



HAL
open science

L'œil du regard enfantin

Sandrine Le Pors

► **To cite this version:**

Sandrine Le Pors. L'œil du regard enfantin. Degrés : revue de synthèse à orientation sémiologique, 2015, Après l'anthropo(s)cène. La création scénique à l'ère du posthumain (163-164). hal-04438199

HAL Id: hal-04438199

<https://univ-montpellier3-paul-valery.hal.science/hal-04438199v1>

Submitted on 29 Oct 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.

L'œil du regard enfantin par Sandrine Le Pors

In *Degrés : revue de synthèse à orientation sémiologique*, 2015, « Après l'anthropo(s)cène. La création scénique à l'ère du posthumain », dir. Isabelle Barbéris, Françoise Dubor.

En point d'origine de cette réflexion : le regard de l'enfant, celui qui – fut-il vivant, fantasmé ou mort – regarde la scène et qui, la regardant, nous informe sur ce qu'est notre regard, mais aussi nous perce à jour (quitte à nous situer à cet exact moment où surgit l'effroi tel que le décrit Heiner Müller, autrement dit « l'instant où dans le miroir surgit l'image ennemie¹ »). En point d'horizon : l'œil que creusent fictivement les écritures et les arts de la scène par le motif de l'enfant, un œil où les artistes et les écrivains de théâtre projettent leurs fantasmes sur l'enfance mais plus encore expriment la dimension symbolique de l'*in-fans* – celui qui, étymologiquement, n'a pas encore accès à la parole, celui dont il serait entendu (comme le pantin ou la marionnette) qu'il ne parle pas.

En chemin une traversée au cœur de propositions théâtrales, marionnettiques ou chorégraphiques contemporaines aux esthétiques et aux démarches variées mais où, toujours, l'enfant, outre de renvoyer à une autre dimension de nous-même, à un état de l'être davantage qu'à un état d'âge, signe la manifestation de cet œil du regard silencieux parlant à l'homme. De cet œil, on formulera la première hypothèse qu'il sert à un notable changement de perspective où le *theatron* – « le lieu d'où l'on voit » – organise le regard du spectateur à partir d'un point de vue enfantin, un point de vue qui, s'il peut paraître naïf à bien des égards, n'est pas pour autant vision simpliste du monde. Cette naïveté-là est plutôt en effet « une ouverture confiante à la voluptueuse complexité – relations, ramifications, contradictions, contacts – du monde environnant² » comme écrit Georges-Didi Huberman lorsqu'il relit, à la suite de Walter Benjamin, le théâtre de Brecht mais aussi le cinéma de Charlie Chaplin sous le prisme d'une prise de position enfantine. L'enjeu de cette contribution est de cibler quelques-unes des questions que ce théâtre sous l'œil de l'enfant pose à l'humain, son apostrophe future silencieuse.

¹ MULLER, Heiner, *Fautes d'impression*, Textes et entretiens choisis par Jean Jourdeuil, L'Arche, 1991, p. 49.

² HUBERMAN, Georges-Didi, « La position de l'enfant : s'exposer aux images », dans *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire I*, Minituit, 2009, p. 216.

Pour rendre les choses plus concrètes, partons d'un exemple où l'on voit poindre un théâtre sous l'œil de l'enfant : Castellucci qui, d'un tableau à l'autre, dans *Purgatorio*, renverse les points de vue, nous faisant ainsi voir d'abord un enfant caché dans un placard dans sa chambre (chambre que le père incestueux est supposé rejoindre la nuit) puis nous projette de plein pieds avec lui dans le placard lors du tableau. Et de Castellucci de mettre en abîme le théâtre sous l'œil de l'enfant à plusieurs moments de ce même spectacle, comme lorsque surgit sur un tulle transparent un surtitrage donné à voir et à lire au spectateur « L'enfant flottait au plafond, et du haut de sa tour anti-atomique, il voyait tout » – projection didascalique et graphique invitant à voir la scène en surplomb et sous l'œil de l'enfant – ou quand peu après un écran circulaire fixé par l'enfant apparaît lors de la séquence des fleurs, pour faire partager cette fois au spectateur la vision intérieure et le monde onirique de l'enfant. Le « théâtre sous l'œil de l'enfant », et non pas nécessairement pour l'enfant (spectateur), serait donc cet instant et cet espace où un enfant devient un organe de concentration de la vision. De ce théâtre, on pourrait par ailleurs émettre l'hypothèse qu'on se trouve avec lui renvoyé à la « tâche enfantine³ » de l'art, telle que la définissait Giorgio Agamben, celle de regarder le monde quand bien même nous ne saurions pas dire ou nommer ce à quoi nous sommes confrontés, « l'*in-fans* » donc, encore et toujours.

