



Agôn

Revue des arts de la scène

4 | 2011

L'objet

L'objet et l'acteur au corps à corps : une enveloppe corporelle commune dans la pratique d'Ilka Schönbein

Marion Girard-Laterre



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/2066>

DOI : [10.4000/agon.2066](https://doi.org/10.4000/agon.2066)

ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

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], 4 | 2011, mis en ligne le 03 février 2012, consulté le 17 avril 2020. URL : <http://journals.openedition.org/agon/2066> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/agon.2066>

Association Agôn et les auteurs des articles



L'objet et l'acteur au corps à corps : une enveloppe corporelle commune dans la pratique d'Ilka Schönbein

Marion Girard-Laterre

Le présent article se donne pour objet d'interroger le rapport entre l'objet et le corps du manipulateur au sein des spectacles d'Ilka Schönbein¹. Celle-ci qualifie sa technique de « masque de corps » : masques ou prothèses portant l'empreinte de son visage, de ses membres, de son torse, la plupart réalisés par moulage. Le corps d'Ilka Schönbein dessine alors l'espace de jeu de la marionnette, il constitue l'espace « vivant » de la marionnette. La main n'est plus seulement le nœud entre le corps et la marionnette. Le corps se fait corps-castelet chez Ilka Schönbein. Dans sa pratique, l'objet marionnettique est à la fois une marionnette dotée d'une identité propre et une déformation du corps de la manipulatrice. Dans ce corps à corps, entre la marionnette et la marionnettiste, l'acteur constitue avec l'objet un seul organisme : il s'agissait de mettre au jour le corps produit par cette union.

La métamorphose suppose que tout est mouvant. À l'aide de l'objet-prothèse, Ilka Schönbein crée une dynamique du corps : un corps en perpétuelle autoconstruction et autodestruction interne. Le corps réel ici ne change pas, l'imaginaire seul le réinvente. Le corps produit par Ilka Schönbein est celui d'un être qui s'oppose à une définition monolithique de son identité, qui accepte les multiplicités dont il est composé : on passe ainsi du corps objectif à un corps habité.

*Quand, en scène, les objets sont aussi importants que l'humain, on commence à cerner quelque chose de "marionnettique"*².

Ce qui fonde la marionnette, c'est l'objet, un objet auquel on donne l'illusion de la vie. Les marionnettistes animent l'immobile. Ils jouent d'un dualisme permanent : tout comme la mort est nécessaire à la vie, l'inerte est la condition du mouvement. Les marionnettes ne peuvent prétendre à la même corporéité que les autres corps vivants : ce sont des corps au-delà du vivant, déjà morts ou continuellement mourants, bref, des corps revenants. Si sur scène, l'objet ne met pas l'acteur hors jeu car la présence active du manipulateur est nécessaire, plus encore, c'est une relation vitale qui s'instaure entre le marionnettiste et la

1Pour avoir un aperçu des spectacles d'Ilka Schönbein, je vous invite à consulter en ligne la vidéo suivante : URL : <<http://albertivi.aubervilliers.fr/?p=1264>> [Site consulté le 10/08/11].

2Propos de Christian Chabaud, « La marionnette, une écriture scénique contemporaine », Alain Recoing, « Le philosophe et le marionnettiste », [Pro]vocations marionnettiques n°2, Strasbourg, Théâtre Jeune Public, 2008, p. 35.

marionnette : « En jeu, je ne peux pas oublier, ne serait-ce qu'une seconde de faire vivre ma marionnette, sous peine de mort immédiate³ ».

Henri Gouhier dit de la marionnette qu'elle « ne supprime pas l'acteur : de qui tiendrait-elle la parole et le mouvement ? Elle exclut de la scène le corps de l'acteur mais non la voix qui sort de ce corps ni l'activité dont il est la source⁴ ». Mais, dans la pratique d'Ilka Schönbein, la marionnette n'écarte pas le corps de l'acteur. Elle qualifie sa technique de « masque de corps » : masques ou prothèses portant l'empreinte de son visage, de ses membres, de son torse, la plupart réalisés par moulage. Le corps d'Ilka Schönbein dessine alors l'espace de jeu de la marionnette, il constitue l'espace « vivant » de la marionnette. La main n'est plus seulement le nœud entre le corps et la marionnette. Le corps se fait corps-castelet⁵ chez Ilka Schönbein. Elle a approché le corps des marionnettes du sien :

Petit à petit, j'ai coupé tous les fils de mes marionnettes et je les ai autorisées à venir de plus en plus près de moi. Depuis ce temps-là, il n'y a plus fil ni bâton entre la marionnette et moi ; à leur place j'expérimente toujours de nouvelles techniques de manipulation à l'aide de mon propre corps, je joue avec les mains, avec les pieds, avec la tête ou les fesses⁶.

Je n'aborderai pas ici la figure animale, présente dans les spectacles d'Ilka Schönbein⁷ : néanmoins, chaque animal n'est jamais utilisé seul, mais toujours accompagné de la présence de la figure humaine ; plus encore, il passe par le corps vivant de la manipulatrice. L'animal prend place au sein de son corps même, elle en est le support. L'hybridité physique entre les deux corps, corps humain et corps animal, s'y instaure. On peut également remarquer la place accordée à la nudité au sein des spectacles d'Ilka Schönbein : lorsqu'elle joue poitrine nue, l'objet marionnettique se rapproche encore plus de son corps. Il ne s'agit plus de savoir lequel, de l'acteur ou de la marionnette, est le plus apte à la représentation, mais bien de mettre en scène ce rapport de tension entre les corps vivants et ces figures qui les dépassent : une double mise en jeu. L'intérêt réside dans la différence entre eux et dans leur dialogue, dans la confrontation acteur-objet marionnettique, une représentation des corps dans un entre-deux du corps vivant et de la marionnette, entre-deux du corps de chair et du mannequin, de l'animé et de l'inanimé, entre l'immobilité de la statue et le mouvement du corps vivant. Il s'agit donc de s'interroger sur le nouveau rapport qui s'instaure entre l'objet et le corps de l'acteur dans la pratique d'Ilka Schönbein, au sein de ses spectacles. Comment mettre le corps au service de l'objet qui attend de devenir sujet, comment l'objet peut-il transformer le corps ? Jusqu'à quel point le corps de la marionnette et celui de la marionnettiste dépendent-ils l'un de l'autre ? Au corps à corps marionnettiste-marionnette, quel est le corps produit par cette union ?

