

Drame utérins et scènes d'engendrement

Sandrine Le Pors

▶ **To cite this version:**

Sandrine Le Pors. Drame utérins et scènes d'engendrement. Master. Séminaire Esthétiques de la mise au monde. Réponses théâtrales aux mutations des corps (Master Arts de la scène et du spectacle vivant), France. 2019. hal-02862873

HAL Id: hal-02862873

https://univ-artois.hal.science/hal-02862873

Submitted on 9 Jun 2020

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.

Séminaire de Master

2019-2020. Esthétiques de la mise au monde. Réponses théâtrales aux mutations des corps

Descriptif du séminaire : l'étudiant.e abordera la question du corps naissant et du corps accouchant dans les arts de la scène (théâtre, danse et marionnette), des corps dont la convocation irrigue aujourd'hui les démarches esthétiques avec complexité et qui sont aussi pris dans des filets symboliques, cela avec une attention pour les poétiques interrogeant l'antre de la création.

Séance 2. Drames utérins et scène d'engendrement

Nous avons posé, lors de la première séance de ce séminaire, les enjeux méthodologiques propres à une recherche sur la mise au monde au théâtre, posé enfin ensemble le concept de « drame utérin » - concept qu'il conviendra de ré-interroger. Ajoutons ce jour que certaines des images auxquelles renvoient l'enfant à naître ou le nourrisson s'associent à un drame utérin *via* un motif particulier, celui de l'accouchement. Surtout, ces images se rassemblent autour des balbutiements d'un théâtre attentif aux enjeux du langage, de la création et d'une certaine Genèse du monde, faisant ainsi écho, pour beaucoup d'entre elles, à des scènes primitives et/ou premières.

La naissance de Kouki dans la pièce (pour la marionnette et sur la marionnette) *L'ogre et la poupée*[1] de Daniel Lemahieu ravive ces enjeux : Kouki, nourrisson de chiffon est accouché par la Lili, la poupée elle-même née du reste de sept poupées dévorées par l'ogre Harpo que ce dernier s'apprête aussi à dévorer avant que Mimmo l'en empêche, petite Lili qui bientôt coupera la main de Mimmo, celui qui le faisait vivre, et dévorera celui qui l'avait fait naître, bondissant sur Harpo qui (comme le chante Brassens) s'était fait « tout petit devant une poupée », par amour pour elle. Petite poupée qui mastiquera Harpo, le sourire aux lèvres, jusqu'à ce que du ciel tombe un filet de sable qui la recouvrira jusqu'au cou, comme dans *Oh les beaux jours*.

On pensera encore à la mise au monde d'Hamlet, à l'état d'abord de mollusque avant même d'être *in-fans* dans *Amleto* de Castellucci, créature gestative pétrie de sons inarticulés, cris et gémissements, qui finissent par devenir des mots dessinés avec du charbon sur le mur, manière de rappeler à l'origine de l'humanité et de la création quand les hommes dessinaient dans les grottes préhistoriques – motif traversant bien des créations de Castellucci, de manière centrale, par exemple, dans *Go down, Moses*,

[1] LEMAHIEU, Daniel, *L'ogre et la poupée*, Editions Domens Pézenas, 2009.

spectacle qui s'ouvre sur une scène où une femme accouche de son enfant, Moïse, ensanglantée dans les toilettes d'un *mcdonald's* avant de l'abandonner dans la ville et qui se poursuit durant la préhistoire, dans une caverne.

Dans *Oublie !*[2] de Kossi Efoui, la naissance de l'enfant, bientôt banni des siens car il raconte ses visions, renvoie ici encore à une genèse créatrice, la naissance de l'enfant symbolisant la naissance de la fiction et nous propulsant dans le monde des histoires dont il ne cesse d'être question dans la pièce[3].

