

Cannibalisme et régression : l'enfance dans *Anéantis* de Sarah Kane

Carole Guidicelli

IAN : Poser des bombes et tuer des petits gosses, ça c'est mal.
C'est ce qu'ils font. Des gosses comme ton frère.¹

Anéantis (*Blasted*) est la pièce qui a rendu célèbre Sarah Kane ; c'est aussi sa première œuvre, si l'on excepte *Sick*, composée de 3 monologues de femmes, mais qu'elle a ensuite reniée. Créée au Royal Court Theatre à Londres en 1995, elle a causé un vif scandale à cause de la représentation d'actes violemment transgressifs dans certaines scènes : viol, sodomie, énucléation, cannibalisme sont les ingrédients utilisés par l'auteur. La polémique déclenchée dans la presse a eu notamment pour effet de mobiliser les autres écrivains liés au Royal Court Theatre : Edward Bond, par exemple, a été l'un des premiers à mettre en avant la nouveauté apportée par Sarah Kane et à reconnaître dans *Anéantis* une pièce politiquement engagée.

En effet, Sarah Kane a pour objectif premier d'écrire une pièce sur le conflit sanguinaire qui déchire l'ex-Yougoslavie. En deuxième lieu, elle réagit à la violence immédiate du monde, celle des faits-divers, qu'elle répercute dans ses œuvres à travers une série d'images fortes réemployées le plus souvent littéralement : le supplice qu'inflige le soldat à Ian, en particulier, reprend un geste monstrueux qui a beaucoup marqué les esprits en Angleterre au début des années 1990 : un hooligan avait gobé les yeux d'un policier infiltré dans sa bande. En troisième lieu, l'auteur superpose aux situations et aux images transgressives des références culturelles. Si la lecture du *Roi Lear* n'a jamais cessé d'opérer, de son propre aveu, comme hypotexte d'*Anéantis*, d'autres références apparaissent aussi en filigrane : le spectacle du « banquet cannibale », héritage du *Thyeste* de Sénèque réemployé dans le théâtre élisabéthain et jacobéen (et dont *Titus Andronicus* de Shakespeare constitue l'un des plus fameux exemples), mais aussi peut-être l'*Enfer* de Dante. Il existe donc plusieurs niveaux de lecture possibles d'une situation, les images culturelles venant se superposer aux éléments hyper-réalistes à effet coup de poing.

¹ Sarah Kane, *Anéantis*, trad. Lucien Marchal, L'Arche, 1998, p. 50.

Une famille impossible

Dans ce huis clos, Cate est une femme-enfant de 21 ans, naïve et même légèrement attardée, d'après ce que sous-entend Ian qui abuse d'elle. La posture récurrente qu'elle adopte est celle de l'enfant qui suce son pouce, et plusieurs fois dans la pièce elle exprime son désir de retourner chez une mère dont elle reste dépendante. Quand Ian lui dit qu'elle devra un jour se marier, elle répond que c'est impossible et précise : « je pourrais pas laisser m'man »². Bégayant facilement sous le stress, elle apparaît aussi quelque peu *infans*.

Ian, journaliste de 45 ans, est une figure à la paternité mal assumée, qui ne communique pas avec son fils de 24 ans Matthew et qui est convaincu d'être un objet de haine pour celui-ci. C'est par certains côtés un personnage caricatural, dont la virilité exacerbée est faite de violence verbale et physique, de remarques racistes ou homophobes. Il viole Cate pendant qu'elle est évanouie et n'en éprouve aucun remords, tendant au contraire à la culpabiliser. Mais il trouvera plus cruel et plus violent que lui : le soldat qui le violera à son tour.

Devenir mère est un rôle important pour Cate, celui qui pourrait lui permettre de devenir enfin adulte aux yeux des autres, et ceci d'autant plus qu'Ian a voulu l'en dissuader (« N'essaye même pas d'y penser. Qui voudrait avoir des enfants. Tu as des gosses, ils grandissent, ils te haïssent et tu meurs »³). Dans un certain sens, l'arrivée de l'enfant, à la scène 4, agit à la manière d'un révélateur de la solitude des deux personnages, comme le montre le faux dialogue qui accompagne le retour de la jeune femme, un bébé dans ses bras :

IAN : Tu as vu Matthew ?

