

## Le théâtre de l'enfance : poésie et abjection

Isabelle Poulin

Je me suis ainsi trouvée dans la situation de cet homme qui tombé évanoui et percevant à travers le brouillard qui l'enveloppe que le médecin appelé à l'examiner déclare qu'il est mort, rassemble ses forces, ouvre un œil, balbutie : « Mais je ne suis pas mort » et se voit vertement remis à sa place – de mort – par sa femme qui lui dit : « Tais-toi donc. Le docteur le sait mieux que toi ».  
« Ce que je cherche à faire<sup>1</sup> »

§I

Cette petite scène, dont se sert Nathalie Sarraute dans une conférence de 1971 pour dire combien son hypothèse de travail (« quelque chose existe hors des mots<sup>2</sup> ») fut jugée peu crédible à la grande époque de la jeune science linguistique, est emblématique d'enjeux dramatiques caractérisés par un profond sens de l'inadéquation, autrement appelé humour. On essaiera de comprendre comment le théâtre, tout particulièrement, a

<sup>1</sup>Nathalie Sarraute, « Ce que je cherche à faire », *Œuvres complètes*, Paris, NRF/Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 1699.

<sup>2</sup>*Ibid.*

pu apporter une réponse à la recherche de l'auteure, en prêtant attention à la figure de l'*infans* –qui renvoie étymologiquement à un état d'avant la parole : *in/fans*.

### LA QUESTION GÉNÉRIQUE

§2 La proposition d'une lecture conjointe du *Silence* et de *Pour un oui ou pour un non*, attire l'attention sur le choix d'un genre. Il s'agit en effet de la première et de la dernière pièce de l'auteure, dont l'écriture théâtrale couvre une assez longue période (1964-1982). On sait que Nathalie Sarraute a commencé par écrire des récits. Elle continue à le faire pendant la période d'écriture théâtrale, mais en marque alors, plus ostensiblement, la proximité avec la poésie : « *disent les imbéciles* » (1976) est ainsi désigné comme « ce roman, ce poème<sup>3</sup> » dans le prière d'insérer; *L'Usage de la parole* (1980) est présenté comme un ouvrage qui « a repris la forme poétique [des] premiers textes brefs, *Tropismes*<sup>4</sup> ». Immédiatement après la parution de la dernière pièce, Nathalie Sarraute donne à lire un texte autobiographique, *Enfance* (1983). Le théâtre semble ainsi avoir été une sorte de creuset pour l'expérience créatrice de l'auteure, dont la dernière œuvre s'apparente de fait à la mise en scène de son propre matériau : « Des mots, des êtres vivants parfaitement autonomes, sont les protagonistes de chacun [des] drames<sup>5</sup> » qui composent le dernier livre, *Ouvrez* (1997).

§3 Le passage du récit au théâtre a été souvent étudié<sup>6</sup> et Nathalie Sarraute s'en est elle-même expliquée à l'aide d'une métaphore qui a donné son titre à l'un de ses textes critiques : « Le gant retourné » (1974). Les « petits drames » développés dans ses textes narratifs étant « des actions dramatiques intérieures » qui « aboutissent, au dehors, au dialogue », il a fallu les transformer en dialogues pour la scène : « le dedans devenait le dehors<sup>7</sup> ». Le premier titre choisi : *Le Silence*, expose clairement la particularité de cet espace intérieur, fait de « mouvements » appelés *tropismes* « qui glissent rapidement au seuil de notre conscience<sup>8</sup> » –« hors des mots » –et qu'il s'agit de représenter.

§4 Le devenir autobiographique de l'aventure scénique a été moins abordé. C'est ce qui nous intéressera ici : y a-t-il un lien entre l'expérience de l'écriture théâtrale et le passage à l'acte autobiographique ? On connaît les réticences placées en ouverture d'*Enfance* : « –

<sup>3</sup>N. Sarraute, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 1906.

<sup>4</sup>*Ibid.*, p. 1930.

<sup>5</sup>N. Sarraute, *Ouvrez*, Paris, Gallimard, 1997, p. 9.

<sup>6</sup>Voir notamment Arnaud Rykner, *Théâtres du nouveau roman*, Paris, Corti, 1988.

<sup>7</sup>N. Sarraute, « Le gant retourné », *Œuvres complètes*, op. cit., p. 1707-1708.

<sup>8</sup>*Ibid.*, p. 1707.

Alors, tu vas vraiment faire ça ? “Évoquer tes souvenirs d’enfance”...<sup>9</sup> » : le récit est pris en charge par un dialogue de théâtre. La perspective de l’enfance est certes présente dès les premiers textes de Sarraute (*Tropismes*, 1939), on y reviendra, mais sa constitution en *scène privilégiée* semble l’une des conséquences du passage par le théâtre.

