



**HAL**  
open science

**Le refus de la citation dans Te haré invencible con mi  
derrota d'Angélica Liddell : vers une politique de  
l'évocation**  
camille back

► **To cite this version:**

camille back. Le refus de la citation dans Te haré invencible con mi derrota d'Angélica Liddell : vers une politique de l'évocation. Pandora : Revue d'études hispaniques, 2018. hal-03845351

**HAL Id: hal-03845351**

**<https://hal.science/hal-03845351>**

Submitted on 9 Nov 2022

**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 REFUS DE LA CITATION DANS *TE HARÉ INVENCIBLE CON MI DERROTA*  
D'ANGÉLICA LIDDELL :  
POUR UNE POLITIQUE DE L'ÉVOCATION

Camille Back

**Résumé :**

Bien que des passages précis du « Livre de Job » structurent en profondeur le texte sur lequel s'appuie *Te haré invencible con mi derrota*, Angélica Liddell évite soigneusement toute citation et seuls ses premiers mots y font référence de manière explicite. Si Liddell se refuse à citer le texte biblique tout en soulignant cette intertextualité, c'est avant tout pour convoquer la voix d'un tiers en l'assumant entièrement, sans provoquer de rupture ni de discontinuité. Le caractère autoritaire de la citation se voit écarté au profit d'un autre type d'exactitude : la vérité du texte ne réside pas dans sa reproduction littérale mais est plutôt à chercher du côté des affects. Liddell travaille ainsi à partir des empreintes affectives que certains textes ont laissées sur elle et qu'elle cherche à activer chez le spectateur. Il en va de même pour l'évocation visuelle de performances d'artistes tels que Marina Abramović ou Gina Pane, dont Liddell réinvestit le vocabulaire scénique sans toutefois reproduire à l'identique une quelconque séquence performative. Le refus de la citation et le recours à ces « transpositions nomades » esquissent alors une subjectivité résolument postmoderne, profondément relationnelle, fondée sur la capacité du sujet à être affecté et à affecter à son tour.

**Mots-clefs :**

Angélica Liddell, citation, performance, transpositions nomades, affects, subjectivité postmoderne

**Abstract:**

Although precise passages from the “Book of Job” structure in depth the text that composes *Te haré invencible mi derrota*, Angélica Liddell carefully avoids any quotation and only her first words refer to it explicitly. If Liddell refuses to quote the biblical text while emphasizing this intertextuality, it is above all to summon the voice of a third person while assuming it entirely, without causing any rupture or discontinuity. The authoritative character of the

quotation is discarded in favor of another type of accuracy: the truth of the text does not lie in its literal reproduction but is rather to be sought on the side of the affects. Liddell thus works from the affective impressions that certain texts have left on her and which she seeks to activate in the spectator. It's all the same for the visual evocation of Marina Abramović's or Gina Pane's performances, of whom Liddell appropriates the scenic vocabulary without however reproducing identically any performative sequence. The rejection of quotation and the use of these "nomadic transpositions" then sketch a resolutely postmodern, deeply relational, subjectivity based on the capacity of the subject to be affected and to affect in turn.

**Key words:**

Angélica Liddell, quotation, performance art, nomadic transpositions, affects, postmodern subjectivity

**Resumen:**

Aunque pasajes específicos del "Libro de Job" estructuran en profundidad el texto sobre el que se basa *Te haré invencible con mi derrota*, Angélica Liddell evita cuidadosamente cualquier citación y sólo sus primeras palabras se refieren explícitamente a ello. Si Liddell se niega a citar el texto bíblico al tiempo que destaca esta intertextualidad es principalmente para convocar la voz de un tercero asumiéndola por completo, sin provocar la menor ruptura o discontinuidad. La naturaleza autoritaria de la cita se ve descartada a favor de otro tipo de exactitud: la verdad del texto no se encuentra en su reproducción literal, sino más bien del lado de los afectos. Liddell trabaja partiendo de las huellas emocionales que ciertos textos han dejado en ella y que intenta activar en el espectador. Lo mismo ocurre con la evocación visual de las *performances* de artistas como Marina Abramović o Gina Pane, cuyo vocabulario escénico se apropia Liddell sin reproducir al pie de la letra cualquier secuencia performativa. El rechazo de la cita y el uso de esas "transposiciones nómadas" desdibujan entonces una subjetividad decididamente postmoderna, profundamente relacional, basada en la capacidad del sujeto para ser afectado y a su vez afectar.

**Palabras claves:**

Angélica Liddell, cita, performance, transposiciones nómadas, afectos, subjetividad postmoderna

Œuvre radicale, *Te haré invencible con mi derrota* fit au public l'effet d'une déflagration. Au centre de la scène, cinq violoncelles sont disposés en ligne. À gauche, un premier carré lumineux éclaire sur le sol neuf petits pains ronds tandis qu'à droite, un second illumine des figurines et une main en cire. Seule en scène, Liddell déambule, cherchant en vain à entrer en contact avec Jacqueline du Pré, violoncelliste britannique morte d'une sclérose en plaque à l'âge de 42 ans (âge de la performeuse au moment de la création de la pièce) tout en se posant la question de l'(im)possible justification de la douleur humaine, avant d'opter pour le silence et d'entreprendre un rituel de mise à l'épreuve de son propre corps. La thématique centrale du « Livre de Job », semblable à celle de la pièce de Liddell, est la souffrance des innocents. Job est un homme pieux, bon et juste. Cependant, pour mettre sa foi à l'épreuve, Dieu laisse Job souffrir aux mains du Diable. Pendant ce temps, trois bons amis de Job essayent de le réconforter, cherchant à le convaincre que s'il souffre c'est par sa faute parce que tout le mal qui frappe un individu est le produit de ses péchés. Job se fâche et défend son innocence en défiant Dieu. Un quatrième ami de Job se présente alors et loue la puissance de Dieu, la rédemption et la justice absolue de chacune de Ses actions. Enfin, Dieu lui-même apparaît, il reproche à Job de ne pas avoir accepté Sa volonté et le réprimande pour ses plaintes avant de rendre le protagoniste à son ancien bonheur. La réponse de Dieu laisse sous-entendre que s'il n'est pas entré dans le débat c'est précisément en raison de Sa transcendance et qu'il n'y a pas d'arbitraire dans Ses actes mais un plan mystérieux qui sera révélé en temps voulu.

