

2^e tableau : l'inceste outil dramaturgique contemporain

Inceste, mémoire et thérapie dans *Anna WEISS* de Mike Cullen

Danièle Berton, Université de Clermont-Ferrand

L'inceste n'a cessé de susciter le questionnement dans les sociétés humaines, la survie de l'espèce demeurant la priorité. Dans son article « Rivages et Mirages de l'inceste dans 'Tis Pity she's a Whore' », Raymond Gardette définit ainsi le tabou : « L'inceste, la tentation de s'unir à soi-même, est ainsi dénoncée comme autodestruction » (R. Gardette p. 14).

De l'âge classique à nos jours —y compris de la Renaissance aux Lumières, période pendant laquelle John Ford a écrit son drame tragique— des auteurs se sont intéressés à ce sujet polémique qui défraie régulièrement la chronique. Victimes et bourreaux y sont momentanément surexposés. Ils retombent ensuite dans l'ombre et dans le silence de la honte, la douleur ravageant le cercle familial. L'inceste est un crime puni par la loi (B. Robinet). Dans les faits, le témoignage relevant du privé, combien de délinquants sexuels ne sont pas condamnés, faute de preuve ? Pour la même raison, combien sont accusés à tort pour assouvir quelque vengeance sordide ?

Les dramaturges ont, au cours des siècles, exploré et revisité les cas d'inceste empruntés à la Mythologie. Ils ont exposé et débattu des questions morales et existentielles qui s'y rapportent telles que l'homicide, l'exil, l'excommunication, l'infamie et les tares congénitales. Ces interrogations ont toujours servi le fond dramatique tragique et parfois même, de façon paradoxale comme le souligne Raymond Gardette dans son article sur l'œuvre de John Ford : « L'obsession de l'interdit religieux, où la loi naturelle s'oppose au code social, s'associe à la transgression, le franchissement des limites permises vécu comme le dépassement des rivages de la mortalité : les deux amants incestueux sont mis à mort alors

que leur beauté suscite l'admiration » (R. Gardette p. 5). Dans les arts, la passion transgressive fascine.

De nos jours, les mœurs évoluant, l'angle d'approche dramatique n'est plus d'ordre religieux. Moins philosophique, il est surtout sociétal. Dans son travail intitulé « De John Ford (1586-1640) à Joe Orton (1933-1967) : inceste et anarchie », Elisabeth Angel-Pérez s'interroge sur la finalité d'un « théâtre de l'inceste » : « l'inceste est un langage politique ; il met au défi les lois, et avec elles, les institutions qui en sont les garantes. » (E. Angel-Pérez p. 53). C'est dans cette optique que Wendy Lill, écrivain, femme politique et élue canadienne (Nouvelle-Ecosse), construit sa pièce *All Fall Down*. Elle traite des effets dévastateurs de la rumeur qui calomnie l'enseignante et le père d'un petit garçon accusés de pédophilie et d'inceste à tort (D. Berton-Charrière p. 171).

Les liens qu'entretiennent texte et contexte, ainsi que la prise en compte de la réception spectatorielle, favorisent ces nouveaux choix et leurs orientations contemporaines. La tragédie aristotélicienne délaissée, les drames se recentrent sur des « héros » ordinaires et sur leur intimité familiale, comme l'avaient fait leurs prédécesseurs dits domestiques. Inspirée par des thérapies controversées dans les pays anglo-saxons ces dernières années, la pièce *Anna Weiss* de Mike Cullen pourrait s'inscrire dans la longue tradition des chroniques, si le huis clos qui la structure n'évoquait un théâtre plus moderne axé sur la confrontation de duellistes prêts à tout pour faire émerger un traumatisme enfoui et pour libérer la parole. Comment dire l'indicible sans réveiller des blessures passées profondes dont la cicatrisation ne s'est opérée qu'en surface ? Parole contre parole, dénonciation contre démenti, la quête de la vérité passe par des face à face douloureux. *Anna Weiss* est une pièce sur la confiance et sur la défiance. La mise en scène s'articule autour de séquences intimistes documentées. La scénographie est sobre ; sa structuration proxémique joue surtout sur les espaces semi-fixe et informel (c'est-à-dire interpersonnel) (Patrice Pavis p. 275). Les enjeux sont l'appropriation et son contrepoint, la protection.

Le travail qui suit s'intéresse au contenu nouveau du « théâtre de l'inceste », tel que l'aborde Mike Cullen dans sa pièce *Anna Weiss*. La transtextualité enrichit son orientation topique. Ce drame s'inspire d'écrits de natures différentes, y compris de travaux à caractère scientifique et

juridique, qui traitent de l'inceste et des solutions curatives proposés aux victimes de traumatismes.

Créée au *Traverse Theatre* d'Edimbourg en août 1997, *Anna Weiss* a été reprise au *Whitehall Theatre* de Londres deux ans après (novembre 1999) dans une mise en scène de Michael Attenborough¹. Ce drame en deux actes qui traite d'enfermement et de libération psychologiques est claustrophobique. Dans un huis clos déroutant, patiente et thérapeute tentent d'exhumer et de confronter le passé douloureux. Inceste et pédophilie y inscrivent leur marque indélébile palimpseste. Critique de procédés où le transfert brouille les cartes, le texte met à nu le déni, le flou, le refoulé et son retour. L'impuissance à affirmer la vérité et le factuel magnifie le manège trouble des acteurs en présence ainsi que les jeux de miroirs. Dans un chassé-croisé perturbant, les personnages en quête de certitudes et d'apaisement s'égarent, se retrouvent et se perdent au cœur d'une expérience psychothérapeutique tout à fait inquiétante.

