

***La casa de la fuerza* d'Angélica Liddell : comment témoigner de l'invivable féminin ?**

LAURENT GALLARDO

UNIVERSITÉ GRENOBLE ALPES

ILCEA4

laurent.gallardo@univ-grenoble-alpes.fr

S'il est vrai qu'une personne brisée peut faire le récit d'un passé traumatique, et si le récit ne répare pas la fracture, mais qu'au contraire la personne brisée écrit depuis cette fracture, alors il nous faut envisager une forme de survie où l'invivable survit également.

Judith Butler

1. *La casa de la fuerza* d'Angélica Liddell constitue à bien des égards le point d'orgue d'une poétique scénique que cette dramaturge performeuse catalane développe depuis ses débuts, dans les années 2000, et qui met en jeu la puissance et la vulnérabilité du corps féminin aux prises avec un invivable qui lui est propre. En assumant cette corporéité comme le fondement même de son rapport à la scène, Angélica Liddell redéfinit l'événement théâtral à l'aune d'une correspondance entre les affections du corps et les idées de l'esprit, qui fait écho à la philosophie spinozienne. Si « l'homme consiste en un Esprit et un Corps » (Spinoza, 1954 ; 129), Spinoza précise que « on ne pourra comprendre de façon adéquate – c'est-à-dire distincte – cette union si l'on ne connaît auparavant de façon adéquate la nature de notre Corps » (Spinoza, 2005 ; 129). Le théâtre d'Angélica Liddell se veut ainsi l'expression de cette priorité ontologique qui renouvelle la nature des interrogations sur l'humain et conçoit la scène comme le lieu privilégié pour expérimenter et donner à voir ce que peut un corps.
2. C'est, du reste, de cette expérience corporelle aux confins du représentable que dépend, selon Angélica Liddell, la production de toute vérité. « El cuerpo, [affirme-t-elle], es lo único que produce la verdad » (Liddell, 2008 ; 217). Une telle approche répond à la volonté d'ancrer le théâtre dans un réel

qui, comme le suggère Slavoj Žižek, « ne se réduit pas à la réalité (sociale, quotidienne), mais se conçoit dans son extrême violence comme ce qui reste après qu'on a dépouillé la réalité de son écorce trompeuse » (Žižek, 2005 ; 24). Que reste-t-il du théâtre libéré de l'illusion mimétique si ce n'est l'immanence du corps ?

3. Dans *La casa de la fuerza*, dernier volet de *La tetralogía de la sangre*¹, jouée en juillet 2010 lors du 64^e festival d'Avignon, ce corps poussé aux limites du vivable et du représentable est celui de la femme et la vérité produite par ce corps et montrée sur scène est celle des violences faites à son encontre. De la même manière que la littérature concentrationnaire – celle de Robert Antelme, Primo Levi et Imre Kertész – nous enseigne que l'inhumain est le lieu où émerge une vérité radicale sur l'humain, Angélica Liddell nous confronte au féminicide pour mettre en scène une expérience-limite propre à la condition féminine. Si la pièce est traversée, comme nous allons le voir, par une tension autobiographique, elle explore aussi la réalité violente du Mexique, pays où est né le terme de « féminicide » pour qualifier les crimes sexistes qui, depuis les années 90, s'abattent de manière récurrente sur les femmes. À propos d'un voyage à Ciudad Juárez, Angélica Liddell déclare : « del mismo modo que los chistes de judíos culminan en Auschwitz, las rutinas de desprecio hacia la mujer culminan en feminicidio y en unas leyes deterioradas por la misoginia » (Liddell, 2009 ; 34). Tel est, en somme, son propos : montrer le cheminement, l'irréfragable gradation qui conduit du mépris à la misogynie, puis au féminicide et à sa légitimation morale.

4. Face à cette création à la fois troublante et dérangeante, je voudrais poser trois questions : la première porte sur le mode dont est mené ce discours théâtral. Il prend la forme d'une suite de témoignages, brouillant les limites entre fiction et réalité, théâtre et performance. Quelle est alors la portée de cet acte de parole par lequel des femmes déclarent publiquement leur vulnérabilité ? Comme le montre Judith Butler dans ses réflexions sur le discours de haine, « si faire l'objet d'une adresse, c'est être interpellé, une

