arte es la expresión del sufrimiento que la política causa en los hombres » (Liddell, 2004). Et pour exprimer théâtralement cette souffrance, Angélica Liddell s'évertue à explorer des formes dramaturgiques échappant à la « demagogia, la denuncia baba » (Liddell, 2005b ; 345) et à « la estúpida responsabilidad mesiánica del escritor » (Liddell, 2005b ; 344). En d'autres termes, la dramaturge ne se veut aucunement le porte-étendard d'une vérité politique sur le monde ; ce n'est pas par son discours propre ou à travers celui de ses personnages qu'elle cherche à s'exprimer mais par une dramaturgie éminemment polyphonique, rendant compte de la crise morale qui traverse notre époque.
9. D'ailleurs, ces trois pièces récusent, d'un point de vue formel, le dialogue traditionnel qui, comme le montre Jean-Pierre Sarrazac, « suppose une coupure entre la salle et la scène, [car] étroitement limité au cercle des personnages, il ne saurait supporter ni la frontalité de l'adresse au spectateur, [...] ni la déterritorialisation d'une choralité polyphonique qui ne cesse de déborder la cage de la scène » (Sarrazac, 2004 ; 14). Précisément, ce qui est en jeu dans le théâtre d'Angélica Liddell, c'est, d'une part, une frontalité permanente (non sans lien, comme nous le verrons plus loin, avec la performance artistique) et, d'autre part, une polyphonie dialogique dont la forme de prédilection n'est autre que le monologue, véritable constante de son écriture.
10. Dans *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, la dramaturge s'inspire ainsi de l'épisode biblique de Jonas pour mettre en scène un « trasatlántico de lujo [que] atraviesa el escenario arrastrando [...] racimos de negros pobres » (Liddell, 2005b ; 329). Si la parole dramatique est portée par deux voix, celles d'Angélica et La Puta, lors du premier montage de la pièce, celles-ci étaient prises en charge par la dramaturge elle-même, sui-

vant un dispositif scénique à la croisée de la représentation théâtrale et de la performance artistique. L'autre personnage de la pièce, le Señor Puta, ne s'exprime pas. Une didascalie liminaire le présente comme « un hombre blanco maquillado de negro » (Liddell, 2005b ; 331). Cette présence est, elle-même, foncièrement ambivalente car, comme le souligne Béatrice Bottin, elle constitue « la personnification d'une Espagne conservatrice mais dont le visage peint en noir, symbolise également les immigrés ayant trouvé la mort » (Bottin, 2012 ; 783). Lors de son apparition sur scène, La Puta est vêtue d'un drapeau espagnol qui lui confère d'emblée une portée tout aussi allégorique. Si son monologue est à l'adresse du Señor Puta, celui d'Angélica semble destiné aux spectateurs. Ainsi la parole oscille-t-elle entre un niveau fictionnel, où s'expose une fable aux accents mythiques, celle des migrants dont les corps morts nourrissent les poissons jusqu'à les humaniser, et un niveau métافictionnel, où s'exprime la démarche artistique de la dramaturge-comédienne et la réalité factuelle des migrants qui périssent en Méditerranée.

11. Telle une coulée verbale, ce monologue n'est pourtant pas l'expression d'une parole argumentative ou explicative. Il naît, au contraire, du refus d'un discours clos et s'organise selon un principe de déconstruction. C'est d'ailleurs en ces termes qu'Angélica Liddell décrit son rapport à la création :

Siempre trabajo con conceptos tradicionales. Cuando estoy metida en una confusión, me pongo a contar el cuento, no el argumento. Cuando ya lo tengo [...], me puedo poner a deconstruir. Esa estructura férrea [...] se transforma en otra cosa (Liddell, 2005b ; 315).

12. Cette transformation, qui émancipe l'œuvre d'une vision téléologique, permet alors, comme l'affirme le personnage d'Angélica, de « conceder a la realidad el derecho al misterio » (Liddell, 2005b ; 345) pour maintenir le sens toujours ouvert, toujours inachevé. Ce faisant, cette parole tend moins à la connaissance qu'à la reconnaissance de l'Autre dont le monologisme du pouvoir ne cesse de nier l'existence :

los negros están fuera del lenguaje/, declare La Puta, necesitan el lenguaje para protestar,/ un lenguaje propicio para la protesta,/ un lenguaje propicio para la revolución,/ [...] nosotros estamos dentro del lenguaje,/ pero ellos están fuera (Liddell, 2005b ; 334).

13. Cette parole monologuée fonctionne ainsi sur un mode dialogique, permettant d'accueillir la présence de l'Autre pour rendre compte de la souffrance dont il fait l'objet. Face à l'indifférence du discours politique, la

scène devient le lieu d'une véritable transsubstantiation : « sólo se me ocurre imaginar un milagro » (Liddell, 2005b ; 345), affirme le personnage d'Angélica. Ce qui se joue alors, c'est bien une conversion de l'acte scénique en souffrance réelle par l'entremise de la création théâtrale dans le but de « abandonar las imágenes del horror cotidiano, imágenes ya casi domésticas, domesticadas por los medios de comunicación [...] para crear el horror, sólo el horror creado nos puede transformar » (Liddell, 2004).

