



SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN DE
GÉNERO Y ESTUDIOS CULTURALES

Pour un tragique féminin contemporain : intertextualité, intermédialité et performativité dans *Génesis 6, 6-7* d'Angélica Liddell

Adeline CHAINAIS

Université Paul-Valéry Montpellier 3 – Laboratoire L.L.A.C.S. EA4582
adeline.chainais@univ-montp3.fr

Aurélie DENY

Université Bourgogne Franche-Comté – Laboratoire C.R.I.T. EA3224
aurelie.deny@univ-fcomte.fr

Abstract: This article offers an analysis of the last part of *Trilogía del Infinito* by Angelica Liddell, *Génesis 6, 6-7*, related to the question of gender. This show, created by a female artist who founded her own company and triumphs on international stages, tackles specifically feminine themes such as maternity (in the mode of the obscene and the horrible), in particular through the theme of infanticide – represented in the play by the figure of Medea. The show also deconstructs the usual binary codes in the configuration of female and male identities, in particular through the treatment of the body on stage. Envisaged in its different textual and scenic aspects, the play is analyzed in the light of the concepts of intertextuality, intermediality, intersemioticity and performativity, in order to define the specificity of the dramatic and scenic language of Angelica Liddell. It therefore appears that in this spectacle, in which there is very few spoken text, Angelica Liddell's aesthetic and identity quest goes through other modalities and leads to the invention of a specific language which renews the tragic modality in the present era and it is part of the general tendency of female dramaturgies and scenographies of the late twentieth and early twenty-first centuries to deconstruct, center, and sometimes even transgress and subvert the models imposed by patriarchal society to create new ones, more in line with individual feelings and the present. For the Spanish performer, this quest also involves an exploration of the religious which corresponds to the search for a transcendence necessary for the fashioning of her own identity as well as that of a collective meaning.

Key words: Contemporary drama - Spain - Angélica Liddell - Women - Gender - Maternity - Infanticide.

Resumen: Este artículo propone un análisis de la tercera parte de la *Trilogía del Infinito* de Angélica Liddell, *Génesis 6, 6-7*, en relación con las cuestiones de género. Este espectáculo, además de haber sido creado por una mujer quien fundó su propia compañía y va triunfando en los escenarios internacionales,

aborda temáticas propiamente femeninas como la maternidad a través del prisma de lo obscuro y del horror, particularmente por medio del tema del infanticidio, encarnado en la obra por la figura de Medea, y desarticula los códigos binarios que entran habitualmente en la configuración de las identidades femenina y masculina, por ejemplo a través del tratamiento del cuerpo en el escenario. Se explora este espectáculo bajo sus diversos aspectos textuales y escénicos, y se analiza *Génesis 6, 6-7* a la luz de los conceptos de intertextualidad, intermedialidad, intersemiotividad y performatividad, para determinar la especificidad del lenguaje dramático y escénico de Angélica Liddell. De ahí se revela que, en este espectáculo en el que la parte de texto hablado está muy reducida, la búsqueda estética e identitaria de Angélica Liddell pasa por otras modalidades y conduce a la invención de un lenguaje específico que contribuye a renovar la modalidad trágica en la época actual y se inscribe en la tendencia general de las dramaturgias y escenografías femeninas de finales del siglo XX y principios del XXI a desarticular, descentrar y hasta a veces transgredir y subvertir los modelos impuestos por la sociedad patriarcal para crear otros más conformes al sentir individual y al tiempo presente. Esta búsqueda pasa también, en el caso de la artista española, por una exploración de lo religioso, que corresponde al anhelo de Angélica Liddell de conseguir una forma de trascendencia necesaria para la construcción tanto de su identidad propia como de un sentido colectivo.

Palabras clave: Teatro contemporáneo – España – Angélica Liddell – Mujer – Género – Maternidad – Infanticidio.

Résumé : Cet article propose une analyse du dernier volet de la *Trilogía del Infinito* d'Angélica Liddell, *Génesis 6, 6-7*, en lien avec la question du genre. Ce spectacle, outre le fait qu'il a été créé par une artiste femme qui a fondé sa propre compagnie et triomphe sur les scènes internationales, aborde des thématiques proprement féminines comme, par exemple, la maternité sur le mode de l'obscur et de l'horreur, en particulier à travers le thème de l'infanticide incarné dans la pièce par la figure de Médée, et déconstruit les codes binaires habituels dans la configuration des identités féminine et masculine, notamment par le biais du traitement du corps sur scène. Le spectacle est envisagé dans ses différents aspects textuels et scéniques, et analysé à la lumière des concepts d'intertextualité, d'intermédialité, d'intersémiotivité et de performativité, afin de définir la spécificité du langage dramatique et scénique d'Angélica Liddell. Il apparaît dès lors que, dans ce spectacle, dans lequel la part de texte parlé est extrêmement réduite, la quête esthétique et identitaire d'Angélica Liddell passe par d'autres modalités et conduit à l'invention d'un langage spécifique qui renouvelle la modalité tragique à l'époque actuelle et s'inscrit dans la tendance générale des dramaturgies et scénographies féminines de la fin du XX^e et du début du XXI^e siècle à déconstruire, décentrer, et même parfois transgresser et subvertir les modèles imposés par la société patriarcale pour en créer de nouveaux plus conformes au ressenti individuel et au temps présent. Cette quête passe également, chez la performeuse espagnole, par une exploration du religieux, qui correspond à la recherche d'une transcendance nécessaire à la construction tant de son identité propre que d'un sens collectif.

Mots-clés : Théâtre contemporain – Espagne – Angélica Liddell – Femmes – Genre – Maternité – Infanticide.

Génesis 6, 6-7 est le troisième volet de la *Trilogía del infinito*, publiée en 2016 par La Uña Rota et dans laquelle Angélica Liddell, dans la lignée du *Ciclo de las Resurrecciones* (2015), poursuit une quête esthétique d'ordre mystique. Si l'ensemble de l'œuvre de l'artiste espagnole se caractérise par l'excès, la violence, l'indécence, voire l'obscène¹, etc., elle évolue peu à peu vers une recherche de la transcendance, son théâtre étant de plus en plus lié au sacré et laissant une place de plus en plus grande à la plasticité au détriment du texte².

Le spectacle étudié ici apparaît comme une étape importante dans cette évolution de l'artiste vers un théâtre de plus en plus visuel et performatif, dont la parole disparaît peu à peu, et qui fait la part belle au rituel³. Créée à Naples le 17 juin 2017⁴, la pièce est toutefois très différente du projet initial tel qu'il apparaît dans l'ouvrage publié en 2016⁵, le travail scénique d'Angélica Liddell n'obéissant pas à la logique classique de mise en scène d'un texte écrit au préalable. Bien au contraire, chez elle, le texte s'écrit à partir de ce qui s'invente sur scène : il s'élabore à partir de différents matériaux (des notes prises par Angélica, des extraits de son journal intime, des textes écrits par elle ou par d'autres, des images diverses et variées) et se fixe, de façon extrêmement précise, avec l'expérience du plateau, du corps des acteurs — y compris le sien —, des voix, etc.⁶. Il s'agit également d'un *work in progress*, dans la mesure où il évolue d'une représentation à l'autre, comme en témoignent les différences qui existent entre le spectacle filmé à Naples et celui joué les 17 et 18 janvier 2018 au Centre Dramatique National de Montpellier⁷, alors rebaptisé hTh (humain Trop humain) par son directeur de 2014 à 2018, l'Hispano-argentin Rodrigo García.

Génesis 6, 6-7, tout comme l'ensemble des créations d'Angélica Liddell, apparaît donc comme un théâtre où l'intertextualité est omniprésente, son

¹ Voir à ce sujet l'analyse de Muriel Plana dans le chapitre « Mise en scène au féminin ou l'obscène présent » dans son ouvrage *Théâtre et féminin : identité, sexualité, politique* (Plana, 2012, 235-256).

² Suite à la polémique suscitée par la séquence dite « des poulpes » après les représentations de *¿Qué haré yo con esta espada?* au festival d'Avignon, Angélica Liddell expliquait, lors de la rencontre avec le public organisée le 09 juillet 2016, qu'elle comptait désormais se passer de la parole et privilégier l'expression plastique en raison du pouvoir de suggestion de l'image. Sur ce sujet, voir l'article d'Aurélien Deny (Deny).

³ Dans *Génesis 6, 6-7*, le temps de texte récité représente environ 16 minutes sur 1h42 de spectacle dans la captation réalisée à Naples — à quoi il faut ajouter les projections de texte sur écran, mais qui restent, somme toute, assez peu nombreuses.

⁴ Pour voir des images du spectacle, consulter <https://www.youtube.com/watch?v=bPHNzbKfh5E>. Consulté le 20/10/2019.