1 Cette tétralogie se compose de *Yo no soy bonita* (2007), *Anfaegtelse* (2008), *Te haré invencible con mi derrota* (2009) et *La casa de la fuerza* (2009). Ces quatre œuvres partagent une même attention pour la vulnérabilité du corps féminin aux prises avec une société qui cherche à le dominer. Dans cette étape créative, Angélica Liddell s'éloigne de la pure mise en fiction pour développer un théâtre performatif, où elle s'exprime en son nom propre, mettant ainsi son corps à l'épreuve de performances scéniques particulièrement éprouvantes.

appellation offensante risque aussi d'engendrer dans le discours un sujet qui aura recours au langage pour la contrer » (Butler, 1997 ; 22-23). Aussi, je voudrais interroger la manière dont l'interpellation outrageuse et déshumanisante à l'encontre des femmes, dont la pièce rend explicitement compte, peut devenir le socle à partir duquel s'élabore un contre-discours sur la misogynie. Enfin, il faudra interroger encore les limites d'une représentation de l'invivable. Si celui-ci suppose une violence qui lui est inhérente, dans le cas du féminicide, cette violence est doublée par une autre, propre au cadre de ce qui est montré et qui réside, comme le souligne Judith Butler, « dans les mécanismes par lesquels certaines vies et certaines morts restent irréprésentables » (Butler, 2005 ; 181) dans une société donnée. Angélica Liddell fait, quant à elle, le choix de la monstration de cet invivable qui, comme on va le voir, entre par ce biais dans le domaine du sensible et du politique.

5. Au moment où débute *La casa de la fuerza*, un petit avion rose à pédales est présent sur la scène. Une fillette s'avance, prend place face au public et lit une phrase écrite sur une feuille de papier : « No hay cerro, ni selva, ni desierto que nos libre del daño que los otros preparan para nosotros » (Liddell, 2005 ; 41). Cette évocation liminaire apparaît comme l'affirmation d'une vulnérabilité qui se veut la conséquence du rapport à autrui. Emmanuel Levinas défend l'idée que ce rapport devrait impliquer une conscience sensible de « [l']adversité ramassée dans la corporéité susceptible de douleur dite physique, exposée à l'outrage et à la blessure » (Levinas, 1974 ; 71). Angélica Liddell explore, quant à elle, les manifestations et les conséquences d'un rapport contraire, où le soin et le soutien sont niés au point d'engendrer une négation de l'autre. La déclaration de la petite fille est alors suivie par une action scénique : deux comédiennes, Getse et Lola, se dénudent et s'allongent sur le sol, comme si le dévoilement de leurs corps immobiles rendait présent et palpable cet état de vulnérabilité originaire, propre au sujet humain. Vêtue d'une robe noire, Angélica rejoint ensuite les deux femmes qui se livrent à ce que la dramaturge nomme des « confessions » sur les violences physiques dont elles ont, un jour, fait l'objet. Leur récit est d'autant plus troublant que ces violences ont lieu dans l'intimité d'une relation amoureuse. Getse affirme :

Una vez un hombre al que amaba muchísimo (y él también me amaba), seguramente el hombre al que más he querido en la vida, me dio una hostia. Fue una noche, en la cama, y fue su reacción de rabia y de impotencia por decirle que quizá, sólo quizá, no debíamos seguir juntos... por todas las noches que hubo

antes de esa noche, de soledad, de silencio, de un silencio insuperable por no ser capaz de pronunciar las palabras necesarias para defenderme de la soledad, convencida de que no podía hacerlo por respeto, como tantas y tantas veces en que se confunden respeto y sumisión.

Y al día siguiente, ya a sangre fría, lo que me dijo fue: "Te merecías ésa y cien más por lo que me has hecho". [...] Fue por esa frase que yo decidí dejar de amar, dejar de amar por una decisión, obligarme y hacerme daño un día detrás de otro, silenciar mi propio corazón (Liddell, 2005 ; 41-42).

6. Le témoignage de Getse, énoncé publiquement sur la scène d'un théâtre, constitue une rupture avec ce silence qui, comme on le voit, a valeur d'acceptation d'un invivable qui ne se dissout pas dans le vivable mais perturbe celui-ci, provoquant une cassure irréversible. Il en va de même lorsque Lola prend à son tour la parole :

En uno de estos días, estoy con un tío que no conozco, estamos follando y me empieza a follar muy violentamente y me hace mucho daño, MUCHO, y yo llorando le digo que pare, pero no para, me sigue follando, y yo sigo llorando sin ser capaz de decirle que se vaya, porque me siento muy pequeña, con una sensación de soledad inmensa, es como si yo no importara nada, como si no fuera persona, como si estuvieran pisando algo muy frágil, es estar sola pero con un tío encima (Liddell, 2005 ; 42-43).

