

L'Annuaire théâtral

Revue québécoise d'études théâtrales

Le regard autoréflexif du comédien : Dédoublement et redoublement dans le spectacle solo

Cara Gargano

Le regard du spectateur
Numéro 18, automne 1995

URI : id.erudit.org/iderudit/041264ar
<https://doi.org/10.7202/041264ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société québécoise d'études théâtrales (SQET) et Université de Montréal

ISSN 0827-0198 (imprimé)
1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Gargano, C. (1995). Le regard autoréflexif du comédien : Dédoublement et redoublement dans le spectacle solo. *L'Annuaire théâtral*, (18), 109–118. <https://doi.org/10.7202/041264ar>
Tous droits réservés © Société québécoise d'études théâtrales (SQET), 1995

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-d-utilisation/>]



Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. www.erudit.org

Cara Gargano

Le regard autoréflexif du comédien. Dédoublément et redoublement dans le spectacle solo

Le monde du théâtre a vu, pendant la décennie passée, un comédien qui est devenu hyperconscient de sa position-pivot instable, et qui ressent une tension à l'intérieur de lui-même et entre ses rôles multiples de comédien célèbre, d'acteur, de personnage du texte dramatique, de personnage incarné. Il est devenu à la fois acteur et spectateur, écrivain et sujet: le comédien est au centre — il est *le* centre — d'une tension accroissante, surtout dans un genre iconographique de notre époque: le *one-man-show*, autrement dit, le spectacle solo.

Que le spectacle solo soit devenu un genre iconographique de notre époque, pour le théâtre commercial comme pour les mouvements d'avant-garde, n'est pas surprenant. Pour expliquer la croissance de ce phénomène on a parlé du manque de ressources financières par rapport aux frais exorbitants de notre théâtre, ou d'une soif de simplicité, et d'un besoin de retrouver la source rituelle du théâtre. La fluidité d'un genre qui permet de s'exprimer sur des sujets plus proches de l'esprit contemporain a été également mentionnée. On peut même parler d'une préoccupation excessive de soi, ou citer l'aliénation symptomatique de notre société. Laurent Mailhot a noté que le monologue est *la* forme de l'antihéros, de l'opprimé, de l'être perdu ou fragmenté. Or, Leonard Schlain a constaté la capacité des arts non seulement de refléter le présent mais d'anticiper, et en quelque sorte de créer, l'avenir. Je vais proposer que la prééminence actuelle de ce genre, qui n'est pas d'ailleurs nouveau, reflète un besoin de considérer le processus de création théâtrale d'une façon différente, de remettre en question le rôle et le travail de nos acteurs et de nos actrices, sujet qui nous occupe ici et qui, par conséquent, nous mènera à regarder notre univers avec une perspective

nouvelle. En m'appuyant principalement sur l'œuvre d'un jeune auteur dramatique newyorkais, Richard Grunn, je vais aborder un problème central dans ce genre: la confrontation entre le comédien et le personnage, et la fragmentation qui en résulte. Bien que la technique de transformation soit tout à fait consonante avec la rapidité d'une séquence cinématographique, c'est un choc salutaire de la voir sur scène, où il est impossible d'échapper à la matérialité du corps actant.

C'est Martin Esslin qui a fait cette remarque: «Any actor [...] must act 'an actor acting'» (p. 78); et Larry Tremblay nous apprend que le jeu accentue une division déjà inscrite dans l'histoire des corps. Pour Tremblay, le corps est «un palimpseste où chaque épaisseur d'écriture renvoie à une épaisseur corporelle» (p. 22). On a pu constater que le dédoublement noté par Esslin se multiplie d'une façon exponentielle lorsque des acteurs et des actrices écrivent, mettent en scène, et créent des solos où il s'agit de personnages multiples. À New York, nous avons vu une prolifération de solos, tels Spaulding Gray, Eric Bogosian, Dan Butler et Anna Deavere Smith pour ne nommer que quelques-uns. Les rôles traditionnels dans le processus théâtral se doublent d'un côté et se dédoublent de l'autre, ce qui problématise la relation traditionnelle entre la scène et la salle: le comédien devient acteur et spectateur à la fois dans une relation reflexive parfois troublante, à laquelle le spectateur doit assister en tant que témoin nécessaire.