3Laurent Contamin, in *[Pro]vocations marionnettiques*, Strasbourg, Théâtre Jeune Public éditeur, 2003, p. 39.

4Henri Gouhier, *L'Essence du théâtre*, « La marionnette », in *Les Mains de lumière, anthologie des écrits sur l'art de la marionnette*, dirigé par Didier Plassard, Charleville-Mézières, Institut international de la marionnette, 1996, p. 82.

5On retrouve une variante de cette technique dans le spectacle *Le Loup et les sept chevreaux* avec Kerstin Wiese, qu'Ilka Schönbein a mis en scène : la robe y fait office de castelet, constituant le terrain de jeu de la famille menacée par le loup. Nicolas Goussef approfondit également la pratique du corps-castelet avec une mise en scène de *Vous qui habitez le temps* de Valère Novarina où le corps du comédien-manipulateur couché devient décor, terrain d'exploration pour la marionnette et même objet manipulé par cette dernière.

6Ilka Schönbein, « Une école sévère mais inégalable », *Puck* n°12 : « La Marionnette dans la rue », Charleville-Mézières, Institut International de la Marionnette, 1999, p. 45.

⁷ Notamment au sein des spectacles *Métamorphoses*, *Le Roi grenouille*, *La vieille et la bête*.

L'objet et l'acteur : qui manipule qui ?

*L'action usuelle de fumer la pipe, c'est : j'approche et j'écarte la pipe de ma bouche. Je lui ai dit : tu inverses, la pipe est fixe et c'est toi qui vas t'en écarter et t'en rapprocher. Tout ton corps doit se mettre en péril pour cette petite pipe*⁸.

À mi-chemin entre le mime corporel et le marionnettiste, Claire Heggen explique qu'« il ne faut pas consommer l'objet mais se consumer pour l'objet⁹ », ou plutôt, travailler à un véritable aller-retour, une transaction permanente, une mise en relation sensible constamment réactivée et renouvelée par la matérialité de l'objet. L'enjeu est de se mettre au service de l'objet. Contrairement à l'accessoire de théâtre, l'objet marionnettique est au centre, il déplace le corps :

Les acteurs, ou plutôt le corps des acteurs étaient formalisés par les caisses. Pour tenir dans les caisses, ils étaient obligés d'organiser leurs corps dans un espace très étroit et quadrangulaire. Ils étaient formatés par l'intérieur de la caisse en quelque sorte. Quand ils portaient ces caisses en bois très lourdes, ils étaient mis en forme par l'extérieur des caisses. Leur corps s'organisait nécessairement en fonction, autour, de leur volume, de leur poids, de leur centre de gravité¹⁰ ...

Ainsi, Ilka Schönbein met son corps au service de l'objet : « le matériau prend vie et j'adapte mon corps au matériau¹¹. » Avec la technique du corps-castelet, le marionnettiste manipule la marionnette, autant que le contraire :

Je mets mon corps à sa disposition ... En scène, je suis la marionnette, toujours. Mais c'est moi qui décide du temps durant lequel le double a le droit d'exister¹².

Si, intellectuellement parlant, on comprend que la marionnette est animée par les mouvements du marionnettiste, on a néanmoins la sensation qu'elle influence à son tour les gestes de celui-ci : le marionnettiste et sa marionnette ont une double vie inséparable.

Dans un théâtre où chaque élément est le partenaire de l'autre, il est naturel que l'objet soit le partenaire de l'acteur, voire un adversaire à affronter, et plus encore : « au moment où l'homme annexe l'objet, l'objet devient acteur¹³. »

Il y a une véritable question de pouvoir dans le terme de « manipulation », et certains marionnettistes s'efforcent de jouer de cette tension qui réside entre le marionnettiste et sa marionnette. C'est le cas des spectacles d'Ilka Schönbein où le rapport de force manipulateur-manipulé semble parfois s'inverser. La relation – telle qu'elle peut être perçue par le spectateur – bascule, elle est plus incertaine, la distance est moins définie. Dans *Métamorphoses*, la marionnettiste a enfilé un gant : sur le dos de sa main, une araignée remue les pattes, mue par ses doigts. L'araignée parcourt ses hanches et son buste, l'enserme et l'étreint. Dans *Chair de ma chair*, le personnage joué par Ilka Schönbein porte le poids du corps (marionnettique) de sa mère. Ilka Schönbein dit : « D'abord c'est la marionnette. Après le corps doit s'adapter à la marionnette [...] Il faut un certain sacrifice pour faire vivre cette

8Claire Heggen, « Rendre visible », *Openpage*, juillet 2005, en ligne :

http://www.mouvement.net/html/fiche.php?doc_to_load=9450 [consulté le 26/12/11].

9« De même que l'acteur ne fait pas de transport d'objet, il doit faire en sorte d'être "transporté" par l'objet. C'est lui qui guide et indique la direction à prendre ; les informations viennent de lui [...] » Claire Heggen, « l'infinie patience de l'objet », in *E pur si muove* n°2, *Unima magazine*, la marionnette d'aujourd'hui, avril 2003. URL : <http://www.mouvement.net/html/fiche.php?doc_to_load=11119> [Site consulté le 10/08/11].

10Ibidem.

11Propos d'Ilka Schönbein recueillis par Thomas Hahn in *Cassandra*, n°69, « Je hais les marionnettes », Horschamp, printemps 2007, p. 49.

12Ibidem.

13Préface de Denis Bablet, *Tadeusz Kantor, Le Théâtre de la mort*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2004, p. 24. Citation de Tadeusz Kantor in « L'objet devient acteur, entretien avec Tadeusz Kantor », par Teresa Krzemien, *Le Théâtre en Pologne*, p. 37.

matière¹⁴ ». Chez Ilka Schönbein, il s'agit de multiples duos dansés entre une femme et une figure étrange qui se trouve être une marionnette : une sorte de dualité physique, une tension dramatique entre la marionnette et son manipulateur¹⁵. Ilka Schönbein et ses prothèses marionnettiques sont partenaires de dialogue (sans oublier que la relation reste triangulaire : entre objet marionnettique, manipulateur, et spectateur). La manipulation à vue exige une très grande adresse et un pouvoir de concentration intense de la part du marionnettiste, afin de diriger à son gré l'attention du spectateur tantôt sur la marionnette, tantôt sur lui. Il y a jeu, entre délégation et reprise en main. Dans *Chair de ma chair*, si la manipulatrice transforme le plâtre en chair, la marionnette transforme l'humain en objet.