14. Le monologue devient aussi cet espace de parole qui, en accueillant la souffrance d'Autrui, pose la question de la responsabilité collective vis-à-vis de celle-ci : « lo que pudre a la sociedad, constata el personaje d'Angélica, es que nadie se avergüenza de sí mismo./ Nadie se siente culpable » (Liddell, 2005b ; 335). Car le sentiment de culpabilité a laissé place à une indifférence qui déshumanise l'Autre :

Leo sobre la foto de tres inmigrantes ahogados/ [...] Leo: los problemas de los inmigrantes./ Encima de esa foto terrible alguien se ha atrevido a escribir: los problemas de los inmigrantes./ Ahogarse es solamente un problema./ [...] África no parece estar compuesta de seres humanos sino de problemas (Liddell, 2005b ; 344)

15. La parole de La Puta à l'adresse du Señor Puta fait ainsi apparaître en négatif l'immoralité qui s'exprime dans ce silence assurément politique car il constitue, en dernière instance, la visée ultime du consensus social. Le propos d'Angélica Liddell consiste alors à mettre en lumière les enjeux de ce silence : « el lenguaje, souligne-t-elle, es culpable de todo lo que dice, incluso cuando no dice nada es que está obviando, negando la realidad » (Liddell, 2005b ; 320). Elle élabore, pour ce faire, une parole dialogique qui procède par *dissensus*, c'est-à-dire en instaurant, comme l'entend Jacques Rancière, une rupture avec une configuration admise du monde jusqu'à bouleverser l'ordre du donné, du pensable et de l'énonçable (Rancière, 2008). « Sólo así, insiste Angélica Liddell, conseguiremos [...] no perseguir esa forma de vida acomodada que sólo conduce a la indiferencia y a la ignorancia » (Liddell, 2004). Tandis que s'achève le monologue, une dernière didascalie indique que, sous sa jupe-drapeau, La Puta « tiene una pierna NEGRA. ¡NEGRA! » (Liddell, 2005b ; 351), comme si, à la faveur de cette dialogisation, elle accédait, dans sa propre chair, à un devenir-autre.
16. *Y como no se pudrió... Blancanieves* mobilise une forme monologuée distincte. La pièce met en scène deux personnages, El Soldado et Blanca-

nieves, non pas pour établir un dialogue entre eux mais, au contraire, pour exposer l'impossibilité d'une rencontre humaine. La réécriture de l'histoire de Blanche-Neige naît de l'entrechoquement entre la tradition littéraire des contes pour enfants et la réalité d'un état de guerre sans limites morales :

En la parte próspera de la tierra, affirme la dramaturge, los niños aprenden a relacionarse con el mal a través de los cuentos de hadas, por eso escogimos un personaje infantil centroeuropeo, para encenagarlo en ese lado del mundo donde los niños aprenden a relacionarse con el mal a punta de machete o a cambio de un plato de comida (Liddell, 2005a).

17. Ce croisement entre fiction et réalité éloigne l'œuvre d'un certain réalisme conventionnel :

no he querido negarle la oportunidad del misterio, souligne Angélica Liddell, es decir lo que estamos presenciando en escena bien podría confundirse con una alucinación, pero posee la fuerza [de] ese realismo en descomposición que caracteriza la parte podrida de las cosas" (Liddell, 2005a).

18. La netteté et la pureté de la Blanche-Neige des frères Grimm laissent ainsi place à une figure ténébreuse, à la profondeur ambivalente, car la Blanche-Neige d'Angélica Liddell est à la fois victime de toutes les atrocités de la guerre et enfant-soldat choséifié, instrumentalisé pour faire souffrir d'autres victimes. El Soldado apparaît, quant à lui, comme un avatar dégradé et ambivalent du Prince, déchiré entre la jouissance que lui procure ses excès de violence et les remords liés à sa condition de tortionnaire.

19. En somme, l'histoire d'amour de Blanche-Neige devient ici l'histoire d'un amour impossible, comme en témoigne l'absence de communication entre les deux personnages. Le dialogue traditionnel laisse ainsi place à ce que Jean-Pierre Sarrazac nomme « un dialogue des monologues » (Sarrazac, 2004 ; 20) d'autant plus irréalisable qu'il disloque l'univers représenté en faisant coexister la souffrance de la victime-bourreau et la culpabilité du bourreau-victime. Aux antipodes du dialogue dramatique tel que le conçoit Bakhtine, ces personnages ne se rejoignent plus en échangeant « dans la vision unique de l'auteur, du metteur en scène, du spectateur, sur un fond net et homogène » (Bakhtine, 1970 ; 24) car la parole ouvre désormais sur une représentation multidimensionnelle et dialogique de sorte que le spectateur s'en trouve lui-même déterritorialisé. Anne-Françoise Benhamou remarque que, dans le drame contemporain, le spectateur ne cesse de « se trace[r] un chemin au milieu d'une forêt de monologues et [de] devenir celui à qui s'adresse toute singularité, toute solitude » (Benhamou, 1994 ; 25). Jean-Pierre Sarrazac montre, à cet égard, que l'essor actuel du mono-

