



**JEAN-PIERRE LÉONARDINI**

**ROBERT WILSON**

**L'immobilité où ça bouge**

Article intégral extrait

de

***Festival d'automne à Paris***

***(1972-1982)***

(Paris, Temps actuels, sept. 1982)



*Le Regard du sourd* (1971)

Il faut commencer avec ce jeune homme admirable, qui marque la fin du siècle par la singularité de son génie. C'est à Nancy, au soir du 22 avril 1971, qu'a lieu l'épiphanie. Devant le rideau fermé du grand théâtre, une sorte de clergyman dégingandé interpelle le public d'une voix de tête : « Ladiiies... and gentille...men! » Cet ange du Bizarre est texan. *Le Regard du sourd* est précédé d'une injonction écrite : « Silence s'il vous plaît. » Sept heures durant, nous sommes témoins du plus bouleversant va-et-vient d'images que la scène occidentale ait jamais enfanté.

Robert Wilson dit : « Le geste m'intéresse davantage que la parole, l'homme n'a-t-il pas bougé avant de parler ? » Il paraît qu'il demeura bègue jusqu'à dix-sept ans. Un jour, à New York, il voit un policier battre un garçon noir. Ce jeune délinquant, sourd-muet, Wilson le tire de prison. Il apprend que la perte de parole a été consécutive à un spectacle de meurtre ; une femme noire poignardant deux enfants. *Le Regard du sourd* s'organise autour de la récurrence de cette émotion primordiale, diluée dans les fastes pointilleux d'un imaginaire symbolique.



On en appelle au surréalisme. On s'exerce à la paraphrase, vite essoufflée à recenser l'insidieuse armée des images, qui jouent sur les nerfs, la persistance rétinienne et les étirements de la durée. Des silhouettes bougent de façon imperceptible. Un coureur à pied passe inlassablement... dans la peinture du lointain intérieur, *Le Regard du sourd* progresse par vagues successives. De grandes nappes étales, variant d'une manière infinitésimale, et pourtant inéluctable, nous entraînent dans une autre dimension spatio-temporelle.

Au-delà du frémissement mondain, l'onde de choc se propage sur Paris quand, la saison suivante, *Le Regard du sourd* est affiché au Théâtre de la Musique. On voit des gens, chavirés par la lenteur, quitter la salle et revenir, plus tard, reprendre en marche le train des images. Ces réactions sont de l'ordre de la fascination, ainsi que de la « résistance » selon la psychanalyse. Ce n'était sans doute pas par hasard qu'à New York, après *The King of Spain* (1969), Wilson avait présenté *Life and Times of Sigmund Freud* (1970).



*Life and Times of Sigmund Freud* (1970).

Avec Robert Wilson, l'inconscient – du point de vue d'un enfant perturbé – est au pouvoir. Une autre preuve en est fournie par *A Letter for Queen Victoria* (1974), un opéra de type nouveau, dont l'axe est l'adolescent autistique Christopher Knowles, traversant la scène, gracieux, hésitant, un appareil à bandes magnétiques à la main. Tout est censé émaner de lui, traduire sa perception différente, qui doit par contagion gagner le spectateur. Wilson lui-même trébuche et module des cris devant le rideau couvert de lettres dactylographiées (la machine à écrire sert dans les cas de troubles moteurs). Le temps s'étire à la manière d'un chewing-gum trop mâché pris entre le pouce et

l'index. C'est encore comme si quelqu'un marchait à côté de ses chaussures, elles-mêmes dotées d'un mouvement autonome. Tout, dans *A Letter for Queen Victoria*, se passe effectivement « à côté ». Neuf personnes psalmodient un texte anglais qui constitue un faux dialogue. Au premier plan, une fille et un garçon tournent sur eux-mêmes. Chacun des quatre actes se solde par un hurlement ou un balbutiement. Il y a bien des mots, mais ils ne disent rien. Ils valent comme sons, au même titre que les musiques du quatuor à cordes d'Alan Lloyd s'identifiant à Schubert.



*A Letter for Queen Victoria* (1974).