L'objet pour faire exploser l'idée d'une identité humaine compacte et sans faille : le corps en démolition

Dans la pratique d'Ilka Schönbein, l'objet marionnettique est à la fois une marionnette dotée d'une identité propre et une déformation du corps de la manipulatrice. A l'aide de masques corporels, son corps se dédouble, se démultiplie, se démembre, se démantèle, se disloque... Sur scène, elle crée l'hybride, ce mythe constitué aux dépens du corps. L'appareil corporel est malmené. Le processus tératogène s'attaque au corps humain.

Avec l'objet marionnettique, c'est d'abord l'occasion de faire exploser l'idée d'une identité humaine compacte et sans faille. C'est le partenaire idéal pour représenter le cauchemar de l'incomplet, la mutilation, l'amputation physique ou psychologique. La marionnette permet le corps tronqué, objet, manipulé. Ainsi, dans *Pourquoi l'enfant cuisait dans la polenta*¹⁶(texte mis en scène par Ilka Schönbein pour le spectacle *Chair de ma chair*), on retrouve l'image d'amputation physique en lien avec l'amputation psychologique : « Je n'aime pas les poupées. Mes jambes appartiennent à une autre, il y en a toute une chambre pleine¹⁷. » Et dans *Chair de ma chair*, on peut souligner les propos de la mère, au sujet de son enfant, alors victime d'inceste : « Je ne sais pas Messieurs les docteurs, l'enfant Olinka arrache les bras de sa poupée [...] ».

Mais chaque tronçon peut aussi devenir gréviste d'hybrides. L'objet, tel qu'il est utilisé par Ilka Schönbein, permet l'activité combinatoire, collage qui aboutit à l'élaboration de formes monstrueuses. Ilka Schönbein peut ainsi, au-delà du tronçon, « s'attaquer » au corps humain, par soustraction, multiplication, déplacement. Aglaja Veteranyi écrit dans *Pourquoi l'enfant cuisait dans la polenta* : « J'AI L'IMPRESSION D'ETRE EN DEMOLITION¹⁸. » Dans *Voyage d'hiver*, les bras d'Ilka Schönbein s'allongent pour l'étreindre, dans d'autres, elle danse avec ses extensions, ses têtes gigognes l'embrassent. Elle « crée de sa chair des excroissances¹⁹ ». L'objet marionnettique devient alors greffe, implantation, prolongation. Le corps de la manipulatrice se fait monstre composite : ses spectacles font parler la foule d'êtres qui habitent un corps à la recherche de son propre visage. Toutes les ressources de son corps sont à leur service. Le corps se démultiplie, ou les figures se réunissent pour ne plus faire qu'un corps. *Chair de ma chair*, c'est-à-dire la même peau pour l'enfant, la mère, l'amant de la mère, le pédophile etc.

14Propos d'Ilka Schönbein dans le reportage de Marc Huraux, *Anima, l'esprit des marionnettes*, CinéTévé/ARTE France/Ina, 2005.

15Cette forme spécifique de chorégraphie, manipulation dans le corps à corps, se retrouve dans la pratique de Duda Paiva et chez Ulrike Quade.

16Aglaja Veteranyi, *Pourquoi l'enfant cuisait dans la polenta*, Lausanne, L'Esprit des péninsules / Editions d'en bas, 2004. Désormais, les renvois à cet ouvrage seront signalés par la mention *PECP*, suivie du numéro de page.

17*PECP*, p. 174.

18*PECP*, p. 141.

19Extrait du programme distribué au Théâtre de la Commune à l'occasion du spectacle *Chair de ma chair* d'Ilka Schönbein, Aubervilliers, janvier 2007.

L'objet et l'acteur : une enveloppe corporelle commune

La société veut avoir affaire à un être non « clivé » et parvient à persuader le sujet de son unité : « l'homme se croit un et il est toujours deux » ; le déguisement constitue une exploration pratique de ce que nous cachons aux autres et à nous-mêmes ; il nous oblige, du même mouvement, à nous avouer combien nous sommes morcelés²⁰.

Nous portons tous en nous un autre, voire plusieurs autres. Et Christian Chabaud, de définir Rimbaud, non sans humour : « Poète né à Charleville-Mézières. Marionnettiste dans l'âme pour avoir écrit : « Je est un autre²¹. » » L'objet marionnettique permet cette exploration : « Les possibilités de la marionnette sont infinies : c'est un jeu entre soi et soi, une tension entre les facettes multiples que l'interprète contient en son for intérieur et qu'il peut exprimer dans la simultanéité²². »

La thématique du double de soi est fortement présente chez Ilka Schönbein : *Chair de ma chair* représente la relation entre une mère et sa fille, *Voyage d'hiver* entre un homme et sa bien-aimée. On peut se demander « Où tracer les frontières de l'acteur et de la marionnette, du personnage et de ses doubles²³ ? ».

Dans *Chair de ma chair*, le spectateur observe deux têtes sur un seul tronc : Olinka et sa mère se partagent le corps d'Ilka Schönbein, constituant ainsi un être bicéphale. Toutes deux disposent de la même enveloppe corporelle, leurs corps ne sont pas autonomes. Les deux têtes se partagent le contenu de la bouteille. La mère tente d'étrangler sa fille, tout en expliquant que sa vie tient à sa fille : si sa fille l'abandonne, elle meurt.

La confusion des corps (du corps de la manipulatrice et de corps de la marionnette) chez Ilka Schönbein est en fait la juste conséquence d'une « dualité indivisible », celle des « monstres doubles ». Le double permet de poser la question complexe du rapport entre identité et altérité. C'est lui qui amène à ne plus savoir à quoi s'en tenir quant au moi « propre ». Chez les monstres doubles, il existe une forme d'*indivi-dualité*, de dualité indivisible. *Voyage d'hiver* et *Chair de ma chair* sont deux spectacles qui exposent une relation de dépendance entre deux individus, ou, tout du moins, une négation de toute autonomie, une incapacité de se séparer l'un de l'autre, en bref une expérience d'indistinction entre soi et autrui.

Les limites du bord du corps constituent le moyen de distinction avec autrui. Or, ici, la prothèse marionnettique vient inquiéter cette autonomie spatiale. La pratique d'Ilka Schönbein brouille les limites entre corps et objet : « La frontière entre la marionnette et mon corps est occultée²⁴. » L'objet marionnettique devient ici indissociable de l'acteur, il devient constitutif de l'acteur.

