

Nicole Stankiewicz

Mémoire M1 T

professeur référent : Stéphane Olivier

***L'acteur et la cible* de Declan Donnellan : un
traité du jeu de l'acteur·trice d'aujourd'hui**

Introduction

Dans ce mémoire, j'aimerais étudier un livre écrit par le metteur en scène anglais Declan Donnellan et portant sur l'art de l'acteur, *L'acteur et la cible*, dont le sous-titre est : *Règles et outils pour le jeu, en 19 chapitres, avec 6 principes fondamentaux, 7 choix difficiles et 4 digressions incontournables*.

Pourquoi étudier ce texte ? Ce qui m'intéresse, ce n'est pas de résumer l'ouvrage de Declan Donnellan, ni de l'expliquer ou de l'interpréter car il est clairement écrit. Ce qui m'intéresse, c'est de réfléchir à la manière dont il correspond aux acteurs du théâtre d'aujourd'hui et à leur manière de travailler – ou en tout cas à une partie d'entre eux, celle dont faisons partie, mes camarades de l'Insas et moi-même. C'est un livre qui me parle de nous, et il s'agit donc pour moi de l'utiliser pour nous comprendre nous-mêmes. Non pas pour comprendre comment nous travaillons, puisqu'il serait plus simple pour cela d'observer des situations de travail, mais comment nous pensons l'art de l'acteur. C'est-à-dire pour se demander à partir de quels présupposés nous travaillons.

Chacun a sans doute à coeur de réinventer toujours sa pratique et ses manières de travailler, et de réinventer toujours le théâtre. Et dans le même temps, bien sûr, on ne réinvente pas le théâtre de zéro à chaque projet, on le continue. Si des phrases comme “Je ne veux pas faire du théâtre d'hier”, “je veux faire du théâtre d'aujourd'hui/pour aujourd'hui”, “je veux faire du théâtre de demain”, ou encore la question “Quel théâtre faire aujourd'hui ?” peuvent fonctionner comme des moteurs du travail théâtral, moteurs de recherches et

d'expérimentations, alors il est intéressant de savoir où nous sommes, ce que c'est que le théâtre aujourd'hui, non seulement pour ce qui est des formes qui sont produites sur les scènes mais aussi concernant les pratiques et la pensée de ces pratiques qui sont les nôtres, et qui ne sont pas apparentes comme les spectacles mais, sinon cachées, du moins souvent “implicites”. C'est en quelque sorte pour attraper ces pensées cachées, ma propre “culture de travail” ou encore “idéologie”, que j'aimerais étudier *L'acteur et la cible*. Aucunement parce que je penserais qu'il y aurait là quelque chose à remettre en cause *a priori* – je ne souhaite pas du tout prendre mes distances avec cet ouvrage dans ce travail ni me situer par rapport à lui - mais tout simplement parce que cela me semble stimulant d'essayer de mettre le doigt sur nos manières de penser et de travailler, de les situer dans un contexte, comme moyen de ne pas prendre nos/mes habitudes, de pensée et de travail, pour naturelles.

Pourquoi étudier ce livre-ci plutôt qu'un autre ? Pourquoi voir précisément dans cet ouvrage la formulation d'un esprit du temps qui serait le nôtre ? Si le livre de Declan Donnellan me semble correspondre à un état du théâtre aujourd'hui, c'est qu'il est le lieu à la fois d'une reprise d'un grand nombre d'idées de Stanislavski et en même temps d'une transformation complète de la notion de personnage. Autrement dit, il me semble que D.Donnellan essaie de donner des outils à l'acteur·trice de théâtre de texte à l'époque du “théâtre postdramatique¹”, c'est-à-dire à une époque où la partie la plus novatrice du théâtre, remettant en question la place de la fable, de la fiction et du personnage, pose un défi de taille au théâtre de texte et encore plus au théâtre qui n'a pas rompu avec l'interprétation des pièces du répertoire – or l'exemple que prend Declan Donnellan est toujours celui de Shakespeare. On voit là

1 Selon l'expression de Hans-Thies Lehmann, cf *Le théâtre postdramatique*, traduit de l'allemand par Philippe-Henri Ledru, Paris, L'arche, 2002.

apparaître d'emblée une tension : un traité de l'art de l'acteur qui interprète des textes, à l'ère du théâtre postdramatique. Un traité qui puisse aider à jouer Shakespeare aujourd'hui, pour des acteurs·trices qui arrivent après la révolution des années 60-70 et après tout un théâtre qui ne place plus le texte au centre du théâtre. Il me semble que c'est à ce défi que s'attaque Declan Donnellan.

L'envie de travailler sur ce livre part d'une impression que j'ai eu à la lecture : celle à la fois d'une reconnaissance et d'une étrangeté. J'avais ainsi l'impression de reconnaître “mes problèmes”, la manière dont les problèmes du jeu se posent pour moi et mes camarades, et d'être éclairée par cette lecture, d'y trouver des mots clairs pour des choses senties confusément, et des conseils techniques concrets. Mais j'avais en même temps le sentiment que tout ceci, écrit noir sur blanc, était très étrange. J'étais frappée par le double ton, à la fois pragmatique et mystique, qui caractérise les pages de Declan Donnellan et par les nombreux détours par des considérations d'ordre anthropologique – toutes sortes d'affirmations sur ce qu'est l'homme, ce qu'est la vie, ce qu'est une émotion, etc. J'avais en réalité une impression d'étrangeté semblable à chaque fois que je lisais un ouvrage sur le jeu de l'acteur - écrire un livre qui aide les acteurs·trices à jouer, n'est-ce pas un drôle de projet ? Quel sens peut bien avoir un enseignement de l'art de l'acteur qui ne se ferait pas au plateau et quelle peut être son efficacité ?

Et dans cette drôle de famille de livres, celle du “traité du jeu de l'acteur”, où Declan Donnellan prend-il place ? Les livres de cette famille sont différents les uns des autres, non seulement dans ce qu'ils disent mais dans leur forme, leur horizon générique. Ainsi, on peut voir *La formation de l'acteur* de Stanislavski comme une sorte de roman de formation. *L'anatomie de l'acteur* et les autres

ouvrages de Barba se situent dans l'horizon du traité scientifique. La trilogie de Yoshi Oida (*L'acteur invisible*, *L'acteur flottant*, et *L'acteur rusé*) est plus proche du témoignage ou du genre des Mémoires. Que dire de *L'acteur et la cible* ? Peut-on le voir comme une sorte de mélange entre un “self-help book”, ou “livre de développement personnel”, et un traité de mystique ? Et que dit cela de la manière de penser l'art de l'acteur et son apprentissage qui est celle de Declan Donnellan ? Et bien sûr, ceci recoupe également nos questions précédentes – peut-on rapporter cela à un moment historique, moment de l'esthétique théâtrale mais aussi de nos manières de travailler ?

Je m'intéresse ainsi à la fois à ce que dit Declan Donnellan et à la manière dont il pense son ouvrage, à la manière dont cela entre en résonance avec un état du théâtre et de nos manières de travailler, à la manière dont il renouvelle l'héritage stanislavskien, et à ce que c'est qu'un traité du jeu de l'acteur.

I. Quelques problèmes préalables

1. Le jeu de l'acteur et les mots

Peut-on parler de l'art de l'acteur ? Comment ? Et comment parler d'un livre qui parle de l'art de l'acteur ? Je voudrais avant tout faire part d'une méfiance concernant la relation entre le jeu de l'acteur·trice et les mots.

L'anthropologue, historienne du théâtre et comédienne Raphaëlle Doyon parle de cette question dans sa thèse de doctorat sur Eugenio Barba². Elle raconte comment elle a rencontré les livres de Barba alors qu'elle était à l'école Jacques Lecoq, la révélation que cette lecture a été, et le grand écart entre ses attentes (ce qu'elle avait “projeté”, imaginé du théâtre de Barba en lisant ses livres) et son expérience réelle, grand écart qu'elle découvre avec déception le jour où elle voit pour la première fois un spectacle du Maître. Mais cet écart ne concerne pas seulement la forme finale du spectacle ou l’“esthétique” théâtrale de Barba (en l'occurrence, l'hermétisme de certains de ses spectacles) mais également la question de la technique de l'acteur et du travail physique qui est celui de la troupe, et qu'elle découvrira et étudiera au cours de ses séjours à Holstebro, auprès des membres de l'Odin Teatret. En sociologue, elle parle de la manière dont sa formation chez Jacques Lecoq a influencé sa lecture de Barba et la compréhension des termes qu'il emploie, même lorsqu'il s'agit de termes en apparence techniques, relatifs au corps – à la fois parce qu'elle

² Raphaëlle Doyon, *L'Odin Teatret, la complémentarité des contraires*, thèse de doctorat en Esthétique, Sciences et Technologies des Arts, Spécialité : Théâtre, sous la direction de Jean-Marie Pradier, Université Paris 8-Saint Denis, 2008.

s'interroge sur la relation entre les mots et l'art de l'acteur, question d'autant plus inévitable qu'elle travaille sur Eugenio Barba, un homme de théâtre qui écrit énormément, mais aussi pour mettre à jour ses inévitables présupposés, car elle sait que c'est encore à partir de sa formation chez Lecoq qu'elle mène son analyse.³ Pour Raphaëlle Doyon, il s'agit lorsqu'elle raconte “d'où elle vient” théâtralement parlant non seulement d'une exigence déontologique, celle de la sociologue qu'elle est, mais aussi d'une honnêteté intellectuelle rendue inévitable par le sujet même sur lequel elle travaille, et le statut problématique des mots dès que l'on parle de l'art de l'acteur.

Ainsi, pour prendre un exemple personnel et suivre en même temps celui donné par Raphaëlle, je sais que ma première formation théâtrale a déterminé la manière dont j'ai suivi ma formation à l'Insas, compris l'enseignement des différents professeurs de jeu que j'y ai rencontrés, et la manière dont j'ai lu Declan Donnellan et les ouvrages dont je parle dans ce mémoire. Le professeur que j'ai eu au conservatoire du 8ème arrondissement, Marc Ernotte, était très hostile à un certain type de jeu d'acteurs·trices français·es, un jeu à l'ancienne très “incarné”, “sérieux”, où l'on “pomperait” l'énergie et placerait sa voix “dans le masque” et sa manière de casser ce qui était aussi tout simplement du “surjeu” de débutant·e·s passait par un certain nombre d'injonctions comme “détends !”, “respire !”, “joue moins !”, qu'il répétait sans cesse au point que cela résumerait assez bien son enseignement s'il n'y avait bien sûr ses exercices et son exemple. A cause de l'impasse dans laquelle m'ont mise ces injonctions, à savoir qu'à force de “jouer moins”, je ne jouais plus du tout, n'avais aucune “énergie de jeu”, la question du jeu s'est structurée pour moi autour de la

³ Ainsi, elle ne peut que constater certaines insuffisances de Barba, lorsqu'il néglige dans les faits certains aspects de la technique de l'acteur alors même qu'il en parle dans ses ouvrages et emploie des mots et concepts dont elle sait, par sa formation, qu'ils contiennent une richesse dont elle voit qu'il l'ignore. Voir par ex, les passages sur la question du “neutre”.

question de l'énergie. Car il me semblait être toujours soit en “sur-jeu” (et sur-énergie) soit en “sous-jeu” (et sous-énergie) et que toute la question du jeu de l'acteur se résumait à la résolution de ce problème : trouver le bon degré d'énergie, qu'il n'y en ait ni trop ni trop peu.

Ainsi j'aurai tendance à remarquer dans les ouvrages sur le jeu de l'acteur, et à considérer comme très importantes, toutes les apparitions de la question de l'énergie et de mots comme “détente”, “vide”, etc. Et tous ces mots ont pour moi le sens que j'y lis en tant que je suis déterminée par ma formation, ma pratique, mes goûts esthétiques, tant dans mon travail théâtral qu'en tant que spectatrice. C'est sans doute toujours comme cela lorsque l'on lit (ou lorsque l'on observe, ou vit) mais ce problème en devient un si je souhaite tenir un discours qui ne soit pas seulement subjectif, or je souhaiterais parler ici d'une manière de concevoir la technique de l'acteur qui n'est pas que la mienne mais que je perçois comme celle, plus largement, de ma génération ou de mon milieu théâtral, et que je souhaite faire cela à travers l'ouvrage de Declan Donnellan. Mais qu'est-ce que je sais de ce que c'est que la “détente” pour Declan Donnellan, pour Stanislavski, pour Barba ? Et pour les autres lecteurs·trices de leurs livres ? Et pour les lecteurs·trices de ce travail-ci ?

Pour prendre un autre exemple du statut problématique des mots décrivant le jeu de l'acteur, on peut penser à l'expression de “jeu organique”. On entend souvent dire que le jeu, pour être bon, doit être “organique”, et tout jeu excellent est qualifié d' “organique”, au point que “jeu organique” et “jeu excellent” sont dans le langage théâtral courant des expressions interchangeables. Il ne s'agit pas de dire par là que l'expression “jeu organique” n'a pas de sens, ne puisse en avoir dans certains contextes, mais il me semble qu'elle acquiert un sens précis surtout lorsqu'elle est utilisée dans le contexte

précis d'une langue de travail d'un groupe théâtral particulier. Ainsi une compagnie qui travaille pendant des années à la recherche d'un "jeu organique" donne sans nul doute un sens précis à cette expression – mais ce sens n'est pas traduisible en d'autres mots, il correspond à une réalité scénique, se confond avec une réalité scénique sur laquelle ces personnes s'entendent pour l'avoir vécue/vue/sentie ensemble - ils ont dit, face à cette expérience commune, "c'est organique" ou "ça n'est pas organique". L'expression "jeu organique" ne nous apprendra pas grand chose du jeu qu'elle décrit dès lors que les personnes qui parlent entre elles n'appartiennent pas toutes les deux à un même groupe théâtral.

Les mots de Declan Donnellan, Stanislavski, Barba, n'ont de sens précis que rapportés à leur pratique, et je lis ces mots en leur conférant un sens précis qui me vient de la mienne. Cela n'a ainsi aucun sens de vouloir retraduire leurs mots en d'autres mots. Il n'en serait pas ainsi s'il s'agissait d'étudier des ouvrages de philosophie, car la philosophie justement explicite ses termes, en les définissant, développant ou retraduisant en d'autres, en établissant des relations entre les termes, et en se tenant à une rigueur de pensée qui est son exigence propre, quelle que soit la définition variable qu'elle donne elle-même à la rigueur, celle qui lui semble la plus à même de servir la mission qu'elle s'assigne. Les auteurs qui nous intéressent ne sont pas dans la quête de la vérité, pas même dans la quête de la vérité du jeu de l'acteur ni même d'une vérité sur le jeu de l'acteur⁴, mais avant tout dans la quête du jeu excellent, qu'ils désirent produire dans la réalité, sur les scènes de nos théâtres ou ailleurs, par l'intermédiaire et dans les personnes des acteurs·trices, des lecteurs·trices de leurs oeuvres⁵.

4 On pourrait penser cependant que Barba s'est parfois rapproché de cet objectif, puisqu'il a pu parler parfois, pour "l'Anthropologie théâtrale", de "science du théâtre". Cf Raphaëlle Doyon, *op.cit.*

5 On peut remarquer les nombreuses remarques de Declan Donnellan où il insiste sur le fait que sa

La valeur des textes que je souhaite étudier dans ce mémoire provient non de leur vérité ou de la rigueur de pensée qui y serait à l'oeuvre mais de leur efficacité. On peut considérer comme des preuves de cette efficacité d'une part la valeur des spectacles produits par ces hommes, qui atteste leurs qualités de directeurs d'acteurs·trices, et d'autre part le succès de ces livres auprès des acteurs·trices et apprenti·e·s acteurs·trices. Si un si grand nombre d'entre eux/elles considère que ce livre les aide à jouer, c'est qu'il les aide effectivement à jouer.

Mais alors comment étudier ce traité, si on ne peut l'étudier comme on étudierait un essai philosophique ? Et que retenir de tout ceci ? Il me semble d'une part qu'il serait intéressant de ne pas analyser *L'acteur et la cible* “dans l'absolu” mais de l'étudier à travers l'écart qu'il entretient, dans sa manière de poser et de formuler les problèmes du jeu de l'acteur, avec certains autres grands textes avec lesquels il me semble qu'il entretient un dialogue. Je pense notamment aux textes écrits par Stanislavski et par Eugenio Barba. Car si les mots mêmes de Declan Donnellan ne nous apprendront pas grand chose de solide, ni sur le jeu de l'acteur ni sur sa pensée, l'écart entre ses mots ceux des autres nous apprendra quelque chose. Si l'expression “jeu organique” ne veut rien dire par elle-même, le choix de cette expression plutôt que d'une autre pour dire “jeu excellent”, n'est pas anodin. En ce sens, il a un sens, dans l'histoire du théâtre. Je me suis rendue compte, au fur et à mesure de mon travail, que je n'avais pas les moyens de mener véritablement ce travail de comparaison. Je me suis ainsi concentrée sur le livre de Declan Donnellan en faisant ponctuellement quelques références à ces autres textes lorsque c'était

priorité n'est pas la vérité. Par exemple : “Bien sûr l'espace ne change pas vraiment mais c'est encore une de ces vérités qui ne servent à rien” (*L'acteur et la cible*, p.153)

possible.

Une autre manière d'éclairer l'ouvrage de Declan Donnellan aurait consisté à le mettre en rapport avec son travail de metteur en scène, en s'intéressant à la manière dont ses acteurs·trices travaillent et jouent et la manière dont il les dirige. J'aurais aimé avoir le temps de suivre également cet autre fil de recherche.

2. Quelle efficacité pour un livre de ce genre ?

L'idée qu'un livre puisse apprendre à un·e acteur·trice à jouer, ou même l'y aider, n'a rien d'évident. Comment comprendre l'efficacité d'un livre rapportée au travail de l'acteur, qui semble non seulement lié à une pratique corporelle mais encore à une situation de travail collectif, et qui plus est à un travail de création où on est, comme on a coutume de dire, “son propre instrument” et où on a donc besoin du regard des autres pour considérer son propre travail et enfin un art où la place de la technique face à l'instinct et à l'inspiration est traditionnellement considérée comme problématique ?

La question ne se pose pas seulement pour l'ouvrage de Declan Donnellan mais pour toute cette famille de livres. On sait que si ça n'a pas de sens de remettre en cause l'efficacité de ces livres (car s'ils n'étaient pas efficaces, pourquoi des générations d'acteurs·trices continueraient-elles à les lire ?) l'efficacité ici ne pourra être que problématique. Aucun d'entre eux n'est une liste de trucs à appliquer ni ne pourra avoir une efficacité aussi directe que

celle d'un livre de recettes de cuisine l'est pour réussir un plat, et pour prendre l'exemple extrême inverse, chacun tente d'être plus qu'un recueil de principes abstraits devant guider la recherche de l'acteur en lui laissant le soin de développer les outils techniques et méthodes de travail qui pourraient jouer le rôle d'intermédiaire entre ces principes et la transformation de sa manière de jouer.

D'autre part, si la lecture seule du livre ne suffira pas, elle doit déjà en elle-même produire une transformation : le livre ne s'attaque pas qu'à des manières de faire mais aussi à des manières de penser. Ces livres ne séparent pas la technique de l'acteur du discours sur ce que c'est qu'un·e acteur·trice et ce que c'est que son art – la technique de l'acteur n'est pas séparable d'une certaine compréhension de l'art de l'acteur, contient cette dernière. Cette compréhension fait partie de la technique de l'acteur.

Quant à *L'acteur et la cible*, le sous-titre de l'ouvrage nous donne un indice quant à la manière particulière, eu égard aux autres membres de la famille des “traités du jeu de l'acteur”, dont il entend être efficace. Ce sous-titre est donc : *Règles et outils pour le jeu, en 19 chapitres, avec 6 principes fondamentaux, 7 choix difficiles et 4 digressions incontournables*. Declan Donnellan, en jouant sur les codes du manuel, affirme qu'il s'agit d'un livre pratique. Si l'on regarde la table des matières, on voit que l'ouvrage s'articule autour de différentes “plaintes” de l'acteur, à savoir : “je ne sais pas ce que je fais”, “je ne sais pas ce que je veux”, “je ne sais pas qui je suis”, “je ne sais pas où je suis”, “je ne sais pas comment je dois bouger”, “je ne sais pas ce que je ressens”, “je ne sais pas ce que je dis”, “je ne sais pas ce que je joue”. Declan Donnellan part du “blocage” de l'acteur, auquel il s'attaque, comme à un noeud dont la dissolution permet le retour de la circulation de la vie dans le jeu. L'efficacité de *L'acteur*

et la cible est avant tout pensée comme une aide à la résolution des problèmes⁶.

Cette manière particulière d'aborder le jeu de l'acteur par ses problèmes, très pragmatique en apparence bien que les problèmes en question ne soient pas simplement matériels (ce n'est pas un manuel pour résoudre des problèmes de plomberie) rapproche *L'acteur et la cible* d'un genre de livres encore plus populaire dans les pays anglo-saxons qu'en Europe, à savoir les “self-help books” ou “livres de développement personnel”. Un petit détour par l'exemple précis d'un livre de ce genre, à savoir l'ouvrage intitulé *Getting things done, the art of stress-free productivity*, d'un certain David Allen pourra peut-être éclairer par comparaison la question de l'efficacité de *L'acteur et la cible*. *Getting things done* est un best-seller du New-York Times, qui s'adresse à des gens qui se sentent débordés. Et à qui il promet, non seulement de les aider à remettre la situation sous contrôle mais de libérer dans leur vie le “flow of creativity”.

3.Un livre efficace : sur le modèle du self-help book ?

Ce qui est intéressant pour nous dans l'ouvrage *Getting things done*, c'est qu'il accompagne en temps réel le lecteur sur le chemin menant de la situation initiale problématique à la situation finale plus souhaitable, ou pour être plus proche du vocabulaire de l'auteur, accompagne le lecteur dans toutes

⁶ Declan Donnellan affirme que les problèmes proviennent du raisonnement et que c'est pour cette raison qu'on peut les vaincre par le raisonnement. Il dit ainsi explicitement la place que tient, dans la technique de l'acteur, la pensée sur cet art et sa technique.

les étapes de la “mise en place de la méthodologie”. Il se veut en quelque sorte la version livresque d'une séance avec un coach.

On peut dire que le chemin de la métamorphose se confond avec la lecture du livre, ou du moins que le début de la lecture correspond au début du chemin et la fin de la lecture à la fin du chemin. L'idée est qu'en refermant le livre, on soit déjà un homme nouveau ou une femme nouvelle, dans une vie nouvelle. Le livre organise ainsi lui-même la manière dont il doit être lu et ménage des pauses dans la lecture pour l'accomplissement des tâches pratiques qui permettent de passer, d'un même mouvement, à l'étape suivante de la transformation et au prochain chapitre. Ainsi à la fin du chapitre 3 qui est consacré au matériel de bureau nécessaire à la nouvelle manière de s'organiser et où David Allen fait la liste du mobilier et des fournitures de papeterie nécessaires, il s'agit de passer à l'étape suivante, celle du chapitre 4 intitulé “Capturing : Corralling Your “Stuff””, c'est-à-dire l'étape où il s'agit de rassembler toutes les choses, problèmes, tâches qui exigent une action de notre part, tout ce qui est “à faire”. Il est intéressant de voir comment se passe la transition entre le chapitre 3 et le chapitre 4. Nous lisons ainsi dans la conclusion du chapitre 3 :

“You've blocked off some time, you've gotten a work area set up, and you've got the basic tools to start implementing the methodology. Now what ? (...) If there's someone you absolutely need to call, or something your secretary has to handle for you or you have to check with your life partner about, do it *now*⁷. (...) So have you handled all that ? Good. Now it's time to gather representatives of all of your open loops into one place.⁸”

7 Souligné dans le texte.

8 David Allen, *Getting things done : the art of stress-free productivity*, Penguin books, 2001, p.104-105

L'usage des temps est intéressant à noter. David Allen n'écrit pas "Et lorsque vous aurez fait ceci, vous pourrez faire cela". Le présent de l'écriture est celui de la lecture et lorsque David Allen écrit "now", c'est bien au présent du/de la lecteur·trice qu'il fait référence. Lorsqu'il demande "So have you handled all that ?", il entend obliger le lecteur à se poser la question au moment-même où il la lit, et à ne lire la suite de la phrase que si, effectivement, il est en mesure de répondre "yes" au coach qui, en fait, la lui pose directement, lui parle par livre interposé – le style oral correspond à la mise en place d'un dialogue sinon réel du moins effectif, qui entend être efficace dans la réalité et créer avec le lecteur un lien qui engage, oblige et motive. David Allen sait que si le lecteur repose le livre, ou passe du chapitre 3 au chapitre 4 sans avoir effectivement mis en application les prescriptions du chapitre 3, laissant se défaire la concordance temporelle entre la lecture et le chemin de métamorphose, s'il ne met pas en place la méthodologie au moment même de la lecture et en suivant les étapes page à page, il ne le fera jamais. Il ne lésine ainsi pas sur les encouragements et adresses directes au lecteur et essaie d'anticiper toutes les questions que le lecteur voudrait lui poser et toutes les objections qu'il pourrait lui opposer⁹. Les exemples en sont innombrables, voici quelques phrases tirées de la partie dans laquelle il propose au lecteur de regrouper en un même endroit absolument tout ce qui nécessite une action de sa part, soit la chose à traiter elle-même, soit un post-it rappelant que cette chose doit l'être :

"So it's time to begin. Grab your in-tray and half-inch stack of plain paper for your notes, and let's... Go !"

"Is the furniture precisely the way it should be ? Is the computer set up the way you want it ? Are the plants in your office alive ?"

9 On retrouve chez Declan Donnellan le style oral, l'adresse directe et la posture d'encouragement vis-à-vis du/de la lecteur·trice.

“What if an item is too big to go in the in-tray ? (...) What if the pile is too big to fit into the In-Tray ? (...) 'But I can't lose that thing!' (...)”
“Ready now ? Ok. Start piling (...)”¹⁰

Autrement dit, il s'agit bien de recréer en temps réel la situation d'une séance de coaching. Nous voyons que l'articulation entre la lecture du livre et l'accomplissement du chemin de la transformation est ici assez simple. Et par comparaison, on voit le statut beaucoup plus compliqué occupé par les traités du jeu de l'acteur relativement à la pratique, au réel dont ils parlent.

Evidemment, ce qui rend tout d'abord le livre de David Allen plus facilement applicable, c'est avant tout qu'un “in-tray”, ou “classeur pour le courrier entrant”, est un “in-tray” et une pochette, une pochette - les mots de David Allen ne sont pas ambigus. Alors qu'en lisant Declan Donnellan (ou d'ailleurs Stanislavski, Barba, etc.), nous ne comprendrons pas tous de la même manière les mots que l'auteur emploie et rencontrons le problème déjà évoqué que nous avons avec les mots, concernant le jeu de l'acteur.