Bien que des passages précis du « Livre de Job » structurent en profondeur le texte sur lequel s'appuie *Te haré invencible con mi derrota* (2009), performance centrée sur la problématique de la douleur et de sa justification, Angélica Liddell évite soigneusement toute citation et seuls ses premiers mots y font référence de manière explicite : « Pourquoi ? Telle est la question de la douleur. / Pourquoi ? Telle est la question que Job pose à Dieu »<sup>1</sup>. Pour quelles raisons Liddell choisit-elle de ne jamais citer le texte d'origine ? Pourquoi opter pour une reprise du texte biblique qui s'écarte des modalités de la citation ?

Dans *La Seconde main ou le Travail de la citation*<sup>2</sup>, Antoine Compagnon définit celle-ci selon trois critères qui la distinguent d'autres pratiques intertextuelles : le prélèvement d'un

---

1 Notre traduction (« ¿Por qué? / Esa es la pregunta del dolor. / ¿Por qué? / Esa es la pregunta que Job le hace a Dios », A. Liddell, *Te haré invencible con mi derrota*, dans *La casa de la fuerza, Te haré invencible con mi derrota, Anfaegtelse*, Segovia, La uña RoTa, 2011, p. 33). *Te haré invencible con mi derrota* a été traduit de l'espagnol par Christilla Vasserot et publié dans A. Liddell, *La Maison de la force. Tétralogie du sang*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2012. Cependant, toutes les traductions présentes dans cet article sont les miennes. Outre quelques variations lexicales, nos deux traductions diffèrent principalement par mon choix de respecter systématiquement la ponctuation du texte, la syntaxe et le rythme qu'elles imposent afin de rester au plus près du texte original quitte à proposer une traduction moins littéraire que celle de C. Vasserot.

2 A. Compagnon, *La Seconde main ou le Travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.

fragment dans un texte-source, sa greffe telle quelle dans un autre texte, sa distinction par le biais d'une marque d'énonciation linguistique ou typographique. Le renvoi de l'élément cité doit donc être explicite et aisément reconnaissable et la reprise de cet élément, limitée et isolée dans l'espace, ponctuelle. Forme métaphorique de la citation judiciaire (la citation entendue comme comparution devant un tribunal en tant que témoin ou défenseur), la citation littéraire est donc envisagée comme une autorité : elle vient justifier et garantir un discours. Comprise ainsi, les contraintes strictes qui l'encadrent sont une exigence d'authenticité et d'exactitude. Quels sont donc les enjeux d'un tel évitement de la citation et pourquoi choisir de déroger délibérément à chacune de ces modalités ?

Car si Liddell refuse de citer le « Livre de Job », elle tient cependant à ce que l'intertextualité soit suffisamment explicite. Dans une version antérieure du texte et de la performance, notamment lors de la première, il n'est pas fait mention de Job, et la pièce débute ainsi : « Pourquoi ? / Telle est la question de la douleur. / Pourquoi ? / Pourquoi nous avoir affligés de tant de souffrance si tu ne nous as pas donné la force de la supporter ? »<sup>3</sup>. Quand, par la suite, Liddell fait donc le choix d'explicitier l'intertextualité, elle ne prend pas le parti de citer en épigraphe un verset du texte biblique, et de le projeter sur un écran comme elle projettera, plus tard dans la représentation, le texte suivant, citation en bonne et due forme : « “Il faut haïr tout ce qui interdit l'accès à l'imprévisible et à l'irréversible”, dit Pascal Quignard »<sup>4</sup>, mais préfère augmenter son texte d'une phrase dont c'est là l'unique fonction. C'est cette tension, qui nous engage à renouveler notre approche du phénomène citationnel et à en questionner les limites, qui est au cœur de ma réflexion.

## **L'intertexte biblique : faire corps avec Job**

On ne peut saisir toute la complexité de *Te haré invencible con mi derrota* sans mettre en lumière l'intertextualité biblique qui soutient l'élaboration textuelle de la performance. C'est ce qui justifie que Liddell ait cherché à l'explicitier davantage. Mais contrairement aux visées classiques de la citation, la reprise du « Livre de Job » n'a pas ici pour fonction de placer son texte sous un quelconque patronage, ni d'illustrer ou de valider son propre discours

---

3 Notre traduction (« ¿Por qué? / Esa es la pregunta del dolor. / ¿Por qué? / ¿Por qué nos cargaste de sufrimiento si no nos diste fuerzas para soportarlo? », A. Liddell, *Te haré invencible con mi derrota*, 2009, texte consultable sur le site Archivo Virtual de Artes Escénicas: <http://artescenicass.uclm.es/index.php?sec=artis&id=33>). Je m'appuierai, pour cet article, sur la captation de la première de *Te haré invencible con mi derrota*, présentée le 24 juillet 2009 sur la scène du Théâtre Esther de Carvalho à Montemor-o-Velho, Portugal, lors de la 31e édition du Festival Citemor (captation personnelle), ainsi que sur la version définitive du texte publié en 2011 à partir duquel sont traduits tous les passages cités.

4 A. Liddell, *op. cit.*, p. 37.

en se référant à une autorité extérieure.

Au-delà de la litanie du « Pourquoi ? » – les seules paroles explicitement attribuées à Job, par le biais du discours rapporté – et d'une problématique commune, les similitudes entre le « Livre de Job » et *Te haré invencible con mi derrota* sont frappantes. La parole de Job imprègne le discours de Liddell et l'irrigue si profondément que l'on peut observer de nombreux échos entre les deux textes, parallélismes et membres de phrases qui se répondent avec précision. J'ai tenté de mettre en évidence, dans le tableau qui suit, certains de ces échos thématiques, syntaxiques et lexicaux les plus significatifs :

« Livre de Job »	<i>Te haré invencible con mi derrota</i>
Ai-je donc assez de force pour attendre ? / Voué à une telle fin, à quoi bon patienter ? // Ma force est-elle celle du roc, / ma chair est-elle de bronze ? / Aurai-je pour appui le néant / et tout secours n'a-t-il pas fui loin de moi ? <sup>5</sup>	Pourquoi nous avoir affligés de tant de souffrance si tu ne nous as pas donné la force de la supporter ? <sup>6</sup>
[...] lui, qui m'écrase pour un cheveu, / qui multiplie sans raison mes blessures // et ne me laisse même pas reprendre mon souffle, / tant il me rassasie d'amertume ! <sup>7</sup>	Si tu es décidé à continuer à me pourrir la vie, à continuer à m'humilier, à continuer à te foutre de moi, à continuer à me faire mal, à continuer à me mentir, à me tromper, pourquoi ne m'ôtes-tu pas au moins la rébellion ? <sup>8</sup>
Et moi, je voudrais me défendre, / je choisirais mes arguments contre lui ? // Même si je suis dans mon droit, / je reste sans réponse, c'est mon juge qu'il faudrait supplier. // Et, si sur mon appel, il daignait me répondre, / je ne puis croire qu'il écouterait ma voix <sup>9</sup>	J'ai besoin de me confronter à Dieu. J'ai besoin des poings de Dieu. <sup>10</sup>
Où donc est-elle, mon espérance ? / Et mon bonheur, qui l'aperçoit ? <sup>11</sup>	DE L'ESPOIR, VOILÀ CE QUE JE VEUX, DE L'ESPOIR. <sup>12</sup>
Oh ! que se réalise ma prière, / que Dieu réponde à	Et je veux que tu me commences et que tu m'achèves.