⁵ Un seul passage apparaît à la fois dans le texte publié et dans le spectacle : « El ano se deposita sobre la boca / Dios no nos pide que renunciemos al amor » (Liddell, 2016 ; 370). Toutefois, de nombreux thèmes et motifs sont communs aux deux versions (le motif du lait, la thématique de l'amputation, la question de la création et de la destruction, etc.).

⁶ Voir sur ce sujet le documentaire réalisé par Manuel Fernández-Valdés, *Angélica [una tragedia]* (Fernández-Valdés). Les séances de travail de *Todo el cielo sobre la tierra (El síndrome de Wendy)* y sont filmées et donnent à voir le processus de création d'Angélica Liddell.

⁷ Dans la captation réalisée à Naples, par exemple, Angélica exhibe sa poitrine nue dans la scène où elle chante la chanson « Ma che freddo fa », tandis qu'elle est restée vêtue sur la scène de Montpellier.

auteure assumant et revendiquant la multiplicité des influences⁸, mais également comme un théâtre hybride, dans lequel s'entremêlent les genres et les matériaux, et comme un théâtre de la performance, du vivant et de la corporalité, un théâtre dans lequel le corps est à la fois action et verbe. C'est pourquoi il nous a semblé pertinent d'étudier l'intertextualité, l'intermédialité et la performativité à l'œuvre dans ce spectacle, afin de faire émerger la spécificité du langage dramatique et scénique d'Angélica Liddell, en lien avec les écritures dramatiques féminines contemporaines⁹, mais également pour saisir, au-delà du mystère et, parfois, de l'incompréhension à laquelle se confrontent ses spectateurs, le sens de son œuvre.

Cette étude nous a ainsi conduites à nous interroger sur la façon dont Angélica Liddell traite la condition féminine et, en particulier, la maternité. Si elle ne se revendique pas comme féministe (son discours peut d'ailleurs parfois choquer dans la mesure où il s'éloigne des présupposés politiquement corrects communément admis, notamment par les médias dominants¹⁰), elle rejette violemment une féminité qui serait conditionnée par l'enfantement (une thématique qui apparaît dans plusieurs de ses œuvres précédentes : *Lesiones incompatibles con la vida* (2003), *Ping Pang Qiu* (2013), *Todo el cielo sobre la tierra (El síndrome de Wendy)* (2014), entre autres). Ce rejet de la figure maternelle s'exprime dans *Génesis 6, 6-7* à travers la figure de Médée, la mère infanticide, l'anti-mère par excellence (un personnage qui apparaissait déjà dans *¿Qué haré yo con esta espada? Aproximación a la ley y al problema de la belleza*, le second volet de la *Trilogía del Infinito*).

Plus qu'un choix personnel, Angélica Liddell en fait une question collective et confère à cette décision une dimension éthique, dans la mesure où le refus de la maternité, chez elle, est étroitement corrélé à la dénonciation d'une société matérialiste, cruelle et hypocrite. À travers la mise à mal, dans *Génesis 6, 6-7*, de la figure maternelle mais également des attributs du masculin, c'est un ordre établi rationnel, patriarcal, voire misogyne, et brutal qu'elle remet en question. La catharsis devient, dès lors, la seule voie d'accès, ou de retour, à une forme de transcendance perdue. Il s'agit de revenir aux origines de la tragédie, le sacrifice devenant pour Angélica Liddell, qui reprend les idées de Jacques Derrida sur le sujet (Derrida), la clé de voûte de sa pensée philosophique et théâtrale¹¹.

Elle invente ainsi une nouvelle forme de théâtre dans laquelle l'intermédialité, la performance et la ritualité occupent une place de premier choix, et qui privilégie, comme nous aurons l'occasion de le démontrer ici, l'émotion plutôt que la réflexion, le mystère et l'hermétisme plutôt qu'une rationalité limpide, contribuant ainsi de cette manière à la réactualisation, au sein du « théâtre des

⁸ Voir notamment sur ce point l'interview qu'elle a donnée lors de la Biennale de Théâtre de Venise le 09/08/2016 : « A mí me gusta trabajar con la influencia; yo no quiero hacer cosas originales, no, yo quiero ser influenciada [...] y quiero que se vea la influencia », https://www.youtube.com/watch?v=_wVVEsm-40w. Consulté le 20/10/2019.

⁹ Voir à ce sujet l'ouvrage déjà cité de Muriel Plana, ainsi que celui d'Emmanuelle Garnier consacré aux dramaturges femmes dans l'Espagne contemporaine, et notamment le lien qu'elles entretiennent avec la notion de tragique (Plana ; Garnier).

¹⁰ C'a été le cas notamment avec le spectacle *The Scarlet letter*, joué en janvier 2019 au Théâtre de la Colline à Paris, comme en témoigne le titre suggestif de l'article publié par Emmanuelle Bouchez dans *Télérama* le 19/01/2019 : « 'The Scarlet letter', la dernière provocation pas très #MeToo d'Angélica Liddell » (Bouchez).

¹¹ Voir à ce sujet son ouvrage théorique intitulé *El sacrificio como acto poético* (Liddell, *El sacrificio como acto poético*, 2015).

femmes » défini par Muriel Plana¹², de la modalité tragique¹³ dans un monde contemporain trop souvent réduit à la matérialité et à l'animalité.

1. Intertextualité dans *Génesis 6, 6-7*, ou la dialectique création/destruction comme axe structurant du spectacle.

Le dernier opus de la *Trilogía del infinito* est placé, dès le titre, sous le sceau de l'intertextualité. Une intertextualité biblique fondée sur l'Ancien Testament (la *Genèse* et le *Livre d'Ézéchiel* principalement), mais également mythologique et théâtrale à travers le mythe de Médée, mis en scène initialement par Euripide et repris ensuite, entre autres dramaturges, par Sénèque.

Cette intertextualité prend différentes formes dans la pièce, qu'il s'agisse de citations directes projetées sur écran — lesquelles se recourent parfois avec le texte des musiques diffusées sur scène —, ou bien de l'allusion et de l'évocation, par exemple dans le texte récité par les deux acteurs russes au début de la pièce, ou dans le monologue final d'Angélica. On peut parler dans ce cas, avec Rosi Braidotti, citée par Camille Back¹⁴, de « transpositions nomades » ou, plus largement, d'un processus de réécriture faisant la part belle à l'« empreinte affective » et au « remaniement créateur » (Back : 110), c'est-à-dire à une subjectivité assumée.

Le dénominateur commun aux différents hypotextes dans cette pièce est la dialectique création/destruction. La volonté de détruire ce qui a été engendré est traitée tant du point de vue masculin, par le biais de l'Ancien Testament, que du point de vue féminin, à travers le mythe de Médée. Dans les deux cas, la décision est prise par une divinité (Yahvé dans la Bible, Médée, qui est la petite fille du Soleil, dans le mythe).

Le titre même de la pièce inscrit la dialectique création/destruction au cœur du projet d'Angélica Liddell, dans la mesure où il fait référence à deux versets du premier livre de l'Ancien Testament dans lesquels sont évoquées la colère de Dieu et sa décision d'anéantir ce qu'il a créé en punition des péchés commis par Adam et par sa descendance :

6 : Yhwh regrette / d'avoir fait l'adam sur la terre / et se tourne
douleur vers son coeur

7 : Yhwh dit / De la surface du sol / je vais effacer l'adam ma
création / L'adam comme la grosse et la petite bête / comme
tout ce qui vole dans le ciel / Oui je regrette de les avoir faits¹⁵.

¹² Muriel Plana définit dans l'ouvrage déjà cité le « théâtre des femmes » comme un théâtre « dont les auteurs et/ou metteurs en scène sont de sexe féminin, cela ne présupant rien de la féminité ou du féminisme de leurs productions » (Plana, 2012, 295).

¹³ Avec Emmanuelle Garnier, nous définirons le tragique comme une catégorie philosophique qui « rejoint l'essence humaine en ceci qu'il amène le spectateur à ressentir une émotion métaphysique en relation avec la conscience qu'il a de la fragilité, de la dérision et de l'impuissance de la condition humaine face aux éléments qui le dépassent » (Garnier, 2011, 16).

¹⁴ Nous reprenons ici l'analyse menée par Camille Back (Back).

¹⁵ Le verset qui précède justifie cette décision (« Yhwh voit sur la terre / le mal immense de l'adam / et au quotidien / tous ses mauvais projets », *Genèse* 6, 5) et l'épisode qui suit est

La scène d'ouverture nous plonge, elle, au cœur de la Création, avec la projection d'un extrait du *Livre d'Ézéchiel*, puis la diffusion d'un extrait de la *Symphony N° 7 (7 Gates of Jerusalem)*¹⁶, du compositeur polonais Krzysztof Penderecki, et dont le texte est précisément celui qui vient d'être projeté.