Sans doute la proximité temporelle entre le temps de la lecture et le temps de la transformation indique-t-elle aussi une différence dans la difficulté des chemins à parcourir. C'est parce que la transformation proposée par David Allen est plus facile à accomplir qu'elle peut être si proche du temps de la lecture, et c'est parce qu'on peut l'obtenir en suivant les étapes d'un livre, parce qu'on peut la résumer en un livre et l'accomplir dans le temps de la lecture de ce livre qu'elle peut être dite facile à accomplir. Alors qu'en droit, il n'est pas forcément plus difficile d'apprendre à jouer sur une scène de théâtre que de devenir “plus productif sans stress”, surtout si jouer est, comme l'écrit Declan

10 David Allen, *op.cit.*, pp. 107-112.

Donnellan, notre “toute première nature” et si les enfants eux-mêmes savent jouer. Et d'autre part, si l'on est loin de pouvoir transformer son jeu dans le temps de la lecture de *L'acteur et la cible* comme on peut transformer sa manière de s'organiser dans le temps de la lecture de *Getting things done*, plusieurs éléments rapprochent le type d'efficacité proposé par Declan Donnellan de celui qui caractérise l'ouvrage de David Allen - il suffit de faire la comparaison avec la manière dont la lecture de *La formation de l'acteur* de Stanislavski ou *L'anatomie de l'acteur* d'Eugenio Barba peut s'articuler au progrès qu'espère l'apprenti-e acteur-trice pour en être frappé.

D'une part, la manière qu'a Declan Donnellan de penser les difficultés de l'acteur comme des blocages à résoudre donne l'idée qu'on peut les résoudre une fois pour toutes – ce n'est pas un travail à l'échelle de plusieurs années qu'il décrit, mais à l'échelle d'un projet, d'un rôle. Il va sans dire que l'acteur·trice progressera de rôle en rôle et qu'un acteur débutant ne jouera pas forcément Othello d'une manière mémorable après quelques semaines sur un plateau mais il n'en reste pas moins que pour Declan Donnellan, jouer est à la portée de tous et que l'échelle de temps dans laquelle s'inscrit l'ouvrage est celle d'un projet. En effet, on retrouve toujours au cours de l'ouvrage le même exemple, celui de l'actrice Irina qui doit jouer le rôle de Juliette. Ainsi, en lisant l'ouvrage, c'est un peu comme si on “débloquent” avec l'auteur, en temps réel, les problèmes rencontrés par Irina dans son travail. On voit qu'on se rapproche de la situation de coaching par livre interposé. Mais une différence de taille demeure : on a du mal à croire que la lecture de *L'acteur et la cible* suffise jamais à “débloquent” en temps réel une lectrice-actrice, quand bien même elle travaillerait le rôle de Juliette parallèlement à sa lecture. On dira bien sûr que c'est parce que le jeu se passe dans le corps et qu'il faut être au plateau pour travailler un rôle. Cependant, ranger sa maison, comme le

demande David Allen, cela nécessite aussi des actions concrètes.

On peut penser que si aucun traité du jeu de l'acteur ne peut prendre véritablement la forme d'un self-help book ni d'un manuel dont on pourrait suivre les étapes pas à pas, c'est plutôt avant tout parce que les situations des lecteurs·trices du livre de Declan Donnellan seront toujours beaucoup plus dissemblables entre elles, et moins prévisibles par l'ouvrage, que ne le seront entre elles les situations des lecteurs·trices de David Allen.

Concernant l'ouvrage de ce dernier, il est clair que plus on se rapproche du lecteur ou de la lectrice type auquel le coach s'adresse, à savoir un·e cadre de grande entreprise américaine, plus ses conseils seront pertinents, plus son ton sera convaincant, moins la vision du monde sous-jacente ne gênera le lecteur. Et David Allen s'attaque à un type de problème bien spécifique, qui n'est pas forcément le seul type de problème rencontré au travail par ses lecteurs·trices mais qui intéressera en droit toute personne de son monde social et idéologique, à savoir l'impression d'être submergé de choses à faire et de perdre le contrôle de la situation, avec tout le "stress" que cela implique. Et son monde est pour une large part celui dans lequel nous vivons – David Allen peut avec une certaine légitimité, de l'endroit d'où il parle, avoir comme postulat de base sur l'être humain que celui-ci est avant tout "stressé de ne pas être assez productif".

Si l'on peut penser que les lecteurs·trices de Declan Donnellan, Stanislavski et Barba sont confronté·e·s à des questions et des problèmes qui ne sont pas sans rapport les uns avec les autres, on peut cependant penser qu'ils/elles sont dans des situations beaucoup plus dissemblables entre eux/elles. Cette question nous fait rejoindre celle du statut problématique de la "technique" concernant

le jeu de l'acteur·trice. Et on est là quelque part où on ne se différencie pas seulement du monde de l'entreprise néo-libérale mais aussi des autres arts.

4. Le statut problématique de la technique, dans le cas de l'acteur·trice

La question de la technique au théâtre est problématique, au point qu'on pourrait affirmer qu'il n'y a pas de technique du jeu de l'acteur. Une telle affirmation est bien sûr plus que contestable et n'est plus trop d'actualité aujourd'hui mais un débat est possible sur cette question¹¹. Il serait tout à fait absurde de dire par exemple qu'il n'y a pas de technique du jeu pianistique. Quelqu'un qui n'a jamais appris à jouer du piano ne jouera pas seulement moins bien telle étude de Chopin que celui qui aurait passé des années à s'exercer à l'art du piano, il ne pourrait tout simplement pas "réaliser" une succession de sons assimilable de près ou de loin à l'étude de Chopin en question. L'histoire du théâtre et du cinéma sont en revanche pleines de cas, ou de légendes, d'"acteurs·trices nées" et aussi de mises en scènes ou de films tournés avec des acteurs/trices "non professionnel·le-s". Il n'y a pas de directeur d'orchestre assez fou pour nommer violon solo quelqu'un qui n'aurait jamais joué du violon auparavant, personne pour trouver un intérêt artistique à une telle démarche (ou alors ce serait une sorte de happening, bref, quelque chose de plus proche du théâtre...). Parler de "technique", au piano ou au violon, cela a incontestablement un sens, et un sens précis. Et il y a des manuels pour apprendre à jouer du piano ou du violon. Bien sûr, on ne les lit pas comme on lit *Getting Things Done*, mais la logique en est plus proche : on

11 Le fait même qu'il y ait pu avoir lieu pour Stanislavski de mener un tel combat est parlant.

part des exercices ou des morceaux qui sont à la première page et lorsque quelques semaines ou mois plus tard on arrive à la dernière page, on a parcouru le chemin, on a passé une étape dans l'apprentissage du piano. Il n'est peut-être pas optimal d'apprendre à jouer du piano tout·e seul·e en utilisant ce genre de manuels, mais il n'est pas impossible d'arriver ainsi à des résultats et beaucoup s'y essaient.

Si de tels manuels existent pour le piano mais pas pour le théâtre, c'est sans doute que deux personnes désirant apprendre le piano sont dans une situation plus semblable que deux personnes désirant apprendre le jeu d'acteur. Elles auront des questions et des difficultés plus semblables, leurs progrès auront un rythme plus comparable et qui seront plus faciles à comparer d'un point de vue objectif - on pourra voir par exemple quel répertoire elles seront capables de jouer sans fausses notes, en respectant le tempo, le rythme, les nuances requises par la partition - bref, on pourra comparer leur technique. Cette dernière sera descriptible objectivement, mesurable quantitativement, pourrait-on presque dire¹². Si les situations d'apprentissage sont semblables, alors un protocole d'apprentissage est possible. Pourquoi un tel protocole n'est-il pas possible pour l'apprentissage du théâtre¹³?

Au théâtre, tout se passe comme si chacun de nous venait avec une formation complète à l'art de l'acteur·trice, mais une formation qui serait, pour chacun·e, complètement différente de celle des autres. Chacun y arrive avec toute sa vie, un corps qui est celui de toute sa vie passée ; toute notre manière de nous comporter est comme notre technique de base, et pire encore, notre manière de

12 Cette vision de la technique pianistique est évidemment simpliste mais elle offre un point de comparaison.

13 Au sens où on ne peut au théâtre se dispenser, pour apprendre, d'un enseignement singularisé/s'adressant à des individus et mettant en place un dialogue individuel

nous rapporter à cette technique est elle-même une technique, technique de base à la fois choisie et subie, variable à l'infini. Nous sommes toujours en plein dedans, en plein dans notre corps, dans notre vie, dans notre manière de nous comporter, et ainsi dans le théâtre. Dire que l'acteur est “son propre instrument”, c'est dire qu'il ne peut avoir à son instrument, à sa technique, la même distance qu'un musicien instrumentiste avec son instrument de musique. Le pianiste peut non seulement regarder son piano, mais même regarder ses mains pendant qu'il joue. Il faut encore ajouter à cela que la tradition théâtrale occidentale dans laquelle Declan Donnellan s'inscrit, c'est celle d'un théâtre qui n'est pas codifié. La question de la technique concernant le théâtre serait évidemment toute différente si nous parlions de *commedia dell'arte* ou de ballet classique, bien que là aussi l'acteur/le danseur soit son propre instrument¹⁴. Il est encore plus difficile de mettre le doigt sur la “technique” d'un·e acteur·trice, quand tout ce qu'il/elle accomplit avec son corps semble accessible à tout un chacun.

L'art de l'acteur entretient ainsi une relation problématique à la fois avec les mots et avec la technique elle-même. D'autre part, il n'est pas simple de comprendre comment un livre peut aider un·e acteur·trice à jouer. Avant de s'intéresser plus précisément à la manière dont Declan Donnellan procède dans cette entreprise bizarre et problématique, nous pouvons essayer de comprendre un peu mieux la manière dont il envisage l'art de l'acteur lui-même, ce que c'est que “jouer” pour lui. Peut-être que cela éclairera déjà un peu la manière dont il envisage cet art, ce métier, et donc la manière dont son livre-même pourrait être efficace.

14 Si comme l'affirme le philosophe Gilbert Simondon, il n'y a pas d'outil qui soit neutre, et le neutre en technique n'existe pas, l'acteur n'en est pas moins alors comme une version extrême de cette absence de neutralité (universelle) de l'instrument.

II.Ce que c'est que jouer, pour Declan Donnellan

1.La “toute première nature”

Au tout début de *L'acteur et cible*, on trouve un passage fort éclairant sur la manière dont Declan Donnellan conçoit le jeu de l'acteur. Voici comment il introduit cette question, dans un paragraphe appelé “Je suis donc je joue” :

“Un bébé vient au monde non seulement avec l'attente de la *mère* et du *langage*, mais aussi avec celle du *jeu* ; l'enfant est génétiquement programmé pour copier les comportements dont il est témoin. Le premier moment de théâtre dont se régale un bébé est celui de sa mère qui joue à apparaître et à disparaître derrière un coussin. "Coucou ! Caché !" (...) Petit à petit, l'enfant devient lui-même acteur, avec le parent comme spectateur, jouant à "Coucou ! Caché !" derrière le canapé ; finalement le jeu évolue jusqu'au plus sophistiqué “cache-cache”, avec plusieurs participants et même un gagnant. Manger, marcher, parler, tout se développe grâce à l'imitation et aux applaudissements. Quel que soit l'instinct humain en latence, il n'atteint la virtuosité qu'après une observation, une répétition et une interprétation précises. Il est impossible d'enseigner à des enfants comment interpréter des situations, parce que c'est précisément tout ce qu'ils font – sinon ils ne seraient tout simplement pas humains. Nous développons notre sens du moi en jouant les rôles que nous voyons nos parents jouer, et nous affinons notre identité en copiant sur les personnages joués par nos frères et soeurs aînés, nos amis, nos

rivaux, nos maîtres, nos ennemis ou nos héros. Nous vivons en jouant des rôles, que ce soit celui du père, de la mère, du professeur ou de l'ami.

Jouer est un réflexe, un mécanisme qui garantit le développement et la survie, et c'est cet instinct primitif du jeu qui est la base de ce que l'on entend par *jouer* dans ce livre. Ce n'est pas une "seconde nature", mais la toute "première nature" et cela ne s'enseigne évidemment pas comme la chimie ou la plongée sous-marine. Alors si le jeu ne peut pas véritablement être enseigné, comment pouvons-nous justement développer ou entraîner notre capacité à jouer ?¹⁵

Nous pouvons nous intéresser en détail à ce passage très riche. La phrase qui correspond le plus précisément aux questions que nous nous posions précédemment est : "Ce n'est pas une 'seconde nature', mais la toute 'première nature' et cela ne s'enseigne évidemment pas comme la chimie ou la plongée sous-marine." Declan Donnellan articule ici la question de l'apprentissage de l'art de l'acteur et celle de la nature particulière de cet art.

"Enseigner la 'toute première nature'" : voilà un paradoxe s'il en est. Declan Donnellan, utilisant des termes renvoyant à la biologie ou la physiologie, parle pour le jeu d'un "réflexe", d'un "mécanisme", d'un "instinct primitif" et le fait dépendre de dispositions d'ordre "génétique". Que peut être un "enseignement" d'une chose qui est en nous innée, et ce que l'on peut enseigner, n'est-ce pas uniquement ce qui relève du domaine de l'acquis ? Le nom d' "enseignement" ne peut ici tout à fait convenir, ce qui nous permet de comprendre que Declan Donnellan en vienne à écrire que "le jeu ne peut pas

15 Declan Donnellan, *L'acteur et la cible*, Saussan, L'Entretemps, "Les voies de l'acteur", 2004. traduit de l'anglais par Valérie Latour-Burney, p.18.

véritablement être enseigné” à l’orée d’un ouvrage dont on a des raisons de penser qu’il forme pourtant précisément un tel projet, contribuer à enseigner le jeu de l’acteur à ses lecteurs·trices. Declan Donnellan sort de cette contradiction en formulant les choses autrement : il s’agit de “développer ou entraîner notre capacité à jouer”. Si tous savent jouer et qu’il n’y a ainsi aucun sens à opposer “ne pas savoir jouer” et “savoir jouer”, comme on pourrait le faire pour le piano, il y a cependant des degrés de ce “savoir”, de cette “technique” - notre capacité à jouer peut être plus ou moins “développée” ou “entraînée”.

La continuité qu’il souligne entre le théâtre et la vie – puisqu’il rapproche le jeu des enfants qui jouent à cache-cache, celui qui consiste à tenir ou jouer un rôle social et celui de l’acteur - n’étonne pas chez un metteur en scène shakespearien s’il en est et on pense bien sûr aux mots de *Comme il vous plaira* :

“Le monde entier est un théâtre
Et tous, hommes et femmes, n’en sont que les acteurs
Et notre vie durant nous jouons plusieurs rôles.¹⁶”

On pourrait ainsi interpréter les lignes de Declan Donnellan comme sa manière de revisiter un lieu commun cher à la tradition théâtrale. On peut cependant aussi les lire comme une prise de position. En effet, la notion baroque de *theatrum mundi* sert peut-être également ici à jeter un scepticisme sur certains points de vue historiques sur la technique de l’acteur. Ce passage marque tout l’écart entre son point de vue et celui d’Eugenio Barba par exemple, pour qui le théâtre commence avec le corps “extra-quotidien”. Declan Donnellan fait un

16 Shakespeare, *Comme il vous plaira*.

choix sur ce que c'est que le théâtre : cet art s'inscrit dans la continuité de ce *theatrum mundi*, des comportements et des situations qui sont ceux de la vie. Ainsi il n'y a pas, quand bien même ce serait possible, à souhaiter faire table rase de la vie pour faire du théâtre, ni en ce qui concerne le jeu de l'acteur, ni en ce qui concerne les spectacles que l'on mettra sur la scène. Declan Donnellan écrit : “c'est cet instinct primitif du jeu qui est la base de ce que l'on entend par *jouer* dans ce livre”.

Il s'agit donc de s'inscrire dans une certaine tradition du théâtre, contre ce qui en est déjà une certaine autre “tradition”. Sans que cela ait un sens de faire des oppositions terme à terme ou idée à idée entre la pensée de Declan Donnellan et celle d'Eugenio Barba, car cela nous forcerait peut-être à caricaturer la pensée de ce dernier, on peut considérer que Barba se place d'un tout autre point de vue parce qu'il regarde du côté d'une toute autre tradition du théâtre, celle notamment des théâtres orientaux, de théâtres codifiés où la place de la technique n'est pas la même. Soulignons cependant que Barba s'adresse quand même potentiellement aux mêmes lecteurs·trices que Declan Donnellan ! Barba est bien - en tout cas aussi - un acteur de l'histoire du théâtre occidental de la deuxième moitié du vingtième siècle.

Declan Donnellan prend l'acteur là où il est. Il n'est pas question de faire table rase de sa technique corporelle/comportementale “quotidienne”. Il ne s'agit pas pour autant pour lui de dire qu'il n'y a pas quelque chose comme une technique de l'acteur·trice. Dans la vie, à la place de Juliette, debout sur le balcon face à la nuit puis confrontée à l'apparition de Romeo, on saurait jouer la “scène du balcon”. Au plateau, on ne sait pas – pas forcément. Et on ne peut pas se transformer en Juliette : autrement dit, on ne peut pas se mettre, sur scène, à

“vivre” la scène du balcon¹⁷. L'actrice est face à une difficulté. Mais comment aider un acteur sur son chemin, si le jeu est sa “toute première nature” ?

Ce qu'implique concrètement pour Declan Donnellan que nous sachions tous jouer, c'est que pour lui, apprendre à l'acteur·trice à jouer, c'est avant tout le·a “débloquer”. L'absence de technique d'Irina apparaît sous la forme du “blocage”, en situation de répétition - blocage qui s'exprime par l'une des plaintes déjà évoquées, à savoir “je ne sais pas ce que je joue”, “je ne sais pas comment bouger”, etc. Là où les projets que Stanislavski ou Barba font pour l'apprenti·e acteur·trice dans leurs ouvrages semblent s'étaler sur une durée longue, des mois ou des années, Irina est considérée dans *L'acteur et la cible* comme déjà formée, comme “une bonne actrice”, et en fait peu importe si cela veut dire qu'elle a déjà reçue une “formation” car il n'y a sans doute pas d'acteur·trice débutant·e au sens strict pour Declan Donnellan.

Quelle forme prend ce déblocage ? Voilà le point précis où on s'éloigne du modèle du self-help book à la David Allen. Nous avons déjà dit que Declan Donnellan ne propose pas de protocole à suivre pour résoudre les problèmes de l'acteur. En effet, s'il précise qu'il faut lire son livre dans l'ordre, il n'en décrit pas moins les blocages de l'acteur comme les différentes “pattes” de la même araignée où chaque patte mène à toutes les autres, ou encore comme les différentes facettes d'une même pierre taillée par un orfèvre démoniaque¹⁸. S'il aborde au cours du livre toutes sortes de questions, dont certaines questions classiques du jeu de l'acteur (le personnage, le corps, l'action), il y parle en fait toujours d'une seule et même chose, à savoir de la “cible”.

17 ou alors, on est en train d'utiliser le mot “vivre” en un sens bien particulier, stanislavskien, qui appartient déjà presque à du “jargon de théâtre” ou du moins à une langue de travail particulière.

18 D.Donnellan, *op.cit.*, p.29 : “Tous les problèmes sérieux de jeu sont liés ; ils sont si interdépendants les uns des autres, qu'ils semblent être les facettes aveuglantes d'une seule et énorme pierre, taillée par un orfèvre démoniaque.”

Le déblocage ne dépend ni d'une série de trucs ni d'une formation progressive. Il prend en quelque sorte ici la forme d'une conversion, conversion à la religion de la "cible". Nous reviendrons plus tard sur les termes et le processus de cette conversion. Il s'agit avant tout d'essayer de comprendre un peu mieux ce que Declan Donnellan entend par ce mot mystérieux de "cible". C'est d'ailleurs par cette question qu'après un premier chapitre introductif, il entre dans le vif du sujet – et non par la question du personnage par exemple.

2. Quelques mots sur la “cible”

Si l'on comprend bien ce que c'est qu'une cible pour un archer, que peut bien être la cible pour un acteur ? Précisons d'emblée que la “cible”, si elle n'est pas ici l'objet visé dans le tir à l'arc, n'est pas non plus le “but” ni l'intention. Declan Donnellan semble utiliser ce mot pour atteindre une réalité du jeu plus complexe et plus mystérieuse que cela. Le mot apparaît pour la première fois à la fin de la courte première partie intitulée “Je ne sais pas ce que je fais”. Nous y lisons :

“ 'Je ne sais pas ce que je fais'. C'est le mantra de l'acteur bloqué, qui peut ouvrir un abîme sans fond dans lequel chacun peut s'engouffrer et se perdre. (...) Ce cri du coeur implique : 'Je peux/devrais/dois savoir ce que je fais ; mon droit et mon devoir sont de savoir ce que je fais, ce qui m'est en quelque sorte refusé.' Mais cette plainte apparemment raisonnable fait totalement l'impasse sur une 'chose' cruciale. (...) La place centrale de ce personnage oublié est tout le sujet de ce livre (...). Nous commencerons donc avec cette *chose*, tant négligée qu'elle n'a pas encore été nommée. Je baptiserai cette 'chose' sans nom, *la cible*.¹⁹”

Declan Donnellan ne poursuit pas son texte en définissant ce que serait la cible. Il ne cesse pour autant d'employer le terme dans des phrases au sens très concret qui laissent tour à tour penser que la cible serait ce que l'on regarde -

¹⁹ *Ibid.*, p.32.

en affirmant par exemple que l'acteur ne doit pas regarder dans le vide²⁰ - ou encore que la cible se confondrait avec l'intention, lorsqu'il affirme par exemple dans deux phrases juxtaposées :

“L'acteur ne fait rien sans objectif. L'acteur ne peut rien faire sans cible.”²¹

Ces indications, plutôt que de définir précisément la cible, finissent par brouiller les contours du concept en superposant des identités dont on ne sait trop comment elles s'articulent entre elles, et D. Donnellan finit par affirmer carrément : “la cible n'est ni un objectif, ni un désir, ni un stratagème, ni une raison, ni une intention, ni un point de focalisation, ni un motif.” Cette liste de termes dessine un champ – la cible n'est rien de tout cela, mais a partie liée avec chacun de ces termes.

Declan Donnellan semble jouer avec son lecteur, jouer à définir ou presque définir ce qu'il entend par la “cible”, pour aussitôt affirmer qu'elle n'est précisément pas ce qu'on commençait à penser qu'elle était. Comme pour dire que si l'on peut en parler, on ne peut dire ce qu'elle est. L'auteur semble tenir au mystère de ce mot, semble tenir à en faire un “mot dur”, pour reprendre une expression forgée par Deligny et qu'il utilise dans un tout autre contexte et cadre de pensée – mais qui peut pour autant nous éclairer sur le statut du mot “cible” dans l'ouvrage de Declan Donnellan. Deligny explicite ce que c'est qu'un “mot dur” dans une lettre à Félix Guattari, à propos du mot “autiste” :

“J'insiste sur ce mot d'autiste dont je me sers comme d'un mot dur, réfractaire, qui réfracte le langage. L'a-conscient ne se dit pas ; il n'est

20 Il commence par remarquer que dans la vie courante les yeux ne sont jamais “perdus dans le vague”, voir p.37.

21 *Ibid.*, p.38.

pas effet de langage. Ce qui en affleure au manifeste peut, à la limite, être évoqué par des mots 'durs'. Tout mot peut devenir dur si vient s'y incorporer du réfractaire (ce qui est humain à proprement parler échappe au langage qui l'aborde sans cesse, par courants et marées plus ou moins pollués. Un langage est clair non pas quand il dit, mais quand il laisse entrevoir, par transparence). Curieusement, ce 'dur' évoque le translucide. Il n'y a qu'à penser au diamant. Y a pas plus dur, y a pas plus clair²²"

Marlon Miguel, dans la monographie qu'il consacre à Deligny, cite les lignes précédentes et explicite ce que sont ces "mots durs" :

"mots qui « ne veulent rien dire », c'est-à-dire, qui ne gardent pas un sens caché derrière eux, qui ne doivent pas être l'objet d'une analyse interprétative, mais qui sont capables précisément de faire éclater le sens figé des choses et de les ouvrir à de nouveaux possibles, bref des mots qui soient réfractaires et qui détournent le sujet de ses convictions.²³"

Ces mots durs, comme l'explique Marlon Miguel, sont liés chez Deligny à une préoccupation d'ordre politique, car ils servent à désigner "l'humain", et dans le même temps, ce qui échappe au langage, ne peut et ne doit pas y être enfermé. Ce contexte de pensée nous détourne plutôt de D. Donnellan, mais l'expression de "mot dur" nous aide à réfléchir à la fonction qui peut-être est celle du mot de "cible" dans l'ouvrage qui nous intéresse. En effet, l'image de la réfraction et la question de la sortie du langage pourraient être une piste : il importe à Declan Donnellan de placer au cœur de son livre un terme clair et

22 Lettre à Felix Guattari, citée par Marlon Miguel dans *A la marge et hors-champs. L'humain dans la pensée de Fernand Deligny*, thèse de doctorat en Esthétique, Sciences et Technologies des Arts, sous la direction de Catherine Perret et Rafael Haddock-Iobo, Université Paris 8-Saint Denis, 2016, p.22.

23 *Idem*.

pourtant irréductible à une analyse interprétative. Quelle part réfractaire de l'art de l'acteur ce mot laisse-t-il entrevoir par transparence ? Pourquoi a-t-il recours à ce terme qu'il ne souhaite pourtant pas définir ?

Si l'on peut tant parler de la cible, et en parler en termes d' "intentions", d' "objectifs", d' "enjeux", termes communs et connus de la technique de l'acteur et que l'on trouve chez Stanislavski et chez d'autres, mais pourtant pas parler de la cible en elle-même directement, c'est peut-être qu' "intentions", "objectifs", "enjeux", et autres "outils techniques" de l'acteur qui rendent si riche en conseils concrets l'ouvrage de Declan Donnellan, sont des jalons sur le chemin de la cible, mais qu'il ne faut pour autant pas confondre avec elle.

Peut-être cette part réfractaire de l'art de l'acteur qu'il essaie d'approcher par ce "mot dur" de "cible" est précisément une part qui serait réfractaire au langage, et peut-être aussi, à la raison, ou du moins à la volonté, ou au travail. Et vers quel ailleurs nous entraîne la réfraction du mot cible ? Vers un état supérieur de conscience, de présence à soi et à tout, et dont on ne pourrait dire grand chose de plus ? Si l'on prend au sérieux le propos de Declan Donnellan lorsqu'il affirme qu'on ne peut définir ce que c'est que la "cible", ce mot qui est pourtant au coeur de son ouvrage, on est tenté de s'interroger sur la possible part de mysticisme qui y est à l'oeuvre. Après le modèle du *self-help book*, celui tout différent du traité d'initiation mystique²⁴ ne pourrait-il pas également éclairer le fonctionnement de *L'acteur et la cible* ?