5 C. Larcher (trad.), « Le Livre de Job », dans *La Bible de Jérusalem*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1998, 6: 10-13, p. 901.

6 Notre traduction (« ¿Por qué nos cargaste de sufrimiento si no nos diste fuerzas para soportarlo? », A. Liddell, *op. cit.*, p. 33).

7 C. Larcher (trad.), *op. cit.*, 9: 17-18, p. 905.

8 Notre traduction (« Si estás decidido a seguir jodiéndome la vida, a seguir humillándome, a seguir haciéndome daño, a seguir engañándome, por qué no me quitas al menos la rebelión », A. Liddell, *op. cit.*, p. 33).

9 C. Larcher (trad.), *op. cit.*, 9: 14-16, p. 905.

10 Notre traduction (« Necesito pelear con Dios. Necesito los puños de Dios », A. Liddell, *op. cit.*, p. 34).

11 C. Larcher (trad.), *op. cit.*, 17: 15, p. 916.

12 Notre traduction (« ESPERANZA, ESO QUIERO, ESPERANZA », A. Liddell, *op. cit.*, p. 34).

mon attente ! // Que Lui consente à m'écraser, / qu'il dégage sa main et me supprime ! <sup>13</sup>	Commence-moi et achève-moi. Fais de moi ce que tu voudras. <sup>14</sup>
Suis-je la Mer, moi, ou le monstre marin, / pour que tu postes une garde contre moi ? <sup>15</sup>	Je suis la plus petite partie du monde. <sup>16</sup>
Je vivais tranquille quand il m'a fait chanceler, / saisi par la nuque pour me briser. / Il a fait de moi sa cible : / il me cerne de ses traits, / transperce mes reins sans pitié / et répand à terre mon fiel. // Il ouvre en moi brèche sur brèche, / fonce sur moi tel un guerrier. <sup>17</sup>	J'ai une sensation de soldat, je ne sais pas vraiment sur quel front j'ai lutté ni au nom de quoi, je ne sais pas vraiment expliquer pourquoi je suis toujours ici. <sup>18</sup>

Contrairement à la pratique de la citation, intertextualité sous sa forme la plus explicite et littérale, la reprise du « Livre de Job » dans *Te haré invencible con mi derrota* repose sur une ré-élaboration et une ré-écriture du texte-source à travers divers procédés de condensation textuelle, d'accumulation, de simplification et de renouvellement du langage. Bien loin également de simplement se référer au « Livre de Job », Liddell semble plutôt s'approprier sa parole, faire sienne sa plainte, en restant malgré tout fidèle au texte biblique. Évoquer le nom de Job – ramené, dans la performance, à son interrogation radicale – lui permet d'explicitier la présence de cet autre texte, plus ou moins reconnaissable, dans le sien, de réactiver une mémoire collective afin de s'assurer que le lecteur-spectateur perçoive les rapports existants entre son texte et celui qui l'a précédé. L'intertextualité est si poussée que l'exercice pourrait se poursuivre plus en profondeur. Les « quatre fils de pute » auxquels fait référence Liddell, apostrophe qui peut fonctionner comme une invective implicitement destinée au public, renvoie également aux quatre amis de Job – Éliphas, Bildad, Çophar et Élihu – qui argumentent avec lui, confrontant leur vision de la justice divine, et le condamnent :

Et que diront les fils de pute qui ont foutu ma vie en l'air, que diront-ils quand ils me verront à terre, me tordre de douleur, parce que je n'en pourrai plus, parce qu'ils ne pourront plus foutre ma vie en l'air, que diront alors les quatre fils de pute qui ont foutu ma vie en l'air, quand ils m'entendront crier NON, NON, NON, NON, que diront-ils alors, alors ils diront, mais qu'est-ce

13 C. Larcher (trad.), *op. cit.*, 6: 8-9, p. 901.

14 Notre traduction (« Y quiero que me empieces y que me acabes. Empiézame y acabame. Haz conmigo lo que quieras », A. Liddell, *op. cit.*, p. 35).

15 C. Larcher (trad.), *op. cit.*, 7: 12, p. 903.

16 Notre traduction (« Soy la parte más pequeña del mundo », A. Liddell, *op. cit.*, p. 35).

17 C. Larcher (trad.), *op. cit.*, 16: 12-14, p. 915.

18 Notre traduction (« Tengo una sensación de soldado, no sé muy bien en qué frente he luchado ni en nombre de qué, no sé muy bien explicar por qué todavía estoy aquí », A. Liddell, *op. cit.*, p. 35).

qui te prend, pourquoi tu te mets dans cet état, pas de quoi en faire toute une histoire, bordel, la vie est belle, bordel, la vie est belle, non mais qu'est-ce qui te prend, qu'est-ce que tu veux, qu'est-ce que tu veux, putain, qu'est-ce que je veux : DE L'ESPOIR, VOILÀ CE QUE JE VEUX, DE L'ESPOIR<sup>19</sup>.

Quels sont les enjeux d'une telle politique de l'évocation, motif par ailleurs central dans une pièce où il s'agit en premier lieu d'évoquer les morts<sup>20</sup> ? Si Liddell se refuse à citer le texte biblique tout en soulignant cette intertextualité, c'est avant tout pour convoquer la voix d'un tiers en l'assumant entièrement, à la fois comme autre et sienne, permettre que cet autre s'invite, en soi, sans provoquer de rupture ni de discontinuité. Car, en effet, déroger aux modalités de la citation au profit de l'évocation, c'est renoncer aux frontières marquées entre les deux discours, qui s'entremêlent et se confondent, et aux marques textuelles, typographiques, de l'altérité. Les guillemets, ou la parole de l'autre comme un corps étranger.

