

**«Leçon du Théâtre»
Saison 2010/2011**

Séance du 6 décembre 2010

Le rôle du spectateur troisième partie

Ce quatrième mur qui existe et que l'on supprime, au delà de la simplicité des mots d'Antoine, dresse un ensemble de critiques et questions à l'encontre des appartements à la puritaine transparence pour exemples :

1. Les fenêtres sont peut-être un quatrième mur que l'on a sciemment enlevé. Sous couvert d'une prétendue et inintéressante banalité de vie, n'aurions-nous pas à faire à un théâtre et à un comportement théâtral dont l'objectif serait d'exhiber une fausse « in exhibition » ?
2. Si, au contraire, nous accordons crédit à la vertu des propriétaires, il semblerait alors que, d'un appartement à l'autre, il n'y ait pas de spectacle. Je dis bien il semblerait, car, hypocrisie ou pas, de toute façon, il y a un minimum incontournable de spectacle, par exemple le spectacle de la pureté puritaine comme il existe un spectacle du dépouillement japonais.
3. Nous parlons d'un minimum de spectacles, aussi, en raison du manque de spectateurs, lesquels, dans ce cas, risqueraient d'être des voyeurs. Si il n'y a pas vraiment de spectateurs, donc il n'y aura pas d'acteurs. Seulement des témoins qui ne profitent pas du moindre privilège. Seulement des actants qui accomplissent des actions égales à celles de leur vis-à-vis dans les autres appartements.
4. Depuis chacun de ces appartements, il n'y a pas, comme chez Antoine, des spectateurs dont le regard pénétrerait au travers de la fenêtre d'en face. Il y a des espèces de témoins indifférents, ainsi que nous le sommes lorsque, la tête ailleurs, nous marchons dans la foule. Bien sûr, il suffirait d'un incident pour que nous devenions des témoins attentifs de cette foule. Il suffirait de la plus petite des dramatisations.
5. Dans ces conditions, où trouver de vrais spectateurs ? Hé bien, dans la ruelle étroite, sous les fenêtres vers lesquelles ils pourront tendre le cou afin que leur regard pénétre dans les appartements. En dépit de leur curiosité et de leurs efforts, ils resteront les spectateurs d'un spectacle.

Nous avons dit : « de fenêtre à fenêtre, il existe une telle transparence qu'elle finit par se substituer à la Présence. Au bout du compte la transparence se donne en spectacle. » Sous l'influence des rayons du soleil qui, parfois, se glissent dans la ruelle et sous celle des éclairages de chaque intérieur, la transparence brille dans le miroitement des fenêtres. Cette brillance est celle des paillettes qui habillent de nombreux spectacles. Tout spectacle, même le plus nu et le plus dépouillé, est toujours emballé. Un emballage qui cherche plus ou moins à se faire remarquer, par exemple, semblable aux fenêtres, celui, translucide, de la cellophane qui entoure nos bouquets de fleurs lesquelles, ne l'oublions pas, sont en train de mourir. Le spectacle est toujours celui de la mort. Même si celle-ci prend l'éternité pour venir. Ou, a contrario, l'emballage super emballé, avec multiples cordons et multiples étiquettes, qui recouvre bien des fois un cadeau dérisoire : un emballage qui, de toute façon, emballe quelque chose de minimum.

6. A Dorothee, ma collaboratrice, remarquant que cela lui faisait penser aux prostituées, lesquelles dans les régions flamandes et néerlandaises, sont en vitrines, je répondrais : derrière la vitre et la vitrine, les spectateurs regardent des produits, en quelque sorte des marchandises, ce qui n'a rien d'étonnant, dans des régions dont le commerce a fait la réputation, qu'elles revendiquent. Le corps et la vertu sont des produits comme les autres, ils ont droit à la transparence, donc à l'emballage. La nuance, elle n'est pas secondaire et se tient dans le fait que dans l'appartement qui, en toute transparence, fait face à un autre appartement, il n'y a pas de spectateur, si ce n'est des spectateurs minimum, comme le sont les figurants lesquels, par la même occasion, sont des acteurs à minima. Tandis que la prostituée en vitrine, même si elle tricote, ne manque surtout pas de mater tous ceux qui passent dans la rue.

7. Mus par un réflexe documentaire et touristique, les spectateurs peuvent prendre des photos, sauf que cela n'est pas très bien vu ; mais au fait, par qui cela pourrait-il être vu ? Peut-être par le Dieu de Calvin. En revanche, il est impensable que depuis un appartement, il y ait quelqu'un qui prenne en photo l'appartement d'en face. Quand il n'y a rien à regarder et qu'aucune personne n'est censée vous regarder, vulgairement, on a envie de lancer, à l'éventuel

intrus : « tu veux ma photo ?! » Dans ces appartements, il n'y a pas de spectateur, sinon des figurants spectateurs et acteurs minimum.