Le monstre double est pertinent dans *Chair de ma Chair*, puisque présentant l'expérience infantile d'indistinction entre le corps propre et le corps d'autrui, notamment maternel. Les corps confondus des monstres doubles nient l'existence des limites ordinaires de l'individu physique. Mais l'enveloppe corporelle est aussi enveloppe individuelle, matérialisation de l'unité psychique et somatique d'autrui et de soi-même : c'est le concept de

20Gilbert Lascault, *Le Monstre dans l'art occidental*, Paris, Klincksieck, 2004, p. 244.

21Christian Chabaud, « Bref glossaire marionnettique », in *Cassandra*, n°69, « Je hais les marionnettes », Horschamp, printemps 2007, p. 19.

22Propos d'Ilka Schönbein recueillis par Véronique Hotte, in *Journal La Terrasse* [en ligne]. URL : <<http://www.journal-terrasse.fr/entretien%C2%A0-la-marionnettiste-ilka-shonbein--les-incarnations-de-la-femme-marionnette--1-1212-1.html?PHPSESSID=flk72K813imqfst4d59hqt6ll1>> [Site consulté le 10/08/11].

23Didier Plassard, *L'Acteur en effigie, figure de l'homme artificiel dans les avant-gardes historiques Allemagne/France/Italie*, Charleville-Mézières, Institut International de la Marionnette, 1992, p. 11.

24Propos d'Ilka Schönbein recueillis par Thomas Hahn in *Cassandra*, n°69, « Je hais les marionnettes », Horschamp, printemps 2007, p. 47.

« Moi-peau » du psychanalyste D. Anzieu²⁵. Selon D. Anzieu, il existe chez l'enfant un fantasme d'inclusion réciproque avec sa mère, fantasme ravivé plus tard par l'expérience amoureuse, selon laquelle chacun des deux, en le tenant dans ses bras, envelopperait l'autre tout en étant enveloppé par lui. Ce fantasme de dépendance physique dans l'expérience amoureuse est illustré dans *Voyage d'hiver* : on assiste, par exemple, à une sorte de manipulation en miroir qui repose sur des jambes « partagées » par la marionnette et la marionnettiste et le fait qu'elles « se tiennent la main » dans leur étreinte. Pieds et poings liés, on observe deux personnages dépendant physiquement l'un de l'autre. Les mouvements de l'un entraînent les mouvements de l'autre : comme une danse en couple, sauf qu'ils n'ont qu'une paire de jambes pour eux deux. L'équilibre de l'un repose sur l'autre. Les partenaires ne sont pas autonomes.

L'objet vient donc ici perturber le corps de la manipulatrice. L'objet devient corps. Plus encore, Ilka Schönbein partage son enveloppe corporelle avec l'objet : une dépendance physique est instaurée entre l'objet et l'acteur.

Dans *Chair de ma chair*, l'interface maintient la mère et l'enfant dans une dépendance symbiotique mutuelle. Olinka et sa mère mentionnent chacune lors du spectacle que si l'une meurt, l'autre meurt.

L'étape suivante serait celle de l'effacement de cette peau commune et la reconnaissance que chacun a sa propre peau et son propre Moi. Ce sont alors les fantasmes de la peau arrachée, de la peau volée, de la peau meurtrie ou meurtrière qui sont agissants. Dans *Pourquoi l'enfant cuisait dans la polenta*, la narratrice explique : « On fait cuire l'enfant dans la polenta parce qu'il a planté des ciseaux dans la figure de sa mère²⁶. » Dans *Voyage d'hiver*, tous les moulages corporels utilisés par Ilka Schönbein, ces lambeaux de peau, présentent un envers peint en rouge, sanglant. On y assiste aussi à un accouchement, mais on observe l'enfant à travers l'ouverture sanglante du ventre : l'enveloppe corporelle est déchirée en une plaie béante. Et le spectateur a réellement l'impression que le personnage joué par Ilka Schönbein a retiré la peau de son visage, pour lui présenter une face écorchée vive. L'image est forte, car le visage est rarement touché, incarnant le principe de l'identité personnelle, le lieu du soi. Le personnage d'Olinka, dans *Chair de ma chair*, dit aussi : « « Ma peau tombe par terre. » La cohésion de soi manque.

Le fantasme d'une peau commune entre l'amant et sa bien-aimée dans *Voyage d'hiver*, entre la mère et son enfant dans *Chair de ma chair*, montre la difficulté de la rupture d'une continuité corporelle par laquelle le Moi se constitue. Le personnage d'Olinka, incarné par Ilka Schönbein dans *Chair de ma chair*, dit finalement ne pas avoir de Moi : « J'ai l'air d'être une photo de ma mère. J'ai l'air sans...moi. ». Et l'actrice Nathalie Pagnac écrit alors à la craie en majuscules « MOI » qu'elle barre d'une croix. Dans *Pourquoi l'enfant cuisait dans la polenta*, on lit : « Ma mère entre et sort en moi²⁷ ». Les monstres parasitaires, créés ici par Ilka Schönbein à l'aide de l'objet marionnettique, matérialisent le stade de la séparation inabouti, l'autonomie impossible à atteindre. Ils sont le produit d'une impuissance à se créer dans leur rapport à autrui. Mais par cet effacement progressif de l'altérité, les deux se perdent²⁸. Dans le cas des monstres doubles, la mort de l'un est généralement suivie de la mort de l'autre²⁹.

25Didier Anzieu, *Le Moi-peau*, Paris, Dunod (coll. Psychismes), 1995. La peau est l'enveloppe du corps, tout comme le moi tend à envelopper l'appareil psychique : le « Moi-peau » apparaît comme un concept opératoire précisant l'étayage du moi sur la peau et impliquant une homologie entre les fonctions du moi et celles de notre enveloppe corporelle (limiter, contenir, organiser).

26PECP, p. 121.

27PECP, p. 176.

28On peut penser au film d'Ingmar Bergman, *Persona* (1966), où les personnalités des deux femmes (la patiente et l'infirmière) se confrontent et s'opposent, et, progressivement, chacune s'approprie la personnalité de l'autre, jusqu'à s'y identifier complètement. On peut également penser au film *Faux-Semblants* (1988) de David

C'est donc une relation vitale qui s'instaure ici entre le corps de l'acteur et l'objet, interrogeant le rapport entre identité et altérité.