Dans cet extrait, Ézéchiel raconte comment Dieu l'a envoyé dans une vallée remplie d'ossements et leur a fait reprendre vie par l'intermédiaire de son souffle :

« Prophétise au souffle, me dit-il, prophétise, fils d'adam. Dis au souffle : Le Seigneur Yhwh parle : Viens, souffle, des quatre vents ! Souffle dans ces morts, ces massacrés, et qu'ils vivent ! » Je prophétise comme il m'en a donné l'ordre et le souffle vient en eux, ils reprennent vie, il se dressent sur leurs pieds — c'est une immense armée. (*Ézéchiel* 37, 9-10)

Un texte qui n'est pas sans rappeler la création d'Adam telle qu'elle est évoquée dans la *Genèse* (2, 7) : « Yhwh fabrique un adam poussière / qui vient du sol / souffle la vie dans ses narines / l'adam se met à vivre. »

C'est cette création de l'Homme par Dieu, ainsi que le péché originel, que nous donne à voir ensuite la deuxième scène ou séquence de la pièce¹⁷, introduite, cette fois, par une citation de la *Genèse* projetée sur écran : « Qui t'a appris que tu es nu ? » (*Genèse* 3, 11).

Les deux personnages qui entrent alors en scène, incarnés par des acteurs russes, nus et peints en rouge, sont tout droit venus, à bord de leur vaisseau, d'une autre galaxie et s'auto-définissent comme « les premiers » êtres (humains ?) sur Terre, incarnant ainsi le couple originel d'Adam et Ève. Ils s'interrogent alors sur la nature de Dieu (matière ou esprit), sur leur existence même (« Nous dépendons d'une erreur¹⁸ », dit la femme) et tentent, à l'instar d'Adam, de trouver un langage capable de dire le monde qui les entoure. La parole est alors associée à la vie elle-même et à la descendance (un thème très présent dans la *Genèse*), et au sperme comme instrument de fécondation, comme en témoigne ce court dialogue :

La femme.—La parole.
L'homme. —Comme le sperme, elle existe avant,
là d'où la lumière ne peut revenir.
La femme. —Le sperme comme la parole.

celui du déluge, dont Noé et sa descendance seront les seuls survivants. Toutes les citations bibliques sont tirées de l'édition suivante : *La Bible*. Paris-Montéal: Bayard-Médiaspaul, 2001.

¹⁶ Le morceau interprété est le VI. *Facta Es Super Me Manus Domini*, dont le texte est constitué des versets 37, 1-10 du *Livre d'Ézéchiel*.

¹⁷ Nous avons introduit nous-mêmes cette division en séquences pour faciliter l'analyse ; elle ne figure de façon explicite ni dans le spectacle ni dans le texte.

¹⁸ Les citations extraites de la pièce sont les sur-titres en français réalisés par Christilla Vasserot pour l'espagnol, lesquels ont été projetés lors de la représentation de la pièce au CDN de Montpellier. Ils sont inédits à ce jour.

L'Homme, tel un nouvel Adam, nomme alors les objets qui l'entourent (et qui sont autant d'éléments constitutifs de la pièce) : « L'homme.—MACHINE / FARINE / BLANC / LAIT / GALAXIES / PAIN / ÉLECTRICITÉ / PILLULES / VERRE / BRAS / COUTEAU / PIERRE. » La scène se clôt sur un clin d'œil humoristique (on pourrait dire grotesque) au verset 3, 21 de la *Genèse* (« Ywhw Dieu fait des tuniques de peau / à Adam et à sa femme pour les habiller ») lorsque deux manteaux de fourrure tombent du haut de la scène sur le plateau et les deux personnages les enfilent avant de quitter celui-ci.

Comme on le sait, c'est à travers ce péché que l'Homme a accédé à la connaissance, devenant ainsi l'égal de Dieu, et qu'il a acquis, selon la *Genèse*, « l'expérience du bon et du mauvais » (*Genèse* 3, 5). Il n'est pas étonnant, dès lors, que l'Homme remette en question la toute-puissance divine (comme c'est le cas dans le dialogue initial des deux personnages) et qu'il s'oppose à son Créateur, comme le montre la référence au verset 32, 29 de la *Genèse*, que l'acteur russe déclame solennellement (il s'agit des mots que Dieu a adressés à Jacob, le deuxième fils d'Isaac) : « Tu as lutté avec Dieu / et tu as été vainqueur. / Tu seras donc appelé Israël : / celui qui lutte avec Dieu¹⁹ ». C'est bien dans ce rapport conflictuel au Créateur qu'est envisagé l'Homme, et *a fortiori* l'artiste, dans ce troisième volet de la *Trilogía*²⁰.

Pourtant, c'est une soumission absolue à Dieu qu'Angélica nous donne à avoir à travers l'évocation d'Abraham et de son fils Isaac, autres éléments de l'intertextualité biblique dans le spectacle. Dans la troisième séquence, en effet, un acteur nu entre en scène et traduit en langue des signes deux nouveaux versets de la *Genèse* : « Ton nom ne sera plus Abram / mais Abraham / père à qui je donne / tout un monde. / Je te rendrai fécond et multiple / je ferai de toi des nations / toute une lignée de rois » (*Genèse* 17, 5-6).

Dans cette même séquence, est projeté sur écran le verset 21, 6 : « Sara dit : 'Dieu m'a fait rire' », verset qui évoque la réaction de Sara lorsque Dieu lui a permis d'enfanter alors qu'elle était déjà très âgée et qu'elle n'avait plus ses règles. Dans cette troisième séquence, la création est à nouveau associée à son pendant, la destruction, à travers l'évocation d'Isaac (la séquence se clôt sur ces mots : « Isaac signifie 'rire'²¹ »), le fils qu'Abraham a été sur le point de sacrifier en signe de soumission et d'obéissance à son Dieu.

Dans ce sacrifice d'Abraham, sur lequel elle s'est exprimée à différentes reprises, Angélica voit l'acte anti-social par excellence, mais aussi « un acto solitario de creencia » (Liddell, *El sacrificio como acto poético*, 2015 : 109), destiné à rendre au spectateur son âme, à travers une « pedagogía del asombro » (115) mais également du mystère : « En el tiempo de las muertas colectivas es necesario el sacrificio individual como rebeldía o barricada. El arte, sacrificio íntimo en un espacio público, es nuestra rebeldía. Gracias al sacrificio recuperamos la identidad que perdemos en la masacre. » (99)

¹⁹ Sur ce point, une autre allusion intertextuelle apparaît dans le dialogue entre les deux personnages, lorsqu'ils évoquent le vaisseau à bord duquel ils sont arrivés et qui aurait été abandonné, selon eux, « dans l'orbite de Jacob ».

²⁰ Le dialogue entre les deux personnages confirme cette idée : « La femme.—Nous devons lutter avec Dieu. / L'homme.—[...] Dieu ne peut aimer / Que ceux qui l'ont vaincu. »

²¹ D'autres exemples d'intertextualité biblique apparaissent également dans le monologue final d'Angélica, dans lequel elle reprend l'épisode de la *Genèse* selon lequel les filles de Lot violent leur père pendant son sommeil pour assurer sa descendance : « Pour te lécher les testicules, / il aurait fallu que je sois / ta mère, ta fille ou ta sœur. / Regarde la tête de ta mère, de ta fille / et de ta sœur surgir d'entre tes jambes. / Et la bouche de ta fille pleine de ton sperme. »

C'est dans cette même logique de sacrifice que s'inscrit un autre type d'intertextualité, celle qui fait écho au mythe de Médée, une autre infanticide, et qui résonne notamment dans le monologue final d'Angélica. Dans le cas de la Caucasienne (c'est comme cela que la définit Sénèque, ce qui peut expliquer le choix de la langue russe dans la pièce), ce n'est pas l'alliance avec Dieu qui guide son acte, mais une douleur immense (celle d'avoir été répudiée par son mari Jason, le père de ses enfants, après avoir quitté pour lui son père et sa patrie) et sa soif de vengeance [qu'elle explique en ces termes : « Enfants qui fûtes un jour les miens / À vous de payer pour les crimes de votre père » (Sénèque : 81)]. Les versions du mythe diffèrent mais, dans la version de Sénèque, le personnage prend un plaisir certain dans l'acte de tuer et regrette de ne pas avoir d'autres enfants sur lesquels commettre cet acte aussi cruel que transgressif : « Si seulement mon ventre avait accouché d'une progéniture aussi nombreuse que celle de l'arrogante Niobé ! / Avoir porté quatorze enfants ! / Je n'ai pas assez de fils pour me venger » (84). Une idée que l'on retrouve dans le monologue final d'Angélica : « Le voilà, le vide, / Ne pas avoir d'enfants / à assassiner. / Et qu'il soit trop tard / pour les engendrer / Si seulement j'avais des enfants / pour les poignarder ».