Dès la scène d'ouverture, Mike Cullen scénographie la notion de recherche. Dans un décor domestique vidé de son mobilier, deux femmes s'affairent : elles déménagent. Seules quelques caisses, deux vieilles chaises en bois et quatre valises sont là pour rompre le vide de l'espace scénique et le néant mental créés par leur départ. La fêlure et le malaise sont palpables. La conversation est laborieuse ; Anna et Lynn ne sont pas sur la même longueur d'onde. L'une, peu diserte, ne cesse de fourrager dans les caisses de livres alors que l'autre s'évertue à combler les silences de sa destinataire par un flot incessant de paroles qui mêlent conseils, reproches et réflexions analytiques. L'une est perdue dans la recherche d'un manuel de survie alors que l'autre l'est dans la quête d'une oreille prête à recevoir ses cogitations et ses considérations tant psychologiques que métadiscursives. Le contraste est saisissant ; il souligne une totale absence de communication. Lynn se mure dans le mutisme, l'ellipse et le refus. Le bavardage d'Anna, à contre-emploi, fait écran ; elle essaie de se dévoiler mais en vain :

Pause. LYNN resumes her search.

ANNA. It may seem, and I don't blame you for this, but in the way that I behave, in the face I *present*, it may seem that I have a pretty tough hide. But sometimes, just sometimes...

LYNN. You gave me the book.

Pause.

ANNA. What book ?

LYNN. The book which...

ANNA. I gave you lots of *books*...

LYNN. The one about survival. *Pause.* [p.14]

Les didascalies définissent le ballet ininterrompu des déplacements d'Anna qui entre et sort comme un piston mécanique (« exits again » est leitmotiv). Scénographie et jeu sont aussi dépouillés que l'appartement que les deux femmes quittent pour construire un ailleurs et, surtout, pour se re/construire ailleurs. Déménager et tout oublier, se forger un avenir et une nouvelle identité grâce à la résilience sont au cœur même de la pièce. Défini comme suit, le concept induit quelques afférents qui élargissent le champ apparemment investigué par le dramaturge :

En psychologie clinique, la résilience est la capacité à vivre, à réussir, à se développer en dépit de l'adversité. D'un point de vue psychique, il s'agit de la possibilité pour un individu de développer des mécanismes de résistance et de survie malgré les vicissitudes de l'existence, des circonstances difficiles, des malheurs, un choc traumatique ou un environnement défavorable, voire hostile. Sorte d'endurance face au stress post-traumatique, la résilience offre au sujet un sentiment de compétence, une ouverture différente sur lui-même et d'autres perspectives qu'un stress continu ou répétitif. Ce mécanisme psychologique restaure ainsi une certaine confiance en soi impliquant plus de sécurité intérieure et apporte de nouvelles possibilités d'épanouissement malgré les difficultés rencontrées, les traumatismes subis ou les risques d'abréactions désagréables. [Illel Kieser 'l Baz]

Dans une longue tirade, Anna parle des sentiments confus que l'entre-deux de la situation engendre :

ANNA. Last nights. Bloody depressing. (*Pause.*) Stuck in limbo, neither one place nor the other, not quite gone, not quite arrived.[...] Much better, don't you think to make a clean break, get out before the end, no regrets. (*Pause.*) Make the decision and just go. Because you get obsessed, with tidying up, with everything put in its place, the old life neatly *resolved*, you you you feel *obliged*, say *goodbyes*, all that crap, what you *don't* see, what you *don't* see—that it's already resolved for you, it became resolved the minute the decision was made, the second you decided to move on, it was resolved for you, and these feelings of of of *completion*, the need to complete rests with *others*, and they tug on you like a nagging doubt, but

true, *true* liberation lies in the courage to *avoid* such endings, being brave enough to walk away. (Pause.) [...] we get in the car and go, just go, right now, up and leave this life for *others* to resolve. (Pause.) What do you say ? [Cullen p. 16]

Les composants proxémiques de la chorégraphie des deux femmes soulignent leurs attitudes et caractères contraires et complémentaires : Lynn, vingt ans, se tait et se meut peu tandis qu'Anna, la trentaine, parle et bouge sans arrêt. Elle est irrésistiblement attirée par le hors champ et semble revisiter le jeu de la bobine freudien—Fort-Da—(B. Robinet). Sa voix sonore se fait entendre des coulisses ; lien phonique ininterrompu avec son auditoire, elle est porteuse de « gap fillers ». Elle sature le vide et le silence d'une façon énergique que Lynn ne semble pas apprécier. L'une est prête, l'autre ne l'est pas.

