



HAL
open science

Le petit corps dans trois créations d'Ilka Schönbein

Sandrine Le Pors

► **To cite this version:**

Sandrine Le Pors. Le petit corps dans trois créations d'Ilka Schönbein. Etudes théâtrales, 2018, Corps parlant, corps vivant. Réponses littéraires et théâtrales aux mutations contemporaines du corps, n°66. <hal-02863395>

HAL Id: hal-02863395

<https://univ-artois.hal.science/hal-02863395v1>

Submitted on 4 Feb 2024

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

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



HAL Authorization

Le Pors Sandrine

« **Le petit corps dans trois créations d’Ilka Schönbein** », *Corps parlant, Corps vivant, réponses littéraires et théâtrales aux mutations contemporaines du corps*, dir. Jonathan Châtel et Pierre Piret, revue *Études Théâtrales* de Louvain n°66, 2017, p. 28-32

Le petit corps dans trois créations d’Ilka Schönbein

Dramaturge et maître de conférence en Études Théâtrales à l’Université d’Artois, Sandrine Le Pors axe principalement ses recherches sur le théâtre moderne et contemporain, particulièrement celui du théâtre français, francophone, anglo-saxon, germanique et scandinave. Dans ce cadre, elle s’intéresse particulièrement aux enjeux de la voix, du regard, du son, du corps et de l’enfance dans les écritures pour la scène. Auteur d’un essai intitulé *Le théâtre des voix, À l’écoute du personnage et des écritures contemporaines* (PUR, 2011), elle a par ailleurs dirigé plusieurs ouvrages et numéros de revues consacrés aux scènes contemporaines, parmi lesquels « *Où est ce corps que j’entends ?* » *Des corps et des voix dans le théâtre contemporain* (dir. avec Pierre Longuenesse (2014) et *Les Voix marionnettiques*, revue *Études Théâtrales* n. 60-61 (2014).

Soumis à divers types de traitements – par le retour à son animalité, sa réification supplétive qu’en offrent les nouvelles technologies ou par l’animation marionnettique – le petit corps attire irrésistiblement l’œil du spectateur autant qu’il éprouve les lignes de résistance de l’humain. Sa comparution irrigue les démarches des artistes de théâtre et engage à un jeu de tensions avec le réel dès lors qu’il apparaît, sur le plateau, comme l’intercesseur pour un monde tel que nous ne le voyons ou ne l’entendons pas. Prothèse greffée au grand corps de l’adulte, le petit corps constitue ainsi un élément crucial du travail d’Ilka Schönbein – marionnettiste, comédienne et danseuse allemande d’abord formée à l’eurythmie (expression qui favorise l’écoute et qui, à la technique, préfère le geste venant de l’âme), avant d’être initiée à la marionnette à fil (qu’elle abandonnera par la suite mais pour la rapprocher au plus près de son corps). Dans un théâtre de mise au monde et de mise à mort des créatures, que raconte le petit corps de l’enfant et notamment au sujet du grand corps de l’adulte ? Quelles relations petit et grand corps entretiennent-ils lorsque le grand corps doit faire face à sa progéniture – comme dans *Chair de ma chair*¹ quand l’enfant dévore sa mère, ou dans *La Vieille et la bête*² lorsqu’une reine supplie Dieu d’avoir un enfant et accouche d’un ânon – à moins qu’il ne se trouve peut-être pas confronté à la créature enfantée mais à l’enfant qu’il a été, ou encore qu’une fillette s’agite sur les genoux d’Ilka Schönbein dans un passage de *Métamorphoses*³ ? Comment le petit corps joue-t-il et rejoue-t-il de la question de la confiscation de la parole et des corps ? Noyau dur et centre rayonnant du théâtre d’Ilka Schönbein, on verra que le petit corps s’y présente

à la fois, chez cette artiste, comme un matériau narratif, dramatique, plastique et scénique qui engage à chercher, au sein de la triangulation manipulateur/marionnette/spectateur, les conditions d'une façon d'être au monde ou avec le monde, d'être parlant et d'être vivant, depuis le seuil de la naissance jusqu'au seuil de la mort.