Mais avant de suivre cette piste de réflexion dans la partie suivante et de rentrer dans le détail du travail que Declan Donnellan demande à l'acteur, nous

²⁴ Et plus précisément, l'ouvrage *Le zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc* d'Eugène Herrigel, d'où l'idée de cible est peut-être venue à Declan Donnellan.

pouvons essayer de comprendre encore un peu mieux ce que Declan Donnellan entend par “jouer” et ce qu'est son idéal de jeu.

3.L'état de jeu recherché

Declan Donnellan part, dans chaque chapitre, du blocage de l'acteur et essaie de décortiquer ce blocage afin de le vaincre. On trouve aussi des pages dans *L'acteur et la cible* décrivant une situation où le jeu au contraire est “débloqué”, libre, à travers l'exemple de l'actrice Irina interprétant la scène du balcon. D. Donnellan nous donne là un point de repère et semble dire à Irina et à son/sa lecteur·trice : voici comment les choses devraient se passer pour toi au plateau. Le jeu n'est pas décrit en termes de résultat esthétique, mais du point de vue de l'actrice, de son état de jeu pourrait-on dire. Voici ce qu'on lit dans ce passage :

“[L'acteur] (...) doit avoir non seulement un esprit attentif, mais aussi un corps attentif. En fait, il est trompeur de prétendre que le corps et l'esprit sont deux entités séparées.

Le corps doit être maintenu en bonne forme. Être en bonne condition physique, garder un corps souple est particulièrement important. L'objectif n'est pas de se sentir bien ou d'avoir bonne allure, mais de rester vigilant et sensible aux stimuli extérieurs. Le corps de l'acteur a besoin de pouvoir communiquer en toute fluidité avec ses sens afin que la cible s'inscrive immédiatement en lui. Par exemple, lorsque Roméo s'écrie : “Je te prends au mot”, Irina peut avoir l'idée de sursauter. Mais si Juliette recule dans l'obscurité lorsque Roméo la surprend, ce n'est pas parce qu'Irina a pris consciemment la décision

pendant la répétition ; ce doit être parce que Juliette réagit dans l'instant présent. Viendra un moment où Irina aura digéré toutes les idées pour que, durant l'interprétation, son corps puisse répondre automatiquement à ce que voit Juliette. Le corps d'Irina a besoin d'être si vigilant, que nous devrions avoir l'impression que son système nerveux central connecte immédiatement et automatiquement ses muscles sur la cible.²⁵

L'idée que l'acteur doive jouer en réaction au jeu de ses partenaires et à ce qui l'entoure n'est pas une idée nouvelle mais nous verrons que Declan Donnellan la pousse à l'extrême. Il ne défend pas la réaction de l'acteur en complément de son action mais plutôt à son exclusion : il n'y a pas pour Declan Donnellan d'action qui ne soit une réaction. On peut remarquer d'emblée la manière particulière dont il pose le problème : ce n'est pas tant la réaction qui est mise ici au premier plan que la *réactivité*, inséparable d'une “vigilance” et d'une “sensibilité”, qui sont présentées comme des propriétés, indispensables, du *corps* de l'acteur. L'état de jeu idéal nécessite un certain corps. Quel est le corps idéal de l'acteur·trice pour Declan Donnellan ?

Avant tout, on peut remarquer que s'il insiste sur “l'importance” du travail corporel, ses propos sur la question sont, dans le contexte du théâtre, particulièrement modérés. L'expression même de “bonne condition physique” nous renvoie à un univers de conseils d'hygiène de vie tout à fait “mainstream”, dans l'air du temps, et comme coupé de la question singulière de la technique corporelle de l'acteur - même si la phrase suivante prend ses distances vis-à-vis des objectifs du bien-être et de la beauté et situe donc cette modération dans une autre perspective que celle des magazines de société.

25 Declan Donnellan, *op.cit.*, p.159.

Mais cette modération est peut-être aussi une prise de position dans le champ de la pensée du théâtre. Il écrit ailleurs : “des techniques inutiles font un corps superficiel”. On sent bien ici l'écart avec d'autres courants théâtraux et par exemple avec les idées de Barba. Comment comprendre cette idée d'un “corps superficiel” ? Il s'agit ici, à lire Declan Donnellan, d'un corps qui serait comme une carapace ou une armure, peut-être musclé mais aussi peu souple qu'une “armoire”, pour reprendre une image utilisée par Declan Donnellan. Une autre image qu'il utilise comme repoussoir est celle d'un corps qui serait “anesthésié”.

A l'inverse, le corps qu'il prône “reste[rait] vigilant et sensible aux stimuli extérieurs”, pourrait “communiquer en toute fluidité avec ses sens afin que la cible s'inscrive immédiatement en lui”, serait “si vigilant, que nous devrions avoir l'impression que son système nerveux central connecte immédiatement et automatiquement ses muscles sur la cible”. Ces images à la fois très concrètes et énigmatiques donnent l'impression d'une immédiateté de la communication qui serait telle que les différents éléments en jeu, le corps, la cible et l'espace, ne seraient plus tout à fait distincts mais formeraient comme un ensemble indivisible, une sorte de “machine” aux nombreuses connections, connections établies à la fois entre le corps et ce qui est à l'extérieur de lui, et connections entre les différents éléments du corps : le corps lui-même avec ses sens, le système nerveux et les muscles. Ces images mécaniques sont complétées par l'insistance constante de Declan Donnellan sur la sensibilité, et l'image de la machine se combine à celle de l'organisme. L'acteur/trice dans son corps doit être semblable à un organisme vivant entretenant une relation de symbiose avec son milieu, semblable en quelque sorte à une algue dans la mer. Dans le chapitre précédent, intitulé “Je ne sais pas où je suis”, Declan Donnellan décrit la manière dont Juliette est dans l'espace :

“Comme tout ce qui l'entoure, l'espace est en mouvement. Ainsi lorsque Roméo se découvre sous le balcon, l'espace change pour Juliette. (...) Pour Juliette il y a un espace qui est déjà plein quand elle entre, plein de la nuit, des étoiles, du balcon. Et lorsque Roméo est subitement ajouté à cet espace, elle ne voit pas cet espace auquel s'ajoute Romeo, mais un espace entièrement neuf et différent. La présence soudaine de Roméo change non seulement les règles de l'espace mais la nature de tout ce que Juliette a pu y voir auparavant. La nuit est maintenant une autre nuit ; elle dissimule et expose ; la nuit est à la fois plus protectrice, et pourtant plus dangereuse. La nuit est différente pour Juliette, parce que les enjeux s'y sont subitement élevés. Non seulement la nuit a changé mais le balcon s'est lui aussi transformé en un inconnu. Soudain, il se fait plus protecteur, plus frustrant, plus fou, plus important et la façon dont il demande qu'on le touche ou le rejette, se penche sur lui, s'étire sur lui, s'assoit dessus, se cache derrière, a elle aussi totalement changé. Irina ne se transforme jamais, le je ne se transforme jamais ; c'est le reste qui se transforme, comme la lune inconstante. (...) Nous n'avons pas le contrôle, c'est la situation qui l'a.²⁶”

L'espace du plateau est ici véritablement décrit comme un “milieu”. Celui-ci est “plein”, comme s'il ne s'agissait pas d'un plancher sur lequel seraient posés des objets mais d'un aquarium contenant un milieu liquide qui connecterait entre eux tous les éléments qui l'habitent. C'est parce que cet espace est “plein” que l'introduction d'un élément supplémentaire, la personne de Roméo, peut créer un véritable événement, augmenter la densité, faire monter la tension (les “enjeux”), agir sur Juliette physiquement. Lorsque Declan Donnellan dit que ce ne sont pas seulement les “règles de l'espace” qui changent mais sa “nature”

26 Declan Donnellan, *op.cit.*, p.151.

elle-même, c'est dire que ce qui change, ce n'est pas ce qu'on peut faire ou non dans cet espace, ni le fonctionnement de cet espace mais sa qualité. Parler du changement de l'espace est ici une manière de parler d'un changement dans la "situation" dramatique. Plus précisément, cette manière de parler de "situation" situe cette dernière non pas dans la sphère de la dramaturgie ou de la psychologie mais dans celle des sensations : la situation est dans une certaine qualité de l'air, dans l'espace tel qu'il est, tel qu'il a changé, et étant donné que cet espace agit sur le personnage comme le mouvement de l'eau fait se mouvoir l'algue, le changement de situation devient un changement dans l'action qu'exerce l'espace sur le personnage.

Declan Donnellan décrit la nuit comme active : elle est "protectrice", "dangereuse", elle "dissimule et expose". Quant au balcon, devenu non pas "inconnu" mais "un inconnu", on ne sait plus bien s'il ne serait pas devenu au passage, dans la métamorphose générale de l'espace, un personnage à part entière, de chair et d'os, autre manière de dire à quel point il est ici un élément "actif", qui agit sur Juliette. Là encore, ce ne sont pas les "règles" concernant le balcon qui ont changé, pas ce que Juliette peut ou non faire avec lui, mais le balcon lui-même qui fait agir Juliette autrement, il "demande". Declan Donnellan poursuit ainsi sa description de la métamorphose de l'espace :

"Les robes de Juliette changent, les doigts de Juliette changent, le visage de Juliette change. Tout change autour d'elle. A présent il y a plus d'enjeux pour Juliette, selon qu'elle rougit, que le vent est plus frais sur ses joues qui s'enflamment, que l'air devient plus difficile à respirer, que ses lèvres disent les mots justes. Les mouvements et les gestes de Juliette sont toujours plus à la merci de ce que ses sens lui communiquent. Elle veut peut-être que Roméo voie une jeune femme

en colère, une jeune fille intelligente, ou une Juliette qui n'a pas froid aux yeux²⁷.”

Cette métamorphose vertigineuse de l'espace est indissociable de la situation, c'est-à-dire du trouble, de la confusion du personnage. Mais plutôt que de lier cette situation à des logiques psychologiques ou émotionnelles et de parler par exemple ici de sentiment amoureux, Declan Donnellan choisit d'ancrer la situation dans le monde des sensations et non des idées – les idées elles-mêmes étant ici des sensations, devenant – c'est-à-dire *devant* devenir, pour l'actrice, des sensations – étant entendu que la manière dont l'espace change est elle-même dépendante de l'imagination dramaturgique et psychologique qu'Irina se fait de la rencontre entre Juliette et Romeo. La manière dont les sensations sont mises au premier plan ne masque en effet pas la manière dont tout s'y trouve entremêlé : à la fois de véritables sensations physiques (le vent plus frais, l'air plus lourd) mais aussi des pensées : ce qu'elle “veut”, ce qu'elle imagine. Tout est devenu sensations, sensations qui la font agir et cela comme malgré elle, ainsi que le traduit bien l'expression “à la merci de” : “Les mouvements et les gestes de Juliette sont toujours plus à la merci de ce que ses sens lui communiquent”. La liberté du corps, le jeu “physique” - car les actions évoquées en relation avec le balcon font bien signe vers un jeu dans lequel le corps serait fortement engagé (“touche”, “rejette”, “se penche sur lui”, “s'étire sur lui”, “s'assoit dessus”, “se cache derrière”) est ainsi placé non du côté du contrôle mais du côté de ce qui est l'inverse du contrôle.

²⁷ *Ibid.*, p.151-2.

L'état de jeu idéal de l'acteur/trice pour Declan Donnellan semble donc être un état où le corps est susceptible d'être agi de toutes les manières par ce qui l'entoure, absolument réactif physiquement mais aussi émotionnellement, complètement à fleur de peau, dans un espace-milieu où tout est lié, connecté, et où tout événement, tout changement si petit soit-il dégagerait sa petite onde de choc et ne pourrait qu'avoir un effet sur tous les autres. Cette manière de décrire le corps dans l'espace comme essentiellement "en relation" avec celui-ci peut évoquer la manière dont le corps est pensé, en philosophie, par le courant de la phénoménologie, et notamment par le philosophe Merleau-Ponty. Le philosophe Michel Bernard, dans son ouvrage intitulé *Le corps*, rend ainsi compte de sa pensée, qui associe étroitement la question de la perception et de l'action :

"Cette unité ou entrelacs de nos sens est, en fait, plus générale encore dans la mesure où chaque sensation sous-tend une activité motrice réelle ou virtuelle : voir un objet, c'est toujours anticiper le mouvement à faire pour le toucher, ce qui le rend tangible par avance. (...) Mais il faut, selon Merleau-Ponty, aller plus loin : si l'on veut, en effet, expliquer cette unité ou entrelacs de nos sens, de nos mouvements et de notre langage entre eux, il faut la situer dans une unité ou entrelacs plus vaste encore, qui est celle ou celui de mon corps avec les autres corps humains, les autres êtres vivants, les autres choses, bref le monde même. (...) D'une manière générale, le corps est sentant sensible, ce qui implique qu'il est à la fois partie du monde et ce qui lui donne existence. Autrement dit, il n'y a plus de limite entre le corps et le monde : ils s'entrelacent dans toute sensation, ils se croisent d'une façon telle qu'on ne peut plus dire que le corps est *dans* le monde et la vision *dans* le corps. En réalité, ils constituent un seul et même tissu que Merleau-Ponty appelle métaphoriquement "la chair" et dont le corps sentant et le corps senti

sont comme l'envers et l'endroit.²⁸”

La démarche phénoménologique consiste à poser la question du corps à partir de l'expérience qu'en fait l'être humain²⁹. Cette question ne peut qu'intéresser l'acteur·trice, pour qui ce qui, dans la vie, n'était pas un problème – par exemple “quoi faire de ses bras”, éternel problème des apprentis acteurs – en devient soudain un dès qu'il monte sur scène. Même dans une situation simple et réaliste où aucune acrobatie ni même aucun mouvement particulier n'est requis, l'acteur peut déclarer un malaise de ce type : “je ne sais pas comment bouger/me tenir” ou “je me sens planté, sans appuis dans l'espace”. Tout se passe comme si dans cette situation non naturelle qu'est la vie en scène, nous perdions notre manière habituelle d'être un corps et que nous devions la réapprendre³⁰. À partir du contraste entre la réalité d'un·e acteur·trice libre dans son corps et ses mouvements et un·e acteur·trice “bloqué·e” et comme “coupé·e” de son propre corps et de ses propres sensations, Declan Donnellan retrouve une manière possible de penser ce que c'est qu'un corps dans la vie, hors du théâtre, dans “la réalité”.

28 Michel Bernard, *Le corps*, Paris, Ed. du Seuil, coll. Points Essais, 1995

29 Et, c'est très clair pour cette question quand on lit Michel Bernard, que c'est en présence de “dysfonctionnements” ou à partir de/grâce aux “dysfonctionnements” que l'on peut réfléchir sur le corps ordinaire – ici les pathologies de la perception, et notamment toute la question du “membre fantôme”.

30 Stanislavski développe cette idée dans *La formation de l'acteur*.

Plutôt que l'imitation ou l'invention d'une "corporalité" particulière – celle d'un personnage, ou celle réclamée par une forme artistique/théâtrale particulière - c'est comme l'imitation d'une corporéité qui est celle de "l'être humain en vie dans un espace" elle-même qui est recherchée et il s'agit pour l'acteur·trice d'atteindre un certain état de jeu où il/elle a des sensations et des intentions, les unes étant inséparables des autres, et cela *dans l'instant*. Non plus imiter la vie dans ses formes extérieures (les comportements, un "gestus social", ni même une "vie intérieure" d'un personnage dont on aurait pénétré les secrets) mais comme les mécanismes, la logique, ou le mouvement de la vie elle-même. On peut ainsi penser qu'on retrouve, derrière la technicité réclamée de l'acteur en termes de réactivité et de liberté de jeu, une forme de "réalisme" ou de "naturalisme" au second degré.

Cette "sensibilité" proprement physique réclamée de l'acteur est au coeur de la vision qu'a Declan Donnellan du théâtre comme art. Il parle à plusieurs reprises de la vie ordinaire hors du théâtre comme d'une vie trop souvent sous anesthésie : une vie dans laquelle nous nous promenons comme des "armoires"³¹, où nous n'osons pas sentir ce que nous sentons, désirer/vouloir ce que nous désirons/voulons, de peur – en définitive - de finir au fond du fourgon de police. Présentant la société comme une force contraignant nos désirs et contrôlant nos déviances, il caractérise par contraste le monde du théâtre comme un monde de rebelles non-anesthésiés. C'est par là qu'il fonde le théâtre : c'est parce que la société est telle qu'elle est que nous allons au théâtre, voir son inverse. Il écrit ainsi :

"La civilisation est à la recherche du contrôle des perceptions, et comme nous tous, Irina est anesthésiée, à un degré plus ou moins

31 Declan Donnellan, *op.cit.*, p.171.

élevé, pour le reste de sa vie. Mais le personnage que joue Irina peut être capable de voir bien plus que nous. Nous avons désespérément besoin qu'Irina voie, même brièvement, un monde plus réel, où la joie et la douleur sont ressenties pour ce qu'elles sont.³²

La question technique concernant le jeu de l'acteur est donc ici indissociable d'une prise de position sur ce qu'est le théâtre. On peut remarquer que Declan Donnellan ne s'engage pas pour autant dans la voie qui consisterait, à partir de là, à affirmer une capacité du théâtre à transformer la société en transformant ses spectateurs en rebelles non-anesthésiés – et encore moins à affirmer que ce serait là le rôle du théâtre. Il se tient en-deça de telles prises de position.

Jouer, pour Declan Donnellan, c'est ainsi avant tout jouer en réaction. Sans que l'on puisse véritablement définir la cible, on sait désormais que cette idée contient l'idée d'une relation – à l'espace, aux autres, à la situation, etc. - et que la cible est ce qui fait agir l'acteur·trice. Toute l'énergie vient de l'extérieur, rien ne vient “de l'intérieur”. L'acteur doit être “à la merci de la cible”. Mais comment parvient-il à cet état de jeu ? Declan Donnellan présente le travail de l'acteur·trice à la fois comme un chemin progressif et comme une conversion. Dans la partie suivante, j'aimerais m'intéresser de plus près à cette conversion et interroger la tonalité mystique de certains passages de *L'acteur et la cible*.

III. Entre pragmatisme et mysticisme

32 *Ibid.*, p.254.

1. Le mot mystique

Le mot “mystique” est lourd de sens, trop lourd peut-être pour le contexte qui nous intéresse. Si comme le dit la définition du dictionnaire, il “sert à qualifier ou à désigner des expériences spirituelles de l'ordre du contact ou de la communication avec une réalité transcendante non discernable par le sens commun”³³, on ne peut considérer que Declan Donnellan parle de l'art de l'acteur comme d'un art mystique. Ce serait pourtant envisageable dans d'autres traditions théâtrales, ou dans le cas de l'art du tir à l'arc dans la tradition zen tel qu'en parle Eugène Herrigel, un philosophe allemand qui a séjourné au Japon dans les années vingt et qui raconte son expérience de l'apprentissage de cet art dans *Le zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc*³⁴, texte qu'il fait paraître en 1948 qui a eu une certaine résonance en Occident et dont on peut penser qu'il influence la manière dont Declan Donnellan pose les questions du jeu de l'acteur·trice et qu'il lui a inspiré l'idée de la cible. On lit ainsi dans l'introduction par Suzuki au texte de Herrigel :

“Un des caractères qui nous frappent le plus dans l'exercice du tir à l'arc, et en fait de tous les arts tels qu'on les étudie au Japon – et probablement aussi dans d'autres pays d'Extrême-Orient – c'est qu'on n'en attend pas des résultats simplement utilitaires ou des jouissances uniquement esthétiques, mais qu'on y voit un moyen de former le mental, et même de le mettre en contact avec la réalité ultime.”

³³ Wikipedia, article “mystique”.

³⁴ Eugène Herrigel, *Le zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc*, traduit de l'allemand par André et Lucie Guy, Paris, Ed. Dervy, 1999.

Le but de l'ouvrage de Declan Donnellan est d'aider les acteurs·trices à jouer, et non de favoriser une expérience spirituelle qui excèderait le théâtre. La recherche de l'acteur n'a pas pour Declan Donnellan, pour autant que nous pouvons le déduire de la lecture de son livre, d'autre but que ceux du théâtre. Le théâtre ne semble pas être, pour lui, un “culte”³⁵. *L'acteur et la cible* ne contient rien de religieux ni d'irrationnaliste à proprement parler, et d'autant moins que Declan Donnellan prend toujours garde de se tenir sur le terrain de l' “utilité” par opposition explicite à celui de la “vérité”.

Cependant, si l'on retient du dictionnaire un sens moins précis du mot mystique, comme “relatif au mystère, à une croyance surnaturelle, sans support rationnel³⁶”, il pourra nous servir, faute de mieux, à qualifier un certain ton de l'ouvrage qui fait contraste avec le ton plus pragmatique de nombreux autres passages.

35 Herrigel emploie ce terme concernant le tir à l'arc pour les Japonais dans la préface de son traité.

36 CNRTL, article “mystique”.

George Banu remarque dans son introduction ce double ton caractéristique :

“*L'Acteur et la cible* est une réflexion sur l'artisanat du théâtre constamment imprégnée par une vision sur la vie. Ce double registre, Declan Donnellan le préserve tout au long de son texte : rien n'est purement technique, rien n'est uniquement spirituel.”

Si le terme de “mystique” est peut-être trop fort et ainsi inexact, il me semble en revanche que l'expression de “vision sur la vie” est un peu en-deça de la dimension spirituelle de l'ouvrage de D. Donnellan. Faute de mieux, j'utiliserai dans la suite le mot “mystique”, avec des pincettes, aussi parce qu'il a l'avantage de souligner tout ce qui rapproche *L'acteur et la cible* du traité *Le zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc* d'Eugène Herrigel. Nous pouvons avant tout voir plus en détail comment ces deux tons, pragmatique et mystique, cohabitent dans *L'acteur et la cible*.

2. Deux tons qui cohabitent

Tout se passe comme si l'on pouvait lire ce traité du jeu de l'acteur sur deux plans. D'une part, sur le plan très pragmatique d'un self-help book riche en conseils concrets. Ainsi à la lecture on est souvent tenté de prendre la résolution, pour “la prochaine fois qu'on aura un rôle à travailler”, de le faire avec ce livre en main tant on a l'impression qu'on peut “l'appliquer” dans le travail. On ne peut s'empêcher de se dire que si l'on devait jouer le rôle de Juliette, l'exemple que Declan Donnellan suit du premier au dernier chapitre, on serait avec ce livre déjà bien armé·e, que le travail aurait déjà été décortiqué

et pré-mâché. Certaines parties portent sur des points précis comme le personnage ou les émotions et on est parfois presque dans la zone des “trucs”. Mais à d'autres moments, *L'acteur et la cible* prend des allures de traité d'initiation mystique, tendance zen.

Declan Donnellan se tient comme sur la frontière entre ces deux genres et il saute de l'un à l'autre sans transition, en juxtaposant des paragraphes au ton contrasté sans s'embarrasser de les lier. Ainsi, le chapitre “Le visible et l'invisible”³⁷ qui porte sur le travail de recherche que l'acteur·trice peut faire sur son personnage se termine sur un paragraphe intitulé “le sage de la terre cuite”, qui raconte longuement l'histoire d'un collectionneur d'anciennes terres cuites chinoises qui décide d'apprendre auprès d'un vieux sage à reconnaître les vraies des fausses terres cuites. L'histoire est racontée sans aucune introduction ni commentaire qui expliciterait le sens que lui donne Declan Donnellan, ni la manière dont il faut la rapporter à ce qui précède ou ce qui suit, ni la raison pour laquelle il place cette histoire ici et pas ailleurs dans son ouvrage (par exemple dans une annexe qu'il aurait intitulée “petites histoires en vrac qui en inspireront peut-être certain·es·s”)³⁸. Il s'agit d'une parabole à méditer, dont le·a lecteur·trice doit trouver lui/elle-même la clé et qui lui sera sans doute d'autant plus profitable qu'on la lui aura présentée sous la forme d'une énigme à résoudre seul·e. Inutile de dire que ce procédé-même est digne d'un maître oriental.

Par ailleurs, Declan Donnellan ne se prive pas de jouer des ambiguïtés de l'humour et de l'ironie pour glisser entre les lignes de son ouvrage de grandes phrases sur les choses de la vie sans basculer dans la grandiloquence³⁹, et on est

37 Declan Donnellan, *op.cit.*, p.103

38 On trouve cette histoire p.113 de *L'acteur et la cible*.

39 On peut penser par exemple aux nombreuses phrases où “la Peur” est personnifiée.

tenté de penser que si le ton est plaisant, il ne s'agit pas vraiment pour autant de plaisanteries. Et que penser de l'injonction qui ponctue nombre de ses paragraphes et chapitres : “Ne rentrez pas chez vous.” ? Le sourire que l'on perçoit à travers les lignes n'est-il pas celui du maître bouddhiste plus que celui du coach bienveillant qu'on pensait avoir rencontré par ailleurs ?

On pourrait ainsi s'amuser à écrire, à partir de *L'acteur et la cible*, deux listes. D'une part, la liste des “conseils concrets” donnés par Declan Donnellan. Cette liste de trucs reprendrait par exemple une série de questions à se poser sur le personnage, Declan Donnellan enrichissant le travail traditionnel du “sous-texte” en ajoutant la couche nouvelle du point de vue du personnage sur lui-même⁴⁰, ou encore des “images utiles” données par l'auteur, qui sont pour certaines assez classiques (l'énergie comme venant de la terre⁴¹) et pour d'autres, plus inédites (l'émotion comme un tube de dentifrice, dont l'ouverture est plus petite que le corps). On pourrait même prendre certains exemples donnés par Declan Donnellan, les extraire du raisonnement qu'ils viennent illustrer, pour en faire des sortes de “trucs” : par exemple, lorsqu'il propose à l'acteur qui doit jouer un homme d'affaires nerveux à la recherche de son passeport⁴² de s'imaginer que le passeport se cache activement de lui, on est tenté en lisant de mettre cela dans un coin de sa tête pour le jour où on aurait une scène semblable à jouer. Une telle liste des trucs et conseils de Declan Donnellan serait riche dans son genre et suffirait à justifier la lecture de *L'acteur et la cible*. Quant aux passages ou thèmes plus généraux,

40 Il prolonge ainsi une certaine tradition, non seulement la tradition particulière du “sous-texte” – on pourra s'intéresser à la manière dont Declan Donnellan reprend et renouvelle Stanislavski – mais une tradition plus large qui consiste à pousser l'acteur·trice à ne pas avoir de préjugés sur son personnage, à remettre en question les idées communes et clichés attachés à tel ou tel personnage du répertoire, voire à en prendre le contrepied.

41 *Ibid.*, p.174

42 *Ibid.*, p.87.

philosophiques ou mystiques, on en ferait une seconde liste, une liste de “principes”, de “citations sur le théâtre” inspirantes, à méditer par ailleurs, mais dont le lieu d'efficacité ne serait pas la salle de répétitions (et dont la valeur ne serait d'ailleurs peut-être pas du tout d'efficacité...).

