

Pourquoi l'artiste assassine-t-il l'enfant ? *L'Enfant qui meurt. Motif avec variation*

Alexandre Cadieux

Number 142 (1), 2012

L'enfant au théâtre

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/66364ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Cadieux, A. (2012). Pourquoi l'artiste assassine-t-il l'enfant ? / *L'Enfant qui meurt. Motif avec variation*. *Jeu*, (142), 114–117.

Dossier

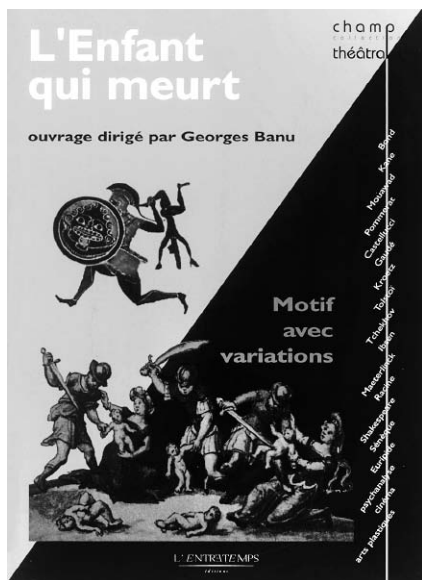
L'enfant au théâtre

L'Enfant qui meurt. Motif avec variation

OUVRAGE COLLECTIF SOUS LA DIRECTION DE GEORGES BANU, MONTPELLIER, L'ENTRETEMPS, 2010, 320 P.

ALEXANDRE CADIEUX

POURQUOI L'ARTISTE ASSASSINE-T-IL L'ENFANT ?

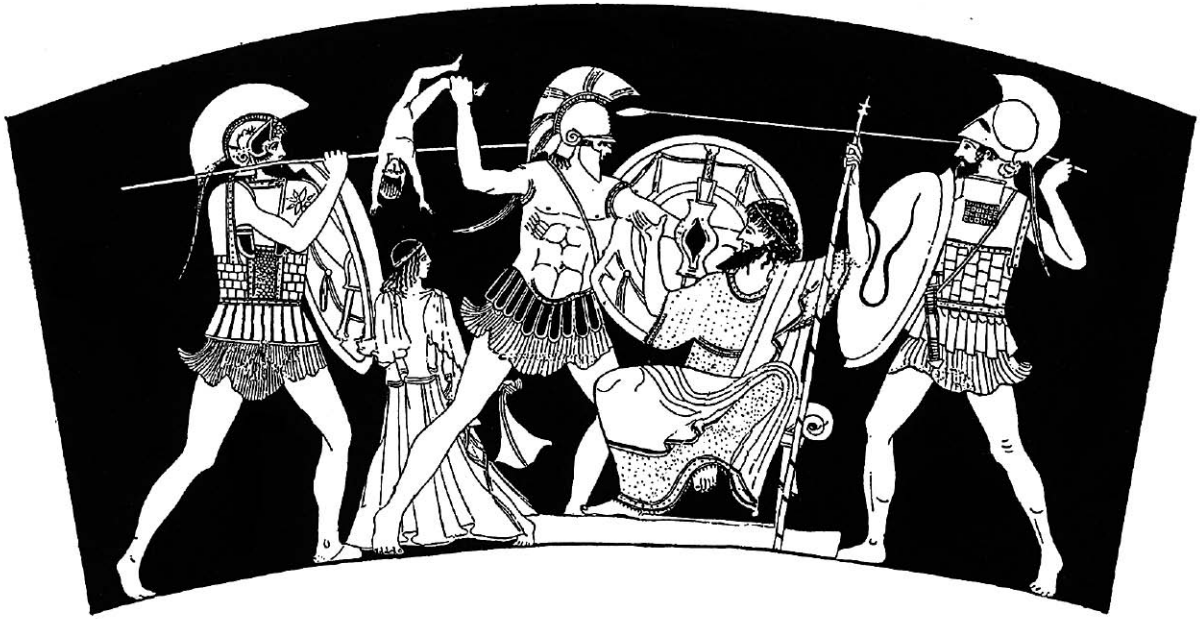


L'événement est si horrible et paraît si injuste qu'on se refuse, encore plus si l'on est parent, à se l'imaginer. Pourtant, de tout temps, l'enfant meurt : emporté souvent par la maladie, victime de mauvaises conditions de vie, parfois étouffé par une main adulte animée par la folie, le désespoir ou la vengeance.