Le théâtre marionnettique, particulièrement, offre de multiples scènes d'accouchement, comme dans le théâtre d'Ilka Schönbein notamment, où le nourrisson qu'il sorte par le sexe ou par le ventre devenu plaie béante, fait du corps de l'interprète le lieu même de l'espace ouvert, « l'espace spacieux » plutôt que « spatial » dirait-on avec le philosophe Jean-Luc Nancy[4] d'où vont surgir foule de créatures entretenant des rapports de symétrie (l'araignée figurant la mère, par exemple) ou encore des rapports généalogiques (grand-mère, mère, fille) si bien que le corps se constitue comme une sorte de bestiaire et/ou de « vestiaire de personnalités », pour reprendre les termes de Michel Leiris lorsqu'il décrit les génies « zâr » en Éthiopie du Nord et qu'il s'intéresse aux différentes manifestations de possession qui s'y réfèrent[5] – génies figurant des doubles monstrueux chevauchant le corps de ceux qu'ils possèdent et principalement issues, dans *Métamorphoses*, de l'imaginaire du ghetto de Varsovie.

C'est ainsi que de Daniel Lemahieu en passant par Romeo Castellucci, Kossi Efoui jusqu'à Ilka Schönbein, on assiste – selon des modalités très différentes – à un théâtre de naissances et de morts, d'apparitions et de disparitions, de métamorphoses et de ténèbres nous intimant de regarder l'antre de la création et le chaos dont il est issu, manière de nous rappeler qu'avant d'être une forme, l'art part de l'informe, qu'avant d'être exposé à la lumière, l'on vient des ténèbres. Un tel théâtre est hanté par la question de l'origine – y compris de l'origine du monde, au sens du titre du célèbre tableau de Courbet : « - D'où tu sors, toi ? » et d'Alice, dans *Les Baigneuses* de Daniel

---

[2] EFOUI, Kossi, *Oublie !*, Lansman, 2011. La pièce a été écrite au plateau dans la démarche de compagnonnage avec le metteur en scène Nicolas Saelens et la Cie Théâtre Inutile.

[3] Sur les liens entre enfance et genèse créatrice, lire la très belle thèse de Pénélope Dechaufour consacrée à cet auteur. Elle y démontre, notamment, dans un chapitre, comment dans *Oublie !* et *La Conférence des chiens*, « le motif de l'enfance est autant le sujet du récit, que son objet, son architecture et sa parole » (p. 131).

[4] NANCY, Jean-Luc, *Corpus*, Métailié, p. 16, 2000.

[5] LEIRIS, Michel, *La possession et ses aspects théâtraux chez les Ethiopiens de Gondar*, Fata Morgana, 1989.

Lemahieu, de répondre « - Du ventre de ma mère » avant de conclure, à peine apparue qu'aussitôt disparue de la pièce, d'un étincelant et énigmatique « Quand je serai petite, je voudrai pas être grande[6] ».

Cette question du ventre et de la matrice est notamment soulignée, dans *Oublie !* de Kossi Efoui, par les mots aussi revigorants qu'apaisants de La Sauvage, répétant à deux reprises dans la pièce (en fin de la partie 5 et à la toute fin de la pièce en partie 10) : « N'oublie pas , chaque fois que tu auras peur d'être seul, n'oublie pas que tu as été seul comme un grand dans le ventre de ta mère[7] ». C'est par un engendrement – du mot, de la figure, du souffle – que commence *Oublie !*. L'ouverture de la pièce renvoie en effet à la naissance de la fiction contée par le personnage de La Sauvage (sorte de fée-sorcière qui est aussi, sans nul doute, un masque de l'auteur) à travers l'apparition d'un personnage nommé Enfant. Celui-ci émerge d'un ectoplasme en mouvement. De cet ectoplasme surgissent, entre apparitions et disparitions, des parties d'un corps humain : pied, bouche, oreille…. La parole, ici en l'occurrence une parole féminine, s'associe étroitement à cette naissance : l'Enfant prenant forme humaine à mesure que La Sauvage lui parle, cette dernière l'invitant en outre, doucement, à respirer avant qu'elle ne lui demande ce qui a pu lui faire si peur. L'Enfant racontera alors qu'il a croisé, marchant sur la route, une créature humaine avec des cornes de Zébu sur la tête. Cela n'existe pas lui répète-t-on aux alentours, et notamment les figures d'autorité que représentent Monsieur le professeur, Madame la juge ou Monsieur le conseiller. Seule La Sauvage, en étroite relation avec des créatures magiques, affirmera que l'homme-zébu existe. Epousant les contours de la figure d'un élu qui recevra pour mission d'assembler l'instrument permettant de ramener les hommes sans le monde des histoires, l'enfant entreprendra un périple pour atteindre la « case vide », motif emblématique d'une origine. Questionnant des notions d'identité, de nomination et de mémoire, le principal enjeu de cette naissance et du parcours qui s'ensuit– enjeu à la fois littéraire, poétique et philosophique – sera la résurrection de de la fable et de ses pouvoirs dans le monde des humains.

