

*Sur scène, notre corps est notre église*¹
Extrait de l'émission Affaires Culturelles du 27 octobre 2021

Arnaud Laporte : Vous avez parlé d'exorcisme pour vous. Cette catharsis, vous nous l'offrez aussi ?

Angélica Liddell : Oui, bien sûr, et c'est à travers ma propre tension spirituelle que cette catharsis se produit je crois. Par exemple, en fait, les « coupures » au début de l'œuvre est quelque chose qui permet d'arriver à une tension qui me permet d'être sur scène de manière rituelle, comme une chamane, comme quelqu'un qui permet le contact entre le ciel et la terre. Et je crois que c'est ce que le public reçoit pour faire la catharsis. Je pense que ce n'est qu'en faisant ce passage vers le chamanisme que ça se passe et ça, ça ne se fait que si l'on met son esprit dans un état extrême. Dans les cultures anciennes, on avait toutes ces personnes, toutes les trances, qui permettaient donc de rentrer dans des situations d'exorcismes. Non pas, en fait, la personne qui est entrée en transe, il ne faisait pas un exorcisme de lui-même, mais des autres, et je pense que tout le monde peut entrer dans ce périmètre chamanique et rituel qu'est la scène.

Arnaud Laporte : Justement pour conclure, Angélica Liddell, cet entretien avec vous, il y a la figure et les textes d'Antonin Artaud qui sont régulièrement convoqués dans vos textes et dans vos spectacles, et c'est la question du sacré qui se pose là. Alors si Dieu est mort, cela n'empêche pas, peut-être, que le théâtre soit l'espace possible pour le sacré ?

Angélica Liddell : Oui, c'est aujourd'hui l'unique espace pour le sacré le théâtre. On vit dans une société totalement désacralisée, et la scène est une opportunité immense de rendre à l'être humain, à l'âme humaine, le sacré auquel il appartient. C'est l'idée de sacrifice qui nous met en lien avec le sacré et ça depuis la tragédie antique, et même avant en fait. Cette espèce de champ « créationnel ». Et les églises sont vides évidemment, le catholicisme est en grande partie responsable de la destruction du sacré. C'est ce que disait Pasolini en fait, c'est l'église même qui a détruit le sens du sacré. Et moi, je me considère comme chrétienne, mais je crois que sur scène notre corps est notre église et que c'est effectivement une opportunité d'élévation spirituelle et de nous permettre de toucher à quelque chose qui nous transcende et qu'on ne comprend pas, et qu'on n'a pas besoin de comprendre. C'est la transcendance. C'est quelque chose qui va bien au-delà de la responsabilité démocratique : c'est la transcendance. Et c'est ce qui va nous aider à mourir.

¹ LIDDELL ANGÉLICA : « *Sur scène, notre corps est notre église* », [\[https://www.franceculture.fr/emissions/affaires-culturelles/angelica-liddell-est-l-invitee-d-affaires-culturelles\]](https://www.franceculture.fr/emissions/affaires-culturelles/angelica-liddell-est-l-invitee-d-affaires-culturelles), consulté le 4 février 2022, à partir de 50' min

Dans cet entretien avec Arnaud Laporte dans l'émission *Affaires Culturelles*, l'artiste Angélica Liddell considère que, dans sa dernière pièce *Liebestod*, elle agit comme une chamane. Elle explique mettre en œuvre un rituel, opérant ainsi une médiation « entre le ciel et la terre »². Pour cela, elle se met en état de transe. Son action est agissante : elle induit sur le public un effet cathartique. Il est donc pertinent d'inclure ce spectacle à mon corpus dans le cadre de ma recherche *imaginaires et gestes chamaniques sur la scène contemporaine*.

Il me semble que le rapport au sacré s'établit à deux niveaux dans cette œuvre : l'un est « intellectuel » et l'autre « effectif ». Angélica Liddell est l'auteur de cette pièce qu'elle met en scène et interprète. Son texte critique la désacralisation de notre société et du théâtre. Dans un premier temps, je présenterai sa réflexion, avant d'analyser dans un second temps le processus rituel de cette pièce.

Angélica Liddell explique dans l'entretien avec Arnaud Laporte que c'est le « sacrifice qui nous met en lien avec le sacré »³ et que la pratique de la scène permet d'aboutir à une forme de transcendance. Or, le chamanisme entretient un rapport immanent au sacré. Pour finir, je me demanderai donc si le terme de « chamanisme » est approprié pour définir ce spectacle.

L'œuvre littéraire *Liebestod* et son rapport au sacré.