logue est intimement lié à la figure du solitaire telle que la conçoit Samuel Beckett : « Puis parler, vite, comme l'enfant solitaire qui se met en plusieurs, deux, trois, pour être ensemble et parler ensemble, dans la nuit » (Sarrazac, 1999 ; 129). Chez Angélica Liddell, cette solitude plurivoque, où la parole démultiplie les voix, est aussi une solitude peuplée, qui consiste à sentir en soi, dans son langage mais aussi dans sa propre chair, la souffrance qui relie le sujet parlant à l'Autre pour établir avec celui-ci un rapport dialogique.

20. *El año de Ricardo* reprend la situation énonciative de *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, fondée sur l'opposition entre une parole monologuée foisonnante et un destinataire quasi muet. Ainsi, telle une projection spectrale du Richard III de Shakespeare dans notre présent le plus immédiat, ce Ricardo histrionique s'adresse à son fidèle partisan, Catesby, autre figure shakespearienne que la dramaturge réduit à une présence silencieuse. Et si la logorrhée de Ricardo invoque d'autres destinataires (les enfants, les militaires, les hommes politiques) tous sont réduits au mutisme, de sorte que cette parole fleuve instaure un espace énonciatif donnant lieu à une déchirante dispute intérieure. Car, en plus d'exposer à la manière de Machiavel les ressorts politiques permettant de devenir tyran et de le rester, Ricardo met aussi au jour les raisons individuelles qui conduisent à l'abus de pouvoir. Angélica Liddell présente en ces termes l'enjeu de la pièce :

Comment aurait été Lénine s'il n'avait pas été malade ? C'est l'une des questions fondamentales posées dans [la pièce]. À quel moment la souffrance privée devient-elle souffrance collective ? Dans quelle mesure le monde est-il le produit d'une pathologie ? Les rapports entre corps et pouvoir, entre la sphère privée et la sphère publique, voilà ce qui sous-tend ce [personnage] monstrueux (Liddell, 2010).

21. Son Ricardo maniaco-dépressif, tour à tour fébrile et prostré, apparaît alors comme une figure à l'ego disloqué, évoluant entre sa propre souffrance et celle qu'il inflige aux autres, entre une parole publique qui dévoile les paradoxes de la démocratie et les abjectes intentions que la sous-tendent. La monstruosité du personnage est à la mesure de ses faiblesses humaines. Le monologue met ainsi en jeu un dialogisme on ne peut plus baroque, semblable à un gigantesque jeu de masques. Où se tient le véritable Ricardo dans ce télescopage entre l'être et le paraître, la force de l'esprit et la faiblesse du corps, la sphère intime (qui apparente cette parole à une confession) et la sphère publique (qui en expose toute la portée poli-

tique) ? En vérité, malgré les destinataires, Ricardo se livre à un délirant soliloque schizoïde, où se manifeste ce dialogisme intralocutif qui, comme on vient de le voir, constitue l'essence même du monologue tel que le conçoit Angélica Liddell.

L'intertextualité comme procédé dialogique

22. Au-delà de cette pratique singulière de la parole monologuée, il est une autre dimension dialogique à l'œuvre dans son théâtre. Comme le souligne Julia Kristeva, « le dialogisme bakhtinien désigne l'écriture à la fois comme subjectivité et comme communicativité ou, pour mieux dire, comme intertextualité » (Kristeva, 1970 ; 149). En d'autres termes, si Gérard Genette définit l'intertextualité comme « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes » (Genette, 1982 ; 8), le dialogisme permet de déterminer les modalités créatives que cette coprésence met en jeu. Dans la lignée de la démarche bakhtinienne, Kristeva souligne à cet égard que « tout texte est en dialogue avec d'autres textes et [que, de ce fait,] on ne peut pas comprendre une œuvre en soi si on ne fait pas résonner dans cette œuvre l'intertexte » (Kristeva, 2001 ; 35). De fait, ce dialogisme que l'œuvre instaure par l'entremise de ses résonances intertextuelles est au cœur même du processus d'écriture d'Angélica Liddell et les pièces qui composent la trilogie *Actos de resistencia contra la muerte* en sont l'expression la plus manifeste.
23. On constate, en effet, que ces trois œuvres récusent, sous des formes diverses, la notion de création ex nihilo au profit d'une intertextualité d'autant plus dialogique qu'elle disloque l'univers représenté par un jeu d'échos et de miroirs dont la pièce est le réceptacle. Ainsi, dès l'incipit de *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, le personnage d'Angélica, tel un double fictionnel de l'autrice, engage une réflexion métathéâtrale quant à l'acte d'écriture : « ¿Cómo empiezo?/ Empiezo con la ballena blanca./ Moby Dick./ Cae del techo./ Revienta contra el suelo./ Y del estómago de la ballena blanca salen corriendo/ cien negros » (Liddell, 2005b ; 329). Cette référence explicite au roman de Melville situe d'emblée la pièce dans la lignée des réécritures du Livre de Jonas. En l'occurrence, ce qui est en jeu ici, c'est une actualisation de ce dernier à l'aune de la réalité des migrants qui périssent en Méditerranée. Le luxueux paquebot où se trouvent les per-