Dans *L'ogre et la poupée*, Daniel Lemahieu fait apparaître la petite Lili à la faveur d'un engloutissement et d'un chaos orchestré par Mimmo qui détruit le monde (« bribes d'espaces mouvants, surgissants, agonisants, aussitôt détruits, aplatis,

[6] LEMAHIEU, Daniel, *Les Baigneuses*, dans Théâtre 1, Domens, 1997, p. 65.
[7] EFOUI, Kossi, *Oublie !*, *op.cit.*, p. 24.

anéantis par des mains[8] ») avant que ne s'ensuive la construction d'un nouveau monde qui sera celui d'un théâtre et que ne surgisse, d'abord un œil, puis une bouche, enfin un cri. C'est de ce *chaosmos* que naît Lili, puis Kouki (– « Kouki – Maman, maman…. Pourquoi il fait si noir partout ? /Lili – C'est normal… c'est un théâtre[9]), petites créatures qui devront bientôt affronter le monde. Et c'est dans ce théâtre prenant vite les contours d'une baraque de foire qu'on assistera aux mues successives de Lili (devenant tour à tour, notamment, Médée, d'Antigone ou encore de Jocaste si bien que se rejouent les grandes scènes de mort d'héroïnes).

L'écriture d'Eugène Durif, dont j'ai déjà convoquée l'œuvre lors de la première séance de ce séminaire, propose aussi diverses scènes d'accouchement, comme dans *Hier c'est mon anniversaire* où la naissance de P'tit frère, n'est pas ici donnée à voir mais est rapportée aux oreilles de Jimmy :

> Ma mère était à peine formée quand elle m'eut. /A l'automne. Soleil d'automne, comme il n'y en eut plus depuis. Elle dut tirer pour m'arracher de son ventre. Je restais recroquevillé contre elle, un peu dégoûtant de ce sang qui était le nôtre à tous deux[10]

Arrachement immédiatement suivi du refus de sa mère de regarder la créature enfantée, et de manière concomitante, du refus d'être regardé par son enfant en retour – « Elle regardait ailleurs » – assimilant l'enfant à peine né à un mort – « La peau, elle ne veut pas, elle ne peut pas. Même l'effleurer de sa main / C'est une chose inanimée inerte morte qui gît près d'elle[11] ». Ce non-amour – qui en passe par le refus du regard porté et donné à l'autre – unit P'tit Frère à Jimmy. Pour chacun, il reste cependant tout un monde qui est à reconstruire et le chemin qu'emprunteront Jimmy et P'tit Frère pour y parvenir sera parcouru de sites exigeant qu'un regard ait lieu : de la « fête foraine » (titre de la séquence 10 de la pièce) en passant par un « théâtre en construction » (séquence 12) qui, s'il est en l'état sur un terrain boueux caché par des fils de fer barbelés, éveille ou réveille l'œil de Jimmy : « Faut le voir éclairé / Avec du monde dedans[12] ».

Dans *Amleto. La veemente esteriorità della morte di un mollusco* de Castellucci, d'après *Hamlet* de William Shakespeare, la créature rejouera devant nous le théâtre de

---

[8] LEMAHIEU, Daniel, *L'ogre et la poupée*, Domens, 2009, p. 25.
[9] *Ibid.* p. 49.
[10] DURIF, Eugène, *Hier, c'est mon anniversaire, op.cit.*, p. 20.
[11] DURIF, Eugène, *Hier c'est mon anniversaire, op.cit.*, p. 20.
[12] *Ibid.*, p. 28.

son histoire familiale, notamment à l'aide des jouets qu'Amelto va successivement convoquer durant les quatre actes du spectacle : un ours en peluche (endossant la figure paternelle), un perroquet (figure d'Horatio), une poupée (Ophélie), un kangourou de chiffon (la figure maternelle). Et d'un de ces jouets de devenir à son tour l'espace d'une genèse avec la naissance symbolique du nouvel Hamlet lorsque l'acteur extrait un petit kangourou de la poche marsupiale.

