



HAL
open science

Dissonances musicales et cognitives dans *Three Women* and a Piano Tuner de Helen Cooper

Solange Ayache

► **To cite this version:**

Solange Ayache. Dissonances musicales et cognitives dans *Three Women* and a Piano Tuner de Helen Cooper. Nathalie Vincent-Arnaud et Frédéric Sounac (dir.). *L'Accordeur de piano dans la littérature et au cinéma*, Dijon : Éditions Universitaires de Dijon, pp.59-68, 2019, Sociétés, ISBN 978-2-36441-321-4. hal-03939932

HAL Id: hal-03939932

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03939932>

Submitted on 16 Jan 2023

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License

Solange Ayache¹

Créée au Chichester Festival Theatre en 2004 sous la direction de Samuel West, *Three Women and a Piano Tuner* est une pièce en deux actes de l'auteure britannique Helen Cooper. Figure particulièrement énigmatique et ambivalente, l'accordeur de piano mentionné dans le titre se donne comme la clé de voûte d'une architecture mentale, la clé d'un paysage traumatique fondamentalement *dissonant*, qui constitue l'espace dramatique de la pièce dont il est le seul personnage masculin. Introduit très progressivement au cours de l'Acte Un, ce jeune homme de vingt ans prénommé Harold cristallise en effet la poétique de dissociation qui est à l'œuvre dans ce drame, lequel aborde le tabou de l'inceste, le complexe d'Electre et le sujet de l'avortement, et pose des questions cruciales sur les choix de vie et la condition des femmes.

Comme son titre l'indique, la pièce comprend quatre personnages. Elle se donne avant tout comme une sorte de huis clos entre trois femmes réunies à l'initiative de l'une d'entre elles, Ella, qui, au bout de plusieurs années, vient enfin de terminer la composition d'un concerto pour piano et souhaite mettre en œuvre sa création. Elle sollicite la contribution de Liz, pianiste professionnelle, et de Beth, qui aurait les moyens de prendre en charge financièrement la production de l'événement, et les invite toutes les deux chez elle sans leur préciser tout d'abord le motif de cette convocation. On apprend que toutes les trois jouaient du piano dans leur enfance, mais ont fait des choix de vie différents qui les ont éloignées les unes des autres : Ella a eu un enfant et s'est consacrée à son éducation, Liz s'est vouée à sa carrière et est devenue une célèbre concertiste, et Beth, enfin, a confié son fils à l'adoption puis épousé un multimillionnaire. La proposition d'Ella est donc l'occasion de retrouvailles difficiles entre ces femmes que l'on suppose être sœurs ou amies d'enfance, qui ne se sont pas vues depuis de nombreuses années, et que tout semble aujourd'hui séparer. Marquées par leurs divergences ainsi toutefois qu'un passé commun mystérieux, elles vont accepter, bon gré, mal gré, de mettre en commun leurs talents respectifs et tenter de *s'accorder* sur le contenu et la réalisation de ce projet artistique.

¹ Le présent document est la version finale avant publication du travail suivant : Solange Ayache, « Parallel worlds on the British stage: distorted reality or renewed realism? », in *Distorsions cognitives : formes, récits, imaginaires (domaine anglophone)* (Toulouse : Presses Universitaires du Midi, 2021), dir. Nathalie Vincent-Arnaud et Blandine Pennec, pp. 58-71.