Cette enfance, qui menace d'engloutir nos discours et nos corps ne pointerait-elle pas également cette scène inassignable où l'on joue à (se) faire peur ? Une scène où l'on enferme ses angoisses aussi : cette angoisse que Jean-François Lyotard baptise l'*infantia*⁴, c'est-à-dire, plus que ce qui ne parle pas, « ce qui ne se parle pas ». Autrement dit un inarticulable qui ne se laisse ni prononcer à voix haute ni écrire bien qu'il hante toute parole. Un inarticulable que nulle parole humaine ne pourrait proférer, celui-là même qui fera imaginer à Artaud, dans *Les Cenci*, l'intervention de marionnettes suppléant l'humain et dont le rôle consisterait à faire dire aux héros de la pièce ce que qu'ils seraient incapables d'exprimer.

On ne s'étonnera donc pas que la figure de l'enfant et l'univers parfois opaques qu'il inspire aux adultes, traverse de multiples spectacles faisant appel au corps marionnettique : le *Pinocchio* de Carmelo Bene, par exemple, marionnette que l'artiste voyait à la fois comme un enfant qui ne vieillit pas et un héros anarchique posant sur le monde un regard révolutionnaire et dont l'artiste lisait sa métamorphose en être humain comme un échec, un acte de soumission. Ou encore, plus proche de nous dans le temps, le théâtre de la danseuse et

³ AGAMBEN, Giorgio, *Enfance et histoire*, Petite bibliothèque Payot, (1978), 2002.

⁴ LYOTARD, Jean-François, *Lectures d'enfance*, Galilée, 1991.

marionnettiste Ilka Schönbein. Qu'on se souvienne de cette scène mémorable dans *Chair dans ma chair* où Ilka Schöbein après avoir soulevé sa robe et fait apparaître à la place du ventre la tête ronde d'un bébé qu'elle caresse puis qu'elle déplace entre ses jambes, menace d'une main avec une aiguille avant que la mère devienne ensuite la main de l'enfant qui a la tête posée sur ses genoux et la regarde de profil. Le théâtre se place à cet instant précis sous l'œil de l'enfant qui observe 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 sur une dévoration, celle d'un enfant-ogre qui mange et/ou ensevelit sa mère.

La figure de l'enfant « ou de son avatar, hautement singulière tant elle se présente dans sa radicale différence (d'interprétation du réel, notamment), apparaît sur le plateau et dans les écritures comme un intercesseur pour un monde tel que nous ne le voyons ou ne l'entendons pas⁵ », ne manquant pas de manifester une réalité traumatique qui oscille entre le conte, l'épouvante ou le drame psychologique et où l'interrogation métaphysique n'est pas absente. Le propos vaut pour cet enfant même pas encore né mais que porte pourtant le théâtre enceint : tel cet enfant attendu dans *Le Nom* de Jon Fosse par une jeune fille sur le point d'accoucher qui revient chez ses parents accompagnée de son ami et qui devient le sujet du long monologue central de la pièce, tel, dans *Puur* du chorégraphe Wim Vandekeybus, cet enfant lové dans le ventre sa mère, le seul pourtant à s'exprimer, en *voix-off*, pendant que les autres enfants, mutiques, sont interprétés par des adultes.

Cette scène inassignable pose aux artistes des questions spécifiques quand avec elle surgit la figure du petit enfant et plus encore celle du nourrisson : que l'enfant soit alors figuré en scène par un objet ou de la matière ou par un avatar (la poupée hyperréaliste à la taille voulue, c'est-à-dire la taille réelle d'une fillette de trois ans dans *La nuit tombe* de Guillaume Vincent, par exemple) ou qu'il apparaisse à la surface d'un corps adulte (acteur, performeur ou danseur) par un jeu de correspondances – quand le corps vivant de l'adulte, par exemple, s'enroule sur lui-même, se contorsionne, pousse des cris stridents dans un mimétisme avec le corps du nourrisson dans *Mysteries of Love* de la chorégraphe islandaise Erna Omarsdottir. Soumis à divers types de traitements – marionnette, pantin, acteur ou danseur marionnettisé – le petit corps, souvent inerte, tel ce nourrisson qui semble être abandonné au bord du plateau à