CATE : Non.

IAN : Tu lui diras pour moi ?

[...]

Dis-lui –

Dis-lui –

[...]

CATE : Une femme m'a donné son bébé.

IAN : Tu viens me chercher, Catie ? Tu me punis et tu me sauves c'est pareil je t'aime Cate dis-lui pour moi fais-le pour moi touche-moi Cate.⁴

² *Ibid.*, p. 15.

³ *Ibid.*, p. 35.

⁴ *Ibid.*, p. 75.

Avec le don du bébé, Cate se trouve brutalement placée en position de mère, mais elle se révèle très vite incapable de tenir ce rôle que la situation lui impose. « Je ne sais pas quoi faire de lui », avoue-t-elle aussitôt, « il n'arrête pas de pleurer »⁵. Cate est à ce point obnubilée par cette nouvelle charge que c'est seulement au bout de plusieurs répliques qu'elle s'aperçoit enfin de la mutilation de Ian et lui demande « qu'est-ce qui est arrivé à tes yeux ? »⁶. Même au moment de son entrée en scène, comme le montre la didascalie initiale (« *Elle enjambe LE SOLDAT en lui jetant un coup d'œil* »⁷), elle semble à peine remarquer la présence d'un cadavre dans la chambre d'hôtel : rien ne fait problème pour elle, si ce n'est le bébé. Son seul recours est donc de demander à Ian « Tu sais faire avec les bébés ? », mais pour s'entendre répondre « Non »⁸. Couple en crise, ayant déjà rompu (« Je suis plus ta petite amie », a dit Cate à la scène 1), tous deux forment l'image de parents impossibles : on peut d'ailleurs observer que les différents actes sexuels mentionnés ou représentés sur la scène (masturbation, fellation, sodomie) ne s'accompagnent pas seulement d'humiliations ou de violence, mais qu'ils excluent toujours la possibilité d'une fécondation.

Le bébé qui vient ainsi s'interposer entre eux n'est donc porteur d'aucune possibilité de réconciliation. « Ils chient et ils pleurent. Y a rien à faire »⁹, déclare Ian, tandis que Cate constate simplement : « Il saigne. »¹⁰ Un début d'instinct maternel s'éveille pourtant chez cette dernière lorsqu'elle déclare qu'elle doit trouver quelque chose à manger pour lui, puis qu'elle commence à le bercer. Une forme de rivalité dans la demande d'attention de la part de Cate semble alors s'instaurer entre le bébé et Ian, qui fait observer qu'il a faim lui aussi ; mais les situations respectives de l'enfant et de l'adulte s'inversent brutalement : alors que le journaliste voulait mourir, qu'il tente de se suicider mais continue de vivre, le bébé, qui pleurait pour avoir du lait, manifestant ainsi sa volonté de vivre, meurt – ce qui provoque seulement l'exclamation désabusée d'Ian « Foutu veinard », tandis que Cate « *éclate de rire, un rire artificiel, hystérique, incontrôlé. Elle rit et rit et rit encore.* »¹¹

⁵ *Ibid.*, p. 75.

⁶ *Ibid.*, p. 76.

⁷ *Ibid.*, p. 74.

⁸ *Ibid.*, p. 76.

⁹ *Ibid.*, p. 76.

¹⁰ *Ibid.*, p. 77.

¹¹ *Ibid.*, p. 82.

La mort du bébé

Trois hypothèses s'offrent pour expliquer la mort apparemment subite¹² de cet enfant : à la plus probable, celle de la faim, s'ajoute en effet celle d'une blessure non soignée, puisqu'il saigne ; et, sur un plan symbolique, c'est aussi le manque d'amour qui cause son trépas. Cette idée est en effet importante pour Sarah Kane, qui insiste dans cette pièce (comme elle le fera aussi dans *L'Amour de Phèdre* et, de façon générale, dans le reste de son œuvre) sur la demande d'amour des personnages. L'enfant abandonné par sa mère biologique, et confié à Cate pour augmenter sans doute ses chances de survie, meurt très vite une fois éloigné de celle qui lui a donné naissance. Bien loin de permettre le rapprochement de Cate et Ian, il creuse l'écart entre les deux personnages et montre crûment leur incapacité à devenir mère et père, de même qu'à nouer des liens d'amour tout simplement.