## Politique de l'évocation et empreintes affectives

Dans *Nomadic Theory*, Rosi Braidotti développe l'hypothèse suivante afin de justifier les citations imprécises qui émaillent les écrits de Deleuze : « Le caractère autoritaire de la

---

19 Notre traduction (« Y qué dirán los cuatro hijos de puta que me han jodido la vida, qué dirán cuando me vean en el suelo, retorciéndome de dolor, porque ya no pueda más, porque ya no puedan joderme la vida más, qué dirán entonces los cuatro hijos de puta que me han jodido la vida, cuando me escuchen gritar NO, NO, NO, NO, qué dirán entonces, entonces dirán pero qué te pasa, por qué estás así, no es para tanto, joder, la vida es bella, joder, la vida es bella, a ver, qué te pasa, qué es lo que quieres, qué cojones es lo que quieres, que qué es lo que quiero: ESPERANZA, ESO QUIERO, ESPERANZA », A. Liddell, *op. cit.*, p. 34).

20 « Jacqueline Du Pré est morte à l'âge de 42 ans, des suites d'une longue et dure maladie. J'ai identifié ma défaite personnelle à la défaite de Jacqueline. La tristesse m'a poussée à rechercher la complicité des morts, la peur de l'exclusion et de la douleur m'a poussée et m'a obligée à rechercher la complicité des morts. À un moment, j'ai ressenti la nécessité de communiquer avec Jacqueline, de lui parler, je voulais qu'elle m'explique l'effrayant et angoissant conflit, incarné dans son corps, entre la matière et l'esprit. Je ne voulais pas parler avec les vivants. Les vivants avaient trahi ma confiance, m'avaient immensément déçue. Je me suis souvenue d'*Opening Night* de Cassavetes, du moment où Gena Rowlands se rend à une session de spiritisme, en quête d'espoir, en quête d'une réponse, en quête d'un peu de cette compassion dont manquent les vivants. Voilà ce que je cherche avec les morts, je cherche à comprendre pourquoi moi (qui suis peu à peu devenue une boule d'angoisse, de terreur, de solitude et de méfiance), pourquoi moi (qui ne souhaite pas abandonner la vie mais qui souhaite mourir), pourquoi moi je suis toujours en vie, et Jacqueline non ». Notre traduction (« Jacqueline Du Pré murió a los 42 años tras una dura y larga enfermedad. Identifiqué mi derrota personal con la derrota de Jacqueline. La tristeza me llevó a buscar la complicidad con los muertos, el miedo a la exclusión y el dolor me llevó y obligó a buscar la complicidad con los muertos. Hubo un instante en que sentí la necesidad de comunicarme con Jacqueline, de hablar con ella, quería que me explicara el pavoroso conflicto, encarnado en su cuerpo, entre materia y espíritu. No quería hablar con los vivos. Los vivos me habían defraudado, decepcionado inmensamente. Recordé *Opening Night* de Cassavettes, cuando Gena Rowlands va a una sesión de espiritismo buscando esperanza, una respuesta, un poco de esa piedad que carecen los vivos. Eso es lo que busco entre los muertos, entender por qué yo (que poco a poco me he convertido en un bulto de angustia, de terror, de soledad y de desconfianza), por qué yo (que no deseo abandonar la vida pero deseo morir), por qué yo sigo viva y Jacqueline no », A. Liddell, note d'intention de *Te haré invencible con mi derrota*, Festival México Centro Histórico, 2014). Rappelons également qu'évoquer signifie « appeler, faire apparaître » (évoquer des âmes, des esprits) mais aussi « rappeler à la mémoire » et « rendre présent à l'esprit ».



citation est rejeté au profit d'un type d'exactitude tout à fait différent. La "vérité" du texte réside plutôt dans les affects<sup>21</sup> »<sup>22</sup>. Elle rappelle que Deleuze lui-même affirme n'avoir jamais revu aucun des films qu'il commente dans ses deux volumes consacrés à l'étude du cinéma, *L'image-mouvement* et *L'image-temps*, se contentant du souvenir qu'il a gardé du premier visionnage de ces films, des années auparavant<sup>23</sup>. Il en va de même pour la plupart de ses citations littéraires, qui ne sont que très rarement la répétition à la lettre du texte original. Il me semble que, dans *Te haré invencible con mi derrota*, le caractère autoritaire de la citation se voit également écarté au profit de cet autre type d'exactitude : c'est l'impact affectif du texte qui est privilégié à sa reproduction littérale. En adaptant la réflexion de Braidotti concernant Deleuze au cas de Liddell, il est en effet possible de mieux saisir les implications de ces réminiscences que l'on pourrait envisager comme un travail d'écriture partant de la mémoire. Comme Braidotti l'explique alors :

Appliqué à la lecture de textes théoriques, sociaux et culturels, cela signifie que l'on commence à travailler à partir de traces orales et d'empreintes affectives, c'est-à-dire de manière plus viscérale. L'accent est mis non pas sur la représentation ou la citation, mais sur les traces affectives, sur ce qui reste, ce qui demeure [...].<sup>24</sup>

Tout comme Deleuze, Liddell travaillerait ainsi à partir de ces empreintes affectives que certains textes, concepts, idées, œuvres d'art ont laissées sur elle. Ce sont aussi bien les fonctions que l'intérêt même de la citation qui s'en trouvent modifiés :

[...] ce qui passe au premier plan, c'est la capacité créatrice qui est en mesure de rendre les lignes, les forces ou les changements affectifs les plus frappants de tout texte ou auteur donné. Pour ce faire, on ne doit être fidèle ni à la profondeur trompeuse du texte, ni à l'intention, latente ou manifeste, de l'auteur, et encore moins à la souveraineté du maître phallique. Au contraire, c'est à l'intensité des forces

---

21 On a tendance à appeler « affect » toute réaction autonome d'un organisme à un changement environnemental. Cette réaction, incontrôlable, peut se traduire par une expression émotionnelle, physique, socialement lisible et reconnaissable. Brian Massumi, dont le livre *Parables for the virtual*, est devenu un classique des études critiques de l'affect en sciences humaines, comprend l'émotion comme l'expression (ou l'une des expressions) de l'expérience affective : l'émotion serait un affect conventionnalisé ou codifié, prenant sens dans un contexte intersubjectif. Une des conséquences est que l'affect est souvent envisagé comme autonome et éphémère. C'est son impact immédiat qui est mis en évidence : la manière dont l'affect peut éveiller les sens d'un individu ou d'un groupe et semble ensuite se dissiper rapidement, en laissant peu d'effets. Cette position ne tient cependant pas compte de la distinction que fait Spinoza entre *affectus* et *affectio* : la force d'un corps qui affecte et l'impact qu'elle laisse sur celui qui est affecté. Des trois aspects de l'affect qui ont été mis en évidence – l'affect comme mouvement préconscient, l'émotion comme expression de l'expérience affective et l'affect spinoziste comme pouvoir d'affecter et d'être affecté – ce sont les deux derniers qui sont au centre de mon raisonnement. C'est cette capacité qu'a l'affect à être conservé par le corps, à s'accumuler, à façonner des subjectivités qui m'intéresse. Voir B. Massumi, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensations*, Durham, Duke University Press, 2002. Et B. Spinoza, *Éthique*, Paris, Librairie générale française, 2016.