Le travail récent de Marvin Carlson, de Rosette Lamont, et de Sarah Bryant-Bertail a mis en relief ce que l'on a appelé le *ghosting*. La plupart du travail sur le *ghosting* se concentre sur la manière dans laquelle l'ensemble de la carrière, et la vie privée de l'acteur, peuvent résonner à l'intérieur d'un rôle donné. Le comédien devient une *living quote*, selon Lamont, et l'écho culturel créé par sa présence ajoute à la richesse de la performance. Bryant-Bertail a exploré cet aspect du phénomène aussi, citant le *persona* publique du comédien comme supplément au signe du corps performant¹.

¹ Sarah Bryant-Bertail s'intéresse surtout à la fragmentation opérée par «le rapport entre le jeu de l'acteur et sa légende populaire». Dans son article important elle cite Jeanne Moreau à cet égard: «Moi, en fait, je suis une succession de femmes» (p. 108).

Or, il existe une forme supplémentaire de *ghosting* qui appartient spécifiquement aux solos dont je parle, et qui s'installe à l'intérieur d'une seule pièce, où les personnages passent devant nous avec une rapidité étonnante, laissant des traces palpables sur scène. On songe, par exemple, aux pièces d'Anna Deavere Smith, où nous assistons à une distribution de personnages en «dialogue» l'un avec l'autre. Pour Smith, «le genre est étroitement lié à son contenu»² et le texte est approfondi, on peut même dire, réalisé, par la densité du genre. Si l'actrice reste seule sur scène, ses personnages s'accumulent; puisqu'ils ont tous en commun le corps et la voix de l'actrice, ils sont tous là, en elle. À la fin de la performance l'agglomération de personnages est accomplie, et il existe un fort sens d'unité culturelle à l'intérieur d'une «compagnie» diverse et conflictuelle.

Eric Bogosian est un autre représentant important d'une génération d'acteurs qui ont contribué à l'évolution récente du solo et à la prééminence du genre. Selon Bogosian, ses solos sont «de petites arènes de liberté», seuls espaces où la communication peut avoir lieu. Là, règne non le voyeurisme mais l'empathie, et le théâtre, «cette rencontre entre acteur et spectateur, est un tonique contre notre environnement toxique où la pollution spirituelle est agencée par les médias électroniques.» Il a noté que notre société ne se construit plus autour d'un être central, mais, par contre, autour d'une galaxie de stars, aux personnalités multiples. Pour lui, notre société «s'inonde de fragments d'images éclatées», et ses pièces, commencées il y a plus de dix ans, sont «essentielles» à sa survie. Ainsi que le fait Deavere Smith, Bogosian se présente sur scène paré du personnage du comédien: costume simple, accessoires minimisés. On pourrait croire que la simplicité de la présentation et le manque de costume et de maquillage véritable devraient rendre l'acteur ou l'actrice plus visible et vulnérable. Au contraire, parce que ses personnages se construisent de la matière et par la mobilité de son corps, l'acteur ou l'actrice devient le personnage le plus difficile à saisir. C'est finalement l'agglomération de personnages qui permet au comédien de se retirer.

² Citée par William A. Henry, *Times*, 7 mars 1994, p. 66.