L'ouvrage collectif *L'Enfant qui meurt* porte comme sous-titre *Motif avec variation*. L'équipe de recherche dirigée par Georges Banu a traqué dans l'histoire du théâtre (et, dans une moindre mesure, dans les beaux-arts et au cinéma) cette image récurrente. Dans l'idée du « motif », il y a « dessin », mais aussi « dessein » : quelle motivation anime le meurtrier (lire : l'artiste) qui tue l'enfant dans l'œuvre, en coulisses ou sur scène ? À quelle peur, à quelle hantise propre à son époque répondait le dramaturge ou le metteur en scène en assassinant, par le biais d'un personnage ou de la fatalité, la figure innocente, fragile, à l'identité encore peu définie ? Banu et ses collaborateurs ont établi quatre grandes lignes de force qui suivent *grosso modo* la trame de l'Histoire, de l'Antiquité à l'époque contemporaine. Des chercheurs, mais aussi quelques artistes, proposent ainsi le fruit de leur travail dans ce livre qui ratisse large ; si quelques-uns des exposés s'avèrent plutôt scolaires, voici quelques sujets de réflexion sur des figures enfantines qui, dans la mort, laissent sur la scène une empreinte brûlante.

LE SACRIFICE POLITIQUE

Les mythes antiques fournissent deux exemples capitaux de sacrifices d'enfants venant interrompre brutalement de grandes lignées, par vengeance ou par pure stratégie. Chez Euripide, les enfants de Médée sont doublement instrumentalisés pour venger le lit délaissé par leur père Jason. Après avoir inconsciemment livré les ornements empoisonnés à la nouvelle flamme du chef des Argonautes, les deux garçons périssent sous la main de leur mère. Acte de colère selon certains, de folie ou encore d'affirmation féministe selon d'autres, les nombreuses lectures ont longtemps laissé de côté une dimension capitale de ce crime, comme l'analyse Claire Lechevalier : « La complexe fascination pour le personnage risque en effet d'occulter qu'au-delà du lien traditionnellement admis entre le féminin et le maternel, c'est la stabilité de la cité elle-même que les implications de l'infanticide ébranlent en définitive. » (p. 70)



Pour sa part, le meurtre d'Asryanax, prince héritier de Troie, fils d'Hector et d'Andromaque, « participe d'une stratégie prévisionnelle » (Banu, p. 12) qui relève non pas, comme chez Médée, de la destruction, mais bien de la prospection, la prochaine génération grecque n'ayant pas à se soucier de la colère de celle de l'ennemi. En référence à de multiples amphores peintes et céramiques antiques qui montrent le Grec Néoptolème se servant du petit corps comme d'une masse d'arme pour frapper et tuer Priam, Gilles Declercq voit dans cet acte « [...] l'extermination de la famille, de la dynastie et de la race – le massacre du roi et grand-père par le corps de son petit-fils et ultime descendant n'est autre qu'une pratique d'anéantissement » (p. 82). La stratégie se retourne parfois contre le meurtrier, comme le mentionne Catherine Treilhou-Balaudé dans sa contribution (« L'enfant sacrifié : la scène shakespearienne de l'irréparable »). Pensons à Macbeth qui, commandant le meurtre du fils Macduff (acte IV, scène 2), ne fait qu'exciter la révolte du père qui rejoint dès lors officiellement la rébellion.

Néoptolème tue Priam en le frappant avec le corps du petit Astyanax (*Odyssée*, chant XIV, 241-242). Musée de Bologne. Peinture d'une amphore, tirée de l'ouvrage dirigé par Georges Banu, *L'Enfant qui meurt*, Montpellier, L'Entretemps, 2010, p. 81

LE DEUIL IRRÉSOLU

Treilhou-Balaudé se penche plus avant sur *le Conte d'hiver*, seule pièce shakespearienne où l'enfant ne meurt pas assassiné. Le jeune prince Mamilius imite sa mère en se laissant mourir de tristesse après que son père Léonte, rongé par la jalousie, eut détruit la cellule familiale en proclamant l'infidélité de sa femme et en exprimant des doutes quant à sa propre paternité. Le double deuil dans lequel le souverain se voit plongé par sa propre faute causera sa brutale prise de conscience, mais trop tard.