§5

Il faudra certes définir précisément ce qu’on entend par *scène*. Arnaud Rykner a bien montré que l’écriture du Nouveau Roman est elle-même fondée « essentiellement sur la ”scène” » comme foyer temporel, contrairement « au récit traditionnel, où l’emportent ”sommaire” et ”ellipse<sup>10</sup>” ». Le récit d’enfance est quant à lui, contraint par des « scènes » obligées, liées à un événement ou une suite d’événements significatifs comme la naissance, la présentation des parents, de la maison, le premier souvenir, etc. Or l’enfance requiert une dramaturgie plus subtile, suggère la présence d’un double de l’auteure, cette autre voix qui, dans *Enfance*, met constamment en garde contre l’aspect convenu du genre : « tu vas vraiment faire ça ? ». Sarraute écrit en même temps ses deux dernières pièces, *Elle est là* (1980) et *Pour un oui ou pour un non* (1982) et son autobiographie, qu’elle commence en 1980 et publie en 1983. Elle semble perpétuer l’écriture théâtrale. On peut penser inversement que tout a commencé par l’enfance, puisque c’est une image de sa propre jeune vie en Russie, où elle est née, qui a servi d’ouverture à la toute première pièce, « celle d’une longue maison de bois à la façade percée de nombreuses fenêtres surmontées, comme de bordures de dentelles, de petits auvents de bois ciselé...<sup>11</sup> ».

§6

C’est sur ce détail, on le sait, que s’ouvre *Le Silence*, sur le souvenir de « petites maisons... il me semble que je les vois... avec leurs fenêtres surmontées de petits auvents découpés... comme des dentelles de toutes les couleurs<sup>12</sup> ». Les protagonistes y reviennent à plusieurs reprises : « C’est que j’y tiens, c’est vrai, à cela, à ces auvents de dentelle peinte... » (S, 37), insiste H.I, à qui appartient le souvenir, qu’il a conscience hélas d’avoir restitué sous forme de « pacotille... Quelle littérature...hein ? » (*ibid.*) – « c’est peut-être que tes forces déclinent...<sup>13</sup> » pourrait-on lui souffler, à la manière dont le fera le double quelques années plus tard, dans *Enfance*. Toujours est-il que sur la scène théâtrale l’enfance est d’emblée une question d’écriture, indissociable d’enjeux poétiques, par-

<sup>9</sup>N. Sarraute, *Enfance, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 989.

<sup>10</sup>A. Rykner, *Théâtres du Nouveau Roman, op. cit.*, p. 19; les termes entre guillemets sont empruntés à la narratologie de Gérard Genette (*Figures III*, Seuil, 1972, repris dans *Discours du récit*, Seuil, coll. « Points », 2007).

<sup>11</sup>N. Sarraute, *Enfance, op. cit.*, p. 1010.

<sup>12</sup>N. Sarraute, *Le Silence*, Paris, Gallimard, collection Folio/Théâtre, 1998, p. 27; toutes les citations du *Silence* seront données dans cette édition, sous la forme désormais abrégée de S, suivie du numéro de page, entre parenthèses.

<sup>13</sup>N. Sarraute, *Enfance, op. cit.*, p. 989.

fois bassement économiques (« Qu'est-ce que vous en avez tiré de vos petits auvents ? » S, 55), à l'origine de plusieurs ruptures : celle du personnage de Jean-Pierre, dont le silence qui donne son titre à la pièce est perçu comme jugement dépréciatif ; celle d'une « fille adorable » dont H.1 était amoureux et avec laquelle il dit avoir rompu, contre toute attente, parce qu'elle s'est révélée insensible à la poésie du monde ; ce qui fait dire à H.2 : « Vous voyez bien que vous y tenez, hein, au fond, à vos petits auvents » (S, 47). Au fil du temps H.1 est tenté par la manière forte : « je vais les écrire, moi, ces auvents, et on vous obligera [à y être sensible], que vous le vouliez ou non » (S, 54) ; avant de reprendre plus calmement, une dernière fois : « Je vous disais donc qu'il y a là-bas de ces maisons comme dans les contes de fées. Avec des auvents comme des dentelles peintes [...] » (S, 62). « Toutes ces enfances captées... » (S, 27) évoquées en ouverture sont reprises par : « Oui, là-bas tout est intact. Tout est comme gonflé d'enfance... » (S, 62).

§7

Les « auvents » font motif et, en tant que petits pans de toits (« petits toits en saillie » disent les dictionnaires), ils ont la même fonction de « dispositif » qu'Arnaud Rykner a prêtée aux « petits pans de mur » attachés eux aussi à un souvenir d'enfance – on peut citer par exemple la sensation de « vie à l'état pur » éprouvée devant le « petit mur de briques roses<sup>14</sup> » du jardin du Luxembourg, rapportée dans *Enfance*. « Le pan sert à Sarraute [...] comme *dispositif* », analyse Arnaud Rykner, « capable d'ouvrir dans l'œuvre la voie d'un surgissement inespéré du Réel<sup>15</sup> ». C'est ce dont rêve H.1 dans *Le Silence*, mais il échoue à faire naître un monde, s'excusant au contraire d'avoir produit « de la mauvaise littérature » (S, 38). C'est ce que vise H.2 dans *Pour un oui un pour un non* lorsqu'il évoque la « force qui irradie » de « cette ruelle, ce petit mur, là, sur la droite, ce toit...<sup>16</sup> » aperçus par la fenêtre. Il est aussitôt soupçonné par H.1 de verser « dans "le poétique", "la poésie" » (P, 42), ce qui n'est pas un compliment, soufflent les guillemets. Les deux personnages de cette dernière pièce, placés eux aussi au bord de la rupture, se connaissent depuis longtemps, sans doute depuis l'enfance suggère l'une des premières phrases, qui évoque « ...un ami sûr... Tu te souviens comme on attendrissait ta mère?... » (P, 24). Comme l'a signalé Arnaud Rykner, le poème *Sagesse* de Verlaine présent dans la séquence à la fenêtre « ne fait nullement mention du "petit mur"<sup>17</sup> ». Si

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 1024.