Quand le comédien/écrivain offre sa propre vie comme événement théâtral, le *ghosting* devient plus compliqué: il y a une mise en abyme du rapport acteur/spectateur, et le résultat est un mélange troublant de personnage/personne de l'acteur. Quand le comédien devient écrivain et personnage de sa propre pièce, il y a une déstabilisation de l'expérience théâtrale, et pour l'acteur et pour le spectateur, qu'il serait urgent d'explorer. Selon James Leverett, on peut considérer Spaulding Gray comme le père de la manifestation actuelle du genre à New York³. Commencée aux années 1970, l'œuvre de Gray est intimement basée sur sa propre vie, mais ce ne sont, selon lui, que «des mémoires de mémoires». Gray vit sa vie, joue le rôle de vivre sa vie, mais joue aussi le rôle d'un Gray qui s'observe vivre sa vie, afin d'en faire du théâtre. En ceci, il incarne peut-être la perspective de tout artiste, mais la densité du genre intensifie la théâtralité autoréflexive de son travail. Leverett met en relief l'importance du regard chez Gray. Selon lui, cette salle de miroirs est un va-et vient entre la performance et la réalité qui nous mène vers un monde où la possibilité de *autoplay* met en relief la tendance actuelle de regarder notre vie en tant que *instant replay*.

Richard Grunn, qui avoue avoir été influencé par Bogosian et Gray, a poussé très loin la notion de la fragmentation de l'acteur et l'agglomération du personnage dans ses solos, où il s'agit non seulement de plusieurs personnages mais aussi de marionnettes/masques. La division psychologique de l'acteur se matérialise sur scène avec l'introduction d'une marionnette/alter-ego, et Grunn met en question la possibilité même d'une identité stable dès que l'on entre dans l'espace théâtral. Il a développé un réseau complexe de personnages qui semblent habiter simultanément le corps performant, corps qui fonctionne comme une marionnette et un marionnettiste en même temps. Ses pièces traitent du va-et-vient entre la vie privée du comédien, les personnages, et le spectateur; ces rôles se voient multipliés, miroités, et échangés: Grunn les joue tous. La schizophrénie

³ James Leverett a fourni l'introduction à *Swimming to Cambodia*, où il a noté que la vie performée et performante de Gray est «une partie importante de l'histoire du théâtre de l'avant garde américaine».

de l'acteur devient viscérale pour le spectateur quand il s'agit de transformations qui sont fluides jusqu'à laisser des traces concrètes de tous les personnages qui se sont manifestés. Le succès de la technique grunnienne réside dans ses transformations étonnantes, où le corps et la voix se métamorphosent d'une façon qui nous permet d'apercevoir une scintillation entre deux personnages au moment de la métamorphose, et où nous voyons non seulement le comédien au centre du processus transformatif, mais aussi les personnages en passe de disparaître ou d'apparaître: c'est un moment suspendu où on a l'impression de les voir tous les trois sur scène. On a reproché au genre son manque de conflit, mais l'œuvre de Grunn, comme celle de Smith, semble éviter ce problème par la création d'une communauté déjà en conflit où l'acteur cherche à «contenir tous ces gens dans son corps sans le faire éclater»⁴.

Chez Grunn, la présence fantomatique de l'auteur est crucial; la tension réside dans la lutte entre l'écrivain, l'acteur et le personnage. C'est un triangle qui fonctionne sur deux plans: entre écrivain, sujet et acteur; entre acteur, sujet et personnage. Le théâtre dans le théâtre s'est multiplié à l'infini, et nous arrivons à une nouvelle compréhension du travail du comédien à travers la figure obscurcie de l'auteur, qui n'est, en effet, autre que l'acteur. Grunn a commencé son exploration de la présence implicite de l'écrivain sur scène en 1990, dans une pièce tirée du travelogue de John Steinbeck, *Travels with Charlie* (1990). Or, si Steinbeck voulait arriver à une idée de la diversité du personnage «américain»; Grunn se met en quête de l'auteur: il cherche la main de l'auteur dans la création de cette identité toujours fugitive, et met en valeur le rôle dissimulé de l'écrivain qui sera, qu'il le désire ou non, un personnage du drame. Or, la relation quasi-antagoniste entre Grunn et Steinbeck devient une relation extrêmement compliquée dans ses pièces suivantes: c'est lui l'auteur, le sujet, et l'acteur. Si Grunn veut révéler l'existence d'un auteur, il veut également atténuer sa propre

⁴ Toutes les citations de Richard Grunn sont tirées d'une entrevue inédite, recueillie à New York en avril 1995.

présence. Sa relation avec l'auteur, ou plutôt avec le rôle joué par l'auteur, est ambivalente, et marquée dans ses pièces par un regard à la fois recherché et différé:

L'auteur m'est très proche, parce qu'il sort directement de moi; il est à la source de ma création.

