

Lire le présent du théâtre : *Primera carta de San Pablo a los Corintios* d'Angélica Liddell

ROMAIN BIONDA

AU DÉBUT DU XX^e SIÈCLE, le théâtre est redéfini comme un « art vivant », par contraste avec le cinéma comme avec la littérature¹. Dans *L'Essence du théâtre*, Henri Gouhier insiste : quoi qu'on puisse penser de ce qu'on appelle alors la « littérature dramatique », le théâtre consisterait dans le « présent » et la « présence » scéniques :

Le lettré sait comment on aime le théâtre en lettré ; sait-il ce qu'est aimer le théâtre selon son essence ? Il demande à la littérature dramatique la joie du recueillement dans une solitude que peuplent ses fictions. Croit-il vraiment que son imagination suffise là où l'acteur le plus intelligent et le metteur en scène le plus artiste ont besoin de longues recherches ? Non ; il n'ignore pas ce qu'il perd mais sans le regretter : le jeu le plus fin et la représentation la plus étudiée ne sont, à ses yeux, qu'une petite chose à la surface du texte ; sa

¹ Cet article s'appuie largement sur les résultats de ma thèse, intitulée *Manières de lire les textes dramatiques. Métacritique, historiographie, théorie (XIX-XXI siècles)* et soutenue à l'université de Lausanne en juin 2021, dont le manuscrit est déposé à la BCU-L et disponible ici : https://serval.unil.ch/fr/notice/serval:BIB_210F0B27100F. Les pages qui viennent reprennent en particulier le chapitre intitulé « Les “mille temps” de la lecture (Liddell) », p. 301-317.

profondeur se découvre dans l'intimité de la méditation qui prolonge puis rejoint la lecture².

Il ne s'agit pas là d'un assaut contre les textes. Gouhier plaide contre leur *lecture* – l'« imagination » du « lettré » ne saurait « suffire » – et, plus exactement, contre une certaine manière *littéraire* de les lire : le théâtre ne devrait pas être lu « comme un roman », entre autres parce que « même dans le livre, c'est toujours l'acteur³. » Largement partagé, ce *credo* est affirmé avec plus ou moins de vigueur par un grand nombre de promoteurs et promotrices des études théâtrales, en amont et en aval de leur fondation officielle comme discipline universitaire, et jusqu'à aujourd'hui⁴. Si la lecture du théâtre était dévalorisée de très longue date par des personnes préférant le spectacle au livre, alors qu'elle était valorisée par d'autres, le XX^e siècle aura fondé cette dévalorisation de la lecture (littéraire) du théâtre sur un plan théorique : historien d'abord (Gustave Lanson), philosophique ensuite (Gouhier), linguistique et sémiologique enfin (Pierre Larthomas, Anne Ubersfeld)⁵. Il irait désormais de soi que les textes théâtraux, y

² Henri Gouhier, *L'Essence du théâtre* (1943, 1968), 2^{nde} éd., Paris, Vrin, 2002, p. 14 et 90-91.

³ Lecture du théâtre « comme un roman » que Gouhier tient de toute façon pour improbable : « On ne lit pas *Bérénice* ou une comédie de Musset comme un roman ; même un lettré qui n'aurait nul besoin de voir pour sentir et dont l'intelligence ne solliciterait dans ses plaisirs aucune complicité de l'imagination, comment n'entrerait-il pas alors dans un monde où glissent des fantômes d'acteurs ? » (*Ibid.*, p. 24.)

⁴ Cela donne du corps à l'idée que « les origines [...] des études théâtrales » seraient au moins en partie « anti-littéraires » – idée pourtant récemment dénoncée comme une « fable » (Catherine Brun, Jeanyves Guérin et Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Introduction », dans *id.* (dir.), *Genèses des études théâtrales en France : XIX-XXI^e siècles*, Rennes, PUR, 2019, p. 11). Sur le plan des *manières de lire*, on peut constater le net refus de l'étude des textes de théâtre *comme littérature*, réaffirmé de diverses manières depuis 1880 au moins (voir Romain Bionda, « Naissance d'une discipline. Sur la "séparation" des études théâtrales d'avec les études littéraires », dans *Acta fabula*, doss. 58, *Les Études théâtrales à l'intersection des disciplines*, dir. Romain Bionda et Aurélien Maignant, en ligne, 2020 : <https://www.fabula.org/acta/document12965.php#ftn3>) [page consultée le 2 octobre 2021].