La séquence d'ouverture donne le ton : l'argument se développe autour du vide, du néant, de la béance et de son remplissage. Anna, maître de cérémonie, leur donne une orientation toute particulière et un titre scientifique pour un ouvrage qu'elle envisage d'écrire : « Hole Blindness — The Male Affliction ». Ce sera l'histoire d'une cécité générale (homophone « whole »/ « hole » oblige) et celle d'une cible spécifique (le sexe de la femme, objet du désir de l'homme). Le propos d'Anna est excessif, abusif, et sa théorisation hâtive, ce qu'elle ne manque pas de reconnaître, litote à la clé :

you know what I think about people who *generalise*, but all men, and I mean *all* men, share a common affliction...somebody should write a book...in fact, *I'll* write it, and you know what I'll call it? Hole Blindness—The Male Affliction. [...] Because, and stop me if I'm wrong, but a man, any man, looks at a woman, any woman, what does he see? A hole to be filled. » (p. 6).

Anna généralise et rationalise une idée arbitraire qui accuse la moitié de l'humanité de perversité. Pour elle, les hommes sont des prédateurs, des violeurs et des pédophiles en puissance. Le propos détonne dans la bouche d'une clinicienne expérimentée (« Ten years of experience, to be exact » p. 4) qui condamne sans discernement l'autre sexe, bouc émissaire (pharmakos) tout désigné. La peur ou la frustration personnelle motiverait-elle ce personnage dont la fonction scientifique supposerait plus de mesure ? Pour Anna, tous les mâles chassent, piègent et capturent pour assouvir leurs désirs immédiats et leurs pulsions, quel qu'en soit l'objet, femme d'âge mûr ou

fillette : « desire knows no boundaries. Class, race, sex, age, all invisible to your average male on a hole hunt. » (p. 6). Une allusion à l'inceste apparaît à la fin du développement : « The Love of a Caring Father, anything to make it look attractive [...] » (p. 6). En quelques lignes, Anna schématise un système binaire, manichéen, fait de proies et de prédateurs, de victimes et de bourreaux. Elle accuse la société de cacher ses travers pervers derrière des comportements policés, l'hypocrisie occultant l'obscène et dissimulant l'amoral. Les pères trop aimants et trop attentionnés n'en sont que plus dangereux à ses yeux. Anna pense que tout le monde souffre de cécité mentale et de jugement altéré, que tout le monde ferme les yeux pour que la morale soit sauvée dans un jeu de « pas vu, pas pris » malsain, dénoncé dans le slogan « se taire c'est laisser faire » (B. Robinet). L'exploitation métaphorique de la pathologie motif (la cécité) joue sur l'ambivalence, sur la faute et sur sa couverture immorale. Anna dénonce l'indifférence des aveugles et des sourds opportunistes. La lâcheté de l'entourage accroît la souffrance des jeunes victimes dont le sexe est ici comparé à un œil, violé, littéralement énucléé, privé de sa fonction sensorielle initiale. La métonymie amplifie les notions de supplice et de handicap. L'aveuglement est ici paradoxalement protection et torture, convenance, déchirement et deuil. Le discours d'Anna est agressif et réducteur. Il est cru et direct. Il traite de l'animalité et de la bestialité masculine. L'exagération sous-entend quelque possibilité homosexuelle dénoncée par David plus tard dans la pièce (p. 59). Ces paroles ne conviennent pas à une énonciatrice psychoclinicienne qualifiée dont les propos sonnent ici à contre-emploi (« I'm sure you're eminently qualified », lui dira plus tard David, p. 35). S'approprie-t-elle les lieux communs de féministes extrémistes et les clichés exagérés sur le sujet ? Donne-t-elle libre cours à une opinion personnelle, profonde et sensible ? Cherche-t-elle à provoquer une réaction chez l'autre ?

Lynn et Anna sont des duettistes qui s'affrontent malgré des liens affectifs forts. A-t-on affaire à un couple ou à l'incarnation allégorique du Moi et de l'Autre à la lutte ? L'auteur ne donne pas la clé dans la scène d'ouverture. L'acte II fournit quelques réponses lorsqu' Anna révèle à David, le père de Lynn, la stratégie clinique qu'elle met en place en vue de la guérison de sa jeune patiente et amie : « Do you know how sick your daughter is ? / *Pause* / That she's that she's close to suicidal ? / *Pause* / [...] But in so far as helping your daughter, to move forward into *healing*,

you have a part to play [...] » (p. 37). Les caractères italiques du texte original appellent l'emphase et l'intonation idoine dans le jeu de l'acteur ; l'objectif est magnifié. Il faut soigner Lynn, névrosée (D. Giffard) et suicidaire, la soulager dans ses maux issus d'anciens traumatismes. La psychothérapie explique ainsi le processus pathologique :

Par ailleurs, les répétitions traumatiques, angoisses, inhibitions et cauchemars se retrouvent chez des sujets très névrosés qui ont été maltraités au cours de leur enfance. C'est également parce qu'il est dénué de sens, que le trauma engendre tout un cortège de symptômes — somatisations, perte de l'estime de soi, troubles relationnels, manque de confiance, marginalisation sociale, idéations suicidaires, passages à l'acte, autodestruction, addiction, dépression, etc. Ajoutons que le tourment psychique dure tant que le sujet ne parvient pas à reconnaître et à faire reconnaître sa souffrance. Dans ces contextes, tant le langage — comme expression de l'authenticité de la personne — que les émotions ont été verrouillés par l'effet du traumatisme. Or, la résilience peut être un moment d'élaboration permettant au sujet de libérer un discours sur son histoire et/ou de tenter de déverrouiller cette double fermeture. Sous l'effet de la résilience, le traumatisme peut ainsi devenir un moteur. Toutefois, la résilience ne suffit pas toujours ou n'apparaît pas de manière aussi spontanée. Les facteurs favorisant le processus résilient peuvent être enrayés ou inhibés. Cette capacité est souvent enfouie, voire empêchée par l'état de stress post traumatique, les divers symptômes associés et les réactions du corps social. (Yves-Hiram Haesevoets p. 330)