De fait, à travers leur constant *désaccord*, c'est un trauma enfoui qui émerge progressivement au cours de la pièce et se donne à reconstruire par le lecteur-spectateur : il apparaît peu à peu qu'Ella, Liz et Beth matérialisent en réalité trois versions possibles du personnage unique mais profondément divisé d'*Elizabeth*, sorte d'« hypersonnage » (sur le modèle de l'hyperonyme), dont le prénom apparaît à deux reprises dans l'Acte Deux. Ella, figure de la mère et de la réparation, qui compose, réunit, procréée, héberge et raccommode les boutons défaits, a décidé de garder le fils de l'inceste subi dans l'adolescence par la protagoniste et de ne se souvenir que du meilleur pour mieux embrasser son passé. Liz, en revanche, soliste carriériste, figure de l'amazone et de la révolte, a fait le choix radical de l'avortement et par là-même de couper à la racine le *cordon* « ombilical » qui la liait à ce passé dont elle n'a gardé en mémoire que le pire, et a opté pour les *cordes* musicales du piano, emblème d'une voix qui se veut libre. Enfin, Beth, « *the rich bitch* » entretenue par son mari sur lequel elle a reporté sa dépendance affective, figure de l'oubli et de la distraction matérielle, a préféré confier le fils non-désiré à l'adoption et étouffer le souvenir insurmontable du trauma en ne se rappelant presque plus rien (« The trouble is I have forgotten most if it »),² dans l'impossibilité où elle se trouve de s'accommoder de ce qu'elle a subi.

Ainsi, le drame originel a déjà eu lieu lorsque le rideau se lève : l'espace dramatique de la pièce est celui de l'après-coup, du miroir brisé dont il s'agit de recoller les morceaux, comme le prénom éclaté d'*Elizabeth*. Ensemble, Ella, Liz et Beth dramatisent le clivage pathologique³ de la protagoniste, renvoyant ainsi à un sujet disloqué, polyphonique et dissonant, au prénom morcelé et à l'identité fragmentée,⁴ qui a perdu son unité et son intime *harmonie*, et qui se tient

² Helen Cooper, *Three Women and A Piano Turner* (Londres : Nick Hern Books, 2004), p. 58. Les renvois à cette édition seront désormais indiqués entre parenthèses dans le texte.

³ Le clivage compartimenté « des états affectifs opposés et en échouant à intégrer les aspects positifs et négatifs de soi et des autres dans des images cohérentes. Les affects ambivalents ne pouvant être éprouvés simultanément, des représentations de soi et des autres et des attentes vis-à-vis de soi et des autres plus nuancées sont exclues de l'expérience émotionnelle. Les images de soi et d'objet tendent à alterner entre des pôles opposés : être exclusivement aimant, puissant, respectable, protecteur et bienveillant ou exclusivement mauvais, détestable, en colère, destructeur, rejetant et sans valeur. » DSM-IV, cité par Henri Chabrol, « Les mécanismes de défense », *Recherche en soins infirmiers*, 82.3 (2005), 31-42 (p.38). Les travaux de Ferenczi sur le traumatisme, notamment sexuel, et les mécanismes de défenses associés (dissociation, identification à l'agresseur, idéalisation du bourreau, clivage) offrent ici un cadre interprétatif pertinent. Sur l'inceste, voir notamment Sándor Ferenczi, « Confusion de langue entre les adultes et l'enfant. Le langage de la tendresse et de la passion (1933) », in *Psychanalyse 4 : Œuvres complètes : 1927-1933* (Paris : Payot, 1982), pp. 125-138.

⁴ Le psychiatre Brad Bowins souligne que la fragmentation est un mécanisme de défense psychologique caractéristique notamment du trouble dissociatif de l'identité, qui se donne comme la conséquence d'une expérience traumatique visant à protéger le sujet des effets destructeurs de celle-ci. Il écrit : « The most extensive form of dissociation, identity fragmentation, occurs within the context of severe physical and sexual abuse. Personality fragments into different states, some of which typically remain sheltered from the damaging effects of the trauma. Identity fragmentation is present in Dissociative Identity Disorder. Although this condition is quite rare, the substrate is widely distributed in the population based on the finding that 11.8% of people have felt "almost as if they were two different people" more than 30% of the time (Ross et al., 1991). » Brad Bowins,

