

## Le presque absent, l'ombre, le témoin

Marie-Andrée Brault

---

Number 127 (2), 2008

Solo

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/23843ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Brault, M.-A. (2008). Le presque absent, l'ombre, le témoin. *Jeu*, (127), 85–91.

## Le presque absent, l'ombre, le témoin

Un acteur seul en scène. Voilà ce qui semble être le dénominateur commun, quoique bien élémentaire, des formes que l'on nomme la pièce monologuée, la pièce soliloque, la pièce pour un seul acteur ou le solo. Mais cette quasi-évidence n'est pas tout à fait juste. En fait, il faudrait plutôt parler d'un acteur sur les épaules duquel repose la représentation puisque plusieurs spectacles qui répondent à ces noms cherchent paradoxalement à déjouer la solitude du comédien. Pensons à ceux qui font surgir sur scène une présence ou un partenaire virtuel. Du procédé résolument « low tech » de *la Dernière Bande*, de Beckett, où Krapp se voit en quelque sorte dédoublé puisqu'il écoute sa propre voix enregistrée des années auparavant, aux personnages presque surnaturels qui habitent les scènes de 4D Art<sup>1</sup>, en passant par la simple utilisation de la vidéo et de l'écran, qui peuvent faire surgir des acteurs dont la performance est préenregistrée ou filmée en direct, les moyens utilisés pour « peupler » les solos sont désormais monnaie courante.

Outre les outils techniques qui permettent à l'acteur de n'être plus tout à fait seul en scène, il faut parler de ces cas où une autre présence, bien réelle, s'adjoint au comédien, monologueur ou performeur. Parfois, il s'agira d'un musicien. Dans *Slague*, écrit par Mansel Robinson et mis en scène par Geneviève Pineault<sup>2</sup>, la prestation de Jean Marc Dalpé était soutenue par Aymar, qui assurait en direct l'habillage sonore du spectacle. En retrait et comme en contrebas sur la minuscule salle de la Petite Licorne, sa présence se faisait oublier, si ce n'était des moments chantés où la voix réelle ajoutait un mélange de chaleur et de douleur dont l'effet aurait sans doute été amoindri par la médiation d'un enregistrement. Récemment, les spectacles *Trains fantômes*, *Z comme Zadig* et *Trois sombres textes pour actrice éclairée*<sup>3</sup> faisaient également appel à un musicien pour accompagner le comédien. Simple présence en scène ou partenaire à part entière dans la mesure où ce qu'il fait jaillir de son instrument instaure un véritable dialogue avec le personnage, il peut aussi s'immiscer dans le jeu, appelé à faire un geste, à lancer un regard, à prononcer une parole.

1. Lire à ce propos l'article de Frédérique Doyon dans ce dossier.

2. *Slague*. *L'Histoire d'un mineur* de Mansel Robinson, traduction de Jean Marc Dalpé. Spectacle du Théâtre du Nouvel Ontario, présenté à la Petite Licorne du 15 au 30 avril 2008.

3. *Trains fantômes* de Mansel Robinson, présenté par le Théâtre Triangle vital du 27 août au 4 octobre 2006, puis du 2 septembre au 2 octobre 2007 à la Petite Licorne. *Z comme Zadig* d'après Voltaire, présenté par Griffon Théâtre et Gravide à la Salle Fred-Barry du 13 au 31 mars 2007 (voir la critique de Raymond Bertin dans *Jeu* 125, 2007.4, p. 9-11). *Trois sombres textes pour actrice éclairée* de Marie-Ève Gagnon, présenté par le Théâtre Émergence au Théâtre de l'Esquisse du 7 au 24 novembre 2007.