⁵ Sur l'« illisibilité » du théâtre et certaines de ses justifications théoriques, je me permets de renvoyer à Romain Bionda, « Qu'est-ce qu'un "effet de scène" ? Éléments de théorie théâtrale et littéraire pour l'analyse des textes », dans *Op. cit. – Revue des littératures et*

compris les textes « injouables » ou explicitement destinés à la lecture, devraient être lus dans l'optique de leur représentation scénique, c'est-à-dire non pas *comme littérature*, mais *comme théâtre*. Or, outre que l'on gagne à se demander quels ressorts de l'imagination cette lecture « comme théâtre » mobilise – par exemple en quoi ces ressorts diffèrent de ceux requis par la lecture « comme un roman » (je n'ai pas la place de développer cela ici) –, on peut interroger la pertinence de la lecture du théâtre en elle-même (fût-elle *comme théâtre*) : si celui-ci se caractérise précisément par un présent (scénique) n'existant au moment de la lecture que comme *passé* ou *futur*, peut-on seulement le lire ? Cela ne reviendrait-il pas à trahir ce que Peggy Phelan appelle la « promesse ontologique » du présent de la performance⁶ ? Il ne s'agira pas de le déplorer ici en déclarant le théâtre « comme illisible⁷ », mais de réfléchir aux lecteurs et lectrices qui, malgré cela, lisent du théâtre en essayant d'approcher le présent du théâtre depuis leur fauteuil.

Dans les lignes qui suivent, nous nous arrêterons sur un cas récent soulevant de nombreuses questions relatives à l'écriture, à l'édition et à la lecture du théâtre : *Primera carta de San Pablo a los Corintios* [*Première Épître de saint Paul aux Corinthiens*] d'Angélica Liddell, œuvre existant en plusieurs versions écrites et scéniques fort différentes les unes des autres, manifestement insoluble dans le modèle de « l'œuvre à deux temps » (dans sa formulation la plus stricte en tout cas⁸) – modèle révolu ou, si l'on suit

des arts, n° 19, *Agrégation 2019 : littérature comparée*, en ligne, 2018 : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/466> [page consultée le 2 octobre 2021].

⁶ « La performance ne vit que dans le présent. Elle ne peut pas être sauvegardée, enregistrée, documentée ou participer autrement à la circulation des représentations : dès qu'elle le fait, elle devient autre chose que de la performance. En tentant d'entrer dans une économie de la reproduction, la performance trahit et diminue la promesse de sa propre ontologie. [...] Le document d'une performance n'est alors qu'une incitation pour la mémoire, qu'un encouragement pour devenir présente. » (Peggy Phelan, *Unmarked. The Politics of Performance*, Londres et New York, Routledge, 1993, p. 146. Je traduis).

⁷ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II. L'école du spectateur* (1981), 2nde éd., Paris, Belin, 1996, p. 9.

⁸ Gouhier propose de comprendre le texte et le spectacle comme les « deux temps » d'une œuvre théâtrale « commune », où la « re-création » (le spectacle) est prise dans une tension entre « devoir de fidélité » et « droit à l'originalité » par rapport à la « création » (le texte). C'est pourquoi le théâtre ne devrait pas être réduit, selon lui, à de la littérature

Joseph Danan, dissout dans les « mille temps » du théâtre⁹. Ce rapide examen nous permettra de réfléchir à ce qu'il convient d'appeler les *passés* et les *futurs* du présent de la lecture du théâtre, et les divers rapports qu'un ou une lectrice peut engager avec eux.

Primera carta de San Pablo a los Corintios : une œuvre, cinq publications

Primera carta de San Pablo a los Corintios est la première des trois pièces du *Ciclo de las resurrecciones* d'Angélica Liddell. Cette œuvre a fait l'objet de quatre publications imprimées et d'une publication scénique¹⁰.

1. *Primera carta* est d'abord édité en français aux Solitaires intempestifs, en décembre 2014, sous le titre *Épître de saint Paul aux Corinthiens*, en tant que première des trois pièces formant *Le Cycle des résurrections*, avec *You are my destiny (Le viol de Lucrece)* et *Tandy*¹¹. L'édition mentionne des « titres originaux » en espagnol. *L'Épître* est un texte court (8 pages) composé de trois parties : « Première épître aux Corinthiens, 13 », « Le conte de la neige » et « Questions à Dieu ». La deuxième est légèrement plus longue que les deux autres.
2. Le texte est édité en espagnol chez La uña RoTa en janvier 2015, sous le titre *Primera carta de San Pablo a los Corintios*, accompagné d'un nouveau sous-titre : *Cantata BWV 4, Christ lag in Todesbanden*¹².

ou à un art de la scène : ces deux réductions seraient contraires à « l'essence du théâtre » (Gouhier, *Le Théâtre et les Arts à deux temps*, Paris, Flammarion, 1989, p. 68-69 et 87 sq.).

⁹ Joseph Danan, « Un art à mille temps », préface à Raphaëlle Jolivet Pignon, *La Représentation rhapsodique. Quand la scène invente le texte*, Montpellier, L'entretemps, 2015, p. 9-16.

¹⁰ J'utilise le terme « publication » dans son acception la plus large, désignant la mise en contact d'un objet avec un public.

¹¹ Angélica Liddell, *Le Cycle des résurrections. Épître de saint Paul aux Corinthiens. You are my destiny (Le Viol de Lucrece). Tandy*, suivi du journal *La Fiancée du fossoyeur*, trad. Christilla Vasserot, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2014. Désormais *CRI*.