On peut toutefois trouver un jalon littéraire ; Faulkner (dont le nom figure par deux fois dans le texte) et qui fit raconter *Lumière d'août* par un adolescent atteint de troubles mentaux. En témoignent aussi des silhouettes de pilotes de la première guerre mondiale, comme jaillies de ses récits d'aviation, et un soldat noir de la guerre de Sécession. Mais il suffit de se laisser bercer par le vibrato rotatif des violons, de flotter au gré des tableaux, où un crocodile empaillé et un arbre suspendu voisinent dans des lumières de safran.

Le titre et le thème de cet opéra sur la parole empêchée viennent d'un spectacle présenté par Wilson l'année d'avant, en 1973, à la Brooklyn Academy, *The Life and Times of Joseph Stalin* (entre autres merveilles on y vit danser trente-deux autruches à pattes humaines). Il y était déjà question de la Reine Victoria, et de la fameuse lettre, où il est dit notamment : « L'apparence de la définition de la temporalité dans l'espace n'est que le produit de l'inattention. »



*The Life and Times of Joseph Stalin (1973).*

Cela aurait pu également servir d'exergue à *Einstein on the beach* (1976), opéra qui ne dure pas moins de cinq heures. On les sent passer dans le corps. Il y a des moments de lassitude et presque d'engourdissement, mais on sort apaisé. Tout a été conçu pour susciter l'hypnose.

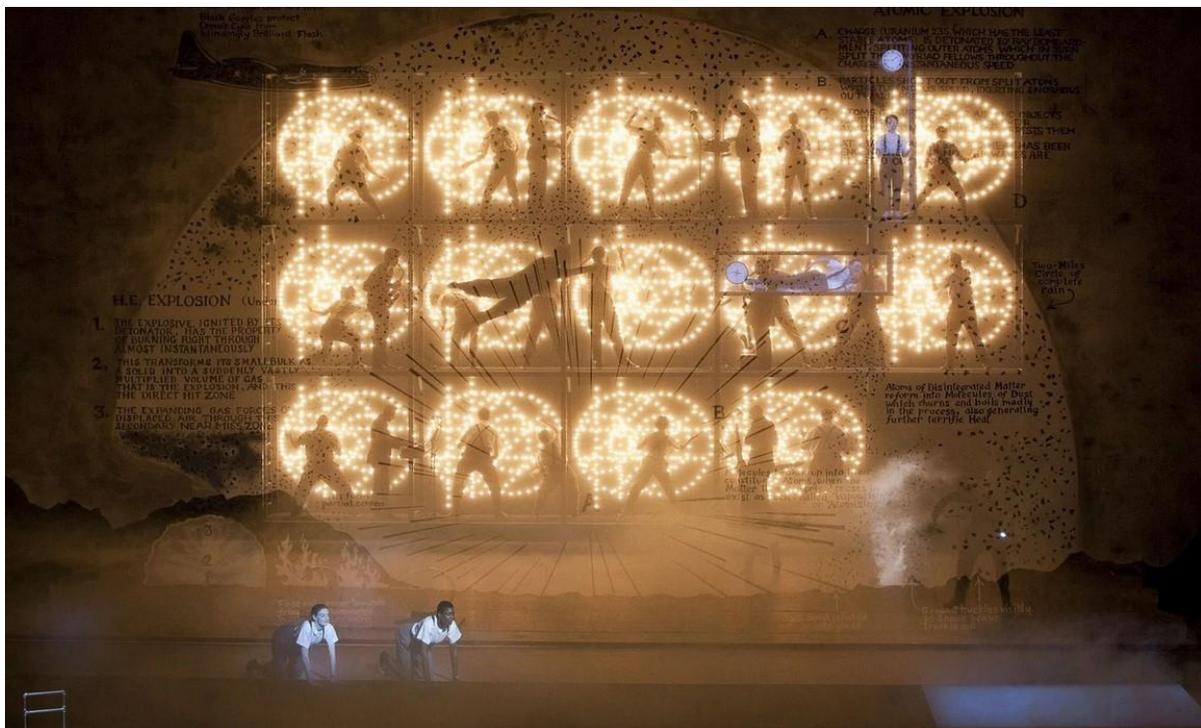
L'intuition – dont part toujours Wilson – rejoint physiquement (prenons l'adverbe à double sens, en pensant aussi à cette science, la physique) l'« invention » bouleversante d'Einstein affirmant la courbure de l'espace-temps, au grand dam du sens commun.