Corps fragmenté par l'objet et parole disloquée : un langage-corps

Il y a, au cours de la représentation de *Chair de ma chair*, cette image saisissante de l'actrice mangeant à la cuillère dans l'une de ses têtes marionnettiques. On peut penser à *Saturne mangeant son propre fils* de Goya. Ce tableau fait référence à la mythologie grecque, où Cronos (Saturne dans la mythologie romaine), pour éviter que ne s'accomplisse la prédiction selon laquelle il serait détrôné par l'un de ses enfants, dévore chacun d'eux à leur naissance : il mange sa progéniture par « nécessité » car sinon c'est lui qui périra. La scène finale de *Chair de ma chair* est celle du numéro de l'enfant ogre dévorant sa mère, ou celle de la marionnette dévorant la marionnettiste : la fusion cannibale conduit ici à la destruction des deux êtres. L'absorption de l'individu dans le corps de l'autre signe sa perte. Et ainsi, Olinka, lorsque le numéro de l'enfant ogre s'achève, conclut en disant que quand elle sera grande, elle sera une enfant, ou qu'elle sera morte et cuite dans la polenta : « Olinka a déjà mangé huit mères. Plus elle mange de mères, plus elle maigrit. La mère est aussi grande qu'une maison. La bouche est pleine d'appétit. » Selon Pierre Ancet³⁰, lorsque l'enveloppe corporelle est rompue, l'interdit du cannibalisme semble disparaître. Dans *Pourquoi l'enfant cuisait dans la polenta*, la narratrice se demande : « L'ENFANT A-T-IL UN GOUT DE POULET ?/EST-CE QU'ON COUPE L'ENFANT EN TRANCHES ?/COMMENT C'EST, QUAND LES YEUX ECLATENT³¹ ? ».



Photographies : Frederick Guerri et NJ³²

Si l'objet marionnettique est fabriqué sur le modèle du corps, ici le corps se fait objet. Le corps frappé d'impuissance s'offre à la manducation, sans espoir de retour à l'intégrité d'origine. L'intériorité, dépourvue de l'identité conférée par la complétude de la peau, devient comestible. La bouche d'Olinka dévore (des tartines, des boutons, le sein de sa mère...), l'enfant devient ogre, alors réduite au silence, dans l'impossibilité de communiquer à sa mère l'inceste dont elle est victime. Pendant que l'enfant cuit dans la polenta, la bouche, elle, cesse d'assurer la fonction de la parole, de régler les échanges. Comme le dit Olinka dans *Chair de*

Cronenberg où la fusion entre les jumeaux Beverly et Elliot Mantle est mortelle, suite à leur incapacité à se constituer comme sujets différenciés.

29Anne Carol, « La monstruosité corrigée, La chirurgie des monstres doubles » in Anna Caiozzo et Anne-Emmanuelle Demartini, *Monstre et imaginaire social*, Creaphis, Paris, 2008, p. 253-267.

30Pierre Ancet, *Phénoménologie des corps monstrueux*, Paris, PUF, 2006.

31PECP, p. 97.

32URL : <<http://scenesdunord.fr/recherche/artiste.php?Id=159>> [Site consulté le 03/12/11].

ma chair : « Ma mère et moi n'avons pas une langue commune. » La parole a été atteinte au cœur de sa raison d'être : la relation à l'autre.

Corps fragmentés et parole disloquée sont indubitablement liés : « Corps-objets, fragments et cadavres peuplent les créations du théâtre de marionnettes contemporain. Ces figures de style sont à rapprocher des préoccupations des auteurs dont les textes, sortis de cadres narratifs homogènes, proposent une écriture fragmentée³³ ».

Chair de ma chair est le récit d'une enfant qui grandit avec la peur au ventre que sa mère meure lors de son numéro, mais qui ne peut crier : « Ma bouche, je l'ai jetée³⁴. » A une histoire figée dans la douleur correspond un cri muré dans la chair. Les individus ayant subi un traumatisme personnel restent sans voix, se retirent en deçà du langage, hors d'atteinte³⁵. La petite fille de *Chair de ma chair* dit « se bourrer » les oreilles et la bouche avec du pain : « Il m'est interdit de pleurer, dit la bouche, sinon ma mère va tomber. La bouche appartient à Olinka. La bouche est grande, la bouche a faim, la bouche peut contenir une miche de pain entière. » Le personnage de *Voyage d'hiver*, lui, qui doit faire face à l'amour perdu, mange du papier et le recrache en éructant : « je t'aime » « un peu » « beaucoup » etc... En préface à *Pourquoi l'enfant cuisait dans la polenta*, Peter Bichsel commence sa lettre d'adieu à Aglaja Veteranyi dans ces termes : « Tu le sais – tu le savais –, raconter est toujours lié à l'incapacité de raconter³⁶. » Dans *Pourquoi l'enfant cuisait dans la polenta*, on lit : « Au premier mot, tout mon cerveau a dégringolé³⁷ », ou encore : « Il cuit dans la polenta, l'enfant, parce que sa voix est pleine de cailloux³⁸ ».

La confusion mentale s'exprime par une « cacophonie » du corps. Le recours au corps marque la défaillance de la parole et de la pensée, la dérobade du sens. Lorsque le langage doit faire face à la confusion, au morcellement, à la perte, la seule expression possible est une forme poétique langage-corps, où le corps est soumis, ici par le biais de l'objet, lui aussi, à déformations et altérations :

La référence aux arts plastiques est fréquente lorsqu'il s'agit de décrire les textes contemporains : collages, superpositions, écrasements, détournages... La parole, comme la marionnette, doit être pétrie, triturée, démembrée, elle doit venir du corps de l'acteur qui est un « interprète-articulateur-manipulateur de texte et de matière³⁹ ».

L'impossibilité de sortir de la situation par le langage force le passage par le corps. L'eurythmie⁴⁰, à laquelle Ilka Schönbein s'est initiée, pourrait être définie comme art de la parole et du chant, donc du langage, rendu visible au travers du mouvement : un langage-corps. L'objet marionnettique permet ainsi d'exprimer des pensées qui échappent au langage articulé. Ou tout du moins le langage concret de la scène, c'est-à-dire le langage théâtral, est différent du langage de la parole, il échappe au langage articulé. Ici, la parole ne forme pas l'unique vecteur de sens, le langage de la marionnette est composite : un « méta-langage », qui prend en charge une part informulée.

33 Stéphanie Lefort, *Marionnettes : le corps à l'ouvrage*, Bernin, A La Croisée, 2007, p. 102.

34PECP, p. 35.

