



HAL
open science

Le théâtre d'Angélica Liddell : l'obscène et son double (Considérations à propos de Que ferai-je, moi, de cette épée ?)

Laurent Gallardo

► **To cite this version:**

Laurent Gallardo. Le théâtre d'Angélica Liddell : l'obscène et son double (Considérations à propos de Que ferai-je, moi, de cette épée ?). Crisol, 2020. hal-03139567

HAL Id: hal-03139567

<https://hal.science/hal-03139567v1>

Submitted on 25 Feb 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le théâtre d'Angélica Liddell : l'obscène et son double (Considérations à propos de *Que ferai-je, moi, de cette épée ?*)

LAURENT GALLARDO

UNIVERSITÉ GRENOBLE ALPES

ILCEA4

laurent.gallardo@univ-grenoble-alpes.fr

Car il n'y a de réellement obscènes que les gens chastes. Tout le monde sait, en effet, que la continence engendre des pensées libertines affreuses
Joris-Karl Hyusmans, Certains, 1889

1. Qu'est-ce que l'obscène ? Étymologiquement, *obscenus* appartient à la langue des augures. Ce peut être un vol d'oiseaux, des viscères d'animal ou quelque événement singulier de mauvais présage. L'obscène, lorsqu'il advient, rend visible un invisible instaurant une rupture avec l'ordre des choses. Attentifs à l'acception plurielle du terme latin – *obscena* désigne, selon le Gaffiot, tantôt les parties viriles, tantôt les excréments (Gaffiot, 1934 ; 1054) –, Florence Dupont et Thierry Éloi ont montré que, dans la Rome antique, l'obscénité passait par la monstration de l'intériorité des corps :

En donnant accès à l'intérieur du ventre, les corps ouverts déploient une obscénité, celle de la physiologie humaine. L'obscénité se complait à souligner la proximité des fonctions excrémentielles et de certaines fonctions sexuelles... (Dupont et Éloi, 2001 ; 96)

2. Il s'agit, ce faisant, de percer l'insondable des corps en quête d'une vérité que la peau, tel un voile, semble dissimuler. Mais à mesure que l'on pénètre cette intériorité, on accède au domaine de la chair, cet état corporel où règne l'informe, en-deçà de toute représentation organique. Éric Bidaud en conclut que « l'obscénité ne consiste pas en un dévoilement [...] mais en une déchirure de la trame de la signification d'où procède son effet de jouissance et de fascination » (Bidaud, 2013 ; 164)¹.

1 Ange-Henri Pieraggi pousse cette analyse plus loin encore et remarque que « l'obscénité

3. En outre, chaque fois que l'on entend « obscène », on sent affleurer ce littéral « hors-scène » (*ob-scaena*) qu'une homophonie arbitraire rend possible. Pourquoi est-il si difficile de résister à cette association d'idées qu'aucun lignage étymologique n'atteste ? Peut-être parce que l'obscène interroge toujours les limites du visible, tel un rideau de scène se levant sur une représentation d'autant plus transgressive qu'elle outrepassé l'ordre du représentable. N'est-ce pas de ce côté qu'il convient de chercher à éprouver la nature éminemment théâtrale que l'usage du mot recèle ? Si l'obscène, au sens le plus actuel, agit telle une force subversive qui donne à voir ce que les normes sociales refusent au regard, on peut dès lors se demander ce qui prend forme dans ses manifestations. Se pose ainsi la question des enjeux à la fois esthétiques et politiques d'une représentation-limite qui, par sa violence même, instaure un art du dissensus en rupture avec la loi (fût-elle juridique ou morale) et avec la beauté telle que la conçoit la tradition classique.
4. C'est précisément cette double récusation qu'interroge Angélica Liddell dans *Que ferai-je, moi, de cette épée ? (Approche de la Loi et du problème de la Beauté)*², spectacle créé en 2016 lors du 70e Festival d'Avignon³. L'artiste catalane y met en tension le visible et l'invisible, le *delictum* et le *delectum*, pour explorer les rapports dynamiques que la transgression entretient avec l'interdit. Nous voulons ici observer comment ce *théâtre de l'obscène* se double d'un théâtre obscène inaugurant de nouvelles images à partir de cette conscience du corps, qui est au cœur même de la pratique théâtrale d'Angélica Liddell. Quelle est la portée esthétique et politique d'une représentation indissociable du désir et, qui plus est, d'un désir sans borne, affirmant la liberté souveraine de l'individu face à la loi ? Qu'en est-il de la responsabilité de l'artiste lorsque « le velours rouge de la scène devient sang » (Liddell, 2016 ; 60), telle une traduction physique d'une pensée habitée par la violence ? Aux limites de l'inmontrable, l'obscène interroge aussi le regard qui l'affronte : que nous révèle ce miroir contre-nature

ne démasque pas ce qui serait caché et qui aurait une positivité derrière une apparence trompeuse, mais expose l'involution dans une ouverture de la trame des signes qui ne renvoie à aucune fermeté, aucune certitude, un vertige sans fond, un reste que les noms ne savent saisir ». (2002 ; 146).

- 2 Pour notre étude, nous utiliserons la traduction française de Christilla Vasserot, publiée aux Solitaires Intempestifs en 2016.
- 3 Le spectacle, d'une durée de 4h40, a été représenté au Cloître des Carmes du 7 au 13 juillet 2016. On trouvera ici le programme de salle : <https://www.festival-avignon.com/fr/spectacles/2016/que-hare-yo-con-esta-espada>.

de notre propre système de valeurs ? L'envers de l'obscène est-il véritablement plus soutenable ?

I. L'obscène et la conscience du corps

5. *Que ferai-je, moi, de cette épée ?* est le deuxième volet de la *Trilogie de l'infini* commencée avec *Cette brève tragédie de la chair* (2015) et terminée par *Genèse VI : 6-7* (2018). Dans l'édition française du texte, Angélica Liddell place en exergue de cet ensemble de pièces une citation personnelle. Celle-ci fait référence à la déchéance physique de ses parents affaiblis par la vieillesse et la maladie :

J'ai lavé la chatte et le cul de ma mère pour la première fois. J'ai senti pour la première fois ses excréments. [...] Mon père a de nouveau été hospitalisé, chaque matin il passe quatre heures branché à une machine de dialyse. [...] J'ai lavé pour la première fois son pyjama tâché de merdre (Liddell, 2016 ; 10).