L'intertextualité « subjective », ou la réécriture, fonctionne également à partir de cet autre extrait de la *Médée* de Sénèque : « Je vais les égorger tous les deux / Mais cela ne suffira pas à ma douleur / Elle est trop grande / Si dans mon ventre peut se trouver encore quelque fœtus / Je m'ouvrirai le corps d'un coup d'épée / Et j'arracherai l'embryon » (89) Dans son monologue, Angélica explique :

Je serais heureuse / de concevoir tes enfants / et d'avorter
jour après jour [...] / Tous les enfants que tu engendrerais /
dans mon ventre mourraient en moi / sans avoir vu le jour. /
Certains fœtus attendraient le suivant pour / se battre et se
dévorer mutuellement, / cannibales déjà dans mes entrailles.
/ Alors le sang s'écoulerait du cloaque sexuel / au cloaque de
la reproduction, / comme la transgression est liée à la loi. / Et
moi, je sourirais et je dirais : / lui, il les engendre en moi / et
avant qu'ils naissent / je les tue. / Je les tue. / Je le dirais en
souriant. / Et j'attendrais impatiemment / la prochaine
grossesse et / le prochain avortement. / La prochaine
grossesse / me rendrait aussi heureuse / que le prochain
avortement.

Le thème de l'infanticide, qu'Angélica avait déjà traité dans *El matrimonio Palavrakis* en 2001, est à mettre en lien avec son rejet violent de la maternité ; dès 2003, dans un spectacle intitulé *Lesiones incompatibles con la vida*, Angélica renonçait publiquement et violemment à être mère, un renoncement qu'elle réaffirmera avec la même virulence et le même dégoût dix ans plus tard dans *Todo el cielo sobre la tierra (El síndrome de Wendy)*²², et que l'on retrouve ici,

²² Nous renvoyons sur ce sujet à l'analyse d'Éléonore Berger : « En appuyant sur la fonction utilitariste à l'échelle sociale de l'image de mère, Liddell opère une déconstruction — par la désacralisation — du mythe de la femme-mère, cette figure de Marie ancrée dans la culture occidentale faisant de la maternité un accomplissement pour le sujet féminin » (Berger : 25).

alors que la possibilité d'une grossesse n'existe plus pour l'artiste, désormais âgée de 53 ans,

Le sacrifice, par le biais de l'infanticide, apparaît donc comme un élément central de la pièce, influençant jusqu'aux formes esthétiques choisies. En effet, si l'intertextualité fonctionne par le biais de la citation ou bien de l'allusion et de la réécriture, il n'en reste pas moins que la part de texte est particulièrement réduite dans ce dernier opus.

Après le deuxième volet de la Trilogie, Angélica Liddell avait affirmé à différentes reprises son désir de se passer de la parole, comme par exemple dans une interview qu'elle a donnée à *Carnet d'Art* alors qu'elle travaillait sur *Génesis 6, 6-7* :

J'espère qu'il n'y aura pas de mots. C'est une conséquence naturelle de *¿Qué haré yo con esta espada?* et de cette citation de Nietzsche : « Elle aurait dû chanter, cette âme humaine, et non parler ! ». J'aimerais que ce soit une œuvre dans laquelle il n'y ait que des chansons, des motets de Carlo Gesualdo. Ce serait comme appeler à l'insuffisance de la parole, à son épuisement. M'exprimer sans parole est un désir très ancien et profond, je pense que l'idée d'y arriver me fait paniquer (Agostin).

Dans un texte intitulé « *Llaga de nueve agujeros* », elle parle, en citant Adorno, de l'« atrophie du langage », de son échec à dire la douleur, une douleur qui, selon elle, ne peut s'exprimer sur scène que par le corps :

Sur scène, c'est par rapport à un corps que l'on prend les décisions. La parole entre dans le corps en provoquant des lésions incompatibles avec la vie, des morts spasmodiques et brillantes comme la mort des poissons. Le corps sur scène est le lieu du *pathos* de la parole, c'est-à-dire, le lieu de la souffrance (Liddell, *El sacrificio como acto poético*, 2015 : 26).

Consciente de l'insuffisance du langage verbal, mais également du caractère originellement rituel du théâtre (l'étymologie de « tragédie » est constituée des mots grecs signifiant « chant » et « bouc », le bouc que l'on sacrifiait pendant les fêtes à Dionysos dans la Grèce antique), Angélica propose « un périmètre rituel », où elle pense que « la loi de la beauté peut gagner, qu'elle peut triompher par-delà la loi de l'État » (Agostin), son but étant de revenir à l'homme primitif, de l'amener sur le terrain de l'irrationnel et du tragique, et donc du sacrifice et du rituel. Il s'agit pour elle de lui redonner accès à une transcendance que lui a fait perdre la société dans laquelle il vit (laquelle repose sur un pacte hypocrite) et d'œuvrer de cette manière tant à son émancipation qu'au bien commun²³.

²³ Elle explique cette démarche dans une interview filmée réalisée par le journal brésilien *A crítica*. L'interview est visible à l'adresse suivante : <http://www.acritica.net/editorias/cultura/angelica-liddell-e-a-dramaturgia-implacavel/237322/>. Consultée le 14 avril 2018.

2. Intermédialité dans *Génesis 6, 6-7* : vers un langage de l'émotion

Si l'intertextualité fonctionne comme un mécanisme central de *Génesis 6, 6-7*, Angélica Liddell privilégie également d'autres langages qui ne passent pas par la raison mais, au contraire, créent une émotion, voire une commotion chez son spectateur. Il s'agit en effet, pour l'auteure-performatrice, de faire vivre à celui-ci une expérience sensorielle et émotionnelle qui l'amènera, dans un second temps, à la réflexion, par imprégnation dans sa mémoire et dans sa chair [on pense ici à Artaud qui parlait de faire « rentrer par la peau la métaphysique dans les esprits » (Artaud : 153)].

Si le travail d'Angélica Liddell part généralement d'un ou plusieurs textes qui, certes, vole(nt) généralement en éclats dès les premières répétitions mais restent tout de même au cœur de son travail de création, elle se plaît également à inclure dans ses spectacles d'autres types de langages non textuels, tels que la peinture et, de manière générale, les arts plastiques, la vidéo, la musique, le chant, la danse, etc., ce qui constitue la définition-même de l'intermédialité.

Ses spectacles se caractérisent, en effet, nous l'avons évoqué plus haut, par leur forte dimension plastique et esthétique. Mais loin d'une conception traditionnelle et réaliste de la scénographie, l'artiste envisage l'espace scénique comme un « espace de tension²⁴ » qui interpelle physiquement le spectateur et le rend vulnérable. Tout y est réfléchi, construit, écrit pour l'atteindre émotionnellement : la scénographie, la lumière, l'espace et les objets, les images, les couleurs, les costumes etc., tous créés par Angélica elle-même dans ce spectacle. Le regard, mais également les autres sens du spectateur, sont interpellés par de véritables tableaux vivants :

Trabajo con la imagen: es como dibujar. Es tener un lienzo viviente. Por eso disfruto tanto con los cuerpos de los actores, la idea de componer en el espacio y que esto transmita algo. La forma por la forma no me interesa. Me interesa que esté generando una emoción, un sentimiento²⁵.

La peinture est une source d'inspiration fondamentale pour Liddell, comme elle l'explique elle-même, soulignant la théâtralité de certaines œuvres picturales : « Los mejores espectáculos los he visto frente a un Caravaggio, un Tintoretto, un Ribera, un Giotto, un Masaccio, o un Goya. Hay más teatro en el museo del Prado que en cualquier escenario » (« *El año de Ricardo* » : 188). C'est notamment la peinture de la Renaissance qui l'inspire, comme elle l'a expliqué à différentes reprises : « Me parece que hay que volver de alguna manera a lo canónico, hay que mirar otra vez a pintores el Renacimiento²⁶ » ; « Por encima

²⁴ « El espacio escénico [...] debe ser despojado del concepto escenográfico-decorativo tradicional, más cercano del ornamento y el mobiliario que de lo realmente expresivo. El espacio escénico se despoja pues del diseño, esa trampa o mentira estética, para convertirse en un espacio de tensión moral » (Liddell, *El sacrificio como acto poético*, 2015 : 46).

²⁵ « Biennale Teatro 2016 - Meeting with Angélica Liddell », https://www.youtube.com/watch?v=_wWVESHM-40w. Consulté le 20/10/2019.