<sup>15</sup> A. Rykner, « Le petit pan de mur rose », *Critique*, n° 656-657, *Nathalie Sarraute ou l'usage de l'écriture*, Janvier-Février 2002, p. 97 ; c'est l'auteur qui souligne.

<sup>16</sup> N. Sarraute, *Pour un oui ou pour un non*, Paris, Gallimard, « Folio/Théâtre », 1999, p. 40 ; toutes les citations de *Pour un oui ou pour un non* seront données dans cette édition, sous la forme désormais abrégée de P, suivie du numéro de page, entre parenthèses.

<sup>17</sup> A. Rykner, « Le petit pan de mur rose », *op. cit.*, p. 95.

ce n'est pas un référent culturel, on peut penser qu'il vient lui aussi de l'enfance – dont la présence paraît d'abord plus diffuse dans *Pour un oui un pour un non*, mais qui constitue un horizon constant, on va le voir.

§8

Les « pans » attachés à l'enfance créent ainsi des « moments » (P, 40) artistiques spectaculaires, qui s'apparentent à ce que l'historien de l'art Daniel Arasse a appelé « moment du détail » au sens « d'événement<sup>18</sup> ». C'est en ces termes en effet qu'il décrit la scène du « petit pan de mur jaune », détail d'un tableau peint par Johannes Vermeer, *La Vue de Delft*, devant lequel Marcel Proust a symboliquement placé un personnage d'écrivain, Bergotte, dans *La Prisonnière*. Celui-ci meurt à cette occasion, d'une indigestion de pommes de terre, non sans avoir été saisi par « la force qui irradie » de cet autre petit mur : « C'est ainsi que j'aurais dû écrire<sup>19</sup> » se dit-il, mais trop tard. Les personnages des deux pièces de Sarraute sont confrontés à une même expérience décevante. L'espace du souvenir dans lequel ils sont placés n'a toutefois rien d'un musée : c'est une zone nouvelle, intime, dans laquelle « tout fluctue, se transforme, s'échappe » comme il est dit au début d'*Enfance*, et qui semble avoir trouvé au théâtre un « milieu propice<sup>20</sup> » à sa représentation.

#### LE MYSTÈRE DE LA CRÉATION : L'IRREPRÉSENTABLE

§9

L'enfance est traversée comme tous les autres âges de la vie, par ces remous intérieurs que Nathalie Sarraute a appelé « tropismes » et qui constituent pour elle la trame des relations humaines. L'enfance entretient par ailleurs un lien privilégié avec la création et le mystère qu'elle représente : « le génie, c'est l'enfance retrouvée à volonté<sup>21</sup> » selon le mot de Baudelaire. L'auteure y fait implicitement référence lorsqu'elle esquisse une sociologie des artistes :

[...] il peut arriver que des individus isolés, inadaptés, solitaires, morbidelement accrochés à leur enfance et repliés sur eux-mêmes, cultivant un goût plus ou moins conscient pour une certaine forme d'échec, parviennent, en s'abandonnant à une obsession en apparence inutile, à arracher et à mettre au jour une parcelle de réalité encore inconnue<sup>22</sup>.

<sup>18</sup>D. Arasse, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992, p.158.

<sup>19</sup>Marcel Proust, *La Prisonnière, À la Recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », édition J.-Y. Tadié, vol. III, 1989, p. 693.

<sup>20</sup>N. Sarraute, *Enfance, op. cit.*, p. 990.

<sup>21</sup>Voir la note d'Ann Jefferson pour cette référence à Baudelaire, N. Sarraute, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 2086.

<sup>22</sup>N. Sarraute, « Ce que voient les oiseaux », *ibid.*, p. 1619.

§10

On sait que l'expérience esthétique est à l'origine, dans les deux pièces, d'une aggravation de la tension dramatique. Dès l'ouverture du *Silence* H.1 est emporté par des « élans... Ce lyrisme qui [le] prend parfois... » (S, 28) : c'est ce qui va provoquer le silence; de plus en plus insupportable, de Jean-Pierre. Lorsqu'il est question de « vrai... » poète, on cite immédiatement Baudelaire (S, 49). La question esthétique est introduite plus progressivement dans *Pour un oui ou pour un non* : c'est quand H.1 décide de partir, convaincu que son vieil ami H.2 a de fait rompu définitivement avec lui, qu'intervient un « moment » poétique, qui fait surgir le souvenir de Verlaine. Dans les deux cas est posée une sorte de question générique. H.1 suggère dans *Le Silence* que son évocation a déplu parce qu'elle n'est pas à sa place :

Il aurait fallu, pour que vous les acceptiez, ces petits auvents, que je vous les présente avec politesse, comme il se doit, sur un plateau d'argent, et ganté de blanc. Dans un livre. À belle couverture. Joliment imprimé. [...] Dans un recueil de poèmes [...] (S, 52).

§11

Sur la scène sociale que représente le théâtre les élans poétiques mettent mal à l'aise. C'est exactement ce que perçoit H.2 dans *Pour un oui ou pour un non* lorsqu'il souligne « cette distance, cette ironie » avec laquelle H.1 a évoqué le moment d'« abandon » de son ami à la poésie d'une ruelle, d'un petit mur, ou d'un toit :

H.1 : Moi, je me moque de la poésie ? Je parle avec mépris des poètes ?