La pièce *Liebestod* publiée en France aux Solitaires Intempestifs, est suivie de deux textes *Le Plaisir des dieux* et *Un combat qui compte* où Angélica Liddell évoque son engagement et son esthétique théâtrale liés à cette création. J'ai extrait des parties de ces textes pour présenter la démarche de cette artiste. Elle considère que l'art occidental a subi une déperdition :

En art, on a remplacé la tragédie par le sens du devoir.... c'est-à-dire par les responsabilités démocratiques. Par l'engagement social, par l'utile. Par le possibilisme. Par la parité, par le génital, par l'intérêt général, par la dénonciation sans tribunaux, voire sans délit, par des incitations conduisant à la mise en place d'une culture point par point. Par thématique (transgenre, féminisme, intégration sociale, diversité, environnement, inclusion, changement climatique, maladies rares, etc.), une culture de la revendication. Une culture par décret. Mais la beauté ne se décrète pas. La valeur d'une œuvre d'art ne peut être établie point par point. On a confondu la loi de l'État et la loi de la poésie. Ce qui engendre la ruine de l'art.⁴

Elle affirme également que le sacré est la seule voie possible pour lui rendre ses lettres de noblesse :

« l'art n'est possible qu'en possession d'un profond sentiment religieux, ce qui veut dire sombrer en soi-même, s'aliéner et préparer son âme pour cet état de tension spirituelle qui nous permet de rendre visible l'invisible, et qui nous aide à nous transcender nous-même. »⁵

2 *Ibid*

3 *Ibid*

4 LIDDELL ANGÉLICA, *Liebestod suivi de Le plaisir des dieux Un combat qui compte : l'odeur du sang ne me quitte pas des yeux Juan Belmonte*, Besançon, les Solitaires intempestifs, coll. « Domaine étranger », 2021, p.70

5 *Ibid*, p.75

À l'instar de Rudolf Otto, le sacré chez Angélica Liddell paraît se définir « comme étant le "numineux", c'est-à-dire un sentiment du sacré qui mêle la crainte et la fascination pour le "tout-autre", une puissance supérieure mystérieuse dont l'homme a une conscience intuitive. »⁶

« Dans une époque de décadence telle que la nôtre, de pâleur dans tous les arts, qui ne reconnaît pas la mort dans la vie, ni l'extase, ni le mystère, ni le tragique »⁷, Angélica Liddell convoque le dramaturge Ramón Del Valle-Inclán :

« Si notre théâtre avait le frisson des corridas, il serait magnifique. S'il avait su transposer cette violence esthétique, ce serait un théâtre héroïque, comme l'Illiade. Comme il en est dépourvu, il est aussi antipathique que tout les codes, de la Constitution à la Grammaire. »⁸

Ceci afin de proposer, pour le théâtre, la corrida comme modèle d'accès au sacré :

« Et seul celui qui se dévoue s'oublie lui-même et se transcende : il devient sacré. Le reste c'est du travail. Salariés de l'ennui. C'est comme au théâtre, il n'existe pas une manière ou une autre de représenter ou de toréer, il existe le toréo même et le théâtre même, la liberté en Dieu. Le reste, ce n'est ni du théâtre, ni du toréo, plutôt de la caricature, qui n'appartient même pas au monde l'expression. »⁹

Angélica Liddell se réfère aux pratiques cathartiques largement répandues dans la culture grecque archaïque. Dans sa *Poétique*, Aristote justifie la tragédie en lui attribuant un pouvoir de purification des passions du spectateur. Assistant à un tel spectacle, l'être humain se libérerait des tensions psychiques, qui s'extériorisent sur le mode de l'émotion et de la sympathie avec l'action représentée¹⁰ :

« Dans ces deux liturgies, théâtre et toréo, mystérieuse et magique, c'est la conscience humaine qui est donnée en miroir. »¹¹

Les tragédies grecques sont issues du culte de Dionysos. Culte engendrant des états de transe et de possession¹². Angélica Liddell cite le dramaturge José Bergamín :

« la cruauté est une condition inéluctable de la beauté parce qu'elle l'est de la sensibilité pure : de l'intelligence. »¹³ C'est cette libération violente des forces de l'âme humaine qui sera contenue progressivement par une équilibration « apollinienne. »¹⁴

6 ROLLAND-SAMÉ NADÈGE, « Entre profane et sacré. Les bas-fonds new-yorkais dans les films d'Abel Ferrara », *Revue française d'études américaines*, 2014/4 (n° 141), p. 120-131. DOI : 10,391 7/rfea.141.0120. URL : <https://www.cairn.info/revue-francaise-d-etudes-americaines-2014-4-page-120.htm>

7 LIDDELL ANGÉLICA, *Liebestod*, *Op. Cit.*, p.65

8 *Ibid.*

9 *Ibid* p.58

10 DELAUNAY ALAIN, « CATHARSIS », *Encyclopædia Universalis*, <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/catharsis/>

