

Au théâtre on parle de 4ème mur pour évoquer la surface invisible qui sépare la scène de la salle.

On parle de "mur" car l'acteur joue souvent comme si cette surface était un mur, un miroir sans teint qui lui masquerait la présence du public tandis que le spectateur, lui, le voyeur, observerait tout ce qui se passe sur la scène sans être vu.

Briser le 4ème mur, c'est rendre le comédien conscient du jeu, l'obliger conséquemment à prendre conscience des mécanismes du jeu et cela s'oppose fondamentalement à l'idée de l'existence d'un personnage.

Le personnage c'est la fiction pure, et la fiction n'est pure, idéale, qu'avec le 4ème mur. Parce que le comédien doit alors créer la vie d'un être humain sur scène, se concentrer sur cette création et ensuite faire agir une situation fictive sur lui. La rendre ainsi réelle, réelle puisqu'éprouvée véritablement sur le plateau. Le plateau est alors l'endroit d'une réalité parallèle (vraiment parallèle d'ailleurs, comme deux plans peuvent être parallèles dans l'espace à trois dimensions) et le 4ème mur est la seule protection de cette réalité parallèle contre les assauts de la Réalité, celle que nous, spectateurs, croyons habiter (je dis "croyons" car qui peut dire ce qu'est la réalité ? Celle de la mécanique quantique ou celle de la mécanique macroscopique ? Et si la réalité est définie par ce que nous percevons - nous parlons ici de théâtre - et que nous percevons à l'aide de nos différents sens, alors on devrait plutôt dire les réalités puisque la perception par les sens amène essentiellement à la subjectivité (il n'y a qu'à voir comment un même événement est toujours perçu différemment par différents témoins - et en cela l'exemple fondateur des Evangiles nous poursuit depuis deux mille ans))

Au fond, la création d'une réalité parallèle sur le plateau est donc complètement légitime et naturelle. C'est la meilleure preuve que "la réalité" ne signifie rien, n'est pas tangible, puisque soudain, devant nous, autre chose existe et met en défaut notre foi en une réalité objective et totale. La fiction pure est un assaut permanent contre notre foi en une réalité pure. Pour le spectateur comme pour l'acteur, qui doit vivre, éprouver, vraiment une fiction, et cela remet immédiatement en question la véracité supposée des émotions et des sensations que l'acteur éprouve dans "la réalité", celle d'en dehors de la scène.

Dès qu'on abolit le code du 4ème mur, les deux réalités - celle du plateau et celle de la salle - sont perméables et communiquent. Il y a donc "égalité" des réalités.

Ce qui différencie, à ce moment-là, la scène de la salle, c'est qu'il y a toujours un acteur et un spectateur (un actif et un passif, pour radicaliser), ou des acteurs et des spectateurs (ceux qui savent et ceux qui ne savent pas encore).

Le conflit est alors évidemment entre le plateau et la salle : il faut rendre le spectateur actif et savant (en tout cas "sachant").

C'est pour cela que l'acteur doit connaître les règles du jeu de la scène (cf Renoir), avoir la conscience des mécanismes du jeu de l'acteur. Une telle conscience ne peut pas être fragmentaire ou intuitive puisque l'acteur est alors le maître du jeu (au même sens que dans les jeux de rôles sur table) le maître du jeu qui connaît les règles parfaitement (sans quoi il ne peut pas faire jouer les joueurs) et qui connaît aussi les pièges (puisque c'est lui qui les a disposés dans le parcours), des pièges ludiques permettant d'aller au bout de la quête qui a commencée quand la lumière s'est éteinte.

Réponse d'un internaute

Bonjour,

Je m'intéresse à votre blog.

Pourquoi dites-vous dans le 100eme article que la conscience des mécanismes du jeu de l'acteur ne peut pas être intuitive? Il me semble que la conscience de s'adresser à une audience ne peut au contraire être qu'intuitive. Le jeu, la réalité parallèle comme vous dites, et la réalité du théâtre dans lequel tout le monde se trouve ensemble, ne peuvent être englobés que dans une seule et même intuition.