Le jeu des pronoms, dans le texte original, marque à ce point une différence dont le traducteur français n'a pu qu'imparfaitement rendre compte : en anglais, le bébé est d'abord désigné par le pronom neutre « *it* », grammaticalement correct, qui fait de lui un être asexué et lui confère le même statut que celui d'un animal ou d'un objet ; puis, une fois mort, il devient une personne, plus exactement une petite fille, que Cate et Ian appellent « *she* » ('elle'). Concrètement, on peut imaginer que lorsque Cate décide d'enterrer son cadavre, elle défait le drap qui l'entoure et découvre son sexe, mais il est frappant de constater que c'est dans la mort que le bébé accède pleinement à la dignité d'être humain.

Cette mort permet aussi l'introduction du rite dans la représentation théâtrale. Cate aménage une tombe sous le plancher de la chambre, fabrique une petite croix, dispose quelques fleurs et invente une prière pour l'enfant. La formulation de cette prière, comme le relève Ian, apparaît quelque peu paradoxale :

CATE : Ne vois rien de mauvais, ne va pas dans les mauvais endroits –

IAN : Elle est morte, Cate.

CATE : Ne rencontre pas ceux qui font ce qu'il faut pas.

IAN : Elle ne peut pas, Cate, elle est morte.

¹² On peut cependant remarquer que si Cate et Ian se plaignent tous deux des pleurs de l'enfant, les didascalies ne les mentionnent jamais, laissant ainsi au metteur en scène la liberté d'imaginer que les deux protagonistes s'illusionnent autour d'un enfant déjà mort.

CATE : Amen.¹³

Adressé non pas à Dieu mais à l'enfant, ce discours à l'impératif apparaît moins comme une prière que comme les recommandations d'une mère à sa fille toujours vivante pour lui éviter de mauvaises fréquentations. C'est donc lorsque l'enfant est morte que Cate développe une attitude maternelle, alors que, quand elle vivait encore, la jeune femme se montrait incapable de trouver les gestes nécessaires pour la nourrir et la protéger, et ne la désignait que comme une chose ou un être indifférencié.

Ian, ou le devenir-enfant

Le journaliste, pour sa part, est soumis à un processus de régression infantile qui commence par la dévalorisation que lui inflige le soldat. Ian devient d'abord un objet érotique féminisé puisqu'il porte sur lui l'odeur de Cate, avec laquelle il a eu une relation sexuelle pendant la nuit, et qu'il fume les mêmes cigarettes que la petite amie défunte du soldat :

LE SOLDAT : Et maintenant t'es d'accord avec tout ce que je dis.

Il embrasse IAN très tendrement sur les lèvres.

Ils se dévisagent.

Tu sens comme elle. Les mêmes cigarettes.¹⁴

Substitut érotique de la jeune fille assassinée, Ian subit deux pénétrations successives (par le sexe du soldat, ensuite par le canon de son revolver) puis une double énucléation, équivalent symbolique d'une castration aggravée par le cannibalisme : le soldat fait en quelque sorte sienne la virilité du journaliste en gobant ses yeux. À partir de ce moment, Ian se trouvera réduit à des fonctions primaires (boire, manger, déféquer) et des pulsions (se masturber), nourri par Cate comme s'il n'était plus qu'un jeune enfant, tandis que son langage se réduira à quelques mots, voire à la répétition obsessionnelle d'un seul :

IAN : Con con con con con con con con con con.¹⁵

Cette régression au stade enfantin semble fonctionner en écho avec *Le Roi Lear*, où la déchéance des pères réduits à de pauvres loques s'accompagne d'une série d'images

¹³ *Ibid.*, p. 84.

¹⁴ *Ibid.*, p. 72.