¹² Angélica Liddell, *Ciclo de las resurrecciones : Primera carta de San Pablo a los Corintios / You are my destiny (Lo stupro di Lucrezia) / Tandy / La novia del sepulturero. Diario /*

Cette version est presque entièrement nouvelle : les deux premières parties (« Première épître aux Corinthiens, 13 » et « Le conte de la neige ») de la version précédente sont abandonnées, tandis que de nouveaux chapitres sont ajoutés : « Winter light. Carta de Märta a Tomas », « Carta de la reina del calvario al gran amante » et « Cantata BW4, Christ lag in Todesbanden, oh Charles! ».

3. Avec le même sous-titre, présenté cette fois au même niveau que le titre et complété par le *Oh, Charles!* final, l'œuvre est mise en scène au Théâtre de Vidy-Lausanne en mars 2015, en espagnol. Des surtitres sont projetés en français. La proximité temporelle de la parution de la deuxième version du texte et de la création scénique peut expliquer l'ampleur des récritures constatées au point précédent. Il est difficile de savoir si la version dite sur scène est identique à la version écrite parue chez La uña RoTa. Après quelques recherches sommaires auprès de théâtres ayant gardé trace des surtitres utilisés dans le spectacle, il semble que le texte mis en scène est moins proche des deux premières versions que d'une troisième publiée ultérieurement. Il n'est pas facile de déterminer si le texte du spectacle a lui-même changé (proche d'abord de la deuxième version, puis de la troisième¹³) ou s'il s'agit, avec la troisième version, d'une récriture parallèle à la tournée théâtrale, adaptée au nouvel environnement livresque qu'offrait la troisième édition.
4. Le texte est en effet récrit une troisième fois et publié dans une version bilingue chez Continta Me Tienes et Les Solitaires intempestifs, en novembre 2015¹⁴. Cette troisième version de *Primera carta*, dont la traduction française porte désormais l'adjectif initial (*Première*

Salmos. Cantos de amor en la Emilia-Romagna, Segovia, La uña RoTa, 2015. Désormais CR2.

¹³ Jean-Loup Rivière image cette possibilité ainsi : « Un spectacle serait en somme une "publication" dont tous les exemplaires seraient distincts. » (Jean-Loup Rivière, « La matière noire. Génétique et théâtralité », dans *Genesis*, n° 26, *Théâtre*, dir. Nathalie Léger et Almuth Grésillon, 2005, p. 11-17, ici p. 11).

¹⁴ Angélica Liddell, *Primera carta de San Pablo a los Corintios*. « *Cantata BWV4, Christ lag in Todesbanden. Oh, Charles!* », dans *Via lucis*, éd. bilingue, trad. Christilla Vasserot, Madrid, Continta Me Tienes et Les Solitaires intempestifs, 2015, p. 31-42 et p. 145-156. Désormais VL.

épître...), présente des modifications notables par rapport à la deuxième version imprimée. Outre que le sous-titre est cette fois entre guillemets et complété par « Oh, Charles! », le chapitre « Preguntas a Dios » est renommé « Carta de San Pablo a los Corintios, 13 », mais cette « Carta de San Pablo » ne correspond pas à la partie homonyme de la première version. Dans cette troisième version, la « Carta de San Pablo » empiète sur l'ancien deuxième chapitre (« Carta de la reina del calvario al gran amante »), dont le dernier vers est réécrit. Une multitude d'autres modifications sont à constater¹⁵. Cette troisième version est par ailleurs intégrée, sans les deux autres pièces du *Ciclo*, à un ouvrage intitulé *Via lucis* (titre général qui est aussi celui de l'une des parties du livre) qui comprend de nombreuses photographies sans lien avec le spectacle et d'autres textes non théâtraux, tous écrits à la première personne – de ce point de vue, ce sont des textes lyriques.

5. Cette troisième version est enfin reprise en 2019, en français, dans un volume des Solitaires intempestifs regroupant les *Écrits* d'Angélica Liddell de 2003 à 2014¹⁶. Le texte se trouve à cette occasion réintégré au *Cycle des résurrections*, mais tel qu'il était paru dans *Via lucis*.

Voilà donc un texte écrit en trois versions très différentes – leurs titres varient d'ailleurs – et en deux langues, qui a fait partie de deux ensembles éditoriaux différents – *Ciclo de las resurrecciones* et *Via lucis* –, et qui a également été dit sur scène en espagnol, à l'occasion d'un spectacle créé dans une région francophone (à cet égard surtitré), ayant tourné au moins une année en Europe.

¹⁵ La première strophe du quatrième et dernier chapitre, par exemple, est coupée; dans « Carta de la reina del calvario al gran amante », la première citation est remplacée par une autre; l'aspect de certains vers change, puisque « Tú, véceme, por favor, / véceme, pues únicamente deseo ser vencida » (*CR2*, 2015, p. 24) devient « Tú, véceme, por favor, véceme, / pues únicamente deseo ser vencida »; « Tu dois me vaincre, s'il te plaît, tu dois me vaincre, / car tout ce que je désire, c'est être vaincue. » (*VL*, 2015, p. 36 et 150.)