22 Notre traduction (« The authoritativeness of citation is discarded for an altogether different kind of accuracy. The "truth" of the text resides rather in the affects », R. Braidotti, *Nomadic Theory. The Portable Rosi Braidotti*, New York, Columbia University Press, 2011, p. 233).

23 R. Braidotti, *op. cit.*, p. 232.

24 *Ibid.*, p. 233. "When applied to the reading of theoretical, social, and cultural texts, this means that one starts working from oral traces and affective imprints, i.e., more viscerally. The focus is not on representation or citation, but on the affective traces, on what is left over, what remains [...]"

affectives qui composent un texte ou un concept que l'on doit être fidèle afin de rendre compte de ce que peut faire un texte, de ce qu'il a fait, de l'impact qu'il a eu selon les coordonnées affectives que je viens d'évoquer.<sup>25</sup>

Le déplacement qui s'opère, de l'exactitude de la citation et d'une loyauté envers le texte et l'intention de l'auteur vers une loyauté envers l'impact affectif et subjectif de ce texte, conduit alors à penser de manière différente le processus citationnel et intersubjectif à l'œuvre. Ce que Liddell cherche à transmettre au lecteur-spectateur, c'est cet impact affectif, et il importe alors même peu que la reprise soit un procédé conscient ou inconscient. En évitant soigneusement toute citation du « Livre de Job », même imprécise, et en prenant le parti d'écrire à partir de sa mémoire<sup>26</sup>, si l'on suit l'hypothèse de Braidotti, Liddell refuserait toute vénération de l'autorité que confère le passé, attachée à la pratique classique de la citation, et se dispenserait même de consulter l'original au moment d'écrire pour nous donner plutôt à percevoir une sorte de cartographie affective de son interaction avec les œuvres qui ont précédé la sienne, un réseau de rencontres subjectives. Cette façon de se rapporter à la mémoire a donc beaucoup à voir avec l'imagination, c'est-à-dire la re-création, le « remaniement créateur »<sup>27</sup> qu'illustre parfaitement la reprise du « Livre de Job » dans *Te haré invencible con mi derrota* : sélection, combinaison et ré-élaboration du texte-source. La citation devient alors « transposition nomade »<sup>28</sup> : déplacement actif et recomposition créatrice de formations préexistantes selon de nouvelles coordonnées affectives.

## **Intertextualité performancielle et transpositions nomades**

Il en va de même pour l'évocation visuelle de performances d'artistes tels que Marina Abramović ou Gina Pane dont Liddell réinvestit le vocabulaire scénique sans toutefois reproduire à l'identique une quelconque séquence performative. À l'image des « métalivres

---

25 Notre traduction (« [...] what comes to the fore is the creative capacity that consist in being able to render the more striking lines, forces, or affective changes of any given text or author. To do so, what one needs to be loyal to is neither the spurious depth of the text nor the author's latent or manifest intentionality and even less to the sovereignty of the phallic master. Loyalty is instead required to the intensity of the affective forces that compose a text or a concept so as to account to what a text can do, what it has done, how it has impacted on one according to the the affective coordinates I have outlined », *ibid.*, p. 235).

26 Notre traduction (« working from memory », *ibid.*, p. 232-233).

27 Notre traduction (« creative reworking », *ibid.*, p. 235).

28 *Ibid.*, p. 233 : « Je préfère envisager cette manière de se rapporter à la mémoire en termes de transpositions nomades, c'est-à-dire en tant qu'interconnexions créatrices et hautement génératives qui se mélangent et se complètent, mêlent et multiplient des possibilités d'expansion et de croissance entre différentes unités ou entités ». Notre traduction (« I prefer to think of this way of relating to memory in terms of nomadic transpositions, that is to say, as creative and highly generative interconnections that mix and match, mingle and multiply possibilities of expansion and growth among different units or entities »).

qui cannibalisent d'autres livres, métatextes qui collationnent des morceaux d'autres textes »<sup>29</sup> dont parle Jameson dans *Le postmodernisme, Te haré invencible con mi derrota* apparaît donc comme une métaperformance, nourrie de performances passées qui en enrichissent le sens et en accroissent l'impact affectif.

C'est certainement avec les performances d'Abramović que *Te haré invencible con mi derrota* conserve les similitudes les plus troublantes. Les séquences de scarification auxquelles se soumet Liddell dans cette pièce empruntent un certain nombre de caractéristiques à celles auxquelles se soumet Abramović dans sa reprise de *Lips of Thomas*, présentée en 2005 lors de l'événement *Seven Easy Pieces*<sup>30</sup> au MOMA de New York. Au cours de cette performance, Abramović inscrit dans la chair de son ventre une étoile à cinq branches à l'aide d'une lame de rasoir et, loin de se contenter de simplement laisser saigner ses blessures, elle accentue le saignement grâce à la chaleur que dégage un radiateur suspendu au-dessus des cubes de glace sur lesquels elle s'allongera par la suite, puis imprègne un linge blanc de son sang pour le fixer ensuite au bout d'un bâton qu'elle brandit comme un étendard. Elle répétera cette séquence à cinq reprises. La pratique de la scarification est également récurrente dans *Te haré invencible con mi derrota*. Liddell commence par scarifier la partie supérieure de ses mains à l'aide d'une lame de rasoir et laisse couler son sang dont elle imprègne un linge blanc. Un peu plus tard, elle se dénude en silence et enfonce dans sa poitrine des épingles à nourrice auxquelles elle accroche le linge blanc qu'elle a imprégné du sang de ses mains. Plus tard encore, elle enlève ses chaussures pour se scarifier au niveau des chevilles, de nouveau à l'aide d'une lame de rasoir. Elle laisse alors saigner ses blessures pour ensuite imprégner de son sang d'autres linges blancs qu'elle fixe sur le manche de quatre violoncelles disposés en ligne sur le sol. Chez l'une comme chez l'autre, la blessure apparaît ainsi comme un emblème guerrier. Le corps, comme un champ de bataille<sup>31</sup>.

---

29 F. Jameson, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, Beaux-Arts de Paris, 2011, p. 159. Jameson fait même de ce processus « la logique du postmodernisme qui trouve une de ses formes les plus puissantes, les plus originales et les plus authentiques dans le nouvel art de la vidéo expérimentale ».

30 Pour plus de précisions, voir M. Abramović, *Seven Easy Pieces*, Milan/New York, Charta, 2007, p. 192-219. L'édition est riche en photographies de la performance et en photogrammes extraits de la captation de 2005.