6. De cette expérience scatologique émerge la conscience de la mort – « Voilà comment s'annonce ta venue, dans ma propre maison, au printemps » (Liddell, 2016 ; 10) – pour mettre au jour la dimension corporelle de l'existence humaine. Toute l'œuvre d'Angélica Liddell est marquée par cette présence du corps qui engage l'acte créatif. Son rapport à la scène institue ainsi un territoire, à mi-chemin entre le théâtre et la performance artistique, de sorte que la représentation est indissociable de l'expérience physique qui la sous-tend. Dans son journal intime, Angélica Liddell écrit : « [L]a vie, c'est une affaire de corps. Rien d'autre. Les corps et tout le reste est secondaire » (Liddell, 2019 ; 437).
7. Cette revendication d'une corporalité inhérente à l'existence 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. Dans *Et les poissons partirent combattre les hommes* (2003), Angélica Liddell se propose d'alerter l'opinion publique sur le sort des migrants qui se noient en Méditerranée. Elle envisage alors d'« aller [...] sur une plage d'Espagne et [...] ramener un cadavre sur scène [pour] faire vomir le public, comme Dieu vomit les pauvres, comme les pauvres vomissent la boue » (Liddell, 2019 ; 12). Il

s'agit ainsi d'expérimenter un théâtre de la présence à même de rendre visible ce que le langage occulte. « Les Noirs, souligne-t-elle, ont besoin du langage pour protester, un langage propice à la protestation, un langage propice à la révolution, mais ils sont en dehors du langage » (Liddell, 2019 ; 16). Il se pourrait bien que le théâtre d'Angélica Liddell soit la quête d'un langage hors du logos théologique, à même de réhabiliter l'expérience corporelle pour tendre, à travers celle-ci, à une esthétique de l'obscène qui reconfigure le territoire du visible et du pensable.

8. Une telle visée théâtrale rappelle à bien des égards ce « triomphe de la mise en scène pure » (Artaud, 1964 ; 70) qu'Artaud appelle de ses vœux :

Le théâtre, art indépendant et autonome, se doit, pour ressusciter, ou simplement pour vivre, de bien marquer ce qui le différencie d'avec le texte, d'avec la parole pure, d'avec la littérature, et tous les autres moyens écrits et fixés. (Artaud, 1964 ; 164)

9. Car Artaud récuse, lui aussi, l'allégeance de la scène au langage afin d'en finir avec la représentation d'un déjà-écrit dont le corps ne serait que le vecteur subsidiaire. Contre l'idée d'un art dominé par la parole, il préconise « une torture systématique du corps par un piétinement d'os, de membres et de syllabes » (Artaud, 1964 ; 138). Derrida fait à cet égard l'analyse suivante : « Artaud redoute le corps articulé comme il redoute le langage articulé [car] la division du corps en organes [...] ouvre le manque par lequel le corps s'absente à lui-même, se faisant passer, se prenant pour l'esprit » (Derrida, 1967 ; 279).

10. En d'autres termes, Artaud cherche non seulement à se défaire du logos ordonnateur mais aussi de l'organisme pour renouer, par-delà la culture, avec l'expérience première du corps. C'est ce qui fait dire à Deleuze que la cruauté artaudienne « est de moins en moins liée à la représentation de quelque chose d'horrible, elle est seulement l'action des forces sur le corps » (Deleuze, 2002 ; 48). Comme on va le voir, cette désarticulation est également à l'œuvre dans le théâtre d'Angélica Liddell, où l'obscène défie constamment les dispositifs organisationnels qui circonscrivent les puissances du corps.

11. Faut-il en déduire que le texte ou l'écriture n'ont plus leur place dans ce rapport à la scène ? Assurément non. Pourtant, ce n'est plus le logos théologique avec sa force ordonnatrice qui préside à la création, mais un *langage-geste* ne prétendant à aucune supériorité sur les autres moyens

expressifs. En d'autres termes, si les textes d'Angélica Liddell sont la plupart du temps édités, il faut nécessairement envisager son rapport à la création comme un geste d'écriture essentiellement lié à la scène. Voilà pourquoi la critique la situe dans la constellation des « écrivains de plateau », catégorie élaborée par Bruno Tackels pour rendre compte du rapport interdépendant et non hiérarchique qui, dans la création contemporaine, se joue entre écriture et action scénique. Selon Tackels, alors que la mise en scène suppose l'antériorité, voire la prévalence 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, 2005 ; 13). Comme l'a montré Marion Cousin, le théâtre d'Angélica Liddell fonctionne sur un mode semblable : marqué par « une porosité entre les écritures textuelle et scénique, [il nécessite que] la scène puisse agir sur la matière du texte, et non uniquement sur son sens comme dans le cas de la mise en scène traditionnelle » (Cousin, 2013 ; 32). 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*. La représentation s'apparente dès lors, comme le souligne Derrida, 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).

12. L'obscénité, telle que la conçoit Angélica Liddell, participe pleinement de cette expérience du corps en tant que source originaire d'une représentation en lien direct avec la vie. On constate d'ailleurs que ce qui se joue dans la première image scatologique des parents atteints par la déchéance physique, c'est l'affirmation du corps dédoublée par la conscience négative de la mort. Quelle est la conséquence d'une telle affirmation ? Elle est semblable à cette épée que le titre du spectacle annonce et qui renvoie à une citation de Pessoa placée en ouverture du texte : « Sur l'épée entre tes mains rencontrée / S'abaisse ton regard. / “Que ferai-je, moi, de cette épée ? ” / Tu la brandis, et tout se fit » (Liddell, 2016 ; 15). Comment assumer artistiquement cette présence impérieuse du corps ? Contre quoi faut-il la brandir ?
13. Comme le suggère une autre citation (en exergue du premier acte de la pièce et projetée lors des premières minutes du spectacle), c'est un certain état de la culture que semble vouloir affronter Angélica Liddell :

La France est le pays de la perfection étroite. Elle ne peut s'élever aux catégories supra-culturelles : au sublime, au tragique, à l'immensité esthétique. [...]

étrangère aux symboles puissants de la désespérance et aux dons impétueux de l'exclamation [...], elle mène sa chute à son terme, selon le rythme propre de son évolution. [...] La France se prépare à une fin décente (Liddell, 2016 ; 17)

14. Ce commentaire, tiré des carnets de Cioran, constitue une critique frontale de la culture française qui, à en croire le philosophe, serait vouée à une inexorable décadence. Le constat de Cioran fait ainsi écho à la protestation d'Artaud contre « l'idée séparée que l'on se fait de la culture, comme s'il y avait la culture d'un côté et la vie de l'autre ; et comme si la vraie culture n'était pas un moyen raffiné de comprendre et d'exercer la vie » (Artaud, 1964 ; 15). Cette union avec la vie qu'Artaud appelle de ses vœux n'est au demeurant possible qu'en plaçant le corps au sein de la culture et en restaurant « un théâtre qui, abandonnant la psychologie, raconte l'extraordinaire, mette en scène des conflits naturels, des forces naturelles et subtiles » (Artaud, 1964 ; 128), c'est-à-dire un théâtre qui renoue avec ses origines mythiques.
15. Et précisément, dans le théâtre d'Angélica Liddell, l'obscène ouvre la voie à une représentation primitive qui déroge au canon esthétique et moral du théâtre aristotélicien pour retrouver cette dimension mythique. En prenant position contre le conformisme culturel qui révoque le corps en tant que matière sensible, Angélica Liddell affirme la nécessité d'un théâtre tragique, faisant l'expérience de la corporalité par l'action de forces violentes. Une telle pratique n'est pas sans lien avec la condition du martyr qui, pour accéder à la grâce, doit éprouver la souffrance dans sa propre chair. Il ne s'agit aucunement de se complaire dans l'exhibition de la cruauté, mais de mettre la pensée à l'épreuve du corps pour ressusciter cette violence créatrice qui est au cœur de la tragédie grecque.