La structure de l'œuvre est rigoureuse : trois thèmes trois fois retrouvés. Le temps de représentation est réparti en sessions d'égale durée. Sur ce projet, net comme une épure, se déploie l'horlogerie des visions, organisées autour de trois leitmotifs oculaires : un train, un tribunal, un engin spatial en l'air. Entre chacun des quatre actes et en guise de prologue et d'épilogue, le chorégraphe Andrew DeGroat a réglé des interludes. On y voit danser des hommes et des femmes. Répétant sans cesse les mêmes figures, ils fléchissent les genoux ou tournoient à la manière, si l'on veut, des derviches. La musique de Phil Glass, fondée sur la stridulation répétitive, remue quelque part une mémoire de l'Orient. La troupe comprend huit musiciens, douze choristes (qui chantent des chiffres ou des notes de solfège), quatre acteurs principaux et huit danseurs.

Une complicité étourdissante lie les trois pratiques : théâtre, musique et danse. C'est en vue d'une conjuration contre la perception coutumière du temps. Une fois de plus. Conjuraison non violente, au demeurant, qui compte plus sur la contamination latente que sur l'injonction manifeste, même si, au plus fort de certaines modulations, quand de la fosse d'orchestre émerge le violoniste grimé en Einstein, on sent frémir l'ombre du diabolisme.

La progression lente, sur une toile grise, d'une locomotive de western vue de profil, où l'arrière d'un train dans la nuit sous la lune changeante, il n'en faut pas plus à Wilson pour signifier l'union fatidique de l'espace et du temps. Quant à la vitesse de la lumière, rien de plus fascinant qu'un rayon qui coupe inexorablement la toile en deux. On dirait, en action, une composition de Malevitch. Ce dernier inventa les « planites », sortes de vaisseaux spatiaux. Il estimait le monde « sans objet » et poursuivit, selon ses propres termes, « le rien dévoilé » dans ses expériences sur le langage. Wilson ne peut-il lui être un cousin puîné ?

Le déroulement de la représentation est si infallible qu'on a parfois l'impression du pilotage automatique. *Einstein on the beach* a d'ailleurs ses trous d'air et ses baisses de régime, mais cela aussi est programmé dans la respiration du tout.



*Einstein on the beach* (creation 1976).

Une préméditation quasi mathématique peut-elle aller de pair avec la quête d'une transcendance ? Bien sûr, et quoi de plus américain ? À la fois œuvre de célébration scientifique et procès de la science, *Einstein on the beach* ne postule que la primauté de la sensation. Un visionnaire puritain, mariant hardiment toutes les syntaxes de la modernité, nous offre, en forme de névrose obsessionnelle sublimée, un opéra pour que le temps suspende son vol.

Il y a, dans *Einstein on the beach*, une explosion atomique figurée en blanc. Cela nous rappelle cette réflexion capitale de Wilson : « L'éclatement de l'atome est peut-être ce qui nous a fait découvrir l'éclatement de l'esprit, ce qui se passe dans le cerveau de l'homme, la schizophrénie. »

Ce danger d'explosion du sujet, nous le retrouvons, bel et bien, dans *Death, Destruction and Detroit* (1979), qu'à l'invitation de Peter Stein, Wilson met en scène à Berlin, la ville coupée en deux par l'Histoire. Wilson, transformé en une sorte de Bibendum, règle une course automobile qu'on croirait conçue par un petit garçon. Le thème du corps démesurément enflé est fréquent dans certains cas de psychose. Il prélude à la dispersion en éclats de l'unité du moi.

Dès lors on saisit comment – dans la vieille cité soumise aux clivages, nombril bipolaire du monde – Wilson envisage l'Histoire comme traumatisme affectif grave. Sa subjectivité irradiée procède par une succession d'ondes concentriques.