8. Il n'en reste pas moins que le quatrième mur, redécouvert par André Antoine, avant que d'avoir disparu, se dresse à l'encontre du dispositif puritain. Avant d'avoir été enlevé, le quatrième mur, n'est rien d'autre qu'un des quatre murs. Même si les acteurs le savent bien, aucun des personnages ne sait qu'il disparaîtra. Ce quatrième mur, présent mais bientôt remplacé par des ouvertures, est le garant de l'effectivité d'une situation. Il est le garant de la situation théâtrale, celui de l'existence des personnages qui, sans lui, se tourneraient spectaculairement vers le public, tels des effigies, des figures et des figurants.

9. Un point doit être immédiatement précisé : le quatrième mur virtuel d'André Antoine n'est pas, bien sûr, à ses yeux, dévolu au seul appartement. Cela pourra être le quatrième mur d'un paysage. De plus, au delà des théories naturalistes, le quatrième existe sans la nécessité d'un décor frontal, ni non plus la nécessité d'un décor tout simplement. Le quatrième mur est celui de toutes scènes de théâtre, quelles que soient les structures architecturales où elles s'inscrivent. Le quatrième mur est l'héritier matériel du spectateur constitutif, de cette fonction constitutive, et en même temps, le garant des situations.

10. Cette dernière remarque nous conduit à reposer la question de la vertu qui présiderait au dispositif des appartements transparents les uns aux autres. A priori, ce dispositif n'est pas vraiment théâtral, dans la mesure où il se contente de spectateurs minimum et qu'il s'écarte de la fonction primitive du spectateur constitutif. Il s'en écarte jusqu'à la nier, jusqu'à nier l'existence de la personne. La vertu tue ! A priori, bien sûr, mais est-ce, au fond sincère ? Ne serions-nous pas en présence du dispositif d'une feinte, d'une hypocrisie qui souhaiterait mettre en scène la vertu ? Nous ne trancherons pas, nous dirons que, si tel était le cas, alors nous aurions à faire à du théâtre et les spectateurs minimum d'un des appartements, seraient des spectateurs à part entière du théâtre, étant entendu que les spectateurs de la rue resteraient des spectateurs de spectacles.

IV Que vient voir le spectateur ?

Celui que nous tenons pour spectateur de spectacle vient donc voir un spectacle, mais ce spectacle est-il tout seul ? Le spectacle est toujours accompagné, quand bien même il masque, enveloppe, écrase, oublie ce qui l'accompagne et surtout, ce qui lui permet d'être.

Je suppose que l'on aurait envie de me demander pourquoi s'embarrasser du spectacle, puisque selon cette leçon du théâtre, chaque être, chaque chose est accompagnée, sinon en partie suscitée, par le processus de re-présentation. Pourquoi s'embarrasser du spectacle, pourquoi s'y précipiter ? Encore qu'en ce qui concerne cette précipitation, il faille prendre en considération l'évolution des moyens, des modalités et des usages communicatifs, spectaculaires. Les moyens sont, pour une grande part, techniques et matériels. Il est intéressant de constater combien ils sont déterminants en raison de la séduction qu'ils exercent à l'endroit du public, plus particulièrement à l'endroit des nouvelles générations, lesquelles finissent toujours par imprimer un nouveau cours aux mœurs et aux habitudes.

La séduction technique est d'autant plus grande qu'elle épouse l'évolution des modalités de liaison. Nous entendons par liaison, tant les transports de personnes que d'images et de messages. L'aspect technique de la séduction relativise les jugements que l'on porte au sujet de la désaffection dont seraient victimes les spectacles, et plus particulièrement le théâtre. Chaque génération de spectateur abandonne le théâtre proportionnellement aux nouveaux moyens techniques qui sont mis à sa disposition. Pendant plusieurs siècles, nombre de spectateurs ont fréquenté les théâtres parce que rien d'autre ne leur était proposé. Le spectacle vivant « remplaçait » le disque, les CD, le cinéma, Internet, le portable... soit tout ce qui viendra par la suite.

Cependant, tous les spectateurs ne se précipiteront pas dans les théâtres par défaut de futurs moyens techniques. A chaque époque, sans en avoir la claire intention, paradoxalement, beaucoup de spectateurs ont assisté à des spectacles, mus qu'ils étaient par le désir, qu'ils de se protéger du théâtre. Leur assiduité au spectacle fut en effet paradoxale. Le théâtre, socialement, fait partie des spectacles et s'offre comme spectacle. En revanche, celui-ci offre nombre de failles et les fentes par lesquelles surgit le processus de re-présentation. La pratique spectaculaire est ambivalente : elle contient et exprime le théâtre tout en le masquant tout, lui parasitant la parole. Ambivalence logique puisque l'expression existe grâce au processus de re-présentation mais, en feignant de souligner celui-là, le barre, l'étrangle et le refoule.