11 LIDDELL ANGÉLICA , *Liebestod*, *Op. Cit.*, pp. 63-64

12 DELAUNAY ALAIN, « CATHARSIS », *Op. Cit.*

13 LIDDELL ANGÉLICA , *Liebestod*, *Op. Cit.*, p.60

14 Voir *La Naissance de la tragédie*, Friedrich Nietzsche

Dans son texte *Le plaisir des dieux*, Angélica Liddell, développe une réflexion étayée par la figure de Juan Belmonte, « inventeur de la spiritualité artistique du toréo »¹⁵, pour justifier de la nécessité de son *théâtre de la cruauté*¹⁶ afin de resacraliser notre société :

« Esthétiquement parlant, l'immoralité devient éthique parce qu'elle éduque l'intelligence. C'est la morale qui la pétrifie. C'est ce qui arrive dans les temps où nous vivons, qui ne distinguent plus entre la loi de l'État et la loi de la beauté, qui n'acceptent plus la violence comme catharsis. »¹⁷

Angélica Liddell, provocatrice, ne se considère pas comme actrice, car elle travaille sans distance entre la vie et l'œuvre, c'est pour cela qu'elle s'identifie plutôt à un torero¹⁸. En ce sens, sa démarche peut-être rapprochée de celle de l'artiste Marina Abramović :

« La différence entre la performance et le théâtre est énorme. Au théâtre, les couteaux ne sont pas des couteaux, et le sang n'est que du ketchup. Dans une performance, le sang est un matériau, et la lame de rasoir ou le couteau sont des outils. Le principe, c'est d'être là, dans la réalité. On ne peut pas répéter une performance : beaucoup de ces choses ne peuvent jamais être réalisées une seconde fois. »¹⁹

Dans son texte *Le plaisir des dieux*, Angélica Liddell écrit : « le taureau ne joue pas, l'animal est la Vérité, et c'est là que réside son pouvoir divin [...] Le torero "est" de même que le taureau "est". »²⁰ Ainsi, « Belmonte ne paraissait pas, il était. »²¹

Est-ce la conscience que l'Homme a de lui-même qui l'éloigne de Dieu, là où l'animal est dans un rapport direct au Monde ? En suivant cette hypothèse, un art qui, tel la corrida, ne serait pas une représentation permettrait alors de communiquer avec le divin. Sur scène, Angélica Liddell n'est pas en représentation, elle est. Dans, le sillage de l'artiste Laurie Anderson qui définissait ainsi la performance : « Suis-je ici vraiment, ou est-ce seulement de l'art ? »²²

Une description du spectacle *Liebestod*

Maintenant que sont établies les thématiques principales de cette œuvre, je vais décrire quelques scènes du spectacle qui, au-delà du discours de l'artiste, engage au plateau une relation forte au sacré.

Le spectacle s'ouvre sur une succession de tableaux, comme suspendu dans le temps. Ils ne mettent pas encore en scène Angélica Liddell, mais un homme à l'allure vaguement sādhu au contact : d'une meute de chats tenue en laisse / d'un grand monolithe noir rappelant celui de l'Odyssée de l'espace / de la tête tranchée d'un cheval. Ces trois scènes sont sans paroles, soutenues par un son continu, comme un acouphène. Il s'en dégage une *inquiétante étrangeté* digne de films de David Lynch ou de spectacles de

15 LIDDELL ANGÉLICA , *Liebestod*, Op. Cit., p. 52

16 Voir *Le Théâtre et son double*, Antonin Artaud

17 LIDDELL ANGÉLICA , *Liebestod*, Op. Cit., p. 60

18 Voir Angélica Liddell pour « Liebestod », conférence de presse du 6 juillet 2021 — theatre-contemporain.net

19 YOUSSEF YASMINE, *Marina Abramović, la grand-mère Kamikaze de l'art contemporain*, [<https://www.telerama.fr/scenes/marina-abramovic-la-grand-mere-kamikaze-de-l-art-contemporain,90368.php>]

20 *Ibid.*

21 *Ibid.*, p. 55

22 CHARLES DANIEL, « PERFORMANCE, art », *Encyclopædia Universalis*, <https://www.universalis.fr/encyclopedie/performance-art/>

Roméo Castellucci. Déjà, nous sommes plongés dans un monde-autre. Les propos que tient Angélica Liddell sur David Lynch pourraient également définir cet univers :

« Lynch, il nous rend notre part obscure [...] lorsque j'ai revu les films de David Lynch cela m'a rendu une énergie énorme, et cette énergie elle vient d'un monde intérieur, irresponsable, quelque chose qui vient de la folie, quelque chose qu'on a besoin que quelqu'un mette en face de nous. Quelque chose de métaphorique, quelque chose de poétique, et ensuite le mal. Il y a cette attirance pour notre côté obscur, pour nos pulsions, et c'est ça que nous donne David Lynch. Il nous donne un accès aux rêves, à l'onirique, qui nous permet de nous libérer de nos peurs internes et nos fantaisies, nos fantasmes les plus secrets. Formellement, c'est extraordinairement beau. »²³

Puis Angélica Liddell arrive en scène, seule, comme elle le sera dans la quasi-totalité du spectacle. Elle y donne à entendre son texte *Liebestod*, mais cette artiste engage aussi fortement son corps. Elle boit, elle chante, elle danse. Elle est Angélica Liddell.