Le principe tensif, une esthétique du corps à corps

Il faut d'abord souligner la spécificité des modalités d'apparition (et/ou de disparition) du petit corps de l'enfant chez Ilka Schönbein – artiste ayant le plus souvent recours à la technique de ce qu'elle appelle « le masque du corps » c'est-à-dire à des moulages qui portent l'empreinte de son propre visage et de ses différents membres. Élément allogène, le petit corps marionnettique de l'enfant surgit au plateau sur le mode de l'hybridation du corps vivant de l'interprète selon un procédé d'emboîtement avec ce grand corps. Dans *Métamorphoses*, l'artiste fait sortir d'entre ses jambes – formant donc un castelet – la marionnette nourrisson qui se compose à la fois de prothèses donnant l'illusion de membres réels et de parties du corps, de chair et d'os, de l'artiste – telles les jambes de la marionnettiste qui deviennent un temps, dans un autre passage, celles de la petite fille. Dans *Chair de ma chair*, Ilka Schönbein soulève sa robe et fait apparaître, à la place de son ventre, la tête ronde, étonnamment grosse, d'un bébé qu'elle caresse – masque aux yeux peints réalisés à partir d'une empreinte de son propre visage – qu'elle déplace ensuite entre ses jambes et qu'elle menace d'une main avec une aiguille. La main de la mère devient ensuite la main de l'enfant qui, la tête posée sur ses genoux, la regarde de profil.

L'hybridité physique du petit corps de l'enfant et du grand corps de l'adulte – généralement mère et fille – met en scène des relations de contrepoints et de contrepoids. Le corps marionnettique pèse en effet au sens propre comme au sens figuré. Il participe enfin d'un rapport de tension où le grand corps manipule à vue le petit corps autant qu'il est manipulé par ce dernier, où le grand corps également touche le petit corps autant qu'il est touché par lui, qu'il s'agisse alors de soulever, de porter, d'enlacer, de tâter, de caresser, d'embrasser ou de mordre. Cette tension entre les deux corps n'est pas sans créer un trouble pour le spectateur – trouble d'autant plus persistant qu'il peine souvent à distinguer le corps de la manipulatrice du corps de la marionnette (manière, concernant le petit corps du nourrisson, de rejouer, comme le rappelle Marion Girard-Laterre⁴, l'expérience infantile d'indistinction entre le corps propre et le corps maternel), quand le corps ne forme pas littéralement un corps dual, voire bicéphale, comme dans *Chair de ma chair* où deux têtes, celle de la mère et celle de l'enfant, siègent sur un même tronc.

Le théâtre d'Ilka Schönbein se joue dans ce corps à corps ou dans ce tête à tête entre le petit corps de l'enfant et le grand corps de l'adulte – l'un et l'autre étant autant des partenaires de jeu que des adversaires : dans *Chair de ma chair*, la mère tente ainsi d'étrangler sa fille alors qu'elle dit ne pouvoir vivre sans elle. C'est dans ce corps à corps que réside la tension et l'intensité des relations que le petit corps entretient avec le grand corps. C'est cette relation également qui implique des conduites pour les corps, le petit corps modifiant la conduite du grand corps, et inversement – un peu à la façon décrite par Peter Handke dans *Histoire d'enfant*⁵ quand le locuteur traverse le parc avec son enfant, devenu prothèse, sur ses épaules et que son corps, sa démarche et son regard s'en trouvent modifiés.

Chez Ilka Schönbein, cette extension du corps est à la fois le lieu d'une effraction mais aussi le lieu d'un conflit⁶ – au sens Hégélien de lutte interpersonnelle comme mise en concurrence d'entités opposées, et plus encore au sens plus contemporain « d'exploration intersubjective » donnant à voir les contradictions d'un être ou d'une conscience. Elle est aussi l'espace possible de la reconnaissance et/ou de la non reconnaissance, tout particulièrement lorsque le visage fait tomber ses masques (grimes et grimaces incluses⁷) pour en prendre aussitôt de nouveaux (ou de nouvelles), ou encore quand l'aveu est inlassablement impossible ou avorté, de l'aveu à l'autre – le secret jamais extorqué, toujours retenu, d'être victime de l'inceste, par exemple dans *Chair de ma chair* – à l'aveu à soi, tout aussi impossible (quand le grand corps, par exemple, ne reconnaît pas dans le petit corps celui qui a été le sien).

Dans ce théâtre, les corps et les discours s'orchestrent enfin à la faveur de métamorphoses continues selon un procédé d'emboîtement des identités : l'âne qui devient princesse qui devient ballerine vêtue d'un tutu, puis l'âne qui devient prince charmant avant de devenir l'interprète elle-même dans *La vieille et la bête*, par exemple, spectacle qui, comme indiqué plus haut, met en scène une reine désespérée de ne pouvoir enfanter et qui, après bien des prières, accouchera mais d'un ânon, une ballerine ne vivant qu'à travers la danse et une vieille dame voulant duper la mort et transformant des enfants en pommes...