Pareille ambivalence ne manque pas d'exciter la curiosité de nombre de spectateurs, dont nous avouons faire partie : s'approcher et s'éloigner du processus de re-présentation est à la fois attirant et rassurant. Les différentes formes d'expression du spectacle sont, à la fois, des éléments de propédeutique théâtrale et des barricades à l'encontre du théâtre. Nous avons à faire à une aporie bien évoquée par la métaphore du « bébé et l'eau du bain ». Il serait erroné de croire que notre position est conservatrice comme, inversement, il serait irresponsable de croire que l'avenir s'accomplira sur une table rase. Il est nécessaire pour que le bébé soit en bonne santé, de changer l'eau de son bain, et il ne faut pas, non plus, « jeter le bébé avec l'eau du bain ». D'un côté, il est obligatoire pour le théâtre d'évoluer grâce à l'esthétique des spectacles, de l'autre, il est vital que le passage vers une nouvelle esthétique ne conduise pas à se passer du théâtre.

Alors que viennent donc voir les spectateurs ?

Les spectateurs ont toujours de bonnes raisons de venir... mais les bonnes raisons sont insuffisantes, puisque beaucoup de spectacles théâtraux de bonne qualité ne bénéficient pas d'une bonne fréquentation. Cessons de nous mentir, en dépit du succès de certaines représentations, qui l'ont bien mérité, en ce début de siècle, la fréquentation théâtrale est trop faible.

Pourtant, les raisons de venir sont diverses et nombreuses : l'intérêt suscité par les thèmes qui sont abordés, la notoriété des artistes qui se produisent, le nouveau regard porté sur les classiques, la découverte de nouvelles écritures, ou inversement, le respect à l'endroit des traditions, ou encore au contraire, la mise en cause des situations politiques et sociales, etc. etc. Sans oublier soit le rire, soit les larmes, soit le simple fait d'être « à la page », et même encore, plus simplement, la baisse des prix.

Toutes ces raisons seront mises en avant par les uns et par les autres. Ce qui ne sera pas dit, et peut-être ne sera même pas pensé, est ce qui attire et révolte à la fois : la rencontre avec le quatrième mur, celui qui se dresse et que l'on traverse. La remise en cause du quatrième mur est un projet intellectuellement et socialement nécessaire. Toutefois, on ne peut remettre en cause que ce dont on est conscient. Il est essentiel de poser le problème du quatrième mur, afin de le résoudre.

Il n'y a pas de problème de quatrième mur dès que l'on passe au spectacle. Non que le spectacle le franchisse. Bien au contraire, le spectacle fait qu'il n'a jamais existé. Le spectacle refoule le processus de re-présentation au bénéfice de la seule représentation. Il s'agit, d'ailleurs, de la problématique de tous les one-man-show, de toutes les performances de toutes les présentations des conférenciers. Ceux-ci, plus que de jouer, de re-présenter, s'expriment.

Voilà qui attire et sème l'inquiétude : ce processus de re-présentation, cette cristallisation en un quatrième mur. L'objectif est certes d'abattre ou de contourner ce quatrième mur. Encore faut-il, pour ce faire, le présumer et le prendre en compte.

COMPLEMENT A LA LECON DU THEATRE DU 06 DECEMBRE 2010

1. Quatrième mur du théâtre et quatrième mur du spectacle

Pour s'efforcer de l'abattre, ou pour mieux le déconstruire, au sens que Jacques Derrida a prêté tout au long de son œuvre « la déconstruction », on ne saurait contourner le quatrième mur, sauf à prendre le risque de se détourner du théâtre. Le quatrième mur, appelé à s'effacer, est la preuve de l'existence d'une situation. Drôle de preuve me direz-vous, puisqu'elle s'efface. Cette propension à s'effacer justifiera que nombre de spectateurs et de commentateurs soient prêts à passer du théâtre au spectacle sans en prendre conscience. Le quatrième mur est une conquête du théâtre. Lorsque Jacques Derrida entreprend de déconstruire la métaphysique, il ne prétend pas du tout la supprimer, ce qui serait impossible, mais au contraire, mieux percevoir les positions qu'elle occupe et mieux maîtriser l'opacité qu'elle oppose. Au théâtre, les acteurs savent qu'il existe un quatrième mur, mais les personnages, eux, ne le savent pas. Dans le spectacle, au contraire, il existe un seul et même quatrième mur, pour les actants et les spectateurs. Ce quatrième mur se tient symboliquement derrière le dernier spectateur. Il sépare l'ensemble des spectateurs et des actants du reste du monde.