7. Une fois encore, le témoignage du viol, assumé à la première personne, rompt le silence et fait entrer dans le domaine du représentable un état de vulnérabilité, qui est le fruit d'une négation de l'autre. Comme le souligne Judith Butler, « un signe que l'expérience était invivable peut se détecter dans le fait que le sujet est privé du langage nécessaire pour le nommer comme tel » (Butler, 2021 ; 37). Et c'est d'ailleurs ainsi qu'il faut interpréter le silence précédant la reconnaissance publique. La philosophe rappelle toutefois que « l'inverse n'est pas vrai : on peut disposer d'un langage pour dire l'invivable sans que cela infirme le caractère invivable de cette expérience » (Butler, 2021 ; 37). C'est précisément ce que le témoignage implique : l'assomption d'un langage permettant d'exprimer l'invivable, sans que cette expression ne vienne réparer la fracture. Il s'agit au contraire de projeter celle-ci dans la sphère publique pour créer un acte de parole qui produise du dissensus en brisant le silence et en arrachant les mots à leur usage ordinaire. On assiste ainsi à un véritable retournement du terme de « confession » qui ne renvoie plus à l'aveu d'un acte blâmable que ces femmes auraient commis. Ce qu'elles avouent, au sens premier du terme, c'est la réalité d'un invivable qu'elles ont subie.

8. Sur scène, ces témoignages douloureux sont, d'ailleurs, entrecoupés par des *rancheras* et des *boleros* qu'un orchestre de mariachis interprète et que les trois femmes reprennent à leur tour. On assiste là encore à un transfert de mots d'une sphère dans une autre. Ces chansons qui sont habituellement interprétées comme la manifestation d'une passion amoureuse portée à son paroxysme deviennent, dans le contexte des témoignages de Getse et Lola, l'expression d'une culture populaire qui célèbre la misogynie jusqu'à l'acceptation tacite du féminicide. L'une de ces célèbres *rancheras* dit :

El preso número 9 ya lo van a confesar,
porque mató a su mujer y a un amigo desleal.
Dice así al confesar:
Los maté, sí señor, y si vuelvo a nacer, yo los vuelvo a matar.
Padre no me arrepiento ni me da miedo la eternidad (Liddell, 2005 ; 45).

9. Tandis que les trois femmes dansent, boivent de la bière et fument dans une ambiance où la détresse humaine est palpable, elles travaillent aussi leurs muscles et se livrent à une série d'actions scéniques éprouvantes. Ces corps éreintés par la force ont la particularité de dire ce qu'ils font et de faire ce qu'ils disent de sorte que l'idée de douleur devient expérience scénique.
10. S'agit-il d'une fiction théâtrale ou de témoignages réels situant l'action dans le domaine de la performance artistique ? Toute la poétique d'Angélica Liddell tend précisément à instaurer un territoire aux frontières incertaines entre l'art et la vie. Dans un entretien accordé à Laure Adler, l'artiste fait à cet égard le commentaire suivant : « il est possible de constater un dilemme entre la vie et le théâtre, l'un faisant perdre le sens de l'autre. Et je me demande parfois s'il n'aurait pas mieux valu vivre la vraie vie plutôt que le théâtre » (Adler et Liddell, 2017 ; 17). Précisément, pour répondre à ce dilemme, Angélica Liddell s'évertue à brouiller cette ligne de partage de telle manière que l'acte théâtral devient à proprement parler acte de vie, comme si elle cherchait ainsi à réaliser le rêve artaudien d'une mise en scène directe où la représentation se confond avec l'expérience. Joseph Danan rappelle que, dans ce théâtre performatif, l'acte de réception est transformé de fond en comble :

C'est, dès lors, une toute autre attitude qui est requise du spectateur, qui n'annule pas l'intellection mais la déplace dans le temps. Le spectateur revient de là [...] avec une somme d'impressions, de sensations, en tout point comparables à celles de l'expérience vécue. [...] C'est peut-être ainsi que pourrait se

définir un théâtre de l'expérience : celle-ci exige d'être vécue au présent, mais sa valeur se mesure à la trace qu'elle laisse (Danan, 2016 ; 39).