II. Représenter l'obscène pour donner à voir le mal

16. Dans *Que ferai-je, moi, de cette épée ?*, Angélica Liddell se détourne donc du conformisme culturel et nous invite à plonger dans l'obscène pour montrer la part maudite qui sommeille en l'homme et, plus encore, pour révéler que le désir en est à la source. Les cinq scènes qui structurent le premier acte de la pièce constituent cinq paliers dans cette exploration, levant un à un les verrous de la morale – c'est-à-dire de la loi – selon une logique transgressive. Un tel dispositif théâtral rappelle *Les cent vingt journées de*

Sodome, où Sade décrit six-cents passions, des plus simples aux plus meurtrières, toutes incarnées par des personnages assumant leurs vices. À l'instar du divin marquis, Angélica Liddell place, elle aussi, l'homme face son désir, le faisant participer d'une nature violente qui constitue un défi pour la représentation en cela qu'elle excède les limites du montrable.

17. Le premier tableau apparaît dès lors comme l'illustration du précepte sadien, cité par Bataille dans *L'érotisme*, selon lequel « il n'est pas meilleur moyen de se familiariser avec la mort que de l'allier à une idée libertine » (Bataille, 1957 ; 18). Et c'est d'abord dans la continuité du bref récit de la déchéance physique des parents que s'inscrit cette première évocation, tel un acte de résistance physique face à la conscience de la mort : « Je cherche un homme avec qui baiser le jour où ma mère va mourir / et je cherche un homme avec qui baiser le jour où mon père va mourir » (Liddell, 2016 ; 18). Tout se passe comme si, en croisant Éros et Thanatos, Angélica Liddell cherchait à explorer leur tension paradoxale au sein des corps. À la discontinuité individuelle, l'acte sexuel semble substituer une continuité profonde. Il s'agit ainsi de sublimer l'idée du corps corruptible et « l'inexorable processus de décomposition » (Liddell, 2016 ; 18) qui lui est propre. L'érotisme apparaît dès lors comme un acte d'affirmation au moment même où le corps est gagné par la conscience de sa propre finitude.
18. D'un point de vue scénique, cette première déclinaison du rapport Éros / Thanatos s'accompagne d'une mise à nu des corps, notamment de celui d'Angélica Liddell qui exhibe son sexe, le lave et le caresse tandis qu'elle est allongée sur une table de dissection. Comme le souligne Bataille, « la mise à nu est un état de communication, qui relève de la quête d'une continuité possible de l'être au-delà du repli de soi » (Bataille, 1957 ; 24) de sorte que, si la nudité rend scéniquement compte de cette exploration intime d'un désir enfoui qui a partie liée avec le sexe, elle renvoie aussi à la nostalgie d'une continuité première. « Les corps, affirme Bataille, s'ouvrent à la continuité par ces conduits secrets qui donne le sentiment de l'obsécénité. [Celle-ci] signifie le trouble qui dérange un état des corps conforme à la possession de soi » (Bataille, 1957 ; 24). Et précisément, cette esthétique de l'obscène, annoncée par la mise à nu, engage un processus de dépossession du corps dont l'équivalent symbolique n'est autre que la mise à mort.

19. C'est ainsi que, dans le deuxième tableau, Angélica Liddell interroge le lien sensible qui l'unit aux victimes du tueur en série américain Ted Bundy⁴ : « Si je vous parlais de la jalousie que j'ai ressentie / en regardant les photos de toutes ces jeunes femmes / assassinées par Ted Bundy. / Ce que j'aurais aimé être aussi belle qu'elles » (Liddell, 2016 ; 18). Délaissant tout jugement moral, l'artiste adopte ici la position de celles qui ont succombé à la violence de l'assassin pour tendre à cette dépossession du corps qui l'amène à « devenir un objet, / l'objet du problème de la beauté [...], au point de pousser un homme dans les bras du crime / pour mettre à nu ce que la répression occulte » (Liddell, 2016 ; 19). L'obscène acquiert alors une dimension politique qui consiste à interroger les limites de la liberté et mettre ainsi au jour l'inquiétante vérité de cette « sublime transgression » (Liddell, 2016 ; 19). Par un crime qui outrepassa toute loi et toute morale, Ted Bundy nous donne à voir « ce que la répression [nous refuse] » (*ibidem*) de sorte que cette violence s'avère éminemment cathartique : « ma tête coupée accompagnera la solitude / de l'homme véritablement libre / pour que vous puissiez vivre sans liberté » (Liddell, 2016 ; 20). Il ne s'agit donc pas de représenter l'obscène pour légitimer le crime – ce qui relèverait encore du jugement moral –, mais d'investir théâtralement son pouvoir cathartique pour renouer avec une violence foisonnante et créatrice, tout en faisant entrevoir le danger qu'elle suscite.

20. Un nouveau verrou est levé lorsqu'Angélica Liddell s'interroge, dans le tableau suivant, sur le désir que pourrait produire la vue de son cadavre :

Si au moins quelqu'un était excité face à mon cadavre / et osait violer mon cadavre / [...] si quelqu'un voulait réchauffer mon cadavre avec son sperme, Seigneur, / et me donner pour la première fois un peu de chaleur, / la chaleur qu'on ne m'a pas donnée en vie, / [...] mon corps se réchaufferait tellement qu'il semblerait que je revis / et ma chair connaîtrait alors la véritable ardeur (Liddell, 2016 ; 21).