Le reste du monde pourra le franchir lorsqu'il disposera des moyens suffisants pour percevoir le spectacle. Ce même spectacle pourra être justement perçu, soit grâce au fait spectateur à une véritable proximité du spectateur soit grâce aux moyens techniques de représentation, de transmission et de communication qui seront à sa disposition. Il est à noter la distinction entre les spectacles (avec leur diffusion technique immédiate) et un film ou un disque, c'est à dire, des spectacles qui ont été conçus dans le passé et dont on a conservé la trace. Distinguons également les spectacles qui ont lieu au même moment, mais dans un autre espace (peut-être au bout du monde) et qui nous sont transmis techniquement, et les spectacles dits vivants, lesquels peuvent bénéficier, de surcroît, d'une transmission et d'une rediffusion.

La distinction entre tous ces spectacles dépend de la place tenue par le quatrième mur entre l'ensemble actants-spectateurs (ou œuvre-spectateurs) et le reste du monde. Ces distinctions entre les différents types de spectacles (qui, d'ailleurs, ne s'excluent pas les uns les autres), sont des distinctions de réception, donc de communication et, enfin, de ce fait, de technique. On objectera qu'il existe une grande différence entre la technique et le fait d'être en vie. Certes, mais il n'est pas assuré qu'il existât une telle différence entre les processus techniques et la vie ainsi que l'opinion la perçoit ou la conçoit. Depuis des siècles, la science, et ce qu'il est convenu d'appeler la technologie, s'emploient à reconstituer la machinerie de l'animal et de l'Homme. Devons-nous nous contenter de cette machinerie ? Bien entendu, il est sage de mieux la disséquer pour mieux se soigner et donc survivre dans le monde, mais doit-on s'en contenter ? Le théâtre existe parce qu'il ne se contente pas de cette machinerie. Non qu'il ne fonde sur une machinerie supérieure.

2. Le laïcisme du théâtre « à l'italienne »

L'architecture et le dispositif du « théâtre à l'italienne » ont constitué une synthèse de ce que le théâtre pense de son rapport à la machinerie. Cette synthèse est datée mais elle mérite d'être prise en considération : la scène est entourée, sauf à la hauteur du quatrième mur, par une importante machinerie qui, non seulement peut être manipulée directement par les êtres humains, mais aussi laisse la plus grande place à ces êtres humains que sont les acteurs. La machinerie laisse d'autant plus de place aux humains qui jouent, qu'elle se cache en coulisse, au jardin, à la cour, aux cintres et dans les dessous. Il est important de signaler que de nombreux metteurs en scène contemporains ont accepté d'inscrire leur démarche sur une scène « à l'italienne » à la condition de pouvoir exhiber les coulisses et leur machinerie. Leur objectif est de montrer que la démarche de création s'appuie sur un travail, sur un ensemble concret qui ne doit pas être masqué par l'illusion dramatique. L'amusant dans cette affaire est que les exigences esthétiques et la réalité syndicale demandent souvent de construire une machinerie factice, que de faux machinistes (figurants et comédiens) manipuleront. La superstructure ne prendrait pas le pas sur l'infrastructure mais simplement cette dernière devient une superstructure comme une autre. L'idéologie matérialiste ne parviendrait donc pas se passer de ce qu'elle dénonce.

Nous avons dit que le théâtre ne se fonde pas sur une machinerie supérieure et, paradoxalement, au contraire du théâtre élisabéthain et du « siècle d'or » espagnol, le « théâtre à l'italienne » en est un des meilleurs exemples. Le « théâtre à l'italienne » n'a jamais hésité à représenter (sans tiret) les dieux, quitte à les réduire à de l'imagerie et à les traiter avec une certaine dérision. Pour ce faire, le « théâtre à l'italienne » a beaucoup utilisé des vols, avec des chars et des nuages en carton pâte, sur lesquels se tient le comédien ou la comédienne interprétant Jupiter, Mercure ou une quelconque déesse. Relié, la plupart du temps, à une perche ou des cintres, ledit acteur peut s'élever quand on « l'appuie » et descendre quand on le « charge ». Il pourra aussi traverser le haut de la scène, parallèlement à la rampe. Avec ce dispositif traditionnel de spectacle, le « théâtre à l'italienne » démontre qu'il n'y a pas de machinerie supérieure, de machinerie transcendante. Le théâtre « à l'italienne » s'en tient, en ce qui concerne le domaine du divin, à la machinerie spectaculaire. A l'insu de la lucidités de ses spectateurs, le « théâtre à l'italienne » concentre la scène dramatique sur les hommes. Le « théâtre à l'italienne », sans l'avouer, laïcise le théâtre. Une telle entreprise de laïcisation, bien qu'elle ne fut pas consciemment perçue par l'opinion de l'Europe occidentale, correspondit à l'évolution de celle-ci, à son changement de point de vue, qui fut aussi une évolution du parcours... oui, mais plus ou moins accomplie du rapport au quatrième mur.