sonnages agit, dès lors, comme une métaphore de notre monde occidental qui, semblable au bateau de Jonas, semble lui aussi voué au naufrage provoqué par la colère divine :

¡Usted y yo somos tan asquerosos, señor Puta,/ que si este barco se hundiera/
saldrían los peces hasta la orilla/ para meterse en nuestras entrañas/ y devo-
rarnos y vomitarnos,/ porque no soportarían llevar un solo gramo de nuestra
carne en sus estómagos,/ en sus estómagos de hombre, señor Puta! (Liddell,
2005b ; 351)

24. Le mythe de Jonas, qui dans la tradition judéo-chrétienne est associé aux thèmes du repentir et du pardon, est savamment détourné pour exprimer la nécessaire impénitence d'une société occidentale qui, comme l'affirme Angélica Liddell, « se pudre de indiferencia y de ignorancia » (Liddell, 2004). Par ce renversement, la pièce s'inscrit dans le système axiologique qui structure toute son œuvre :

Creo en el sufrimiento por amor, afirma-t-elle, y creo en la ira frente a la
injusticia. [...]. Mis obras resumen esos dos sentimientos. [...] Profundizar en el
sufrimiento humano es hacer política [...]. Yo prefiero llamarlo resistencia civil.
No ideología (Liddell, 2008).

25. Cette attitude résistante, empreinte d'un christianisme primitif, sensible à la souffrance et à la nécessité du châtement, rappelle à bien des égards la poétique de Pier Paolo Pasolini que le texte évoque à la manière d'un palimpseste scénique :

LA PUTA se pone una camiseta con la imagen de Pasolini.)
¿Conoce a este hombre?/ ¿Sabe quién es?/ Este hombre, señor Puta,/ era
amado por los peces./ Este hombre de aquí, ¿lo ve, señor Puta?./ Este hombre
de aquí está caminando sobre las aguas (Liddell, 2005b; 351).

26. Ainsi la parole dramatique revendique-t-elle explicitement son lignage littéraire, celui de l'œuvre pasolinienne qu'elle prolonge pour en actualiser la portée. L'acte d'écriture résulte alors d'une mise en dialogue des textes-sources selon une esthétique du montage qui instaure un jeu de résonances intertextuelles et favorise ainsi l'hétérogénéité de l'univers représenté.

27. Dans *Y como no se pudrió... Blancanieves*, la dramaturge met en œuvre une forme de réécriture qui, bien que plus explicite, n'en demeure pas moins singulière. La référence au personnage de Blanche-Neige présente dans le titre évoque d'emblée les liens intertextuels qui unissent la pièce au célèbre conte des frères Grimm. Tout comme dans l'œuvre précédente, le travail de réécriture est marqué par une déconstruction de l'hypo-

texte qui en détourne le sens premier et le remétaphorise. En confrontant l'histoire de Blanche-Neige (et la réflexion sur le mal qu'elle propose) à la réalité des conflits armés où les enfants sont pris pour cible, la dramaturge compose un hypertexte qui intègre les éléments constitutifs du conte tout en les détournant.

28. Ainsi la reine marâtre est-elle associée dans la pièce à la guerre elle-même :

Las guerras son como las madrastras perversas. Todas quieren ser las más bellas. Todas se miran en el espejo de otra guerra. Y si reconocen a una víctima más bella que la propia guerra se encargan de perseguirla hasta aniquilarla (Liddell, 2005b ; 356).