11. Dans *La casa de la fuerza*, cette trace est le fruit de l'expérience émotionnelle et intellectuelle que le spectateur aura vécue au moment de la (re)présentation d'une douleur qui, loin de se suffire à elle-même, ouvre le champ du sens en témoignant du sensible.
12. Il n'y a donc pas un théâtre dramatique de la réflexion d'un côté, un théâtre performatif de la sensorialité de l'autre. Angélica Liddell situe sa pratique à la croisée de la performance et du théâtre, de l'intime et du politique, de la sensation et du sens de la métaphore. Une telle façon de procéder rappelle l'esthétique baroque, où illusion et vérité se rejoignent jusqu'à provoquer un vertige chez le spectateur. À contre-courant de la distanciation brechtienne, la fiction est projetée dans le réel et le réel dans la fiction. S'instaure alors une relation frontale entre spectateurs et actrices, qui est le propre du jeu baroque. « Mi objetivo, [remarque Angélica Liddell], es la destrucción de la prepotencia de todos aquellos que se consideran normales y decentes, situándolos frente a la indecencia que cada uno oculta » (Liddell, 2008 ; 187). Le témoignage participe ainsi d'une expérience qui interroge les limites de la morale en nous confrontant à une immoralité révélée.
13. Cet acte de parole apparaît également comme la manifestation singulière d'une pratique consistant à dire publiquement le vrai que Michel Foucault aborde dans son cours de 1983 à l'Université de Berkeley. Il met alors en rapport ce type de discours, propre à la modernité occidentale, avec le concept grec de *parrêsia*, si présent dans les *Dialogues* de Platon. Foucault établit ainsi les principaux enjeux de cette notion, qui occupe une place stratégique dans sa réflexion éthique et politique :

La *parrêsia* est une certaine activité verbale dans laquelle celui qui parle entretient une relation particulière à la vérité à travers sa franchise, une certaine relation à lui-même à travers le danger, une certaine relation à la loi à travers la liberté et le devoir, et une certaine relation aux autres à travers la critique, critique de soi et critiques des autres. [...] Dans la *parrêsia*, celui qui parle fait usage de sa liberté et choisit la vérité au lieu du mensonge, la mort au lieu de la vie et de la sécurité, la critique au lieu de la flatterie, le devoir au lieu de l'intérêt et de l'égoïsme (Foucault, 2016 ; 86).

14. Dans *La casa de la fuerza*, les comédiennes font œuvre de *parrêsia* en prenant le risque d'outrepasser les limites du représentable dans un souci de véridiction de leur propre vulnérabilité afin que celle-ci soit publique-

ment considérée. Le spectateur est, quant à lui, confronté à cette révélation, qui met en présence le sujet parlant et le corps souffrant, afin d'en assumer la douleur dans le cadre d'une *catharsis* compassionnelle. Du reste, le témoignage, par sa charge illocutoire, situe le spectateur face à la nécessité de s'interroger, lui aussi, sur son rapport à la vulnérabilité d'autrui.

El público, afirma Angélica Liddell, accede a la representación teatral desde su orilla de la decencia, por esa razón al público no se le debe complacer jamás. [...] Es necesario depositar en sus oídos todo aquello que no quiere escuchar (Liddell, 2008 ; 187).

15. Georges Didi-Huberman soutient à propos de l'image que « donner à voir, c'est toujours inquiéter le voir » (Didi-Huberman, 1992 ; 51). Force est de constater qu'il en va de même dans le théâtre performatif d'Angélica Liddell, où l'acte de parole, en tant que véridiction parrésiasique, perturbe l'ordre moral du représentable pour mettre au jour, par le biais de la mise en scène, une immoralité on ne peut plus vraie.
16. Dans la deuxième partie de la pièce, c'est Angélica qui s'exprime à la première personne pour se livrer à un nouveau témoignage, où un seuil est franchi dans la déshumanisation de la femme. Son discours prend la forme d'un journal intime, où elle évoque une relation passionnelle et douloureuse, suivie d'une rupture violente qui la pousse à se réfugier à Venise. Elle revient ainsi sur les violences qu'elle a, elle-même, subies de la part d'un homme qu'elle dit avoir passionnément aimé.
17. Ce témoignage est à nouveau porté par un langage physique et verbal, jouant sans cesse sur les effets synesthétiques. Le corps devient, pour reprendre les termes d'Olivier Neveu, « le support exhibé de la condition (toujours) victimaire des sujets » (Neveu, 2007 ; 100). Pour atténuer sa solitude et son sentiment de désamour, Angélica transforme alors son propre corps en véritable exutoire :

Y como ya nadie deseaba mi cuerpo
y como ya nadie me amaba,
aunque yo deseaba amar con todas mis fuerzas,
me puse a darle patadas a la inteligencia.
Hice una pelota con mi puto cerebro
Para reventar a patadas mi puta inteligencia.
Y fue así como me entregué por completo a la superficie.
Me entregué por completo al mundo de la fuerza.
Para compensar mi debilidad con el puto mundo de la fuerza.
Y me puse a currar cuatro horas seguidas en el gimnasio y sólo encontraba
alivio en la casa de la fuerza, en el ejercicio de la fuerza (Liddell, 2005 ; 62).