Il serait en réalité faux de considérer que ces deux approches, la pragmatique et la mystique, sont simplement juxtaposées dans *L'acteur et la cible*. Une telle lecture ne rend pas justice à la profondeur du livre de Declan Donnellan, qui est technique de bout en bout, qui parle de travail théâtral de bout en bout et dont le coeur d'efficacité ne réside pas moins dans la pensée teintée de mysticisme de la “cible” que dans les “trucs” qu'il livre, et qui sont autant d'exemples concrets destinés à guider le lecteur sur le chemin d'une manière de jouer nouvelle, d'une véritable “conversion” d'une manière de jouer à une autre. Il ne faut pas entendre ici “manière de jouer” au sens de “type de jeu”, de résultat, d'une forme extérieure produite par ce travail et qui permettrait de différencier d'un point de vue esthétique le jeu d'un acteur et d'un autre acteur⁴³. Declan Donnellan ne considère pas le jeu d'un point de vue extérieur. La “manière de jouer” c'est ici la manière d'envisager son art pour l'acteur·trice, sa manière de travailler, d'être au plateau – le point de vue adopté est celui de l'acteur·trice, de l'intérieur.

43 Cette distinction est en elle-même idéologique et correspond bien à ce qui préoccupe Declan Donnellan : l'acteur ne doit pas penser à sa “manière” de jouer au sens du “résultat esthétique produit”, il ne doit s'intéresser qu'au “processus” - on serait tenté d'écrire “il ne doit se concentrer que sur les processus internes/intérieurs, ce qui se passe pour lui au moment où il joue”, mais ce qui rend ici ces formulations délicates, c'est que ces “processus” ne sont justement pas, pour Declan Donnellan, “intérieurs”, et qu'il bannit le mot “concentration” de son vocabulaire, précisément parce qu'il insiste sur le fait que plutôt que “se tourner vers l'intérieur” il faut être “attentif” et “ouvert sur la cible” !

IV. La conversion : d'un art de l'acteur·trice à un autre

1. Voir plutôt que vivre

“Voir la cible” plutôt que “vivre le personnage” : voilà une première formulation possible de la conversion demandée par Declan Donnellan. Le thème de la vue, associé à celui de l'attention, est central dans son ouvrage et on verra que c'est également le lieu où l'auteur est tour à tour le plus pragmatique et le plus mystique. Au début de son traité, il ouvre le chapitre intitulé “La cible”, celui où il entre dans le vif du sujet après des pages qui étaient plus introductives, par une série d'observations de ce que font nos yeux lorsque nous essayons de nous souvenir de quelque chose :

“Si vous demandez à une amie ce qu'elle a fait hier, il y a des chances qu'elle vous réponde : “Je me suis levée, je me suis lavée les dents, j'ai fait du café...” etc. Si vous faites attention à ses yeux, vous remarquerez qu'ils regardent droit dans les vôtres. Petit à petit, ils vont s'écarter de votre visage, cherchant à visualiser les événements de la veille. Mais ils ne sont jamais perdus dans le vague. Le regard de votre amie se fixe soit sur vous, soit sur une autre chose, réelle ou imaginaire. L'esprit conscient est toujours présent avec cette *autre chose*.

Si vous continuez et demandez à votre amie ce qu'elle a fait avant-hier, vous verrez ses yeux changer de mise au point : “Je suis allée au travail, j'ai écrit une lettre”. Elle essaye de se rappeler. Son attention vous quitte, vous sa première “cible”. Vous êtes évidemment concret

et en dehors de son cerveau. Cependant, alors qu'elle fouille dans sa mémoire les souvenirs de la veille, ses yeux ne se révulsent pas pour scanner son cervelet. Ils ne cessent de se concentrer sur des points extérieurs. Bien que la logique, la science et le sens commun insistent à l'unisson sur le fait que les souvenirs de votre amie sont tous contenus dans son cerveau, tant sur le plan physique que neurologique, elle doit quand même regarder vers l'extérieur pour se les rappeler.

Ses yeux n'errent pas dans le vague, mais ils se fixent sur un point précis, puis sur un autre où les événements de la veille peuvent être remémorés et revisionnés (...).⁴⁴

Ce passage décrit un comportement de la vie courante. Si l'art de l'acteur·trice consiste au moins pour partie à imiter les comportements de la vie, on voit bien l'usage immédiat qu'on peut faire de ces observations. Une première manière de lire ce passage est d'y voir un conseil à l'acteur·trice qui serait de l'ordre du “truc”. Autrement dit, selon le dictionnaire, du “moyen caché, dispositif, manipulation discrète qui permet de réussir un tour d'adresse, de créer une illusion” dont un synonyme est le “secret⁴⁵”. L'illusion qu'il s'agit ici de créer, c'est celle d'un personnage qui se souvient – l'acteur·trice sait bien ce qu'il/elle va dire mais il faut réussir le tour d'adresse de faire croire à un personnage qui cherche dans ses souvenirs et ne sait rien à l'avance. La petite remarque de Declan Donnellan mérite bien le nom de truc pour la raison que le procédé qu'il nous enseigne, s'il consiste tout simplement à imiter la réalité, est plutôt contre-intuitif. L'opinion courante concernant le fait de se souvenir consiste à penser que l'on cherche quelque chose “à l'intérieur de soi”. Declan Donnellan ne nous

44 *Ibid.*, p.37

45 TLFi, article “truc”.

dit pas l'inverse : il nous ouvre les yeux sur l'apparence que prend cette activité du ressouvenir, sa forme extérieure. Il semble nous dire : contrairement à ce que vous pourriez penser, *pour avoir l'air de se souvenir*, il faut regarder différents objets – faites cela plutôt que de vous fier à ce que vous pensez ou savez de l'action de se ressouvenir, et indépendamment même de ce qu'est, en vérité, l'action de se ressouvenir (de ce qu'en disent “la logique, la science et le sens commun”) et qui pourrait vous induire à essayer de représenter quelque chose comme un regard tourné vers l'intérieur, vers l'endroit où les souvenirs se trouveraient (les yeux qui “se révulsent pour scanner le cervelet”) ou quelque chose comme un regard perdu dans le vide, qui ne serait plus “là” dans le présent de la situation mais ailleurs, “regardant le passé”, autrement dit ne regardant en fait rien du tout, c'est-à-dire ne faisant pas vraiment usage du sens de la vue au sens précis et concret de l'expression⁴⁶ mais seulement en un sens figuré plus proche de celui de “penser” - ainsi les yeux, “errant dans le vague”, laisseraient simplement voir la pensée à l'oeuvre.

C'est bien un truc, un secret que nous partage Declan Donnellan, une chose que savent ou que font inconsciemment les acteurs·trices expérimenté·e·s mais que souvent, les débutant·e·s ignorent : la question “je ne sais pas quoi faire avec mes yeux” est moins classique que la fameuse plainte “je ne sais pas quoi faire de mes bras” mais on sait bien que l'acteur·trice débutant·e a tendance à regarder le sol en permanence et cela sans même s'en rendre compte. D'autre part, ce qui fait de ce conseil un truc, c'est qu'il est très concret et apparemment facile à appliquer. C'est un moyen sûr et une fois qu'on l'a compris et qu'on parvient à le mettre en oeuvre, le problème devrait être réglé. C'est un secret mais ce n'est pas sorcier. Dire que les magiciens ont des trucs, c'est dire que

46 TLFi, article “regarder” : “Chercher à percevoir, à connaître par le sens de la vue. Diriger, fixer les yeux sur quelque chose, sur quelqu'un, sur un spectacle.”

leurs tours ne sont pas magiques et que leur art est, malgré les apparences, accessible à tout un chacun.

Mais on peut remarquer tout de suite que dans ce paragraphe se mêlent aux phrases concrètes des phrases plus énigmatiques, ainsi :

“L'esprit conscient est toujours présent avec cette *autre chose*.”

Declan Donnellan ne se contente pas ici d'observer ce que font les yeux de l'amie. Il s'agit ici, tout autant que du fonctionnement du regard, de définir la présence, de caractériser “l'esprit conscient”. En continuant notre lecture, nous avons toujours plus l'impression que ce truc du regard posé sur les objets pour jouer un personnage qui se souvient n'en était un qu'en apparence et qu'autre chose se joue ici dans le thème du regard, des yeux, de la vue. Les phrases deviennent plus complexes et même franchement étranges :

“Comme nous l'avons vu, les yeux ont besoin de voir quelque chose, que ce soit réel ou imaginaire. L'impulsion, le stimulus, et l'énergie qui permettent de dire :

"J'ai mangé du bacon et des oeufs"

ou même

"Je ne prends pas de petit-déjeuner"

proviennent d'images spécifiques situées à l'extérieur du cerveau et pas à l'intérieur.”

Dire que pour faire semblant efficacement qu'on essaie de se souvenir de quelque chose, il faut fixer successivement différents objets de l'espace, c'est une chose. Dire que l'image de la plante verte posée sur la table est ce qui me donne “l'impulsion, le stimulus et l'énergie” de dire “J'ai mangé du bacon et des

oeufs”, ce n'est déjà pas la même chose. La première affirmation concerne les formes extérieures du jeu, les trucs de l'illusionniste. La seconde concerne les trucs de “l'énergie” - et cela nous place dans un autre monde de la technique théâtrale⁴⁷. Le souvenir du bacon et des oeufs se trouve “à l'intérieur” et pourtant c'est la plante verte, qui est “à l'extérieur” (et en plus, il s'agit bien d'une plante verte et non d'une assiette avec du bacon et des oeufs qui passerait par là bien à propos) qui me permet de dire ce que j'ai mangé. Comment la plante verte peut-elle avoir la vertu de me “donner de l'énergie” ?

Pour ajouter encore un élément de complexité à cela, il faut préciser que ce passage concernant le bacon et introduisant comme en passant le thème de l'énergie, bien qu'il soit dans une continuité narrativo-thématique avec le premier passage cité, celui de l'amie qui cherche dans ses souvenirs ce qu'elle a mangé, en est séparé dans le corps du texte (sans transition et par simple juxtaposition) par une petite partie intitulée “Première règle : il y a toujours une cible” et qui parle d' “objectifs”, d'intentions du personnage, et qui commence ainsi :

“Vous ne pouvez pas savoir ce que vous faites tant que vous ne savez pas d'abord ce pourquoi vous le faites. L'acteur ne fait rien sans objectif. L'acteur ne peut rien faire sans cible.”⁴⁸

Cette fois, le·a lecteur·trice ne se laisse pas prendre au piège de déduire de la juxtaposition des deux dernières phrases que la “cible”, ce serait “l'objectif”. Ce serait trop simple⁴⁹. Il/Elle a bien compris qu'on ne lui permettrait pas de

47 On peut repenser aux distinctions faites par Stanislavski/Tortov au début de *La formation de l'acteur* et à sa description de “l'art de représenter”, opposé à l'art qu'il enseigne, celui du revivre, p.33.

48 *Ibid.*, p.38

49 Cf, à nouveau : “La cible n'est ni un objectif, ni un désir, ni un stratagème, ni une raison, ni une intention, ni un point de focalisation, ni un motif.”

placer dans son esprit un terme derrière le mot de “cible” qui lui serait équivalent. Cependant ce qui nous intéresse ici, c'est que ce thème de la vue et de “l'attention” est d'emblée associé à celui de “l'intention”. Si l'on peut sentir confusément que la rencontre de ces deux dimensions est liée à l'apparition du thème de “l'énergie”, on ne voit pas bien encore comment ces différents éléments s'articulent. Si nous continuons notre lecture avec l'espoir que Declan Donnellan nous éclaire sur la question, nous nous fourrons le doigt dans l'oeil. Quittant de plus en plus le monde des trucs, il assène à son·a lecteur·trice le coup final que voici :

“Les mots *vue* et *voir* seront métaphoriquement utilisés tout au long de cet ouvrage en référence à tous les sens, dont nous ne pouvons nommer que cinq éléments. L'énucléation de Gloucester peut paraître terrifiante, mais il existe un destin bien plus effroyable que celui de l'homme qui se fait arracher les yeux. C'est celui d'Oedipe, qui se rend lui-même aveugle. Malheureusement ceci n'a rien de particulièrement exotique ; notre propre aveuglement est la cause la plus commune de blocage.⁵⁰”

Comment comprendre cette “vue”, cette action de “voir” qui est une action de tous les sens ? Et comment comprendre le détour par Shakespeare et la figure tragique d'Oedipe, les connotations morales et spirituelles introduites par l'expression “notre propre aveuglement”, le mélange de ton entre la gravité, la plaisanterie et le très terre-à-terre terme de “blocage” ? Que faut-il prendre au sérieux de tout cela ?

Une chose est certaine : à propos du verbe “voir”, il ne s'agit plus ici de créer, avec le mouvement des yeux, une apparence “crédible” pour un personnage

50 *Ibid.*, p.40.

cherchant dans ses souvenirs : il ne s'agit pas seulement d'où nous posons les yeux, il ne s'agit pas ici de ce que les spectateurs voient de nos yeux, il ne s'agit même pas, semble-t-il, de jouer que nous pensons ou que nous regardons, ou que nous voyons – il s'agit de voir, *pour de vrai, sur la scène, en temps réel*. Cela ne nous dit pas pour autant ce que c'est que de “voir” ici, ce que Declan Donnellan entend par “voir”. Mais si nous sommes “aveuglés”, c'est-à-dire que nous ne voyons pas alors même que nous avons nos yeux grands ouverts, si nous nous aveuglons, nous empêchons nous-mêmes de voir (comme Oedipe mais sans nous en rendre compte ?) - qu'est-ce, alors, que “voir” ? Qu'est-ce que serait “ne pas voir”, être “aveugle” ?

“Lorsque les acteurs se sentent bloqués, lorsqu'ils ont l'impression "qu'ils ne savent pas ce qu'ils font", c'est parce qu'ils ne voient pas la cible. Le danger est extrême, parce que la cible est l'unique source de toute énergie utile pour l'acteur. (...) Les acteurs sont nourris et stimulés par ce qu'ils perçoivent du monde extérieur. (...) Mais sommes-nous nourris par ce qui est extérieur et par ce qui est intérieur ? C'est certainement vrai mais inutile. Ce qui aide plus l'acteur, c'est de transférer vers l'extérieur tous ses fonctionnements internes, ses instincts, ses sentiments, ses pensées, ses désirs, pour positionner l'ensemble de ces impulsions dans la cible. Elle stimulera alors l'acteur comme une batterie qui procure de l'énergie. Lorsque nous sommes poussés, propulsés, attirés vers quelque chose, la logique veut que ces fortes impulsions nous soient intérieures. Nous pensons que cela est *vrai* mais le principe contraire est plus utile à l'acteur. En d'autres termes, c'est la cible qui nous pousse, nous propulse et nous attire. Nous perdons le contrôle et l'attribuons à la chose que nous percevons. L'acteur abdique son pouvoir en faveur de la

cible.⁵¹”

Voir la cible revient ainsi à se mettre sous son contrôle. L'énergie du jeu viendra de l'extérieur – l'acteur doit s'appliquer à “transférer vers l'extérieur tous ses fonctionnements internes, ses instincts, ses sentiments, ses pensées, ses désirs”, pour les “positionner” dans la cible. Declan Donnellan n'en restera pas à ces affirmations générales dont on ne voit pas bien pour l'instant ce qu'elles peuvent recouvrir concrètement mais dont il ne faudrait pas réduire la radicalité en les interprétant comme des images métaphoriques. Ces affirmations sont à interpréter littéralement, aussi étrange que cela puisse paraître. Avant d'entrer dans le détail du travail de l'acteur, Declan Donnellan donnera quelques exemples qui peuvent sembler déroutants mais qui nous éclaireront peut-être : plutôt que de penser “je veux la couronne”, l'acteur doit “voir la couronne qui a besoin d'être prise”. Ou encore, plutôt que de penser qu'il veut boire, il doit penser que “c'est le vin qui me fait le goûter”⁵². On retrouve là l'idée classique que le jeu est une “réaction”, mais dans une formulation plutôt complexe.

Si nous revenons à notre point de départ, celui du mouvement qu'effectuent les yeux de notre personnage tandis qu'il essaie de se souvenir de ce qu'il a mangé, cherchant à l'extérieur de lui ses souvenirs, nous pouvons penser que sous l'apparence d'un simple truc se cache en réalité le principe de la petite révolution que Declan Donnellan entend opérer chez l'acteur·trice/lecteur·trice de son livre. Il s'attaque à une idée classique concernant le jeu de l'acteur·trice : son art aurait à voir avec quelque chose qu'il/elle ferait “à l'intérieur” de soi. On pense bien sûr à la manière dont Stanislavski parle du jeu de l'acteur et à l'idée selon laquelle l'acteur doit “vivre son rôle”. En réalité, Declan Donnellan

51 *Ibid.*, p.41.

52 *Ibid.*, p.43.

n'est pas si loin de Stanislavski et à beaucoup d'égards, on peut voir *L'acteur et la cible* comme une relecture de la pensée de Stanislavski. Mais la manière de poser les problèmes et de les formuler est complètement différente. Ce n'est pas que Declan Donnellan pense que l'acteur·trice ne doit pas “vivre le personnage” au sens stanislavskien⁵³, mais il affirme que l'acteur·trice ne doit se préoccuper que de “voir la cible”. Il ne s'agit pas ici de décrire le résultat final en terme de jeu, mais ce que fait l'acteur·trice au moment où il/elle joue, de son propre point de vue.

Parle de conversion⁵⁴ permet d'insister sur le fait qu'il s'agit d'un changement global, du passage d'un ensemble cohérent d'idées à un autre. Il ne s'agit pas pour Declan Donnellan de donner quelques éléments de son expérience, ni pour le lecteur de piocher par-ci par-là quelques petits conseils. Les problèmes de l'acteur sont comme les différentes “pattes de l'araignée” et “chaque patte mène aux autres”. Il n'y a pas de blocage qui ne mène aux autres et il n'y a pas de solution locale qui permette de sortir du blocage. Et il s'agit d'une conversion non seulement parce que l'acteur·trice doit adopter une nouvelle manière, globale et cohérente, d'envisager son jeu mais encore parce que cela implique d'abandonner la manière ancienne. Cette conversion prend la forme, dans *L'acteur et la cible*, des “choix difficiles”.

53 Ce qui n'a donc évidemment rien à voir avec le fait d'essayer de se persuader qu'on serait vraiment le personnage. Et par ailleurs, il est évident qu'il faut, pour Stanislavski, “voir”, et que “voir” pour Declan Donnellan débouche sur quelque chose qui n'est peut-être pas si loin du “vivre” de Stanislavski.

54 TLF, article “conversion” : “Adopter une nouvelle religion en abandonnant sa religion, ses convictions antérieures”

2. Les choix difficiles

Les choix difficiles sont une série de décisions que l'acteur·trice doit prendre. Nous pouvons les passer brièvement en revue. Il/elle doit choisir :

-l'attention plutôt que la concentration.

C'est-à-dire être ouvert sur la cible plutôt que concentré sur soi.

-la foi plutôt que la certitude.

L'acteur ne peut en effet être certain de rien (ni qu'il n'oubliera pas son texte, ni qu'il aura de la "présence", ni qu'il jouera bien, etc.), et contre la Peur, il doit choisir la foi plutôt que la certitude.

-la liberté plutôt que l'indépendance.

Il ne trouvera la liberté dans le jeu que s'il se rend dépendant de la cible.

-choisir de voir plutôt que de montrer

Ce que l'acteur doit faire, c'est voir la cible, pas essayer de montrer quoi que ce soit aux spectateurs concernant le personnage et la situation.

-la curiosité plutôt que la créativité

L'acteur ne peut être "délibérément créatif". La curiosité est proche de l'attention à la cible et le met donc sur la bonne voie.

-l'unicité plutôt que l'originalité

Nous ne sommes pas plus maîtres de notre originalité que de notre créativité. Nous pouvons en revanche avoir confiance en notre unicité, qui rendra notre interprétation “unique” que nous le voulions ou non, pour peu que nous voyions vraiment la cible.

-la vie plutôt que l'excitation

Nous ne pouvons pas “provoquer la vie” par l'excitation, ni imiter la vie avec cette dernière.

En fait, il est frappant de remarquer qu'il aurait été plus clair de formuler les choses autrement et de dire par exemple que “pour avoir l'attention, il faut renoncer à la concentration”, que “pour avoir la foi, il faut renoncer à la certitude”, que “pour avoir la liberté, il faut renoncer à l'indépendance”, etc. Mais Declan Donnellan ne formule pas les choses ainsi. Il s'agit sans doute d'insister sur le fait que si nous nous reposons sur la concentration, la certitude, l'indépendance, le fait de montrer, la créativité, l'originalité et l'excitation, ce sont aussi des choix. Ce n'est pas sur le fond d'une neutre absence de choix que se détache la recherche de l'“attention” ou de la “liberté” – il faut substituer un choix à un autre. Ces éléments à rejeter ne sont pas de simples obstacles pour l'acteur·trice, ils forment un ensemble cohérent et dessinent la religion ancienne, celle à abandonner. Ils sont les correspondants exacts des qualités recherchées par le disciple de Donnellan, leurs *ersatz* dans le monde sans cible :

“Les choses les plus utiles sont souvent données ; mais nous avons peur que l'approvisionnement ne tarisse. Alors nous rejetons ces formidables cadeaux et leur fabriquons des substituts, des répliques inférieures. Et nos propres créatures

n'oseraient pas nous abandonner dans la misère... n'est-ce pas ?⁵⁵”

Ce qui caractérise ces *ersatz*, c'est que nous pouvons essayer de les produire. Nous pouvons “nous mettre en 'mode concentration'”, “répéter encore et encore [nos] répliques dans les allées pour être sûrs de savoir notre texte”, essayer de faire des choses différentes de ce que font les autres, “fabriquer de l'excitation”, etc. Nous pouvons faire ces “mauvais choix” par peur que la représentation se passe mal, par désir légitime de contrôler la manière dont la représentation va se dérouler.

“L'illusion du contrôle reste profondément rassurante. Et le prix que nous payons pour ce réconfort est inimaginable.⁵⁶”

La mise en contraste des choses à choisir et de celles à rejeter permet aussi une clarification des termes. Dire qu'obtenir la liberté implique de renoncer à l'indépendance vis-à-vis des partenaires et de la situation permet de clarifier ce qu'on entend par “liberté” - cela permet d'indiquer l'endroit où se trouve le noeud à défaire.

On peut considérer que la question des choix difficiles renvoie plus particulièrement à trois ensembles de problèmes. D'une part, elle renvoie à un certain univers moral/philosophique/idéologique, qui n'est pas séparable de la question de la technique théâtrale parce qu'il n'est pas séparable d'un certain rapport au travail et d'une idée de ce que c'est que le travail de l'acteur. D'autre part, cela nous renvoie à la question de la cible. En effet, la ligne qui sépare le mauvais choix du bon choix est toujours aussi pour Declan Donnellan celle qui sépare la “cible” du “moi” - et la question n'est pas ici simplement morale ou philosophique mais bien technique. Pour creuser cette question, nous pourrions

⁵⁵ *Ibid*, p.57.

⁵⁶ *Id.*

faire un détour par l'art du tir à l'arc japonais. La troisième question est celle qui est la plus liée à des questions traditionnelles concernant l'art de l'acteur, à savoir la question du personnage.

3.L'univers moral de *L'acteur et la cible*

a.la question du travail, de l'effort

Tous les passages portant sur ces choix difficiles sont un peu déroutants. Ils ont de fortes connotations morales et comportent de nombreux paragraphes peu techniques et même ne parlant pas directement de théâtre. On sort et rentre du domaine de la technique de manière assez fluide sans qu'il y ait de séparation claire entre le théâtre et la vie, entre ce qui est valable au théâtre et ce qui est valable dans la vie. Les questions techniques se trouvent ainsi étroitement liées à une vision morale et politique plus large.

Ceci est frappant concernant les questions, centrales et liées pour Declan Donnellan, du “contrôle” et de l’”effort”. Ces questions sont au coeur des “choix difficiles” et sont de celles qui départagent les deux manières de jouer, celle qu'il faut rejeter et celle qu'il faut adopter.

Donnellan écrit que rien d'intéressant ne peut être obtenu par le contrôle et que l'attention, la liberté, la foi, la vue, la curiosité, l'unicité et la vie ne seront pas obtenues par un effort mais reçues comme des “dons”. Le choix préconisé est donc

présenté en même temps comme le choix du risque : nous n'avons aucune garantie que ces bienfaits nous seront effectivement donnés. Il n'en est pas moins présenté comme le seul choix raisonnable, et toute la sécurité offerte par le contrôle comme une illusion de sécurité derrière laquelle se cache le “suicide artistique”. Certains passages prennent ainsi la forme d'une d'exhortation au courage, aux connotations à la fois morales et politiques. Ainsi se termine par exemple le chapitre “La cible” :

“La maison semble tellement plus sûre, les rues sont si terrifiantes ; mais ce n'est qu'une illusion.

La maison n'est pas sûre ; il n'y a que dans la rue où l'on soit en sécurité.

Ne rentrez pas chez vous.⁵⁷”

Comme souvent dans l'ouvrage, on a ici l'impression de sortir du domaine de la technique théâtrale. Et pourtant, la question du contrôle est au coeur des préoccupations techniques de Declan Donnellan et elle touche directement à celle du travail dans l'art de l'acteur·trice. La question de l'effort et des limites de ce que l'on peut obtenir par la volonté est une question également présente chez d'autres auteurs dont Stanislavski et Barba. Mais elle contribue ici à dessiner un certain univers moral anticonformiste, non seulement par rapport aux valeurs dominantes de notre société mais même par rapport à ces autres grands traités de l'art de l'acteur.

Declan Donnellan témoigne d'un rapport décomplexé à la fois à la question du travail et à celle de la moralité du théâtre. Faisant du combat contre la Peur une priorité, il écrit ainsi qu'il ne faut pas s'exagérer la catastrophe que serait la

57 *Ibid.*, p.47

mauvaise interprétation d'un rôle, qu'il ne s'agit au théâtre que de “faire semblant⁵⁸”, et non de gouverner un pays. On pense aussi au passage où il écrit qu'il peut être intéressant pour l'acteur de faire des recherches biographiques sur son personnage mais que si Irina se sent submergée par l'ampleur de cette tâche, elle peut s'en passer.

Ces remarques qui peuvent sembler de bon sens s'inscrivent dans un grand contraste avec un certain ton que l'on peut trouver tant chez Stanislavski que chez Barba. Par exemple dans *La formation de l'acteur*, Torstov enseigne à ses élèves que l'acteur doit se soumettre à une “discipline de fer”. Quant à Barba, on pourra trouver des exemples du grand effort exigé de l'acteur·trice non seulement dans ses écrits mais dans ce que Raphaëlle Doyon raconte de l'entraînement physique des acteurs de l'Odin, qui se lèvent bien avant l'aube dans l'hiver danois et commencent leur journée par des exercices d'acrobatie, sans échauffements préalables. Raphaëlle Doyon pointe la manière dont Eugenio Barba s'est désintéressé de toutes les techniques corporelles alternatives (technique Alexander, Feldenkreis, etc.) alors même que ses recherches sur le corps n'étaient pas sans relation avec ces dernières et elle souligne que c'est sans doute parce que ces pratiques sont liées à la recherche d'un certain bien-être corporel, recherche qui s'accorde mal avec celle de Barba et encore moins avec l'idée de l'acteur “saint” ou acteur “martyr” de Grotowski dont Barba a été l'élève et l'admirateur passionné.