²⁶ « Angélica Liddell - Boca Summer School 2017 », <https://www.youtube.com/watch?v=MQuG3UJwTqg>. Consulté le 20/10/2019.

de todo, es la pintura del Renacimiento lo que más me nutre. » (Liddell, 2017 : 54)

Si les dernières créations liddelliennes ont souvent été qualifiées de « néo-baroques », voire de « rock et baroques » (par la lumière, les matières et couleurs chaudes — la brillance, le rouge, le doré, etc. —, la profusion et le débordement des objets, la verticalité de l'espace, etc.), *Génesis 6, 6-7* se démarque de l'ensemble de son œuvre par son esthétique plus froide, plus métallique, même si certains tableaux rappellent clairement l'esthétique de la Renaissance, notamment les différentes poses que prennent les jumelles dénudées. À la différence de la plupart de ses spectacles, dont les lumières étaient signées Carlos Marquerie, dans *Génesis 6, 6-7*, c'est l'auteure-performeuse qui se charge de cet aspect de la scénographie. Elle choisit une lumière froide, crue, une lumière de bloc opératoire qui rappelle l'acte chirurgical — une circoncision — projeté en fond de scène dans la première séquence de la pièce.

Sur le plan chromatique, un contraste s'opère entre, d'une part, des couleurs froides et pâles, ainsi que le noir et le blanc (la farine, le lait, la robe et le voile de la mariée, le rideau de mousseline) et, d'autre part, les corps nus peints en rouge des deux personnages russes, ou encore les longues et amples robes bordeaux des deux jumelles. C'est également un contraste entre les couleurs mates et la brillance du métal qui caractérise la scénographie de *Génesis 6, 6-7*, symbolisant peut-être un monde en construction (ou en cours de destruction).

Par ailleurs, l'espace scénique, comme souvent dans les spectacles d'Angélica Liddell, y est fragmenté et les images sont rigoureusement composées, comme en témoigne la disposition des différents objets sur le plateau. La verticalité est toujours privilégiée (à travers les manteaux de fourrure qui tombent du ciel, la plaque métallique qui descend ou le cheval suspendu), mais l'horizontalité est également renforcée par le laminoir industriel présent sur scène ou la kalashnikov présentée à l'horizontale à diverses reprises dans la pièce.

L'espace, dans *Génesis 6, 6-7* comme dans d'autres de ses spectacles apparaît comme un espace désorganisé et le principe de symétrie y est rompu (Garnier : 127). Ce qu'Angélica construit, c'est un espace performatif, de tension, où les objets (la montre à gousset, la pâte à pain, le verre de lait, les cailloux qu'elles étale sur le sol, etc.) semblent prendre vie dans les mains des acteurs, à travers les rituels dans lesquels ils interviennent :

Los objetos, fuera de un espacio de tensión, son superficiales, artificiales e inertes, pero en el espacio escénico son las acciones las que dotan al objeto de culpabilidad y responsabilidad. Cuando el objeto y la acción se unen desaparecen el uno y la otra para dejar paso al sentido, es decir, al lenguaje. Se ha creado lenguaje. Nuestra misión es fabricar sentido dándole así la oportunidad a la revelación, haciendo visible lo invisible (Liddell, *El sacrificio como acto poético*, 2015 : 46).

Angélica Liddell invente ainsi un langage non verbal particulièrement riche, que viennent compléter les vidéos, photos et autres éléments intermédiaires. Comme indiqué précédemment, *Génesis 6, 6-7* s'ouvre sur la projection d'une

vidéo montrant une circoncision réalisée dans un bloc opératoire. Si la vidéo choisie est purement documentaire, son atmosphère, nous l'avons vu, contagie l'ensemble de la scène par le biais de la lumière choisie et du décor minimaliste, et prend ainsi une dimension esthétique.

Dans ce réseau de supports et de significations que constitue pour elle l'espace scénique, c'est également la photo qu'utilise Angélica Liddell, comme dans le cas du cliché projeté à la fin du spectacle et qui représente une famille — une mère et ses quatre enfants en bas âge — souffrant d'une malformation génétique et dont les mains ont la forme de pinces et représentant une humanité monstrueuse mais non dépourvue de tendresse, voire d'espièglerie, comme en témoignent les visages, et notamment les regards, de la mère et de ses quatre enfants.

L'image cinématographique est, elle aussi, une grande source d'inspiration et de réflexion pour l'artiste. La manière dont elle compose ses pièces, et notamment celle qui nous intéresse ici, renvoie, par exemple, à l'esthétique de Pasolini (on pense notamment au film *La Ricotta*, dans lequel un réalisateur met en scène la Passion du Christ dans des tableaux vivants, incarnés par des personnes réelles et inspirés de la peinture maniériste italienne). D'autres références filmiques sont convoquées dans *Génesis 6, 6-7*, telles que *Les Temps modernes*, de Chaplin, à travers l'esthétique industrielle et la présence du laminoir. Il est toutefois intéressant de noter qu'à la différence du film de Chaplin, le personnage principal est ici une femme — Angélica —, et qu'elle confère à cet univers mécanisé une dimension spirituelle absente du film de Chaplin, et dont elle apparaît comme la gardienne, notamment lorsque, vêtue d'une aube blanche, elle s'assied et se met à lire tandis que le machine tourne, ou lorsqu'elle réalise une série de gestes rituels de part et d'autre du laminoir. On pense également à *Star Wars* et au personnage de Dark Vador féminisé par Angélica lorsqu'elle porte un voile de mariée semblable au masque du personnage créé par George Lucas, une thématique que l'on retrouvera également dans le masque de *stormtrooper* que porte l'enfant dans une des scènes de la pièce.

Pour Angélica Liddell, la musique et le chant jouent également un rôle primordial dans la transmission d'émotions de la scène vers la salle : « La música es la forma más directa de llegar a las emociones. Yo trabajo con músicas que me emocionan y que pienso sostienen las emociones en el momento en que trabajo. Lo que busco es emocionar a la gente²⁷. » Dans le documentaire déjà évoqué, elle explique d'ailleurs qu'elle souhaiterait abandonner le théâtre qu'elle considère comme « una pesadilla » (Fernández-Valdés) pour se consacrer au chant. Bien qu'elle n'en soit pas arrivée à une telle extrémité, elle offre tout de même aux oreilles du public une partition musicale qui joue sur les contrastes entre la musique classique, sacrée, les chœurs religieux, d'une part, et la chanson populaire, d'autre part. Dans *Génesis 6, 6-7*, on passe par exemple de la *Symphonie n° 7* de Penderecki, qui accompagne la vidéo d'ouverture et donne tout son sens aux images de circoncision projetées au fond de la scène, à la musique assourdissante du groupe de métal Big church²⁸ qui accompagne la scène de transe des jumelles, lesquelles, tels des derviches tourneurs, font

²⁷ *Id.*

²⁸ Le titre diffusé s'intitule « megszentségteleníthetelenségeskedéseitekért », le mot le plus long de langue hongroise, et qui signifie « pour vos comportements qui prétendent être toujours désacralisés », une signification qui renvoie à la réplique qu'Angélica répète deux fois au moment où elle sacrifie l'enfant : « Ils ne croient en rien. »

tournoyer leurs guitares électriques. Comme souvent dans ses spectacles, Angélica Liddell fait également la part belle à la chanson de variété, avec "Ma che freddo fa" du groupe italien Nada qui évoque, cette fois, le dépit amoureux. Ces mélodies très différentes les unes des autres contrastent avec de longues scènes de silence, ou bien avec le seul bruit continu du laminoir en marche.

Cette partition est également vocale et sonore, composées de silences, de souffles, de cris, de chuchotements, de langues et d'accents différents, etc. Face à l'impuissance des mots, elle développe une véritable écriture sonore marquée de ruptures, de contretemps, de répétitions, de silences, conférant ainsi au langage une dimension incantatoire qui accompagne le rituel.

La musicalité rythme donc le spectacle et apparaît comme un élément essentiel du rituel, invitant les corps à se mouvoir. La partition sonore créée par Angélica implique, en effet, une partition corporelle (Egger), laquelle se compose de gestes ritualisés mais aussi de danse et d'explorations corporelles diverses. Répondant à la « peur de l'aphonie » (Velasco), à un « échec de la parole » (Agostin) annoncé depuis plusieurs années par l'artiste espagnole, le langage non verbal est également, et de façon de plus en plus intense, un langage du corps, qui participe pleinement de la performativité du théâtre liddellien.

3. Performativité et intersémiotivité dans *Génesis 6, 6-7* : la scène comme autel du sacrifice

Les créations intertextuelles et intermédiaires d'Angélica sont performatives dans le sens où elles sont toujours « traversé[es] par la performance ou pour mieux dire par l'« état d'esprit performatif » » (Danan : 59), c'est-à-dire qu'elles se situent « entre théâtre et performance », pour reprendre le titre de l'essai de Joseph Danan (Danan). Ses spectacles jouent sur le flottement/frottement entre ces deux formes d'expression, sur la porosité entre vie et théâtre, c'est-à-dire la disparition des frontières entre vie et œuvre, entre fiction et réalité.