¹⁶ Angélica Liddell, *Première Épître de saint Paul aux Corinthiens*. « Cantate BWV 4, *Christ lag in Todesbanden*. Oh, Charles! », dans *Écrits 2003-2014*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2019, p. 377-399. Désormais *É*.

Il faut en outre tenir compte du fait que *Primera carta* est mis – dans le *Ciclo* – en regard de *La novia del sepulturero* [*La Fiancée du fossoyeur*], texte prenant l'apparence d'un journal intime et terminé par des « psaumes », tandis qu'il est, dans *Via lucis*, mis en regard d'un autre journal : *Tercera ofrenda. Lausana. La historia oculta de tu vida (es la que existe dentro de mí)* [*Troisième offrande. Lausanne. L'histoire occulte de ta vie (est celle qui existe à l'intérieur de moi)*]. C'est ce second journal qui correspond en fait à *Primera carta*, comme nous allons le voir, mais il n'est pas repris dans l'édition des *Solitaires intempestifs* de 2019, qui donne les écrits de 2003 à 2014. Le choix de reprendre la troisième version de *Primera carta*, parue dans *Via lucis* en 2015, mais sans « son » journal, pourtant écrit probablement en parallèle, n'est pas expliqué¹⁷. Ce choix produit de grands effets sur la lecture.

Parcours de lecture

Dans *La novia del sepulturero*, on trouve la mention de la création scénique des deux autres pièces du *Ciclo*, mais pas de celle de *Primera carta*. Pourtant, selon l'édition du texte chez La uña RoTa, le journal couvrirait le temps de la création du spectacle : le journal court du 1^{er} avril 2013 au 28 septembre 2014¹⁸ et la date de la première de *Primera carta* serait prétendument « el 19 de marzo de 2014¹⁹ ». Je viens d'écrire « prétendument », car la date de première est en fait le 19 mars 2015, ainsi que je l'ai spécifié précédemment, soit une année après. Cette erreur (à moins qu'il faille y voir une mystification) est répétée dans la seconde édition des *Solitaires intempestifs* de 2019, qui mentionne la première sur le sol français à Annecy, « le 3 avril 2014 », alors qu'il s'agit là encore du 3 avril 2015. Cela peut inciter le lecteur à chercher, dans la période correspondante de *La novia del sepulturero*, des liens à faire avec *Primera carta* – liens que l'on

¹⁷ Voici la note que l'on y trouve : « Une première version de ce texte est parue dans *Le Cycle des résurrections*. La version présentée ici est celle revue par l'auteure en 2014 et publiée dans *Via lucis*. » (É, p. 378.)

¹⁸ 19 octobre, si l'on inclut les psaumes, absents des titres français et donc pris comme suite du journal, mais mentionnés comme distincts de *La novia* dans l'édition espagnole.

¹⁹ CR2, 2015, p. 14.

trouve, même s'il n'existe pas d'entrée pour le 3 avril 2014 dans le journal. En effet, le 1^{er} avril 2014, « un autobus est passé, direction La Solitude²⁰. » *Primera carta* consiste précisément dans un texte adressé à un destinataire absent, dont on peine à déterminer la nature humaine ou divine. Celui-ci semble décrit le 5 avril :

Puisque tu es partout, je m'impatiente quand je ne peux pas m'isoler pour parler avec toi. Ils seraient étonnés de me voir gesticuler face à l'invisible. Ils ne comprendraient pas que j'ai deux tiers d'esprit et un tiers de chair, et toi, comme Gilgamesh, deux tiers de dieu et un tiers d'homme²¹.

Le 8 avril, les « chemises d'homme » sont « blanches comme la neige » (« sas camisas de hombre, blancas como la nieve »), comme en écho au « Conte de la neige » supprimé de la première version du texte, et qui en constituait pourtant le cœur (initialement).

La forte intertextualité entretenue entre les deux autres pièces du *Ciclo* et le journal encourage ce type d'interprétation. Dans l'édition de 2014, on lit par exemple en ouverture de *You are my destiny* : « Il y a cinq ans, j'ai quitté Venise humiliée. » Dans *La Fiancée*, on lit : « Il y a cinq ans, j'ai quitté Venise humiliée par un homme cruel, mesquin et vil²². » Favorisées peut-être par le caractère récurrent de certains thèmes et expressions dans toute son œuvre, les reprises et citations sont pour Liddell un mode d'écriture. Elles sont internes, mais aussi externes, comme l'indique en fin d'ouvrage la mention de très nombreuses œuvres de Sherwood Anderson (« Tandy », *Winesburg, Ohio*), William Blake, Emily Dickinson, Sigmund Freud, Nathaniel Hawthorne (avec *Scarlett Letter*, qui sert de titre à Liddell pour un spectacle suivant), Friedrich Hölderlin, Yasunari Kawabata, Yukio Mishima, Ezra Pound, etc. Lors d'entretiens, ici avec Laure Adler, Liddell ne manque pas de le signaler :

²⁰ *É*, 2019, p. 510. « A la vuelta ha pasado un autobús cuyo destino era "Solitude". » (*CR2*, 2015, p. 168.)