au croisement de plusieurs chemins de vie divergents aiguillés par différentes réactions névrotiques au passé : idéalisation du bourreau, rejet et projection agressive, refoulement et soumission régressive. Il s'agit de ne plus détourner le regard, contrairement à Jane, la sœur suicidée alors qu'elle était enceinte, qui a abandonné le piano à un jeune âge « parce qu'elle se trouvait trop grotesque, trop laide pour jouer en public, trop repoussante pour être regardée, pour être vue », au point de bannir tous les miroirs de la maison sous l'effet de la honte et du rejet de soi. Toutefois, le terrible secret partagé par les trois sœurs du véritable drame (celui de l'inceste subi dans l'enfance non pas par Ella, Liz et Beth, mais par Jane, Abigail et Elizabeth) confronte des distorsions cognitives persistantes. Il impose aux trois femmes sur scène de se regarder les unes les autres, comme l'indiquent de nombreuses didascalies, alors même qu'elles refusent consciemment de se reconnaître dans le miroir qu'elles se tendent mutuellement. Il s'agit pourtant d'intégrer le réel, afin d'accueillir les possibles. Ici, Elizabeth se tient tout à la fois dans l'espace douloureux de la rétrospective, de l'introspection, de la réflexion, et de ce que Jean-Pierre Sarrazac nomme l'optation : l'espace du choix, le « théâtre des possibilités ».⁵ Pour Sarrazac, l'optation se tient à la frontière du réel et du possible ; c'est une « grammaire théâtrale du subjonctif, du conditionnel, de l'optatif ; bref, de ces modes qui, contrairement à l'indicatif, en appellent à l'interprétation » et dont l'enjeu est « d'insuffler de la liberté dans ce qu'on raconte du monde. »⁶ Sarrazac rappelle que, depuis Aristote, « le rôle du poète tragique n'est pas de montrer ce qui s'est réellement passé, mais "ce qui peut se passer, ce qui est possible" ». Il ajoute que les dramaturges modernes et contemporains travaillent précisément « à élargir ce champ du possible – des possibles – et à instaurer un dialogue entre ce qui est et ce qui pourrait être. Quelquefois jusqu'au vertige. »⁷ C'est littéralement là le projet de la pièce de Cooper, qui donne à voir en effet les développements parallèles possibles d'une existence indéterminée qui se déploie en arborescence : « every choice has its future » (p. 48) ; « there are so many "might-have-beens" in everybody's life » (p. 74).

Dans cette pièce vertigineuse et kaléidoscopique, marquée par la prolifération du même – non pas *idem*, mais *ipse* – comme figure du clivage, la dissonance musicale sert donc à évoquer, sur le plan thématique et de manière métaphorique, les phénomènes de dissonance cognitive et de dissociation psychologique. Sur le plan structurel, la pièce privilégie la figure

« Psychological Defense Mechanisms: A New Perspective », *The American Journal of Psychoanalysis*, 64.1 (2004), 1-26 (p. 5).

⁵ Voir Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne : de Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès* (Paris : Seuil, 2012), pp. 382-91 : « Des possibles aux "possibilités" ».

⁶ *Ibid.*, p. 57.

⁷ *Ibid.*, p. 52.

de la répétition-variation : chacune de ces femmes est à la fois une version possible d'Elizabeth et le fruit d'une projection différente. Chacune incarne un développement dramatique potentiel, une réalité rivale, en même temps qu'une position de défense spécifique en réaction au trauma. Chacune propose une vision alternative du futur d'Elizabeth et a développé sa propre stratégie de régulation émotionnelle inconsciente et sa propre interprétation des faits comme moyen de se relier à son passé et de surmonter l'expérience traumatique. A la minimisation à laquelle cède Ella, à l'exagération qui caractérise Liz, et à l'amnésie psychogène que préfère Beth, s'articulent ainsi trois parcours de vie éventuels ou fantasmés et mis en dialogue. Cette concurrence de versions possibles de soi, ou d'avatars, permet de dramatiser un conflit intérieur en quête de résolution, en mettant en scène les forces psychiques, conscientes et inconscientes, qui divisent ce personnage féminin, dont le choix ultime entre plusieurs options à l'égard de cet enfant de l'horreur semble simultanément avoir déjà été fait et se reporter à l'infini, comme s'il ne pouvait jamais avoir lieu. Pourtant, dans ce dialogue avec soi-même, la victime d'hier se veut responsable de ses actes d'aujourd'hui. Peu à peu, le lecteur-spectateur est ainsi à même de reconstituer la trame de ce drame présent en filigrane ; en interrogeant les limites du libre-arbitre et la possibilité du choix, celui-ci transcende toutefois le « drame-*dans-la-vie* » pour toucher à ce que Sarrazac appelle « le drame-*de-la-vie* ». ⁸ Ici, le personnage n'est plus « en action » mais « en question » et « en souffrance », ⁹ le drame n'est plus un événement accidentel et intersubjective, mais une donnée existentielle et intrasubjective.