Nous avons vu précédemment qu'Angélica Liddell crée des tableaux vivants à partir des corps des acteurs, qu'elle observe dans leur essence complète, leur plasticité et leur matérialité. On peut mentionner ici la variété des corps montrés dans *Génesis 6, 6-7* : corps d'enfant vs corps âgés, corps de femme vs corps d'homme, corps nus, corps peints, corps amputés ou déformés, corps animal vs corps humain.

Dans la plupart de ses créations, et notamment dans cette dernière partie de la *Trilogía del infinito*, Liddell envisage les corps sur scène dans leur matérialité physique, « humaine », mais aussi dans leur animalité, voire leur monstruosité (les jumelles enceintes de jumeaux, la famille aux doigts déformés, le cheval à huit pattes, l'homme au bras amputé, etc.). Dans une logique esperpentique, Angélica représente de cette manière l'humain déshumanisé mais cherche également à émouvoir le public sans complaisance. Afin de faire réagir le spectateur contre « una sociedad sumida en un estado de letargo y banalidad » (« *El año de Ricardo* » : 188), elle choisit la monstruosité et la douleur car le monstre est, pour elle, celui qui interroge la normalité :

Hay que situar al público frente a su gemelo loco, frente a su gemelo enfermo, frente a su gemelo criminal, frente a su gemelo pobre. Hay que situar al público frente a su gemelo monstruoso para que el público se odie a sí mismo. Para matar aquello que más amas, es necesario odiarte a ti mismo, pero si no estás dispuesto a matar aquello que más amas, jamás te será devuelto. (*El año de Ricardo* : 188)

Il s'agit de proposer au spectateur une expérience différente celles qui lui sont familières, de l'obliger à se défaire de sa bonne conscience et de le faire entrer dans un périmètre sacrificiel :

El público accede a la representación teatral desde su orilla de la decencia, por esa razón al público no se le debe complacer jamás. Es necesario poner frente a los privilegiados todo aquello que destruya su mantecoso sentimiento de superioridad, es necesario depositar en sus oídos todo aquello que no quieren escuchar. Dejar la ética en suspenso. Como Abraham. Abraham, ¡qué gran provocador! (*El año de Ricardo* : 187)

Au-delà de la monstruosité, Angélica Liddell fait également éclater l'idée de binarité du genre, mettant à mal le corps féminin et, plus encore, le corps masculin tout au long du spectacle. Le corps féminin, s'il est représenté dans la splendeur de la jeunesse à travers les jumelles, porte, à d'autres moments, les stigmates de l'âge, lorsqu'une femme âgée en chemise de nuit traverse la scène. Il est également associé à la souffrance physique et à la maltraitance, lorsqu'Angélica hurle de douleur et semble proche de vomir, lorsque l'homme porte une des femmes la tête à l'envers, ou encore quand les jumelles enceintes se frappent le ventre, puis, dans une autre scène, s'auto-flagellent. C'est également l'image de la maternité qui est mise à mal lorsqu'Angélica, vêtue d'une robe de mariée, porte dans ses bras un porcelet mort qu'elle finit par jeter par terre, ou lorsqu'on voit à l'intérieur du ventre maternel les enfants que portent les deux jumelles dans une coupe transversale qui choque par la transgression qu'elle implique. Enfin, si le corps de la femme apparaît dénudé pendant une grande partie de la pièce, il est très peu érotisé, mais plutôt évoqué sur le mode de la virginité, à travers l'Immaculée Conception représentée sur scène par la jeune femme à la robe bleue, la couleur mariale par excellence.

Quant au corps masculin, il est davantage malmené et plus affecté par la monstruosité ou l'anormalité : la vidéo de la circoncision au début de la pièce évoque une forme de mutilation, tout comme la présence sur scène d'un homme amputé d'un bras, qui se livre à une sorte de ballet chorégraphié avec les deux jeunes femmes. L'homme incarné par Gurmésindo Puche, le fidèle compagnon d'Angélica Liddell depuis la fondation de la compagnie Atra Bilis, est quant à lui attaché au sol par les jumelles dans la troisième scène de la pièce. Dans une autre scène, alors qu'il est nu et à quatre pattes sur le sol, celles-ci lui posent des ventouses sur le dos et il reste un long moment dans cette posture humiliante. Le corps masculin est également féminisé dans la pièce, notamment lorsque le rabbin apparaît nu sous son rochet de dentelle blanche, ou lorsque l'homme au bras amputé porte un vêtement ample que l'on pourrait assimiler à une robe, et

qui renvoie peut-être à une forme de spiritualité. Autant d'images qui pourront être considérées obscènes par le spectateur, une modalité que tend à explorer, selon Muriel Plana, le « théâtre des femmes » : « C'est dans cette nouvelle voie de subversion esthétique politique et sexuelle des identités que s'inscrit le 'théâtre des femmes' (ou des hommes qui leur sont proches) qui problématise leur approche du 'féminin', cherchant un bouleversement des définitions par le dialogue, la polyphonie et la relation, interrogeant le sujet contemporain, qu'il soit de sexe féminin ou de sexe masculin, ses désirs et ses modèles » (Plana, 2012, 236).

Au-delà des questions de genre, Angélica Liddell interroge la part de monstruosité et d'animalité présente en chaque individu, ainsi que la peur du vieillissement, de la solitude et de la mort à laquelle est confronté tout individu. *Génesis 6, 6-7* questionne la norme esthétique et nous dérange en nous « rappel[ant] que, sous l'apparat vestimentaire, nous sommes des êtres de chair et de sang, aux seins asymétriques, aux fesses flasques, aux hanches marquées. [...] Perturbant nos sens, Angelica Liddell nous emmène aux limites de l'admissible » (Waque).

Pourtant, c'est également un langage à part entière qu'Angélica Liddell invente à partir de ces corps estropiés. Elle crée une langue du « corps parlant » en utilisant ses acteurs comme de « la matière poétique », si l'on reprend l'expression employée par un autre artiste créateur de la scène contemporaine, Jon Fosse (Danan : 72). Dans *Génesis 6, 6-7*, ce langage du corps prend diverses formes, certaines sémiotiques, d'autres performatives : le mime (les jumelles mimant la kalachnikov ou écrivant des mots dans l'air avec leur index, Angélica faisant semblant d'appuyer sur un bouton, etc.), par exemple, représente une action, il apparaît comme signifiant ; de la même manière, la langue des signes de l'acteur qui reviendra plus tard sur scène les deux bras peints en noir peut être traduit dans un langage verbal.

Les mouvements que répètent les acteurs, en particulier avec leurs mains, semblent, quant à eux, plus obscurs. L'Ève russe, par exemple, enroule à plusieurs reprises son avant-bras autour de celui de son compagnon et joint ensuite le majeur et l'annulaire dans un geste qui anticipe la monstruosité des mains de la mère et de ses enfants sur la photo finale déjà évoquée.

À d'autres moments, les gestes et mouvements sont envisagés uniquement dans leur dimension performative ; c'est le cas, par exemple, lorsque l'homme incarné sur scène par Gurmésindo Puche, ainsi que les deux jumelles qui viennent de l'attacher, secouent leurs mains au rythme de la musique de Big church dans une sorte de transe qui se poursuivra dans la scène des guitares. Les phrases de ces corps « parlants » et le rythme créé par les différents mouvements libère dans la salle où l'assemblée théâtrale est réunie une énergie qui circule entre l'acteur et le spectateur²⁹. Celui-ci assiste en effet à l'« accomplissement d'une action réelle sans *mimésis* » (Danan : 23) propre à la performance, et vit lui aussi une expérience qui s'inscrit dans son propre corps [« un théâtre du présenter, du présent, de la présence » (Danan : 34)]. Ainsi,

²⁹ Erika Fischer-Lichte évoque une « libération d'énergie », due à la co-présence physique des spectateurs et des acteurs (Fischer-Lichte : 122-123) et qui confère au spectacle performatif une dimension cathartique et rituelle (Fischer-Lichte : 112-117).

avec la performance, on quitte le corps sémiotique de l'acteur pour entrer dans une autre perspective : le corps phénoménique.

Cette répétition de mouvements qui, certes, semblent parfois indéchiffrables, structure néanmoins la pièce, lui donne un rythme particulier, lent ou rapide, suspendu ou continu, et lui confère également un sens, qui ne se découvre pas au premier abord, mais qui n'en reste pas moins extrêmement puissant, précisément grâce à la dimension rituelle et sacrificielle que la performeuse donne à ce langage des corps. L'artiste espagnole offre à ses spectateurs la possibilité d'assister à une tragédie contemporaine dans laquelle elle est la maîtresse de cérémonie, la grande prêtresse du sacrifice, comme en témoignent les nombreuses scènes où elle se livre à des rituels plus ou moins hermétiques, et notamment, le moment où, après avoir marché sur des cailloux qu'elle a disposés sur le sol, elle poignarde l'enfant que lui présente l'homme incarné par Gurmesindo. Isabelle Reck et Carole Egger parlent, au sujet d'autres spectacles d'Angélica Liddell, d'une « liturgie poétique sacrificielle » ou « sacramentelle » (Egger), une expression qui convient tout à fait pour qualifier *Génésis 6, 6-7*, un spectacle que l'on peut envisager comme une succession d'actes rituels qui reprennent, et souvent détournent, les rituels religieux propres aux trois grandes religions monothéistes. C'est dans cette perspective que nous employons le concept d'intersémiotité, à savoir le croisement de langages verbaux et non-verbaux au sein de la pièce. Nous verrons ainsi de quelle manière Angélica Liddell reprend et esthétise des gestes propres aux rituels des trois grands monothéismes.