Il importe peu que le point de départ de la formidable machine à fantômes soit la vie du nazi Rudolf Hess, toujours engagé à Spandau. Ce serait lui, ce parachutiste oscillant au-dessus d'une femme, à la jupe éclairée par des ampoules. Cela débute par des détenus en Hongrie, figés devant un mur de prison. Puis un officier allemand à l'ancienne courtise une jeune fille, sur un faux canapé Louis XVI. Sous une énorme ampoule électrique, un gentleman à l'ancienne fait des claquettes, au ralenti, devant un berceau. La queue de pie des maîtres d'hôtel balaie le sol, tandis qu'ils valsent interminablement, en présence d'un enfant vêtu de velours...

*Death, Destruction and Detroit* constitue, à ce jour, l'œuvre la plus sublimement monstre de Wilson. Sur les pages de l'album de vignettes surréelles qui tourne avec circonspection, ce ne sont que cratères chauffés à blanc, cités opaques, déserts rébarbatifs. Quelque quarante figures énigmatiques (parmi elles peu d'acteurs professionnels) hantent ces lieux où se confondent les âges. On voit même un tricératops reculer devant un grand dinosaure du crétacé inférieur. En voilà une scène primitive !

*D, D and D* se compose de deux parties, symétriques et divergentes ; comme si deux caméras, tournant ensemble, l'une réfutant l'autre, n'enregistraient pas la même séquence.

On est soumis, pendant six heures, à une pluie drue de mots. Phrases courtes répétées à satiété, bribes de manuels scolaires, antennes de la banalité produisent un massage auditif ininterrompu, à la longue euphorisant. Les voix, subtilement filtrées, semblent artificielles. Les musiques (Alan Lloyd et Keith Jarrett) structurent la bouillie sonore, le bourdonnement vain de dizaines de bouches aux inflexions métalliques.

*D, D and D* élargit à l'histoire subconsciente de l'Occident la problématique instaurée avec *I was sitting on my Patio this Guy Appeared I Thought I was hallucinating* (1978). Bob Wilson, aux cheveux gominés, soliloque pendant trente-neuf minutes. Lucinda Childs prend sa place et rejoue le même texte.

Wilson l'a écrit « en attendant que les mots viennent à l'esprit », soit une écriture automatique, tendant vers le prosaïsme en miettes, et non vers une fulguration lyrique. Ce sont des déchets de conversation (« Essayez encore une fois », « Qu'est-ce que c'est que ça ? », « Ça n'en vaut pas la peine »...). Dans le flot émergent parfois des éléments moins anodins (« Vous avez besoin de l'aide d'un mourant ? », « C'est venu tout à coup, j'ai envie de pleurer », « J'ai fait un rêve la nuit dernière, c'était terrible »...). Tout est également dit sur un ton monocorde.

Il y a trois cris, et deux coups de feu. Côté jardin, un petit écran. Y sont projetés, à point nommé, les images d'un chien sur un lit, de pingouins sur la glace, de canards dans l'eau. La singularité du cadrage paraît fortuite. C'est le comble de la ruse technicienne, car une pléiade d'ingénieurs manipule un appareillage électronique sophistiqué. Les interludes musicaux (Alan Lloyd), diffusés au moyen d'un procédé d'éloignement du son, agrandissent l'espace où ils se répercutent. La voix des deux acteurs, savamment traitée, arrive par saccades. On dirait que les sons suscitent les volumes, qui vont et viennent sur les surfaces planes. Le laser découpe des figures géométriques.



*Death, Destruction and Detroit (1979).*

Wilson et Lucinda Childs sont résolument beaux. Ils fendent l'air en parfait spécimen de WASP (White Anglo-Saxon Protestant, c'est-à-dire américain « bon teint »). Le spectacle ne décourage pas le sens, même s'il se donne pour règle de ne pas délivrer de message, d'agir en pure perte. Au-delà de la jouissance (lentement distillée) qu'il suscite, il ne laisse pas, comme tout objet mystérieux, de provoquer l'angoisse. Ces deux superbes natifs de la caste puritaine nous offrent la représentation la plus radicale, la plus impavide, du rythme même de la mort au travail, dans la géométrie, noire et blanche, d'une chambre close. *I was sitting...* porte en sous-titre *Une histoire d'amour*. La force du spectacle réside avant tout dans l'acceptation de l'ordonnance mathématique des signes, propre à organiser un délire congelé.