Prothèse greffée au grand corps de l'adulte sortant du ventre ensanglanté de la mère dans *Le voyage d'hiver* ou d'entre les jambes de la mère formant un castelet dans *Métamorphoses,* la créature-nourrisson surgit au plateau, dans le théâtre d'Ilka Schönbein, sur le mode de l'hybridation avec le corps vivant de l'interprète et selon un procédé d'emboîtement avec le grand corps d'autant plus troublant que l'artiste a 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. Aux torsions du corps mais aussi du visage qu'exprime la douleur de l'accouchement dans *Métamorphoses*, à l'étonnement devant l'apparition du nourrisson, suit le sourire maternel avant que l'enfant ne morde le sein de sa mère et que le combat et le dégoût bientôt ne reprennent le dessus et que le bébé soit suspendu par une pince à linge – pince qui servira à pincer le nez d'un spectateur après que lui ait été présenté le nouveau-né.

Dans *Chair de ma chair*, spectacle fait pour un chapiteau avec en son centre un cercle circassien, Ilka Schönbein apparaît assise vêtue d'une ample robe. Elle tient deux aiguilles. Á sa droite se tient Nathalie Pegnac derrière deux planches de toiles peintes de nuages et d'un ciel bleu qui renverra bientôt au jeu de marelle. Ilka Schönbein pose par la suite ses deux aiguilles et fait glisser ses mains sous sa robe. On devine alors un gros ventre. Les yeux fermés, elle s'agite, presque en transe, et ressort ses mains et ses bras devenus rouges sang jusqu'aux coudes, les lève tout en soulevant sa robe et laisse apparaître des masques d'enfants au sol. Comme le souligne Marie Garré Nicoara[13], le motif de la gestation n'est alors pas sans renvoyer à Dame Gigogne, familièrement nommée « Mère Gigogne », personnage de théâtre populaire (de1602) le plus souvent

[13] Je renvoie à l'article Marie Garré Nicoara « A bouche et corps dépliés. La vocalité et ses seuils chez Ilka Schönbein », in *Voix marionnettiques* (dir. Sandrine Le Pors), revue *Etudes Théâtrales*, n°60-61, 2014, p. 163-171.
.

représentée en géante d'où sortaient en courant de dessous ses immenses jupes, une ribambelle d'enfants.

La robe relevée, on voit désormais Ilka Schönbein debout sur une table instable sur laquelle elle saute jusqu'à la faire basculer. Puis, s'avançant vers le public avant de se mettre de profil, elle menace son ventre avec les aiguilles, retire le chapeau qu'elle portait, gonfle un ballon rouge et grimpe sur une planche inclinée, ballon rouge au ventre, et chantonne en français. Lâché de ballon (figure-objet du ventre de la mère) qui part en se dégonflant. Puis, elle se couche sur le dos, et les genoux dépliés dit « Maman ». On entend une musique de foire et surgit un gorille en peluche brandissant un poireau en guise de sexe. Ilka Schönbein soulève de nouveau sa robe et fait apparaître à la place du ventre une tête ronde étonnamment grosse d'un bébé qu'elle caresse – en fait un masque aux yeux peints réalisés à partir d'une empreinte de son 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 a la tête posée sur ses genoux avant de la regarder de profil.

Et du théâtre de se placer à cet instant précis sous l'œil de l'enfant et d'observer le monde à partir du sexe de sa mère au point, à la fin du spectacle, que la figure de l'enfant, n'obéissant plus alors à un mouvement d'extériorisation au monde mais d'intériorisation du monde, s'abîme dans ce qui l'a fait naître – le spectacle se clôturant littéralement après une suite de tableaux (dont la scène du viol par le père) sur une dévoration, celle d'un enfant-ogre qui mange et/ou ensevelit sa mère.