29. Les sept nains sont, quant à eux, changés en sept questions : “A Blancanieves su abuelo le había enseñado siete preguntas. Le había dicho que cuando las cosas se pusieran mal se las hiciera a cualquiera que se cruzara en su camino” (Liddell, 2005 ; 357). Ainsi, lorsque la guerre advient, Blanche-Neige pose les questions à un soldat :

¿Qué es el Hombre?/ ¿Qué es el Estado?/ ¿Se puede convertir a un hombre en un hombre mejor?/ ¿Qué es peor, recibir injusticia o cometer injusticia?/ ¿Existe la verdad?/ ¿Se puede enseñar la verdad?/ Donde está lo bello, ¿el mal desaparece? (Liddell, 2005b ; 357)

30. L'œuvre en elle-même constitue une réflexion à partir de ces questions qui, à l'instar de la parole d'Angélica dans la pièce précédente, instaurent une dimension métathéâtrale. Du reste, tandis que la pomme du conte est associée dans la pièce à son envers symbolique, la famine que la guerre engendre, la scène de la résurrection de Blanche-Neige laisse place à l'évocation d'un viol collectif :

Blancanieves por fin abrió los ojos, después de muerta, como si cada soldado hubiera sido un Príncipe, como si cada violación hubiera sido un beso, como si cada vez que la habían llamado puta la hubieran resucitado (Liddell, 2005b ; 359)

31. Enfin, au lieu de se marier avec le Prince, la Blanche-Neige d'Angélica Liddell est vendue à un chef de guerre, « el oficial mejor alimentado, criando en su barriga la capa más gruesa de tocino, compitiendo con los cerdos » (Liddell, 2005b ; 360).

32. Tout se passe donc comme si l'œuvre cherchait à confronter, à la manière du miroir de la reine marâtre, l'histoire de Blanche-Neige à la réa-

lité de la guerre pour établir un espace fictionnel où le mal est rendu visible par cet exercice de démythification littéraire. Alors que, dans le conte des frères Grimm, Blanche-Neige est constamment épargnée par les aléas du destin, Angélica Liddell formule un voyage initiatique inverse : l'héroïne devient ici la victime de tous les abus de pouvoir que la guerre autorise. Par le dialogue intertextuel qu'elle établit, la pièce rend ainsi compte d'une dégradation à la fois esthétique et morale d'autant insoutenable que, comme le souligne la dramaturge, « este tiempo y espacio ficticios cobran valor precisamente porque ya está ocurriendo » (Liddell, 2005a). Et, pour nous en convaincre, le texte s'achève sur une indication factuelle, « Beslán, 171 niños muertos » (Liddell, 2005b ; 366), qui projette la réalité dans la fiction. Il s'agit là d'une référence à la tragique prise d'otage du premier septembre 2004 en Ossétie du Nord, qui a fait plus de 300 victimes, dont 171 enfants.

33. *El año de Ricardo* est peut-être la pièce où les résonances intertextuelles sont les fortes tant la présence du *Richard III* de Shakespeare y est palpable. Si ce chef-d'œuvre élisabéthain constitue l'une des réflexions les plus profondes sur l'essence du pouvoir en ce qu'il recèle de plus obscur, Angélica Liddell s'en empare pour le soumettre à ce double processus de déconstruction et d'actualisation. De la pièce shakespearienne, elle ne retient que la figure de Richard et la présence muette de Catesby. Cette déconstruction hypertextuelle fonctionne, une fois encore, sur un principe de détournement. La juste fin de Richard III mis à mort par le futur Henry VII d'Angleterre lors de la bataille de Bosworth laisse ainsi place, dans le texte d'Angélica Liddell, à la consécration intellectuelle de Ricardo qui reçoit les honneurs de l'institution universitaire lors de la remise d'un *doctora honoris causa* : « Honoris causa, Cateby, honoris causa. Estaba rodeado de universitarios y me aplaudieron. Antes y después de mi discurso » (Liddell, 2007 ; 95).

34. Cet avatar postmoderne de Richard III devient alors la monstrueuse allégorie d'un nouveau pouvoir tyrannique, celui qui s'exerce aujourd'hui au cœur même de la démocratie. Angélica Liddell fait à cet égard le commentaire suivant :

[Ricardo est] un vil manipulateur d'opinion. Il utilise le narcissisme des masses mécontentes et l'égoïsme de l'individu prospère pour rallier le peuple à son infamie. [...] Il n'est pas sans rappeler certaines tyrannies bien connues, dont les plaies continuent à saigner car le deuil n'a pas été fait. En Espagne, en

Argentine, au Chili, les blessures se rouvrent et suintent à nouveau en présence des assassins (Liddell, 2010).

35. *Richard III* de Shakespeare fonctionne, en somme, comme l'intercesseur privilégié avec lequel la dramaturge ne cesse de dialoguer afin d'exposer, à travers lui, sa propre réflexion sur le pouvoir. Car, comme le montre Gilles Deleuze, toute création procède par intercesseurs :

Fictifs ou réels, animés ou inanimés, il faut fabriquer ces intercesseurs. C'est une série. Si l'on ne forme pas une série, même complètement imaginaire, on est perdu. J'ai besoin de mes intercesseurs pour m'exprimer et eux ne s'expriment jamais sans moi : on travaille toujours à plusieurs même quand ça ne se voit pas (Deleuze, 2003 ; 171).