L'hypocrisie, l'obscène et le rôle (« a part to play ») appartiennent au champ thérapeutique investigué par l'auteur ; la sémantique (étymologie ou sens usuel) rappelle leur portée métadramatique et métathéâtrale. Dans la pièce, une place importante est accordée aux jeux de rôles cathartiques et à la mise en abyme.

Dans la deuxième moitié du drame, Anna conçoit un cadre et un protocole cliniques : comme un metteur en scène, elle distribue les rôles. David, le géniteur, se voit attribuer celui du père incestueux qu'il récuse d'abord violemment puis, avec de moins en moins de force au cours d'échanges houleux. Hors de lui, il s'exclame : « I acknowledge *nothing*. I accept *nothing*, you understand ? What do you think, I came here like some *child*, to be *told*, to be *accused* ? I see no facts, there *are* no *facts*. ». David

dénonce l'absence de preuve qui l'accablerait. Le mot « facts » est répété deux fois dans une structure métabolique ; la rhétorique insiste ainsi sur la vérité garantie par des signes tangibles nécessaires. Il ajoute ensuite pour se disculper : « She [Anna] told me, she told me I had to confess. [...] That I had to confess, or you'd kill yourself » (p. 57). Epizeuxie et anadiplose donnent à l'aveu de David une maladresse puérile et confèrent à la démarche de la psychothérapeute une tournure pernicieuse ; David bredouille qu'il a cédé au chantage affectif d'Anna parce qu'elle brandissait la menace d'une tentative de suicide de Lynn : la modalisation itérée « had to » renforce l'idée de contrainte. A-t-on affaire au déni d'un père coupable du crime odieux et contre-nature de l'inceste ou à la révolte d'un innocent qui refuse de porter la responsabilité de la dépression suicidaire de sa fille et d'un forfait qu'il n'a pas commis ? Mike Cullen cible ainsi ce qui est essentiel dans la plupart des cas : la valeur de la parole de la victime d'un abus sexuel, évidemment perpétré sans témoin extérieur. Il n'oublie cependant pas celle de l'accusé.

Huis clos dans le huis clos, une confrontation père/fille, violeur/violée, est organisée et mise en scène. Bien qu'elle en ait préalablement rejeté l'idée et bien que Lynn ait convoqué David sans l'avoir prévenue, Anna se charge de diriger l'entrevue. L'acte II s'ouvre d'abord sur Anna et David, face à face. Tous deux sont assis. Lorsque David perd l'ascendant, il se lève et appelle sa fille restée hors scène. Dès que celle-ci entre sur le plateau, elle affirme son désir de renverser une situation dont elle veut personnellement assurer le contrôle ; elle s'impose et exige que les deux autres se taisent. Anna devient alors spectatrice d'une séquence qui lui échappe ; elle observe un jeu dont elle a perdu les règles et les commandes. Comme dans le carnavalesque classique, le maître devient sujet. Les rôles s'inversent : le trio est à la lutte et la scène tourne à l'affrontement. Chacun souhaite rester sur ses positions, déstabiliser l'autre et le pousser à investir un emploi qu'il n'a pas choisi, qui n'est *a priori* pas le sien. La séance thérapeutique est mise en abyme ; elle prend un tour inattendu. La pratique se veut médicale, mais l'est-elle vraiment ? Ses effets sont brusques car David, furieux, se jette sur Anna : le corps à corps est brutal. Elle est décontenancée. La didascalie indique : « *continues to stand but she's beginning to panic* » (p. 61). Il l'attrape par les cheveux. La violence envahit l'espace et la parole se libère enfin. Insultes et reproches fusent

mais le fond traumatique profond, lui, ne s'oralise que plus tard. Dans un premier temps, Lynn présente à son père une longue liste de griefs, d'états douloureux et de scènes sordides, qu'elle a préalablement rédigée sous le contrôle d'Anna, en psychothérapie. C'est le fruit d'un travail pénible de remémoration, d'exhumation du souvenir perdu :

The following is a list of memories, recovered through hypnosis over the past year and a half. These memories concern sexual abuse at your hands, and have been suppressed for most of my life. A copy of this statement has been formerly lodged with the police. » [p. 46]

Sur la feuille, s'inscrit le témoignage de l'enfant abusée devenue adulte ; le réprimé a refait surface et s'est exprimé. David nie le tout avec force. Il parle de sa vie brisée par le scandale. De son épouse, éprouvée, en cure de sommeil. Il se victimise. Ironique, Anna l'accuse de se poser en martyr. Il plaide non coupable dans une scène qui tourne au procès. Son avocat lui avait déconseillé de se rendre au rendez-vous donné par sa fille. Peu à peu, surgissent ses propres blessures d'enfance (p. 40-43). De chaque détail, suinte le mal-être, l'inconfort et la rudesse. Des tics langagiers, idiosyncrasies verbales apparemment banales, sonnent comme des aveux : seize occurrences de « fucking » envahissent une réplique de vingt et une lignes (p. 42-43). Il évoque la maltraitance subie dans le passé ; les images remontent à sa mémoire, nettes et détaillées. Il les décrit à Anna. La peur inhibée affleure.