H.2 : Pas des « vrais » poètes, bien sûr. Pas de ceux que vous allez admirer les jours fériés sur leurs socles, dans leurs niches... (P, 42)

§12

Ce qui nourrit le dialogue théâtral est une forme d'attention poétique au monde (qui fait dire, avec les mots de Verlaine, « la vie est là », (P, 43) ostensiblement déplacée – hors des livres, des socles ou des niches – pour être montrée sur une scène. Et l'on découvre que s'y joue quelque chose d'essentiel. Comme le dit H.1 dans *Le Silence*, il *tient* à ses auvents; le plus petit soupçon d'imposture ou d'artifice, l'insupportable opacité du mutisme qui est lui est opposé, l'atteignent gravement; on comprend qu'il s'est beaucoup exposé : il a fait preuve de « Tant d'impudeur... » (S, 36). Lorsque le H.1 de *Pour un oui ou pour un non* cite Verlaine, H.2 lui demande ce qui lui « prend tout à coup » : « "Prend" est bien le mot » (S, 41) souligne le premier, qui s'est senti ferré comme un poisson par la poésie. Certes, seul le personnage du *Silence* peut être dit « accroché à son enfance » dès l'ouverture. Mais il y a dans la dernière pièce de Sarraute une figuration implicite de

cette accroche – par le choix d’une amitié incluant la perspective des générations, on l’a dit (« comme on attendrissait ta mère... »); par le recours aux contes de l’enfance (Blanche neige, P, 38, 46) et à la figure du « petit » sur lesquels on reviendra.

§I3

« Théâtre de l’enfance » désigne ainsi cette sorte de scène primitive, sur laquelle se noue la question de l’art. Une force irrévérencieuse libère la parole, faisant fi des frontières génériques qui l’encadrent habituellement. C’est la force irrévérencieuse de l’enfant, telle qu’elle se manifeste dans l’essai intitulé « Paul Valéry et l’enfant d’Éléphant<sup>23</sup> ». Le titre se réfère à un conte de Kipling issu des *Histoires comme ça*, dans lequel un jeune éléphant curieux pose des questions qui semblent déplacées (il est roué de coups) aux animaux de la jungle. Sarraute reprend elle-même le rôle pour poser une question insolente : Paul Valéry est-il un grand poète ? Cette force semble transposée telle quelle dans les dialogues de théâtre qui font entendre ce qui ne se dit pas en société, à savoir :

des méditations entières qui nous passent parfois par la tête en une seconde, sous la forme d’espèces de sensations, sans traduction dans aucune langue humaine, sans parler de langue littéraire. [...] Parce que n’est-ce pas, nous avons bien des sensations qui, si elles étaient traduites en langue ordinaire, nous paraîtraient complètement invraisemblables. Voilà pourquoi elles ne sortent jamais au jour, mais existent chez tous<sup>24</sup>.

§I4

Ces propos du narrateur d’un récit de Dostoïevski sont cités par Nathalie Sarraute dans un entretien<sup>25</sup> au cours duquel elle confie avoir été encouragée à leur lecture, son travail sur les tropismes provoquant d’abord l’incompréhension de ses proches. Parmi ces méditations figurent les souvenirs d’enfance qui sont particulièrement difficiles à exposer. C’est ce que décrit le texte XXII des *Tropismes*. Nathalie Sarraute y pose d’abord l’image d’un interdit ou d’un sacrilège, d’un impensable ou irreprésentable, sans qu’on sache exactement de qui ou de quoi il est question :

Parfois, quand ils ne le voyaient pas, il pouvait tout doucement, pour essayer de trouver autour de lui quelque chose de chaud, de vivant, passer la main le long de la colonne du buffet... ils ne le verraient pas ou peut-être ils croiraient qu’il se bornait – manie très répandue et après tout inoffensive – à conjurer le sort en « touchant du bois<sup>26</sup> ».

<sup>23</sup>Essai de 1947, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 1521-1550.

<sup>24</sup>Féodor Dostoïevski, *Une Sale Histoire*, tr. André Markowicz, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2001, p. 25.

<sup>25</sup>Voir « Conversations avec Claude Régy », entretien filmé, coproduction La Sept / I.N.A., 1989.

<sup>26</sup>N. Sarraute, *Tropismes*, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 29.

§15 Puis surgit la figure de l'acteur, qui préfigure le devenir théâtral du souvenir d'enfance :

S'il sentait derrière lui leur regard l'observant, comme le malfaiteur, dans les films drôles, qui, sentant dans son dos le regard de l'agent, achève son geste nonchalamment, lui donne une apparence désinvolte et naïve, il tapotait, pour bien les rassurer, avec trois doigts de la main droite, trois fois trois, le vrai geste efficace pour conjurer<sup>27</sup>.

§16 On comprend *in fine* que le personnage cherche à éprouver que la « vie est là », dans l'expérience d'une fusion, par l'écriture, avec son point d'origine :

De temps à autre seulement, quand il était trop fatigué, sur leur conseil il se permettait de partir seul faire un petit voyage. Et là-bas, quand il se promenait à la tombée du jour, dans les ruelles recueillies sous la neige, pleine de douce indulgence, il frôlait de ses mains les briques rouges et blanches des maisons et, se collant au mur, de biais, craignant d'être indiscret, il regardait à travers une vitre claire, dans une chambre au rez-de-chaussée, où l'on avait posé devant la fenêtre des pots de plantes vertes sur des soucoupes de porcelaine, et d'où, chauds, pleins, lourds d'une mystérieuse densité, des objets lui jetaient une parcelle – à lui aussi, bien qu'il fût inconnu et étranger – de leur rayonnement; où un coin de table, la porte d'un buffet, la paille d'une chaise sortaient de la pénombre et consentaient à devenir pour lui, miséricordieusement pour lui aussi, puisqu'il se tenait là et attendait, un petit morceau de son enfance<sup>28</sup>.