31 En effet, voici ce que dit Liddell au cours de la performance : « J'ai une sensation de soldat. Je ne sais pas vraiment sur quel front j'ai lutté ni au nom de quoi », puis : « Parfois, Jackie me parle, elle apparaît dans un coin de ma maison, commence à réciter des chiffres et des sigles semblables à des codes militaires, pendant une seconde elle respire puis elle s'en va » et enfin, s'adressant à Jackie : « Viens, aimable guerrière, épée de joie, ne tarde pas, je t'attends de tout mon cœur ». Notre traduction (« Tengo una sensación de soldado, no sé muy bien en qué frente he luchado ni en nombre de qué », « A veces Jackie me habla, aparece en una esquina de mi casa, empieza a saltar números y siglas que parecen contraseñas militares, resplandece un segundo y se marcha », « Ven guerrera amable, espada de alegría, no tardes, te espero de todo mi corazón », A. Liddell, *op. cit.*, p. 35-36). En ce qui concerne *Lips of Thomas*, l'étoile à cinq branches peut être interprétée comme le symbole de la Yougoslavie socialiste. Ainsi, quand Abramović encadre sa photographie d'une étoile à cinq branches puis inscrit dans sa chair cette même étoile, ses actes peuvent être compris comme le signe de l'impossibilité d'échapper à un État qui emprisonne et contraint l'individu, le signe de la violence que cet État exerce sur celui-ci et inscrit dans son corps même. La performance peut être interprétée comme une critique des conditions politiques et sociales qui justifient ce sacrifice de l'individu par l'État, ou qui poussent l'individu à un tel sacrifice. C'est ce

Le travail de Pane m'apparaît de même comme un intertexte probable des actions de Liddell. Outre la pratique de la scarification et l'utilisation de lames de rasoir ou d'aiguilles que l'on retrouve chez l'une comme chez l'autre<sup>32</sup>, je voudrais me pencher plus précisément sur la présence diffuse de la performance *Azzione sentimentale* (1973) dans *Te haré invencible con mi derrota*. Pour *Azzione sentimentale*, Pane, vêtue de blanc, répète deux fois une même séquence, tout d'abord avec un bouquet de roses blanches, puis avec un bouquet de roses rouges. Elle va et vient avec les bouquets, prend une pose fœtale puis se lève, face à un public dont le premier rang doit être exclusivement féminin. La performance atteint son paroxysme lorsque Pane s'enfonce des épines de rose dans le bras, puis s'ouvre la main avec une lame de rasoir, transformant ainsi son bras en tige et sa main en bouton de rose, dans un geste d'offrande. Au cours de *Te haré invencible con mi derrota*, peu de temps avant la première séquence de scarification pendant laquelle la performeuse entaille la partie supérieure de ses mains, Liddell, vêtue de blanc, s'approche de la plante disposée sur la gauche du plateau et en cueille quelques feuilles et fleurs qu'elle se colle ensuite sur les avant-bras, transformant, à l'instar de Pane, ses bras en plantes, avant de scarifier la partie supérieure de ses mains.

La question centrale que ces formes d'emprunt soulèvent, dans ce contexte particulier, est celle de l'expérience esthétique et affective que les performances auxquelles elles peuvent faire référence évoquent. Les modalités de reprise par Liddell de ces performances au sein de la sienne sont en tous points similaires à celles qui régissent la reprise du « Livre de Job » : sélection d'un élément, ré-élaboration et re-création selon les lignes de forces et l'impact affectif que Liddell cherche à transmettre au spectateur. Il s'agit alors de se demander quels peuvent en être la signification et les enjeux, tant pour le spectateur qui identifie ces performances-sources – et a conscience de l'impact probable qu'elles eurent également sur les spectateurs de l'époque – que pour le performeur qui y a, consciemment ou inconsciemment, recours. En prenant le parti de convoquer certaines images qui fonctionnent comme autant de références à ces performances passées, Liddell réactualise, en le recontextualisant, l'héritage qui lui vient de l'actionnisme viennois et du *body art* des années 60 et 70, se nourrit de la puissance évocatrice de ces performances et convoque le corps d'autres performeurs au travers du sien. C'est donc à un enrichissement du sens de ses propres performances, par

---

que suggère Erika Fischer-Lichte, et je la suis sur ce point. Voir E. Fischer-Lichte, *Theatre, Sacrifice, Ritual. Exploring Forms of Political Theatre*, London/New York, Routledge, 2005, p. 218. Par ailleurs, lorsqu'elle lève l'étendard imprégné de son sang, Abramovič porte la *šajkača*, casquette officielle de l'armée serbe également portée par les Partisans communistes yougoslaves.

32 Pane utilise notamment des aiguilles, qu'elle plante dans ses bras, lors de *Mezzogiorno Alimena 3*, présentée au Centre Pompidou le 26 janvier 1979. Liddell, quant à elle, s'enfonce des aiguilles dans le bout des doigts lors de la cinquième et ultime séquence de scarification de *Te haré invencible con mi derrota*.

resémantisation ou « renarrativisation »<sup>33</sup> des signes scéniques, qu'elle tend : en effet, au-delà de la seule référence à une forme de sacrifice christique, la scarification, dans *Te haré invencible con mi derrota*, renvoie également à la culture répressive de la Yougoslavie d'après-guerre et à la violence de l'État envers l'individu, et fera écho à la violence de la guerre du Vietnam que Liddell convoque de manière explicite dans la pièce en projetant quelques images d'archives. Mais outre cet enrichissement par glissement de sens, c'est l'impact affectif de sa performance sur les spectateurs qui peut en être accru<sup>34</sup>.

### Vers une subjectivité postmoderne

Dans son ouvrage de référence, Jameson décrit le postmodernisme comme un ensemble de phénomènes succédant au modernisme, et qu'il analyse comme une étape du capitalisme tardif, sa « logique culturelle »<sup>35</sup>. Il tente de dégager les caractéristiques de cette dominante culturelle qui correspond à un stade historiquement nouveau du capitalisme mondial et en examine les implications aussi bien théoriques, politiques, économiques, culturelles et sociales qu'individuelles :

[...] la tâche idéologique fondamentale du nouveau concept doit rester celle de coordonner de nouvelles formes de pratiques, d'habitudes sociales et mentales [...] avec les nouvelles formes de production et d'organisation économiques provoquées par la modification du capitalisme ces dernières années – la nouvelle division mondiale du travail.<sup>36</sup>

Il faut donc également « considérer le “postmoderne” comme la production de personnes postmodernes capables de fonctionner dans un monde socio-économique très

---

33 J'emprunte ce terme à Fredric Jameson. Voici ce qu'il écrit au sujet du fonctionnement de la vidéo expérimentale : « Le microscopique échange atomique ou isotopique à l'étude ici est par conséquent rien moins que la capture d'un signe narratif par un autre : la réécriture d'une forme de narrativisation en fonction d'une forme différente momentanément plus puissante, la renarrativisation incessante d'éléments narratifs pré-existants les uns par les autres ». Voir F. Jameson, *op. cit.*, p. 147-148.