Parfois, c'est un autre acteur qui se glisse sur scène, témoin muet du monologue qui se déploie, spectateur privilégié, en quelque sorte, de ce qui se joue devant lui. Plus ou moins actif selon les choix de l'auteur ou du metteur en scène, il se retranche dans le mutisme, comme deux des personnages du *Silence de la mer* de Vercors<sup>4</sup>, ou il y est contraint par la parole déferlante. S'il se fait souvent oublier du spectateur tant la performance de l'acteur principal retient l'attention – évoquons *la Promenade* ou *les Trois Derniers Jours de Fernando Pessoa*, deux spectacles<sup>5</sup> qui n'étaient pourtant pas des monologues, mais que le souvenir associe aux solos, les personnages incarnés par Paul Savoie étant prépondérants et le texte, livré en grande partie par lui —, cet autre en scène joue plus qu'un rôle d'accompagnement. Qu'il soit celui à qui l'on se confie ou celui que l'on invective, le témoin accidentel ou choisi de la prise de parole solitaire, l'ombre ou le double, il modifie toujours ce qui se déploie sur scène, de même que la réception du discours et de l'œuvre. Dans certains cas, le spectateur voit en cet auditeur privilégié (ou même ce voyeur) son *alter ego* ; dans d'autres, il perçoit une présence qui, parce qu'elle se refuse à tout échange ou qu'elle se glisse en douce dans la sphère intime, dans le moment de vulnérabilité qui fait souvent naître le monologue, paraît plus inquiétante que rassurante.

#### Seule avec soi-même

Parfois, encore, il s'agit plutôt d'une sorte de double traduisant la complexité du personnage, son identité trouble ou incertaine, son équilibre précaire. Dans *la Cloche de verre*<sup>6</sup>, ce double se faisait fort discret. Si discret que peu se souviennent du fait que Céline Bonnier n'était pas seule en scène<sup>7</sup>. À quelques occasions, Marika Jomphe, dont on ne percevait pas les traits, mais dont on voyait clairement qu'elle était habillée de la même façon que le personnage d'Esther, apparaissait en transparence à travers les parois immaculées qui constituaient le décor.



4. Lire dans ces pages l'article de Yan Hamel consacré à la mise en scène qu'en a faite Marc Beaupré.

5. *La Promenade*, d'après Robert Walser, présentée par le Théâtre de Fortune à l'Institut Goethe du 13 janvier au 14 février 2004 (voir mon article paru dans *Jeu* 112, 2004.3, p. 114-119). *Les Trois Derniers Jours de Fernando Pessoa*, d'après Antonio Tabucchi, présentés par UBU au FTA 1997, puis au Théâtre d'Aujourd'hui en février 1998 (voir le texte de Diane Godin paru dans *Jeu* 84, 1997.3, p. 125-129).

6. À propos de ce spectacle, lire la critique qu'en a faite Philip Wickham dans *Jeu* 111, 2004.2, p. 114-118.

7. Nulle mention, d'ailleurs, du nom de cette autre comédienne, ni sur le site de Sibyllines, ni dans le livret d'accompagnement de la production, ni même dans les crédits des différentes critiques parues.

D'abord quelques mots sur ce spectacle qui inscrit Brigitte Haentjens dans cette importante mouvance de la mise en scène contemporaine où une œuvre narrative est reprise pour en tirer un solo<sup>8</sup>. Il s'agit d'une adaptation pour la scène du roman autobiographique *The Bell Jar* signé Sylvia Plath. Esther, seule, livre un récit de vie. Ce qui aurait dû en constituer le moment fort (un séjour et un stage à New York, gagnés à la suite d'un concours d'écriture) constitue en fait le prélude à la délitescence de son existence. Tirillée entre ses envies d'écrire, son désir d'une vie pleine et libre, et les contraintes sociales, elle opposera aux déceptions du réel un repli sur elle-même proche de l'autodestruction. De séjours en institut psychiatrique en électrochocs, elle traînera avec elle son profond sentiment d'inadéquation au monde.

L'évocation de cette guerre qui se livre au fond de ses entrailles se trouve certes bien servie par le choix de faire apparaître un double, évanescence incarnation de l'autre en soi. L'ombre, le double, à la fois même et distinct, rappelle la fêlure qui définit autant qu'elle détruit Esther. Dès le début de la représentation, le contraste entre les poses, les attitudes d'Esther, et ses propos, heurte, comme dans cette scène où elle parle de ses vomissements en affichant des sourires toujours plus larges, plus appuyés. Elle ne pourrait être plus consciente des contradictions irréconciliables qui l'habitent : « Si c'est être névrosée que de vouloir au même moment deux choses qui s'excluent mutuellement, alors je suis névrosée jusqu'à l'os. Toute ma vie, je naviguerai entre deux choses qui s'excluent mutuellement<sup>9</sup>. » *L'alter ego* du personnage surgit d'ailleurs lorsque Céline Bonnier, par les secousses qu'elle imprime à son corps, illustre les séances d'électrochocs subies par le personnage.