Cordialement,

PBG

Réponse que j'apporte

J'oppose simplement "conscience" et "intuition".

Et ce, uniquement dans le cas où l'on joue sans 4e mur.

Avec un 4e mur, le problème ne se pose, à mon avis, pas du tout (il n'y pas de conscience du public ! Ou, je vous rejoins, elle doit rester de l'ordre de l'intuition, d'une sensation qui permet l'expérience, qui permet à la représentation d'avoir lieu et de se réaliser).

La conscience des mécanismes du jeu c'est la connaissance de ces mécanismes, une connaissance qui repose sur des règles objectives du jeu. Il existe bien des règles objectives du jeu de l'acteur : par exemple, il est objectif qu'un monologue ne peut pas se travailler comme une scène ou comme un dialogue, simplement parce que le matériau proposé par l'auteur n'est alors pas le même. De même qu'il existe des règles objectives de composition en peinture, etc.

L'intuition, elle, est plutôt de l'ordre de la sensation. Elle est immédiate et sans connaissance préalable.

Or, lorsque le 4e mur est brisé, il n'est plus question de "sentir" (d'intuiter) le public mais de savoir sciemment qu'il est là puisque c'est lui le partenaire et que c'est avec lui que se construit le conflit de jeu.

J'espère avoir pu préciser ce qui n'était pas clair et je suis ravi que vous vous intéressiez à mon blog. Merci de votre commentaire qui me pousse à approfondir ma réflexion et à bientôt.

Réponse de l'internaute

Merci pour votre réponse. Vous lire et vous répondre est également pour moi l'occasion d'affûter ma pensée.

Pour être assez radical, je conteste votre idée qu'il puisse y avoir la moindre règle objective au théâtre.

Comme en peinture, en musique, de nombreux systèmes de règles ont été énoncés au long de l'histoire. Les règles de l'harmonie, les règles de la perspective, les règles des trois unités. Toujours il y a eu des artistes pour s'en écarter et démontrer, en passant par l'âme, que le système avait vécu. Ce n'est pas notre temps qui échappera à la règle de la mort des règles.

C'est dans le même esprit que je persiste, en l'absence du 4e mur, à dire qu'il est impossible de "savoir sciemment" le public là car "le public" est une abstraction, une généralité. On ne peut pas

le connaître objectivement, et qui manie le concept de "public" s'évade dans l'immatérialité de sa propre projection. L'absence du 4^e mur interdit justement cette évasion et oblige à raffiner l'intuition concrète de la réalité de la salle.

Pourquoi ne pas accepter qu'au cœur même du théâtre il y a l'intuition de l'acteur toute seule ? Tout se construit sur son fondement. Comment voudriez-vous raisonner, à l'aide de règles de plateau et de mécanismes infaillibles, par exemple sur ce que doit être un monologue réellement adressé aux spectateurs ?

Vous dites que le public est le partenaire, partenaire d'improvisation alors car il n'a pas répété ni vu celle d'hier : vous-même dites que vous êtes acteur, vous savez qu'avec les partenaires on n'a jamais la même conception première des choses, et qu'on s'accorde intuitivement dans l'improvisation!

Pardonnez le ton un peu aigu, c'est la chaleur du débat

*Cordialement,
PBG*

Ma réponse

Je crois que nous sommes, au fond, d'accord sur plein de choses. En désaccord sur d'autres, certes, mais ainsi va la vie.

Cela dit, tout cela m'oblige à formuler très précisément mes idées, issues de mon expérience de comédien justement, puisque vous l'évoquez.

Par exemple, au sujet des fameuses règles objectives du jeu dont je parle.