34 L'affect est fondamental dans toute la pratique théâtrale et performative de Liddell puisqu'il constitue le pilier de la dynamique et des enjeux de ses pièces. Sa poétique théâtrale se fait le reflet de sa crainte de ne pouvoir émouvoir le spectateur, de ne pouvoir agir sur ses émotions pour le mouvoir hors de lui-même : « Et si rien ne peut les émouvoir ? ». Dans la lignée d'Antonin Artaud qui cherchait déjà, avec le « Théâtre de la cruauté », à troubler le repos des sens du spectateur et optait pour un théâtre qui réveille sa sensibilité et le sorte de sa torpeur, elle envisage ses pièces comme « un défi à la sensibilité du spectateur ». Le corps mis en scène par Liddell dans ses performances – le corps scarifié, en particulier – est un corps sensible, affecté par son rapport au monde et destiné à affecter le corps du spectateur, et le corps du public dans son ensemble, afin d'amener ce dernier à une réflexion spécifique, prise de conscience politique potentiellement à l'origine d'une action future. Voir A. Liddell, « Poética teatral (“¿Y si nada les puede conmovér?”) », dans *Seis manifestaciones artísticas, seis creadoras actuales*, Madrid, UNED, 2006, p. 110-111. Et A. Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1979.

35 F. Jameson, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, Beaux-Arts de Paris, 2011.

36 F. Jameson, *op. cit.*, p. 22.

particulier »<sup>37</sup>. Les effets que cette mutation mondiale produit sur la subjectivité des individus est l'une des préoccupations principales de Jameson dans son essai. Mais pour lui, il n'y a rien à célébrer dans les fragmentations qu'entraîne le postmodernisme ni dans la nouvelle subjectivité qu'il façonne. Constatant que « le sujet centré qui existait autrefois dans la période du capitalisme classique et de la famille nucléaire, s'est aujourd'hui dissous dans le monde de la bureaucratie organisationnelle »<sup>38</sup>, il déplore la fin du sujet envisagé comme « monade autonome »<sup>39</sup>, doué d'une identité fixe et stable, et « l'insistance corrélatrice sur le *décentrement* de ce sujet ou de ce psychisme auparavant centré »<sup>40</sup> et marqué maintenant par une « perte d'historicité »<sup>41</sup> généralisée. Il est toutefois important de souligner que cette mort que déplore Jameson n'est cependant que celle d'une incarnation particulièrement moderne de la subjectivité. Ce que Jameson semble incapable de détecter dans cette mutation de la culture, c'est qu'elle rend également accessibles de nouvelles formes d'identité, d'éthique, de citoyenneté, d'esthétique et de résistance<sup>42</sup>.

En nous conduisant à renouveler notre approche du phénomène citationnel et à envisager différemment notre rapport aux œuvres et à l'altérité, la politique de l'évocation déployée par Liddell nous invite également à questionner le processus intersubjectif à l'œuvre et la conception du sujet sur laquelle il repose. La pratique de la citation – puisque celle-ci fonctionne comme un gage d'authenticité et d'exactitude, prohibant toute appropriation subjective et toute transformation de l'œuvre originale, puisqu'elle permet au sujet de s'inscrire dans une filiation, qu'elle a valeur d'autorité et garde un lien privilégié avec les concepts de linéarité et d'historicité – me semble impliquer une conception moderne du sujet et des relations intersubjectives. Bien au contraire, le postmodernisme « aspire, pour sa part, aux ruptures, [...], ou, mieux encore, aux modifications et aux changements irrévocables dans la *représentation* des choses et dans leur manière de changer »<sup>43</sup> et a partie liée avec « cette prodigieuse opération de réécriture »<sup>44</sup> ou de « transcodage »<sup>45</sup> à l'œuvre chez Liddell. En évitant toute citation, Liddell s'oppose aux fonctions rattachées à celle-ci et à la philosophie qui la sous-tend. Le refus de la citation et le recours à ces transpositions nomades esquissent donc une subjectivité résolument postmoderne, profondément relationnelle et affective

---

37 *Ibid.*, p. 22.

38 *Ibid.*, p. 54.

39 *Ibid.*, p. 54.

40 *Ibid.*, p. 54.

41 *Ibid.*, p. 17.

42 C'est ce que souligne Chela Sandoval dans son analyse du *Postmodernisme* de Jameson. Voir C. Sandoval, « Fredric Jameson : Postmodernism Is a Neocolonizing Global Force », dans *Methodology of the Oppressed*, Minneapolis & Londres, University of Minnesota Press, 2000, p. 15-37.

43 F. Jameson, *op. cit.*, p. 15.

44 *Ibid.*, p. 22.

45 *Ibid.*, p. 21.

puisqu'elle se fonde sur la capacité du sujet à être affecté et à affecter à son tour<sup>46</sup>. Une subjectivité nomade.

Prenant pour une évidence le déclin des identités stables et métaphysiquement fixes, Braidotti définit le sujet nomade comme un sujet en devenir, constamment en relation, qui se constitue sans cesse par une accumulation non-linéaire et discontinue d'expériences et qui se réalise dans de nouveaux modes de relations éthiques et esthétiques :

Le sujet nomade est un sujet constitué par les particularités perpétuellement fluctuantes de son environnement et par sa propre capacité de changement. Le concept de sujet nomade résiste donc à la tendance philosophique visant à réduire soit un sujet individuel soit le sujet lui-même à tout sentiment d'identité persistante.<sup>47</sup>

La subjectivité nomade consiste à faire l'expérience de l'abolition des frontières avec l'altérité, à continuellement effacer et recomposer ces frontières préexistantes entre soi et les autres. C'est également ce que suggère le refus de la citation. Cette façon de travailler à partir de la mémoire et d'empreintes affectives qu'illustrent les transpositions nomades présentes dans *Te haré invencible con mi derrota* est donc à mettre en lien avec la capacité du sujet à endurer les processus de métamorphose et de transformation dans une dynamique de ré-invention active de soi qui fait écho à la re-création intertextuelle. La pratique de la transposition nomade traduit ainsi non pas un désir de préservation, mais de changement.