⁵ Je reprends ici quelques mots de mon introduction au volume *Les Voix marionnettiques*, dir. Sandrine Le Pors, revue *Études Théâtrales*, n°60-64, Louvain, 2014, p. 15.

l'ouverture du rideau de *BR.#04 Bruxelles*⁶ de Romeo Castellucci, inquiète l'œil du spectateur. Va-t-il rester seul longtemps ? Est-ce vraiment un nourrisson ? Va-t-il tomber ? Parfois même il est déjà mort quand sa mort ne cesse pas d'être rejouée comme avec le bébé de substitution que la mère porte sous la forme d'un balluchon coiffé d'un bonnet dans *Grande paix* d'Edward Bond, quand il n'est pas encore morcelé ou susceptible de se briser, comme ce bébé figé par le froid qui n'est peut-être aussi après tout qu'une poupée à laquelle on peut briser bras et jambes avant de la jeter, dans *L'enfant froid* de Marius von Mayenburg.

Faible, endolori, abandonné, en état de détresse, le nourrisson renvoie ainsi presque toujours à une humanité trop petite, impuissante. Toujours, en tout cas, attire-t-il irrésistiblement l'œil du spectateur autant qu'il éprouve les lignes de résistance de l'humain. Ravalé au rang d'objet, voire de comestible – Ian arrachant les lames du parquet pour en sortir le bébé mort et le dévorer dans la scène finale d'*Anéantis* de Sarah Kane – ou de bien à échanger ou à monnayer – le bébé vendu dans *Rouge, noir et ignorant* d'Edward Bond –, sa convocation en appelle à questionner ce qu'est un monde où l'humanité s'en trouve décentrée.

Cette humanité en perdition traverse, sous un mode apocalyptique proche de l'univers de la science-fiction, tout le théâtre d'Edward Bond. La première séquence de *Naître* met ainsi en scène les parents d'un bébé, sur le point de déménager, et dont la seule peur est que leur enfant se réveille. A travers la question de l'innocence du bébé qui vient de naître jusqu'à la barbarie finale, on assiste à un parcours mettant en scène une chute dans le mal et l'inhumanité. Toutes les pièces d'Edward Bond où surgissent la figure du nourrisson soutiennent une mise en scène de la figure sacrifiée et sont liées à la thématique de l'infanticide : du bébé lapidé par des voyous dans son landau dans un parc dans *Sauvés* dont le lynchage n'est pas sans renvoyer au Massacre des Innocents mais qui est aussi un écho de l'enfance de Bond, de sa ville bombardée par les nazis, au premier volet de ses *Pièces de guerre* où l'enfant est mort-né, brûlé dans le ventre de sa mère par les bombardements nucléaires.

Exemple même du martyr ou de l'innocence ravagée, il est fréquent que le nourrisson trace les traits d'une humanité corrompue – « Eminemment humain parce que sa détresse annonce et promet les possibles. Son regard initial sur l'humanité, qui en fait l'otage de la communauté adulte, est aussi ce qui manifeste à cette dernière le manque d'humanité dont elle souffre, et ce

⁶ Quatrième épisode de la *Tragedia Endogonia* (cycle de représentations dont l'intitulé renvoie au terme « endocrine » (ce qui se déverse dans le sang) et au terme « gonades » (les organes destinés à la reproduction).

qui l'appelle à devenir plus humaine » nous dit Jean-François Lyotard dans *L'inhumain*⁷, propos où la détresse de l'enfant, si elle est ici encore mise en avant, n'est aussi que le revers d'une promesse et que reprendra Boris Charmatz dans la présentation de sa pièce *Enfant* présentée en 2011 en festival d'Avignon (création chorégraphique réunissant vingt-sept enfants de six à douze ans côtoyant neuf danseurs adultes).