La pièce, qui se déroule ainsi dans un univers mental, un espace post-traumatique et fantasmatique, est donc avant tout l'histoire d'un *partitionnement* psychologique en quelque sorte (pour faire écho à la *partition* musicale). Elle illustre la description d'Anne Ubersfeld lorsque celle-ci décrit le lieu théâtral comme l'image du psychisme humain, l'espace scénique pouvant se donner comme le miroir de l'espace intérieur, c'est-à-dire « un vaste champ psychique où s'affrontent des forces qui sont les forces psychiques du moi », « un champ clos où s'affrontent les éléments du moi divisé, clivé ». Ubersfeld propose de « lire l'espace de la scène comme le lieu de conflits internes dont les "instances" (le *moi*, le *surmoi* et le *ça*) recouvriraient les personnages principaux », et de voir ainsi la scène de théâtre comme une matérialisation de « l'autre scène » freudienne : celle de l'inconscient et des antagonismes de la psyché. ¹⁰ C'est ce que la pièce de Cooper nous invite à faire de manière littérale, à travers ces figures féminines qui incarnent chacune des éléments séparés et cloisonnés issus de la

⁸ Ibid., p. 66.

⁹ Ibid., p. 218.

¹⁰ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I* (Paris : Belin, 1996), p. 126.

psyché d'Elizabeth, et qui donnent lieu à ce que l'on peut appeler une « psychopoétique » de la scène.

Ce conflit se rejoue précisément dans les réactions que suscite l'œuvre composée par Ella, qui raconte leur enfance : dans l'Acte Deux, le solo de piano que joue Liz, intitulé « The Stalking of the Stork », cristallise toutes les tensions et les désaccords. La partition qu'a rédigée Ella donne ainsi à la pièce une dimension à la fois métopoétique et métadramatique, dans la mesure où elle reflète le processus d'écriture dramatique (l'activité de mise en forme du drame), en même temps qu'elle met en abyme la pièce et réécrit le drame initial. Le motif de la cigogne (« stork ») fait allusion à ces moments où Elizabeth et son père partaient observer un nid et guettaient le retour de l'oiseau migrateur. Souvenir d'enfance précieux et délicat pour Ella, celui d'une tendre complicité où père et fille parlaient « à l'unisson », son bras à lui posé sur elle « comme l'aile d'un oiseau », il évoque cependant tout autre chose pour Liz, dont le point de vue réveille les notions de prédation, de chasse et d'assaut contenues dans « stalk ». Son interprétation franchement divergente de l'épisode l'amène à jouer le solo avec violence, ce qui se comprend d'autant mieux que l'on se rappelle que la cigogne est une image folklorique de fécondation – ce sont les cigognes qui déposent les bébés dans les familles – et, de là, un terme et un symbole phalliques (Jung voit dans la cigogne en vol un « phallus ailé »¹¹, tandis que « to stork » figure comme un terme d'argot américain signifiant « engrosser »¹²). Alors que l'inceste n'est jamais directement mentionné, le passage se donne ainsi à lire comme une allégorie possible de la scène traumatique, les effets de recoupements polysémiques et homophoniques du lexique employé ainsi que l'ambiguïté métaphorique de l'image reflétant ici l'ambivalence du souvenir et les processus de distorsion cognitive dont il fait l'objet.