### L'ORIGINE DU/AU THÉÂTRE

§17 Arnaud Rykner postule que dans le théâtre sarrautien « tout commence toujours par une scène primitive dans laquelle ce que l'on pourrait fort bien nommer la tribu voit son unité brisée par l'initiative de l'un de ses membres<sup>29</sup> ».

§18 La lecture du tropisme XXII suggère qu'il suffit d'évoquer son enfance pour briser l'unité : comment comprendre sinon la solitude finale et les faux-semblants de l'ouverture du texte ? On peut éclairer cette part d'irréductible ou d'associabilité curieusement attachée au « rayonnement » du monde de l'enfance, par le rappel d'une figure liée à l'expérience esthétique, celle du dernier lecteur que décrit Sarraute dans sa critique fiction

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>29</sup> A. Rykner, *Paroles perdues. Faillite du langage et représentation*, Paris, Corti, 2000, p. 118.

*Les Fruits d'Or*. Ce lecteur est le seul à aimer durablement le « héros » du livre, un roman lui-même intitulé *Les Fruits d'or*. Tous ceux qui avaient d'abord encensé le livre, par effet de mode, ont cessé de s'y intéresser. Reste *in fine* ce seul amateur, un lecteur dont la singularité apparaît d'autant plus forte qu'elle est indécente – il est montré « cramponné » au livre « tout nu » (abandonné de la critique) et « flottant à la dérive » avec lui; c'est qu'il a établi ce contact « depuis son enfance », précise la voix narrative : « c'est sa sensation à lui, fraîche, intacte, neuve... nourrie de ce qui se cache au plus secret de lui-même... C'est sa plus intime substance trouvant d'elle-même sa forme, comme malgré lui cela a jailli...<sup>30</sup> ».

§19 Exposer sur scène les plus intimes substances : c'est tout l'enjeu d'un théâtre de l'enfance. Par sa dimension collective, l'expérience théâtrale peut faire éprouver la sensation d'un fonds commun appelé « enfance », tout en ménageant la sensation inverse de solitudes radicales.

§20 Le commun prend hélas, très souvent, la forme de « lieux communs » ou « clichés » qui font obstacle au surgissement du réel, en dépit du travail de dévoilement accompli par les écrivains. Des voix y font allusion dans la pièce *Isma*, comme à « notre petit stock », risque H.3; ce à quoi répond « ELLE, résignée : Oui. Une vraie dot qu'on nous a préparée, depuis notre enfance...<sup>31</sup> ». H.2 évoque avec dégoût, dans *Pour un oui ou pour un non*, une scène convenue que lui a imposé son ami : « ton premier-né debout entre les genoux...l'image de la paternité comblée » (P, 37). Il n'empêche que l'enfance est investie comme un théâtre, précisément peut-être parce que « l'art de l'acteur est un art de l'enfance », suggère Arnaud Rykner : « c'est un art qui prend sa source dans un état d'avant la parole<sup>32</sup> ». Le comédien découvre le monde, comme le fait un enfant. Au théâtre « le mot est la petite portion visible d'un univers caché<sup>33</sup> ». Qui plus est, la vie « hors des mots », intense, que cherche à représenter Sarraute, n'est pas étrangère à l'acteur, qui est « un perpétuel créateur de tropismes, qui se projette dans les profondeurs de son intériorité pour provoquer en lui ce bouillonnement de sensations primitives qui seules commandent l'action théâtrale<sup>34</sup> ».

§21 Le tropisme expose à une expérience de sortie du silence. C'est en cela qu'il peut être dit à l'origine du théâtre. Dans celui de Sarraute, toutefois, on n'est pas seulement confronté à ce texte troué que le comédien doit combler; c'est l'autre scène de la pa-

<sup>30</sup>N. Sarraute, *Les Fruits d'Or*, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 612.

<sup>31</sup>N. Sarraute, *Isma*, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 1428.

<sup>32</sup>A. Rykner, *Paroles perdues*, op. cit., p. 139.

<sup>33</sup>*Ibid.*; ces propos sont empruntés par Arnaud Rykner à Peter Brook, *L'espace vide*, Seuil, 1977.

<sup>34</sup>*Ibid.*

role qui est investie, une riche intériorité qu'on n'a pas l'habitude d'entendre, mais que connaît bien l'*infans* –cet être mimétique, qui peut tout jouer<sup>35</sup>. On est tenté de percevoir son empreinte dans la valorisation par l'auteure du premier metteur en scène (et interprète) du *Silence*, Jean-Louis Barrault :

avec ses dons de mime, son imagination qui lui permet d'animer l'espace scénique, il a su montrer des personnages se mouvant sur la scène, exécutant même toutes sortes de mouvements assez amples et variés. Je dois dire que ces mouvements m'ont fascinée. Je voyais [mon] texte ainsi intégré à des mouvements scéniques, porté et amplifié par des gestes, avec étonnement<sup>36</sup>.