21. La description de cet acte empreint de paradoxes apparaît comme l'illustration théâtrale des pratiques criminelles de Ted Bundy, mais elle instaure aussi un jeu intertextuel avec la littérature de Bataille, où le désir est souvent affaire de nécrophilie. On retrouve cette dernière dans *L'his-*

4 Né Theodore Robert Cowell, Ted Bundy (1946-1989) est un sociopathe américain ayant agressé et assassiné de nombreuses jeunes femmes au cours des années 1970. En plus d'enlever et de violer ses victimes, il a pratiqué sur leur dépouille des actes nécrophiles. On lui prête une trentaine d'homicides, mais le nombre des victimes pourrait être plus élevé encore. Condamné à la peine de mort, il est exécuté sur la chaise électrique le 24 janvier 1989.

toire de l'œil (1928), *Le bleu du ciel* (1935), *Le mort* (1944), *L'impossible* (1947) ou encore *L'abbé C.* (1950). L'expérience-limite de l'acte nécrophile permet ainsi à Bataille de rompre avec l'opposition freudienne, où la pulsion érotique, génératrice de vie, fait toujours face à la pulsion de mort. Éros et Thanatos se rejoignent alors dans un rapport d'équivalence. Gilles Ernst a montré que, chez Bataille, « de même que la mort achève l'être par ce don miraculeux de la perte qui est le Tout, la néantisation de l'érotisme lui confère par anticipation le Tout » (Ernst, 1993 ; 28). C'est une même équivalence que l'on retrouve dans le théâtre d'Angélica Liddell, où l'acte nécrophile rend possible que « la mort ne [soit] plus contraire à la vie » (Liddell, 2016 ; 22). La profanation mortifère du corps devient ainsi la source d'une nouvelle Genèse :

[U]ne fois mon corps enterré, / de mon ventre naîtra un enfant de feu /, qui aura grandi à l'intérieur de mon cadavre / [...] et cet enfant brisera la pierre du sépulcre pour sortir, / et il mettra le feu au monde jusqu'à le réduire en cendres / inversant la Genèse à jamais / ramenant ainsi le monde à son commencement (Liddell, 2016 ; 22).

22. Plus l'écriture plonge dans l'obscène, plus elle acquiert une dimension mythique, car cette violence ne relève pas simplement d'un acte individuel, mais engage une force tragique, révélatrice de la nature humaine. Par cette violation de l'interdit propre à l'obscène, le théâtre d'Angélica Liddell rejoint donc la tragédie grecque en tant que représentation des passions violentes. Dans *La république*, Platon montre qu'au lieu de résister aux événements par l'exercice du logos vrai, les personnages tragiques se laissent emporter par une action qui vient avant la connaissance et engage leur condition corporelle, mettant au jour la force subversive de la tragédie (Platon, 2004 ; 394). Angélica Liddell cherche précisément à renouer avec cette fascination tragique pour la transgression de la loi qui ouvre sur le monde défendu. Monde qui est le sujet de son spectacle et où le mal se déploie sans limite. À travers celui-ci, se réalise alors la reconnaissance d'une violence originaire, de ce chant mythique qui porte en lui les « ondes des instants les plus violents de la Création » (Liddell, 2016 ; 23) et que « les réflexions des moralistes étouffent » (Liddell, 2016 ; 24).

23. Revendiquer l'obscène revient donc à échapper à la morale pour expérimenter les forces d'un théâtre cathartique qui « nous rende l'amour envers l'assassin » (Liddell, 2016 ; 24). C'est précisément à cette tâche que s'attelle Angélica Liddell dans le tableau suivant. Celui-ci prend la forme

d'une lettre adressée à Issei Sagawa, Japonais qui s'est rendu célèbre pour avoir tué et en partie mangé une étudiante néerlandaise à Paris en 1981⁵. L'artiste y expose les raisons l'amenant à explorer une violence qui échappe à une représentation classique en cela qu'elle fait voler en éclat la triade platonicienne du Beau, du Bon et du Vrai. Angélica Liddell nous rappelle qu'il existe « des traités sur la beauté et des traités sur la laideur, mais quand bien même ils voudraient parler de deux choses différentes, ils sont forcés de parler de la même chose » (Liddell, 2016 ; 24). Il s'agit ainsi d'annuler le dualisme classique du beau et du laid au profit d'un rapport qui confond les contraires et brouille leurs limites : « Le beau est laid et le laid est beau. C'est ce que disent les sorcières de Macbeth » (Liddell, 2016 ; 24). Cette perturbation, propre à la modernité, ne relève pas seulement de l'esthétique :

Le problème de la beauté est composé d'êtres destructeurs et destructibles : Elle, Renée, votre Renée, était la destructrice, et vous, l'assassin, le destructible. Nous savons, vous et moi, que le Mal vient d'un besoin brutal d'amour (Liddell, 2016 ; 25).

24. Le crime de Sagawa apparaît dès lors comme l'acte transgressif par excellence qui, projeté sur la scène, permet de poser le problème de l'origine du mal. Ce besoin d'amour brutal qui confine au crime n'est d'ailleurs pas sans lien avec la démarche créative d'Angélica Liddell :

Vous avez dévoré une femme et moi j'écris. Mais vous et moi nous sommes semblables. Tout vient du même instinct, du même vide primordial. On déchire la chair car on cherche l'origine, on détruit la beauté visible pour atteindre la beauté invisible. Sans l'abomination, la reconnaissance d'existerait pas (Liddell, 2016 ; 25).

25. Dans un cas comme dans l'autre, il s'agit de montrer l'invisible qui se cache derrière le visible au risque d'abolir toute beauté et toute morale. Ainsi, l'obscène, en tant que quête d'une représentation violente au-delà des

5 En juin 1981, Issei Sagawa invite Renée Hartevelt, une jeune Néerlandaise étudiant comme lui la littérature comparée, à le rejoindre dans son appartement parisien au motif que l'un de ses professeurs lui a demandé d'enregistrer des poèmes expressionnistes allemands. Tandis qu'elle lit un poème, Sagawa la tue d'une balle dans la nuque et réalise un enregistrement audio sur lequel on peut l'entendre réciter les vers en allemand avant de tomber morte. Puis il la viole et prélève différentes parties de son corps qu'il consomme crus ou cuits, tout en prenant des photos. En France, la justice le déclare pénalement irresponsable. Extradé au Japon, il est placé dans un hôpital psychiatrique jusqu'à ce que de nouveaux d'experts le déclarent responsable de ses actes. Le non-lieu prononcé en France interdit toutefois aux autorités japonaises de le juger. Il est donc remis en liberté.

limites du représentable, est-il peut-être l'essence même de toute création. De là cette relation on ne peut plus féconde entre la littérature et le mal que Bataille n'a eu cesse d'explorer.

26. La reconnaissance avec la figure de l'assassin ouvre sur un dialogue qui engage la création théâtrale. Cette dernière s'apparente alors à un rite de purification qui est le propre de la catharsis :

Dans des époques anciennes, [...] il revenait aux Érinyes de poursuivre l'assassin. La torture des Érinyes cessait quand le criminel trouvait quelqu'un pour le purifier de ses crimes. Je voudrais être votre purification, monsieur Sagawa (Liddell, 2016 ; 25).