La religion juive apparaît dès le début de la pièce, laquelle s'ouvre sur la projection sur écran géant d'une vidéo montrant en gros plan la circoncision d'un homme adulte, vidéo accompagnée de l'extrait de la *Symphony n° 7* de Penderecki qui reprend le texte du *Livre d'Ézéchiél* cité plus haut. Si cette séquence a paru aussi longue qu'insoutenable à une partie — en particulier masculine — du public, elle n'en est pas pour autant dénuée de sens, la circoncision étant précisément l'acte rituel par lequel Dieu demande à Abraham d'inscrire dans sa chair son alliance avec lui :

Dieu dit à Abraham :

-Tu seras responsable de notre alliance / toi mais aussi tes enfants auprès de toi / et leurs enfants également.

Chacun de vos mâles sera circoncis / en respect de mon alliance / de l'alliance entre moi et vous / et avec tes enfants après toi.

Votre prépuce sera circoncis / en signe de l'alliance entre moi et vous (*Genèse 17, 9-14*).

C'est donc sur une alliance avec le divin que s'ouvre le spectacle, le plaçant d'emblée sous le sceau de la transcendance.

En outre, les deux personnages qui apparaissent sur scène dans la seconde séquence, lesquels sont nus et peints en rouge, portent les téfilines, ou phylactères, de « petites boîtes quadrangulaires en cuir, contenant quatre passages bibliques, que l'on porte au bras gauche et sur le front pendant la prière du matin³⁰ ». « L'acte de se lier avec les téfilines indique [...] que le Juif est attaché

³⁰ <https://www.consistoirenice.org/LE%20RITUEL%20JUIF.htm>. Consulté le 28/03/2018.

au service de Dieu par son cœur, son esprit et sa force³¹ » ; il s'agit donc bien d'établir d'emblée cette union avec Dieu, une union qui convoque ici différents aspects de l'âme humaine.

Angélica reprend également différents éléments de l'habit traditionnel juif, qu'il s'agisse de le Bekeshe, une longue veste en soie, généralement noire, que portent les Juifs Hassidim le jour de Chabbat, les jours de fêtes et à l'occasion de célébrations comme le mariage ; du Schtreimel, le chapeau en zibeline porté, lui aussi, les jours de fête (et que les jeunes hommes ne commencent à porter que le jour de leur mariage, ce qui correspond précisément à la scène pendant laquelle l'acteur porte ce chapeau dans la pièce aux côtés d'Angélica Liddell vêtue d'une robe de mariée) ; du Talit, un vêtement blanc à rayures bleues ou noires, dont chaque coin est, en vertu de la prescription biblique, pourvu de franges, et dont les adultes s'enveloppent pour la prière ; ou encore des papillotes, ces mèches de cheveux typiques des hommes juifs orthodoxes³².

L'habit traditionnel juif sera toutefois rapidement remplacé par un accoutrement qui ridiculise le personnage masculin dans la mesure où il apparaît ensuite, dans la séquence 6, vêtu d'un rochet, un vêtement de chœur blanc et orné de dentelle propre aux évêques, cardinaux et à certains prélats, qui laisse apparaître la nudité de son sexe et de ses jambes. Il le rapproche en particulier de la robe et du voile de mariée que portait Angélica dans la troisième séquence, féminisant ainsi le personnage, notamment lorsqu'il se met à danser sur la chanson de variété italienne « Ma che freddo fa » dans la séquence 6.

Autre rituel juif convoqué : le geste de balancement que font les deux jumelles enceintes devant leur guitare respective, comparable à celui des Juifs pendant leur prière ou devant le Mur des Lamentations, et destiné à se détacher des réalités terrestres et matérielles.

Ce sont également des pratiques et rituels musulmans qu'Angélica reprend dans la pièce, comme par exemple celles des derviches tourneurs, lesquelles, pendant leurs cérémonies, effectuent des rotations sur eux-mêmes de plus en plus rapidement au son d'instruments de musique traditionnels, le but étant d'atteindre un état de transe psychologique. Ils tournent alors la paume de leur main gauche vers le ciel et celle de leur main droite vers le sol, afin d'obtenir la grâce de Dieu et la répandre sur Terre. Dans le spectacle, ce sont les deux jumelles qui se livrent à ce rituel en faisant tourner des guitares électriques dans la troisième séquence (celle du mariage), puis l'homme vêtu d'une robe noire et amputé de l'avant-bras droit, dans un détournement grotesque de cette pratique. Par ailleurs, la présence du lait — par lequel Angélica empoisonnera ensuite l'enfant — n'est pas sans rappeler celui que boivent les jeunes mariés dans la tradition musulmane.

Ce sont enfin des éléments de la liturgie et des pratiques chrétiennes qui apparaissent dans la pièce, à commencer par l'Eucharistie, représentée, là aussi,

³¹ *Id.*

³² De manière peut-être plus métaphorique, les deux boîtiers blancs qu'Adam et Eve emportent avec eux en sortant de la scène peuvent rappeler les mezouzah juives, des boîtiers contenant deux passages bibliques rédigés sur un parchemin et fixés au chambranle des portes des lieux d'habitation permanente, et les cordes utilisés tout au long de la pièce, notamment par les deux jumelles, peuvent renvoyer aux Tsitsit, les franges qui ornent les Talits. Le panneau métallique qui descend sur scène dans la troisième séquence peut, quant à lui, rappeler l'Atarah, la partie décorative qui orne le Talit et qui peut être constituée d'une bande de tissu ou d'un ensemble de plaquettes métalliques argentées ou dorées cousues sur le bord supérieur.

de façon grotesque lorsqu'Angélica s'agenouille devant le tapis du laminoir et ouvre grand la bouche comme pour recevoir l'hostie, provoquant le rire de certains spectateurs³³. Lorsqu'elle lève à trois reprises la kalashnikov présente sur scène pour rappeler la violence inhérente à l'homme, c'est le rituel de l'Élévation qu'elle semble détourner. Puis, au moment où elle marche puis se traîne à genoux sur des cailloux qu'elle a soigneusement répandus sur le sol, Angélica rejoue un passage de la Passion du Christ. Enfin, dans la séquence 6, c'est à l'auto-flagellation que renvoient les mouvements des deux jumelles, nues et agenouillées par terre dans la farine qui jonche le sol, l'une balançant l'autre dans un mouvement qui conduit la première à se frapper la poitrine, autre geste présent dans la liturgie catholique, et qui est une façon d'expier ses péchés.

À ces rituels religieux, il convient évidemment d'ajouter le sacrifice, sur scène, de l'enfant qu'Angélica empoisonne avec du lait puis qu'elle feint de poignarder en répétant à deux reprises cette affirmation désabusée qui semble être l'origine de son acte : « Ils ne croient en rien ».

À travers cet ensemble de rituels issus des trois grandes religions, et par le biais de l'infanticide, mais également d'une parole dotée d'une dimension incantatoire et de l'intertextualité, notamment dans le monologue final de *Génésis* 6, 6-7, celle-ci semble atteindre une forme de dépassement de la matière et de la souffrance et établir un lien avec le divin et le cosmos, comme en témoigne la note d'espoir sur laquelle se clôt son monologue : « Je suis destinée à voyager / dans l'espace cosmique, / seule / et à jamais, / car moi / et la planète / nous serons / une seule et même / chose ». Une note d'espoir que renforce l'extrait du *Messie* de Haendel sur lequel se termine le spectacle et dont le texte, extrait du *Livre d'Isaïe*, sonne comme une promesse de rédemption, y compris pour une humanité envisagée comme monstrueuse³⁴ : « Car un enfant nous est né, un fils nous est donné, / et le commandement sera sur ses épaules, / et son nom sera appelé / Conseiller merveilleux, Dieu puissant, / Père éternel, Prince de la paix » (*Isaïe* 9, 5). Le sens n'étant jamais univoque dans le théâtre d'Angélica Liddell, ces mots et cette musique résonnent sur scène alors qu'apparaît l'enfant, vêtu de blanc, les avant-bras peints en noir et tenant entre ses mains une kalashnikov, et qu'est projetée en fond de scène l'image de la famille aux mains déformées.