Aussi, il est impossible d'ignorer la triple mise en abyme qui s'opère par le truchement de ce témoin muet qui apparaît et disparaît. Les doubles de l'écriture sont en jeu, d'une part, dans la fiction même de Plath puisque Esther écrit un roman où elle se projette : « Je serais ma propre héroïne, déguisée, bien sûr. Je l'appellerais Elaine<sup>10</sup> », et, d'autre part, en amont puisque l'on peut reconnaître, sous les traits d'Esther, ceux de Sylvia Plath<sup>11</sup>. Les choix de scénographie et de mise en scène accentuent cette adéquation entre le personnage et son auteure : à la trame sonore qui laisse entendre les mots de cette dernière dans sa langue maternelle s'ajoute ce four qui occupe le mur du fond, et qui rappelle les circonstances du suicide de Plath.

### **Une ombre qui menace et qui fascine**

Le dédoublement agit différemment dans *Ce qui meurt en dernier* de Normand Chaurette, quasi-solo mis en scène par Denis Marleau<sup>12</sup>. Il naît de ce que Christiane Pasquier, seule en scène pour la plus grande partie de la représentation, joue à la fois

8. Lire à ce sujet ce que dit Hans-Thies Lehmann de ce phénomène dans *le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002.

9. Cité d'après l'enregistrement de *la Cloche de verre*. Je remercie la compagnie Sibyllines de m'avoir donné accès à cette captation.

10. Cité d'après l'enregistrement.

11. À cet effet, Esther se félicite du fait que le prénom de son personnage a six lettres, comme le sien. « C'était un bon présage », dit-elle. Est-il utile de souligner que Sylvia contient aussi six lettres ?

12. Pierre Popovic signe une critique de ce spectacle dans ce numéro.

*La Cloche de verre* (d'après le roman de Sylvia Plath), mise en scène par Brigitte Haentjens (Sibyllines/Théâtre de Quat'Sous, 2004). Sur la photo : Céline Bonnier. Photo : Pascal Sanchez.

les narratrices et les lectrices dans une pièce qui brouille volontairement les frontières du réel et du fictif. À Londres, en 1888, alors que sévit Jack l'Éventreur, Martha von Geschwitz fait la lecture d'un *short story* qui raconte l'histoire de Martha von Geschwitz rencontrant Jack l'Éventreur. À moins que tout cela soit une pure invention de Martha ? Que, si plongée dans la fiction, elle en vienne à s'y projeter ?

La figure qui s'immiscera dans cette partition complexe pour une actrice sera Jack l'Éventreur lui-même. Celui du *short story* ? celui, imaginaire, qu'appelle Martha dans ses fantasmes pour mettre fin à son existence médiocre ? ou alors le vrai ? La mise en scène propose des pistes, mais préserve les ambiguïtés dont est tissé le texte. Jack apparaîtra sous forme d'ombre, derrière la paroi qui occupe le fond de la scène. Tout concourt à faire de lui un personnage de fiction : sa grande silhouette de dandy portant le haut-de-forme qui surgit sans prévenir, généralement très doucement ; ses propos, en voix *off*, dans un langage soigné, empreints de délicatesse, de culture, voire d'humour. Cette ombre-là est une ombre rêvée, une menace qu'on appelle la mort dans ses plus beaux habits. Elle est la réponse à l'ennui de Martha, à sa désillusion sur l'existence ; elle est cette « [...] ombre considérée comme porteuse d'inconscient et de désirs inavoués<sup>13</sup> [...] » dont parle Clément Rosset.

Elle est aussi investie du paradoxe à l'origine même du phénomène de l'ombre, indissociable du corps réel, mais lui opposant son immatérialité. Doublant l'individu, mais le déformant dans un même élan, l'ombre est à la fois familière et monstrueuse. Ainsi, tantôt la femme dira-t-elle de Jack que « [s]a physionomie était des plus harmonieuses, éclairée par des yeux d'un azur saisissant qui conférait à son visage imberbe une douceur plus qu'attrayante<sup>14</sup> » ; tantôt elle révisera son jugement : « Pour ne l'avoir vu qu'une seule fois, elle n'avait retenu que le mystère inhérent à sa personne, sans rien approfondir. Comment sa mémoire avait-elle pu transformer en une image aussi séduisante tant d'éléments qui confinent à la répulsion<sup>15</sup> ? » La mise en scène accentue l'aspect contradictoire du personnage, réel ou fantasmé, en jouant notamment du cliché cinématographique qui fait de l'ombre la menace, et en se jouant de lui.