Dans ce contexte qui se fait jour progressivement, Harold, reste pour l'essentiel dans les coulisses de la pièce, relégué dans un hors-scène indéterminé, tout occupé à accorder le piano dans l'Acte Un ; c'est le son de l'instrument qui indique sa présence anonyme dans la pièce d'à côté. Dans ce hors-champ de tous les possibles, zone grise du dilemme où les touches blanches et noires ne sonnent pas juste et ne permettent plus de trancher entre le bien et le mal, le fils n'a pas d'existence propre. Celle-ci est d'abord suspendue et même niée, comme le suggère la voie passive de la didascalie liminaire qui place le piano, objet de l'action, en position de sujet de la phrase, et fait l'ellipse de l'agent du verbe : « A piano is being tuned » (p. 9). Ce n'est que dans

¹¹ Carl C. Jung, « The Theory of Psychoanalysis », in *The Collected Works of C.G. Jung*, 20 vols (Princeton : Princeton University Press, 1954-1990), iv : *Freud and Psychoanalysis*, trad. R. F. C. Hull, dir. Gerhard Adler (1961), pp. 83-226 (p. 220).

¹² « To make pregnant ». John Ayto et John Simpson, « Stork », *Oxford Dictionary of Modern Slang*, 2^{ème} éd. (Oxford : Oxford University Press, 2010), p. 312.

un second temps que l'accordeur de piano acquiert progressivement une réalité distincte et explicite : à l'indication scénique suivante, « The piano tuning continues » (p. 12), où l'action devient sujet grammatical à travers un processus de nominalisation (nom déverbal), succèdent « They listen to the piano tuner » (p. 17), où le personnage apparaît d'abord ici, de manière significative, en position d'objet, et, plus loin, « The piano tuner has gone back to tuning » (p. 18), où il prend enfin place en tant que sujet. De même, son anonymat est levé de manière graduelle ; il ne se résout qu'à l'arrivée tardive de Liz, mais lorsque Beth demande qui est Harold, Ella répond qu'il s'agit de l'accordeur de piano ; ce n'est que lorsqu'il paraît sur scène à la fin de l'acte qu'elle le présente comme son fils. De même, il parle peu : tout au plus dit-il bonjour à Beth à la fin de l'Acte Un, pour finir par lui prendre la main et l'embrasser en silence, incapable de prononcer un mot de plus, et échange-t-il quelques mots avec sa mère à la fin de l'Acte Deux, où il exprime précisément le sentiment d'une absence de libre-arbitre et d'agentivité, une incapacité à agir de son plein gré, le choix du chemin comme la décision de la mise en route ne lui appartenant « pas vraiment » :

Ella : Where have you been?

Harold: I walked, Mum.

Ella : You chose to walk?

Harold: Not really chose. It's odd, I just set off and somehow walked here all the way. (p. 74)

En même temps qu'il travaille l'harmonie, Harold souffre d'un intime désaccordage. Il ne peut se définir qu'en fonction de sa mère et de manière incomplète, en partie virtuelle ou bien potentielle, en raison de l'intime dissociation vécue par Elizabeth aux prises avec le traumatisme et des choix de vie irrésolus. Parce que celle-ci rejette tour à tour les trois options également insoutenables de garder son fils, le faire adopter ou avorter, Harold n'est pas en mesure de s'autodéterminer : son existence ne peut se manifester que sous la forme d'un rapport de dépendance, comme celle d'une marionnette. C'est autour de cette décision laissée hors du temps, qui se cristallise en creux sur la figure du fils laissé en arrière-plan – dans l'Acte Deux, il se remet à réparer le piano selon les indications de Liz, pendant que les trois femmes se disputent au sujet des prospectus –, que s'élaborent les versions rivales de la catastrophe originelle et de ce personnage féminin dissocié. Redonnant symboliquement voix à un trauma passé sous silence dont il est le fruit, Harold n'est pas tant un *sujet* du drame, acteur de sa propre destinée, qu'un *objet* du drame, semi-imaginaire et conditionnel. En se concentrant sur l'instrument désaccordé dans l'espace incertain de la « pièce d'à côté » ou d'un studio de