Dans cette pièce, l'expression de l'intime bafoué et refoulé est douloureuse. L'empathie est détournée. Chacun essaie de fouiller le passé et de s'y retrouver. Les souvenirs sont éclatés ; les personnages se les approprient différemment. Comment savoir qui dit le vrai ? La mémoire a-t-elle effacé les traces ou est-elle manipulée par des falsificateurs opportunistes ? Les accusateurs sont tour à tour accusés. Les échanges se décomposent systématiquement en unités elliptiques, fragmentées, où l'apophyse domine. Il faut les décoder, tisser du sens dans les interstices d'un texte discontinu et interpréter le non-dit. La pénétration de l'intime de l'autre est au centre du celé et du réprimé. La déchirure et sa reconstruction sont les objets de la quête : exhumier le refoulé enfoui profondément est à la fois objectif source d'espoir et perspective terrifiante : « The hole. The hole. Terrifies the living... it's where they came from, and where they spend their entire bloody lives trying to get back to, scares the living death out of them » (p. 7). Il faut déterrer le traumatisme et libérer la parole : « Like maybe an

accident, a traumatic event, we put them away, deny them, we bury them, repress them because they bring us pain.» (p. 40) Néanmoins, les personnages y font obstacle ; ils s'interrompent les uns les autres, rejettent et haïssent leurs interlocuteurs ; un dialogue de sourds s'instaure. Il semble même cautionné par la clinicienne qui conseille à Lynn de se méfier des prédateurs pervers qui ne ressentent aucune compassion et qui savent manipuler les autres par le langage, apprivoisé avec art ; le mensonge est leur arme : « ...your only chance is not to hear them, never listen, block out their words, never see them... ». De son côté, David supplie : « Lynn, please, listen, hear me... » (p. 56). La scène tourne au combat cacophonique. David répète avec horreur ce qui lui est reproché, il énumère ces accusations qu'Anna a extirpées des tréfonds du psychisme de Lynn, fouillé pendant un an et demi pour reconstruire le refoulé traumatique. Lynn s'est alors souvenue d'attouchements incestueux et pédophiles, dès l'âge de trois ans, de viols sur son corps adolescent et d'une chambre où les amis de son père auraient assouvi leurs fantasmes. Sa sexualité perversie dès l'enfance s'est exacerbée à la puberté où, provocante, elle confesse s'être donnée à son père pour quelques cadeaux, pour le faire payer, dit-elle amère : fantasme ou réalité ? Les images recontextualisées sont nettes et détaillées, sans ambages.

Après les éclats de voix, l'acte II se développe comme une séance de psychologie clinique collective portée par un rythme lent et syncopé. Les uns bredouillent, les autres bégaiement. Les phrases ne sont jamais terminées. La syntaxe est tronquée. Le discours est fragmentaire à l'image de ce que produit la mémoire des personnages. Les ratés se succèdent. Tout se répète, des segments linguistiques aux souvenirs ressuscités. L'itération crée la litanie et la mélodie. La session est hypnotique, la suggestion est au centre des soins procurés. La parole commence à circuler. Pendant la séquence, les personnages souffrent. Cependant, Anna semble satisfaite des progrès accomplis par sa patiente. Le processus médical suit son cours :

En éveillant le psychisme, une thérapie peut tenter de faire émerger un processus résilient. L'objectif du travail thérapeutique est de transformer le traumatisme en moteur, en pulsion de vie : exploiter, éduquer, ou soigner le traumatisme, le conduire "hors de", pour mieux le travailler. C'est le trauma qui sécrète de l'inconscient, qui donne un sens profond à nos désirs et à nos vérités, mais également à nos angoisses. La psychothérapie est un travail verbal qui essaie d'apprivoiser les émotions que le trauma soulève. La bienveillance de l'écoute et l'empathie

essayent de libérer le sujet de sa "commotion psychique". La parole circule et prend alors le pas sur le trauma. (Illel Kieser 'l Baz)

Soudain, un coup de théâtre rompt la progression et bouleverse l'ensemble : Anna, elle aussi, se souvient de son enfance traumatique. Dans un état de transe légère, elle revit son passé oublié ; la vérité lui explose en pleine tête. Pronoms et adjectifs possessifs glissent d'un référent à l'autre, de Lynn à Anna, et les rôles s'inversent tout à fait :

LYNN : Who do you see, Anna ?

ANNA : No !

LYNN : Who do you see ? *Pause*

ANNA : My...

LYNN : Your...?

ANNA : I saw my f... *Long pause*

LYNN : Your father ?