Il faut toujours respecter l'écrivain, et ce qu'il a fait. L'auteur m'est sacré. J'aime bien jouer l'auteur, sur scène, et rester fidèle à ce personnage à l'intérieur du drame.

Le rôle de l'auteur devient de plus en plus complexe, et ces mots de Grunn suggèrent qu'il existe toujours plusieurs «auteurs» pour lui.

Scriptor Massa (1992) et *Speckled Paint* (1994) traitent ostensiblement de la vie d'une marionnette, haute de 8 pieds, qui s'appelle Henry. Henry est l'auteur paradigmatique. Son dilemme, dans la première pièce, est celui du titre: il n'arrive plus à créer. Sortant du grand corps d'Henry, le corps de Grunn semble trop petit, moins «corporel»; c'est lui l'Imagination, (Grunn l'appelle aussi l'Inconscient) d'Henry, qui doit lui apprendre à se libérer. Pour Grunn, le personnage de l'Inconscient est ambigu: si c'est un auteur, c'est aussi un comédien qui s'enfonce dans une exploration profonde du travail de l'acteur sur scène. Grunn peut ainsi explorer les niveaux sédimentaires d'un personnage qui joue plusieurs rôles dans une seule pièce. Le rôle de la marionnette est crucial pour comprendre l'œuvre de Grunn. Le corps énorme et difforme de la marionnette de Grunn représente à la fois l'auteur, son alter-ego, et sa Némésis. Il nous révèle ainsi que le théâtre sera toujours un espace où la fragmentation est essentielle et inévitable, pour l'acteur comme pour le spectateur.

Speckled Paint traite encore d'Henry, dont la vie rejoint sur plusieurs points la vie privée de l'auteur. Dans cette pièce, le dilemme d'Henry est celui de tout jeune auteur dramatique, dont le choix de carrière a désespéré sa famille. Son père, sa mère, son oncle, son neveu, tous incarnés par Grunn, paraissent sur scène pour nous parler de «l'enfant prodigue» de la famille: ils nous révèlent qu'ils considèrent Henry comme un monstre, un rêveur incapable de fonctionner

dans la société: une vraie «tête de bois». Vers la fin de la pièce, le spectateur peut constater que les vraies «bornés» sont les personnages incarnés dans le corps de Grunn, et que Henry, qui porte dans son «corps» le corps de l'acteur, sera le seul à se libérer.

Sa pièce la plus récente, *Oh, O. Henry!*, traite de ces niveaux performatifs d'une manière encore plus compliquée. Henry Smitner la marionnette, devient acteur pour incarner le rôle de O. Henry, l'auteur américain des années 1900. Cette pièce, plus que les autres, traite des niveaux de scriptabilité et de scrutabilité, et s'appuie sur le phénomène du *ghosting*, pour créer des résonances à l'intérieur de la communauté engendrée par la performance. Le dédoublement des rôles dans cette pièce se voit sur plusieurs plans, notamment dans le titre, où le redoublement du nom *Oh, O. Henry!* suggère le dédoublement de l'auteur qui choisit de publier sous un nom de plume (O. Henry étant l'alias de William S. Porter; Grunn se pare donc d'un alias d'un alias). Le dédoublement et le redoublement se voient aussi chez Henry, qui, en tant qu'écrivain/acteur/marionnette se reconnaît, et est reconnu, en dépit de ses masques, tout comme Grunn se regarde et est regardé, se reconnaît et est reconnu, par l'assemblage. La scène sera donc peuplée par une série d'alias à l'intérieur et à l'extérieur de la performance.