58 Plutôt donc que d'insister sur le sérieux de la profession théâtrale. On peut penser, par contraste, à Jouvett et à l'idée du métier de comédien comme “sacerdoce” et “religion”.

Nous sommes avec Declan Donnellan loin de cet univers-ci. Ses remarques ont des connotations anti-morales et certains passages sont explicites :

“la Peur appelle ses amis au gouvernement : le Reproche, l'Obligation, et la Punition. Elle fait grimper la Responsabilité sur vos épaules, et enchaîne le Devoir autour de vous. (...) Il n'y a pas moraliste plus strict que la Peur ; et aucun moraliste n'est étranger à la Peur.⁵⁹”

Declan Donnellan traite de manière tout aussi décomplexée certaines questions importantes de l'histoire du théâtre, par exemple celle de la relation du théâtre au mensonge et des acteurs·trices avec des figures de menteurs·euses⁶⁰. Il se débarrasse de cette question en la noyant dans la mer du scepticisme shakespearien, rappelant que de toutes façons, dans la vie, nous jouons tous des rôles. Par ailleurs, il ne rentre pas dans la question d'une utilité politico-morale du théâtre contrairement à toute une tradition théâtrale se sentant tenue de se justifier sur ce chapitre aux yeux de la société et se borne à émettre des suppositions sur ce que nous venons comme spectateurs·trices chercher au théâtre.

Cette entreprise de démystification (et qui n'est d'ailleurs pas pour autant une déspiritualisation), touche également le jeu de l'acteur·trice et son vocabulaire. Ainsi à propos de la “présence”, autre serpent de mer du théâtre, il commence par affirmer que de toutes façons, on est toujours “présent” et qu'on pourrait difficilement ne pas l'être à partir du moment où l'on se tient sur la scène, jouant

59 Declan Donnellan, *op.cit.*, p.54.

60 On pourrait penser que cette vieille question n'a plus d'actualité mais elle n'est peut-être pas sans rapport avec la question toujours actuelle et relancée de la place du théâtre dans la société. On peut penser que la persistance de discours visant à légitimer le théâtre (son subventionnement) par sa dimension “intrinsèquement politique”, ainsi que la place toujours très importante que prend dans les discussions d'ordre esthétique la question du “théâtre politique” et de la légitimité d'un théâtre qui ne le serait pas directement, ne sont pas sans rapport avec ce vieux serpent de mer de la moralité du théâtre.

ainsi non sans ironie sur l'ambiguïté de l'adjectif “présent” et son double sens, celui qu'il a dans la langue courante et celui qu'il a dans le jargon du théâtre. En un sens, cette entreprise de démythification le replace dans la tradition des traités du jeu de l'acteur puisque tous ses grands théoriciens et notamment Stanislavski ont écrit précisément pour défendre l'idée d'une “technique” de l'acteur, contre l'idée que l'art de l'acteur relèverait seulement de l'inspiration ou d'un talent naturel et échapperait dans son ensemble aux mots et à la raison. Mais cette démythification n'emprunte pas la voie plus classique qui consisterait à valoriser le travail acharné. Si Declan Donnellan ne pense pas que l'on puisse renvoyer le talent de l'acteur·trice à un don inné puisque nous savons tous et pouvons tous jouer, il ne pense pas pour autant que c'est celui/celle qui fera le plus d'efforts qui jouera le mieux - pas de rassurante méritocratie dans ces eaux.

Nous avons vu plus haut que Declan Donnellan affichait une distance ironique vis-à-vis des mots d'une morale puritaine du travail “à l'ancienne”. Il prend également ses distances vis-à-vis de certaines injonctions plus contemporaines, à savoir celles de la “créativité” et de l' “originalité”, qu'il oppose à la curiosité et à l'unicité⁶¹. Cet élément éloigne *L'acteur et la cible* du genre du *self-help book* ou livre de développement personnel, avec lequel nous avons vu qu'il entretient de nombreux rapports non seulement dans sa forme extérieure mais même dans certains éléments idéologiques. Peut-être pouvons-nous avoir l'impression à ce stade que *L'acteur et la cible* est une sorte d'anti-*self-help book*, pas le contraire exact d'un *self-help book* mais comme sa version altérée et alternative, produite dans la même culture et en dialogue avec celle-ci. Le scepticisme moral de Declan Donnellan s'oppose à l'optimisme d'un David Allen et la relative dévalorisation de l'effort voire du travail comme inefficace contraste avec l'idéologie du “à chaque

61 Certains éléments de la démythification qu'il opère peuvent aussi être rapportés à la vision romantique de l'artiste.

problème sa solution”. Un autre élément l'oppose au genre du *self-help book* : sa critique du “je”. La valorisation de l'individu et du “vrai moi” est en effet au coeur du genre du développement personnel⁶².

Cette dernière question, la place du “je” et du “moi” dans l'art de l'acteur·trice est très présente dans *L'acteur et la cible*, et nous pouvons désormais nous y intéresser de plus près.

b.La question du moi

Declan Donnellan présente en effet la ligne séparant les termes à rejeter de ceux à choisir comme séparant la cible du “moi”. Il écrit par exemple concernant le premier choix :

“l'attention ne concerne que la cible ; la concentration ne concerne que moi”⁶³

et cette affirmation est renouvelée sous différentes formes concernant les autres choix difficiles. Declan Donnellan ne cesse de répéter pour choisir la “cible”, il faut renoncer au “moi”. Quelle est la figure de ce “moi” maléfique auquel il faudrait renoncer ? Qu'est-ce que cet “ego” que l'acteur·trice doit tuer en soi ? La voix de Declan Donnellan se ferait-elle ici moralisatrice ? Il suivrait en cela toute une tradition et par exemple Stanislavski, qui nous montre

62 Comme l'explique le sociologue Nicolas Marquis dans une interview avec Alix Ratouis pour *Le Point*. cf “Pourquoi lisons-nous des livres de développement personnel ?”, interview mise en ligne le 28 septembre 2014, disponible sur : http://www.lepoint.fr/societe/pourquoi-lisons-nous-des-livres-de-developpement-personnel-28-09-2014-1867320_23.php

63 Declan Donnellan, *op.cit.*, p.46.

comment Torstov remet à leur place tous les affreux égocentriques que sont ses élèves, à commencer par le narrateur⁶⁴. Ce qui se joue ici n'est pas anecdotique : Stanislavski se place dans un combat contre l'amateurisme et pour l'entraînement de l'acteur. Est-ce à cette tradition qu'il nous faut rattacher le combat de Declan Donnellan contre le “je” ? Celui contre l'histrionisme et l'amateurisme au théâtre, le combat pour que les acteurs·trices prennent “enfin” leur art au sérieux ? On trouve au contraire dans *L'acteur et la cible* de nombreux exemples de la confiance qu'a le metteur en scène dans le sérieux d'Irina. Il envisage ses difficultés sous la forme d'un paradoxe : “Irina est une bonne actrice” et pourtant elle est “bloquée”.

Cela entre certainement en résonance avec des inquiétudes dans l'air du temps, à une époque où l'on s'inquiète plus du “burn-out” et des sentiments de culpabilité “auto-destructeurs” des individus que de leur manque de rigueur. On retrouve également cette positivité du ton chez David Allen⁶⁵. D'autre part, c'est peut-être bien aussi la question traditionnelle de l'ego des acteurs·trices que l'on retrouve⁶⁶, mais qui prend ici la figure de la Peur – peur d'être mauvais·e, peur de ce que le public pensera de l'acteur·trice que l'on est.

64 Le narrateur se permet de dire à Torstov, qui lui a fait un compliment : “Je suis heureux d'avoir pu faire un pas, si petit soit-il, dans cette direction” et Torstov lui rétorque “Pas si vite!”. Dans un autre passage, il accuse la petite Sonia, après son premier passage sur scène, de n'avoir pensé qu'à montrer “sa jolie figure et ses jolis petits pieds”.

65 David Allen travaille sur la confiance de son lecteur, qui ne doit pas se faire violence. Ne doit pas se “forcer à jeter les vieilleries inutiles”, il peut garder tout ce qu'il veut tant que c'est rangé à un endroit où ça ne vient pas encombrer son cerveau.

66 et peut-être est-ce inévitable que la question de l’“histrionisme” se pose chez les histrions, chez ceux qui choisissent un métier où il s'agit simultanément de s'exhiber et de renier son identité ?

A propos du choix entre l'originalité et l'unicité, Declan Donnellan écrit ainsi :

“Notre vanité n'est pas fille de l'arrogance, mais de la Peur.”⁶⁷

La solution ne consiste ainsi pas pour lui à faire la morale à l'acteur·trice mais à contourner le problème et à vaincre simultanément la Peur et le moi en revenant à la cible. Comment comprendre cela concrètement ? Nous pouvons repenser à l'exemple du verre de vin.

Qu'est-ce que cela veut dire, d'un point de vue technique, qu'arriver à jouer convenablement la scène du verre de vin, c'est arriver à “voir le verre de vin qui veut être bu” ? Il s'agirait en quelque sorte de passer de la manière dont nous ne pouvons apparemment que nous représenter les choses dans nos vies : “je désire boire ce verre de vin” à une autre manière d'envisager les choses et à accomplir ce passage systématiquement, pour tout rôle, tout passage, toute phrase, toute respiration, à l'accomplir en définitive globalement. Declan Donnellan semble partir du principe que ce que nous faisons tous instinctivement, ou essayons instinctivement de faire sur scène consisterait à nous dire en voyant le verre de vin “je désire le boire”, comme manière d'essayer de “vivre” sur scène la situation que nous jouons - “instinctivement”, c'est-à-dire tant nous sommes, au fond, stanislavskiens ? Car cette conversion ne vient-elle pas prendre la suite d'une autre conversion, celle demandée par Stanislavski ? Lorsque celui-ci préconisait de “vivre son rôle”, ne demandait-il pas également une conversion, d'un jeu plus extérieur à un jeu plus intérieur ? En tout cas, on peut penser à l'opposition qu'il fait au début de *La formation de l'acteur* entre l'art qu'il enseigne, celui où il s'agit de “vivre son rôle” et celui de ce qu'il appelle “l'école de la représentation”, où il s'agit de le “représenter”. Stanislavski semble réclamer de l'acteur de substituer,

⁶⁷ Declan Donnellan, *op.cit.*, p.249.

comme moteur intérieur de son action, la pensée “je désire boire le verre” à une pensée qui serait par exemple : “est-ce que le public voit bien quelqu'un qui veut boire le verre lorsque je m'approche de la table ?”. Declan Donnellan prolonge en quelque sorte cette révolution de la manière de jouer lorsqu'il résume à la fin de son ouvrage le chemin que l'acteur·trice doit accomplir comme un passage de “comment est-ce que je suis perçu ?” à “qu'est-ce que je vois ?”. Faut-il imaginer le stade stanislavskien du “vivre son rôle” comme une sorte d'intermédiaire sur la ligne qui sépare la première question de la seconde ?

Mais ces phrases qui décrivent la manière dont l'acteur·trice se rapporte à ce qui l'entoure, “comment est-ce que je suis perçu ?”, “Qu'est-ce que je vois ?” - quel statut leur donner ? Sont-ce des pensées que l'acteur·trice aurait en tête, formulées en mots, au moment où il/elle joue ? Lorsque Declan Donnellan demande à l'acteur·trice de “voir le verre de vin qui désire être bu”, quelle forme prend cette opération du point de vue de celui/celle qui joue ? Declan Donnellan nous demande-t-il de nous formuler dans l'esprit lorsque nous nous apprêtons à jouer la scène du verre de vin, en entendant donc notre propre voix mentalement, une phrase comme : “ah, voici le verre de vin, je vois qu'il désire être bu” et à la prolonger éventuellement, pendant tout le long temps que dure notre longue traversée du plateau en direction de la table, par une autre phrase à se répéter tout en fixant l'étiquette de la bouteille et en y découvrant toujours de nouveaux détails qui sont comme autant de nouveaux indices du désir de la bouteille d'être bue (puisque “la cible est toujours en transformation”) : “il désire être bu, il désire être bu, il désire être bu” puis enfin, lorsqu'on arrive au bord de la table “ il désire être bu – je cède – il désire être bu davantage – je cède encore” ? Une telle méthode pourrait être un moyen de forcer sa propre attention à rester sur le plateau – problème central pour Declan Donnellan comme pour Stanislavski.

Mais Declan Donnellan souhaite-t-il véritablement que nous ayons des pensées formulées, des phrases, en tête ? Le verbe “voir”, omniprésent dans *L'acteur et la cible*, n'a-t-il pas précisément pour fonction de désamorcer un telle tentation ? La méfiance de Declan Donnellan vis-à-vis des objectifs, des intentions et du moi n'est-elle pas du même ordre ? Mais comment comprendre alors ce que c'est que “voir la cible” et l'état de jeu correspondant qu'il nous demande ? Si l'exemple du verre de vin et des phrases que l'on pourrait se dire à soi-même pour se donner un appui de jeu dans la traversée du plateau ont quelque chose d'absurde, n'est-il pas tout aussi impossible d'imaginer un état où nous n'aurions aucune pensée formulée sous forme de phrase en tête ?

L'exemple mystique, celui de l'archer, pourrait ici nous être utile. La manière dont s'articulent chez Declan Donnellan les éléments que sont la cible, le moi et la Peur, n'est pas sans faire écho à l'art du tir à l'arc japonais vu par Herrigel dans *Le zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc*. Un détour par cet univers peut nous permettre de mieux comprendre ce détachement vis-à-vis du “moi” dont parle Declan Donnellan et de souligner l'influence d'une pensée de type bouddhiste ou zen sur son ouvrage.

c. Une inspiration zen ?

Le philosophe allemand Herrigel raconte dans *Le zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc* son expérience de l'apprentissage du tir à l'arc au Japon. Il fait part de ses difficultés et notamment de son désarroi face aux conseils de son Maître, notamment lorsque celui-ci fait dépendre l'échec de son élève à tirer correctement d'une incapacité à “se détacher de soi-même”.

Ce “moi” auquel le Maître lui demande de renoncer apparaît sous plusieurs figures concrètes.

Tout d'abord, cette quête se confond avec celle d'un état où l'élève n'est pas en train de réfléchir à ce qu'il fait pendant qu'il le fait :

“Ne pensez pas à ce que vous avez à faire, ne réfléchissez pas pour savoir comment il faut s'y prendre !”⁶⁸

Le Maître a également recours, pour éclairer le chemin de son élève, à l'exemple d'un enfant qui joue :

“Il faut que vous teniez la corde tendue comme un enfant tient le doigt qu'on lui offre. Il le tient si fermement serré qu'on ne cesse de s'émerveiller de la force d'un poing si menu. Et quand il lâche le doigt, il le fait sans la plus légère secousse. Savez-vous pourquoi ?... Parce que l'enfant ne pense pas, par exemple : maintenant je vais lâcher ce doigt pour saisir cette autre chose... C'est bien plutôt sans réflexion et à son insu qu'il passe de l'un à l'autre, et il faudrait dire qu'il joue avec les choses, s'il n'était aussi exact de penser que les choses jouent avec lui.”⁶⁹

Ce “moi” dont il faut se détacher apparaît aussi sous la figure de la volonté, de l'intention :

“Le coup n'a l'aisance requise que lorsqu'il surprend le tireur lui-même. Il faut que la corde ait l'air de trancher subitement le pouce

⁶⁸ Eugène Herrigel, *Le zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc*, traduit de l'allemand par André et Lucie Guy, Paris, Ed. Dervy, 1999, p.24.

⁶⁹ *Id.*

qui la retient. Il ne faut donc pas que vous ouvriez intentionnellement la main droite.”⁷⁰

Quant aux efforts, ils ne peuvent que nuire à l'archer :

“L’art véritable, s’écria le Maître, est sans but, sans intention. Plus obstinément vous persévérerez à vouloir apprendre à lâcher la flèche en vue d’atteindre sûrement un objectif, moins vous y réussirez, plus le but s’éloignera de vous. Ce qui pour vous est un obstacle, c’est votre volonté trop tendue vers une fin. Vous pensez que ce que vous ne faites pas par vous-même ne se produira pas.”⁷¹

Une autre forme du “moi” est ici aussi la crainte de ne pas y arriver :

“Vous anticipez votre échec.”⁷²

Daisetz Suzuki⁷³, dans l’introduction à l’essai de Herrigel, décrit l’état de l’archer comme un état de “non-conscience”⁷⁴. Tout doit se passer, du point de vue de l’archer, comme si, véritablement, ce n’était pas lui qui tirait.

70 *Id.*

71 *Ibid.*, p.25.

72 *Id.*

73 Daisetz Teitaro Suzuki (1870-1966) est un érudit et auteur d’essais sur le bouddhisme et sur le zen qui ont joué un rôle important dans l’intérêt porté au zen par l’Occident. (source : Wikipedia)

74 “L’archer n’a plus conscience de lui-même comme d’un être occupé à atteindre le centre de la cible devant lui. Et cet état de non-conscience ne s’obtient que lorsque l’archer, parfaitement vidé et débarrassé de son ego, ne fait plus qu’un avec l’amélioration de son habileté technique – bien qu’il y ait dans cette habileté quelque chose d’un ordre tout différent que ne peut donner aucune étude méthodique du tir à l’arc.” Suzuki, introduction à l’ouvrage de Herrigel, *op.cit.*, p.5.

Lorsqu' enfin Herrigel parvient à tirer une flèche correctement pour la première fois, le Maître commente sa réussite en ces termes :

“Quelque chose vient de tirer.”⁷⁵”

On voit bien comment ces thèmes entrent en résonance avec la conversion réclamée par Declan Donnellan. Et concernant la difficulté du chemin à parcourir, on retrouve la formulation du même paradoxe. Herrigel s'exclame ainsi, lors d'une discussion avec son Maître :

“Donc, il faut qu'intentionnellement je me dépouille de toute intention ?”⁷⁶

On pense aux phrases de Declan Donnellan sur la différence entre “voir” et “regarder” :

“Ce qui est exaspérant, c'est qu'Irina ne peut pas se forcer à voir les choses attentivement. (...) Elle peut cependant se forcer à *regarder* les choses. Mais *regarder* est très différent de *voir*. Cette différence est fondamentale pour l'acteur. *Regarder* implique *moi*, ou au moins le moment, le lieu et la chose sur laquelle je décide de me focaliser. *Voir* fait attention à ce qui existe déjà. Je peux regarder quelque chose sans le voir.”⁷⁷”

Ce dont l'actrice a besoin, c'est de voir et non de regarder. Mais le chemin de l'effort ne la mènera jamais qu'à regarder. Si nous revenons au traité de Herrigel, nous pouvons lire que ces différentes figures du “moi” - la réflexion, la volonté, l'effort, le regard sur soi - doivent en définitive être rapportées à la

⁷⁵ *Ibid.*, p.40.

⁷⁶ *Ibid.*, p.26.

⁷⁷ Declan Donnellan, *op.cit.*, p.46.

peur de la mort. Son traité se termine par une anecdote tirée du Hagakure⁷⁸, dans laquelle est racontée une anecdote éclairante. Un garde du corps du Shogun vient un jour trouver le Maître Yagyu Tajima-no-kami pour lui demander des leçons d'escrime. Le Maître lui répond : « Autant que j'en puisse juger, (...) vous êtes vous-même un Maître épéiste » et il lui demande à quelle école il appartient. Il ressort de la suite de l'histoire que le garde du corps n'a jamais appris l'art de l'épée mais qu'après des années de méditation, il « a cessé d'être préoccupé » par la question de la mort. Le Maître s'écrie alors :

“Parfaitement, c'est cela ! s'écria Tajima-no-kami, c'est ce que je voulais dire, mon jugement ne m'a pas trompé, j'en suis heureux. Être délivré de l'idée de la mort est également l'ultime secret de l'art de l'épée. Des centaines d'élèves, les yeux fixés sur ce but, ont reçu mon enseignement, mais jusqu'ici aucun d'eux n'a atteint le plus haut degré de l'art de l'épée. Quant à vous, vous n'avez plus besoin d'un entraînement technique, vous êtes déjà Maître.”⁷⁹

Autrement dit, l'art de l'épée a sa fin en dehors de lui-même. On sent bien qu'ici on s'écarte de Declan Donnellan. Il n'y a pas d'indices dans son ouvrage que le théâtre ait une autre fin que lui-même⁸⁰. Cependant une certaine résonance s'établit entre cet univers spirituel et la manière dont Declan Donnellan renvoie toujours tout au scepticisme shakespearien, qui n'épargne rien, et pas même le sérieux de l'art du théâtre.

D'autre part, dans l'univers-même du zen, il n'y a pas seulement d'une part la

78 Le Hagakure est un guide pratique et spirituel destiné aux guerriers, datant du 17^{ème} siècle (source : Wikipedia).

79 Eugène Herrigel, *op.cit.*, p.55.

80 Ni qu'il soit un “véhicule”, pour reprendre le terme de Grotowski.

question de la perfection dans l'exercice de son art (le maître qui même dans la nuit ou les yeux bandés envoie ses flèches exactement au centre de la cible) et d'autre part celle du détachement vis-à-vis de la mort, donc d'une certaine attitude globale face à l'existence, mais également un troisième terme où la technique et l'enjeu spirituel se rencontrent : c'est la situation du combat. Vaincre la peur de la mort n'est en effet pas seulement, dans le cadre du bouddhisme zen, une question abstraite. Elle est inextricablement spirituelle et technique : un grand guerrier, un maître dans l'art du combat (au sens donc technique du terme), c'est celui qui n'est pas troublé par la pensée de la mort alors qu'il se bat, ou encore, qui sait exercer son art, alors même qu'il est dans une situation où il risque sa vie, avec autant de perfection que dans la salle d'entraînement.

Et nous retrouvons ici la question de l'attention, chère à Declan Donnellan. Voici comment Takuan, que Herrigel présente comme un Maître éminent du zen et dont il cite un traité, décrit le Maître épéiste au combat :

“Pour échapper aux coups qui le menacent, il faut que l'élève acquière un sens nouveau, ou mieux une acuité nouvelle de tous ses sens, comme une sorte de pressentiment. Dès qu'il est devenu Maître en l'art de l'esquive, il n'a plus besoin d'observer, de concentrer son attention sur les mouvements de son antagoniste, voire (même) de plusieurs à la fois. Tout au contraire, au moment où il voit et pressent l'acte qui se prépare, il s'est déjà soustrait d'instinct à son effet, sans qu'il y ait eu « l'épaisseur d'un cheveu » entre la perception qu'il en a et sa parade. Par conséquent, ce qui compte, c'est cette réaction immédiate, vive comme l'éclair et qui n'a plus besoin d'observation constante. Et ainsi, à ce point de vue du moins, l'élève s'est rendu indépendant de toute préméditation

consciente, ce qui est déjà un gain important.”⁸¹

On peut ici repenser au passage dans lequel Declan Donnellan décrit l'état de jeu souhaité à travers l'exemple de la scène du balcon et notamment à l'idée que l'acteur·trice doit être comme directement “branché·e sur la cible” et réagir instantanément. D'autre part, on peut remarquer une apparition furtive du personnage du maître d'armes dans les pages de *L'acteur et la cible*⁸². Il s'agit dans le passage en question d'une remarque de détail, et qui ne concerne pas directement ce qui nous intéresse ici, mais c'est tout de même un indice que Declan Donnellan a pu connaître ce type de personnages ou de philosophie ou qu'elles ont du moins une place dans son imaginaire. Un autre personnage présent à la fois dans la pensée zen et dans le traité de Donnellan est celui de l'enfant. Declan Donnellan place d'emblée le jeu des acteurs·trices sous le signe de celui des enfants, comme un idéal du jeu de l'acteur que celui-ci doit retrouver par l'art. Et dans un autre passage du traité de Takuan cité par Herrigel, on peut lire :

“Le Maître épéiste a retrouvé la naïve assurance du débutant, cette tranquillité d'âme perdue au début de l'enseignement, regagnée à la fin et devenue en lui comme un trait indestructible de caractère.”⁸³

Cette image du Maître épéiste ou acteur redevenu enfant traduit bien le paradoxe de l'entreprise de l'acteur selon Declan Donnellan, aussi frappante par sa simplicité que par sa sophistication. D'autre part, si on a pu rapprocher l'état de Juliette au balcon d'une sorte d'état “ordinaire” de l'être humain dans l'espace en rapprochant ce passage de *L'acteur et la cible* de la manière dont le

81 *Ibid.*, p.51.

82 Declan Donnellan, *op.cit.*, p.216 : “Toutes les personnes qui ont sué pendant des heures avec un maître d'armes savent que la règle d'or est : 'Garder le contact visuel !'”.

83 Eugène Herrigel, *op.cit.*, p.52.

courant philosophique existentialiste a pu décrire ce que c'est qu'un corps en vie dans un espace, on se rend compte ici qu'on peut tout aussi bien le rapprocher de l'expérience limite qui est celle de la mystique zen.

Si le travail de l'acteur pour Declan Donnellan peut être rapproché de celui de l'élève Herrigel désirant s'initier au zen, on ne sait trop si s'en réjouir ou s'en inquiéter. En effet, faut-il considérer qu'il y a pour Declan Donnellan non seulement un rapport entre la technique du tir à l'arc zen et celle de l'acteur, mais encore qu'il y a lieu d'établir un parallèle entre le chemin d'initiation zen et celui de l'apprentissage de l'acteur ? Ce parallèle ne peut certainement pas être tenu jusqu'au bout – nous avons déjà souligné la richesse du livre de Declan Donnellan en conseils concrets et en “trucs” - cependant, il peut être intéressant de se demander si dans l'idée que la “cible” est une “chose sans nom”, quelque chose qui ne peut être défini, ne réside pas l'idée que le chemin de la technique de l'acteur·trice ne peut être, pour Declan Donnellan, que tracé jusqu'à un certain point seulement, et que le véritable jeu, la véritable technique, se trouve dans un au-delà des mots. Le metteur en scène reconnaîtrait-il les limites de son livre dans cette phrase de Herrigel à propos du sien ?