### « L'ABJECT RENONCEMENT À CE QU'ON SE SENT ÊTRE »

§22

Il arrive aussi que l'enfant joue faux. C'est qu'il est très tôt enrôlé dans une représentation stéréotypée, formaté par toutes sortes de dressages. Une scène bien connue d'*Enfance* condense l'étrange association entre poésie et abjection qui sous-tend le drame de la parole dans tout l'œuvre de l'auteure. C'est une scène de récitation enfantine dans laquelle Nathalie Sarraute ne reconnaît pas sa voix ; elle a été « affublée d'un déguisement de bébé, de bête » :

je perçois parfaitement combien est fausse, ridicule, cette imitation de l'innocence, de la naïveté d'un petit enfant, mais il est trop tard, je me suis laissée faire, je n'ai pas osé résister quand on m'a soulevée sous les bras et placée debout sur cette chaise pour qu'on me voie mieux<sup>37</sup>.

§23

L'enfant parcourt « jusqu'au bout » ce qui est appelé le « chemin de la soumission, de l'abject renoncement à ce qu'on se sent être<sup>38</sup> ». Le ton grave et le vocabulaire utilisé peuvent aider à comprendre l'aspect le plus sombre du théâtre de l'enfance, qui touche à l'Histoire. Comme le dit Jacques Lassalle, « Rien ou presque, à la surface [du] théâtre [de Sarraute], ne nomme explicitement l'Histoire ; tout, par en dessous, l'exsude et la désigne<sup>39</sup> ». L'enfance est un bon exemple.

<sup>35</sup>Voir W. Benjamin, « Sur le principe d'imitation », *Œuvres*, t. 2, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2000.

<sup>36</sup>N. Sarraute, « Le Gant retourné », *op. cit.*, p. 1712.

<sup>37</sup>N. Sarraute, *Enfance*, *op. cit.*, p. 1023.

<sup>38</sup>*Ibid.*

<sup>39</sup>J. Lassalle, « Nathalie Sarraute ou l'obscur commencement », *Trois conférences : Simone de Beauvoir, Marguerite Yourcenar, Nathalie Sarraute*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2002, p. 37.

§24

Il a été dit plus haut que *Pour un oui ou pour un non* ne reposait pas sur une scène d'enfance proprement dite. Les relations dégradées entre les deux amis, l'un ayant semblé « condescendant » à l'autre (P, 30), sont décrites toutefois en termes de proportions. Celui qui se sent offensé a la sensation d'avoir été rétréci ; il le dit une première fois directement à H.I, puis aux voisins convoqués pour juger de la situation :

tu m'as soulevé par la peau du cou, tu m'as tenu dans ta main, tu m'as tourné et retourné... et tu m'as laissé retomber (P, 29)

Il m'a tenu dans le creux de sa main, il m'a examiné : Voyez-vous ça, regardez-moi ce bonhomme, il dit qu'il a été lui aussi, invité [...] voyez comme il se redresse... ah mais c'est qu'il n'est pas si petit qu'on le croit... il a su mériter comme un grand... c'est biiien...ça... » (P, 35)

§25

La sensation désagréable est finalement condensée dans cette formule : « voilà un bon petit » (P, 44). Or Nathalie Sarraute a déjà rejeté cette formule, qu'on ne peut donc entendre sur scène sans broncher. Dans une pièce précédente, qui réunit des parents et des enfants et affiche jusque dans son titre, *C'est beau*, les préoccupations esthétiques de l'auteure, « Elle » confie qu'elle n'a jamais pu dire à quiconque, même à son propre enfant, « quand il était encore vagissant, tout trempé, tout ridé » :

§26

« Mon petit » ou pire encore : « Mon petit bonhomme ». C'est vrai. Ça me choquait. Il me semblait que c'était comme dire... Comme dire youpin. Comme dire bicot. Comme dire « les femmes ». Impossible. Pas question. Il fallait absolument une parfaite égalité...<sup>40</sup> .

§27

La référence au pire de l'histoire, au racisme, au sexisme, aux camps de concentration associe à cet usage de la parole qui pouvait sembler anodin, quelque chose de l'ordre de l'horreur dont Julia Kristeva étudie les pouvoirs dans son *Essai sur l'abjection*. Il existe bien sûr une gradation, toutes sortes de situations horribles pouvant provoquer le dégoût, celle dont « youpin » est la mémoire étant la plus insoutenable. À l'autre extrémité, « le dégoût alimentaire est la forme la plus élémentaire et la plus archaïque<sup>41</sup> » de l'abjection, rappelle Kristeva. Or il est au cœur de la représentation de l'enfance, non seulement lié à un épisode de feinte malheureuse (un médicament a été caché par les parents dans la confiture de fraises de l'enfant), mais aussi à ces scènes d'ingurgitation forcée des mots d'autrui appelées récitation. L'« abject renoncement » de l'enfant bouffon,

<sup>40</sup>N. Sarraute, *C'est beau, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 1455.