Après son texte introductif *On torée comme on est*, est lancé le morceau pop *Asingara*²⁴ du groupe Las Grecas. Angélica Liddell chante, danse, boit du vin rouge, tout en se scarifiant nonchalamment les jambes avec une lame de rasoir. C'est au sujet de cette action qu'elle affirmait dans son entretien pour France Culture :

« "les 'coupures' au début de l'œuvre est quelque chose qui permet d'arriver à une tension qui me permet d'être sur scène de manière rituelle, comme une chamane, comme quelqu'un qui permet le contact entre le ciel et la terre." »²⁵

Son interprétation du morceau de musique est de plus en plus investie, elle frise la sortie de route comparée au sillage que trace habituellement ce type de chanson. Ça déborde. La musique s'arrête. En continuant de chanter, elle nettoie ses blessures. La musique reprend, elle boit du vin rouge. Elle éponge son sang avec un morceau de pain et le mange. Assise, jambes écartées, elle enlève sa culotte et s'essuie le sexe avec un mouchoir puis nous le tend : il est également taché de son sang. Elle reboit une gorgée de vin. Rouge. La scène se clôture par la profération du texte *Le sang de Jésus mêlé au lait de Marie*, puis elle baptise au vin rouge quatre bébés sur un morceau de Jean-Sébastien Bach²⁶.

La scène suivante commence par la lecture du texte *Sur les cimes du désespoir. Emil Cioran. Ne plus pouvoir vivre*. Tout comme pour ce philosophe nihiliste, Angélica Liddell convoquera tout au long du spectacle des figures de son panthéon : Rimbaud, Artaud, Genet, Baudelaire, Sade, Buñuel, Fassbinder, Pasolini, Fellini, Miller, Céline, etc. Après avoir encensé une majestueuse statue de taureau, elle se place face à elle pour lui lire ce texte, tel Juan Belmonte lorsqu'il toréait. À la fin de la lecture, Angélica Liddell initie à sa manière une procession funéraire sur le morceau *March and Canzona for Queen Mary's Funeral*²⁷ d'Henry Purcell. S'enchaîne le texte *mon âme n'est pas pour les lâches*, une invocation au taureau où elle demande à mourir, à être tuée par la bête :

23 LIDDELL ANGÉLICA : Sur scène, notre corps est notre église, *Op. Cit.*

24 <https://www.youtube.com/watch?v=19GcqW2l5jM>

25 LIDDELL ANGÉLICA : Sur scène, notre corps est notre église, *Op. Cit.*

26 <https://www.youtube.com/watch?v=vGKrdReeu1k>

27 https://www.youtube.com/watch?v=DLoY38TNi_Q

“Tue-moi, tue-moi...
Aie pitié, tue-moi.
Mords-moi la tête,
je t’en supplie, tue-moi.”²⁸

Elle se met à genou, supplie l’artefact. Sur un nouveau morceau de JC Bach²⁹, elle développe une gestuelle qui semble improvisée. Cela déborde de nouveau. Elle chantonne exagérément la mélodie du morceau. La répétition de certains gestes dansés répond sans doute à une logique, une intentionnalité, mais celle-ci m’échappe. Comme si ces gestes étaient détachés de leur fonctionnalité.

Angélica Liddell s’habille d’une robe de mariée et énonce : “Et comme le taureau ne me tuait pas...”³⁰. Elle danse de façon gaguesque sur le morceau *Enamorao de ti, Rocío*³¹ du groupe de folk espagnol Los Marismeños. Comme au début du spectacle, une succession de tableaux nous a offert : Un homme en fauteuil roulant avec un bouquet de fleurs posé sur les cuisses, il lui manque un bras et une jambe / deux quartiers de bœuf suspendus descendants et remontants des cintres sur un chant liturgique que je ne suis pas parvenu à identifier.