Pour *D, D and D*, Wilson fait fabriquer une ampoule électrique de trois mètres de diamètre. Quelque temps après, à New York, pour une exposition, il utilise de petites ampoules fonctionnant sur le principe du filament de tungstène mis au point par Edison. « C'est à ce moment-là que je me suis rendu compte qu'on fêtait le centième anniversaire de la première ampoule commercialisable. » Ainsi germe en lui l'idée d'*Edison* (automne 1979).



*Edison* (1979).

C'est sans doute son spectacle le plus lisiblement « historique » ; ne serait-ce qu'à cause de *La Fayette*, récitant en prologue la déclaration des Droits de l'Homme. L'épilogue évoque le jour où, après la mort d'Edison, on éteignit la torche de la statue de la Liberté, afin de lui rendre hommage. Entre temps, en quatre actes d'ombre et de lumière, des créatures aux gestes économes habitent l'extérieur d'une maison blanche la nuit ; un laboratoire sombre, dans cette même maison ; le foyer de l'Opéra de Paris, au moment où on l'a éclairé à l'électricité ; l'extérieur de la même maison blanche, vu sous un autre angle, un jour clair. Analyse spectrale des mythes fondateurs américains (l'argent, l'idéalisme) *Edison* met aussi en scène un putois (baptisé « Fleur de pêcher ») et un acteur dans une peau d'ours (figure-t-il l'URSS ?) enlevant une vieille dame.

La densité émotionnelle est au plus haut quand une actrice noire répète, sans faiblir, le mot « Why ? ». Éloge de l'illumination et souvenir d'enfance de l'Amérique, *Edison* désigne encore le meurtre initial par quoi tout s'inaugure.

Wilson peut se passer d'appareils spectaculaires fastueux pour, d'aventure, laisser libre cours à des prestations légères, du type kinesthésique. Deux bougies au sol et des corps en mouvement. À l'opposé, il s'attaque à l'histoire du monde, ni plus ni moins. Ainsi, en 1972, à Chiraz, *Ka Mountain and Gardenia Terrace* dure huit jours. Le prologue à lui seul nécessite six heures. Dans cette somme démiurgique, sa propre grand-mère (quatre-vingt-cinq ans)

ânonne le récit décousu de sa vie. On la retrouve dans *Ouverture*, qui dure trois jours, chez Wilson à New York, à la Byrd Hoffam Foundation qu'il anime. À Paris, sous le même titre d'*Ouverture*, c'est à Galliera qu'en vingt-quatre heures, avec du sable, des lions empaillés, un tapis de feuilles mortes, Bob Wilson commence d'être vu tel qu'en lui-même, « sous le nez », livrant dignement en pâture les brouillons de ses cauchemars.

En 1982, le festival présente un autre spectacle de Robert Wilson ; *Goldenen Fenster* (les fenêtres d'or), qui est « un organisme vivant composé de textes, sons, images, mouvements, déplacements, grimaces... ». On sait qu'il prépare *Medea*, opéra de Gavin Bryars, où l'on retrouve la figure entêtante de la mère meurtrière.

Robert Wilson est d'abord plasticien. Ne l'oublions pas. En 1967, il réalise un environnement monumental, composé de 576 poteaux télégraphiques, disposés sur 24 rangées de hauteur décroissante, dans un champ de blé de l'Ohio...

Il ne cesse de dessiner depuis l'âge de huit ans. Il peut, en un éclair, jeter un trait sur le papier ou consacrer cinquante heures de méditation, active, à élaborer des tracés aux méandres infiniment tortueux.

En un mot comme en cent, il est celui qui affranchit résolument le théâtre de la tyrannie ancestrale de la littérature. Il force doucement (en lui rien d'impérieux) le spectateur à glisser du côté de « l'autre scène ». Il tient la parole pour suspecte, mais use de tous les langages. Il tresse la danse au chant, la peinture à la musique. Il n'assène pas un « signifié » limpide, mais propose des rébus ontologiques où chacun doit mettre du sien. Avec lui le théâtre entre dans la compacité matérielle du temps. Ainsi nous initie-t-il à une sorte de progressive dégustation de la mort. Si « catharsis » il y a, c'est par mithridatisation. En cela il reste un moraliste méthodiste.

Jean-Pierre LEONARDINI