²¹ *É*, 2019, p. 511. « Puesto que estás en todas partes me impaciento cuando no puedo quedarme a solas para hablar contigo. Se extrañarían al verme gesticular frente a lo invisible. No entenderían que tengo dos tercios de alma y un tercio de carne, y tú, como Gilgamesh, dos tercios de Dios y un tercio de hombre. » (*CR2*, 2015, p. 169.)

²² *CRI*, 2014, p. 25 et 75.

Pour l'écriture, quand il s'agit d'élaborer un texte, ce qui m'influence le plus, c'est la beauté formelle de la Bible, ou de la littérature gréco-latine. J'écris aux marges de *L'Énéide*, de Virgile. Je ne pourrais pas écrire si je n'étais pas en train de lire au même moment²³.

L'autrice travaille avec intensité l'inscription de ses propres œuvres dans ce qu'il est convenu d'appeler, après Antoine Compagnon, une « histoire littéraire des écrivains²⁴ ».

Le journal *Tercera ofrenda*, absent des éditions du *Ciclo* mais présent dans *Via lucis*, mentionne quant à lui la création de *Primera carta* au Théâtre de Vidy. *Tercera ofrenda* couvre la période allant du 17 février au 19 mars 2015 (le jour de la première du spectacle), prenant ainsi la suite de *La novia del sepulturero* (arrêté à la fin de l'année précédente). Dans *Via lucis*, l'intertextualité de *Primera carta* avec le « journal » attenant est donc totalement différente, puisqu'il y est question de théâtre. Néanmoins, en raison de sa proximité avec des photographies et des textes sans rapport direct avec le spectacle, le texte de *Pimera carta* est également ouvert à d'autres moyens d'expression et à de nouveaux contenus : ceux-ci orientent l'attention sur la corporalité d'Angélica Liddell (les photographies sont des portraits stylisés, en partie dénudés), d'une manière très différente du spectacle, et sur une ambivalence centrale dans *Primera carta* (et d'autres œuvres de l'artiste), à savoir le lien entre le profane et le sacré, sous l'angle du sentiment amoureux. L'ouvrage est cadré par un texte introductif qui invite à une appréhension de *Via lucis* comme un tout observant une progression, dont *Primera carta* est une étape – progression nouvelle par rapport au *Ciclo* (et au spectacle) :

Le sacré est le grand défi lancé à la raison, le défi dans lequel réside, selon Blake, l'Énergie Primordiale, la véritable transgression de la loi. La sacralisation de l'être aimé est ce qui occupe principalement les mystiques. Cette distance entre la vie poétique et la vie calculée au quotidien, c'est ça qui est mystique. « Tout est saint », dit Pasolini. La mystique vient de l'exil que

²³ Angélica Liddell et Laure Adler, *De la représentation à l'exposition de soi / De la representación a la exposición de sí*, Avignon, EUA, 2017, p. 33 et 54.

²⁴ Antoine Compagnon, « Préface. L'autre histoire littéraire », dans V. Debaene, J.-L. Jeannelle, M. Macé et M. Murat (dir.), *L'Histoire littéraire des écrivains*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, « Lettres françaises », 2013, p. 7-15.

l'amoureux s'impose, à huis clos, avec pour conséquence une émancipation de toutes les représentations de la vie humaine ordonnée. Ce livre répond à cette émancipation, à cette liberté d'une âme captive. Pour Baudelaire, l'amour se confond avec la religion, et son culte a besoin de temples et d'autels, de sacrifice et de sang. « L'Espagne met dans la religion la férocité naturelle de l'amour » écrit le poète dans son journal intime. L'amour est le mal désiré car il permet l'apparition des émotions (la prise de conscience de la vie), qui suppose en même temps la destruction de l'homme. Et l'harmonie est rétablie dans la mort²⁵.

L'important est ici de faire remarquer que le texte de *Primera carta*, dans ses trois versions, fonctionne différemment selon qu'il est inséré dans *Ciclo de las resurrecciones* ou dans *Via lucis*. Dans le cas où le texte est inséré dans *Ciclo*, il fonctionne en recueil : c'est la première pièce d'un triptyque. Dans le cas de *Via lucis*, il fonctionne avec d'autres textes et des photographies répondant à un programme distinct, dont un journal couvrant la période de création de la pièce à Lausanne. Convenons donc que les parcours de lecture – la suite de textes et d'images à appréhender, et les liens à tisser entre eux – offerts aux lecteurs des quatre livres en question sont très différents : en fonction de l'ensemble dans lequel chacun d'eux s'insère, le texte ou plutôt *les textes* intitulés *Primera carta de San Pablo a los Corintios* résonnent en droit, et surtout en pratique, fort différemment.