Nous sommes arrivés à la moitié du temps du spectacle, et pendant près de quarante minutes, Angélica Liddell va maintenant prononcer au micro son monologue *La lumière brillante entre les feuilles*. Tout ce qui s’est passé avant nous préparait pour ce moment cathartique. Voici ce qu’elle en dit dans son entretien sur France Culture :

“nous avons besoin de cette confrontation à la bassesse humaine, ce qu’il y a de plus noir, de plus trouble en nous] parce que tout ce qui est autour de nous nous dit le contraire. Ça nous dit à quel point on est beau, on vit une époque où on est dans la culture du ‘like’. C’est le commentaire le plus superficiel des relations, on est dans le banal le plus absolu, où tout le monde est en train d’essayer de se montrer sous son meilleur jour et d’être le plus approprié, le plus accepté possible. Mais accepté à partir de la banalité la plus absolue. [...] Je pense que l’être humain a besoin que quelqu’un lui mette en face de lui une espèce de miroir déformant qui lui permette de voir où il est. Quelque chose qui lui dit ‘mais non, tu n’es pas beau ? Vous n’allez pas m’avoir, vous n’allez pas me tromper.”

La scène se termine par la diffusion de *La Sarabande*³² de GF Haendel. Angélica Liddell en chante le motif de façon exagéré. L’homme-sādhu lui dépose l’homme-estropié sur les genoux. L’homme-estropié récite la première partie du texte *Rimbaud* en français. Il est Rimbaud. Angélica Liddell lui répond dans sa langue. Elle est Angélica Liddell.

La scène suivante débute avec le morceau *Melancholia (Tristan and Isolde)*³³ de Richard Wagner.

28 LIDDELL ANGÉLICA, *Liebestod*, Op. Cit., p. 21

29 <https://www.youtube.com/watch?v=7S2pm1g70DI>

30 LIDDELL ANGÉLICA, *Liebestod*, Op. Cit., p. 23

31 <https://www.youtube.com/watch?v=5Np0H-5jkTA>

32 https://www.youtube.com/watch?v=vW2RvrN_mR4

33 <https://www.youtube.com/watch?v=pwCr7yn3LKg>

“*Liebestod* [le titre de ce spectacle] est le terme désignant l’aria final de l’opéra Tristan et Iseut de Wagner. Lors de ce final tragique, Iseut est transfigurée vers une autre dimension, elle ‘se meurt’ d’amour” face au corps inanimé de son bien-aimé Tristan. »³⁴

Angélica Liddell se fait habiller en matador, le taureau est couché sur le flanc. L’homme-sādhu traverse la scène dans un cercueil de verre qu’il partage avec ses chats. Angélica Liddell, au chevet du taureau, lui adresse le texte *La mort d’amour*. Le taureau est Tristan.

Pour la dernière scène, Angélica Liddell danse, souriante, avec un homme habillé en boubou sur le morceau *La virgen de la macarena*³⁵.

Est-ce que ce spectacle est un rituel ?

Au regard de ces éléments du spectacle, peut-on affirmer d’un point de vue anthropologique que cette pièce est une forme de rituel ? Pour répondre à cette question, je me base sur l’article *Qu’est-ce qu’un rituel*³⁶ de l’anthropologue Michael Houseman³⁷ :

« Presque tout le monde s’accorde sur deux choses à propos des rituels. Premièrement, les rituels ont des effets psychologiques et sociaux : ils peuvent être appréciés comme un moyen pour établir ou maintenir les limites du groupe, conférer un statut, régler des conflits, provoquer une catharsis, etc. Deuxièmement, les rituels sont porteurs de signification en ce que leur symbolisme peut être compris comme l’expression d’un certain nombre de valeurs et d’idées culturelles. »³⁸

Concernant les fonctions sociologiques et/ou psychologiques de *Liebestod*, Angélica Liddell souhaite qu’il provoque une catharsis au membre de son public pour les préparer à la mort. Pour la dimension symbolique, l’artiste propose la corrida comme modèle de resacralisation du théâtre. Elle convoque également un grand nombre d’intellectuels et d’artistes dont la poésie permettrait de nous extraire de la médiocrité dans laquelle s’est enlisée notre société.

« La qualité la plus évidente de la ritualisation est peut-être le fait qu’elle est un mode particulier d’action. [...] ce que les participants ressentent ou disent par rapport aux rituels qu’ils entreprennent compte moins que ce qu’ils font vraiment. C’est leur comportement qui est prescrit. En tant qu’actes culturellement élaborés, les rituels laissent peu de place à la négociation continue qui est si typique des interactions quotidiennes : il faut s’agenouiller à des moments précis, verser les libations d’une manière particulière, se vêtir de certains masques et pas d’autres et ainsi de suite. »³⁹

Avec *Liebestod*, Angélica Liddell a créé une œuvre littéraire qui traite du sacré, mais elle l’éprouve également sur le plateau en impliquant fortement sa corporéité dans la performance.