“Ma présentation vous conduira donc jusqu'à la limite où poindront les horizons au-delà desquels vit le Zen.”⁸⁴

Declan Donnellan exprime souvent l'idée qu'on peut parler des blocages mais qu'on ne peut pas dire pourquoi ça joue lorsque ça joue :

“Lorsque le jeu circule, il est vivant, et échappe donc à toute

84 *Ibid.*, p.14.

analyse ; mais les problèmes qui apparaissent dans le jeu sont liés à la structure et au contrôle, et ils peuvent en cela être utilement disséqués.”⁸⁵

De même qu'on peut dire pourquoi quelqu'un meurt mais pas pourquoi quelqu'un vit :

“Le médecin peut éventuellement expliquer pourquoi le patient est mort, mais il ne peut jamais expliquer pourquoi il est vivant.”⁸⁶

Declan Donnellan décrit aussi l'impression d'exaltation partagée par tous lorsque soudain, au cours d'une répétition, le jeu prend. Il n'est pas question ici, comme c'est le cas chez Jovet ou chez Stanislavski, de faire comprendre à des gens qui pensent qu'ils jouent bien qu'en fait ils jouent mal. C'est Torstov qui apprend au narrateur de *La formation de l'acteur* qu'il n'a pas bien joué sa scène. Au contraire, Declan Donnellan nous dit qu'Irina est une bonne actrice, mais que pourtant elle “se sent comme une vieille serpillère”, qu'elle se sent “bloquée”. Et Irina, bien loin de dire “mais je joue très bien, arrêtez de me critiquer”, s'arrête au milieu de ses scènes pour protester : “Je ne sais pas ce que je joue”, “je ne sais pas comment bouger”, “je ne sais pas qui je suis”, etc. Declan Donnellan prend très au sérieux ces plaintes, qu'il interprète non seulement comme des symptômes des difficultés d'Irina au plateau mais surtout comme l'indice qu'elle emprunte le mauvais chemin.

Mais du résultat, de ce qu'est un jeu “excellent” ou “mauvais”, Declan Donnellan en parle peu. Il n'y perd pas de temps, comme si cette question était à la fois de l'ordre de l'évidence et au-delà de ce qu'on peut expliquer ou

85 Declan Donnellan, *op.cit.*, p.21.

86 *Id.*

décrire par des mots : l'acteur sait, les partenaires de travail savent, le public sait. Dire que c'est au-delà de ce que peuvent les mots ne revient pas à dire que cela ne s'apprend pas. Mais sans doute est-ce là la limite de ce que le metteur en scène peut nous transmettre par l'intermédiaire de son traité. Sentir son propre blocage, ou celui de ses acteurs si l'on prend le point de vue du/de la metteur·se en scène, sentir soi-même lorsque ça joue et lorsque ça ne joue pas, voilà ce que Declan Donnellan n'essaie pas de nous apprendre.

Contrairement à Stanislavski peut-être ? Au début de *La formation de l'acteur*, Torstov explique à ses étudiant·e·s ce qui est du bon jeu ou pas. Ainsi il désigne deux moments réussis : celui où Sonia crie en tombant dans les escaliers et celui où le narrateur dit “Du sang ! Du sang !”. Cela correspond aux sensations qu'a eu le narrateur sur le moment mais il ne mesure en revanche pas l'écart entre ce moment-là et les autres en montrant qu'il ne se rend pas compte à quel point son jeu a été, dans l'ensemble, insuffisant. D'autre part, on note le moment intéressant où le narrateur affirme avec insistance face à Torstov que Paul, dans le rôle de Iago, “vivait vraiment son rôle” et où Torstov lui rétorque avec autorité que non, que Paul ne vivait pas son rôle - et la parole du Maître n'est pas ici discutable. En d'autres termes, ce que Torstov fait pour ce premier cours avec ses élèves, c'est d'essayer de leur donner un premier repère dans leur quête du jeu excellent, et cela passe par l'affirmation d'une préférence esthétique. Il reconnaît ainsi qu'il y a d'autres écoles du jeu et qui ont d'autres critères, mais que ce que ces autres écoles enseignent, ce n'est pas ce qu'ils/elles apprendront chez lui, à savoir un certain art de l'acteur·trice qui consiste à “vivre son rôle” et à chercher un “jeu vivant” - ces expressions ne pouvant être à ce stade que des mots pour eux et n'étant pas plus que cela, puisque le narrateur montre bien qu'ils ne savent pas encore reconnaître les moments où “ça joue” selon les critères de Torstov. Le cri de Sonia dans

l'escalier et l'exclamation du narrateur “Du sang ! Du sang !” ont pour fonction d'être, pour les élèves du groupe, des premiers exemples de l'esthétique de jeu recherchée par Torstov, des souvenirs de sensations d'acteur·trice et de spectateurs·trices qui pourront être pour eux des premiers repères. Une technique dépend toujours d'une esthétique. C'est selon un certain idéal de jeu que l'on dira qu'un·e acteur·trice joue bien ou mal et que l'on cherchera à progresser dans son jeu.

Declan Donnellan part du principe que lorsqu'un·e acteur·trice joue bien, il/elle le sait et toutes les personnes présentes aussi. Mais évidemment, ceci n'est valable qu'à l'intérieur d'un certain groupe de personnes partageant un certain consensus. Il prend le problème du jeu de l'acteur tel qu'il se pose après le premier stade de l'établissement d'un consensus commun. Il ne parle pas d'esthétique de jeu : il s'adresse à des gens qui partagent déjà un certain consensus. Stanislavski commence son enseignement en créant ce consensus. Il commence par dire à ses élèves : nous sommes plutôt à la recherche de moments comme celui où Sonia a crié dans l'escalier que d'un jeu comme celui de Paul dans le rôle de Iago. Sans doute Declan Donnellan, s'il donne des cours ou des ateliers, fait de même. S'il ne peut transmettre aucune esthétique de jeu par l'intermédiaire d'un livre, il ne peut pour autant pas enseigner dans la réalité sans passer par là. On trouve peut-être là un des sens de l'anecdote du sage à la terre cuite. A force d'avoir senti la vraie terre cuite dans ses mains, le personnage s'habitue à la sensation, apprend à la reconnaître et ne se trompe plus sur la camelote. C'est cette expérience de repérage et de reconnaissance qui est à l'oeuvre dans le passage de Stanislavski évoqué à l'instant.

Si l'on repense au traité sur le tir à l'arc, on y repère également un épisode de ce type. Le jour où le maître s'incline devant un coup tiré par l'élève et lui dit

“ça a tiré”, cela arrive pour l'élève Herrigel de manière inespérée et inattendue. Celui-ci ne s'était pas rendu compte lui-même que ce tir avait été différent des précédents. Lorsque le maître qui tire, il sait en revanche évidemment pour lui-même quand un tir est réussi ou raté. L'enseignement du maître consiste ici dans un premier temps à conduire l'élève à l'endroit où il réussira un tir, puis à lui signaler le tir réussi, ce qui sera une étape essentielle sur son chemin. On peut penser que le moment où l'élève peut se passer de son maître, rentrer dans son Allemagne natale et continuer à s'entraîner seul, ce n'est pas celui où il réussit la plupart de ses tirs mais celui où il est à même de toujours savoir, sentir de lui-même, s'il a ou non réussi un tir.

Stanislavski met en scène dans l'enseignement de Torstov la première étape de ce chemin. Mais une chose est ce que fait Torstov, le personnage de l'enseignant de théâtre du livre de Stanislavski, et une autre est ce que fait Stanislavski, rédacteur d'un traité destiné à aider l'acteur·trice à jouer, en racontant cette même scène – faisant donc un choix tout différent de celui de Declan Donnellan. En réalité, Stanislavski peut-il faire autre chose par là que de nous donner des mots, des concepts - “jeu forcé/outré”, “école de la représentation” - que nous pourrions ensuite utiliser pour nommer des sensations que nous connaissions déjà avant notre lecture et que nous nommions d'une manière ou d'une autre ? L'apprenti·e acteur·trice d'un peu d'expérience voit immédiatement à quoi Torstov fait allusion, à quels types de défauts de jeu il s'attaque lorsqu'il critique le jeu “outré”. Mais quelqu'un qui n'aurait pas cette expérience, que peut-il faire de ce chapitre ? Que comprendrait à tout cela quelqu'un qui serait effectivement dans la même situation à l'égard de la technique théâtrale que les personnages du livre ? On pourrait pourtant jusque là se demander si Stanislavski n'avait pas choisi la forme du roman d'initiation précisément pour que le·a lecteur·trice puisse

suivre les personnages à la trace, comme leur double.

En conclusion, faut-il dire, concernant le rôle problématique et l'insuffisance des traités sur le jeu de l'acteur, ce que dit Herrigel des traités concernant l'expérience mystique ? Il écrit dans son introduction :

“A celui qui a été jugé digne de toutes les expériences décisives, ces textes ont en effet la commune propriété de révéler leur sens vivifiant. Par suite, tout ce qu'il est, tout ce qu'il possède déjà indépendamment d'eux, s'y trouvera confirmé. Par contre, pour l'homme qui n'a pas vécu ces mêmes expériences, les textes restent muets, puisqu'il n'est pas capable de lire entre les lignes. Son esprit sera de plus attiré inmanquablement dans un labyrinthe inextricable, même s'il aborde les écrits avec la circonspection la plus grande et le désintéressement le plus total. Comme toute mystique, il résulte que le Zen n'est donc accessible qu'au mystique, à celui qui n'est pas exposé à la tentation de vouloir comprendre par une voie différente ce que l'expérience mystique même lui a refusé.”⁸⁷

Herrigel écrit aussi :

“Aucune indication précise et méthodique propre à remplacer un maître sur un bout de chemin à suivre ! En admettant que de telles indications existent ailleurs, seraient-elles suffisantes ? Dans le cas le plus favorable, nous devrions plutôt considérer leur efficacité comme une préparation à la réceptivité, ce que ne peut aucune technique même parfaite, c'est-à-dire que l'influence humaine n'est

87 Eugène Herrigel, op.cit., p.12.

pas capable de contraindre l'expérience mystique"⁸⁸.

Peut-être faut-il trouver là un indice de la manière dont la lecture de l'ouvrage de Declan Donnellan pourrait, pour son auteur, s'articuler à la pratique. S'agit-il avant tout, avec *L'acteur et la cible*, de créer une disponibilité, une "réceptivité" ? Declan Donnellan n'entend sans doute pas faire croire à ses lecteurs·trices que l'on peut se contenter de lire un livre pour apprendre à jouer – et en même temps, il ne s'agit pas seulement ici d'inspirer des apprenti·e·s acteurs·trices. Le metteur en scène s'attaque d'un point de vue technique même à la part mystérieuse du jeu et donne des outils pratiques à l'acteur·trice au travail. Comment la vision du travail de l'acteur telle qu'elle s'exprime à travers les "choix difficiles" s'incarne-t-elle dans des conseils et des exemples d'exercices concrets ? Et comment cette inspiration bouddhiste et l'horizon du tir à l'arc peuvent-ils être compatibles avec l'interprétation de personnages ?

88 *Id.*

V.Le travail technique de l'acteur·trice

1.Le chemin de l'acteur est un chemin discontinu

a.Le conscient et l'inconscient

S'attaquer d'un point de vue technique même à la part mystérieuse du jeu, cela veut dire s'attaquer à cette part du travail de l'acteur·trice qui résiste à l'effort, au travail volontaire, à la volonté, au contrôle. Pour Herrigel parlant de l'archer comme pour Declan Donnellan parlant de l'acteur, cette thématique va de pair avec une présentation du chemin de l'apprentissage comme discontinu. Tout se passe comme si le chemin de l'effort volontaire s'arrêtait avant le but, l'art véritable, la *vie*, qui ne peut arriver à l'acteur·trice que comme un don, en surplus. Stanislavski comme Declan Donnellan, se plaçant non à l'échelle de l'apprentissage global mais à celui de l'apprentissage d'un rôle, ont proposé une formulation technique de ce problème, de ce *gap*, cette discontinuité qu'ils placent au coeur du métier de l'acteur·trice, en distinguant, pour Stanislavski, le “travail conscient” du “travail inconscient”, et pour Declan Donnellan le “travail visible” du “travail invisible”. Ces deux distinctions ne se recoupent pas tout à fait.

La distinction que fait Stanislavski entre le travail conscient et le travail inconscient consiste à dire que si le but de l'acteur est bien de recréer la vie

spirituelle d'un être humain et de la “vivre” sur scène, c'est-à-dire d'éprouver quelque chose comme les sentiments du personnage en temps réel pendant la représentation, il ne peut cependant pas travailler *directement* à cette tâche. Il doit se contenter de travailler à la logique et à la cohérence du personnage qu'il “construit”. Voici la manière dont Torstov décrit le travail de l'acteur comme partagé entre ce qui relève de la construction consciente et ce qui relève de l'intervention du subconscient :

“(…) ce qui peut arriver de mieux pour un acteur, c'est d'être complètement pris par son rôle. Involontairement, il se met alors à vivre son personnage, sans même savoir ce qu'il ressent, sans penser à ce qu'il fait, guidé par son intuition et son subconscient, et tout se passe automatiquement.

Salvini disait qu'un grand acteur doit être habité par des sentiments. Qu'il doit “sentir” son personnage, et vivre ses émotions, non seulement une ou deux fois, pendant qu'il travaille son rôle, mais d'une manière plus ou moins intense chaque fois qu'il joue, que ce soit la première ou la millième fois. Malheureusement, c'est une chose qui ne dépend pas de soi. Notre conscient ne peut pénétrer dans le domaine du subconscient. Même s'il y parvenait, le subconscient, devenant alors conscient, disparaîtrait. C'est une gageure. Seul le subconscient peut nous procurer l'inspiration dont nous avons besoin pour créer. Mais ce n'est que grâce au conscient, semble-t-il, qui par principe le supprime, que nous pouvons utiliser le subconscient.

Heureusement il y a une issue. Il suffit d'employer un moyen détourné. Il y a dans l'esprit humain certains éléments accessibles qui dépendent de la conscience et de la volonté, et qui, à leur tour, sont capables d'agir sur des processus psychologiques involontaires. (...) Il existe une technique spéciale qui permet d'utiliser le subconscient dans le travail de création. Il s'agit de laisser à la nature le soin de tout ce qui est,

au sens le plus large du mot, subconscient, et de nous en tenir à ce qui est à notre portée. Lorsque l'intuition et le subconscient apparaissent dans notre travail, nous devons savoir ne pas les contrarier.

(...) C'est pourquoi vous devez apprendre avant tout à créer consciemment et avec beaucoup de justesse, car c'est le meilleur moyen d'ouvrir la voie à l'épanouissement du subconscient, et par là à l'inspiration. "Peu importe que votre jeu soit bon ou mauvais", écrivait Stchepkine à son élève Choumski, "l'important, c'est qu'il soit vrai". Pour que votre jeu soit vrai, il doit être juste, logique, cohérent (...).⁸⁹

Bien que la manière de poser les problèmes soit différente chez Declan Donnellan, on retrouve dans *L'acteur et la cible* non seulement des idées semblables mais même le vocabulaire du "conscient" et de l' "inconscient" :

"Imaginons que je fasse une expérience d'extase ou de transcendance (...), j'atteins un état qui ne peut pas vraiment être joué. (...)L'acteur ne peut jouer que s'il y a un élément conscient. Ce que l'acteur joue est développé et enrichi par des forces inconscientes au travers du travail invisible. Ces forces inconscientes se manifestent, le moment venu, dans ce que l'acteur voit et fait. Nous ne pouvons pas directement exprimer l'inconscient. L'inconscient décide quand se manifester et ne le fait qu'au travers de ce que nous voyons et faisons consciemment. (...) L'acteur doit voir et faire quelque chose de conscient que l'inconscient peut refaçonner afin de pouvoir se révéler. L'acteur ne peut pas directement exprimer l'invisible. L'invisible s'exprime au travers de ce que l'acteur voit et fait."⁹⁰

89 Stanislavski, *op.cit.* p.28-29.

90 Declan Donnellan, *op.cit.*, p.76.

Declan Donnellan semble reprendre l'idée stanislavskienne, notamment quand il écrit que "L'acteur doit voir et faire quelque chose de conscient que l'inconscient peut refaçonner afin de pouvoir se révéler." Cependant, on peut penser qu'il ne fait pas exactement le même usage de ces termes que Stanislavski, transformant ainsi son propos. Si l'usage fait par Stanislavski des termes "conscient" et "inconscient" est clair et s'adosse à une vision psychanalytique de l'esprit humain, la manière dont Declan Donnellan les utilise est plus compliquée. En effet, il intègre le vocabulaire du "conscient" et de "l'inconscient" à la pensée de la "cible", dont nous avons vu qu'elle emprunte à la pensée zen. Que deviennent le "conscient" et l'"inconscient" dans la recherche d'un état de jeu comme celui que décrit Declan Donnellan et qui ressemble à celui que recherche l'archer, un état de grand éveil à tout ce qui l'entoure dans lequel cependant il/elle s'oublierait lui/elle-même ? Si l'on sent bien que Stanislavski et Declan Donnellan s'attaquent ici au même problème concernant la technique de l'acteur, on sent bien aussi que ces deux univers de pensée ne se rencontrent pas directement. Declan Donnellan les associe pourtant souvent, ainsi dans cette phrase :

„la cible est la seule impulsion pour laquelle nous jouons à la fois consciemment et inconsciemment.”⁹¹

Peut-on traduire ici "consciemment et inconsciemment" par quelque chose comme "en sachant ce que nous faisons et en nous oubliant nous-mêmes" ? Nous avons vu dans la partie précédente que c'est une drôle de technique que celle de la cible puisque loin d'être liée à l'idée d'un contrôle, elle s'associe à des thèmes de mystique zen et qu'elle est presque une technique du non-contrôle. Dire que la cible permet de jouer à la fois "consciemment et inconsciemment", c'est en tout cas intégrer la dimension inconsciente de l'art de l'acteur·trice à sa technique, plutôt que d'en faire un au-delà de cette technique. En d'autres termes, si l'effort de l'acteur ne peut que porter sur le

91 *Ibid.*, p.260.

“conscient”, il ne s'agit pas pour autant pour Declan Donnellan de dire que la dimension inconsciente de son art ne relève pas de son travail.

Pour revenir au paragraphe précédemment cité, on peut penser que plusieurs usages des mots “conscient” et “inconscient” y cohabitent voire s'y mêlent. Quant au mot “invisible”, on peut penser que Declan Donnellan l'utilise ici en un sens très concret, pour désigner toute la part du personnage dont on voit les effets mais que l'on ne voit pas en soi, par exemple les pensées et les sentiments et qui, s'ils ne peuvent être “directement exprimés” n'en sont pas moins un enjeu du travail de l'acteur·trice - par opposition à des réalités comme le sommeil ou l'extase qui ne pourraient quant à elles être jouées. Il n'est peut-être pas important de démêler plus avant comment “conscient”, “inconscient”, “visible” et “invisible” s'articulent dans ce paragraphe en particulier, qui demeure mystérieux, mais il est intéressant de remarquer comment Declan Donnellan, en s'attaquant semble-t-il au même problème que Stanislavski, transforme sa pensée et comment cela passe par une altération de son vocabulaire.

b.Le visible et l'invisible

Par la distinction entre “travail visible” et “travail invisible”, Declan Donnellan déplace l'endroit de la discontinuité du travail de l'acteur présente chez Stanislavski sous la forme de l'opposition entre “travail conscient” et “travail du subconscient”. Cette discontinuité sépare désormais la représentation devant le public de tout ce qui précède, à savoir les répétitions mais aussi toute forme de préparation de l'acteur·trice, y compris sa formation générale, qui comprend sa vie. La distinction de Stanislavski se comprend du point de vue de l'acteur : il y a ce que je contrôle et ce qui m'arrive. Je dois donc travailler sur ce que je contrôle pour permettre que quelque chose m'arrive et

accueillir cette chose qui m'arrive, ne pas “contrarier l'intuition et le subconscient” quand ils “apparaissent”. Celle de Declan Donnellan se comprend du point de vue du spectateur : il y a ce que le spectateur voit et ce qu'il ne voit pas. Pour Declan Donnellan, il n'y a pas une couche de travail conscient par-dessus laquelle viendrait fleurir la couche inconsciente. Il y a le travail de l'acteur en amont de la représentation d'une part (travail invisible) et ce que voit le spectateur d'autre part (travail visible). A quoi sert cette distinction, et pourquoi qualifier le travail préparatoire de l'acteur d'“invisible” ?

En effet, s'il est vrai que les spectateurs ne voient pas les répétitions, on pourrait tout de même penser qu'une partie de la préparation de l'acteur, une partie du travail de répétition, se retrouve, et peut-être même à l'identique, dans la représentation et que donc ce travail n'est pas invisible : les spectateurs le voient. Et bien il semble que ce soit précisément contre cette idée, qui est pourtant une sorte d'évidence dans le travail théâtral – car à quoi bon répéter des scènes si ce n'est pas pour chercher la manière dont on les montrera au public et une fois qu'on a trouvé cette manière en répétitions, la reprendre effectivement le jour de la représentation - que Declan Donnellan prend parti par la distinction entre le travail visible et le travail invisible. Il ne s'agit pas pour lui de dire que rien du travail de répétition ne doit apparaître dans la représentation du point de vue du spectateur, mais de casser cette continuité du point de vue de l'acteur. En d'autres termes, l'acteur ne doit pas vouloir “montrer” ce qu'il a préparé (ni quoi que ce soit d'ailleurs) aux spectateurs. La manière dont le travail de répétition apparaît dans la représentation ne relève pas de lui, il ne doit pas essayer ni souhaiter contrôler ce mécanisme, au point qu'il lui vaut mieux adopter une position radicale sur cette question et considérer qu'il n'y a *rien* de ce travail qui *doive* obligatoirement apparaître au spectateur – c'est du travail “invisible”.

Pour illustrer cette discontinuité, Declan Donnellan prend l'exemple du sport :

“L'équipe de rugby ne peut pas créer le match. Les joueurs ne peuvent pas prédire le résultat, ou dicter le déroulement du match. Mais le coach et l'équipe peuvent se préparer. (...) A proprement parler, aucune loi n'impose à l'équipe de s'entraîner. (...) C'est la même chose pour Irina, elle ne peut pas garantir une bonne interprétation. Elle peut se préparer et répéter pendant des mois et pourtant offrir une piètre interprétation. Elle pourrait se contenter de lire le texte et donner une interprétation d'une vitalité et d'une profondeur éblouissantes. Mais ce serait prendre un risque insensé. La formation générale d'Irina et sa préparation spécifique pour le rôle, c'est-à-dire le travail invisible⁹², l'engageront sur le chemin d'une interprétation de Juliette pleine de vie et de vérité. Irina ne peut pas exiger de bien jouer, mais avec une préparation soignée, elle peut se donner plus de chances pour que le bref moment passé sur scène regorge de vie.⁹³”

L'exemple du match de rugby creuse encore l'écart entre la représentation et la répétition. Un entraînement d'une équipe de sport est effectivement “invisible“, il ne s'agit pas pour les joueurs de “répéter” le match. De même, il ne s'agira ainsi pas, en un sens, de répéter le spectacle puis de le jouer mais de “se préparer“ - quelle que soit la forme que prenne cette préparation - puis de “jouer“.

92 On remarque qu'il inclut ici la formation générale d'Irina dans le travail invisible – et dans un autre passage, il ajoute encore à ce qui compose le travail invisible l'expérience de vie elle-même d'Irina.

93 *Ibid.*, p.105-106.

2. Jouer au présent

Tant pour Stanislavski que pour Declan Donnellan, cette idée que le travail de l'acteur·trice n'est pas d'un bloc mais habité par une rupture essentielle sert à insister sur le fait qu'il doit se passer quelque chose pour l'acteur·trice au moment-même où il/elle joue. Il lui faut "vivre" (pour Stanislavski) ou "voir" (pour Declan Donnellan) quelque chose "pour de vrai" en quelque sorte : avoir, sur scène, des sentiments chez Stanislavski, des sensations chez Declan Donnellan, et cela en temps réel, à l'instant même où l'on joue. On peut peut-être traduire ainsi l'injonction stanislavskienne : "il faut que ce soit plus réel pour l'acteur que ça ne l'est pour l'instant, il faut qu'il lui arrive quelque chose pour de vrai au moment où il joue". Et en réalité, Declan Donnellan reprend ce combat sous une autre forme, que l'on pourrait exprimer en d'autres mots : "vous devez voir ce qui se passe sur la scène encore beaucoup plus que vous ne le voyez pour l'instant, sinon ça n'agira pas sur vous et vous vous retrouverez toujours à "pomper" une énergie artificielle".

Dans le chapitre intitulé "les enjeux", Declan Donnellan raconte une anecdote de répétition. L'équipe répétait une scène de *Macbeth* sans parvenir à lui donner la vie, la puissance, la tension dramatique nécessaires. Mais soudain, toutes les personnes présentes à la répétition virent la scène prendre vie. Il y eut un moment de silence où tout le monde retint son souffle et où la tension dans l'air fut palpable. Puis soudain, on entend l'acteur principal demander son texte. Ce moment de tension dramatique incroyable était tout simplement dû au fait que l'acteur avait oublié sa réplique⁹⁴. Declan Donnellan commente cette situation avec ironie, en soulignant l'écart paradoxal entre l'importance que prit soudain, en termes d'enjeux, ce trou de texte et

94 *Ibid.*,p.74

celle accordée, apparemment, par l'équipe à ceux de la pièce de Shakespeare – semblant insinuer qu'il nous faudrait prendre un peu plus au sérieux les enjeux de la pièce, qui devraient produire sur nous au moins le même effet qu'un petit trou de texte. Il est intéressant de remarquer que Declan Donnellan donne, comme exemple d'une situation de répétition où soudain le jeu prend vie et où la tension dramatique devient intense, un moment où il se passe, réellement, quelque chose pour l'acteur.

Stanislavski utilise d'ailleurs à l'occasion l'image de l'improvisation pour décrire la manière dont le jeu se déroule dans les moments de grâce. Cela exprime le même souhait de voir le jeu se faire "au présent", comme s'il s'inventait en temps réel. Et c'est cette idée que l'on voit à l'oeuvre dans ce passage déjà cité précédemment :

"Salvini disait qu'un grand acteur doit être habité par des sentiments. Qu'il doit "sentir" son personnage, et vivre ses émotions, non seulement une ou deux fois, pendant qu'il travaille son rôle, mais d'une manière plus ou moins intense chaque fois qu'il joue, que ce soit la première ou la millième fois."

Cette manière de formuler les choses est en apparence loin de Declan Donnellan et de la manière dont les acteurs·trices d'aujourd'hui se formulent les problèmes qu'ils rencontrent dans leur travail. On peut cependant penser qu'avec les idées d'"involontaire" et d'"automatique", Stanislavski n'est pas si loin des préoccupations de Declan Donnellan et qu'il s'agit, pour Stanislavski également, de désigner un état où l'acteur n'est pas en train de réfléchir à ce qu'il fait, n'est pas clivé entre celui qui fait et celui qui regarde faire, est entièrement pris dans son action, complètement dans le présent du jeu.