Entre désespoir et optimisme, entre gravité et légèreté, l'œil du regard enfantin est l'œil du survivant, de celui qui survit au monde, à l'adulte, voire à l'humanité. Ainsi compris, l'œil du regard enfantin est l'opérateur d'une altérité (y compris de cette altérité radicale qu'est la mort). Il est aussi une figure du contrepoint. Sur cette hypothèse de l'enfant comme donnée contrapunctique du drame ou de la scène, je renvoie à l'un des spectacles d'Alain Platel, *Bernadetje*. Le spectacle – qui est la deuxième pièce d'une trilogie signée avec l'auteur Arne Sierens sur le passage de l'enfance à l'adolescence et sur la famille comme tribu comprenant *Mère et Enfant* et *Tous des indiens* – réunit quatre enfants, quatre adolescents et deux adultes évoluant sur une piste d'auto-tamponneuses qui occupe tout l'espace scénique. Alors que les adolescents, sensuels, dansent avec fureur, s'exposent aux regards et débordent d'énergie pendant que les actions simultanées se multiplient, surgit en contrepoint une petite fille silencieuse d'une dizaine d'années, Francesca. Habillée en communiant, elle demeure le plus souvent immobile, en retrait sur les bords de la piste d'auto-tamponneuse et lève les yeux vers le ciel. A la fois figure du témoin et figure contrapunctique la petite fille fait aussi figure du rêveur, peut-être aussi de celui qui rêve du plateau de théâtre et du monde tout autrement que ceux-là qui, sous ses yeux et sous nos yeux s'agitent, et les rêvant les renouvelle.

L'enfant – comme figure – est par ailleurs souvent rattaché au rang de l'objet, de celui qu'on possède comme un bien, voire d'une marchandise (le bébé bientôt tout bleu et mort dans *Le bout du monde* de l'auteure danoise d'Astrid Saalbach échangé contre une valise). C'est que, comme l'objet (tel que nous le décrit Barthes⁸), il « s'entête à exister, un peu contre l'homme », beaucoup, concernant l'enfant, contre l'adulte également. De la même façon encore si l'enfant est maintenu, dans la plupart des représentations qui lui sont associées (sociales, culturelles et artistiques), au degré le plus élémentaire de la nature et volontiers comparé à un « petit animal » (logique d'asservissement oblige qu'il a longtemps tenu en partage avec la femme) c'est qu'en lui quelque chose résiste à l'humain. Cette part de

⁷ LYOTARD, Jean-François, avant-propos de *L'inhumain, Causeries sur le temps*, Galilée, 1988.

⁸ BARTHES, Roland, *La sémantique de l'objet*, conférence prononcée en 1967 et reprise dans *L'Aventure sémiologique*, Paris, Ed. du Seuil, 1991.

bestialité est accentuée quand les artistes en passent par des processus d'animalisation de l'enfant : que celui-ci tienne à la fois de l'humain et de l'animal ou qu'il prenne pour sienne la peau d'une bête (le troisième tableau d'*Inferno* de Romeo Castellucci qui commence avec l'apparition d'un enfant seul sur scène se parant de la peau de bête tombée au sol).

Mais s'il peut sembler que le petit corps nous regarde, nous scrute, nous résiste et nous concerne c'est aussi que bien des images auxquelles il nous renvoie s'associent à la question de la genèse même du monde et de l'acte de création, et donc aux possibles naissances ou renaissances du théâtre, notamment par le motif du drame utérin ou *via* la scène de l'accouchement – telle la naissance de Kouki dans la pièce marionnettique *L'ogre et la poupée* de Daniel Lemahieu (nourrisson de chiffon accouché par la Lili, la poupée 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) ; telle 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) ; telles encore les différentes scènes d'accouchement dans le théâtre d'Ilka Schönbein (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 d'un espace d'où vont surgir foule de créatures figurant des doubles monstrueux chevauchant le corps de ceux qu'ils possèdent).

C'est ainsi que, de Lemahieu, en passant par Castellucci jusqu'à Schönbein, on assiste – selon des modalités et des processus très différents – 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.

On reconnaîtra par ailleurs la force de puissance et de hantise du regard enfantin dans des scènes où l'enfant – vivant ou marionnettique – n'est pas au plateau. Ainsi, dans sa mise en scène du *Petit Eyolf*, Jonathan Châtel fait le choix de ne pas incarner, par un acteur, le petit Eyolf, fils d'Alfred et de Rita. Noyé dans le fjord dès la fin du premier acte (accident ? suicide ? acte maléfique ?) le petit garçon n'en finit pas, depuis les profondeurs, d'observer la scène où se battent et se débattent ses parents de ses « yeux grand ouverts ». Si l'enfant n'est pas présent en scène – et si ses paroles sont en partie distribuées à d'autres personnages

quand, dans la version originale d'Ibsen, il intervient au premier acte –, son regard n'en est ainsi pas moins présent, voire omniprésent comme si l'enfant, depuis la mort, se jouait de ses parents, comme un petit enfant joue à meurtrir ses figurines, s'amusant donc en toute innocence mais non sans cruauté.