34 LIDDELL ANGÉLICA, *Liebestod*, Op. Cit., p. 51

35 <https://www.youtube.com/watch?v=sr530-wbaAw>

36 HOUSEMAN MICHAEL, ‘Qu’est-ce qu’un rituel ?’, *L’Autre*, vol. 3, n° 3, 2002, p. 533–538.

37 L’anthropologue Michael Houseman a présenté en avril 2021 à l’université de Caen une communication qui a pour titre *Rituel, spectacle*, [[spectacle rituel](https://lpod.unicaen.fr/video/2950-rituel-spectacle-spectacle-rituel/), <https://lpod.unicaen.fr/video/2950-rituel-spectacle-spectacle-rituel/>]

38 *Ibid.*

39 *Ibid.*

Angélica Liddell est sa propre prescriptrice. Sur scène, elle ne reproduit pas à l'identique une action qui lui a été transmise. Elle a développé pour ce spectacle une liturgie vierge, bien qu'étayée par de nombreuses intericonicités citant des œuvres plastiques et cinématographiques.

Cet aspect du rituel défini par Michael Houseman semble incompatible avec celui de la performance de Marina Abramović que nous avons déjà cité :

« On ne peut pas répéter une performance : beaucoup de ces choses ne peuvent jamais être réalisées une seconde fois. »⁴⁰

Cette possibilité m'étonne, car il me semble que la performance est généralement considérée comme une forme de spectacle parente du rituel.

De même, l'ethnologue Sébastien Baud⁴¹ m'a indiqué que, si l'on retient cet aspect du rituel défini par Michael Houseman, alors les pratiques chamaniques qu'il a étudiées sur son terrain au Pérou⁴² ne rentreraient pas dans ce cadre. Il rejoint en cela la mise au point de l'ethnologue Michel Perrin :

« Le prêtre est le responsable d'une liturgie, c'est un exécutant qui veille au bon ordre des choses, un récitant ou un commentateur de mythes ou de textes. Ses actions sont routinières, contrôlées par une Église, sa relation avec l'invisible est, si l'on ose dire, "fonctionnarisée". En revanche, le chamane a un contact direct, actif avec les gens de son groupe, sa relation à l'invisible est personnalisée, mais aussi hasardeuse, dangereuse. »⁴³

Michael Houseman apporte une nuance à son propos :

« Ceci ne veut pas dire qu'un rituel est toujours exécuté à l'identique. Des éléments de comportement peuvent varier d'une performance à l'autre ; en effet, le rituel n'est pas imperméable à l'improvisation. »⁴⁴

Cette précision suffira, je l'espère, à maintenir une correspondance entre la définition du rituel de Michael Houseman, la performance artistique et le chamanisme. Cette correspondance peut être également consolidée par cet autre aspect du rituel qu'il développe :

« Les rituels ne racontent pas des histoires ; plutôt, ils mettent en place des réalités particulières. Les "réalités particulières" que mettent en place des personnes en participant aux rituels sont des *relations* : entre elles, et le plus souvent et en même temps, avec des entités non-humaines. »⁴⁵

La performance artistique s'est également affranchie de la narration pour faire vivre une expérience à son public. Elle *rend présent* « le monde des mythes qui nous donne une identité, le monde cathartique »⁴⁶, à l'instar de l'effet produit par le monologue au micro *La lumière brillante entre les feuilles*.

40 YOUSSEF YASMINE, *Marina Abramović, la grand-mère Kamikaze de l'art contemporain*, Op. Cit.

41 Sébastien Baud co-encadre mon projet de thèse [Imaginaires et gestes chamaniques sur la scène contemporaine](#)

42 Voir http://sebastienbaud.fr/a_propos.html

43 PERRIN MICHEL, *Le Chamanisme*, Paris, PUF, coll. Que sais-je ?, 2010, p.93

44 HOUSEMAN MICHAEL, « Qu'est-ce qu'un rituel ? », Op Cit.

45 *Ibid.*

46 LIDDELL ANGÉLICA, *Liebestod*, Op. Cit., p. 71

« les rituels ne disent pas tant des choses qu'ils les agissent, la communication linguistique est un modèle inapproprié pour comprendre ce qui se passe dans un rituel. Certains rites sont très largement composés de formules liturgiques. Toutefois, de façon générale, ce qui compte est moins le contenu sémantique de tels énoncés (lesquels sont souvent obscurs ou hautement ambigus) que l'acte même de les proférer. »⁴⁷

Angélica Liddell, à de nombreuses reprises dans son spectacle, chante avec emphase les mélodies ou les paroles des morceaux de musique diffusés sur scène. Cette logorrhée qu'elle surajoute me semble correspondre à « la profération » désignée par Michael Houseman. L'artiste souligne au micro d'Arnaud Laporte l'importance de la musique dans son processus de création :