Du mutisme au théâtre des voix

D'un spectacle à l'autre, le motif de l'enfantement sert ainsi autant sur scène à la projection de fantasmes sur la naissance (ou sur la mort) qu'à l'expression de la dimension symbolique de l'in-

fans. Généralement mutique, représenté la bouche close, l'enfant ne sait ni nommer ce qui l'entoure ni réagir ou se défendre face à la situation abusive, celle de la violence dans *Chair de ma chair*, par exemple, pièce qui convoque un père incestueux et une mère maltraitante, tous – enfant et parents – évoluant dans un même espace, le « corps paysage » de la marionnettiste devenu lieu d'exhibition du corps malmené et/ou du corps dépecé dont se font l'écho les voix narratrices – je cite les paroles de la mère : « Je ne sais pas Messieurs les docteurs, l'enfant Olinka arrache les bras de sa poupée [...] ». Et, pour l'enfant, il n'est pas que la parole qui soit verrouillée, ravalée, voire « avalée » par la mère alcoolique la bouche rivée au goulot de sa bouteille, le cri l'est de même. Dans le texte de Veteranyi, après avoir raconté son cauchemar récurrent – celui de la mort de sa mère – l'enfant conclut : « Je ne crie pas. Ma bouche, je l'ai jetée »⁸. La situation de langage de l'enfant relève d'une mise en sommeil de la parole, elle est écho du silence qui habite celui qui désormais se tait et qui ne résonne qu'à la faveur d'un rêve, et/ou d'une parabole, quasi hallucinés, où la scène et les corps, saisis entre représentation merveilleuse et/ou grotesque, sont les fruits d'un monde sans cesse recréé.

Mutique et constitué en tiers-exclu, l'enfant n'en est pas moins parlé par les autres, cela selon divers processus de délégation de la voix⁹ où viennent s'enchâsser des récits (de la même façon que les corps s'enchâssent aux autres corps) – récits qui servent souvent à conjurer la hantise de l'engloutissement ou de la disparition¹⁰ quand la parole n'est pas remplacée par des grognements, du souffle, des reniflements ou des borborygmes situant le corps aux frontières de l'animalité mais aussi, dans la lignée d'Artaud, plaçant ce qui sort de la bouche à l'extérieur des mots ou « hors des mots », manière de gestuer la langue et de lui rendre sa chair.

Quant à la délégation de la voix, elle passe tantôt par une voix annonciatrice (celle qui vient identifier le visible ou ménager une attente), tantôt par une voix épique (celle qui porte la narration) – l'une ou l'autre, *in* ou *off* – tantôt enfin par une voix locutrice renvoyant à celle d'un personnage incarné. Comme dans *Chair de ma chair*, ce partage des voix peut en outre être approfondi par un entrecroisement de différentes langues accompagnées de leurs traductions, manière de multiplier les traces d'oralité et d'ouvrir la scène à une dramaturgie de l'écoute. C'est ainsi Nathalie Pagnac qui traduit en français le monologue énoncé en allemand par I. Schönbein. C'est encore elle qui annonce la venue de l'enfant lorsque Ilka Schönbein arbore son ventre rond. Dans *La Vieille et la bête*, c'est Alexandra Lupidi – chanteuse mezzo-soprano, instrumentiste et compositrice – qui, postée sur une petite estrade, couverte d'un haut de forme écrasé et portant une moustache, accueille le public en maître de cérémonie et partagera la narration avec Ilka Schönbein, la voix

passant de l'une à l'autre sans que l'identification d'une voix ne se superpose nécessairement à l'identification d'une instance énonciatrice clairement identifiable. À ce « pluriel de la voix¹¹ » vient s'ajouter, comme dans *Chair de ma chair*, une alternance de la voix parlée avec la musique et le chant¹² (toujours de grande qualité) créant autant de contrepoints ou d'interférences entre le dire et le voir.

Si ces procédés de délégation de la voix ont lieu ou si prolifération d'un phrasé il y a (aussi bien vocal que musical), c'est bel et bien d'abord parce que le petit corps de l'enfant est à lui seul fiction et que cette fiction est généralement l'histoire d'une vérité détenue. Le drame du petit corps met en scène le drame d'une langue qui ne peut être donnée en partage – « Ma mère et moi n'avons pas une langue commune » est-il dit dans *Chair de ma chair*. Et plus encore, il est le drame – éminemment théâtral – de la nomination. Les spectacles d'Ilka Schönbein jouent et rejouent l'impossibilité à nommer et à dire comme cette « petite ballerine » qui, à sa naissance, dans *La vieille et la bête*, balbutie pendant que ses lèvres bavent et tremblent. Convoquant le petit corps, le théâtre d'Ilka Schönbein n'est ainsi pas sans nous rappeler à cet effort décrit par Jean-Christophe Bailly dans *Le propre du langage*, celui de « nous figurer une existence comme celle des animaux, une assistance au monde qui vit sans nommer qui meurt en ayant vu »¹³.