Vous prenez l'exemple de la règle des 3 unités mais cette règle n'est pas objective ! Les règles de l'harmonie non plus ! Elles sont fixées par des hommes, extérieurs à l'art souvent, qui énoncent des élucubrations en fonction de l'air du temps et de réflexions théoriques. Non, je parle de règle objective issue du matériau lui-même. En sculpture, le marbre est un matériau qui impose ses règles, le bois en impose d'autres : travailler le marbre comme on travaillerait le bois peut s'avérer intéressant, ou novateur, ou original, mais resterait un exercice car le matériau, en tout cas, propose quelque chose qui lui est propre et qui dépend de sa nature même. Travailler le marbre comme le bois reviendrait à occulter la spécificité du marbre et donc pourquoi avoir choisi le marbre ? Je dis donc simplement que le texte que propose un auteur est comme un matériau pour le comédien et que ce matériau propose ses règles et que le travail c'est de les comprendre et de travailler avec et non pas contre.

Le but étant - et là il me semble que nous nous rejoignons - de nourrir l'intuition de l'acteur mais de la nourrir correctement. Parce que - à vous lire j'ai l'impression qu'il s'agit seulement d'un don, d'un instinct qui jaillit juste et précis à chaque fois - l'instinct ne suffit pas. Sinon, à quoi servirait les répétitions ! Il suffirait d'apprendre le texte et d'aller sur scène jouer à l'intuition du moment ! Contrairement à l'acteur de cinéma, le comédien de théâtre - car c'est de lui dont je parle - doit reproduire chaque soir le parcours que lui propose le texte. Or l'intuition seule, s'épuise dans la reproduction si elle n'est pas construite et nourrie par un travail profond qui permet au comédien de parcourir, pas à pas, un chemin consciemment préparé au cours des répétitions. Pour préparer ce chemin consciemment, il faut avoir compris les règles proposées par le matériau de l'auteur pour s'appuyer sur elles. Bien sûr le but ultime c'est bien que l'intuition soit sollicitée et prenne le relais sur scène, mais pour cela il faut bien l'invoquer, la provoquer, frapper à sa porte et travailler avec elle. Il faut un travail, concret, qui ne soit pas simplement une somme d'heures passées en compagnie du texte à le dire, à le réciter, etc...Il faut bien que ce travail ait une direction, une

direction donnée par la mise en scène, qui, elle, est donnée par le matériau proposé par l'auteur.

Pour ce qui est du public, je ne comprends pas quand vous dites qu'on ne peut pas le connaître objectivement. On ne peut pas le connaître individuellement, ça d'accord, mais ce n'est pas la question. En tout cas, sa présence existe objectivement, c'est même elle qui donne du sens à la représentation. Je veux dire, bêtement, les gens sont là, non ?

D'ailleurs, comme comédien, on sort de scène en disant "le public était dur, ce soir" ou "il était bien" et généralement les comédiens sont d'accord entre eux après une représentation ce qui aurait plutôt tendance à confirmer qu'il y a une forme d'objectivité (ou alors d'une subjectivité collective ? Mais c'est rare que tout le monde soit autant d'accord !)

Et je ne comprends pas non plus le fait de "*raffiner l'intuition concrète de la réalité de la salle.*". Qu'est-ce qu'une intuition concrète ?

Vraiment, ce n'est pas par provocation que je le dis mais vraiment parce que ce n'est pas clair pour moi.

Pour préciser aussi : les règles objectives du jeu ne donnent pas le résultat du jeu mais la source sur laquelle le construire, de même que le marbre ne donne pas le résultat de la sculpture qui en jaillira après le travail créateur de l'artiste. Ainsi il ne s'agit pas de savoir "*ce que doit être un monologue réellement adressé aux spectateurs*" mais de comprendre comment aborder un monologue. Trop souvent justement on aborde le travail à l'intuition, on apprend le texte et on teste plein de trucs sur scène, et le metteur en scène sélectionne, guide, etc... Tout cela est empirique et un peu amateur. C'est ce qui fait que beaucoup de gens de théâtre aiment à se dire artisan de la scène. Bon. Très bien.

Je ne suis pas d'accord, c'est tout.