« J'entre dans un état obsessionnel, j'entre dans un chaos où tout parle de l'œuvre, de cette obsession. Et donc tout peut rentrer pour appartenir à cette création parce que dans cet état de sensibilité extrême, tout ce qui m'entoure parle de l'œuvre. [...] La musique c'est ce qui me permet d'organiser le chaos. Ce premier chemin m'aide à organiser la structure de l'œuvre, cette relation que je fais entre la musique et la création de l'œuvre, c'est une relation très intense et ça me sert de structure. Et tant que je n'ai pas créé la bande sonore, je n'arrive pas à créer la pièce. La musique arrive là où la parole n'arrive pas, c'est ce qui me permet de créer des images. »⁴⁸

Enfin, Michael Houseman définit l'agentivité comme caractéristique du rituel :

« Les résultats observables des événements rituels témoignent du fait qu'ils sont plus qu'une simple comédie. [...] Les actes rituels s'imposent comme des répétitions nécessaires et non comme des inventions arbitraires. »⁴⁹

Et c'est, d'après l'ethnologue Gérard Toffin, ce qui différencie représentation rituelle et représentation théâtrale : « La possession, en particulier, suppose une efficacité, au moins présumée, alors que dans les arts du spectacle les œuvres sont séparées de leur fonction et que l'esthétique l'emporte sur le rituel. Les dieux, présents dans le premier cas, disparaissent de la scène moderne. »⁵⁰

Pourtant, Angélica Liddell souhaite « exorciser »⁵¹ son public avec la pièce *Liebestod*. Ferait-elle figure d'exception dans le paysage actuel du spectacle vivant ?

Est-ce que ce spectacle est chamanique ?

Dans l'approche anthropologique, le chamanisme est de façon consensuelle défini comme une forme immanente de médiation entre les humains et les esprits, assurée par le chamane au service de sa communauté. Celle-ci attend de son chamane qu'il maîtrise les aléas et la protège du malheur ; qu'il soit un « réparateur du désordre »⁵².

47 *Ibid.*

48 LIDDELL ANGÉLICA : Sur scène, notre corps est notre église, *Op. Cit.*

49 HOUSEMAN MICHAEL, « Qu'est-ce qu'un rituel ? », *Op Cit.*

50 TOFFIN GÉRARD, *Les Enfants d'Artaud et de Nijinski Métamorphoses du sacré dans le théâtre et la danse d'aujourd'hui*, [<https://revues.mshparisnord.fr/ethnographie/index.php?id=976#bodyftn16>], 2021.

51 LIDDELL ANGÉLICA : Sur scène, notre corps est notre église, *Op. Cit.*

52 BAUD SÉBASTIEN, « Réappropriations mutuelles. Ayahuasca et néochamanisme péruvien internationalisé », *Drogues, santé et société*, vol. 16, Montréal, Drogues, santé et société, 2017.

Le chamane a, dans une approche plus psychologique du phénomène, la capacité d'entrer volontairement dans des états de conscience non-ordinaire. Dans ces états, il voyage dans des « mondes-autres », selon l'expression de Michel Perrin⁵³, « autres » que celui que nous connaissons habituellement pour acquérir des pouvoirs, et entrer en dialogue avec les esprits auxquels il est lié, pour qu'ils l'assistent dans son travail rituel.

Angélica Liddell confie dans son interview sur France Culture :

« je crois que sur scène notre corps est notre église et que c'est effectivement une opportunité d'élévation spirituelle et de nous permettre de toucher à quelque chose qui nous transcende et qu'on ne comprend pas, et qu'on n'a pas besoin de comprendre. C'est la transcendance. C'est quelque chose qui va bien au-delà de la responsabilité démocratique : c'est la transcendance. Et c'est ce qui va nous aider à mourir. »⁵⁴

Michel Perrin explique ainsi la différence entre la transcendance et l'immanence :

« Supposant l'intervention d'un principe extérieur et supérieur, la transcendance veut que la réalité ne résulte pas du jeu naturel d'êtres ou d'actions. Les relations entre les humains sont médiates, indirectes. Elles se font par l'intermédiaire d'offrandes, de sacrifices mis en œuvre par des spécialistes, des prêtres. L'immanence veut que "tout soit intérieur à tout", que le monde-autre soit intérieur au monde, qu'il relève de sa nature même, elle suppose une relation réciproque, immédiate. C'est le cas du chamanisme, système bipolaire dans lequel il n'y a pas de séparation entre deux ordres de réalités. »⁵⁵

Comme l'immanence est un des principes qui définit le chamanisme et qu'Angélica Liddell appréhende le sacré par le prisme de la transcendance, nous ne pouvons pas la considérer comme chamane.