18. Ainsi en va-t-il sur scène, où le corps est constamment mis à l'épreuve de la force. Angélica se scarifie sur des chansons du groupe pop espagnol La Oreja de Van Gogh (*Muñeca de trapo* et *Dulce locura*), qui font écho à sa propre douleur, puis elle étanche le sang qui coule sur ses jambes avec des mouchoirs blancs qu'elle dépose sur le visage des deux autres actrices allongées sur le sol. Angélica et Lola se soumettent ensuite à une prise de sang réalisée sur scène par une infirmière, avant de verser leur seringue sur leurs chemises. Le corps devient la réalité visible d'une douleur souterraine que le témoignage fait affleurer.

19. Ces actes corporels sont également le signe d'une volonté d'affirmation qui rappelle les réflexions de Slavoj Žižek sur le phénomène des *cutters*, ces sujets (adolescent pour la plupart) éprouvant le désir de se couper à l'aide de rasoirs. Comme le suggère le philosophe slovène :

loin de s'apparenter à un phénomène suicidaire, [...] le *cutting* est une tentative radicale visant à être en (re)prise sur la réalité, ou [...] à enraciner solidement le moi dans la réalité corporelle pour combattre l'angoisse insupportable de se sentir ne pas exister (Žižek, 2005 ; 30).

20. Il en va de même chez Angélica Liddell, où l'exhibition du corps, la scarification, l'épanchement du sang participent de la nécessité irrépressible d'un retour à ce réel du corps que l'action scénique donne à voir et qui, selon l'artiste, fonde le rapport authentique à la vérité. À l'instar de la chose freudienne (*Das Ding*) qu'Antigone affronte lorsqu'elle enfreint l'ordre établi², l'authenticité se définit ici comme un acte transgressif outrepassant les limites du représentable.

21. Du reste, l'une des particularités de ce témoignage est liée au fait qu'il intègre en son sein l'interpellation humiliante de l'autre. Le désarroi ne prend toute sa mesure que lorsque, dans une longue tirade assumée par les trois comédiennes, résonnent les mots de celui qui piétine la vulnérabilité d'autrui :

Puedo hacer daño a quien me venga en gana.
Puedo ir a lo mío.
Y no sentirme culpable.
Porque lo importante es la humanidad.
Amar a la humanidad.

2 On reprend ici la thèse défendue par Jacques Lacan dans les trois séances du séminaire *L'éthique de la psychanalyse* qu'il consacre à la figure d'Antigone. Ces séances sont regroupées sous le titre « L'essence de la tragédie - Un commentaire de l'Antigone de Sophocle » (Lacan, 1986 ; 285-333).

A mí sólo me importan los grandes acontecimientos.
La caída del Muro de Berlín, la guerra de Iraq,
las grandes luchas, las Cruzadas,
las elecciones en general,
los campos de exterminio en general [...].
Pero a ti, que tienes un nombre
Y no tienes unas buenas tetas ni un culo bonito,
por qué tengo que defenderte a ti.
Eres una más.
Y puedo joderte viva como a una más.
Tú no eres un gran acontecimiento.
Tú eres insignificante y no un gran acontecimiento (Liddell, 2005 ; 82-83).

22. Ce qui s'expose alors c'est un discours considérant la vulnérabilité individuelle comme un état consubstantiel à la condition féminine qui prédisposerait les femmes à être soumises à une violence dont elles ne voudraient pas se défendre. Du reste, ce discours s'avère d'autant plus sarcastique qu'il oppose une responsabilité générale vis-à-vis de l'humanité à la négation de l'autre en tant qu'individu vulnérable.

23. Or, comme le défend Judith Butler, une puissance d'agir peut toujours émerger de ce qu'elle nomme une « vulnérabilité habilitante » :

Reprendre le nom que l'on vous donne, affirme-t-elle magistralement, ce n'est pas se soumettre à une autorité préexistante, car le nom [...] prend [désormais] place dans un travail de définition de soi. Le mot injurieux [ainsi repris] devient un instrument de résistance au sein d'un redéploiement qui détruit le territoire dans lequel il opérait auparavant (Butler, 2017 ; 236).