Les morts « naturelles », imprévisibles et créatrices de chaos, sont l'apanage des théâtres de la fin du XIX^e siècle, époque où les avancées de la médecine et l'amélioration générale des conditions de vie contribuent à réduire le taux de mortalité infantile dans les sociétés occidentales. De plus, les familles bourgeoises comme celles dépeintes par Ibsen ont souvent moins d'enfants que celles appartenant au peuple et à l'aristocratie : un seul héritier serait la norme, souligne Jane Dziwinska, et sa mort, bien qu'accidentelle, est souvent perçue comme une sanction infligée par le destin aux parents fautifs, coupables de négligence, trop ambitieux ou trop confiants. Lioubov, maîtresse de *la Cerisaie* de Tchekhov, interprète ainsi la noyade de son petit Gricha et pleure sur ses propres péchés ; Georges Banu souligne que plusieurs metteurs en scène contemporains ont tenu à représenter – puissant rappel ! – le disparu par le biais d'un mannequin ou d'un jeune acteur, présences fantomatiques hantant un lieu appelé à disparaître.

La question du fantôme et de l'irreprésentabilité sert de trame au touchant récit de création proposé par Michel Rostain. Chargé de monter pour la première fois un opéra inspiré d'un nô où une mère en quête de son fils perdu voit finalement apparaître l'âme du petit défunt flottant au-dessus de sa tombe, le metteur en scène remettait sans cesse à la répétition du lendemain la tâche de régler cette délicate scène. Lui-même en deuil d'un fils¹, Rostain témoin d'un instant de vertige extraordinaire et fait part de son admiration pour ses interprètes qui, le moment venu, firent surgir du néant une présence indéfinissable qui bouleversa toute l'équipe présente. Il conclut tristement : « Grâce à la musique et au théâtre, je crois, chaque jour, à toutes sortes de mystères. Dans la vie, je n'y crois pas. » (p. 186)

LE RETOUR DE L'INFANTICIDE

L'époque contemporaine consacre le triste retour du meurtre de l'enfant, au service désormais d'une critique sociale acerbe ou ambiguë. Armelle Talbot éclaire admirablement l'un des exemples les plus troublants, la pièce *Travail à domicile* de l'Allemand Franz Xaver Kroetz. Lorsque Willy noie dans la baignoire l'enfant né de sa femme et d'un autre homme, ses gestes machinaux, décrits par Kroetz dans une longue didascalie, sont ceux de son quotidien d'humble travailleur manuel. Corrigeant consciencieusement une erreur afin que tout rentre dans l'ordre, le protagoniste se commet dans un « anti-fait divers » ; l'acte, malgré l'aspect rituel que lui confère le bain, ne doit pas être joué comme un moment charnière, comme une transgression morale. Pour Talbot, l'horreur n'est pas dans le geste, mais bien dans le contexte de pauvreté qui lui permet de si peu *signifier*.

Même au sein d'un tel ouvrage, le tableau élaboré par Véronique Perruchon pour répétier tous les bambins et jeunes gens tués dans le corpus dramaturgique du Britannique Edward Bond aura raison du cœur le plus solide. Commentant la propension de l'auteur des *Pièces de guerre* à montrer en scène l'infanticide, la chercheuse avance que « [...] l'enfant et son meurtre sont un symbole paradigmatique de sa théorie sur le monde » (p. 221). Quantité négligeable ? Que nenni :

1. Rostain remportait en 2011 le Goncourt du premier roman pour *le Fils*, inspiré par la perte de son enfant décédé à 20 ans d'une méningite.