Au lever, nous voyons sur la scène Henry, reconnaissable comme Henry, mais paré d'une «tête/masque» du personnage qu'il va incarner: O. Henry. Il est assis à son bureau, qui plus tard servira de tréteau lorsqu'il manipulera dessus des marionnettes, mettant en scène sa conversation avec son éditeur. Sur une musique, l'Inconscient entre, vêtu de noir, un *ninja* voilé. Il passe à travers la scène, et ses mouvements étendus suggèrent non seulement une atmosphère différente mais un rythme atemporel. Tiré par des ficelles invisibles, il mime, dans ce prélude, les personnages qu'on va rencontrer, dans une parodie de leurs petites manières physiques. Il s'arrête devant Henry / O. Henry; la proximité suggère la symbiose: on ne sait lequel des deux manipule les ficelles imaginaires. Soudain, il disparaît derrière la marionnette. Pour l'animation de Henry, Grunn s'attachera à son corps de bois: il l'embrasse en lui prêterant son corps. O. Henry parle de sa peur de perdre le contrôle de ses personnages. Il veut les

réécrire, ils ne le permettent pas. Lorsqu'il parle de ses personnages, ceux-ci sortent littéralement de son corps. Une fois libérés, ils prennent immédiatement le rôle du raconteur/écrivain, et se mettent en scène pour raconter leurs propres histoires. Non seulement ils deviennent en quelque sorte écrivains eux-mêmes, mais ils nous miment les personnages qu'ils racontent, jouant pour leurs vies et contre ce père/marionnette qui veut les manipuler et qu'ils cherchent à remplacer. La relation œdipéenne entre l'écrivain et son personnage devient vertigineuse lorsque l'acteur devient la source et non le résultat.

Pour Grunn aussi, le genre est nécessaire à la réalisation du contenu; le discours dépend de la méthode. «Travailler au sein d'une compagnie d'acteurs me nourrit énormément. Avoir des collègues sur scène, c'est tellement réconfortant,» dit-il. Mais il revient toujours aux solos à cause de la densité du genre. «je suis fasciné par les niveaux qu'on peut atteindre dans le solo. C'est comme des miroirs en face de miroirs: c'est l'infini, et infiniment libérateur. Je peux être moi, mais c'est toujours un moi caché derrière un autre moi-même.» Il a commencé à travailler avec un nouveau masque pour Henry, une tête de Grunn. «C'est vraiment bizarre de s'asseoir sur les genoux de mon double: on ne sait plus qui est la marionnette.» À ce moment, le regard devient tellement démultiplié, que le spectateur est en quelque sorte aveuglé par la réflexion.

Nous pouvons constater que le travail du comédien se révèle de plus en plus paradoxal en ce qui concerne le regard aliéné et aliénant porté sur un corps qui se révèle être le sien. Si le corps de l'acteur est devenu l'espace scénique, c'est à l'intérieur de cet espace que se construisent des zones théâtrales supplémentaires, des «tréteaux» pour ainsi dire, où tous les moyens de la théâtralisation se révèlent comme tels. Les couches sédimentaires de performativité résultent en une dénégation multipliée à l'infini, ne laissant finalement que le rêve, et nous menant à un vrai qui n'est autre que le vide.

Si le témoignage est à la base de toute expérience rituelle, pour les praticiens du solo, le témoignage fait appel au témoignage de la réalité de leur art. Sans aucun collègue sur scène, l'existence de l'acteur dépend énormément de la présence du spectateur. Chez Grunn, le regard du comédien diffère de celui de

l'acteur dans la *Catastrophe* de Beckett, qui «fixe» le public de ses yeux pour terminer le drame. Pour Grunn, le conflit existe sur la scène du corps du comédien lui-même, et les spectateurs sont des sauveurs plutôt que des adversaires. C'est à travers leur témoignage fidèle que l'acteur trouvera son salut unificateur.