Le dialogue est entrecoupé de pauses qui laissent aux images le temps de remonter jusqu'à la mémoire d'Anna. La ponctuation souligne à quel point la verbalisation est difficile. Le mot « father » (clé du traumatisme incestueux) ne prend sa forme pleine qu'avec l'aide de Lynn (patiente-clinicienne) qui dirige la session. L'ambiguïté du « f... » est révélatrice. Assaillie par la réalité qu'elle découvre brutalement, la clinicienne patiente (Anna) prend conscience que sa situation psychologique nouvelle n'est pas sans effet déontologique : l'authenticité des réminiscences de Lynn, obtenues pendant la période de cure, est mise en doute. Lui aurait-elle inconsciemment imposé ses propres maux et son propre passé douloureux ? La reconstruction mémorielle de Lynn a-t-elle été impropre ? L'appréciation et l'interprétation médicales, ont-elles été erronées ? Y a-t-il eu transfert ? Anna est perdue. En quatre monosyllabes accentués en spondées, la métaphore « ...what's yours, what's mine... ? » (p. 69) résume le dilemme terrifiant. Les points de suspension graphient un silence lourd de sens et de questionnement : le référent du « what » (répété deux fois) est le passé de chacune des deux femmes. C'est leur vie que le pronom renferme. Le passage du « yours » au « mine » implique un échange d'identité. S'approprier les souvenirs de l'autre c'est aussi faire table rase des siens, de ce sur quoi l'on s'est construit. En quelques secondes, Anna se trouve face à un champ de ruines. *A contrario*, Lynn se sent presque libérée dans la nouvelle configuration du problème ; elle se veut rassurante, prônant la résilience : « We 'll start again. (*Pause*) We'll

unpick it.» (p. 69). D'un geste maternel, elle réconforte sa thérapeute dévastée, redevenue enfant. Le retour de la mémoire s'est fait régression. La didascalie précise : «*LYNN hugs ANNA, kisses her on the top of the head.*» (p. 69).

Le drame de Mike Cullen sert le théâtre de l'inceste de son approche nouvelle. Il ne met pas en scène (comme chez J. Ford par exemple) des individus consentants, liés par une passion consanguine que condamne l'éthique de nos institutions. Il se concentre sur le traumatisme infligé par l'inceste subi et sur sa cure. C'est de cette dimension que naît son originalité. Du dénouement inattendu, s'échappe un appel à la vigilance : dans le domaine thérapeutique spécialisé dans ce type de cas, sévissent parfois des apprentis sorciers. Le message est politique (dans le sens large du terme). Bien que l'intertexte polygénérique ne transparaît pas dans la pièce qui n'est pas un documentaire scientifique et historique, un substrat législatif et médical sérieux l'alimente. S'y développe la satire d'une thérapie/ psychologie clinique. Elle dénonce les chausse-trappes liées au syndrome de la fausse mémoire, les pièges des faux souvenirs induits (« False Memory Syndrome » ou « FMS ») (John Hochman). *Anna Weiss* est un drame documenté. L'auteur critique ces pratiques curatives controversées que les Anglo-Saxons appellent « Recovery Memory Therapy » (« RMT »). Dans un article sur le sujet, John Hochman expose leurs dangers :

Thousands of patients (mostly women) in the United States have undergone or are undergoing attempted treatment by psychotherapists for a non existent memory disorder. As a result, these same therapists have unwittingly promoted the development of a real memory disorder: False Memory Syndrome.

Les victimes de traumatismes de toutes sortes, y ont parfois recours pour libérer leur mémoire verrouillée et soigner leur mal-être quotidien. Celles qui ont enduré des abus sexuels pendant leur enfance souffrent d'un syndrome appelé « Incest Survivor Syndrome (ISS) », cause de pathologies physiques et mentales à l'âge adulte. La technique « RMT » ou « Recovery Memory Therapy » est proposée aux « survivants » de l'inceste : « The purpose of RMT is to enable the patient to recover into consciousness not only wholly accurate recollections of ancient sexual traumas, but also repressed body memories (such as physical pains) that occurred at the

time of the traumas.» Parmi les solutions thérapeutiques proposées aux patients, l'on compte l'hypnose qui aide à recréer des images perdues et des associations oniriques. Un tel procédé n'est pas exploité dans la pièce. Néanmoins, le texte de Mike Cullen s'appuie sur un style rhétorique hypnotique. De plus, dans la construction de l'histoire, le dramaturge utilise les méthodes susceptibles de désaliéner le malade : feuilleter un album de photos ou provoquer des confrontations familiales. L'ouvrage sur la survie que Lynn cherche désespérément dans la scène d'ouverture et qu'Anna raille sans ménagement, rappelle le manuel américain à très fort tirage intitulé *The Courage to Heal*. John Hochman écrit à son propos :

They will read books found in "Recovery" sections of bookstores. The best known book, *The Courage to Heal*, is weighty, literate, and thus appears authoritative. Authors Laura Davis and Ellen Bass have no formal training in psychology, psychiatry or memory. This paperback, modestly priced at \$20, has sold over 700,000 copies. (John Hochman)

Le clin d'œil de Mike Cullen est évident : Anna répète le mot « healing » à plusieurs reprises (p. 4 et p. 37).