¹⁵ *Ibid.*, p. 86.

textuelles liées à l'inversion. Le Fou dit en effet à Lear qu'il s'est fait l'enfant de ses propres filles :

LE FOU : Je chante, M'n'oncle, depuis que tu as fait de tes filles tes mères ; car le jour où tu leur as donné des verges et où tu as baissé ta culotte,

Alors soudain elles ont pleuré de joie,

Et moi j'ai chanté de chagrin,

De voir faire l'enfant un pareil roi,

Qui se mit à avoir un grain.¹⁶

Dans la pièce de Sarah Kane, nous assistons à d'autres formes d'inversion, en particulier dans le jeu muet du journaliste arrivé au terme de sa déchéance. Affamé, Ian sort le cadavre du bébé de sa tombe et le mange ; mais ce geste extrême, né de l'instinct de survie, est ce qui paradoxalement entraîne sa mort quelques lignes plus loin, après qu'il s'est lui-même enterré dans le trou du plancher qui servait de sépulture au bébé. Puis vie (ou naissance) et mort s'inversent encore une fois : tandis que seule sa tête dépasse du trou et qu'une didascalie indique qu'il « *meurt soulagé* », Ian, « *au bout d'un moment* »¹⁷, retrouve le monde des vivants pour un dernier dialogue avec Cate, revenue lui apporter de quoi boire et manger – des denrées que celle-ci a dû chèrement payer, comme le montre le sang qui s'écoule entre ses jambes. Cette nouvelle naissance, toutefois, ne s'accompagne pas d'un accès à la lucidité ou à la sagesse, comparable à celui que connaissent Lear et Gloucester à l'issue de leurs propres épreuves, mais elle conduit simplement Ian à retrouver le premier mot (qui est aussi le dernier de la pièce) par lequel les enfants commencent leur apprentissage de la vie en société : « merci ».

Cette logique de cauchemar, qui voit Ian mourir puis revenir à la vie, fait de celui-ci un être qui semble ne pas pouvoir mourir, à la différence de l'enfant et du soldat. Cate, elle-même, est tombée en catalepsie à trois reprises au cours des deux premières scènes ; ce qui pouvait se comprendre alors comme un élément de caractérisation psychologique du personnage, un signe supplémentaire de son émotivité et de sa fragilité, devient à la lumière de ce deuxième versant de la pièce une autre forme de l'impossibilité de mourir, d'un redevenir-enfant cyclique dont elle ne peut s'échapper. *Anéantis* se referme en effet sur une double image de

¹⁶ William Shakespeare, *Le Roi Lear*, acte I, scène 4, trad. Jean-Michel Déprats, coll. Folio-théâtre, Gallimard, Paris, 1993, p. 75.

¹⁷ S. Kane, *op. cit.*, p. 87.

régression infantile : Ian se laisse nourrir comme un bébé, puis Cate se recroqueville sur elle-même en suçant son pouce.

Mais les images violentes et incohérentes qui ont précédé le cannibalisme du bébé, séparées par des noirs (« Ian en train de s'étrangler », « Ian en train de chier », « Ian riant comme un dément », « Ian faisant un cauchemar », « Ian pleurant de grosses larmes de sang »¹⁸) ouvrent un autre champ d'interprétation en prêtant au journaliste les traits d'un damné. On peut se souvenir, alors, de la figure d'Ugolin surgissant dans un des cercles les plus profonds de l'*Enfer* – ce comte, du parti des Guelfes, que l'archevêque de Pise avait fait enfermer dans une tour avec ses deux fils et ses trois petits-fils, afin de les faire tous les six mourir de faim, et dont Dante raconte que ses enfants lui dirent, le voyant ronger ses poings :

« Père, bien moins nous fera mal
si tu manges de nous ; ces tristes chairs
tu nous en as vêtus : or nous défuble. »¹⁹

Si le fait de déterrer puis de manger le cadavre du bébé fait sortir Ian de l'humanité, il le rapproche aussi, d'une certaine manière, de la vision infernale que décrivait Dante : celle d'Ugolin et de l'archevêque plongés dans une même fosse, le comte rongant le crâne de son bourreau. Le cannibalisme de l'enfant, tel que l'évoque Sarah Kane, est peut-être moins un geste de survie qu'une étape supplémentaire dans la descente aux Enfers accomplie par Ian.

¹⁸ *Ibid.*, p. 86.

¹⁹ Dante Alighieri, *La Divine Comédie, L'Enfer*, Chant XXXIII, vv. 61-63, *Œuvres complètes*, trad. André Pézard, Bibl. de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1965, p. 1101.