C'est l'apparition en chair et en os de Jack, à la fin de la pièce, qui vient trancher. Comme si à force d'avoir été appelée, l'ombre devenait matérielle ou se dotait d'un corps. Son entrée fracassante, violente, par l'arrière de la salle, cherche à créer cette impression de réel qui manquait à la silhouette évanescence, et rompt par le fait même avec l'atmosphère en demi-teintes dans laquelle baignait jusqu'alors la représentation. Sa rudesse physique, verbale (sa voix, même, est plus rugueuse que celle de l'ombre), réduit à néant le fantasme de Martha qui voulait « [...] goûter à la force éblouissante de [son] intrusion dans la platitude de [son] quotidien<sup>16</sup> [...] ». En interprétant ces deux Jack, la silhouette fantasmagorique et l'assassin bien réel, Pier

13. Clément Rosset, « Impressions fugitives », *l'École du réel*, Paris, Éditions de Minuit, 2008, p. 402.

14. Normand Chaurette, *Ce qui meurt en dernier*, tapuscrit, n. d., p. 9.

15. *Ibid.*, p. 14.

16. *Ibid.*, p. 18.



*Ce qui meurt en dernier* de Normand Chaurette, mis en scène par Denis Marleau (UBU/CNA, 2008). Sur la photo : Christiane Pasquier et l'ombre de Pier Paquette. Photo : Marlène Géliveau Payette.

Paquette aura aussi représenté la nature trouble de la mort, à la fois énigmatique, fascinante, désirable même, et brutale.

### ***Alter ego, ego alter***

L'autre en scène, dans *la Hache*<sup>17</sup>, est résolument du côté du réel. Le corps de l'acteur est bien de chair, dans la mise en scène que Larry Tremblay a faite de son propre texte, le personnage de l'étudiant étant présent des premières secondes de la pièce aux dernières. Mais seul son corps est là, puisqu'il oppose un silence buté aux longues envolées de son professeur de littérature, venu le surprendre, chez lui, en pleine nuit. À la question : « Si vous étiez un livre, lequel seriez-vous ? », posée en classe, le jeune homme a répondu en donnant un paquet, bien ficelé, contenant non pas un texte de réflexion, mais une hache. L'homme, qui avait été intrigué par son étudiant dès le début des classes, voit soudain sa vie, sa conception du monde et de la littérature, complètement bouleversées. Son existence et sa bataille, livrée par la poésie, contre ce qu'il nomme la souillure du monde, prennent maintenant l'allure de ratages dérisoires : « J'ai été traversé par un glaive de lumière. Il m'a ouvert et j'ai vu l'horreur que je camouflais sous ma peau. J'ai vu le tas de viscères pourris que j'emmagasinai sous mon idée de littérature<sup>18</sup>. » Son action, par l'écriture, qu'il voulait radicale, son « combat contre les ténèbres. Contre la crasse qui s'accumule dans les crânes<sup>19</sup> » ne peut se mesurer à cette réponse violente et sans appel qui refuse les

17. On lira le compte rendu du spectacle qu'a fait Hélène Jacques dans son texte « Le secret des choses. Larry Tremblay en quatre temps », dans *Jeu* 120, 2006.3, p. 8-14. Je remercie le Théâtre de Quat'Sous de m'avoir donné accès à l'enregistrement de la représentation.

18. Larry Tremblay, *la Hache*, parue dans *Piercing*, Paris, Gallimard, 2006, p. 32.

19. *Ibid.*, p. 27.



mots. « [J]’étais convaincu que lire constituait un acte de générosité envers l’humanité », dira-t-il. « Tout ça s’est effondré. À cause de toi<sup>20</sup>. »

L’étudiant apparaît ici, par sa réponse, par sa hache, comme l’opposé de son professeur. Eux qui pourraient être si semblables dans leur quête d’une certaine pureté (mais de quelle pureté parle-t-on ici ?), dans leur refus du compromis face au monde, diffèrent profondément. L’un constitue en quelque sorte le double négatif ou inversé de l’autre. Grâce à ce jeu de miroirs où l’on ne sait plus vraiment, en cours de représentation, qui est inquiétant – cet enseignant solitaire qui vit de mots, mais qui, soûl, a suivi son élève et a pénétré chez lui en pleine nuit ? – et qui est vulnérable – ce jeune homme endormi, à moitié vêtu, dont on s’aperçoit bientôt qu’il est un *skin head* aux idées radicales ? –, Larry Tremblay fait s’incarner la question du double telle que la décrit Edgar Morin, « [...] un *alter ego*, et plus précisément un *ego alter*, que le vivant ressent en lui à la fois extérieur et intime, tout au long de son existence<sup>21</sup> ».