répétition, il illustre, par son travail (en quête de *justesse*), l'activité de l'inconscient et le patient processus de réparation – mais aussi celui du ressassement – du trauma de et par la victime (en quête de *justice*), alors même que son existence à lui se révèle indécise, terriblement optionnelle. Résultat d'une histoire qui ne lui appartient pas, il est une possibilité, une hypothèse de travail (au sens même du *travail* de l'accouchement impossible), et en même temps, son propre travail *est* une hypothèse : le piano sera-t-il vraiment accordé ? Les trois femmes trouveront-elles un terrain d'entente ? Elizabeth, l'unique protagoniste de la pièce qui fait figure de grande absente, saura-t-elle se réconcilier avec elle-même ?

Bien qu'assez simple et sans doute facile, la métaphore musicale qui parcourt la pièce évoque ainsi le travail de réintégration psychologique du Réel « traumatique » – mot valise qui évoque les béances causées par le trauma – dans l'ordre Symbolique, pour reprendre la terminologie lacanienne. L'accordage du piano semble dans un premier temps se faire la métaphore du processus d'assimilation de forces psychiques antagonistes, processus par lequel Elizabeth s'efforce de construire un récit de soi cohérent et unifié, représenté par le concerto final qui apparaît comme un moyen, pour les trois femmes, de sublimer l'horreur à travers l'art. Si Harold, personnage peu loquace, se caractérise par ce qu'il *fait* plus que par ce qu'il *dit*, il semble dédoubler et commenter ainsi, dans l'activité manuelle symbolique, le processus d'harmonisation à travers la parole (le dialogue) et l'écriture (le concerto) dans lequel sont engagées Ella, Liz et Beth alors qu'elles s'efforcent de *composer* avec le trauma, de mettre en mots l'indicible et en musique l'inaudible. Les trois femmes incarnent ainsi la pulsion rhapsodique identifiée par Sarrazac, laquelle « s'exprime dans une sorte de second degré de l'action, de *retour* sur l'action » que Sarrazac appelle « métadrame »,¹³ et qui « survient lorsqu'il y a perte de l'unité dramatique et volonté de défaire, déconstruire et réinventer la forme de façon permanente ». ¹⁴ La composition et la création du concerto, qui met en forme le récit traumatique de l'enfance d'Elizabeth, traduisent et répondent à ce besoin d'exprimer et de raconter l'ineffable et de lutter contre la hantise de ne pas être entendue : « We kept his secret, and became the mute one, slouching in the corner », dénonce Liz (p. 58) ; « Nobody is listening », se plaint Beth (p. 50). En parallèle, l'accordage du piano offre une image poétique de cet effort de convergence et d'entente sur le sens à donner aux souvenirs ambivalents de la mémoire traumatique.

¹³ Sarrazac, p. 317.

¹⁴ Flore Garcin-Marrou, « Le drame émancipé », *Acta fabula*, 13.9 (2012), <<http://atelier.fabula.org/revue/document7404.php>> [consulté le 4 avril 2018].

Figure de hantise, l'accordeur de piano apparaît donc comme le maillon central du drame originel dont il est le rejeton et comme le technicien de sa mise en forme, qui à la fois œuvre à cette intime harmonie et empêche viscéralement la réduction de la dissonance qui se répète (il doit revenir sur son travail à l'Acte Deux), donnant au trauma une résonance et une rémanence irréductibles par sa seule existence. Sa présence *actuelle* dans le drame qui se donne à voir sur la scène, et sa présence *potentielle* dans le drame qui se joue en arrière-plan, invitent par ailleurs à réfléchir sur le processus d'écriture dramatique et le statut du personnage de théâtre. Alors que l'écriture elle-même implique de sélectionner parmi les chemins infinis que peut emprunter l'action et les multiples identités possibles des protagonistes, le personnage dramatique est en outre toujours en attente d'incarnation : jamais pleinement actualisé, suspendu entre la page et la scène, il a un besoin sans cesse renouvelé du corps de l'acteur pour prendre chair et voix dans l'espace et le temps, d'une production à l'autre.