Nous pouvons une fois de plus revenir à la pensée zen, et aux mots de Suzuki dans l'introduction au traité de Herrigel :

„Le Zen (...) n'est pas autre chose que « dormir quand on a sommeil, manger quand on a faim ». Dès que nous réfléchissons, délibérons, conceptualisons, l'inconscience originelle se perd et une pensée s'interpose. Nous ne mangeons plus lorsque nous mangeons, nous ne dormons plus lorsque nous dormons. (...)

L'homme est bien un roseau pensant, mais ses plus grandes œuvres se font quand il ne pense ni ne calcule.⁹⁵“

Quant à l'état d'inconscience auquel Stanislavski semble faire allusion avec les mots “tout se passe automatiquement”, on est tenté de le rapprocher de celui que réclame pour l'archer le Maître de Herrigel :

“Une pauvre feuille de bambou peut vous enseigner ce qu'il faut obtenir... Sous le poids de la neige, elle se courbe de plus en plus bas ; la charge de neige dégringole soudain sans que pour cela la feuille ait bougé. Restez comme elle, au maximum de la tension, jusqu'à ce que le coup parte. En fait, c'est ainsi que cela se passe quand la tension est au maximum, il FAUT que le coup parte, il FAUT qu'il se détache de l'archer comme la charge de neige de la feuille de bambou, avant même qu'il n'y ait songé.”⁹⁶

La nécessité qui gouverne le départ du coup de l'archer est du même ordre que celle qui fait plier la feuille de bambou recouverte de neige, et l'archer ne doit pas plus penser à tirer que la feuille de bambou ne songe à plier. “Vivre”, “voir”, “jouer au présent”, sont autant d'expressions qui visent à ce pur présent de l'action, comme le fait le zen. Et ce pur présent de l'action semble ici avant tout

95 Eugène Herrigel, *op.cit.*, p.6.

96 *Ibid.*, p.36.

caractérisé par l'absence de pensée surplombante sur ce que l'on fait.

3.Stanislavski et Declan Donnellan : des contextes différents

Les nombreux points communs rencontrés mettent en évidence à la fois tout ce que Declan Donnellan reprend à Stanislavski et un important changement de vocabulaire et d'imaginaire intellectuel et spirituel. Quel sens donner à cette transformation ?

a.Stanislavski et D.Donnellan n'écrivent pas pour les mêmes acteurs·trices / lecteurs·trices

On peut considérer qu'il s'agit pour Declan Donnellan, au moins en partie, de se réapproprier les idées de Stanislavski et de les formuler d'une manière qui puisse nous parler aujourd'hui. En effet, lorsque nous lisons Declan Donnellan, son discours nous parvient directement. Quelque chose dans sa manière de formuler les problèmes de l'acteur·trice résonne avec notre pratique. Nous retrouvons dans son ouvrage quelque chose de notre manière de travailler. Le chemin qu'il propose est déjà le nôtre et ses mots peuvent s'intégrer à nos langues de travail. Quant à Stanislavski, c'est au contraire comme si nous ne pouvions plus vraiment le lire aujourd'hui. Des idées comme celles que l'on devrait "vivre son rôle", "sentir les sentiments du personnage" etc. s'associent dans notre imaginaire, au pire à des histoires d'acteurs·trices de cinéma de l'Actor's studio devenus fous en travaillant leurs

rôles ou encore à un type de jeu où l'acteur donnerait l'impression d'être possédé, aux prises avec de véritables tourments psychologiques, ou au mieux à des acteurs·trices jouant avec un excès d'émotions, l'ensemble paraissant "forcé" ou "artificiel". Et cela alors même que Stanislavski souligne comme un grave défaut ce qu'il appelle le jeu "outré" ou "forcé" et qu'il est clair quand on le lit qu'il n'encourage pas l'acteur à se prendre réellement pour le personnage⁹⁷.

L'insistance avec laquelle Declan Donnellan demande aux acteurs de cesser de se concentrer sur leur intériorité, d'être obsédés par le fait de "sentir" les émotions du personnage ou quoi que ce soit "en eux", ou de considérer qu'ils ont/sont un "centre créateur", ou encore le fait que l'auteur se sente obligé de rappeler à ses lecteurs·trices qu'ils/elles ne pourront jamais se "transformer" en leur personnage dessine en creux ce que l'auteur perçoit comme une culture dominante du jeu, marquée par l'héritage stanislavskien. Les acteurs seraient-ils, pour Declan Donnellan, devenus trop stanislavskiens ? Ou n'auraient-ils retenu qu'une partie seulement de l'enseignement de Stanislavski ?

Pour s'intéresser de plus près à la manière dont Declan Donnellan reprend certaines idées à Stanislavski et les transforme, on peut prendre un exemple précis, la question de l'attention. Le metteur en scène, dans les "choix difficiles", oppose l'attention à la concentration et demande aux acteurs de choisir la première à l'exclusion de la seconde. Or le thème de l'attention est très important chez Stanislavski, qui présente dans *La formation de l'acteur* des exercices visant à exercer son attention et qui explique aux apprentis

97 La célébrité de l'Actor's studio de Lee Strasberg, se réclamant de Stanislavski et ayant davantage développé un type de travail "psychologique", a contribué à associer fortement Stanislavski à ce type de travail.

acteurs qu'il leur faut "réapprendre à voir"⁹⁸. En revanche, Stanislavski utilise le mot de "concentration" conjointement à celui d'"attention". Ce qui est nouveau chez Declan Donnellan, c'est la manière dont il définit l'attention en l'opposant à la concentration - la manière, pourrait-on dire, dont il construit un certain concept de l'attention précisément en l'opposant à la concentration.

Nous pouvons faire l'hypothèse que l'attention pour Stanislavski, c'est la même chose que l'attention pour Declan Donnellan. Pourquoi, pour entendre à nouveau l'injonction stanislavskienne concernant l'attention, faudrait-il en passer par un tri dans les termes ? On peut penser que la manière dont Stanislavski parle de l'attention soit, du point de vue de Declan Donnellan, de nature à induire le lecteur en erreur. Ainsi, rien n'est plus loin de ce dernier que l'idée qu'on puisse "s'exercer à voir" de manière méthodique. Il y aurait même, de son point de vue, une contradiction à penser qu'il faudrait "essayer" de voir ou qu'on pourrait "se forcer" à voir. On pourrait étendre cette remarque à d'autres thèmes présents à la fois chez Declan Donnellan et chez Stanislavski. Dans la manière dont le premier reprend en les reformulant les idées du second, il y a toujours quelque chose qui se joue autour de la question de l'effort et du contrôle.

Et pourtant, comme nous l'avons vu plus haut, l'idée que l'acteur ne peut pas tout obtenir par le travail volontaire est déjà présente chez Stanislavski. Nous pouvons ici aussi faire l'hypothèse que Stanislavski et Declan Donnellan, sur le fond, sont d'accord. Cependant, on pourrait dire que *La formation de l'acteur* est sur ce point le lieu d'injonctions contradictoires.

On peut peut-être rapporter ceci au contexte dans lequel Stanislavski écrit, à

98 Stanislavski, *op.cit.*, p.99.

son combat contre l'amateurisme et le cabotinage. Stanislavski a à défendre l'idée même d'une technique de l'acteur, l'idée que celui-ci ait à s'exercer, à travailler. On peut penser que cette insistance sur le travail, l'effort et la volonté, voire même sur la discipline et le sacrifice, ne cohabite pas sans tension avec l'idée qu'il faille à l'acteur·trice, au moment de jouer, "lâcher prise" comme on dirait aujourd'hui. Peut-on enseigner le "lâcher-prise" dans un monastère ou une caserne ? De même, le thème de la peur comme néfaste à l'acteur, que l'on trouve chez Declan Donnellan, était déjà présent chez Stanislavski mais on est frappé par la sévérité du personnage de Torstov et par son ton moralisateur – on a l'impression qu'il terrorise certains de ses élèves.

Declan Donnellan écrit dans un tout autre contexte. Si Stanislavski semble soupçonner les acteurs de ne pas prendre leur art assez au sérieux, Donnellan semble parfois penser qu'ils sont un peu trop sérieux, qu'ils tendent à être rongés par la culpabilité de ne pas avoir assez travaillé et par la peur de ne pas être assez bons. Le combat de Stanislavski n'est plus d'actualité : l'idée qu'un acteur doive s'exercer et développer une technique est devenu une conviction largement partagée. D'autre part, l'influence du bouddhisme zen et du scepticisme shakespearien se combinent sans doute chez Declan Donnellan à une certaine inquiétude, dans l'air du temps, face au culte de la productivité et au phénomène du *burn-out*. Ce contexte permet ainsi à Declan Donnellan de tirer toutes les conséquences des limites de l'effort, du contrôle et de la volonté dans la création de l'acteur.

Si ces idées prennent sens avant tout dans la quête d'un jeu "au présent", un jeu comme "improvisé", on peut constater qu'elles contaminent même d'autres aspects de la création de l'acteur·trice, à savoir la "construction du personnage" en un sens plus général, mais aussi la construction du spectacle

lui-même et donc le travail du metteur en scène :

“Faire du théâtre, c’est raconter des histoires. (...) Lorsque nous essayons de contrôler toutes les significations d’une histoire, nous échouons invariablement. (...) L’art ne fait jamais vraiment ce qu’il est supposé faire. (...) nous ne serons pas capables de bien raconter les histoires si nous ne sommes pas prêts à les laisser être libres. Les conteurs expérimentés ont l’intuition de ce mystère : non seulement ils racontent l’histoire, mais ils se laissent aussi raconter par l’histoire. (...) L’acteur sage apprend à ne pas essayer de contrôler ce que voit le public.”⁹⁹

Le contrôle auquel l’acteur·trice doit renoncer, ce n’est plus seulement ici celui qu’il exerce sur soi-même, mais celui qu’il exerce sur le sens même de son travail, sur la manière dont le public le recevra. On rejoint ici une question plus large, d’ordre esthétique : Declan Donnellan fait ici de l’oeuvre théâtrale une “oeuvre ouverte” au sens d’Umberto Eco, une oeuvre dont le sens est construit non seulement par les artistes mais également par le public.

Cette prise de position esthétique nous mène à une autre manière de comprendre la relecture que fait Declan Donnellan des idées de Stanislavski et la manière dont il les transforme. Si le contexte d’écriture a changé, ce n’est pas seulement au sens où la culture de travail des acteurs·trices a évolué, mais aussi au sens où le théâtre a été le lieu, ces dernières décennies, d’une transformation esthétique importante. Or cette transformation, qui a pu être décrite comme l’avènement d’un “théâtre postdramatique”, pour reprendre l’expression de Hans-Thies Lehmann, remet en question la catégorie du personnage, ce qui ne peut qu’affecter la manière de penser le métier de l’acteur·trice. Avant de revenir sur des questions de technique de jeu, nous pouvons faire un petit détour par la question de la place ambiguë du

99 Declan Donnellan, op.cit., p.259-260.

personnage dans le théâtre d'aujourd'hui.

b. Un autre contexte esthétique : le personnage dans le théâtre d'aujourd'hui

-deux anecdotes pour un paradoxe

Le personnage occupe une place paradoxale dans le théâtre d'aujourd'hui. On retrouve cette ambiguïté dans les discours. Deux paroles entendues l'an dernier m'ont frappée par leur contraste. Il s'agit tout d'abord d'une phrase de spectatrice, entendue au Théâtre national, à la sortie du spectacle *Lettre à D.* de Coline Struyf à partir d'un texte d'André Gorz. La spectatrice ravie dit à son amie : "Il ne jouait pas Gorz, il était Gorz." Elle exprimait son admiration pour l'acteur Dirk Roofthoof qui lui avait donné l'impression de s'être, par son art, transformé en André Gorz.

D'autre part, j'ai entendu le témoignage de trois jeunes comédiens/ennes, entendu·e·s à la radio lors d'une émission consacrée sur France culture à la question du personnage au théâtre aujourd'hui¹⁰⁰. Alors que sur le site internet de l'émission, on nous annonce que les invités vont discuter "des méthodes de construction du personnage, de sa possible disparition ou de sa persistance dans les arts dramatiques", on est surpris d'entendre les jeunes

100 Emission radio "Les nouvelles vagues" (Marie Richeux), France culture, émission du 15 janvier 2015 : "Le personnage 4/5 : A nous seuls, bien des personnages", invités : Maëlle Poésy, Hadrien Bouvier et Emilien Diard Detoef. Emission disponible sur : <http://www.franceculture.fr/emissions/les-nouvelles-vagues/le-personnage-45-nous-seuls-bien-des-personnages>

comédiens/ennes affirmer le plus tranquillement du monde qu'ils ne travaillent pas du tout à partir de la question du personnage, qu'ils ne parlent jamais personnage dans le travail, et que cela ne leur est jamais arrivé dans leurs études de comédien·ne. Autant dire que la journaliste était un peu désemparée et avait, à partir de là, beaucoup de mal à faire prendre la discussion.

Si l'on peut soupçonner ces jeunes comédiens/ennes de forcer un peu le trait et d'être un peu plus radicaux dans leur propos que dans leur pratique, je dois dire que leurs affirmations ne m'ont pas trop étonnée et correspondent plutôt à mon expérience à l'Insas. Il serait exagéré de dire que je n'y ai jamais entendu personne parler de "personnage", mais la "conception", "construction" ou "interprétation" du personnage n'est effectivement pas le point de référence dans le travail.

-L'avènement du „théâtre postdramatique“ et le personnage

Ce changement dans la manière de travailler et de penser est certainement liée à la transformation qu'a connu le théâtre depuis les années 1960-70. Hans-Thies Lehmann explique dans *Le théâtre postdramatique*¹⁰¹ que pendant des siècles, le théâtre européen a été dominé par un paradigme qui le différenciait nettement des traditions non occidentales. Le théâtre était la "représentation de discours et d'actions à travers un jeu d'acteurs mimétiques de la réalité"¹⁰². Il donne trois traits distinctifs de cet art théâtral. Premièrement, il s'agit d'un art travaillant sur l'imitation du réel. D'autre part, il

101 Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, traduit de l'allemand par Philippe-Henri Ledru, Paris, L'arche, 2002.

102 *Ibid.*, introduction.

met en jeu une action, une intrigue. Enfin, il tente de créer un lien entre la scène et la salle, une sorte de “communauté”, dans laquelle intervient une communication mentale et émotionnelle qu'on a pu appeler “catharsis” et dont on a pu faire la fonction du théâtre. Or la catégorie de personnage est intimement liée à ces éléments.

Dire que nous sommes sortis de cette époque du théâtre, de l'époque du “théâtre dramatique” pour entrer dans celle du “théâtre postdramatique” ne signifie pas, pour Lehmann, que ces catégories n'ont plus cours et qu'il n'y a plus, dans le théâtre d'aujourd'hui, ni imitation, ni intrigue, ni personnages ni catharsis, mais simplement que ce modèle du théâtre n'est plus le paradigme dominant du théâtre, ne permet plus, comme ça a été le cas depuis Aristote et pendant des siècles, de “définir le théâtre” mais n'est plus qu'une de ses nombreuses possibilités, une des nombreuses variantes possibles de l'art du théâtre aujourd'hui.

Parmi d'innombrables exemples, nous pouvons prendre celui d'un spectacle créé il y a quelques années par la collaboration de deux collectifs belges, Transquinquennal et Tristero, et qui s'appelait *L'un d'entre nous*¹⁰³. Sur scène se trouve un lit assez large pour accueillir les sept acteurs·trices du projet, qui y sont assis dans des draps blancs face à nous. Tour à tour, ils/elles prennent la parole, pour dire à chaque fois une phrase qui commence toujours de la même manière. Dans une des séquences du spectacle, toutes les phrases commencent par “L'un d'entre nous” et on entendra par exemple : “L'un d'entre nous se souvient des jeux dans la cour de l'école maternelle”, “L'un d'entre nous peut parfois très très bien mentir”, ou encore “L'un d'entre nous a peur des mains qui pourraient sortir des toilettes”. Tout le spectacle est construit sur ce

103 Un extrait du spectacle est disponible en ligne sur : <https://vimeo.com/36332646>

modèle. Lors de la rencontre avec le public organisée après l'une des représentations, les spectateurs·trices ont pu apprendre comment le texte avait été écrit : un membre de l'équipe a récolté auprès des autres ces phrases, qui sont ainsi des sortes de témoignages réels, et les a ensuite redistribuées entre les acteurs·trices, qui ne savent donc pas qui de leurs partenaires a été l'émetteur/trice de telle ou telle phrase au départ. Il n'y a donc pas à proprement parler d'intrigue dans ce spectacle, ni de personnages et pas vraiment de fiction. Nous sommes proches de la "performance". Les codes traditionnels du théâtre "dramatique" sont ici complètement bousculés et on comprend bien que le métier de l'acteur·trice, ici, n'a plus grand chose à voir avec l'interprétation de personnages.

Or on peut considérer, avec Lehmann, que la part de la production théâtrale contemporaine qui remet en question ces anciennes catégories est loin d'être marginale. Non seulement, on est en droit de la considérer comme la plus intéressante ou dynamique esthétiquement parlant (et on voit par exemple qu'elle forme une large part de la programmation d'un festival comme le Kunstenfestival des arts), mais il est patent qu'elle influence considérablement le théâtre "*mainstream*".

Face à cette réalité du théâtre d'aujourd'hui, les mots de Stanislavski, écrits dans le contexte du développement du théâtre naturaliste, ne peuvent que sembler mal adaptés. Nous qui n'avons que ses mots seuls, n'ayant pas la possibilité de voir Stanislavski lui-même ni sa troupe jouer, nous ne pouvons que les rapprocher, dans notre expérience de spectateurs·trices, de spectacles "réalistes" ou d'un type de jeu "réaliste", "naturaliste" - c'est-à-dire à une esthétique qui est aujourd'hui, pour nous, celle d'un théâtre "usé", "ringard". Ce n'est pas là, dans cette zone du théâtre que nous associons à l'esthétique naturaliste "à la Stanislavski" que vit le théâtre aujourd'hui, qu'est aujourd'hui le

théâtre le plus intéressant ou vivant. Tout cela est devenu pour nous “conventionnel”. Nous interprétons les mots de Stanislavski en fonction du théâtre d’aujourd’hui.

Si les mots de Declan Donnellan conviennent mieux aux acteurs·trices d’aujourd’hui, c’est parce qu’ils résonnent mieux avec le type de jeu qui apparaît dans la partie la plus vivante du théâtre d’aujourd’hui, ce théâtre “postdramatique” qui se rapproche de la performance. Si Declan Donnellan ne rentre pas dans des questions d’esthétique de jeu, on peut cependant noter une phrase parlante à ce propos : “Un jeu vivant s’accompagne souvent d’une qualité de transparence”¹⁰⁴. Le terme de “transparence” fait plus écho au “neutre” des performeurs qu’à une “incarnation” du personnage, une opposition qu’on peut rapprocher de celle du vide et du plein. D’autre part, le rapprochement entre l’acteur et l’archer renvoie au monde de l’action pure. Et l’insistance sur un jeu au présent, dont on a pu voir qu’elle était déjà là chez Stanislavski, prend également un autre sens dans ce contexte. L’insistance sur le présent de l’action, aujourd’hui, ne peut que nous renvoyer au genre de la performance. On peut également remarquer, avant de revenir plus en détail sur la manière dont Declan Donnellan conçoit le personnage, que la partie consacrée à cette question commence par l’affirmation que “le terme de *personnage* est trompeur.”¹⁰⁵ Autrement dit, s’il ne s’agit pas, dans le théâtre qui est celui dans lequel se place Declan Donnellan, de renoncer au personnage, il n’est cependant plus possible pour lui d’utiliser ce terme comme si de rien n’était, sans remettre en question la catégorie de pensée théâtrale qu’il recouvre, sans s’en méfier.

-à l’époque du théâtre postdramatique, le personnage n’a pas pour autant disparu

104 Declan Donnellan, *op.cit.*, p.100.

105 *Ibid.*, p.117.

Dire que la question du personnage se pose autrement, voire même ne se pose pas pour l'acteur (dans le cas du théâtre "postdramatique"), ne signifie pas pour autant qu'il n'y ait plus de personnages dans le théâtre postdramatique, au moins au sens d'un "effet de personnage" pour le spectateur - comment pourrait-ce ne pas être le cas ?¹⁰⁶. D'ailleurs, la question du personnage n'est pas celle qui différencie le mieux le théâtre dramatique du théâtre postdramatique et si l'on peut dire qu'il n'y a pas de fable, d'intrigue avec action et rebondissements dans *L'un d'entre nous* de Transquingennal et Tristero, il serait beaucoup moins objectif d'affirmer qu'il n'y a pas, dans ce spectacle, de personnages.

On peut cependant penser, en se plaçant sur le terrain de l'esthétique du jeu, que le genre de la performance a proposé un autre modèle de la présence en scène des corps, qui influence le théâtre d'aujourd'hui. Même lorsque l'on continue à raconter des histoires au théâtre, on ne le fait plus tout à fait comme avant, et même lorsqu'on continue à jouer des personnages, on ne les joue plus comme avant.

Les acteurs·trices tendent à moins transformer leur corps et leurs voix et cherchent un type de présence plus détendue, qui semble plus proche de leur présence propre dans la vie. Ainsi, dans *Le chemin solitaire* de Schnitzler, les acteurs du TG Stan échangent à plusieurs reprises leurs rôles, sans marquer ce changement ni dans le corps ni dans la voix, ni d'aucune manière d'ailleurs. Après quelques secondes de trouble face à l'incohérence de l'enchaînement des répliques, le spectateur comprend que les acteurs·trices ont échangé leur rôle. La persistance de l'effet de personnage s'accommode ici d'un type de présence proche de la performance, donc d'un genre d'art

¹⁰⁶ Si on est un peu donnellano-shakespearien, peut-on distinguer les personnes des personnages ? Ce ne serait peut-être possible que par la comparaison entre "la personne à la ville" et "la personne sur scène" - mais quand le spectateur ne connaît pas la personne "à la ville" ? Et puis si nous ne sommes qu'un personnage à la ville, quel sens cela a-t-il de dire que nous ne sommes plus des personnages sur scène dans la performance ?

scénique qui ne travaille pas à partir de cette catégorie.

On peut se demander à partir de cet exemple si le théâtre, d'une manière générale, n'a pas lâché un peu de lest sur la caractérisation des personnages, dans le même mouvement où il s'est éloigné d'un réalisme à l'ancienne, celui du quatrième mur, et s'il n'aurait pas, pour sa plus grande partie, laissé au cinéma la mission de représenter la réalité sociale d'un point de vue documentaire. Et s'il n'aurait pas d'autre part, en même temps que la "fable" perdait de l'importance, lâché également un peu de lest sur les émotions. Là aussi, la comparaison avec le cinéma est parlante : on pleure moins souvent, comme spectateur·trice, au théâtre qu'au cinéma – de même qu'on a plus l'impression d'y découvrir la "réalité des autres". Les effets de catharsis et de "fenêtre sur le monde" - montrer le monde et sentir en empathie avec les personnages - parlent peut-être plus du cinéma aujourd'hui que du théâtre. Il ne s'agit pas de dire que le théâtre d'aujourd'hui entretient un lien moins intense avec la réalité que le cinéma, ou moins intense qu'il ne l'a fait par le passé, mais quelque chose a changé sur ce point, si l'on considère la partie la plus dynamique du théâtre d'aujourd'hui.

La question n'est pas de nous faire croire au personnage ou non. Nous ne sommes pas passés d'un théâtre où on croyait au personnage à un théâtre où on n'y croit plus, d'un théâtre où on essaie de nous y faire croire à un théâtre où on n'essaie plus de nous y faire croire, c'est notre goût qui a changé. Mais comment concilier ce goût nouveau (celui du type de présence plus proche de la performance) et un projet artistique comme celui de Declan Donnellan, qui renouvelle la tradition du théâtre de texte plutôt qu'il ne la rompt ? Ceux/celles qui croient que le théâtre peut encore avoir vocation à raconter des histoires – et même à raconter "ses histoires", celles du "répertoire" comme l'on dit, parce qu'ils/elles pensent que ces histoires ont encore un sens pour nous et que le théâtre peut encore être leur lieu, sont mis·es au défi de concurrencer non pas le cinéma sur le terrain de l'intensité de l'expérience proposée au spectateur

mais la performance, ou du moins le “théâtre postdramatique“, sur le terrain du “présent“, du “réel“. Le défi consiste à s’approcher le plus près possible du point limite où la fiction et le présent de la représentation peuvent encore se rencontrer, d’un endroit où l’on serait à la fois complètement dans le présent de la représentation et en même temps dans la fiction. La réponse à ce défi est donnée sur scène par ces nombreux-ses acteurs-trices qui font, à partir de textes et sans renoncer à l’émotion, du théâtre qui n’est pas “d’hier”, dans les spectacles de Warlikowski, du TG Stan, etc. Comment ce goût nouveau se traduit-il dans le travail de l’acteur, dans la manière dont Declan Donnellan formule les problèmes du personnage et de l’émotion ?

On peut avant tout considérer que la situation du théâtre aujourd’hui pousse en quelque sorte à l’extrême une tension qui est un enjeu de toujours du jeu de l’acteur, à savoir la difficile rencontre entre un jeu “au présent“ (dont le thème, comme on l’a vu, n’est pas nouveau) et la nécessité de jouer le personnage, donc quelque chose qui ne peut être laissé complètement aux hasards du moment, à l’arbitraire de l’inspiration du “présent“. Si je m’oublie moi-même et ne suis plus qu’“au présent“, comment puis-je quand même continuer à jouer un personnage, c’est-à-dire à rester dans une relation sinon de fidélité du moins de “justesse“ avec non seulement la pièce que je joue – qui ne me laisse pas complètement libre dans mon interprétation du personnage – mais aussi avec la mise en scène ou du moins les points de repères convenus avec mes partenaires de jeu ? En effet, dans cette sorte de zone intermédiaire (celle de Declan Donnellan, de Warlikowski, du TG Stan et de beaucoup d’autres) où on continue à monter des pièces, même si ce n’est plus comme avant et même lorsque ce sont des montages de fragments divers, on est confrontés aux mêmes problèmes qu’au temps de Stanislavski, car on a affaire à des scènes “fortes“, auxquelles on veut donner leur “puissance” mais sans tomber dans de la “caricature”, du jeu “outré”, du “pompage d’énergie” - et on peut supposer que la présence du théâtre postdramatique dans le paysage nous rend encore plus chatouilleux sur ces défauts.