Si le phénomène de *ghosting* dépend du spectateur, il semble affirmer que le spectateur est effectivement plus conscient que l'on ne le croit de ce que la convention théâtrale veut qu'il oublie: la technique de l'acteur cachée par la magie du personnage. Or, la pratique contemporaine semble mettre en relief le drame de la création théâtrale, et ce drame se situe pleinement dans le corps de l'acteur. Selon Larry Tremblay, le corps de l'acteur devient un «corps-foyer» où «viennent converger les rayons de la conscience humaine» (p. 20). «Son jeu a installé une distribution des parties de son corps dans l'espace» (p. 24). Chez Grunn, les parties diverses du corps actant sont redistribuées dans l'espace selon les exigences du rôle. Parfois cette fragmentation théâtrale affirme paradoxalement l'unité de l'être performant; parfois elle devient métaphore de l'unité humaine, mais presque toujours on voit que ce genre cherche à interroger le système théâtral actuel, et le travail de l'acteur qui se perd dans les plis d'une caractérisation sédimentaire.

Pour tous ces acteurs, le solo a quelque chose de sacré. Le besoin de représenter le travail de l'acteur est plus qu'un effort de démystifier le drame personnel de ces artistes, c'est un appel passionné pour la communication et le dialogue dans un monde où le spectateur passif est devenu la norme. Or, si on a tenté de montrer que le genre démontre un mouvement vers l'isolation et l'égoïsme on peut aussi y voir une tentative de restituer une relation intime entre spectateur et acteur. Selon Bogosian: «qu'importe la mesure de frustration que j'éprouve, si je peux en parler, si je peux la jouer devant des spectateurs, je me sens soulagé. Le théâtre, c'est du rituel: au lieu d'être attaqué par une oscillographe cathodique nous parlons entre nous». Pour Gray, «le processus entier est thérapeutique; il nous projette dans le futur; il crée même un futur dans lequel nous pouvons nous lancer.» Pour Grunn le théâtre est l'art d'un futur virtuel, c'est l'affirmation qu'il sera toujours possible d'accéder à un esprit collectif et

unificateur, et le spectacle solo, étant donné qu'il se joue sur la scène du corps de l'artiste, est le foyer où peut se réunir tout un monde. On ne peut ignorer le côté carnavalesque de l'œuvre grunnienne: la transgression des limites corporelles et visuelles, le fantastique d'une marionnette qui fait danser des hommes, et l'inversion des rôles sociaux acceptés, déconstruisent notre monde pour le réorganiser. L'atmosphère de fête qui entoure ses pièces assure que les spectateurs seront poussés non seulement à réfléchir mais à rire aussi.

L'acteur des solos grunniens devient donc un chœur, que l'impersonnalité du rôle rend pluriel, mais qui sera, par la suite, absorbé par le drame humain qui se déroule sur scène. Dans le solo, l'élément unificateur sera toujours le corps de l'acteur. Est-ce la passivité du spectateur contemporain qui a mené le comédien à créer toute une distribution de personnages en dialogue l'un avec l'autre, afin de réengendrer l'habitude perdue du dialogue théâtral? Comme l'a dit Pogo, personnage de la bande dessinée du même nom: «nous avons engagé l'ennemi, et lui, c'est nous autres.»

Œuvres consultées

- Bogosian, Eric. *Pounding Nails with my Forehead*. New York: TCG, 1994.
 Bogosian, Eric. *The Essential Bogosian*. New York, TCG, 1994.
 Bryant-Bertail, Sarah. «Woman and the City: The Semiotics of Embodiment», dans *Theatre Research International*, vol. 19, n° 2, été 1994, p. 99-110.
 Carlson, Marvin. «Invisible Presences: Performance Intertextuality», dans *Theatre Research International*, vol. 19, n° 2, été 1994, p. 111-117.
 Esslin, Martin. «Actors Acting Actors», *Modern Drama*, vol. 30, n° 1, 1987, p. 72-79.
 Gray, Spaulding. *Swimming to Cambodia*. New York, TCG, 1985.
 Gray, Spaulding. *Monster in a Box*. New York, Random House, 1992.
 Henry, William A. «One and Only», dans *Time*, 7 mars, 1994.
 Schlain, Leonard. *Art and Physics*. New York, William Morrow, 1991.
 Tremblay, Larry. *Le Crâne des théâtres*. Montréal, Leméac, 1993.