²⁵ « Lo sagrado es el gran desafío a la razón, en este desafío se encuentra, según Blake, la Energía Originaria, la verdadera transgresión de la ley. La sacralización del amado es el asunto principal de la mística. Esa distancia entre la vida poética y la vida calculada de lo cotidiano es LO MÍSTICO. “Todo es santo”, dice Pasolini. La mística procede del exilio que el enamorado se impone, a puerta cerrada, y la consecuencia es una emancipación de todas las representaciones de la vida humana ordenada. Este libro responde a esa emancipación, a esa libertad de un alma presa. Para Baudelaire el amor se confunde con la religión, y su culto requiere templos y altares, sacrificios y sangre. « España tiene en su religión la crueldad natural del amor », escribe el poeta en su diario íntimo. El amor es el MAL deseado porque permite la aparición de las emociones (la toma de conciencia de la vida), que al mismo tiempo supone la destrucción del hombre. Y la armonía se restablece en la muerte. » (VL, 2015, p. 125 et 11.)

Les modes d'existence du théâtre dans la lecture

Pour lire ces « poèmes » lyriques non pas « comme un roman » ou comme du cinéma (le texte de la section intitulée « Carta de Marta a Tomas » est repris d'un film de Bergman), mais bien comme du *théâtre* – c'est-à-dire pour embrayer une lecture qui ne soit pas « littéraire » ou « cinématographique », mais « théâtrale » –, la lectrice ou le lecteur doit chercher à inviter, dans le présent de sa lecture, le présent et la présence du spectacle. Pour ce faire, le ou la lectrice est tout à fait autonome : elle n'a besoin que de sa propre imagination. Il est toutefois important de remarquer que les quatre parcours de lecture proposés par chacune des éditions du texte font explicitement ou implicitement intervenir le théâtre à divers moments, selon que le journal mentionne ou non la première de *Primera carta* – ce que seul *Via lucis* fait – et selon que le paratexte éditorial précise ou non qu'il s'agit de théâtre.

Dans la première édition, seule la quatrième de couverture annonce que le livre contient « trois pièces et un journal ». Hormis cela, il n'est pas fait mention de théâtre – *Primera carta* n'avait d'ailleurs pas encore été joué –, même si l'éditeur et l'autrice ne font pas mystère de leurs liens avec cet art : une partie du lectorat le sait très bien. L'édition de 2019 s'intitule *Écrits*, mais mentionne les dates des premières en France avant chaque texte. L'édition de La uÑa RoTa mentionne les dates de création et la quatrième de couverture est explicite, au moins au sujet de *You are my destiny*, « dont la production a rempli le théâtre de l'Odéon à Paris pendant douze nuits consécutives²⁶ ». *Via lucis* annonce être :

compos[é] de matériaux divers mais d'une seule et même nature poétique (poèmes, textes de théâtre, fragments de journal intime et autoportraits photographiques) qui dévoile en partie l'intimité de leur auteur à présent plongé dans « le temps du sacré²⁷ ».

²⁶ CR2, 2015, 4^e de couverture : « [...] cuyo montaje llenó el Teatro Odéon de París durante doce noches consecutivas ».

²⁷ VL, 2015, 4^e de couverture : « Una lectura compuesta por materiales distintos de una sola naturaleza poética (poemas, textos teatrales, fragmentos de su diario y autorretratos fotográficos), que nos desvela parte de la intimidad de su autora, sumida ahora en "el tiempo de lo sagrado". »

On sait que *Primera carta* a été mis en scène si on lit une note disposée au bas de la première page du texte : « Surtitrage du *spectacle* réalisé à partir des sous-titres espagnols et français du film d’Ingmar Bergman, *Les Communiants* (1962)²⁸ ».

Il faut ensuite voir que la présence et le présent de la représentation théâtrale n’ont pas le même statut ontologique suivant l’édition du *Ciclo* qu’on lit. Dans celle de 2014, le texte se présente fort différemment de celui qui sera finalement dit sur scène, dans un spectacle qui n’était pas encore créé. Le théâtre se lit alors au *futur*, en lien avec une « œuvre à faire » – l’expression est d’Étienne Souriau²⁹ –, que nous sommes libres d’imaginer dans sa totalité, y compris en modifiant en partie son texte (pratique courante qui, dans ce cas, est avérée). Si nous avons vu le spectacle créé à Lausanne dans l’intervalle, l’effet est intéressant, parce que le texte résiste à nos souvenirs, dans la mesure où il ne correspond pas à celui du spectacle tel que nous l’avons gardé en mémoire : le texte édité est alors lu au *futur antérieur*, qui serait une lecture au futur du texte, par principe ouverte aux coupes, aux collages et aux récritures, mais situé dans le passé de la lecture, et dès lors potentiellement informée par des interférences mnésiques et des documents du spectacle (affiches, photographies, interviews, captations). Cette lecture au futur antérieur – qu’on pourrait tout aussi bien appeler une lecture *au conditionnel* (comme futur du passé) – est moins une variante de la lecture au futur que de la lecture au *passé*, c’est-à-dire d’une lecture prenant pour référence une représentation théâtrale (ou un ensemble de représentations) ayant effectivement existé, c’est-à-dire une « œuvre perdue » – l’expression est de Judith Schlanger³⁰ – ou un ensemble d’œuvres perdues. Dans ce cas, les coupes, les collages et les récritures propres à la lecture au futur sont soumis à vérification, de la même manière que dans la lecture au passé. Voici un tableau récapitulatif de ces diverses lectures *comme théâtre* (ou *lectures scéniques*) :