Dans *Anna Weiss*, le coup de théâtre réverbère les avertissements fournis par les États Unis où la cour de justice, le conseil de l'ordre et l'Association des Psychiatres se sont déclarés opposés à l'utilisation de tels procédés en raison d'inquiétantes dérives psychosectaires et spiritualistes :

Memories can be deliberately distorted in adults by presenting a display of visual information, and later exposing subjects to verbal disinformation about what they saw. This disinformation often becomes incorporated into memory, contaminating the ultimate memories that are recalled. (John Hochman)

Bien que tous les psychothérapeutes traînés en justice ne soient pas des escrocs et des illuminés, il ressort que l'empathie, composante essentielle du processus curatif recèle quelques failles. Sa démarche est paradoxale car elle exige du professionnel psychoclinicien deux attitudes contradictoires : s'impliquer, être à l'écoute (par exemple, « hear », « listen » et leurs dérivés sont répétés sans cesse p. 4, l'interprétation et le paregmenon se complétant) et rester à distance : « un patient a besoin de la chaleur humaine de son thérapeute pour oser lui livrer ce qu'il a de plus précieux, intime, douloureux en lui. Mais il a besoin évidemment aussi que son thérapeute ne soit pas dans l'affectivité » (T. Tournebise). Ce double jeu

est exploité et scénographié dans *Anna Weiss* ; il explique les relations ambiguës qu'entretiennent les deux personnages féminins et permet le changement de rôles dans la scène de la révélation finale car, comme l'explique le psychothérapeute Thierry Tournebise, « L'empathie consiste à saisir avec autant d'exactitude que possible, les références internes et les composantes émotionnelles d'une autre personne et à les comprendre comme si l'on était cette autre personne ». Selon lui, le danger tient à ce qu'il nomme « l'illusion du miroir » qui nécessite un « guidage non directif » de la part du praticien :

Celui qui s'adonne à l'empathie ne fait que du narcissisme relationnel. Croyant accéder à une compréhension de l'autre, il ne voit que lui-même [...] il ne voit qu'une image erronée de lui-même. En effet, si plus tard il vit une situation équivalente à celle de son interlocuteur d'aujourd'hui, il vivra une expérience très différente de ce qu'il avait imaginé. [T. Tournebise]

Lorsqu'elle confronte, ou plutôt affronte, David, Anna disserte sur l'empathie. Elle la conseille vivement :

ANNA: And you come here to talk about *yourself*, make a case for *yourself*, a martyr of *yourself*, in the misguided hope that maybe you can garnish some sympathy, which would... [...]

But in so far as helping your daughter, to move forward into *healing*, you have a part to play, by listening, by accepting what she says as *fact*, by seeking for forgiveness, and so facilitating... [p. 37]

De son côté, elle fait preuve d'un excès de sensibilité, d'émotivité et d'irritabilité qui nuisent au bon déroulement du processus thérapeutique. Elle est trop proche de Lynn (David soupçonne même leur relation d'être homosexuelle, presque incestueuse). Son comportement génère le trouble et des états malsains, agressifs et dépressifs, contraires aux objectifs et buts recherchés. Elle se laisse déborder par la situation car, « L'inconvénient majeur de l'empathie est qu'elle produit [...] une sorte d'état fusionnel, générant illusion, confusion et affectivité. Il n'en résulte aucune chaleur humaine, mais par contre beaucoup de stress et d'incompréhension » (T. Tournebise.). Le sujet est intéressant à plus d'un titre : sa métathéâtralité issue de l'illusion et des jeux de rôles se superpose sur le discours à teneur médicale. Se mettre à la place de l'autre est complexe et risqué. Anna s'y perd comme s'y perdrait un acteur qui aurait oublié les règles du jeu (Pavis

p. 183 §4) et qui ne serait plus « porteur distant » et « insensible » comme le disait Diderot dans son *Paradoxe sur le comédien*.

J'insiste donc, et je dis : « C'est l'extrême sensibilité qui fait les acteurs médiocres ; c'est la sensibilité médiocre qui fait la multitude des mauvais acteurs ; et c'est le manque absolu de sensibilité qui prépare les acteurs sublimes. » Les larmes du comédien descendent de son cerveau ; celles de l'homme sensible montent de son cœur : ce sont les entrailles qui troublent sans mesure la tête de l'homme sensible ; c'est la tête du comédien qui porte quelquefois un trouble passager dans ses entrailles ; il pleure comme un prêtre incrédule qui prêche la Passion ; comme un séducteur aux genoux d'une femme qu'il n'aime pas, mais qu'il veut tromper ; comme un gueux dans la rue ou à la porte d'une église, qui vous injurie lorsqu'il désespère de vous toucher ; ou comme une courtisane qui ne sent rien, mais qui se pâme entre vos bras. Avez-vous jamais réfléchi à la différence des larmes excitées par un événement tragique et des larmes excitées par un récit pathétique ? On entend rencontre une belle chose : peu à peu la tête s'embarrasse, les entrailles s'émeuvent, et les larmes coulent. Au contraire, à l'aspect d'un accident tragique, l'objet, la sensation et l'effet se touchent ; en un instant, les entrailles s'émeuvent, on pousse un cri, la tête se perd, et les larmes coulent ; celles-ci viennent subitement ; les autres sont amenées. Voilà l'avantage d'un coup de théâtre naturel et vrai sur une scène éloquente, il opère brusquement ce que la scène fait attendre ; mais l'illusion en est beaucoup plus difficile à produire, un incident faux, mal rendu, la détruit. (Denis Diderot, A. Sautet, p. 16-17)