## Conclusion

Bien que des passages précis du « Livre de Job structurent en profondeur le texte sur lequel s'appuie *Te haré invencible con mi derrota*, la reprise du texte biblique dans la pièce d'Angélica Liddell repose sur une ré-élaboration et une ré-écriture du texte-source à travers

---

46 Contrairement à Jameson, je pense que le postmodernisme est bien loin de signer « le déclin de l'affect ». Voir F. Jameson, *op. cit.*, p. 55. De nombreux chercheurs en sciences sociales ont observé que les émotions sont devenues de plus en plus visibles et importantes dans les formes d'interaction et de communication typiques de nos sociétés postmodernes. Nous vivons dans une « société affective ». Les affects sont également la cible d'un pouvoir qui cherche à les façonner, les normaliser et les instrumentaliser à sa guise. Voir S. Watson, « Policing the affective society: beyond governmentality in the theory of social control », *Social and Legal Studies*, 8, 1999, p. 227-251, et C. Squire, « The public life of emotions », *International Journal of Critical Psychology*, 1, 2001, p. 16-27. Voir également R. Terada, *Feeling in Theory: Emotion after the "Death of the Subject"*, Cambridge, Harvard University Press, 2001. Ou encore, P. Clough (éd.), « Introduction », dans *The Affective Turn: Theorizing the Social*, Durham, Duke University Press, 2007, p. 1-33.

47 A. Cahill, « Rosi Braidotti. Introduction: Nomadic Subjectivity », dans *Continental Feminism Reader*, A. Cahill & J. Hansen (éd.), Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, 2003, p. 57.

divers procédés de condensation, d'accumulation, de simplification et de renouvellement du langage. En effet, si Liddell se refuse à citer le texte biblique tout en prenant soin de souligner cette intertextualité, c'est avant tout pour convoquer la voix d'un tiers, celle de Job, en l'assumant entièrement, comme sienne, sans provoquer de rupture ni de discontinuité. Évocation à travers son propre corps et son propre discours d'une âme souffrante à l'image de celle de Jackie à laquelle elle s'adresse. L'évocation (du latin *e-vocare*, « appeler hors de » et « appeler à soi ») constitue en effet un motif fondamental dans la pièce qui s'articule autour d'une séance de spiritisme, évoquant elle-même celle du film *Opening Night* de John Cassavetes. Il en va de même pour l'évocation visuelle de certaines performances de Marina Abramović ou de Gina Pane dont Liddell réinvestit le vocabulaire scénique sans toutefois reproduire à l'identique une quelconque séquence performative. Le caractère autoritaire de la citation se voit donc écarté au profit d'un autre type d'exactitude : dans *Te haré invencible con mi derrota*, la « vérité » ne réside pas dans la reproduction littérale mais est plutôt à chercher du côté des affects. Liddell travaillerait ainsi à partir des empreintes affectives que certains textes, certaines performances, certains films ont laissées sur elle et qu'elle chercherait à (ré)activer chez le spectateur. Le refus de la citation et le recours à ces « transpositions nomades », véritable politique de l'évocation dans cette pièce, nous engage alors à questionner les limites de la pratique citationnelle dans le même temps qu'il esquisse une subjectivité résolument relationnelle, fondée sur la capacité du sujet à être affecté et à affecter à son tour. Comme dans toute sa production, ce sont les affects qui se trouvent au cœur de sa poétique et ce sont eux qui doivent conduire le lecteur-spectateur à une prise de conscience ou à une réflexion spécifique. Écho au fond même de sa pièce, cette politique de l'évocation lui permet ainsi de dessiner une cartographie affective et de mettre en place un réseau de sens complexe et diffus qui nous réveille, nerfs et cœur.



## BIBLIOGRAPHIE

- ABRAMOVIĆ, Marina, *Seven Easy Pieces*, Milan/New York, Charta, 2007, 239 p.
- ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1979, 251 p.
- BRAIDOTTI, Rosi, *Nomadic Theory. The Portable Rosi Braidotti*, New York, Columbia University Press, 2011, 401 p.
- CAHILL, Ann, « Rosi Braidotti. Introduction: Nomadic Subjectivity », dans *Continental Feminism Reader*, A. Cahill & J. Hansen (éd.), Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, 2003, p. 57-61.
- CLOUGH, Patricia (éd.), « Introduction », dans *The Affective Turn: Theorizing the Social*, Durham, Duke University Press, 2007, p. 1-33.
- COMPAGNON, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, 414 p.
- DELEUZE, Gilles, & GUATTARI, Félix, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille Plateaux*, Paris, les Éditions de minuit, 2013, 646 p.
- FISCHER-LICHTE, Erika, *Theatre, Sacrifice, Ritual. Exploring Forms of Political Theatre*, Londres & New York, Routledge, 2005, 290 p.
- GREGG, Melissa, & SEIGWORTH, Gregory (éd.), *The Affect Theory Reader*, Durham/London, Duke University Press, 2010, 392 p.
- JAMESON, Fredric, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, Beaux-Arts de Paris, 2011, 605 p.
- LARCHER, Chrysostome (trad.), « Le Livre de Job », dans *La Bible de Jérusalem*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1998, p. 896-950.
- LIDDELL, Angélica, *Te haré invencible con mi derrota*, dans *La casa de la fuerza, Te haré invencible con mi derrota, Anfaegtelse*, Segovia, La uña RoTa, 2011, 140 p.
- LIDDELL, Angélica, *Te haré invencible con mi derrota*, 2009, <http://artescenicus.uclm.es/index.php?sec=artis&id=33> (Consulté le 13/05/2017).
- LIDDELL, Angélica, « Poética teatral (“¿Y si nada les puede conmovér?”) », dans *Seis manifestaciones artísticas, seis creadoras actuales*, Madrid, UNED, 2006, p. 110-111.
- LIDDELL, Angélica, *La Maison de la force. Tétralogie du sang*, Christilla Vasserot (trad.), Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2012.
- MASSUMI, Brian, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensations*, Durham, Duke University Press, 2002, 328 p.
- SANDOVAL, Chela, « Fredric Jameson : Postmodernism Is a Neocolonizing Global Force », dans *Methodology of the Oppressed*, Minneapolis & Londres, University of Minnesota Press, 2000, p.15-37.
- SPINOZA, Baruch, *Éthique*, Paris, Librairie générale française, 2016, 627 p.
- SQUIRE, Corinne, « The public life of emotions », *International Journal of Critical Psychology*, 1, 2001, p. 1627.
- TERADA, Rei, *Feeling in Theory: Emotion after the “Death of the Subject”*, Cambridge, Harvard University Press, 2001, 211 p.
- WATSON, Sean, « Policing the affective society: beyond governmentality in the theory of social control », *Social and Legal Studies*, 8, 1999, p. 227-251.