Je me dis que le théâtre a aussi le droit d'être un art, qu'il n'y a pas de prétention à l'affirmer et qu'on peut essayer d'en comprendre les règles de base pour cesser de travailler dans le vide. Trop souvent sinon, avec cet empirisme-là, on se retrouve dans des impasses où le comédien ne comprend plus pourquoi il n'y arrive pas, où le metteur en scène lui donne des trucs extérieurs qui finissent par s'épuiser et l'acteur finit par croire intimement que c'est lui qui est limité, qu'il est nul, ou qu'il ne sait pas jouer tel auteur.

Tout cela ne me satisfait pas.

Je dis seulement que si on comprend en amont ce qu'est un monologue, quel matériau il propose, alors déjà, on travaille au bon endroit. Celui qui va nourrir l'intuition justement, cette intuition nécessaire (mais en aucun cas suffisante) et la nourrir profondément et de telle sorte qu'il soit possible de la convoquer concrètement chaque qu'on re-traversera le même passage du texte.

Voilà un assez long développement, non ?

Je me relis et j'ai l'impression d'avoir précisé mes idées mais est-ce le cas ? Vous me le direz sans doute et j'attends vos objections avec un plaisir non dissimulé !

A bientôt et merci encore du temps que vous prenez pour cette joute bienveillante.

Cordialement,

Vincent

Réponse de l'internaute

Mais qu'est-ce que c'est ces règles objectives du matériau ? Donnez-moi un petit exemple sur un monologue de Shakespeare, je ne sais pas, Richard III, s'il vous plaît. Une seule règle ! A part "il est seul" !

Ma réponse

J'aime beaucoup ce cri de dépit ;-)

J'étais assez content de l'exemple du marbre et du bois qui me semblait assez parlant. Le matériau impose des règles pour le travailler, sinon on s'y casse les outils.

Le texte - le matériau du comédien - c'est un peu le marbre du sculpteur, non ?

Et partir de la situation "il est seul" car ce n'est pas une règle c'est une situation, soyons précis, ne suffit ni à travailler, ni même à dire le premier mot (en plus, la plupart du temps, quand on est seul, on se tait, donc la situation n'est vraiment pas d'une grande aide).

Une règle objective - et cela va vous paraître trop simple - déjà : le matériau proposé par Shakespeare au début de Richard III est un monologue. C'est objectif, ça, on est d'accord, c'est même comme ça que vous commencez votre dernier commentaire "*Donnez-moi un petit exemple sur un monologue de Shakespeare*".

Or si c'est un monologue (et je le disais dans le tout premier commentaire, je crois) cela ne peut pas se travailler comme une scène. C'est bien pour cela que la situation n'est d'aucune aide. La situation, c'est le matériau premier d'une scène.

Alors là, on entre dans un développement qui peut être assez long et il est un peu tard (je promets de le faire plus tard si vous le souhaitez). Mais pour résumer très vite, il y a trois types d'action sur scène : l'action physique, l'action verbale et l'action psychique. Pour résumer toujours, l'une est la source des deux autres, en général. Exemple : dans une scène, la situation agit sur les deux personnages, sur le psychisme (les sensations, les émotions, etc...) et cela engendre leurs déplacements et les mots qu'ils prononcent (Tchekhov et Ibsen proposent ce type de matériau) C'est important de déterminer l'action qui prime, parce que c'est sur elle que le comédien doit construire son travail.

Pour un monologue, si on part de la situation seulement, on est mort ! Que faire de ce "il est seul" ? Alors on peut trifouiller dans tous les sens, ajouter des circonstances actives et psychologiser le travail : il est handicapé, il déteste son frère, il est avide de pouvoir, etc... Mais alors on omet l'essentiel : Shakespeare propose un monologue, c'est-à-dire une action verbale.

Cela aussi c'est objectif.

Et l'action verbale se travaille selon certains outils. Ces outils permettent une construction d'un parcours à l'intérieur du monologue lui-même, etc...

Si vous voulez, on se rencontre et je vous fais travailler le monologue de Richard III pour que tout soit plus concret.

Et malheureusement, fin de l'échange...