<sup>41</sup>Julia Kristeva *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, coll. « Points / Essais », 1980, p. 12.

sommé de réciter en public une poésie enfantine, est déjà au cœur d'une séquence des *Fruits d'Or* au cours de laquelle la poésie de Paul Valéry ne passe pas :

Il suffit de s'abandonner, de ne pas résister, de ne pas se crispier, ce ne sera rien... comme on vous dit quand on vous fait un sondage d'estomac en vous introduisant dans la gorge le gros tuyau de caoutchouc à l'odeur écœurante... ça passera comme une lettre à la poste, vous verrez, ça passe... voilà... *Nuit. Azur. Amphores et ciel...*

[...] Mais cela s'enfonce en lui lourdement, tout mou, répugnant... Il a envie de l'expulser, il se contracte, se tord...<sup>42</sup>.

§28 La poésie produit la même « impression un peu inquiétante de quelque chose de répugnant sournoisement introduit<sup>43</sup> » que le calomel découvert dans la confiture de l'enfance.

§29 Les exemples ne manquent pas, dans l'œuvre, d'une représentation violente d'un usage fasciste du langage – « c'est le langage qui constitue les geôles, les caves », ne craignait pas de dire Nathalie Sarraute, « c'est avec les mots qu'on enferme<sup>44</sup> ». Paradoxalement peut-être, une fois transposées sur la scène du théâtre, ces représentations sont comme adoucies. Certes, elles ne perdent rien de leur violence – entre H.1 et H.2 c'est « une lutte à mort » (P, 45) – mais l'espace scénique les rend plus vraisemblables, sans doute parce qu'on est disposé, au théâtre, à écouter les corps, à entendre ce qu'on n'entend pas. Comme le souligne Armelle Héliot dans un article intitulé « Théâtre : "Ce qui s'appelle rien" » :

Par la scène, quelque chose s'est dénoué de la relation de l'auteur réputé difficile à ses lecteurs, qui passe par la position du spectateur. Et pourtant quoi de plus violent pour un écrivain, qu'une mise en scène ? quoi de plus inexact parfois ? Et pourtant, quel plus grand terrain de trahison qu'un plateau<sup>45</sup> ?

§30 Le Jean-Pierre du *Silence* devient « Jean-Pierre-la-Terreur » (P, 32) parce que c'est l'une de ces figures du forçage qui hantent tout l'œuvre. Son silence en impose tellement à H.1 que celui-ci qualifie immédiatement d'« enfantin » (S, 28) son goût pour la poésie

<sup>42</sup>N. Sarraute, *Les Fruits d'Or*, op. cit., p. 587-588.

<sup>43</sup>N. Sarraute, *Enfance*, op. cit., p. 1013.

<sup>44</sup>Propos cités par Viviane Forrester dans « Nathalie Sarraute dénonce le but meurtrier de la bêtise langagière », *La Quinzaine Littéraire*, 1<sup>er</sup> octobre 1976.

<sup>45</sup>Armelle Héliot, « Théâtre : "Ce qui s'appelle rien" », *Littérature*, n° 118, *Nathalie Sarraute*, juin 2000, p. 59.

des « petits auvents ». Il sait parfaitement que « C'est ça qui a déclenché les émanations, les débordements, les suffocations et les appels au secours » (S, 35).

§31 « Mon petit » est l'un des énoncés analysés dans *L'Usage de la parole*. « Celui à qui il est envoyé » est en proie à une intense agitation intérieure. Mais celui qui a « envoyé » les mots n'en a pas la moindre idée dans l'espace du récit. Il serait bien surpris, souffle le narrateur, s'il pouvait avoir accès à cette agitation; on l'entendrait se récrier « Mais quel écorché vif! », et « il aurait raison au fond, n'est-ce pas » :

Comment vivrait-on si on prenait la mouche pour un oui ou pour un non, si on ne laissait pas très raisonnablement passer de ces mots somme toute insignifiants et anodins, et si on faisait pour si peu, pour moins que rien, de pareilles histoires<sup>46</sup> ?

§32 Sur scène, on prend bel et bien la mouche à la toute petite échelle du langage. Précisément là où commence l'Histoire, comme le suggère la comparaison entre « Mon petit » et « youpin ». Le théâtre, qui se prête au jeu des proportions, peut faire entendre cela.

### LE GOÛT DES HISTOIRES

§33 L'enfance permet enfin d'explorer sur scène le goût des histoires, qui intéresse directement la possibilité d'un commun d'une plus grande justesse, dirait-on volontiers, en hommage au travail minutieux de Sarraute sur la tonalité des voix.

§34 Les premiers mots du *Silence* sont : « Si, racontez... » (S, 28), et on trouve maintes références au plaisir de raconter dans les deux pièces : toutes sortes d'histoires drôles dans *Le Silence*, dont on attend qu'elles fassent réagir Jean-Pierre; des contes dans *Pour un oui ou pour un non* : c'est *Blanche Neige* qui sert à traduire la sensation de malveillance éprouvée par H.2, qui s'identifie à « la petite princesse » cachée « au fond de la forêt », sa marâtre ne supportant pas l'idée qu'elle puisse être plus belle qu'elle (P, 38 et 46). L'enfant lecteur est une figure importante pour Nathalie Sarraute, qui en a fait le héraut de « l'ère du soupçon ». Dans ce texte bien connu, l'auteure expose les raisons pour lesquelles on ne peut plus écrire « La marquise sortit à cinq heures », c'est-à-dire feindre que les histoires se racontent toutes seules et reposent sur des représentations de la personne réduites à de simples contours. Au contraire, « dès que le romancier essaie de décrire [les états complexes qui occupent le Nouveau Roman] sans révéler sa présence, il lui semble entendre le lecteur, pareil à cet enfant à qui sa mère lisait pour la première fois une histoire, l'arrêter en demandant : "Qui dit ça<sup>47</sup> ?" ». L'exigence de présence est

<sup>46</sup>N. Sarraute, *L'usage de la parole*, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 965.