Je me souviens que Jonathan Châtel, qui avec le scénographe Gaspard Pinta situe l'action sur un amas de terre en lieu et place d'un salon bourgeois ou l'ayant littéralement recouvert, eut très vite l'intuition de travailler au plateau avec les acteurs comme si chacun était observé par cet œil de l'enfant mort. N'étant nul part, l'enfant était dès lors partout, se rappelant à chaque parcelle de l'espace (devenu terrain de jeu de l'enfant à moins que ce ne soit une tombe improvisée), se rappelant enfin dans les discours mais aussi, surtout, dans les corps des comédiens.

Observant jour après jour les répétitions, j'eus pour ma part la nette sensation que, parce que placée sous le regard de l'enfant, la scène où s'entredéchirent les parents n'était pas sans me rappeler à la morale du « joujou baudelairien », celle qui fait que l'enfant blesse, ausculte puis autopsie ses jouets comme s'il était de la sorte possible d'en percevoir l'âme – morale que Georges Didi-Huberman décrit en ces termes : « J'imagine en effet qu'à un moment ou un autre, l'enfant ne *peut plus voir* sa poupée, comme on dit, et qu'il la malmène jusqu'à lui arracher les yeux, l'ouvrir et l'évider... moyennant quoi elle se mettra à le regarder vraiment depuis son fond informe⁹ ». Regarder le théâtre, et plus encore son théâtre, depuis son fond informe, quitte à être regardé par lui en retour, quitte à plonger en eaux troubles et dans l'obscurité, tel fut d'ailleurs, à bien des égards, l'un des défis que se lança Ibsen avec l'écriture de *Petit Eyolf* – de la figure de l'auteur, ou de celle de l'artiste, à celle de l'enfant, il n'y a souvent qu'un pas.

Il faudrait d'ailleurs observer ce qui, chez l'enfant, est la manifestation de cette parabole faisant de l'enfant un double de l'artiste. De l'enfant, dès lors, de nous permettre d'ouvrir l'antre de ce qui regarde l'artiste : Antonin Artaud, par exemple, se retournant sur le Mômô – le mioche, le naïf, l'ingénu mais aussi le fou désarmé, l'enfant innocent. Quel que soit le lieu où loge « l'enfant caché » du théâtre (la chambre Kantorienne, par exemple, ou encore celle de Gabily où l'on craint d'éteindre la lumière) et quelque que soit le trou de la serrure par lequel il regarde et nous regarde (le sexe de sa mère dans *Chair de ma Chair*), l'enfant questionne l'origine de l'acte créateur, celui qui loge dans le geste de l'artiste ou dans le

⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Minuit, Paris, 1999, p. 57-58.

regard du spectateur – « origine » au sens que lui attribue Walter Benjamin¹⁰, non pas seulement une catégorie historique ayant à voir avec une quelconque genèse mais ce qui est en train de naître dans le devenir et dans le déclin, ce qui relève à la fois d'une restitution et d'un inachèvement. Il faudrait enfin examiner ce qui, dans l'enfant, se constitue comme une énigme qui interroge l'humain, énigme qui joue sur tous les tableaux – archaïque, individuel et collectif –, qui en joue tous azimuts par quelque bout (ou par quelque lambeau, quelque morceau) qu'on le prenne et qu'il ne s'agit pas tant de résoudre que de tenir. Tel est le parti pris, d'autant plus impérieux quand il nous semble que cette énigme nous regarde. Gageons d'ailleurs que pour aller à la rencontre de cette énigme, il nous faut – artistes, spectateurs et chercheurs – accueillir la naïveté d'un regard enfantin, ce qu'avec lui il porte de légèreté, de surprise, de ludisme mais aussi de rage, de gravité et d'insurrection, et vraisemblablement nous familiariser en retour à un œil singulier, un peu comme celui que nous exerçons jadis regardant les adultes à leur insu, cachés sous la table ou faussement accaparés à nos jeux, celui qui fait dire au personnage de John dans *Calme* de l'auteur suédois Lars Norén : «J'ai peut-être continué à développer ça : un œil d'enfant qui espionne, le détective privé de la famille¹¹».

¹⁰ BENJAMIN, Walter, *Origine du drame baroque allemand* (1916), trad. Sybille Muller, coll. « Champs Essais », Flammarion, 1985, p. 43.

¹¹ NOREN, Lars, *Calme*, trad. Camilla Bouchet, L'Arche, 2012.