La fable de Mike Cullen s'ancre dans la réalité sociétale, scientifique et juridique. Cette œuvre dramatique porte en son texte une mise en garde sérieuse contre l'usage de l'hypnose en victimologie clinique. Support de la résilience et de la structuration individuelle, traitement de la mémoire réprimée favorisant le retour du refoulé, elle peut s'avérer dangereuse. Effet de réel, *Anna Weiss* met en scène une séquence proche d'une séance de ce type : la situation, les composants linguistiques, le jeu et le traitement stylistique y contribuent. La facture est technique et esthétique. Rythme et prosodie structurent et déstructurent le texte, lui donnent sens par la désambiguïsation sémantique (P. Pavis, p. 310 §4). Dans *Anna Weiss*, la forme discontinue du discours souligne des effets de rupture énonciative et conceptuelle. Silences, pauses et respirations sont autant de trous, de vides, d'espaces de détresse qui aspirent les personnages névrosés qui,

psychologiquement aveugles et sourds, se cognent aux autres et à eux-mêmes.

Le corps du texte de Mike Cullen est scarifié de signes cicatrices. Ils ponctuent et déchirent le mutisme. L'œuvre de ce dramaturge écossais contemporain fait voler en éclats la loi du silence. Parler de l'inceste dérange. Se taire tue. Petite fille, Lynn a cru son père qui la menaçait : « You said you'd placed a bomb inside my head, that was set to go off the minute I said anything about the abuse. » (p. 52). Mike Cullen nous la dépeint à retardement et à fragmentation. Bien que le concept soit anachronique au théâtre contemporain, la catharsis serait-elle visée ? (P. Pavis, p.43-44).

BIBLIOGRAPHIE :

ANGEL-PEREZ Elisabeth, « De John Ford (1586-1640) à Joe Orton (1933-1967) : inceste et anarchie », dans Claude Coulon et Hélène Catsiapis (ed.), *Modernité de Dommage qu'elle soit une putain de John Ford, Coup de Théâtre*, hors série, Paris, 1997.

BERTON Danièle, « Clin d'œil au *Crucible* d'Arthur Miller : *All Fall Down* de Wendy Lill », dans Jean-Pierre Simard et Danièle Berton (ed.), *Création théâtrale*, adaptation, schèmes, traduction, PUSE, Saint Etienne, 2007.

CULLEN Mike, *anna Weiss*, NHB & Traverse Theatre d'Edimbourg, Londres, 1997.

GARDETTE Raymond, « Rivages et Mirages de l'inceste dans 'Tis Pity she's a Whore' », dans Claude Coulon et Hélène Catsiapis (ed.), *Modernité de Dommage qu'elle soit une putain de John Ford, Coup de Théâtre*, hors série, Paris, septembre 1997.

HAESEVOETS Yves-Hiram, (préface de Boris Cyrulnik) *Traumatismes de l'enfance et de l'adolescence : un autre regard sur la souffrance psychique*, De Boeck, Bruxelles, (Paris), 2008.

LILL Wendy, *All Fall Down*, Talonbooks, Vancouver, 1994.

PAVIS Patrice, *Le Dictionnaire du Théâtre*, Armand Colin, Paris, 2006.

Sites :

BASS Ellen, DAVIS Laura, « Thanks for the Memories », *The New York Review of Books* : Vol 42, Nb 3 · Feb 16, 1995 : <http://www.nybooks.com/articles/1984>.

DIDEROT Denis, *Paradoxe sur le comédien*, BNF :

1773, http://books.google.fr/books?id=_AkUAAAAQAAJ&printsec=frontcover&dq=diderot+paradoxe+sur+le+com%C3%A9dien&source=bl&ots=5Et4tzWNbH&sig=vrtEFXw2c4inhGqRp6amYApA3YsU&hl=fr&ei=cNF2S4GYJJHf4gaQsPDQCg&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=2&ved=0CA4Q6AEwAQ#v=onepage&q=&f=false

DIDEROT Denis, *Paradoxe sur le comédien*, BNF, 1773, A. SAUTELET (éd.), 1830, http://fr.wikisource.org/wiki/Paradoxe_sur_le_com%C3%A9dien

GIFFARD Dominique : <http://psychiatrieinfirmiere.free.fr/infirmiere/formation/psychiatrie/adulte/therapie/freud.htm>

HOCHMAN John : http://www.psyvig.com/default_page.php?menu=20&page=4

HOCHMAN John : « Recovered Memory Therapy And False Memory

Syndrome Recent Legal And Investigative Trends » :

<http://www.pimall.com/nais/n.memory.html>.

HYPNOSIS, <http://www.hypnosis.fr/soigner.html>

KIESER 'L BAZ Illel, *Le cas des maltraitances d'enfants ; Méditations sur les mythes du temps présent*, http://www.hommes-et-faits.com/psychologie/Tbk_Resilience.htm

ROBINET Bernard (dir), - <http://www.bibliotheques-psy.com/spip.php?article315>

- <http://www.bibliotheques-psy.com/spip.php?article504>

- <http://www.bibliotheques-psy.com/spip.php?article880>

TOURNEBISE Thierry, « Les Pièges de l'empathie »,

<http://www.maieusthesie.com/nouveautes/article/empathie.htm>

Notes :

1 Avec Catherine McCormack dans le rôle d'Anna, Larry Lamb dans celui de David (le père d'Anna), et Shirley Henderson dans celui de Lynn.