24. En l'occurrence, dans *La casa de la fuerza*, il s'agit de reprendre le discours misogyne pour redéployer théâtralement sa nature radicale, en donnant à voir les ravages d'une interpellation d'autant plus déshumanisante qu'elle met le corps féminin à l'épreuve de la douleur. L'action scénique permet ainsi de développer un contre-discours de résistance en cela qu'elle expose la performativité mortifère de cette interpellation destructrice. En ce sens, ce n'est pas l'exhibition de la douleur qui s'avère insoutenable, mais la puissance d'agir qui la provoque et qui transforme ces femmes en des sujets brisés.

25. Pour appréhender cette destruction, Angélica Liddell nous confronte à ses conséquences sur le corps féminin sans pour autant se conformer à l'illusion d'un accès direct à la réalité. Cette dernière est d'autant moins saisissable dans son immédiateté qu'elle implique une rupture de l'expérience. Voilà pourquoi Angélica Liddell ne cesse de mettre en place une poétique

du détour qui, selon les termes de Jean-Pierre Sarrazac, consiste à « trouver un biais. Élaborer un détour qui n'éloigne pas [le dramaturge], dans un premier temps, de [l']actualité vivante qu'afin de lui permettre, dans un second temps, de mieux l'appréhender et d'avoir raison d'elle » (Sarrazac, 2004 ; 14). En l'occurrence, si la dimension performative des actions corporelles instaure un retour transgressif au réel (aux antipodes d'une esthétique du reflet), Angélica Liddell a aussi recours à une esthétisation dramatique pour déjouer le piège d'une prétendue réalité brute mise sur la scène. Getse, Lola et Angélica parlent en leur nom propre, mais elles agissent aussi en tant que comédiennes. À la fin de la deuxième partie, elles finissent par incarner subitement *Les trois sœurs* de Tchekhov afin de jouer, comme le remarque Joseph Danan, « l'impossible départ vers un (im)possible ailleurs » (Danan, 2016 ; 43), qui, du reste, n'est plus Moscou mais le Mexique. Il en va de même avec certaines actions scéniques, notamment celle où les trois actrices transportent péniblement du charbon disposé en trois tas au fond de la scène pour en faire un seul et même tas devant le public. Joseph Danan souligne que cette action est « à la fois littérale, ne représentant qu'elle-même, et porteuse d'une charge symbolique [renvoyant à] un processus de travaux forcés que [les comédiennes] auraient intériorisé au point d'elles-mêmes se les imposer » (Danan, 2016 ; 42-43). L'invisible est ainsi mis au centre d'une double tension. Il est, d'une part, rendu visible par un ancrage dans le réel du corps (qui est le propre de la performance) et, d'autre part, métaphorisé par le recours à des formes dramatiques et dramaturgiques qui lui confèrent un sens figuré.

26. Dans la troisième et dernière partie, un ultime seuil est franchi dans l'expression de la misogynie, ouvrant le sens figuré sur le champ politique. Ce sont désormais Perla, María et Cinthya, trois femmes mexicaines, qui prennent la parole. Il ne s'agit plus d'actrices performeuses mais de témoins directs des violences que subissent les femmes à Ciudad Juárez. La scène devient un cimetière fleuri et jonché de croix de couleur rose, qui célèbre la mémoire des femmes assassinées. La performance intègre la réalité du Mexique de sorte que l'art rejoint, une fois encore, la vie. Perla, María et Cinthya lavent les pieds des trois actrices espagnoles, figurant ainsi le geste compassionnel de Marie Madeleine à l'égard du Christ. Il s'agit là d'un rite de reconnaissance, de soutien et de partage. Ces femmes se livrent ensuite à des témoignages quant à la peur et la souffrance qu'elles ressentent dans une société qui, loin d'empêcher le féminicide, ne cesse de l'encourager.

27. Face à cette réalité, Angélica Liddell adopte une attitude éminemment politique en déplaçant la question du deuil de la sphère intime vers la sphère publique. Le silence qui entoure les crimes perpétrés contre les femmes nous rappelle que notre mélancolie collective est liée au cadre de ce qui est socialement montré. Pour rompre avec ce silence et situer le processus du deuil dans le domaine du représentable, la scène devient lieu de mémoire, rappelant les noms de celles qui ont péri au Mexique par le simple fait d'être femmes :

Angelina tenía 16 años y estaba embarazada. Y fue estrangulada con un cordón eléctrico. [...] Y Verónica fue apuñalada antes de prenderle fuego, y su cuerpo fue encontrado en un basurero clandestino. [...] Y Mireya de 20 años, fue estrangulada y su cuerpo fue encontrado en un montón de basura (Liddell, 2005 ; 116).