35« Parler marquerait un retour au lien social, et donc une rupture du système de défense protégeant de la remémoration de l'horreur » David Le Breton, *Du Silence*, Paris, Métailié, 1997, p. 108.

36Lettre d'adieu de Peter Bichsel à Aglaja Veteranyi, in *PECP*, p. 9.

37PECP, p. 186.

38PECP, p.172.

39Stéphanie Lefort, *Marionnettes : le corps à l'ouvrage*, Bernin, A La Croisée, 2007, p.72.

40L'eurythmie, créée par Rudolf Steiner, est une expression artistique dans laquelle la musique et les paroles sont exprimées par les mouvements spécifiques du corps qui correspondent à des notes ou des sons particuliers. On l'a également appelée « discours visible » ou « chant visible ». Rudolf Steiner, *Eurythmie – Chant visible*, Yverdon-les-Bains (Suisse), Editions anthroposophiques romandes, 2007.

L'objet pour interroger les montages de l'identité : le corps soumis à l'épreuve de la mémoire

La vieille joue avec la mort dans *La vieille et la bête*. *Chair de ma chair* retrace le déroulement d'une existence. *Voyage d'hiver* narre les débuts d'une relation amoureuse jusqu'à la mort tragique de l'un des amants. Ilka Schönbein incarne enfance et vieillesse. On observe dans ses spectacles naissance, mariage⁴¹, accouchement, funérailles. Dans *Métamorphoses*, par exemple, elle accouche d'une marionnette⁴², une petite fille se blottit sur ses genoux⁴³ et elle danse avec la mort ...

Dans chaque spectacle, à l'aide de l'objet, son corps devient territoire archéologique : masque de femme vieilli qu'elle soutient, bébé dont les membres s'articulent et prennent vie sur ses cinq doigts. Dans la narration d'Ilka Schönbein, il y a quelque chose des poupées russes, les personnages s'emboîtent. L'objet en intervenant sur le corps permet d'interroger les montages de l'identité. Ces images du souvenir, images du passé et de l'imagination, ces fantômes qui la hantent, sont ressuscités, réanimés de manière éphémère par Ilka Schönbein. Travail sur la mémoire, le souvenir, passé en perpétuelle présence. Un passé dont la figure se superpose à celle du présent : à la fin de *Voyage d'hiver*, l'ensemble des corps marionnettiques utilisés au cours du spectacle sont exposés à la vue du spectateur.

Lorsque dans *Métamorphoses* une fillette s'agite sur les genoux d'Ilka Schönbein, lorsque dans *Voyage d'hiver* elle se tient derrière une petite fille qui fait de la luge, lorsque dans la scène finale de *Chair de ma chair* un enfant lui dévore le sein, on ne sait si le personnage adulte d'Ilka Schönbein fait face à l'enfant dont elle a accouché ou s'il fait face à l'enfant qu'elle a été. Comme le corps, par le biais de l'objet, l'espace-temps est aboli et recomposé. La représentation a lieu dans un temps où se jouent simultanément passé, présent, futur, à cette image dans *Voyage d'hiver* : celle de son visage qu'un masque et un demi-masque morcellent en triptyque. On peut songer à Janus, dieu des portes, dont la plupart des représentations sont celles d'une tête à deux visages, l'un tourné vers le passé, l'autre tourné vers l'avenir.

41 URL : <<http://www.youtube.com/watch?v=5h5-CUrt230&feature=fvwrel>> [Site consulté le 08/10/11], extrait du reportage de Marc Huraux, *Anima, l'esprit des marionnettes*, CinéTévé/ARTE France/Ina, 2005.

42 URL : <<http://www.youtube.com/watch?v=xSgz56-w9H0>> [Site consulté le 08/10/11], extrait du reportage de Marc Huraux, *Anima, l'esprit des marionnettes*, CinéTévé/ARTE France/Ina, 2005.

43 URL : <http://www.youtube.com/watch?v=wU_tSc51_ks> [Site consulté le 08/10/11], extrait du reportage de Marc Huraux, *Anima, l'esprit des marionnettes*, CinéTévé/ARTE France/Ina, 2005.



© Institut International de la Marionnette, photographie : C. Loiseau⁴⁴

Le corps de la marionnettiste parvient à un double statut, entre passé de la fiction, et performance au présent, dans l'ici et le maintenant, face aux spectateurs. A propos de cette notion de temps, on peut citer Mary Sharp⁴⁵, analysant le spectacle *Nachtgesichter/Visages de la nuit* de Frank Soehnle :

Au dénouement de la pièce, nous ne voyons les visages qui sont mus dans la nuit de *Nachtgesichter*, que dans notre mémoire. Le temps présent est le temps passé ; c'est le temps virtuel d'une vie, peut-être, une vie désormais éteinte. Le moment présent comporte l'entassement, pour ainsi dire, de tous les éléments, de tous les événements du temps de cette vie⁴⁶.

Le spectacle lui-même peut devenir un organisme vivant, et comme le corps, être soumis à l'articulation et à la recombinaison : Ilka Schönbein remet toujours en question ses spectacles qui font l'objet de multiples versions. Il existe cinq versions de *Métamorphoses* devenu *Métamorphose des métamorphoses*, trois versions du *Roi grenouille*.

L'objet pour produire un corps autre

La pratique d'Ilka Schönbein brouille les limites entre corps et objet. Elle fait de l'objet un corps, plus encore, elle l'inclut à sa propre enveloppe corporelle. Cela lui permet de transformer le corps en objet, qui peut être alors soumis à de multiples opérations : collages, superpositions... Si à l'aide de l'objet, le corps est fragmenté, il est ensuite assemblé

44 URL : <<http://www.artsdelamarionnette.eu/app/photopro.sk/marionnettes/doclist?psearch=ilka+schonbein>> [Site consulté le 03/12/11].

45 Mary Sharp a collaboré avec Ilka Schönbein pour la mise en scène du *Roi grenouille III*, pour le travail textuel français sur *Le Voyage d'hiver* en 2005, et en tant qu'actrice dans *Chair de ma chair*. Elle a été conseillée par Ilka Schönbein pour *Un froid de Kronos* en 2006-2007.

46 Mary Sharp, *Vers une dramaturgie sensorielle : Le rythme et le « Figuren Theater » de Frank Soehnle*, Mémoire de Maîtrise Arts du spectacle sous la direction de Daniel Lemahieu, Université de la Sorbonne, Paris, 1999, p. 86.

différemment. L'objet permet donc ici de produire un corps autre, reformulé dans son langage propre.