36. Il s'agit d'instaurer avec ceux-ci un rapport d'usage qui ne relève ni du commentaire, ni de l'interprétation, mais de la rencontre dialogique. Dans *El año de Ricardo*, comme dans les autres pièces de cette trilogie, le processus d'écriture met précisément en jeu un dialogisme qui, dans la lignée de la satire ménipée si chère à Bakhtine, se caractérise par une articulation du grotesque, du fantastique et de la profondeur philosophique, instaurant un jeu d'interférences qui rompt avec « la estúpida responsabilidad mesiánica del escritor » (Liddell, 2005b ; 344). À une parole univoque et monologique se substitue alors ce « grand dialogue » que Bakhtine perçoit chez Dostoïevski : « [Celui-ci], écrit-il, a eu le don génial d'entendre le dialogue de son époque ou plus exactement d'entendre son époque comme un grand dialogue » (Bakhtine, 1970 ; 106). Angélica Liddell cherche, elle aussi, à rompre avec une représentation consensuelle du monde pour donner à voir un univers où interagissent plusieurs consciences qui, à leur tour, se démultiplient en une pluralité de voix dialoguant entre elles.

Un dialogisme spectaculaire

37. Ce dialogisme dramatique est aussi doublé d'un dialogisme spectaculaire essentiellement lié à la manière dont la dramaturge conçoit son rapport à la création théâtrale. Chez elle, le geste d'écriture est inséparable de l'action scénique. Voilà pourquoi la critique la situe habituellement dans la constellation des « écrivains de plateau », catégorie élaborée par Bruno Tackels pour rendre compte du rapport interdépendant et non hiérarchique qui, dans le théâtre contemporain, se joue entre écriture et représentation. Selon Tackels, alors que la mise en scène suppose l'antériorité, voire la pré-

valence d'un texte sur le travail scénique, l'écrivain de plateau « place le texte au centre du dispositif théâtral, et la scène au service d'un sens textuel » (Tackels, 200 ; 13). Force est aussi de remarquer que ce rapport de double déterritorialisation –du texte vers la scène et de la scène vers le texte– engage le corps, car c'est bien à partir des puissances expressives de celui-ci que s'élabore un langage-geste par-delà le logos ordonnateur de la parole. « La escena no es el lugar de la realización de la palabra, affirme Angélica Liddell, sino el lugar de su acabamiento, de su final, de su muerte. En la escena, el texto va a morir » (Liddell, 2005b ; 319). La représentation s'apparente dès lors, comme le souligne Jacques Derrida à propos du théâtre d'Antonin Artaud, à « cet espace produit du dedans de soi et non plus organisé depuis un autre lieu absent, une illocalité, un alibi ou une utopie invisible » (Derrida, 1967 ; 349). En d'autres termes, cet espace de création se caractérise par un dialogisme intermédial qui défait le rapport diachronique texte-mise en scène au profit d'une relation synchronique entre le texte, la performance scénique et tous les médias que celle-ci convoque.

38. C'est ainsi que, lors de la première mise en scène de *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, le silence du Señor Puta est compensé par une série d'actions matérialisant sur scène la violence qui s'exercent entre les personnages. Ces actions rendent compte d'une souffrance physique, qui apparaît comme la conséquence même de la réalité politique traitée dans la pièce. On remarque à cet égard que l'exposition des corps soulignée par les jeux de lumières rappelle la peinture ténébriste, elle-même largement inspirée par l'esthétique théâtrale. La dramaturge marque ainsi son attachement à l'art baroque : « Los mejores espectáculos teatrales los he visto frente a un Caravaggio, un Tintoretto, un Ribera, un Giotto, un Masaccio, o un Goya. Hay más teatro en el museo del Prado que en cualquier escenario » (Liddell, 2008). Le spectacle fait également intervenir une installation vidéo reprenant des images médiatiques, où est montré le calvaire des migrants en Méditerranée, et qui sont resignifiées par leur inscription dans le montage scénique. Tous ces éléments interagissent au sein d'un ensemble qui disloque le monde représenté. La scène devient le lieu par excellence d'un échange intermédial non plus commandé par une volonté de cohérence au service d'une représentation univoque où tout conflue mais, au contraire, par un processus éminemment dialogique qui ne cesse d'ouvrir le sens.