Convoquant le motif du petit corps de l'enfant, Ilka Schönbein charrie avec elle une foule d'images dont la charge intime et culturelle est forte pour chacune et chacun. Dans nos intellects et nos imaginaires, l'enfant joue en effet sur tous les tableaux – archaïque, individuel et collectif – et il en joue tous azimuts, par quelque bout qu'on le prenne (l'art, le droit, la médecine, l'éducation...). L'enfant est en somme, dans nos psychés, le sujet d'une représentation. Mais plus encore, il est l'objet d'une représentation que tel ou tel se donne (ou entend se donner) de lui-même. Chez Ilka Schönbein, l'enfant est de même l'objet d'une représentation qui joue de facteurs croisés : la part intime d'une part (dès lors qu'entre dans le processus de création l'histoire personnelle, et surtout familiale, de l'artiste), la part sociétale d'autre part (lorsque le théâtre de la marionnettiste se fait le miroir de faits historiques, ceux relatifs à l'Allemagne, son pays), la part archaïque enfin que l'artiste puise dans l'imaginaire juif (il n'est ainsi pas anodin que *Meschugge*, signifiant littéralement « cinglé » en yiddish, soit le nom de la compagnie fondée par Ilka Schönbein). De la figure du cinglé à celle de l'enfant il n'y a d'ailleurs qu'un pas, il n'est qu'à penser au Môme d'Artaud pour s'en convaincre. Autrement dit, le petit corps de l'enfant est convoqué de telle sorte que le théâtre *Meschugge* puisse se dire obliquement et signifier ainsi ce qu'il est ou ce qu'il n'est pas : un théâtre qui, exhibant nos

vacillements et les mues successives du corps, sa naissance, sa dégradation et/ou sa dévoration, questionne le sentiment du double en soi et les démons qui nous habitent.

(1) *Chair de ma chair* est un spectacle créé en 2006 au Grand Parquet à Paris, d'après *Pourquoi l'enfant cuisait dans la polenta* d'Aglaja Veteranyi, monologue relatant l'histoire d'un père incestueux, d'une mère acrobate se suspendant aux cintres par les cheveux et de leur enfant sauvée de l'avortement par une tante collectionneuse de peluches et qui, chaque soir, conjure sa peur que sa mère tombe en se racontant une histoire terrible, celle de l'enfant cuisant dans la polenta.

(2) *La vieille et la bête* a été créé au Théâtre au bord de l'eau de Vidy-Lausanne en 2009, année de la mort du père d'Ilka Schönbein à qui elle a dédié le spectacle qui relève ici du répertoire jeune public (ou « tout public » au sens où il s'adresse à la fois aux enfants et aux adultes).

(3) *Métamorphoses*, qui évoque l'Allemagne déchirée par la Shoah, est un spectacle de rue créé au Printemps des comédiens à Montpellier en 1996, mais qui fut aussi monté en salle et a connu de multiples versions et adaptations. La démarche initiale, celle d'une représentation dans la rue, était de toucher tous les publics, jeunes et moins jeunes.

(4) Marion Girard-Laterre, « L'objet et l'acteur au corps à corps : une enveloppe corporelle commune dans la pratique d'Ilka Schönbein », *Agôn* [En ligne], *L'objet, le corps : de la symbiose à la confrontation*, Dossiers, n. 4 : « L'objet ».

(5) Peter Handke, *Histoire d'enfant* (1981), traduit de l'allemand par Georges-Arthur Goldschmidt, Folio-Gallimard, 2001.

(6) Cf. la notice « conflit » in *Lexique du drame moderne et contemporain*, J.-P. Sarrazac (dir.), Ciré Poche, 2005, p. 52.

(7) Etymologiquement, la grimace renvoie au masque.

(8) Aglaja Veteranyi, *Pourquoi l'enfant cuisait dans la polenta ?* Lausanne, Éditions d'en bas, coédition L'Esprit des péninsules, 2004, p. 35.

(9) Sur le processus de délégation de la voix, je me permets de renvoyer au chapitre 3 de mon essai *Le théâtre des voix* qui revient sur ce phénomène concernant des êtres qui « Tout en étant à l'envers de l'aphasie – ils ont beaucoup trop à dire – sont incapables de s'exprimer sans que leur parole ne circule par l'intermédiaire d'un autre » (Sandrine Le Pors, « Le processus de délégation de la voix », in *Le théâtre des voix*, PUR, 2011, p. 108-110).

(10) Telle est la ruse de la vieille dans *La vieille et la bête*, raconter des histoires à la Mort pour qu'elle ne l'emporte pas tout de suite.

(11) Cf. mon essai *Le théâtre des voix*, PUR, 2011.

(12) Il faudrait consacrer une étude à part entière à la place de la musique et de la création sonore dans le théâtre d'Ilka Schönbein et observer en quoi elles concourent étroitement à façonner et à rendre sensible son théâtre de l'infans.

(13) Jean-Christophe Bailly, *Le propre du langage, Voyage au pays des noms communs*, Seuil, 1997, p. 233.