Si le sens, chez la dramaturge-performatrice espagnole, est toujours pluriel et n'offre jamais de certitude quant à son interprétation, le spectateur sort rarement indifférent de ses spectacles. L'expérience tragique liddellienne donne au public la possibilité de se sentir bien vivant³⁵, pour le meilleur (la beauté) ou pour le pire (l'horreur), et imprègne son esprit de façon durable par la force des images transmises de façon tant rationnelle qu'émotionnelle, sensorielle que performative, depuis la scène, l'invitant ainsi à poursuivre au-delà du théâtre le processus de questionnement de la réalité initié dans le spectacle.

Le tragique féminin contemporain d'Angélica Liddell semble dès lors s'inscrire dans la tendance définie par Emmanuelle Garnier dans l'ouvrage déjà

³³ Cette scène peut être mise en lien avec le moment où l'une des jumelles s'agenouille et ouvre grand la bouche devant le moignon de l'acteur amputé d'un bras, évoquant aussi bien le rituel de la Communion qu'une fellation.

³⁴ Les notes et le texte du *Livre d'Isaïe* résonnent tandis qu'est projetée au fond de la scène la photo de la famille aux mains déformées.

³⁵ « Il faut bien qu'un art vivant réponde à notre désir, désespéré parfois, de nous sentir vivants » (Danan : 63-64).

cité : le refus de modèles contraignants pour la femme – notamment le carcan de la maternité – s’exprime, à travers les différentes modalités évoquées et notamment l’intermédialité et la performativité, « comme un être-là, suivant en cela une position féminine historique, celle d’un profond ancrage dans le temps et l’action présents » (Garnier, 2011, 232). Il s’agit pour l’artiste-performatrice d’échapper aux modèles dominants et de sortir, notamment par le biais de la thématique de l’infanticide, du rôle de soumission, de séduction et de reproduction qui est encore trop souvent attribué aux femmes dans nos sociétés dites « modernes » mais sans revendiquer pour autant un discours féministe³⁶ qui pourrait la discréditer d’emblée dans la mesure où, comme le note Muriel Plana, « le féminisme, dont on retient souvent les excès et les ridicules plutôt que les avancées, a mauvaise presse, y compris auprès des femmes, depuis les années 1980 » (Plana, 2012, 24).

Contre un théâtre politique qu’elle décrit, notamment dans le monologue initial du second volet de la *Trilogía del Infinito*, la dramaturge, telle un nouvel Adam, s’approprie le Verbe divin, et crée un langage à la fois intermédiaire et performatif, émotionnel et rituel, ancré dans un ensemble de traditions spirituelles, tant textuelles que cérémonielles, plurimillénaires, renouvelant de cette manière la modalité tragique sur la scène contemporaine et offrant ainsi à une humanité qu’elle considère en perte le sacrifice susceptible de lui ouvrir les portes de la rédemption. En cela, il nous semble qu’elle confirme les conclusions d’Emmanuelle Garnier lorsqu’elle évoque, en parlant des dramaturgies féminines espagnoles de la fin du XX^e et du début du XXI^e siècle, « une forte inclination pour les environnements marginaux, l’identité fissurée et désorientée, la progression antilinéaire, la parole syncopée ; autant de caractéristiques révélant la nature du malaise existentiel, mais fonctionnant également comme une nouvelle proposition pour appréhender (et donc accepter, dans la perspective tragique) le réel. » (Garnier, 2011, 233)

Références bibliographiques

- AGOSTIN, Kristina d’. « Angélica Liddell. L’incarnée ». *Carnet d’Art. La folie* 8 (20 août 2017), <http://www.carnetdart.com/angelica-liddell/>. Consulté le 14 avril 2018
- ARTAUD, Antonin. « Le théâtre de la cruauté. Premier manifeste ». In *Le Théâtre et son double* : 137-154 Paris : Gallimard, 1964.
- BACK, Camille. « Le refus de la citation dans *Te haré invencible con mi derrota* d’Angélica Liddell : pour une politique de l’évocation », *Pandora. Nouvelles pratiques de la citation dans le monde hispanique contemporain*, Université Paris VIII, 14 (2018) : 103-118.
- BERGER, Éléonore. « Tuer la mère. Quand Luce Irigaray rencontre Angélica Liddell, in *Dramaturgia femenina actual. De 1986 a 2016*. Eva García-Ferrón & Cristina Ros-Berenguer (coords.), *Feminismo/s*, 30 (diciembre 2017) : 21-20.
- BOUCHEZ, Emmanuelle. « ‘The Scarlet letter’, la dernière provocation pas très #MeToo d’Angélica Liddell ». <https://www.telerama.fr/sortir/theatre-the-scarlet-letter,-la-derniere-provocation-pas-tres-metoo-dangelica-liddell,n6095895.php>. Consulté le 20/10/2019.

³⁶ « Angélica Liddell – Boca Summer School 2017 », <https://www.youtube.com/watch?v=MQuG3UJwTqg>. Consulté le 20/10/2019.

- DANAN, Joseph, *Entre théâtre et performance*, Arles : Actes-Sud, coll. « Papiers », 2016.
- DENY, Aurélie. « *¿Que ferai-je, moi, de cette épée? Approche de la Loi et du problème de la Beauté : Angélica Liddell à la recherche de la beauté dans un monde globalisé déshumanisé* ». In *La création scénique contemporaine à l'heure de la mondialisation : circulations, influences, hybridations*, Berger, Laurent, & Chainais, Adeline. Montpellier : PULM, à paraître, 2016.
- DERRIDA, Jacques. « Le sacrifice ». *La Métaphore (Revue)* 1. Lille, Éditions de la Différence-Théâtre National Lille Tourcoing Région Nord-Pas de Calais (printemps 1993).
- EGGER, Carole, & Reck, Isabelle. « Angélica Liddell ou un théâtre sur le fil grinçant du rasoir ». In *Sémiotique et vécu musical. Du sens à l'expérience, de l'expérience au sens*, Maeder, Costantino, & Reybrouck, Mark, 155-163. Louvain : Leuven University Press, *El año de Ricardo*. Angélica Liddell. Atra bilis, s.n., s.f., p. 179-198, 2016.
- FERNÁNDEZ-VALDÉS, Manuel. *Angélica [una tragedia]*. España, Ordenpropia, 2016, 83 mn.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética de lo performativo*. Trad. Diana González Martín & David Martínez Perucha, Introducción de Óscar Cornago. Madrid : Abada, 2011.
- GARNIER, Emmanuelle. « El espíritu de lo grotesco en el teatro de Angélica Liddell ». *Signa* 21, 115-136, 2012.
- _____. *Les dramaturges femmes dans l'Espagne contemporaine : le tragique au féminin*. Paris : L'Harmattan, coll. « Univers théâtral », 2011. *La Bible*. Paris-Montéal : Bayard-Médiaspaul, 2001.
- LIDDELL, Angélica. *Ciclo de las Resurrecciones: Primera carta de san Pablo a los corintios / You are my Destiny (Lo stupro de Lucrecia) / Tandy / La novia del sepulturero. Diario / Salmos*. Segovia: La Uña Rota, 2015.
- _____. *De la représentation à l'exposition de soi*. Éd. Bilingue français-espagnol. Entretien réalisé par Laure Adler. Avignon : Éditions universitaires d'Avignon, 2017.
- _____. *El sacrificio como acto poético* [2014]. Ed. a cargo de Óscar Cornago y Sandra Cendla, Prólogo de Christilla Vasserot. Madrid, Continta Me Tienes, col. "Escénicas": 2015, 2ª ed. ampliada.
- _____. *Trilogía del Infinito: Esta breve Tragedia de la carne (Emily) / Qué haré yo con esta espada? / Génesis VI, 6-7*. Segovia: La Uña Rota, 2016.
- PLANA, Muriel. *Théâtre et féminin : identité, sexualité, politique*. Dijon : Éditions universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2012.
- SENEQUE, *Médée*. in *Théâtre complet*, vol. II. Traduit du latin par Florence Dupont. Arles : Actes Sud, coll. « Le spectateur français », 1992.
- VELASCO, María. « Las resurrecciones de Angélica Liddell: Génesis VI, 6-7 », La Uña Rota, 25/09/2015, <http://www.larota.es/noticias/rese%C3%B1as/las-resurrecciones-de-ang%C3%A9lica-liddell-por-mar%C3%ADa-velasco>. Consultado le 20/10/2019.
- WAQUE, Victor. « Génesis 6, 6-7 : l'art de la douleur aux limites de l'admissible » 11 mars 2018, <http://www.lagrandeparade.fr/index.php/l-entree-des-artistes/theatre/2277-genesis-6-6-7-l-art-de-la-douleur-aux-limites-de-l-admissible>. Consultado le 20/10/2019.