4. Jouer des personnages, mais “au présent”

La question se pose donc chez Stanislavski comme chez Declan Donnellan. Comment l'acteur peut-il se préparer à avoir des sentiments/des sensations qui sont au moins en partie déterminées à l'avance, mais cela en temps réel ? Comment se fait-il venir à lui-même des sentiments et sensations, qui par ailleurs doivent être en accord avec la pièce et la mise en scène ?

a. Nous avons le jeu en nous

Sur quoi repose donc la foi dans le fait que le subconscient, chez Stanislavski, interviendra, et que le travail invisible, chez Declan Donnellan, viendra visiter le travail visible ? Declan Donnellan écrit que “l'acteur doit oublier l'invisible pendant le travail visible, et faire confiance à l'invisible pour qu'il se rappelle de lui-même.” Cette confiance repose avant tout sur la conviction que nous avons tous le jeu en nous. En effet, s'il y a bien pour Declan Donnellan comme pour Stanislavski un mystère du jeu, si nous ne pouvons pas complètement expliquer le jeu, ce qui empêche qu'on puisse l'atteindre par l'application d'un protocole bien défini, il s'agit cependant d'un mystère propre à la nature humaine et qui est donc à la portée de chacun de nous. Le jeu n'est pas simplement une compétence, un métier, c'est aussi un de nos possibles modes d'être, une des modalités de l'être humain.

Nous avons déjà vu comment Declan Donnellan, au début de *L'acteur et la cible*, liait l'idée qu'on ne pouvait pas apprendre à jouer au fait que nous savons tous jouer. L'idée du “si magique” de Stanislavski n'est pas si loin de ce constat. Le fait de jouer qu'un fou se trouve derrière la porte et qu'il faut se barricader – pour reprendre l'exemple d'un exercice proposé par Torstov à ses élèves – n'a rien d'évident en soi. Mais le simple fait de se formuler à soi-même la situation grâce au “si”, en se disant donc “et s'il y avait un fou derrière la porte...”, déclenche quelque chose en nous. Le “si” est un “puissant levier” pour l'imagination, pour reprendre une expression de Stanislavski. Le “si” est magique : on ne sait pas pourquoi, mais il fonctionne.

b. Déclencher les émotions, les sensations, l'énergie : il faut passer du “général” au “spécifique”

Pour Stanislavski, le point de départ de l'acteur est toujours le cliché. Il donne l'exemple de deux petites filles qui décident de jouer une pièce devant leur entourage. Elles n'avaient jamais vu de pièce de théâtre et leur jeu était pourtant plein de clichés de théâtre. Autrement dit, la vraie spontanéité ne mène pas à l'originalité. Ce n'est que par un travail conscient que l'on sort de la caricature. Que veut dire “travail” ici ? Cela implique avant tout qu'il y a un décalage entre le moment où l'acteur·trice décide de jouer un personnage et le moment où il/elle se met à jouer, temps de décalage qui permet de se poser des questions sur le personnage, d'y réfléchir ou de faire des recherches. Lorsque le personnage du narrateur, dans *La formation de l'acteur*, monte pour la première fois sur scène pour interpréter Othello, Torstov lui reprochera d'avoir montré le personnage en “sauvage”, alors que les Maures étaient une civilisation “raffinée”. Il explique que le cerveau se saisit de la “première idée qui lui

vient“ et qu’ainsi l’absence de réflexion ne mènera toujours qu’au cliché. Quant à l’émotion d’Othello, le seul moment où le narrateur arrive à la “ressentir”, et donc à l’exprimer sans “forcer”, c’est dans le moment où il crie “Du sang, du sang” et il raconte dans le texte à l’intention du lecteur qu’à ce moment précis, sur scène, il s’était soudain souvenu de phrases d’un de ses camarades sur la “douleur d’Othello”, alors que lui-même s’était apparemment concentré dans son travail sur la représentation de la fureur, en roulant des yeux et en montrant des dents.

D’un point de vue plus technique, l’émotion vient pour Stanislavski avec la précision de l’imagination et le passage de l’imagination du général à celle du spécifique. Un jour, il fait avec un des élèves un exercice consistant à imaginer très précisément la vie d’un arbre. Il s’agit non de se représenter la vie d’un arbre en général mais la vie d’un arbre très particulier. A l’aide des questions de Torstov, l’élève choisit une espèce précise d’arbre, l’endroit précis où il se trouve, ce que l’arbre voit de là où il se trouve, et puis une situation – l’arbre devient dans la situation imaginée par l’élève le point le plus en hauteur du parc d’un château, duquel on voit arriver des armées ennemies. Torstov finit par demander à l’élève ce que fait l’arbre dans cette situation, et l’élève répond, avec colère, qu’il ne peut rien faire, puisqu’il est un arbre ! Ce qui est intéressant, c’est que Stanislavski fait répondre l’élève sur un ton furieux, comme si celui-ci s’était mis tout naturellement à s’identifier à l’arbre, ou du moins à ressentir son émotion, au fur et à mesure qu’il se faisait une représentation précise de la situation.

Pour Stanislavski, il ne suffit cependant pas d’imaginer des détails à une situation ou un personnage pour pouvoir trouver l’énergie du jeu. L’imagination doit elle-même être juste, suivre une logique ; tout doit être cohérent. Le bon

fonctionnement du mécanisme menant à l'émotion ressentie est en définitive indissociable du réalisme. Plus c'est logique, précis et cohérent, plus on peut se mettre à y croire soi-même, explique Torstov – autrement dit, pourrait-on penser, à jouer comme des enfants, croire à notre jeu comme des enfants croient au leur, ni plus ni moins.

Declan Donnellan reprend l'idée qu'une préparation au jeu est indispensable, mais propose au "travail invisible" un programme plus ouvert. Il écrit ainsi :

"Il y a autant de méthodes qu'il y a d'acteurs et le plus grand nombre s'accorde sur le fait que ce n'est pas une science. (...)Les règles du travail invisible n'existent pas à l'exception d'une seule règle de base, selon laquelle il doit y avoir un travail invisible, quelle que soit sa forme."¹⁰⁷

On peut remarquer que la question de l'émotion, d'arriver à "sentir" ce que sent le personnage devient plutôt chez Declan Donnellan la question de "l'énergie", la question de ce qui donne à l'acteur son "élan". Il insiste lui aussi sur l'importance de l'imagination. Au début de son traité, il affirme ainsi que "l'élan de l'acteur" repose sur "les sensations et l'imagination". D'autre part, il oppose à l'occasion l'"imagination" au "voir", pour donner sa préférence au second terme. Le mot lui semble sans doute glissant, proche d'autres termes comme ceux de "créativité" et d' "originalité", qu'il rejette comme encourageant la représentation selon laquelle l'acteur aurait un "centre créateur". Concernant l'imagination, il affirme ainsi :

"ce que nous voyons est bien plus profond que ce que nous imaginons.

107 *Ibid.*

(...) Nous ne pouvons pas équiper les personnages d'un subconscient, mais Irina peut se nourrir de son travail invisible. Elle peut se préparer pour que lors de la représentation, les images qu'elle voit ne soient pas superficielles et simplistes, mais riches et ambiguës. Bien que l'acteur ne puisse jouer que ce qui est conscient, tous les jeux ne sont pas conscients. La cible est la seule impulsion pour laquelle nous jouons à la fois consciemment et inconsciemment.

Voir ce qui est à l'extérieur entraînera l'acteur plus profondément dans le personnage que penser à ce qui est à l'intérieur."¹⁰⁸

Si ce qui compte est ce que l'on voit en temps réel, dans le présent de la représentation, l'acteur·trice peut cependant se préparer par le travail invisible : une compréhension ou une imagination plus complexe et riche de la situation permettra de "voir" des images "riches et ambiguës". Les deux dimensions se mêlent dans l'idée qu'il faut pour Irina "voir à travers les yeux de Juliette". L'imagination est ici rejetée par Declan Donnellan dans le domaine de la construction créative et pourtant l'idée de personnage n'est pas contestée – le chemin qui y mène pour l'acteur consiste à regarder à l'extérieur et pas à l'intérieur.

Là où Stanislavski préconise, pour exprimer des sentiments, de ne pas essayer de les produire directement mais de penser aux circonstances qui les ont causées, Declan Donnellan lie le souvenir à la vue, à des images. Il donne ainsi l'exemple d'une personne qui souffrirait de la mort de son père, et affirme que quand bien même cette personne porterait cette souffrance en elle tout au long de ses journées, ce n'est que quand lui apparaîtrait par exemple l'image de son père jouant au piano que sa souffrance lui apparaîtrait réellement à elle-même, émergerait¹⁰⁹. On

108 *Ibid.*, p.260.

109 *Ibid.*, p.60.

peut lier cela à la manière dont Declan Donnellan reprend à Stanislavski l'idée du "spécifique". Cependant, il ne s'agit pas exactement ici d'inventer du spécifique au sens de Stanislavski dans l'exemple précédemment cité, où on demande à l'élève de jouer un arbre et il lui faut alors (surtout si le metteur en scène ne lui dit rien) inventer un arbre spécifique, imaginer précisément un arbre, car on ne peut bien jouer "un arbre en général". Declan Donnellan préfère le verbe "découvrir" au verbe "inventer". Il affirme que les images que l'on voit sont toujours spécifiques. La cible elle-même "est toujours spécifique" - c'est une de ses "règles". Il ne faut ainsi pas "inventer" ni "imaginer", mais *voir* les choses telles qu'elles sont, tout simplement – étant entendu que mon imagination altère, mais malgré moi, ce que je vois, et que les choses en elles-mêmes, non altérées par mon regard, n'existent de toutes façons pas pour l'homme. Ce n'est pas que chacun est différent *et donc* voit les choses différemment, comme dans un second temps. L'acteur doit d'emblée voir "à travers le personnage" et non à l'intérieur du personnage¹¹⁰. La question n'est donc pas "comment" on voit les choses mais "ce qu'on voit"¹¹¹. D'autre part, Stanislavski parle de l'imagination comme d'un muscle qui se travaille. Declan Donnellan est ici également moins volontariste dans sa formulation lorsqu'il affirme que "nous développons notre imagination lorsque nous l'utilisons et lui prêtons attention ; elle s'améliore tout simplement lorsque nous la laissons libre de voir les choses telles qu'elles sont."¹¹²

Une autre différence intéressante entre Stanislavski et Donnellan apparaît dans la forme que prend ce "spécifique" que doit imaginer ou voir l'acteur. Pour Stanislavski, il s'agit, en suivant une logique cohérente, de préciser toujours plus l'image, comme s'il s'agissait de zoomer ou d'augmenter la définition de l'image jusqu'au moment où l'énergie, l'émotion et l'élan de l'action viendront d'eux-

110 *Ibid.*, p.70.

111 *Ibid.*, p.73.

112 *Ibid.*, p.24.

mêmes. Pour Declan Donnellan, l'énergie vient toujours de la tension entre cette représentation/image/idée spécifique et la version exactement inverse de cette représentation/image/idée spécifique.

5. Plutôt que “personnage” : ”Identité, *Persona*, Masque”

En effet, Declan Donnellan écrit que le personnage “n'est pas un point fixe” et le reproche principal qu'il fait au concept de personnage est “sa prétention à n'être qu' “un”¹¹³. Pour aider l'acteur·trice, il propose trois concepts différents, qui ne servent pas à remplacer le mot de “personnage” mais à donner quelques “outils” pour aider Irina à interpréter le rôle de Juliette. Il s'agit de l'Identité, de la *Persona*, et du Masque. Declan Donnellan définit l'Identité comme “la façon dont nous nous voyons nous-mêmes¹¹⁴”, la *Persona* comme une variante possible de nous-mêmes dans laquelle nous pouvons nous glisser (les archétypes sont des exemples de *Persona*)¹¹⁵, et le Masque correspond à tout “élément concret extérieur à l'acteur” qui stimule une de ses *persona*, qu'il s'agisse d'un masque à proprement parler ou d'un accessoire ou élément de costume.

Ce qui est intéressant, c'est que chacun de ces mots désigne quelque chose du personnage mais aucun ne suffit à le définir totalement. Même le premier terme, celui “d'identité” est défini comme une relation à soi-même. Autrement dit, il ne s'agit pas seulement d'affirmer que le personnage n'est pas d'un bloc parce qu'il y aurait “ce qu'il est vraiment” et l'image qu'il souhaite donner de lui-même, mais

113 *Ibid.*, p.117.

114 *Ibid.*, p.118.

115 Il fait référence à Jung : “Jung utilisait le mot *persona* pour décrire la partie de la personne, séparée du moi, qui est utilisée pour entrer en relation avec le monde extérieur”.

d'affirmer que cette vérité du personnage n'existe tout simplement pas, ou n'intéresse pas l'acteur. Car c'est de la tension de la relation que vient l'énergie du jeu.

On peut revenir plus précisément sur le passage consacré à l'Identité, qui est le plus riche. Non seulement penser au personnage consiste ici à se demander ce que le personnage pense de lui-même mais il faut encore, pour Declan Donnellan, caractériser non seulement cette identité mais aussi son inverse.

Il propose de faire une liste des qualités du personnage (tel qu'il se voit lui-même) – puis de faire une autre liste, celle des qualités opposées, qui dessinent sa version inverse. Declan Donnellan prend ici l'exemple d'Othello et propose d'établir la liste des qualités qui caractérisent le personnage et la liste qui dessine l' "anti-Othello". Il propose à l'acteur de se représenter qu'Othello contient cet anti-Othello, n'en est pas séparable, du point de vue d'Othello lui-même et aussi de celui des autres personnages : ainsi, par exemple, on pourrait être stimulé par l'idée que Iago utilise la peur d'Othello de devenir l'anti-Othello.

“Mon identité n'est pas qui je suis. Mais mon "anti-identité" ne l'est pas non plus. Tout ce que nous pouvons dire, c'est que les deux ensemble offrent un indice pertinent sur les peurs et les espoirs d'une personne, qu'ils soient conscients ou inconscients.”¹¹⁶

Ce qui compte n'est ainsi pas “qui est Othello“ mais ses peurs et ses espoirs, c'est-à-dire ce qui le met en tension, et qui est ce qui mettra en tension également l'acteur. Il s'agit, écrit Declan Donnellan, d'une “précieuse dynamo“.

116 *Ibid.*, p.120.

De nouveau, cette vue sur le personnage s'appuie sur des convictions personnelles concernant l'être humain :

“Nous pouvons aller bien plus loin et suggérer que l'essentiel de l'énergie des êtres humains semble être dépensé dans la promotion de l'identité et dans le refoulement de l'anti-identité.”¹¹⁷

Ce qui pouvait sembler être un “travail de sous-texte” particulièrement compliqué est ainsi présenté comme une façon de s'approcher de la manière de vivre des êtres humains, une sorte de naturalisme au second degré, comme on a pu l'observer dans les passages sur la vie du corps en scène. Il y a ici l'idée sous-jacente que ce n'est pas en simplifiant la réalité qu'on parvient à la représenter, à jouer, et que plus notre vision des situations est proche de la vie et donc compliquée, plus l'acteur·trice sera stimulé·e. Les contradictions ne sont pas paralysantes, c'est au contraire “l'un” qui l'est, car il est trop pesant.

La liste des qualités d'Othello n'est pas pour autant arbitraire. Trouver le personnage, pour peu qu'on puisse encore utiliser cette expression dans ce contexte, devient peut-être ici trouver quelles sont les bonnes questions à lui poser, celles qui l'animent, celles qui sont importantes. Non seulement importantes pour le personnage lui-même, si l'on suit la piste donnée par Donnellan, mais également pour l'auteur·e, l'acteur·trice, le/a metteur·euse en scène. Quelle est la question qui se pose concernant ce personnage ? Qu'est-ce qui nous intéresse chez lui, nous met en tension le concernant ?

117 *Id.*

6. Les enjeux divisés

Si l'énergie vient de la division de la cible – Declan Donnellan compare l'opération à la scission de l'atome - cela ne concerne pas que le personnage. Les enjeux des scènes eux-mêmes doivent être non seulement spécifiques mais encore doubles, divisés. On considère communément que pour jouer une scène, il faut que les enjeux soient clairs pour les acteurs·trices. Autrement dit, il faut savoir ce qui est en jeu dans une scène, ce qui s'y joue, pour le personnage et pour le spectateur. Cette question est liée à celle de l'énergie : lorsque l'on dit qu'une scène, en répétition, "manque d'enjeux", c'est une manière de dire qu'on n'en sent pas l'importance, le danger, et que le résultat est mou. Declan Donnellan lie les enjeux de la scène pour le personnage à ce que celui-ci voit, et pour qu'il y ait une tension pour le personnage et pour l'actrice, il faut que celle-ci considère que Juliette "vit dans un univers double". Elle doit voir à la fois "un Roméo qui la comprend" et "un Roméo qui ne peut pas la comprendre", "un Roméo qui est fort" et "un Roméo qui est faible"¹¹⁸. Elle doit d'autre part voir cette division à l'échelle de la situation elle-même. Declan Donnellan énonce ainsi la "double règle" des enjeux :

"A chaque instant de vie, quelque chose doit être perdu et quelque chose doit être gagné.

La chose qui peut être gagnée est précisément de la même taille que celle qui peut être perdue¹¹⁹."

118 *Ibid.*, p.67.

119 *Id.*

Cette tension des contraires se retrouve également dans les intentions du personnage : “Juliette veut s'enfuir et ne veut pas“ et dans ses pensées : “Ma nourrice me trahira et ma nourrice me protégera“¹²⁰. Aucune situation n'échappe à la règle. Declan Donnellan affirme que même dans un moment de bonheur intense, on ne peut qu'être traversé par la peur que ce moment ne cesse ou par une pensée comme “Faites que ce moment dure toujours“ et considère qu'absolument toute situation doit contenir, pour l'acteur·trice, un conflit¹²¹. En un sens, on retrouve là une idée traditionnelle au théâtre, qui dit que s'il n'y a pas de conflit, il n'y a rien à jouer - ce qui par ailleurs n'a plus rien d'une évidence aujourd'hui puisque dans le monde du théâtre postdramatique, beaucoup de spectacles sont caractérisés par l'absence de conflit. Cependant, Declan Donnellan contredit une autre règle traditionnelle du théâtre : celle selon laquelle on ne pourrait jouer deux choses à la fois. On peut aussi s'étonner de l'insistance sur le fait que les éléments mis en tension doivent toujours être d'une force égale entre eux : “les enjeux doivent toujours faire une somme nulle¹²²”.

Peut-être peut-on mettre ceci en relation avec les questions d'esthétique de jeu évoquées plus haut. A jouer une chose et son contraire en même temps, arrive-t-on, en termes de caractérisation des personnages et d'émotion, à une sorte de “neutre“, mais qui ne serait pas un neutre vide mais un neutre plein d'énergie, de tension, de vie ? Peut-être s'agit-il plus simplement pour l'acteur·trice de rester à l'endroit où la tension est maximale, ce qui nécessite qu'aucune des forces ne prenne jamais l'avantage sur l'autre. On retrouve concernant les émotions cette même manière de concevoir l'énergie. Celle-ci ne se trouve pas dans le “toujours plus“ de puissance dirigé dans une même direction, mais à l'endroit où une force nous tire dans une

120 *Ibid.*, p.71.

121 *Ibid.*, p.90.

122 *Ibid.*, p.75.

direction et une autre dans la direction opposée.

Declan Donnellan propose au lecteur trois représentations de l'émotion. Tout d'abord, il la compare à un ballon de baudruche, en raison de la "guerre" que se font l'air à l'intérieur et l'air à l'extérieur du ballon. La deuxième image proposée est celle du tube de dentifrice, dont l'ouverture est moins large que le tube lui-même – "le sentiment est plus grand que nos moyens pour l'exprimer"¹²³ – ce qui s'applique ici tant au personnage qu'à l'acteur. La troisième image est celle du char de Phaëton : les sentiments sont les chevaux et pour augmenter la pression, Irina doit tirer sur les rênes plutôt que fouetter les chevaux (il ne faut pas "forcer un sentiment"). A chaque fois, il s'agit donc de compenser l'expression de l'émotion par une force la retenant, et l'émotion dans le jeu n'est ainsi pas séparable de la tension entre l'expression et la répression de cette même expression.

Conclusion

En conclusion, on peut revenir sur la manière dont ce livre entend aider ses lecteurs·trices. Si certaines manières de préparer un rôle et certains exercices semblent pouvoir être appliqués directement, on ne peut en dire autant du livre

¹²³ *Ibid.*, p.182.

dans son ensemble. Si l'ouvrage se présente comme une sorte de manuel, on voit par la comparaison avec le genre du livre de développement personnel ou *self-help book*, qu'il n'est pas certain que l'objectif de Declan Donnellan soit de résoudre directement les problèmes de l'acteur·trice. Le metteur en scène se propose ainsi peut-être moins d'apprendre à ses lecteurs·trices à jouer que de favoriser une disponibilité à une expérience qui ne peut se faire qu'au plateau, par une méditation sur le théâtre qui n'est pas séparable d'une méditation sur la vie. Le projet de ce traité semble ainsi également porté par l'idée qu'il n'est pas possible de faire du théâtre sans s'interroger non seulement sur son art mais sur la vie elle-même, sans philosopher en quelque sorte, parce que le théâtre qu'il défend ne peut s'accomoder de visions naïves de l'être humain, de la société, de la vie et ne peut faire autrement que s'efforcer d'échapper en toutes choses à des opinions préjugées, préfabriquées. Et c'est peut-être pour cette raison que Declan Donnellan semble toujours se tenir, par l'humour et l'ironie, en-deça d'affirmations définitives. Son ouvrage est profondément anti-dogmatique, tout en étant traversé par des convictions très fortes – ainsi cohabitent des passages comme celui des “choix difficiles”, qui semblent présenter un ensemble de croyances qu'on ne peut mettre en doute, et d'autres passages qui sont beaucoup moins assertifs. Cela rend d'autant moins claire la manière dont on peut effectivement se servir de *L'acteur et la cible* dans un travail au plateau. Il aurait été intéressant de pouvoir explorer davantage cette question, en mettant à l'épreuve de situations de travail les exercices que Declan Donnellan propose¹²⁴ et en tenant un journal de bord de ces expériences. Ceci n'était malheureusement pas possible dans le cadre de ce travail-ci, parce que les exercices proposés par Declan Donnellan n'ont de sens que dans le cadre d'un projet de mise en scène. C'est d'ailleurs là une des particularités de sa méthode qui la rend passionnante : l'invention et le partage d'exercices qui s'inscrivent à l'intérieur même d'un

124 Je pense notamment à “l'exercice du message”, décrit aux pages 160 et suivantes.

“travail de scènes”, et qui ont l'ambition de donner à un tel travail une dimension non seulement de recherche mais plus radicalement, d'expérimentation.

Bibliographie

Livres

Allen, David, *Getting things done : the art of stress-free productivity*, Penguin books, 2001.

Barba, Eugenio, *Le Canoë de papier*, traduction par Liliane Deschamps-Pria, Saussan, L'Entretemps, "Les voies de l'acteur", 2004

Bernard, Michel, *Le corps*, Paris, Ed. du Seuil, coll. Points Essais, 1995.

Donnellan, Declan, *L'acteur et la cible*, Saussan, L'Entretemps, "Les voies de l'acteur", 2004.

traduit de l'anglais par Valérie Latour-Burney

Doyon, Raphaëlle, *L'Odin Teatret, la complémentarité des contraires*, thèse de doctorat en Esthétique, Sciences et Technologies des Arts, Spécialité : Théâtre, sous la direction de Jean-Marie Pradier, Université Paris 8-Saint Denis, 2008.

Herrigel, Eugène, *Le zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc*, traduit de l'allemand par André et Lucie Guy, Paris, Ed. Dervy, 1999.

Lehmann, Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, traduit de l'allemand par Philippe-Henri Ledru, Paris, L'arche, 2002.

Nicolas Marquis (propos recueillis par Alix Ratouis), "Pourquoi lisons-nous des livres de développement personnel ?", interview mise en ligne le 28 septembre 2014, disponible sur : http://www.lepoint.fr/societe/pourquoi-lisons-nous-des-livres-de-developpement-personnel-28-09-2014-1867320_23.php

Miguel, Miguel, *A la marge et hors-champs. L'humain dans la pensée de Fernand Deligny*, thèse de doctorat en Esthétique, Sciences et Technologies des Arts, sous la direction de Catherine Perret et Rafael Haddock-Iobo,

Université Paris 8-Saint Denis, 2016.

Stanislavski, Konstantin, *La formation de l'acteur*, traduit de l'anglais par Elisabeth Janvier, Ed. Payot et Rivages, collection “Petite bibliothèque Payot”, 1986.

Emission radio

Emission radio “Les nouvelles vagues” (Marie Richeux), France culture, émission du 15 janvier 2015 : “Le personnage 4/5 : A nous seuls, bien des personnages”, invités : Maëlle Poésy, Hadrien Bouvier et Emilien Diard Detoef. Emission disponible sur : <http://www.franceculture.fr/emissions/les-nouvelles-vagues/le-personnage-45-nous-seuls-bien-des-personnages>

Vidéo, extrait de spectacle

vidéos extraits Tristero et Transquinquennal, *L'un d'entre nous*, Théâtre Varia, 2011.

<https://vimeo.com/36332646>

Table des matières

Introduction

I.Quelques problèmes préalables _____ p.6

1.Le jeu de l'acteur et les mots _____ p.6

2.Quelle sorte d'efficacité pour un livre de ce genre ? _____ p.11

3.Un livre efficace : sur le modèle du self-help book ? _____ p.13

4.Le statut problématique de la technique, dans le cas de l'acteur p.18

II.Ce que c'est que jouer, pour Declan Donnellan _____ p.22

1.La “toute première nature” _____ p.22

2.Quelques mots sur la “cible” _____ p.27

3.L'état de jeu recherché _____ p.32

III.Entre pragmatisme et mysticisme _____ p.41

1.Le mot “mystique” _____ p.41

2.Deux tons qui cohabitent _____ p.43

IV.La conversion : d'un art de l'acteur·trice à un autre _____ p.47

1.Voir plutôt que vivre _____ p.47

2.Les choix difficiles _____ p.55

3.L'univers moral de <i>L'acteur et la cible</i> _____	p.58
a.La question du travail et de l'effort _____	p.58
b.La question du moi _____	p.64
c.Une inspiration zen ? _____	p.68

V.Le travail technique de l'acteur·trice _____ p.81

1.Le chemin de l'acteur est un chemin discontinu _____	p.81
a.Le conscient et l'inconscient _____	p.81
b.Le visible et l'invisible _____	p.85
2.Jouer au présent _____	p.87
3.Stanislavski et Declan Donnellan : des contextes différents _____	p.90
a.Stanislavski et D.Donnellan n'écrivent pas pour les mêmes acteurs·trices / lecteurs·trices _____	p.90
b.un autre contexte esthétique : le personnage dans le théâtre d'aujourd'hui _____	p.95
-deux anecdotes pour un paradoxe _____	p.95
-l'avènement du „théâtre postdramatique“ et le personnage _____	p.97
-à l'époque du théâtre postdramatique, le personnage n'a pas pour autant disparu, _____	p.100
4.Jouer des personnages, mais “au présent“ _____	p.103
a.Nous avons le jeu en nous _____	p.103
b.Declencher les émotions, les sensations, l'énergie : il faut passer du “général” au “spécifique” _____	p.104
5. Plutôt que “personnage” : ”Identité, <i>Persona</i> , Masque” _____	p.109

6.Les enjeux divisés _____ p.112

Conclusion _____ p.115

Bibliographie _____ p.117