27. On aurait tort de considérer cet acte comme une justification morale. Il s'agit, au contraire, de mettre la négativité du crime au service du théâtre pour explorer sa vérité profonde. L'obscénité du crime se double ainsi d'une représentation obscène : « Je sais que vous avez toujours désiré voir votre crime représenté, sans doute parce que vous considérez que la représentation a autant de valeur que l'assassinat lui-même » (Liddell, 2016 ; 26). Angélica Liddell délaisse toute lecture morale pour expérimenter le vertige d'un acte de liberté souveraine qui, en vertu de sa cruauté, fait voler en éclats « la rigueur qui étouffe le monde » (Liddell, 2016 ; 20). Si l'on saisit aisément les enjeux de ce rite cathartique, le texte ouvre toutefois sur un mystère : « Je peux représenter votre crime et vous pouvez représenter le mien. Ainsi nous nous purifions mutuellement » (Liddell, 2016 ; 26). Quel est donc ce crime, comparable à celui de Sagawa, dont Angélica Liddell se rend coupable ? Un lieu et une date sont mentionnés : « Il faudrait que vous soyez au centre de la scène du Théâtre de l'Odéon, à Paris, le 13 novembre 2015, sur une mer de velours écarlate » (Liddell, 2016 ; 26). On comprend alors que cette réflexion sur la violence, qui engage personnellement la créatrice, va s'ancrer dans une réalité immédiate, celle des attentats de Paris, qui seront au cœur du deuxième acte. Mais cette plongée dans l'horreur passe d'abord par l'évocation scénique du crime cannibale de Sagawa, à partir de fragments de textes qui lui sont attribués et où il se livre à une troublante *ekphrasis*.

28. La représentation de l'obscène franchit un nouveau seuil avec la levée de cet interdit que représente l'anthropophagie. Dans *Totem et Tabou*, Freud décrit la horde primitive qui assassine le père afin de se soustraire à son autorité et incorporer ses forces (Freud, 2015 ; 118-119). Ce que les enfants ingèrent, avec et au-delà du corps organique, c'est bien la loi du

père. Le passage à l'acte fonde alors l'interdit en cela qu'il exclut la répétition du repas cannibale. Face à cette interprétation générale, le crime de Sagawa apparaît toutefois comme un cas particulier, où la relation amoureuse se manifeste pas par le désir d'ingérer l'autre. Dans la continuité de l'analyse freudienne, Derrida propose la réflexion suivante :

Le sacrifice carnivore [est] au fondement de notre culture et de notre droit, et [que] tous les cannibalismes, symboliques ou non, [...] structurent l'intersubjectivité dans l'allaitement, l'amour, le deuil et en vérité [dans] toutes les appropriations symboliques ou linguistiques (Derrida, 2005 ; 43).

29. L'érotisme, en cela qu'il implique un rapport de continuité entre deux corps, semble lui aussi renvoyer à une forme de cannibalisme, en tant que manifestation radicale du rapport d'équivalence entre Éros et Thanatos dont fait état Bataille. Du reste, comme le souligne Derrida, une telle pratique n'est pas à proprement parler un acte barbare, car il répond à une organisation rituelle que l'on retrouve dans le spectacle d'Angélica Liddell. Tandis que le texte fait coïncider mise à mort et mise en scène, l'action scénique s'organise, comme on va le voir, selon une cérémonie rendant compte du substrat culturel sur lequel se fonde l'acte cannibale de Sagawa. Dans son texte, celui-ci se montre particulièrement sensible aux éléments de représentation :

Avant qu'elle s'en aille, je lui demande de lire une dernière fois « L'église morte » de Trakl. [...] Renée répète les phrases pendant que je prépare le dictaphone. Au signal convenu, elle commence. Je sens sa voix qui me transperce : Et dans beaucoup d'yeux le désespoir le regarde fixement dans le vide. Et pareille à celle de tous une voix s'écrie en sanglots – tandis que l'effroi grandissait dans le lieu (Liddell, 2016 ; 28).

30. Sagawa assassine alors sa victime de sorte que l'effroi du poème rejoint, dans les faits, l'horreur de son acte. On assiste ensuite au récit méticuleux de son crime cannibale qui, suivant une logique proprement obscène, déchire la trame de la signification pour mettre au jour « ces milliers de secrets subtils et grotesques révélés peu à peu » (Liddell, 2016 ; 29). Le démembrement du corps donne lieu à sa dépossession – « une fois la tête décollée du tronc, elle n'est plus que de la chair » (Liddell, 2016 ; 32) – dont l'absorption est l'étape ultime : « Je découpe une tranche [de chair] et je la mets dans ma bouche. Elle n'a aucune odeur. Elle fond sur ma langue comme un parfait morceau de poisson cru » (Liddell, 2016 ; 29).

31. Sur scène, au son strident d'un gagaku, un acteur dit le texte de Sagawa tandis que trois jeunes Japonais, une geisha et huit jeunes filles blondes entament une chorégraphie, où les arts traditionnels nippons se mêlent à des rites fétichistes (collection de serviettes hygiéniques usagées, rapports sexuels avec de vrais poulpes). Dans cette suite de processions et de rondes diverses, ces jeunes filles angéliques, projetant sur scène un idéal de beauté digne de Botticelli, se dénudent pour entrer dans une transe sexuelle et nerveuse, qui compose un tableau organique, non sans lien avec *Le jardin des délices* de Jérôme Bosch. Par ailleurs, cet érotisme ritualisé, à la croisée de la culture japonaise et du sadisme, empreint d'une certaine animalité, rappelle également l'univers littéraire de Yukio Mishima. Un lien subtil semble ainsi s'établir entre la description détaillée du crime cannibale de Sagawa et les fondements même de la culture nipponne, comme si Angélica Liddell cherchait à questionner le surgissement du mal dans un contexte donné et le poids des origines dans la construction de l'identité.
32. Si le texte et l'action scénique composent une association complexe, ils se rejoignent toutefois dans une logique de profanation du corps, indissociable d'un certain rapport à la beauté. Bataille fait à cet égard l'analyse suivante :
- L'attrait d'un beau visage ou d'un beau vêtement ne tient que dans la mesure où ce beau visage annonce ce que le vêtement dissimule. Ce dont il s'agit, c'est de profaner ce visage, sa beauté [car] la beauté n'importe au premier chef qu'en cela que la laideur ne peut être souillée, et que l'essence de l'érotisme est la souillure (Bataille, 1957 ; 160-161).
33. À l'inverse, la souillure est le révélateur de la beauté et la profanation l'acte nécessaire à son exaltation. L'obscénité, telle que la pratique Angélica Liddell, apparaît dès lors comme l'instrument de cette profanation qui cultive la beauté sur un mode négatif de sorte que « seul ceux qui veillent sur la férocité, / pourront résoudre le problème de la Beauté / car la nostalgie de la Beauté / ne peut être assouvie que par la cruauté » (Liddell, 2016 ; 50).
34. Doit-on en déduire que cette esthétique de l'obscène, qui met le corps à l'épreuve de la cruauté, est une apologie de la violence ? En 2015, dans *Primera carta de San Pablo a los Corintios*, Angélica Liddell interrogeait déjà son rapport à la foi et à l'amour en s'émancipant de tout discours moral et en renouant avec la tragédie de l'humain. La nuit du 13 novembre, tandis que la pièce est jouée au Théâtre de l'Odéon, Paris est frappé par les atten-

tats terroristes les plus meurtriers de son histoire, comme si la violence tragique que la créatrice appelait de ses vœux emplissait soudain les rues de la capitale. Qu'en est-il alors de la responsabilité de l'artiste, de la cohérence de son propos, quand la réalité prend le pas sur le spectacle ?