²⁸ « Subtitulado del espectáculo realizado a partir de los subtítulos españoles y franceses de la película de Ingmar Bergman, *Los Comulgantes* (1962) » (*VL*, p. 147 et 33 ; je souligne.)

²⁹ Étienne-Émile Souriau, « Du mode d’existence de l’œuvre à faire » (1956), *Les Différents modes d’existence* (1943), éd. I. Stengers et Br. Latour (2009), Paris, PUF, 2018, p. 195-217.

³⁰ Judith Schlanger, *Présence des œuvres perdues*, Paris, Hermann, 2010.

Manière scénique de lire	Lecture scénique au passé	Lecture scénique au futur antérieur (ou au conditionnel)	Lecture scénique au futur simple
Référent	« Œuvre perdue », antérieure à la première édition du texte lu	« Œuvre perdue », postérieure à la première édition du texte lu	« Œuvre à faire »
Temporalité du référent	Passé de la lecture	Passé de la lecture	Futur de la lecture

Dans le cas de *Primera carta*, la lecture scénique au passé s'avère peut-être plus aisée avec l'édition espagnole (*CR2*) et plus encore, à vrai dire, avec l'édition bilingue (*VL*), dont le texte me semble peu ou prou correspondre à sa version scénique³¹. Mais ces deux ou trois manières scéniques de lire sont compatibles dans une même lecture, qui réfère tantôt à une « œuvre perdue » (les représentations lausannoises de 2015), tantôt à une « œuvre à faire » (une représentation possible).

Ces référents sont dans leur principe cooccurents dans la lecture, mais ils peuvent aussi être fixés par le lecteur ou la lectrice, qui n'aura en tête que telle représentation ou telle autre. Si l'imagination est sollicitée quoi qu'il arrive, elle n'adopte pas les mêmes procédures selon que l'œuvre imaginée est « perdue » ou « à faire » : l'œuvre perdue fait l'objet d'une reconstitution vérifiable (idéalement), sur le plan historique ou auprès de témoins ayant assisté au spectacle en question, tandis que l'œuvre à faire échappe à toute vérification, dans la mesure où elle fait l'objet d'une élaboration purement créative. Ce passé ou ce futur, quoi qu'il arrive, ne saurait entièrement prendre le pas sur le présent de la lecture – c'est même dans le rapport entre le *présent* lectoral et le *présent* scénique (qui apparaît au lecteur comme passé ou comme futur) que se joue la lecture scénique, par distinction d'avec la lecture « comme un roman » (je n'ai pas la place de m'y attarder ici). L'œuvre perdue, d'une certaine manière, est « présente » – ou plutôt, pour être plus proche de ce qui se passe, sa « présence [...] se

³¹ Si l'on a été frappé par le spectacle, les souvenirs se mêlent presque inévitablement à la lecture, même si l'édition n'encourage pas de telles interférences. Ils sont toutefois difficiles à mobiliser à la lecture du « Conte de la neige » (*CR1*, 2014), absent du spectacle.

rejoue à chaque instant³² » dans la lecture. L'œuvre « à faire », quant à elle, « s'impose comme une urgence existentielle [...] : à la fois comme carence et comme présence d'un être à accomplir et qui se manifeste comme tel³³ ». Cette urgence « s'impose » au créateur ou à la créatrice de l'œuvre, mais le lecteur ou la lectrice qui lirait au futur adopte aussi, en quelque sorte, une posture créative, même si celle-ci est virtuelle. C'est dans ce sens que la projection des lecteurs et lectrices dans le passé et/ou le futur théâtral s'accompagne d'un mouvement de retour sur le présent de la lecture³⁴. Le théâtre, selon d'innombrables modalités, y est alors, dans une certaine mesure, présentifié.

Les mille temps de la lecture du théâtre

Il est intéressant de faire remarquer que les éditions de *Primera carta* effacent, par l'absence de didascalies, l'action scénique. Or, outre qu'il y a chez Liddell de nombreux passages chorégraphiés, un décor souvent significatif et un nombre important de figurants, lesdites actions scéniques prennent chez elle régulièrement le relais du texte. Dans la version scénique de *Primera carta*, Liddell coupe par exemple les cheveux d'une jeune fille, chaque soir une nouvelle – *a priori*, l'acte est réel ; ce ne sont pas des per-ruques –, et les hémato-phobes parmi nous auront eu de la peine à suivre et oublier une autre scène où, après avoir été piqué par une seringue, un homme nu voit son sang se déverser lentement, goutte après goutte, sur un tissu posé au sol. Par ailleurs, la réception des spectacles d'Angélica Liddell

³² Judith Schlanger, *Présence des œuvres perdues*, *op. cit.*, p. 190.