Notons que chez Ilka Schönbein – comme dans l'écriture de Daniel Lemahieu –, le motif de la dévoration est à mettre en rapport avec la question de la manducation – au sens où l'entend le linguiste et anthropologue Marcel Jousse, une manducation qui saisit et anime le corps, de la plante des pieds jusqu'à la tête, et où la bouche n'est pas seulement « l'organe qui parle mais qui goûte, qui éprouve[14] ». Dans *Chair de ma chair*, le petit corps de l'enfant avait ainsi par ailleurs appelé la bouche du grand corps pour se faire l'instrument d'une déglutition lors d'une image saisissante où le masque-marionnette de l'enfant avait servi de bol pour avaler la soupe. Dans *L'ogre et la poupée* de Daniel Lemahieu, Harpo avale Lili et Kouki qui, de fait, explorent

[14] JOUSSE, Marcel *La Manducation de la parole (L'Anthropologie du geste 2)*, Gallimard, coll. « Voies ouvertes », 1975, p. 228

l'intérieur du corps avant que Kouki finisse par mordre les entrailles d'Harpo et ne sorte par la bouche d'Harpo, avant encore que Lili, désormais seule avec Harpo qui lui propose de jouer au Petit Chaperon rouge, lui demande de se transformer en petite Lili et de la poupée d'avaler l'ogre à son tour. Avec cette dramaturgie de la dévoration, le théâtre de Daniel Lemahieu comme celui d'Ilka Schönbein oscillent entre terreurs archaïques proprement enfantines (celle de l'engloutissement notamment) et désir d'émancipation (le refus pour l'enfant de se faire dévorer par l'autre, et surtout par l'adulte).

Dans *La vieille et la bête* d'Ilka Schönbein, création (jeune public ou tout public) revisitant plusieurs contes (notamment *Le pommier de la Mère Misère* ou *L'Ane musicien*), le théâtre est pareillement placé sous le signe de la manducation, celle des corps et de la parole, cependant que Schönbein revient de nouveau au motif de l'enfantement mais pour mieux aborder les questions de la vieillesse et de la mort. Quand entrent les spectateurs accueillis par Alexandra Lupidi, Ilka Schönbein pèle des pommes[15] qui seront offertes avec du cidre aux spectateurs dès lors devenus à leur tour, pendant et après le spectacle, sujets d'une manducation. Le spectacle met en scène une reine désespérée de ne pouvoir enfanter, une ballerine ne vivant qu'à travers la danse et une vieille dame voulant duper la mort et transformant des enfants en pommes. La reine, suppliant Dieu d'avoir un enfant accouche d'un ânon qu'elle élèvera comme son propre garçon. Le tout s'orchestre à la faveur de métamorphoses continues selon un procédé de l'emboîtement des identités, – l'âne devient princesse qui devient ballerine vêtue d'un tutu, puis l'âne devient prince charmant avant de devenir l'interprète elle-même. Le petit corps tend alors un miroir au corps vieillissant mais aussi ouvre à une possible renaissance.

Des parents d'où nous venons à l'enfant que nous aurons peut-être, la marionnette de l'enfant, et celle du nourrisson en particulier, met ainsi en jeu l'identité, les différentes strates qui la constituent. Elle interroge les questions de la genèse et de la mise au monde des créatures sur un plateau de théâtre, et ce qu'enfin les images, celles au plateau et celles que nous nous constituons dans nos psychés, mettent en scène du temps et/ou de notre épuisement devant le temps.

[15] Le motif de la pomme, qui renvoie au péché originel, était déjà présent dans *Métamorphoses* puisque l'accouchement faisait suite à une dévoration de la pomme offerte par le serpent.

Il semblerait ainsi que dans les écritures et sur les scènes contemporaines offrent, par-delà les esthétiques ou les dramaturgies singulières de tel ou tel – un va-et-vient entre la mise au monde et la mise à mort, entre la naissance d'une figure et l'annihilation de cette dernière, entre une genèse et une fin, entre une jeunesse et une vieillesse, entre une fin et un recommencement. Á la stricte question du chaos d'où surgit l'œuvre vient enfin s'articuler une mythologie de la renaissance. C'est ainsi que si certaines de ces scènes semblent parfois habitées par un climat nostalgique quant à ce que serait l'enfance, elles ne doivent pas nous conduire à négliger ce qui, chez elles, combat aussi cette nostalgie pour nous propulser non seulement vers l'avenir mais au cœur de l'élan créateur.

Notre prochaine séance reviendra plus précisément sur cette question de l'élan créateur.