39. On retrouve ce dialogisme spectaculaire dans la mise en scène de *Y como no se pudrió... Blancanieves*, où la musique joue un rôle central. Contrairement à son usage habituel, elle ne vient pas ici redoubler l'action théâtrale pour en souligner la cohésion mais instaure avec cette dernière un jeu d'interférences. Dans les dernières minutes du spectacle, *Blancanieves* place un écriteau sur le devant de la scène, où l'on peut lire l'inscription "Beslán" et, tandis que des enfants envahissent le plateau, on entend résonner l'hymne russe. En faisant ainsi coïncider la fiction théâtrale avec la réalité politique à laquelle elle renvoie, l'agencement intermédial permet de pointer les dérives d'un discours nationaliste d'autant plus inquiétant qu'il légitime les crimes perpétrés par l'armée russe.
40. Ce dialogisme spectaculaire place aussi le corps au centre de l'expression théâtrale de sorte que la revendication de la corporalité va de pair avec la récusation d'un art dominé par la parole ou, pour reprendre la réflexion de Derrida à propos d'Artaud, « par le dessein d'un logos premier qui, n'appartenant pas au lieu théâtral, le gouverne à distance » (Derrida, 1967 ; 345). Ce logos est celui de l'auteur-créateur qui réifie les corps en les soumettant à l'ordre antérieur d'une parole soufflée. Angélica Liddell ne cesse, quant à elle, de mettre à mal ce langage ordonnateur : "La escena, afirmet-elle, es un momento crítico. Lo poético significa poner al lenguaje en una situación de crisis estética y ética" (Liddell, 2008). Et cette crise passe précisément par la confrontation du logos à la vérité du corps, qui envahit la scène jusqu'à devenir la matière même de l'acte théâtral. Un corps qui, pour représenter la douleur, en fait aussi l'expérience. Emmanuelle Garnier montre à cet égard que, dans *El año de Ricardo*, le jeu scénique de la dramaturge-comédienne « implique une omniprésence du corps, qui impose ses humeurs organiques et mentales, ses besoins élémentaires –l'actrice se liquéfie littéralement dans sa performance et boit énormément tout au long du spectacle » (Garnier, 2019 ; 210).
41. Par cet investissement complexe du corps, Angélica Liddell déterritorialise l'acte scénique pour délimiter un espace de création, où le théâtre rejoint la performance. Marina Abramovic compare ainsi ces deux formes artistiques :

Theatre is fake: there is a black box, you pay for a ticket, and you sit in the dark and see somebody playing somebody else's life. The knife is not real, the blood is not real, and the emotions are not real. Performance is just the oppo-

site: the knife is real, the blood is real, and the emotions are real. It's a very different concept. It's about true reality⁵ (Wilkinson, 2010)

42. Si le théâtre instaure une séparation entre l'art et la vie, la performance, quant à elle, projette l'art dans la vie. Ce que propose Angélica Liddell, c'est précisément de brouiller cette ligne de partage :

Tres momentos de tres obras maestras: *Opening Night*, de Cassavetes, el momento en que ensayan la bofetada. Ese instante en que el arte y la vida se confunden. Aportas a tu personaje tu propio sufrimiento. *Woyzeck*, de Herzog, el momento en que Woyzeck asesina a su esposa. Esa interpretación de Kinski implica tal desgaste emocional [...], la interpretación significa sacrificar la cordura. *Crash*, de Cronenberg, el momento en que reproducen el accidente de James Dean. Alguien del público pregunta, "Pero, ¿están heridos de verdad?", y otro contesta, "No lo sé, con Vaughan nunca se sabe". No hay mejor lección (Liddell, 2008)

43. À la croisée du théâtre et de la performance, son œuvre acquiert alors une dimension éminemment baroque, car elle devient le lieu d'une exploration vertigineuse des limites entre la réalité et le théâtre, le monde et sa représentation, entre la souffrance éprouvée par l'artiste et la souffrance représentée. Tout se passe comme si Angélica Liddell cherchait à réaliser le rêve artaudien d'un théâtre non-mimétique, brouillant les limites entre la représentation et la vie. En développant ce devenir-performance du théâtre, elle prend ainsi ses distances avec le drame, entendu comme genre clos et monologique pour arrimer la création théâtrale au temps réel de l'expérience. On dira, en termes bakhtiniens, qu'elle dialogue le drame par cette revendication de la corporalité. Le théâtre devient alors l'expression de la vie triomphant du logos hiératique ou, pour reprendre les mots d'Angélica Liddell, un acte de résistance contre la mort.

44. « Procedo del asco por el teatro, del odio por el teatro, procedo del fracaso y de la decepción. [...] [E]l primitivo mundo del teatro me ha decepcionado dolorosamente » (Liddell, 2008), affirme la dramaturge pour montrer toute la distance qui la sépare d'une conception canonique de l'art théâtral. L'objet de cette haine est le monologisme qui sclérose toute création, en réduisant le théâtre à une forme pétrifiée, expression ultime de cette séparation entre l'art et la vie qu'Artaud n'a eu cesse de dénoncer. C'est d'ailleurs bien « contre [l]e rétré-

5 « Le théâtre est faux, il y a une boîte noire, vous payez pour un billet et vous regardez quelqu'un qui joue la vie de quelqu'un d'autre. Le couteau n'est pas réel, le sang n'est pas réel. La performance est exactement à l'opposé : le couteau est réel, le sang est réel, et les émotions sont réelles. C'est un concept différent. Il s'agit de la vraie réalité ».