Tout le texte est d’ailleurs traversé par ces effets de rapprochements et d’oppositions. L’homme qui a vécu s’oppose au jeune homme, la faiblesse physique du

*La Hache*, écrite et mise en scène par Larry Tremblay (Théâtre de Quat’Sous, 2006). Sur la photo : Jean-François Casabonne (le Prof) et Xavier Malo (l’Étudiant). Photo : Yanick Macdonald.

20. *Ibid.*, p. 47.

21. Edgar Morin, *l’Homme et la Mort*, p. 153, cité dans Pascal Bouvier, « L’ombre et le double ou la réalité énigmatique », *l’Ombre, le Double*, Malissard, Éditions Aleph, coll. « Théories », 2005, p. 16.

premier contraste avec la force du second, la détresse exposée rencontre l'apparente absence d'émotion, mais surtout, le flot de paroles incessant se heurte au mutisme le plus complet. L'enseignant agité parle, parle sans arrêt; il s'adresse à son étudiant, l'interpelle, le questionne. Il en fait le sujet et l'objet de son discours. Ses épanchements paraissent excessifs devant le silence sans concession de son élève. Le jeu physique des interprètes, Jean-François Casabonne et Xavier Malo, amplifie cette opposition, le premier se jetant par terre, se plantant devant l'autre pour le regarder dans les yeux; le second restant de marbre, fixant le sol avec obstination.

Et pourtant, les deux personnages sont indissociablement liés. Le « Tu es à moi. Tu es mon étudiant » que prononce le professeur ne saurait être séparé du « Je t'appartiens<sup>22</sup> » qu'il dira plus tard. La première phrase du texte commence d'ailleurs par un Tu, tandis que la dernière débute par un Moi. Moi et Tu sont les deux visages d'une même intransigeance devant le monde. Mais alors que l'un a cherché toute sa vie à construire, par sa poésie, un lieu à l'abri de la souillure du monde, l'autre nourrit la volonté de détruire. « Tu es comme mon fils, ou mon frère, ou mon père. Nous sommes semblables dans notre chair, mais il suffit d'une idée et d'y croire pour que plus rien ne se ressemble, pour que le mot fils ou frère ou père s'efface et retourne la chair à sa viande<sup>23</sup>. » L'image de l'affrontement entre l'ange de pureté et l'ange exterminateur que propose le texte ne saurait mieux illustrer ce qui se joue dans cette chambre.

Il n'est sans doute pas anodin que deux des textes à l'origine de ces spectacles soient des récits, et que le troisième, par sa forme, intègre du récit. Ce dont il est notamment question, dans ces textes, c'est de littérature. L'idée de la construction de soi par l'écriture, dans le cas de *la Cloche de verre* et de *la Hache*, ou par la lecture dans *Ce qui meurt en dernier*, appelle cette question du double. Le réel et le fictif, le vrai et le simulacre, et, dans une perspective différente quoique voisine, le concret et l'intangible, s'y entremêlent constamment. L'écrivain comme le lecteur quitte, pour ainsi dire, son monde pour s'absorber dans un autre. Mais au même moment, la plongée dans la fiction devient une plongée en soi. Certes, les thèmes proches parents que sont le reflet, l'ombre et le double, vieilles obsessions, sont souvent ressassés par la littérature, des *Métamorphoses* d'Ovide en passant par *le Portrait de Dorian Gray* ou *D' Jekyll et M. Hyde*. Uns et multiples, les personnages des pièces mises en scène par Haentjens, Marleau et Tremblay reconduisent ces questions qui, parce qu'elles sont indissociables de la notion d'identité, ne cessent de fasciner. Dans leur rôle un peu ingrat, les acteurs discrets qui ont accepté d'être cet autre en scène n'auront pas eu la parole, sauf dans *Ce qui meurt en dernier*. Mais leur corps aura habité l'espace, et tous y auront vu un corps parlant. ¶

22. *Ibid.*, p. 34 et 47.

23. *Ibid.*, p. 60.