Destruction puis constitution, qui produit un corps monstrueux, en infraction à la norme, ou tout du moins, tentant de s'en affranchir en dépit de la résistance que le corps peut opposer à la métamorphose. Le corps, par le biais de l'objet marionnettique, devient une surface manipulable, dont les parties sont interchangeables, un jeu de construction dont la permutation rend tout modifiable : « [...] le corps est comparable à une phrase qui vous inviterait à la désarticuler, pour que se recomposent, à travers une série d'anagrammes sans fin, ses contenus véritables⁴⁷. »

La métamorphose suppose que tout est mouvant. L'objet marionnettique, tel qu'il est utilisé par Ilka Schönbein, permet de penser le corps autre, changeant, poussé à ses extrémités, de proposer une impermanence, en réponse à l'incomplétude de sa condition, de retrouver un corps provisoire, en instance de transfiguration, qui déborde. La folie éparpille, désagrège, met en pièces l'auto-représentation de soi : il faut s'essayer à reconstruire le corps, pour la reconstitution d'un moi démembré. À une image morcelée du corps (insuffisante) succède une image orthopédique de sa totalité⁴⁸. Selon Pierre Ancet, « la psychose introduit une déstructuration du psychisme comparable dans son importance à la transformation tératologique visible du corps, et s'exprime notamment par l'intermédiaire d'images déformées du corps⁴⁹ ».

Si l'on revient au terme de prothèses marionnettiques à propos de la pratique d'Ilka Schönbein, la prothèse, étymologiquement « action de poser à la place de », est, par définition, un dispositif artificiel qui vient combler le manque ou la perte : « La marionnette doit être vue comme une espèce de prothèse du corps humain, du corps de l'acteur [...] Ce mécanisme, ce fragment artificiel vient combler un manque [...] La marionnette fait donc appel à une forte mutilation en nous⁵⁰. »

Le corps est d'abord fait objet, afin de le soumettre à des opérations plastiques, mais l'action vise à rétablir une intégrité au corps, à lui redonner sa pleine identité de sujet. La formation en eurhythmie d'Ilka Schönbein n'est pas anodine : cette pratique est liée à l'anthroposophie⁵¹, qui a une vision quadripartite de l'homme (corps de vie, corps physique, corps psychique et individualité). Les conceptions anthroposophiques cherchent à interpréter l'invisible à partir du visible, et dans un sens, visent à ressaisir équilibre et déséquilibre au sein de « l'humain ». On pourrait aller jusqu'à dire qu'il y a quelque chose de l'ordre d'un corps ressaisi dans une totalité : rétablir du lien, de la continuité.

Une pratique comme celle d'Ilka Schönbein donne peut-être conscience de l'enracinement corporel de la présence humaine : dans *La vieille et la bête*, la vieille avoue à la Mort qu'elle est presque prête mais retarde le moment fatal : « ce n'est pas moi qui suis vieille et moche, c'est lui, l'animal qui s'appelle mon corps ! ». Le corps n'est pas ici un membre surnuméraire. C'est une couche identitaire. La pratique d'Ilka Schönbein cherche à maintenir une identité de substance entre « l'homme » (entendu habituellement comme une catégorie métaphysique, renvoyant à l'âme, à l'esprit) et son corps, là où il est habituellement mis à distance. Ilka Schönbein cherche une articulation entre la réalité matérielle du corps et

47Hans Bellmer, *Petite anatomie de l'inconscient physique ou l'anatomie de l'image*, Paris, Editions Allia, 2006, p. 45.

48Jacques Lacan, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique », in *Ecrits 1 : texte intégral*, Paris, Seuil, 1966. On peut aussi mentionner Freud qui a montré le rôle, dans les rêves, de la condensation et du déplacement : ces mécanismes permettent aux formes de bouger et, dans une certaine mesure, de s'inventer.

49Pierre Ancet, *Phénoménologie des corps monstrueux*, Paris, PUF, 2006, p. 167.

50Philippe Choulet, « l'anthropologie de la marionnette », in *[Pro]vocations marionnettiques*, Strasbourg, Théâtre Jeune Public éditeur, 2003, p. 10.

51L'anthroposophie est un courant de pensée et de spiritualité créé au début du 20e siècle par Rudolf Steiner.

sa réalité fantasmagique. Face à la cyberculture qui semble consacrer l'irréductible défection du corps réel et qui exclut par définition l'immanquable part de risque de toute confrontation physique avec l'autre, chez Ilka Schönbein le corps offre sa propre vulnérabilité.

Les deux domaines, physique et psychique, sont ici entremêlés : la déformation du corps, chez Ilka Schönbein, permet de mettre en phase l'apparence physique avec la variation psychologique. L'objet marionnettique, en tant que prothèse, permet l'autoplastie. Ilka Schönbein – lorsqu'elle s'attaque au corps humain à l'aide de ses prothèses marionnettiques – matérialise cette image intérieure qui subit des déformations permanentes. Elle désigne ainsi un vécu du corps propre, une variabilité de l'existence intérieure, une réalité d'expérience. Ces formes corporelles monstrueuses constituent une sorte de manifestation corporelle des états de pensée et des états émotionnels.

À l'aide de l'objet-prothèse, Ilka Schönbein crée une dynamique du corps, un corps en recomposition permanente, une matière chair du corps vécu sans coupure entre mental et corporel. Le modèle postural du corps n'est plus ici une entité statique, fixe, mais une entité changeante, en croissance, en développement, en perpétuelle autoconstruction et autodestruction interne. Il est vivant dans un processus continu de différenciation et d'intégration.

La libération de la forme (non plus fixe mais en constant devenir) accompagne l'émancipation du corps. Le corps réel ici ne change pas, l'imaginaire seul le réinvente. La métamorphose est re-création, réparation, et la métaphore de la complexité identitaire. On passe ainsi du corps objectif à un corps habité. Ilka Schönbein développe la grammaire d'une forme autre : se soustrayant à toute classification, entrant dans une variation continue, le corps produit par Ilka Schönbein est celui d'un être qui s'oppose à une définition monolithique de son identité, qui accepte les multiplicités dont il est composé.