cissement insensé que l'on impose à l'idée de culture en la réduisant à une sorte d'inconcevable Panthéon » (Artaud, 1964 ; 15) que s'insurge Angélica Liddell. Au drame monologique, elle oppose un théâtre dialogique qui, à l'instar du roman tel que le conçoit Bakhtine, se construit « dans la zone directe du présent inachevé » (Bakhtine, 1978 ; 472). Cette attitude, génératrice de formes nouvelles, passe par un effacement de la figure de l'auteur, qui, pour reprendre les termes de Michel Foucault, se transforme alors en « instaurateur de discursivité » (Foucault, 2001 ; 832). En l'occurrence, d'une discursivité qui explore, sous des formes variées, la plurivocité du mot ainsi que la présence concomitante, au sein de la parole théâtrale, de la voix du sujet et de celle d'Autrui. Comme on l'a vu, ce nouveau dialogisme dramatique se double également d'un dialogisme spectaculaire, usant d'instruments vivants afin de permettre au théâtre, comme le préconise Artaud, de « préparer la voie à une essence d'ombres autour desquelles s'agrège le vrai spectacle de la vie » (Artaud, 1964 ; 19). Car c'est bien là que réside la portée de ce dialogisme : le théâtre n'est plus cet organe inerte d'enregistrement ; il devient l'instrument par excellence permettant de « briser le langage pour toucher la vie » (Artaud, 1964 ; 19).

Bibliographie

ARTAUD Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964.

BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, « Collection Tel », 1978.

_____, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Lausanne, Edition L'Age d'Homme, 1970.

_____, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, Austin, University of Texas Press, 1981.

BENHAMOU Anne-Françoise, « Qui parle à qui quand je (tu, il) parle(s) tout seul ? », *Alternatives théâtrales*, n° 45, 1994.

BOTTIN Béatrice, « Le théâtre de la douleur d'Angélica Liddell », *Bulletin hispanique*, n° 114-2, 2012.

- DELEUZE Gilles, *Pourparlers 1972-1990*, Paris, Éditions de Minuit, 2003.
- DERRIDA Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, « Essai », 1967.
- FOUCAULT Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Dits et écrits, vol. I, 1954-1975*, Paris, Gallimard, 2001.
- GARNIER Emmanuelle, « *El año de Ricardo* de Angélica Liddell : de la scène au texte, essai de logocentrisme à l'envers », *Textes dramatiques d'Orient et d'Occident (1968-2018)*, (ed. Carole Egger, Isabelle Reck et Edgar Weber), Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, « hamARTIa », 2012.
- GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Edition du Seuil, « Poétique », 1982.
- HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique*, tome 8, Paris, Aubier-Montaigne, 1965.
- KRISTEVA Julia, *Au risque de la pensée*, Paris, Editions de l'aube, 2001.
- _____, *Le texte du roman*, Paris, Mouton, 1970.
- LIDDELL Angélica, Programme de *El año de Ricardo*, Festival d'Avignon, 2010. [Consulté le 9 janvier 2021] Disponible sur : <https://festival-avignon.com/fr/edition-2010/programmation/el-ano-de-ricardo-23163#section-documents>
- _____, Programme de *El año de Ricardo*, Teatre Lliure, Barcelone, 2008. [Consulté le 9 janvier 2021] Disponible sur : <https://www.teatrelivre.com/webantiga/1213/documents/ddt/ddt11/DDT11.11.ElAn.pdf>
- _____, Programme de *Y como no se pudo... Blancanieves*, Teatro Arniches, Alicante, 2005a [Consulté le 12 janvier 2021]. Disponible sur : <https://muestrateatro.com/obra/y-como-no-se-pudrio-blancanieves/>
- _____, Programme de *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, Teatro Arniches, 2004 [Consulté le 15 janvier 2021]. Disponible sur : <https://muestrateatro.com/obra/y-los-peces-salieron-a-combatir-contra-los-hombres/>
- _____, *Y los peces salieron a combatir contra los hombres, Y como no se pudo... Blancanieves, El año de Ricardo*, Artezblai, Bilbao, 2007.

_____, *Y los peces salieron a combatir contra los hombres, Y como no se pudrió... Blancanieves*, « La voz de los autores » (entretien avec Óscar Cornago), Políticas de la palabra (ed. lit. Óscar Cornago), Madrid, Espiral/Fundamento, 2005b.

RANCIERE Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique édition, 2008.

SARRAZAC Jean-Pierre, *L'Avenir du drame*, Belfort, Circé, « Poche 24 », 1999.

_____, « Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche », *Études théâtrales*, n° 22, 2001.

_____, « Un nouveau partage des voix », *Études théâtrales*, n° 31-32, 2004.

SZONDI Peter, *La théorie du drame moderne*, Belfort, Circé, 2006.

TACKELS Bruno, *Les Castellucci, Écrivains de plateau I*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2005.

WILKINSON Chris, « Noises off: What's the difference between performance art and theatre? (entretien avec Marina Abramovic) », *The Guardian*, 20/07/2010. [Consulté le 12 janvier 2021]. Disponible sur : <https://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2010/jul/20/noises-off-performance-art-theatre>