III. Le jugement moral à l'épreuve de l'obscène

35. Dès l'ouverture du deuxième acte, Angélica Liddell revient sur l'obsession récurrente qui parcourt l'ensemble de son œuvre, à savoir le dilemme entre l'art et la vie. Son théâtre opère en effet une sublimation artistique permettant d'assumer sur scène une liberté souveraine que la vie sociale interdit : « Si seulement je pouvais partir tuer des lions, et ne pas écrire / [...] et ne pas l'écrire. Si seulement je pouvais assassiner ma mère et ne pas l'écrire / [...] ne pas écrire que j'ai envie de tuer, mais tuer pour de bon » (Liddell, 2016 ; 39).
36. En affirmant l'impossibilité d'un passage à l'acte, Angélica Liddell semble se heurter à la résistance de pouvoir de l'interdit, qui engage tout le paradoxe de la représentation obscène, car celle-ci implique nécessairement le maintien de l'interdit et le refus de sa destruction afin de jouir de sa transgression. Mais cette dernière a toutefois le mérite de nous dévoiler la vérité de la loi :
- La loi existe pour satisfaire la féroce cupidité des justes. / La loi existe pour satisfaire la féroce fausseté des justes. / La loi c'est comme verser du sel sur de la viande pourrie/ pour dissimuler le goût que les vers y ont laissé. / La face scabreuse de la bonté / se trouve unie à une épouvantable soif de justice. / Les inexorables confins de la loi / sont les confins uniques et rachitiques de ceux qui ne rêvent à rien / et de ceux qui n'imagines rien (Liddell, 2016 ; 44).
37. Cette virulente diatribe rappelle la *Généalogie de la morale* de Nietzsche, où ce dernier procède à une réévaluation des valeurs morales perçues comme des obstacles à l'élévation de l'homme. Angélica Liddell formule une critique semblable : si la morale prive l'existence de sa grandeur, en domptant la vie des hommes par des préceptes absolus qui reposent sur la négation de soi, l'art doit, au contraire, délivrer la conscience du poids de la morale qui empêche l'homme d'affirmer sa volonté de puissance. Précisément, en brandissant l'épée de cette liberté humaine, trop humaine, l'artiste affirme vouloir « parvenir à la vérité par la violence » (Liddell, 2016 ; 41).

38. Mais, alors qu'elle affirme que « le Mal pour le Mal est la générosité totale » (Liddell, 2016 ; 43), les attentats de la nuit du 13 novembre 2015 viennent mettre à l'épreuve cette déclaration de principe. Dans quelle mesure ces événements ne sont-ils pas la conséquence directe d'un art affirmant que « la nostalgie de la Beauté ne pourra être assouvie que dans la cruauté » (Liddell, 2016 ; 50) ? Qu'en est-il de cette fascination du mal quand « le velours de la scène devien[t] sang par une transsubstantiation mégalomane » (Liddell, 2016 ; 60) ? La présence de la mort donne lieu à deux réactions paradoxales qui sont, en vérité, les deux faces d'un même désarroi. La nuit suivant la tuerie, Angélica Liddell s'adonne à une dépense érotique sans commune mesure – « la nuit du 14 novembre 2015 / [...] j'ai avalé des flots de vin et de sperme » (Liddell, 2016 ; 60) –, telle une nouvelle illustration du rapport d'équivalence entre Éros et Thanatos : « La proximité de la mort nous excite car elle nous rend une insolite sensation de liberté » (Liddell, 2016 ; 60). Une fois encore, la conscience de la finitude du corps est sublimée par l'acte sexuel. Mais cette jouissance physique est indissociable d'un sentiment de culpabilité face aux événements :

[Q]ui sait combien de corps déchiquetés à cause de mon affliction, / qui sait combien de cadavres s'échappant des lèvres de ma blessure, / car ce que je fais, je ne le comprends pas : je ne fais pas ce que je veux, /je fais ce que je déteste, voilà ce que je fais, /et ma bouche s'abreuve de sang noir (Liddell, 2016 ; 62).

39. Comme dans le cas de Sagawa, force est de se demander dans quelle mesure cette insoumission aux règles morales n'est pas tant l'expression d'une liberté assumée que d'une impossibilité d'agir autrement. À cet égard, l'extrait de l'épître de Saint-Paul aux Romains cité dans le tableau suivant offre une clé de lecture :

[A]lors que je veux faire le bien, c'est le mal qui est à ma portée. En effet, je prends plaisir à la loi de Dieu, dans mon être intérieur, mais je constate qu'il y a dans mes membres une autre loi ; elle lutte contre la loi de mon intelligence et me rend prisonnier de la loi du péché qui est dans mes membres. Malheureux que je suis ! Qui me délivrera de ce corps de mort (Liddell, 2016 ; 63).

40. Cette dualité entre une âme propice à la loi divine et un corps qui la récuse réaffirme l'immanence d'une corporalité qui génère sa propre loi. En rendant la chair coupable, c'est cette dernière que le christianisme condamne. À l'inverse, on pourrait dire que le théâtre d'Angélica Liddell interroge la loi du corps et les paradoxes qu'elle engendre lorsqu'elle se confronte à la loi divine.

41. Et précisément les attentats, en tant que traduction physique de sa fascination pour le mal, pousse Angélica Liddell à s'interroger sur la culpabilité qui l'habite : « Grâce au sang humain versé à Paris, / [...] j'ai retrouvé ma lucidité et le courage d'affronter la vérité pour décrire la saleté, l'érysipèle dans lequel je sombre » (Liddell, 2016 ; 64). On peut d'ailleurs se demander si le spectacle ne constitue pas en soi la description de cette salissure et de sa purification cathartique. Dans le tableau qui suit l'épître de Saint-Paul aux Romains, Angélica Liddell livre le récit sordide d'une enfance passée dans une campagne ténébreuse, « là où tous les étés des gens se suicidaient en se jetant dans les puits, / là où les attardés mentaux hurlaient de toutes parts, / à la fois violeurs et violés » (Liddell, 2016 ; 66). Elle y raconte comment, à l'âge de 15 ans, elle découvrit dans une revue l'histoire de Sagawa et de sa victime, et se mit dès lors à rêver « de cannibales japonais, / cultivés et sensibles, / qui mangeaient les filles cultivées et sensibles et belles de Paris » (Liddell, 2016 ; 70) Elle s'y explique aussi sur son rapport à Dieu : « Pour survivre à la brutalité naturelle, / je n'ai pas trouvé d'autre solution que de mettre le cap sur le divin » (Liddell, 2016 ; p 67). Si cette conscience du corps semble s'inscrire dans une histoire personnelle, marquée par un environnement social où règne la violence, le recours au divin instaure dès lors un sentiment de culpabilité d'autant plus intense que la quête de l'obsène engage une logique de transgression.
42. À mesure que le texte plonge dans l'intimité de l'artiste, il acquiert une dimension métaphorique. Angélica Liddell devient sur scène l'allégorie d'une culpabilité inhérente à la transgression : « Je suis celle qui vous a mis en danger. Je suis l'unique responsable de la tuerie du 13 novembre à Paris » (Liddell, 2016 ; 77). Tout se passe aussi comme si, en assumant la responsabilité d'un tel acte, elle entrevoyait la possibilité dangereuse d'une écriture faite action : « Ne comprenez-vous pas que l'écrivain désire être un véritable criminel ? / Car ce putain de double monde de la poésie rend fou » (Liddell, 2016 ; 77). Si Mishima résout le dilemme entre le suicide et sa représentation en se donnant la mort par seppuku, Angélica Liddell fait l'expérience d'une crainte vertigineuse quand elle s'aperçoit que sa fascination pour le mal semble se réaliser. Ce théâtre de la présence, qui cherche à accomplir un acte vivant au sein de la représentation, est alors confronté à sa propre puissance : « Comment être sûre que mon obscurité ne culmine pas dans un acte ? / [...] J'ai peur de sortir me promener un jour / et de voir