Le terme de corps serait donc pris ici dans le sens d'un axe de la relation au monde, dans le sens de ce qui nous constitue et par lequel se construit la relation au monde, non pas un avoir mais le lieu et le temps indiscernable de l'identité. Le recours à l'objet-prothèse est ici nécessaire à la déconstruction puis reconstruction du sujet, et permet de réaffirmer la nature mouvante de l'identité de l'être humain.

BIBLIOGRAPHIE

Monographies

ANCET, Pierre, *Phénoménologie des corps monstrueux*, Paris, PUF, 2006.

ANZIEU, Didier, *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, 1995.

ARDENNE, Paul, *L'Image corps. Figures de l'humain dans l'art du 20e siècle*, Paris, Editions du regard, 2001.

ARTAUD, Antonin, *Suppôts et Supplications*, Paris, Gallimard, 2006.

BARON, Denis, *La Chair mutante, fabrique d'un posthumain*, Paris, Dis voir, 2008.

BELLMER, Hans, *Petite anatomie de l'inconscient physique ou l'anatomie de l'image*, Paris, Editions Allia, 2006.

BIDEAU-REY (Etienne) et VIENNE (Gisèle), *Sur le rapport du corps au corps artificiel*, Gp DACM, Centre Chorégraphique National de Grenoble, 2001.

BRAUNSTEIN, Mathieu, *Le Bûcher des marionnettes*, Paris, L'œil d'or, 2006.

GILLES, Annie, *Images de la marionnette dans la littérature*, Charleville-Mézières, Institut International de la Marionnette, Presses Universitaires de Nancy, 1993.

JURKOWSKI, Henryk, *Métamorphoses, La Marionnette au XXe siècle*, Charleville-Mézières, Institut International de la Marionnette, 2000.

KANTOR, Tadeusz, *Le Théâtre de la mort*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2004.

- KILLEEN, Maris-Chantal, *Essai sur l'indicible : Jabès, Duras, Blanchot*, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis, 2004.
- KLEIST, Heinrich Von, *Sur le Théâtre de marionnettes*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2003.
- LACAN, Jacques, *Écrits I : texte intégral*, Paris, Seuil, 1966.
- LASCAULT, Gilbert, *Le Monstre dans l'art occidental*, Paris, Klincksieck, 2004.
- LE BRETON, David, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, PUF, 2005.
- LE BRETON, David, *Du silence*, Paris, Métailié, 1997.
- LE BRETON, David, *La Peau et la trace*, Paris, Métailié, 2003.
- LEFORT, Stéphanie, *Marionnettes : le corps à l'ouvrage*, Bernin, A La Croisée, 2007.
- PLASSARD, Didier, *L'Acteur en effigie, figure de l'homme artificiel dans les avant-gardes historiques Allemagne/France/Italie*, Charleville-Mézières, Institut International de la Marionnette, 1992.
- PLASSARD, Didier, *Les Mains de lumière, anthologie des écrits sur l'art de la marionnette*, Charleville-Mézières, Institut international de la marionnette, 1996.
- SCHULZ, Bruno, *Le Traité des mannequins*, Paris, Juillard, 1961.
- SEGURA, Philip, *La Marionnette-matériau*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- STEAD, Evaghélia, *Le Monstre, le singe et le fœtus, Tératogonie et Décadence dans l'Europe fin-de-siècle*, Genève, Droz, 2004.
- STEINER, Rudolf, *Eurythmie – Chant visible*, Yverdon-les-Bains (Suisse), Editions anthroposophiques romandes, 2007.
- TOMASOVIC, Dick, *Le Corps en abîme, sur la figurine et le cinéma d'animation*, Pertuis, Rouge profond, 2006.
- VERNANT, Jean-Pierre, *La Mort dans les yeux, figure de l'autre dans la Grèce ancienne, Artémis, Gorgo*, Paris, Hachette littératures, 1998.
- VETERANYI, Aglaja, *Pourquoi l'enfant cuisait dans la polenta*, Lausanne, L'Esprit des péninsules / Editions d'en bas, 2004.

Thèses ou mémoires

- EBEL, Emmanuelle, « L' « objet marionnettique » dans le théâtre de marionnette contemporain », mémoire de Master 2, sous la direction de Mme Geneviève Jolly, Université Marc Bloch, Strasbourg, 2006.
- EBEL, Emmanuelle, « Marionnette et espace », mémoire de Maîtrise, Université Marc Bloch, Strasbourg, 2006.
- SHARP, Mary, « Vers une dramaturgie sensorielle : Le rythme et le « Figuren Theater » de Frank Soehnle », mémoire de Maîtrise, sous la direction de Daniel Lemahieu, Université de la Sorbonne, Paris, 1999. URL : http://www.ciefullcircle.fr/maitrise_essais.htm [Site consulté le 18/08/2011].

Ouvrages collectifs

- BIANQUIS-GASSER, Isabelle, LE BRETON, David et MECHIN, Colette [dir.], *Le Corps, son ombre et son double*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- CAILLES, Grégoire [dir.], *[Pro]vocations marionnettiques*, Strasbourg, théâtre jeune public éditeur, 2003.
- CAILLES, Grégoire [dir.], *[Pro]vocations marionnettiques n°2*, Strasbourg, théâtre jeune public éditeur, 2008.
- CAIOZZO, Anna, et DEMARTINI, Anne-Emmanuelle [dir.], *Monstre et imaginaire social*, Paris, Creaphis, 2008.

CORBIN, Alain et COURTINE, Jean-Jacques [dir.], *Histoire du corps, Tome 3, Les mutations du regard, Le XXe siècle*, Paris, Seuil, 2006.

MARZANO, Michela [dir.], *Dictionnaire du corps*, Paris, PUF, 2007.

Revues

HEGGEN, Claire, « Making visible », *The Openpage*, 2006, n°11.

Alternatives théâtrales, « Voix d'auteurs et marionnettes », éditions Institut International de la Marionnette, avril 2002, n°72.

Cassandre : « Je hais les marionnettes », Horschamp, printemps 2007, n°69.

E pur si muove, Unima magazine, la marionnette d'aujourd'hui, avril 2003, n°2.

Manip, *Le Journal de la marionnette*, THEMMAA, janvier février mars 2008, n°13.

Puck n°12 : « La Marionnette dans la rue », éditions Institut International de la Marionnette, 1999.

Puck n°13 : « Langages croisés », éditions Institut International de la Marionnette, 2000.

Puck n°14 : « Les Mythes de la marionnette », éditions Institut International de la Marionnette et éditions L'Entretiens, 2006.

Pour citer le document

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, mis à jour le : 03/02/2012, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2066>