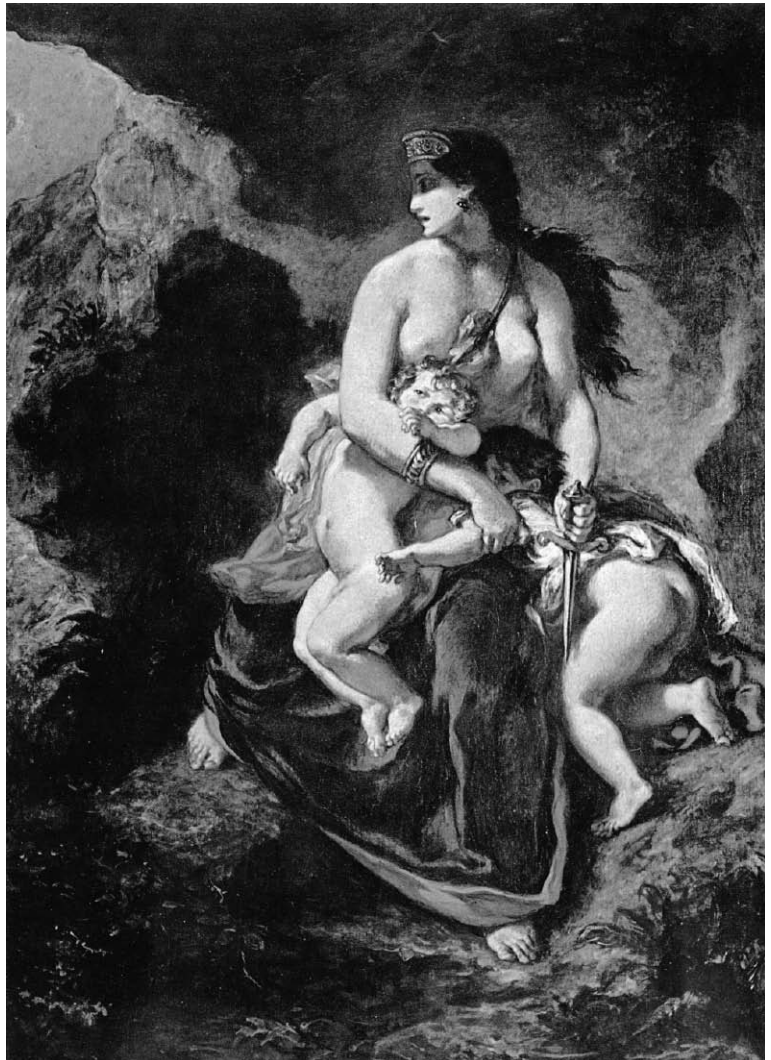
Dans le théâtre d'Edward Bond, l'enfant, loin d'être nié, est élevé au rang le plus important : il porte seul la responsabilité de créer le réel grâce à son imagination et donc de sauver l'humanité de l'absurdité qui le conduit à sa perte. La destruction de l'enfant relève d'un acte de dénonciation idéologique car c'est métaphoriquement l'imagination créatrice de réel qui est tuée. (p. 234)

TUER L'ENFANCE

Ainsi, par la mort d'un enfant, c'est parfois l'idée même de l'enfance qui s'éteint. Parmi les contributions tournant autour de cette idée, deux retiennent particulièrement l'attention en éclairant les pratiques d'artistes comptant parmi les plus singuliers de la scène contemporaine : le metteur en scène français Joël Pommerat et la Societas Raffaello Sanzio que dirige Romeo Castellucci². Dans les spectacles tout en clair-obscur du premier, comme *Cet enfant* ou encore *les Marchands*³, Véronique Perruchon perçoit une parole apte à exprimer une souffrance partagée : « [...] entre les mots, il apparaît que rien n'est évident, ni d'être parent, ni d'être enfant. » (p. 282) On pense à cette scène terrible dans *Cet enfant* où l'adolescent rageur explique à son père comment la mollesse de ce dernier lui fait honte, ou alors à cette femme qui, se présentant à la morgue pour identifier le corps de son enfant, est à la fois euphorique et dévastée de constater que ce n'est pas son fils qui gît sur le marbre mais bien celui de l'amie compréhensive qui l'accompagne.

Pour Castellucci et ses proches collaborateurs, l'enfant se trouve souvent dans un état qu'Ariane Martinez qualifie de « mort paradoxale » : « [...] quelque chose de la vie persiste dans la mort, tandis que l'enfant, même vivant, a souvent un caractère spectral. » (p. 300) À travers le cycle *la Tragedia endogonidia* (onze spectacles créés entre 2002 et 2004), la vision idyllique et pure de l'enfance se trouve renversée : elle n'est pas forcément porteuse de vie et garante de l'avenir, mais aussi possible source de destruction, et l'enfant peut susciter ce que le metteur en scène lui-même qualifie de « terreur de la pure possibilité ». Dans ce théâtre d'images qui souvent ébranle physiquement le spectateur par sa violence (éclairages agressifs, musique assourdissante), la mort a également ceci de paradoxal qu'elle annule en même temps toutes les promesses et toutes les menaces. ■

Médée d'Eugène Delacroix (1862).
Huile sur toile. Paris, Musée du Louvre.



2. Voir, dans ce dossier, l'article de Maude B. Lafrance, « Quand le réel entre en scène : la figure de l'enfant chez Castellucci ».

3. Ces deux spectacles furent présentés au Québec, le premier en novembre 2008 à l'Espace GO et le second lors du Carrefour international de théâtre de Québec en juin 2009.