28. La question qui est alors posée est de savoir pourquoi ces femmes ne sont pas dignes d'être pleurées publiquement. Pour y répondre, Angélica Liddell dresse un véritable réquisitoire :

En noviembre de 2009, souligne María, México fue declarado culpable ante la Corte Interamericana de Derechos Humanos. [...] Hace algunos meses, el Gobierno de Chihuahua entregó un documento donde da cuenta del cumplimiento de algunas [...] recomendaciones [...], sin embargo, recibimos el 2011 con el asesinato de Marisela Escobedo, una madre que desde hacía tres años clamaba justicia por el asesinato de su hija Rubí de 16 años. Marisela fue asesinada de un tiro en la cabeza frente a las puertas del Palacio de Gobierno. Hasta el momento se desconoce la identidad y el paradero del asesino (Liddell, 2005 ; 115).

29. En devenant lieu de mémoire, en rappelant les noms des victimes et leur destin tragique, en projetant dans le champ de la représentation la violence mortifère du sexisme, ce théâtre de l'expérience ne se limite pas à témoigner de l'invivable ; il nous invite aussi à entrer en résonance avec lui pour en interroger les causes. L'action scénique est ainsi prise dans un double développement : elle se déploie d'abord selon un principe d'exacerbation de la violence sexiste, le mépris conduisant au discours misogyne qui légitime, en dernière instance, le féminicide. Mais, à mesure que cette violence s'exacerbe, elle apparaît aussi comme la manifestation d'un ordre social contre lequel Angélica Liddell cherche à résister. Elle rappelle, à cet égard, que « el arte no es político, el arte es la expresión del sufrimiento que la política causa en los hombres » (Liddell, 2004). En d'autres termes, elle ne se veut aucunement le porte-étendard d'une vérité sur le monde ; il s'agit plutôt de résister à un consensus porteur d'inégalité (le féminicide en tant

que phénomène social légitimé) en lui opposer un mode de représentation dissensuel qui implique la monstration de ce que le consensus refuse ou empêche de voir.

30. Cette résistance passe ainsi par un décadrage qui perturbe l'image admise de l'ordre social : « Pongo mi espíritu en la sala de autopsias, déclare María, porque quiero molestar a la comunidad de los hombres fuertes desobedeciendo » (Liddell, 2005 ; 118). Mais en quoi consiste cette désobéissance ? « Yo acabaré con los hombres fuertes sin cavar ni una sola fosa./ Simplemente desobedeciendo./ Ofreceré resistencia armada con mi sexo » (Liddell, 2005 ; 118). María imagine alors le futur et rêve d'un monde peuplé par une race d'hommes faibles. « Mis hijos, s'exclame-t-elle, asombrarán al mundo de los hombres fuertes. Con su inconmensurable bondad, [...], con su inconmensurable pereza, haré de la insignificancia un valor. Mis hijos serán hombres buenos que no sirvan para nada » (Liddell, 2005 ; 120). Il s'agit ainsi d'opposer à la puissance d'agir sans borne une forme d'obligation éthique vis-à-vis de la vulnérabilité d'autrui.
31. Sur scène, les comédiennes finissent par former une communauté, recouvrant de fleurs le violoncelliste du spectacle tandis qu'il chante *Love me tender*. C'est ensuite au tour de l'*Hombre más fuerte de España* d'investir le plateau pour renverser un véhicule présent sur la scène et soulever une énorme pierre ronde. Il s'allonge alors sur un canapé tandis que la communauté des femmes dispose sur son corps des figurines en pâte à modeler rose, figurant les cadavres des victimes de féminicides. Face à ces exercices de force, Angélica s'exclame : « Un hombre sólo necesita fuerza para comprar un clavo y un trozo de cuerda. Si es capaz de salir a la calle a comprar esas dos cosas ya puede ahorcarse. Esa es la base de toda esperanza » (Liddell, 2005 ; 127). Elle semble ainsi nous rappeler qu'il ne peut y avoir de rédemption sans reconnaissance morale de l'invivable infligé à autrui. Le spectacle s'achève alors par la prise de parole mélancolique du *Forzudo* : « ¡Amar tanto para morir tan solos! » (Liddell, 2005 ; 127), proclame-t-il trois fois car, si seul prime le souci de soi, si l'autre est incessamment réduit à la réification, le sujet se condamne lui aussi à la solitude. N'est-ce pas, en dernière instance, le sort de celui qui, au nom de la force, nie sa responsabilité à l'égard d'autrui ?