³³ Étienne-Émile Souriau, « Du mode d'existence de l'œuvre à faire », art. cit., p. 199.

³⁴ Michel Picard a réfléchi au « présent de lecture » dont « l'habitude », selon lui, « procur[e] une expérience du temps susceptible de déterminer par rapport à celui-ci une attitude à laquelle les non-lecteurs resteront étrangers. » Par rapport au théâtre, le chercheur se contente de signaler que les « règles du jeu particulières » de sa lecture « diffèrent selon qu'il est regardé en salle, écouté lors d'une lecture publique, lu pour soi en semi-vocalisation, selon une pratique jadis fréquente, ou en silence, "spectacle dans un fauteuil" (avec ou sans le souvenir d'une représentation). » (Michel Picard, *Lire le temps*, Paris, Minuit, 1989, p. 23 et 57.)

pointe souvent sa capacité à être « présente » sur la scène – à l’instar d’Antoine de Baecque à propos de *You are my destiny* :

À l’heure présente, personne ne parvient, comme Liddell, à prendre à ce point possession d’un plateau. Le spectacle tient à sa présence, à son énergie protéiforme et bouleversante : femme, corps, parole³⁵.

C’est bien la manière dont Angélica Liddell « prend possession du plateau » qu’Antoine de Baecque loue (et que d’autres déplorent). Faut-il voir dans l’absence de texte didascalique – dans le fait que l’action scénique du spectacle de 2015 n’est pas assignée comme référent du texte – une volonté de garder entièrement ouverte la possibilité d’une lecture scénique au futur ? Ou est-ce plutôt une stratégie de littérisation du texte, qui ménage une possible lecture « littéraire » ? À moins qu’il ne s’agisse plus simplement d’une compréhension plus large, de la part de l’auteur et de ses éditeurs, des manières dont l’on peut lire le théâtre pour soi : comme théâtre (au passé et/ou au futur) *et aussi* comme littérature ?

*

Il resterait maintenant à se demander dans quelle mesure on peut « lire le théâtre », c’est-à-dire dans quelle mesure ce théâtre présentifié dans la lecture ressortit bien au théâtre. Afin de répondre à une telle question, on gagnerait à s’interroger au préalable sur l’identité de l’œuvre que nous considérons dans notre lecture. Voulons-nous et/ou estimons-nous lire une œuvre à un temps, dont une lecture littéraire peut se satisfaire, ou lisons-nous une œuvre à deux temps ? Dans le cas de *Primera carta*, il s’agit alors de se déterminer par rapport à tous les objets offerts à l’appréhension sous ce « même » titre (soumis à des variations, comme nous l’avons vu) : appartiennent-ils à une même œuvre ou à plusieurs œuvres différentes ? Fait-on face à une seule œuvre, intitulée *Primera carta de San Pablo a los Corintios*, à quatre ou cinq temps (la création scénique et les différentes éditions du texte, sans compter les éventuelles mises en scène futures), ou doit-on plutôt

³⁵ Antoine de Baecque, *En d’atroces souffrances. Pour une histoire de la douleur*, Paris, Alma, 2015, p. 191.

considérer que ce « même » texte, parce qu'il est inséré dans trois contextes différents (la scène de théâtre, le recueil *Ciclo de las resurrecciones* et le livre *Via lucis*) et qu'il admet des variantes jusque dans son titre, ressortit à plusieurs œuvres différentes³⁶? Les réponses que nous pourrions apporter à ces questions, individuellement et collectivement (si nous arrivons à tomber d'accord), auront un impact décisif sur notre manière de lire ce texte ou ces textes. L'ensemble opéral textuel et scénique constitué du *Ciclo* et de *Via lucis* est polymorphe : il nous appartient d'en circonscrire les limites et de déterminer quelles parties doivent communiquer, selon quelles modalités. L'autrice peut nous aider à le faire, les éditeurs aussi, et tous les médiateurs ayant quelque autorité : lecteurs et lectrices professionnelles que sont, diversement, les critiques et les chercheurs et chercheuses, mais aussi les artistes. *In fine*, c'est toutefois bien le lecteur et la lectrice qui, au gré de leur idée et de leur envie, en décident.

³⁶ On reconnaît là une question classique de la théorie littéraire, que Jean Morizot a reprise dans un livre intitulé *Sur le problème de Borges. Sémiotique, ontologie, signature* (Paris, Kimé, 1999), et qui avait pu occuper à la fois Nelson Goodman dans *Languages of Art* (1968, 1976) et Gérard Genette dans *L'Œuvre de l'art* (1994, 1997, 2010).