des enfants comme des canards / en train de courir autour d'une mare, / et me mettre à tirer ? » (Liddell, 2016 ; 81)

43. Ce faisant, Angélica Liddell assume la dévastation que son théâtre convoque : « Tirez-moi dessus, / [...] faites de moi un cadavre [...] /, car [...] ce qui fait le plus mal /, ce qui fait le plus peur, je le provoque avec la noirceur de ma pensée » (Liddell, 2016 ; 82). Comme si les attentats l'avaient fait basculer de l'autre côté du miroir, là où se tient la vie. La reconnaissance de cette culpabilité n'appelle pourtant aucune rédemption. Il s'agit de se mettre à nu jusqu'à la faute pour montrer la nuit inquiétante d'où jaillissent tous nos désirs.

IV. L'obscène et son envers

44. Dès les premiers instants, le spectacle instaure un rapport frontal avec la salle, renforçant ainsi cette esthétique de l'obscène qui s'offre aux regards. Cette frontalité rend compte d'un antagonisme entre la mise à nu à laquelle se livre Angélica Liddell et le jugement moral auquel elle s'expose. Dans le dernier acte, on assiste pourtant à un retournement de perspective. Désormais, c'est elle qui contemple et interpelle le public : « Vous en avez tous marre. / Pourtant si quelqu'un vous vise avec une rame, vous dites tous : "Ne me tue pas". / Pourquoi ? » (Liddell, 2016 ; 84). En rompant le quatrième mur, elle projette les spectateurs et leur incrédulité à l'égard de ce qui se joue sur scène dans le cercle de la représentation de sorte que ces deniers deviennent la cible d'une critique acerbe : « Insatiables punaises de la justice, / défenseurs des droits des gens / qui ne sont autres que les intérêts de vos droits les plus malhonnêtes » (Liddell, 2016 ; 85-86). Tel un jeu de miroir baroque, l'obscène n'est plus à chercher sur scène mais derrière le masque d'hypocrisie et de couardise dont se parent ceux qu'un tel spectacle offusque : « [P]lus vos vies sont exemplaires, / plus vous êtes pourris de répression et d'indignité. / Il y a plus d'immondice dans une vie digne et formelle / que dans les latrines d'une prison » (Liddell, 2016 ; 89). Car, si l'obscène repose sur une séparation entre le représentable et l'irreprésentable, celle-ci est de nature morale, de sorte que seul ce qui est jugé moralement bon peut accéder au visible. Mais ce jugement, qui se fonde sur l'ossature manichéenne et théologique de la lutte entre le bien et le mal, présup-

pose qu'il est possible de distinguer l'un de l'autre, ce qui revient à affirmer la nécessité du mal comme condition du bien.

45. Voilà, en somme, pourquoi Angélica Liddell ne cesse de rappeler que le crime est l'étalon indispensable pour mesurer les vertus morales : « Dans le fond, vous êtes de pauvres gens reconnaissants que d'autres tirent des coups de feu à votre place pour que vous puissiez continuer à faire partie des victimes officielles du monde » (Liddell, 2016 ; 89). L'action du criminel apparaît comme un impératif social pour établir cette ligne de partage entre les justes et les « asociaux indésirables » (Liddell, 2016 ; 96). Et c'est précisément cette dualité morale que le renversement de perspective du dernier acte fait voler en éclats. Si le crime cannibale de Sagawa est en germe dans la culture nipponne, si la fascination d'Angélica Liddell pour le mal est le produit d'une enfance marquée par la violence, il nous faut alors nous confronter à une inquiétante vérité : « Nous, les monstres, nous sommes vos enfants. / C'est vous qui l'avez fait. / Vous l'avez fait avec votre sperme et avec votre sens » (Liddell, 2016 ; 99-100).
46. Angélica Liddell montre aussi que la morale, en tant que doctrine transcendante ignorant l'ontologie du corps, empêche toute connaissance de soi : « Vous ne savez rien de vous-mêmes, / il faudrait vous fouetter. Il faudrait vous fouetter pour que votre corps parvienne finalement / à s'unir à vos âme » (Liddell, 2016 ; 94). Une fois encore, la douleur est convoquée pour rappeler que c'est le dépassement des limites du corps qui permet d'atteindre la vérité de l'être. En interdisant l'expérience de la corporalité, la morale oppose à cette vérité la froideur du langage de la loi :
- Vous ne disposez que du jargon de marbre, de l'inhumaine bureaucratie, / de paragraphes aussi froids que des doigts gangrénés, où le sang ne parvient pas / car il n'existe plus de cœurs faits de vraie chair qui puise le pomper (Liddell, 2016 ; 97).
47. Le théâtre de la présence d'Angélica Liddell s'oppose donc à la raison des « moralistes irréprochables / [...] qui [ont] trouvé dans la loi leur unique forme de vie » (Liddell, 2016 ; 97) de sorte que l'esthétique de l'obsène, par la négativité, révèle la misère de la loi et interroge les limites de la liberté d'expression : « Acceptez-vous l'entière liberté d'un écrivain né dans « un pays libre » ? / Ou l'acceptez-vous seulement quand elle vous arrange / quand elle est conforme au rationalisme et à la civilisation / pourvu que le Bien triomphe du Mal ? » (Liddell, 2016 ; 95). La question est d'autant plus pertinente que cette esthétique de l'obsène, en transgressant l'interdit de

l'irreprésentable, instaure un pacte de lecture singulier, qui récuse la *captatio benevolentia* et déjoue tout horizon d'attente. Cette liberté créative est doublée d'une liberté de pensée d'autant plus éprouvante qu'elle prend le public à partie pour le confronter à ses propres contradictions.