A la fin de la pièce toutefois, l'ultime apparition de Harold, qui reproduit à son insu le geste d'un père incestueux qu'il n'a pas connu, met à l'épreuve la notion de personnage et introduit la catastrophe en offrant la vision d'un mimétisme impossible. Comme son géniteur des années plus tôt mais sans l'avoir jamais vu faire, le jeune homme allume le cigare qu'il tient entre ses longs doigts et le presse délicatement (« *gently* ») contre ses lèvres. Clin d'œil évident aux fameux portraits de Freud, le symbole phallique du cigare suggère, à travers cet effet de miroir incongru, le redoutable recommencement du même – qu'il laisse présager ou qu'il traduise de manière métaphorique la répétition effective de l'inceste. C'est en des termes presque identiques en effet qu'Ella décrit un peu plus tôt le geste de leur père qu'elle se remémore en train de fumer le lendemain du suicide de Jane : la coïncidence signifiante, ou « synchronicité », pour reprendre le concept de Jung, qui soutient la répétition de cette image érotique, dénonce la dimension transgénérationnelle du trauma en suggérant que l'attitude de Harold s'accorde et même se confond avec celle de son père, prédateur sexuel délicat et aimant. De fait, le fils d'Ella n'est pas que le fruit de l'horreur – « that monster's child », comme l'appelle Liz (p. 61) ; séduisant et très beau, il est également l'objet d'un coup de cœur immédiat qui cause chez Beth un trouble manifeste et la laisse sans voix lorsqu'elle le rencontre pour la première fois à la fin de l'Acte Un : « it is love at first sight » (p. 42). Figure éminemment spectrale tant qu'il reste hors scène, il est foncièrement sensuel dès qu'il apparaît sur le devant de la scène. Ce retour du même – *idem*, cette fois-ci, et non plus *ipse* : le semblable – est peut-être la seule consonnance réelle, mais terrible, à laquelle aboutit le drame. Alors que le fils se donne à voir comme l'*alter ego* du père, la fin de la pièce déjoue les attentes du spectateur en invalidant la linéarité du processus de réconciliation intime de la protagoniste, et renouvelle le

sens du tragique sur la scène contemporaine en rouvrant l'espace du doute, de l'ambivalence, des probabilités et du malaise. C'est ici que viennent se reloger la terreur et la pitié, dans cette anagnorèse qui ne donne pas tant lieu à la reconnaissance du lien d'identité entre les trois femmes qu'à celle du lien de parenté entre les deux hommes, voire à leur interchangeabilité.

Dans ce moment de réciprocité scandaleuse, le fils rejoue le complexe d'Œdipe et prend la place du père – de leur père, assis entre Ella et Beth tandis que Liz joue son solo. Personnage « fonction » à peine plus incarné que la figure paternelle qui agit à travers lui, il donne à voir le fantôme qui hante Elizabeth et donne à rejouer la scène traumatique, à travers le cigare qu'il porte à ses lèvres et l'épisode terrible de la cigogne qu'exécute Liz au piano ; dépourvu d'histoire propre et de toute autonomie, il s'inscrit dans la répétition de l'Autre et de l'autre scène, répétition qu'il rend possible précisément parce qu'il maintient l'instrument en état d'être utilisé. A leur tour, les connotations sexuelles à l'œuvre dans l'image de l'accordage de l'instrument se révèlent avec une clarté troublante. Elles jettent un éclairage nouveau sur des indications telles que celle qui précise, au sujet d'Ella et Beth dans l'Acte Un : « They listen to the piano tuner who is indulging in a little prelude » (p. 17) – le mot « *prelude* » annonçant les préliminaires (« *foreplay* », p. 72) auxquels se livrait leur père et que dénonce Liz à la fin de la pièce –, ou celle qui décrit, un peu plus loin, une intensification du jeu et signale le climax qui musèle les deux femmes : « The piano tuner indulges in a wild burst of music. They all listen » (p. 32), avant d'indiquer le retour au calme et la détente, quelques instants plus tard : « No-one speaks for a while. The tuning is coming to an end » (p. 36). Tout au long de cet acte (sexuel autant que dramatique), la nervosité de Beth n'a fait que croître au point de lui faire perdre le bouton de son manteau qu'elle tripotait nerveusement ; quant à Liz, elle finit complètement nue, après avoir retiré un à un tous ses vêtements dans l'indifférence générale parce qu'elle avait trop chaud.