32. Le théâtre de la douleur d'Angélica Liddell, comme le nomme Béatrice Bottin (2012), se situe aux antipodes de l'idée de résilience si commune aujourd'hui. Judith Butler souligne que ce terme « appartient à un vocabulaire néolibéral diffusant une conception de la personne, qui se doit d'être flexible, indéfiniment *résurrectible*, alors qu'en réalité certains types de cassures [nous] accompagnent tout au long de [notre] vie » (Butler, 2021 ; 35). Si la catharsis est bien la visée ultime de la poétique d'Angélica Liddell, elle n'est pourtant pas au service d'une supposée résilience. Peut-être même s'y oppose-t-elle de manière radicale :

Hay que situar al público frente a su gemelo monstruoso, insiste l'artiste, para que se odie a sí mismo. No es bueno que el hombre se sienta orgulloso y satisfecho. Las preguntas sólo pueden hacerse desde la insatisfacción y para provocar[la] en el espectador hay que situarle frente a las desgracias del mundo y decirle: "mírales, son hombres, como tú, idénticos a ti, se parecen a ti." [...] Y es cuando la sociedad empieza a mejorar (Liddell, 2008 ; 187).

33. En définitive, ce que donne à voir *La casa de la fuerza*, c'est notre honte face aux féminicides, à l'invivable provoqué par la misogynie, et comment il est possible d'y résister en transformant l'horreur en beauté. « No es que encuentre belleza en el horror, précise Angélica Liddell, pero necesito transformar el horror para sobrevivir » (Liddell, 2008 ; 187). Survivre à l'invivable sans pouvoir s'en défaire. Trouver un langage scénique susceptible de témoigner de l'effroi et de la douleur, en créant les conditions intersubjectives d'une expérience artistique qui nous interpellent et nous constituent en tant que sujets moraux, sensibles à l'Autre, responsables de l'Autre.

Bibliographie

ADLER Laure et LIDDELL Angélica, *De la représentation de soi à l'exposition de soi*, Avignon, Éditions Universitaires d'Avignon, 2017.

BOTTIN Béatrice, « Le théâtre de la douleur d'Angélica Liddell », in *Bulletin hispanique*, 114-2, 2012, p. 775-798.

BUTLER Judith, *Le pouvoir des mots. Discours de haine et politique du performatif*, Paris, Éditions Amsterdam, 2017.

L. GALLARDO, « *La casa de la fuerza* d'Angélica Liddell... »

_____, *Vie précaire. Les pouvoirs du deuil et de la violence après le 11 septembre 2001*, Paris, Éditions Amsterdam, 2005.

BUTLER Judith et WORNS Frédéric, *Le vivable et l'invivable*, Paris, PUF, 2021.

DANAN Joseph, *Entre théâtre et performance*, Paris, Actes Sud, 2016.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Éditions de Minuit, 1992.

FOUCAULT Michel, *Discours et vérité* précédé de *La parrésia*, Paris, Vrin, 2016.

LACAN Jacques, *Le séminaire, Livre VIII, L'éthique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1986.

LEVINAS Emmanuel, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, La Haye, Nijhoff, 1974.

LIDDELL Angélica, *La casa de la fuerza, Anfaegtelse et Te haré invencible con mi derrota*, Madrid, La uña RoTa Ediciones, 2005.

_____, *Perro muerto en tintorería: los fuertes*, Madrid, Nórdica Libros, 2008.

_____, Programme de *El año de Ricardo*, Teatre Lliure, Barcelone, 2008. [Consulté : 9/06/2021] Disponible sur : <https://tinyurl.com/5d84vfs9>

_____, Programme de *La casa de la fuerza*, Festival de Otoño de Madrid, 2009.

NEVEU Olivier, « L'état de victime : quelques corps dans la scène théâtrale contemporaine », in *Actuel Marx*, n° 41, Paris, PUF, 2007, p. 99-108.

SARRAZAC Jean-Pierre, *Jeux de rêves et autres détours*, Belval, Circé, 2004.

SPINOZA, *L'Éthique*, Paris, Gallimard, 1954.

L. GALLARDO, « *La casa de la fuerza* d'Angélica Liddell... »

Žižek Slavoj, *Bienvenue dans le désert du réel*, Paris, Flammarion, 2005.