48. Si une telle obscénité dérange, c'est qu'elle diffère de cette surreprésentation des corps propre à la pornographie. Dans la mesure où celle-ci instaure une visibilité exacerbée, elle annule la possibilité même d'une transgression véritable. Jean Baudrillard livre à ce sujet une analyse des plus éclairantes :

à l'obscénité noire succède l'obscénité blanche – à l'obscénité chaude succède l'obscénité froide. Les deux impliquent une forme de promiscuité : l'une, c'est celle des viscères dans un corps, des objets entassés dans l'univers privé, de ce qui grouille dans le silence du refoulement – promiscuité organique, viscérale, charnelle –, l'autre, c'est celle d'une saturation superficielle, d'une sollicitation incessante, d'une extermination des espaces interstitiels (Baudrillard, 1983 ; 74).

49. Le théâtre d'Angélica Liddell s'apparente à cette obscénité noire. La déchirure de la signification qu'elle provoque est porteuse d'une violence, à travers laquelle le théâtre renoue avec un état antérieur à l'illusion. Tandis que, dans la pornographie, l'hypervisibilité colonise l'irreprésentable jusqu'à effacer toute scène, dans ce théâtre de la présence, la violence tragique fonde l'espace théâtral en tant que territoire d'expérimentation du corps : « Qu'est-ce qui me différencie de Médée, la barbare, / l'étrangère, la sorcière, l'irrationnelle ? » (Liddell, 2016 ; 95). En vertu de cette violence, le théâtre instaure aussi un nouveau rapport au réel qui ne fonctionne plus sur le mode de l'illusion mais d'une pratique de la corporalité, permettant de renouer avec « l'essence souterraine et céleste, / la pensée apocalyptique, / le frisson virginal, / l'extase et le chaos, / la confusion féconde » (Liddell, 2016 ; 101).

50. Quoi qu'il en soit, l'obscène, aussi transgressif soit-il, n'abolira jamais le jugement moral : « Vous survivrez, vous survivrez, / je dors dans une chambre pleine d'armes / mais je n'ai pas d'armée à qui les donner, / il ne me reste qu'un long hurlement » (Liddell, 2016 ; 102). Celui-ci a tout de même un mérite : il nous révèle que, loin d'être une abstraction, l'exercice de la pensée est déterminé par la présence impérieuse du corps et la férocité du désir qu'aucune morale ne soumettra jamais, « car il n'y a rien qui philosophiquement l'interdise » (Liddell, 2016 ; 99).

Conclusion

51. Tel un manifeste qui porte en lui toute la vérité d'une œuvre, le dernier tableau du spectacle reprend le titre de l'ouvrage de Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, suivi d'une citation : « Elle aurait dû chanter, cette âme humaine, et non parler » (Liddell, 2016 ; 104). Angélica Liddell semble ainsi nous indiquer que son théâtre est davantage pré-dramatique que post-dramatique en cela qu'il cherche à renouer avec un art vivant, inscrit dans les rituels des Grandes Dionysies, ces fêtes printanières dont la portée était à la fois sociale et politique.
52. En reprenant à son compte cette dimension rituelle, elle expérimente un théâtre de la présence. Puisque, selon l'adage spinozien, « nul ne sait ce que peut un corps », Angélica Liddell veut en expérimenter les pouvoirs en le confrontant à la cruauté telle que l'entend Artaud, c'est-à-dire en le soumettant à une nécessité propre, qui n'est pas celle d'une parole antérieure et soufflée, ni celle d'un quelconque système de valeurs. C'est au contraire sur la loi du corps que se fonde ce théâtre, où la représentation n'est plus envisagée comme le lieu de projection d'un déjà-écrit mais comme un espace de création autonome, régi par cette conscience du corps. Si le théâtre d'Angélica Liddell tend à l'obscène, c'est qu'il excède les limites du représentable, récusant la morale au profit d'une éthique de l'expérience. Ce qui importe, c'est le corps comme immanence et non la loi comme transcendance.
53. Cette esthétique de l'obscène, par la force transgressive qu'elle opère, renoue aussi avec une violence originaire et cathartique, dont la tragédie antique porte la marque indélébile. Fidèle à ses origines dionysiaques, celle-ci n'a eu cesse de mettre la représentation à l'épreuve des débordements passionnels. Si Angélica Liddell revendique l'essence tragique du théâtre, c'est pour proclamer l'irréductibilité de cette violence dont la beauté excède toute morale. Elle sait combien celle-ci est périlleuse, mais elle prend le risque de l'invoquer parce que c'est en elle que réside le pouvoir de toute création. Au commencement n'était pas le verbe désincarné, mais le chant qui jaillit du corps pour atteindre la nuit noire de l'âme : « Il fait nuit, chante Zarathoustra, hélas pourquoi suis-je lumière ! Et soif de ténèbres ! Et solitude ! » (Nietzsche, 1969 ; 151).

Bibliographie

ARTAUD Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1964.

BATAILLE Georges, *L'érotisme*, Paris, Les éditions de Minuit, « Arguments », 1957.

BAUDRILLARD Jean, *Les Stratégies fatales*, Paris, Éditions Grasset, « Biblio essais », 1983.

BIDAUD Éric, « La fonction actuelle de l'obscène dans son rapport à la scène pornographique », *L'adolescente et le cinéma. De Lolita à Twilight*, (dir. Hugues Paris et Sébastien Dupont), Toulouse, ERES, « La vie de l'enfant », 2013.

COUSIN Marion, « L'écriture de plateau d'Angélica Liddell : un théâtre de la contagion », *Skén&graphie*, n° 1, 2013.

DELEUZE Gilles, *Francis Bacon, logique de la sensation*, Paris, Éditions du Seuil, « L'ordre philosophique », 2002.

DERRIDA Jacques, *Force de loi*, Paris, Éditions Galilée, 2005.

DERRIDA Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, « Essai », 1967.

DUPONT Florence et ÉLOI Thierry, *L'érotisme masculin dans la Rome antique*, Paris, Belin, 2001.

FREUD Sigmund, *Totem et tabou*, Paris, Éditions Flammarion, 2015.

GAFFIOT Félix, *Dictionnaire Latin-Français*, Paris, Hachette, 1934.

LIDDELL Angélica, *Écrits (2003-2014)* [traduction de Christilla Vasserot], Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2019.

_____, *Que ferai-je, moi, avec cette épée ? (Approche de la Loi et du problème de la Beauté)* [traduction de Christilla Vasserot], Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2016.

L. GALLARDO, « Le théâtre d'Angélica Liddell... »

NIEZTSCHÉ Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Éditions Flammarion, 1969.

PIERAGGI Ange-Henry, « Le gros plan et l'obsène », *La voix du regard*, n° 15, 2002.

PLATON, *La république*, Paris, Éditions Flammarion, 2004.

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