Dans un entretien pour le festival d'Avignon, elle indique :

« Ce qui m'intéresse, ce n'est pas de reproduire la réalité, mais le réel, c'est-à-dire l'invisible. Le titre lui-même l'explique, quand il paraphrase Francis Bacon : *l'odeur du sang ne me quitte pas des yeux*. »⁵⁶

C'est l'Invisible plus que les Invisibles qui travaille cette artiste. Point d'esprits convoquer dans ce spectacle, si l'on ne compte ceux de son panthéon artistique. L'artefact de taureau fait figure de non-humain, mais Angélica Liddell n'assure pas de médiation entre celui-ci et les membres de sa communauté pour assurer un réordonnement du monde.

Il est néanmoins intéressant de constater que Juan Belmonte, « le possédé, le ténébreux, puissant engendreur de ce mystère (du *duende*) qui donnait lieu à sa plus lumineuse expression »⁵⁷, se rapproche par bien des aspects de la figure du chamane, dont l'une des caractéristiques serait « les maladies répétées » :

53 PERRIN MICHEL, *Le Chamanisme*, Op. Cit.

54 LIDDELL ANGÉLICA : Sur scène, notre corps est notre église, Op. Cit.

55 *Ibid.*, p.92

56 DALANT MOÏRA Entretien avec Angélica Liddell, festival Avignon, février 2021, https://festival-avignon.com/storage/document/88/69388_60d0a9f1ec026.pdf

57 LIDDELL ANGÉLICA, *Liebestod*, Op. Cit., p. 55

« être souvent la victime de telles maladies est la preuve d'une relation "privilegiée" avec l'invisible. C'est l'indice d'une éventuelle élection chamanique »⁵⁸.

Angélica Liddel décrit ainsi son mentor :

« Belmonte, le bègue béni, [...] lui qui compensa ses lacunes physiques par la force de son inspiration, lui qui "fit de la faiblesse de ses jambes une excellence" accablée par des épuisements maladifs, on disait de lui qu'il était "si mal formé physiquement que le danger le transfigurait et l'ennoblissait." »⁵⁹

Et nous pourrions même imaginer que Belmonte entretenait un rapport immanent au sacré :

« Belmonte a fait de la bête son jumeau. [...] Il dansait comme s'il avait en face de lui son double, torerait avec lui-même et ses fantômes ».⁶⁰

Angélica Liddell elle-même, par certains aspects, possède des attributs du chamane. Dans son processus de création, elle se met dans un état de « sensibilité extrême »⁶¹ que la spécialiste du chamanisme Corinne Sombrun qualifierait sans doute de « transe »⁶². Au cours du spectacle, Angélica Liddell met également « son esprit dans un état extrême »⁶³. Cela est particulièrement visible lors des moments musicaux où la danse et les proférations l'emportent. Tout au long de ce spectacle, elle est irrévérencieuse, une véritable maîtresse du désordre. Elle se fait prophétesse. Plutôt que chamane, Angélica Liddell serait notre Pythie contemporaine.

Dans son long monologue au micro *La lumière brillante entre les feuilles*, Angélica Liddell nous met face à nous-mêmes. Ce texte est cruel, magnifique, glaçant. À son écoute, je me suis retrouvé dans un paysage polaire. J'ai été transporté dans un monde-autre, arpentant la géographie de mes émotions. Ce monde, je le connaissais déjà, mais je l'avais oublié. La magie d'Angélica Liddell a levé provisoirement mon anamnèse. Nous avons la chance de vivre une période où des artistes prennent en considération le monde qui se déploie, au contact de leurs œuvres, à l'intérieur de chacun d'entre nous. Ainsi Roméo Castellucci énonce :

« Le cinquième mur, c'est l'écran noir de l'esprit du spectateur. C'est la pellicule vierge où la troisième image s'imprime. Elle se développe, à la manière d'une épiphanie individuelle qui échappe totalement à mon contrôle »⁶⁴.

Notre imaginaire n'est plus infantilisé, comme le condamne Angélica Liddell :

« tous ces enfants français élevés comme si Dieu n'existait pas, et même empêchés de nourrir des doutes sur son existence. »⁶⁵

58 PERRIN MICHEL, *Le Chamanisme*, Op. Cit., p.31

59 *Ibid.*, p.54

60 *Ibid.*, p.56

61 LIDDELL ANGÉLICA : Sur scène, notre corps est notre église, *Op. Cit.*

62 Voir [Les états modifiés de conscience : intégrer la transe dans le processus créatif](#)

63 LIDDELL ANGÉLICA : Sur scène, notre corps est notre église, *Op. Cit.*

64 BOISSON BÉNÉDICTE, FERNANDEZ LAURE et VAUTRIN ÉRIC, *Le Cinquième mur — Formes scéniques contemporaines & nouvelles théâtralités*, Dijon, Les Presses du réel, 2021.

65 LIDDELL ANGÉLICA, *Liebestod*, Op. Cit., p. 35

Je la remercie, avec ce spectacle, de retrouver la porte à nos perceptions.