Ce deuxième niveau de lecture offre donc une alternative radicale qui mine l'effort de résolution manifeste à l'œuvre dans la pièce. Alors que l'apparition du prénom d'Elizabeth sur l'affiche du concerto et le magnifique rendu du solo de piano à la fin de l'Acte Deux semblent marquer l'aboutissement effectif du processus d'intégration, la figure du double au masculin, associée à la *réitération* et non plus à la *dissociation*, s'oppose en vérité le travail de réconciliation du féminin, dont l'éclatement n'a, en fait, jamais été en passe de se résorber. Alors que, par un glissement terrible, l'accordage de l'instrument ne revient peut-être pas à autre chose qu'à l'entretien même du trauma et à la répétition de l'inceste – l'Acte Deux se passe en effet dans un studio de répétition – l'émergence d'un tel pattern vient jeter le trouble et repousse à l'infini la clôture du drame, la rendant impossible ou illusoire. C'est, de fait, ce que trahissent les

prospectus réalisés par Beth, qui a suivi les conseils de son mari William, sur lesquels les noms de Ella et Liz sont presque invisibles. Dès lors, l'incertitude se donne comme la modalité ultime d'un réalisme post-traumatique de la scène qui, en interrogeant la vérité impossible du sujet, relocalise le drame de l'humain dans l'indéterminé, le doute et l'ambivalence. Qu'il œuvre dans l'ombre des dissonances traumatiques ou dans la lumière de convergences monstrueuses, l'accordeur de piano de la pièce de Cooper se donne finalement comme l'anti-héros d'une zone grise où les positions de victime et bourreau sont fondamentalement brouillées.

BIBLIOGRAPHIE

- Ayto, John, et John Simpson, « Stork », *Oxford Dictionary of Modern Slang*, 2^{ème} éd. (Oxford : Oxford University Press, 2010)
- Bowins, Brad, « Psychological Defense Mechanisms: A New Perspective », *The American Journal of Psychoanalysis*, 64.1 (2004), 1-26
- Chabrol, Henri, « Les mécanismes de défense », *Recherche en soins infirmiers*, 82.3 (2005), 31-42
- Cooper, Helen, *Three Women and A Piano Turner* (Londres : Nick Hern Books, 2004)
- Ferenczi, Sándor, « Confusion de langage entre les adultes et l'enfant. Le langage de la tendresse et de la passion (1933) », in *Psychanalyse 4 : Œuvres complètes : 1927-1933* (Paris : Payot, 1982), pp. 125-138
- Garcin-Marrou, Flore, « Le drame émancipé », *Acta fabula*, 13.9 (2012), <<http://atelier.fabula.org/revue/document7404.php>> [consulté le 4 avril 2018]
- Jung, Carl C., « The Theory of Psychoanalysis », in *The Collected Works of C.G. Jung*, 20 vols (Princeton : Princeton University Press, 1954-1990), iv : *Freud and Psychoanalysis*, trad. R. F. C. Hull, dir. Gerhard Adler (1961), pp. 83-226
- Sarrazac, Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne : de Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès* (Paris : Seuil, 2012)
- Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre I* (Paris : Belin, 1996)