<sup>47</sup>N. Sarraute, *L'Ère du soupçon*, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 1583.

un trait caractéristique du théâtre de l'enfance, sur la scène duquel il n'est pas possible de rester dans l'ombre. N'existe plus d'ailleurs aucune médiation linguistique, la mise en scène, c'est-à-dire un tout autre système sémiotique, se substituant à la voix narrative.

§35

Celui qui raconte dans *Le Silence* est bien présent. Tous ses efforts sont tendus vers celui dont l'écoute est incertaine. L'absence d'intérêt pour celui qui a « dit ça » suscite un sentiment d'exclusion immense :

On fait un effort, quoi, on ne se porte pas en écharpe, on se commet, oui, par charité, par gentillesse, pour créer des contacts, oui, oui, vous pouvez me mépriser, me détruire, égorgez-moi, je le hurlerai jusqu'à mon dernier souffle : des contacts... (S, 40).

§36

C'est assurément pour mettre en évidence le désespoir de qui ne parvient pas à toucher la vie –les vivants –par le langage, que Sarraute a inventé pour le théâtre le rôle de « Chevalier de la parole<sup>48</sup> », un personnage qui prétend restaurer le dialogue. H.1 tient magnifiquement ce rôle. « Ai-je besoin de les raconter, mes histoires ? Je les connais... » (S, 59) crâne-t-il. Mais il finit par arracher la parole à Jean-Pierre, en véritable Don Quichotte. On ne peut qu'être frappé en effet par la proximité entre l'ultime tentative (fructueuse) d'évocation des « petits auvents » et l'ouverture fameuse du livre de Cervantes :

Il y a un village notamment, son nom m'échappe, mais je vous le retrouverai sur une carte... (H.1, S, 63)

En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre non quiero acordame [...] Dans un village de la Manche, dont je ne veux me rappeler le nom<sup>49</sup> [...]

§37

(*Don Quichotte*)

§38

H.1 s'apparente ainsi à un personnage hautement romanesque. Sur une scène de théâtre. Où l'on se cherche poétiquement, sans être capable, le plus souvent, d'atteindre l'authenticité des sensations enfantines.

§39

On est tenté de citer, à la suite de Valerie Minogue, cet extrait de *Tu ne t'aimes pas* dans lequel les voix narratrices indiquent comment faire disparaître tout ce qui fait obstacle au contact, la « couche d'enduit » créée par de mauvais usages de la parole notamment : « posez dessus la paume de votre main d'enfant où la peau est toute neuve,

<sup>48</sup>Lucette Finas, « Nathalie Sarraute : "Mon théâtre continue mes romans..." », *La Quinzaine Littéraire*, 16 décembre 1978.

<sup>49</sup>Cervantes, Miguel de, *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*, Madrid, Catedra, Letras hispánicas, 1977, vol. I, p. 113; *Don Quichotte*, trad. Jean Canavaggio, Claude Allaire et Michel Moner, *Œuvres romanesques complètes*, I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, p. 409.

sensible...<sup>50</sup> ». Le théâtre de l'enfance désigne cet art du toucher, une façon de penser avec tact les relations humaines, sans en dissimuler la violence, mais sans céder non plus à l'esprit de sérieux, qui est contraire à « l'esprit du conte », c'est-à-dire « ce regard imaginaire que nous sentons sur nous<sup>51</sup> » dit Imre Kertész, et qui permet de donner sa juste mesure à un tribunal de voisins :

H.2 : [...] Alors il m'a tendu un piège... il a disposé une souricière.

TOUS : Une souricière ?

H.2. : Il a profité d'une occasion...

F. rit : Une souricière d'occasion ? (P, 33)

### **Quelques mots à propos de : Isabelle Poulin**

Ancienne élève de l'ENS Fontenay/Saint-Cloud, agrégée de Lettres Modernes, Isabelle Poulin est professeur de Littérature comparée à l'université Bordeaux Montaigne où elle co-dirige l'axe de recherche « Traduction, cosmopolitisme, plurilinguisme » de l'UR Plurielles. Spécialiste de Vladimir Nabokov, écrivain américain né en Russie, elle a souvent travaillé l'œuvre de Nathalie Sarraute dans son sillage ; dans un essai consacré aux *Écritures de la douleur : Dostoïevski, Sarraute, Nabokov*, Paris, Le Manuscrit, 2007 ; en tant que responsable du volume collectif *Poétiques du récit d'enfance. Benjamin, Nabokov, Sarraute*, Paris Ellipses, 2012.

<sup>50</sup>N. Sarraute, *Tu ne t'aimes pas, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 1281 ; cité par Valérie Minogue dans « Danger de mort : la mort et ses avatars dans l'œuvre de Nathalie Sarraute », *Critique, op. cit.*, p. 131.

<sup>51</sup>Imre Kertész, cité par Bernhard Schlink, *Vérifications faites*, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 2005, p. 106.

**Pour citer cet article**

Isabelle Poulin, « Le théâtre de l'enfance : poésie et abjection », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2024 », n° 25, automne 2023, mis à jour le : 05/12/2023, URL : <https://revues.univ-pau.fr:443/opcit/index.php?id=755>.