

L'esthétique de Bob Wilson : réflexion sur ses dernières oeuvres

Laura Falqui

Volume 9, numéro 2, printemps 1999

La philosophie à portée de voix

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/801136ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/801136ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collège Édouard-Montpetit

ISSN

1181-9227 (imprimé)

1920-2954 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Falqui, L. (1999). L'esthétique de Bob Wilson : réflexion sur ses dernières oeuvres. *Horizons philosophiques*, 9(2), 121–132.
<https://doi.org/10.7202/801136ar>

L'ESTHÉTIQUE DE BOB WILSON : RÉFLEXION SUR SES DERNIÈRES OEUVRES

Depuis plus de trente ans Robert Wilson est présent dans le monde des arts visuels et du spectacle. Il est écrivain, peintre, sculpteur, designer, architecte, metteur en scène théâtral et expérimentateur des technologies toujours nouvelles de la vision; on peut dire que l'expérience théâtrale représente le cadre où il intègre heureusement les différents aspects d'une personnalité qui associe la souplesse et la richesse de talent à une profonde cohérence. En fait, nous pouvons reconnaître en lui un véritable innovateur, un artiste qui explore les liens et les relations entre les éléments infinis de la réalité, pour les restituer à leur beauté intrinsèque, grâce principalement à l'utilisation raffinée et mystérieuse de la lumière (*Edison*, 1979; *I was sitting on my patio...*, 1977; *Doctor Faustus light the lights*, 1992; *Wings on Rock*, 1998, entre autres). Une chaise, un geste, une branche morte, un verre de cristal, des feuilles, des animaux ou des trains miniatures, tout ce qu'il décide de placer sous la loupe de son instrument d'observation apparemment froid et distant retrouvera à la fois une dimension essentielle et le don d'un lyrisme raréfié et resplendissant. Toute influence culturelle, toute mémoire artistique, tout hommage à des modèles et à des maîtres est entraîné et transfiguré par un style incomparable, par une imagination dépourvue de barrières sociales, géographiques, culturelles; par un pouvoir intellectuel et intuitif en mesure de conférer unité et harmonie aux choses, aux personnes, aux événements les plus divers et éloignés l'un de l'autre. Wilson procède en libérant l'objet de ses contenus habituels, de la fonction à laquelle il est communément associé, pour en dégager le simple caractère essentiel des matériaux, de la structure. Ce que l'usure du quotidien fait oublier récupère une valence esthétique, une pureté de lignes, de nouvelles

significations. Le détachement de la fonction est également le résultat de l'isolement spatial, de rapports imprévisibles entre les différents éléments scéniques. Le travail complexe de son génie artistique dépasse le sens d'une mise en scène traditionnelle parce qu'il pénètre dans l'architecture et dans la sculpture, dans une perspective métaphysique qui efface le temps-espace historique pour reconstruire un cosmos non narratif et non psychologique. Un lieu où, comme dirait Kandinski, les signes morts de la quotidienneté deviennent «des symboles vivants». Geste, son, temps, espace sont séparés du contexte habituel et reformulés.

Geste. L'ordre de la gestualité est souvent élaboré avec un collaborateur porteur de handicap moteur (citons une fois pour toutes le nom de Christofer Knowless). Wilson entend ainsi renverser les termes de la codification gestuelle, imitative ou non, en considérant les limitations motrices, les spasmes, comme une dilatation structurelle du mouvement, une ouverture sur les possibilités rythmiques des gestes et sur l'amplification de l'immobilité posturale. Il qualifie ainsi esthétiquement l'altération perceptive du sens et ouvre l'expérience artistique à de nouvelles possibilités.

Son. La parole est son *parmi* d'autres sons ou à *côté* et *dans* le silence. La musique cristalline et pythagorique du minimaliste Philipp Glass (son partenaire préféré) sert de soutien et de contrepoint aux ralentissements, aux accélérations, aux scansion répétitives, en complétant la construction géométrico-luministe de la mise en scène (de *Einstein on the beach*, 1976 à aujourd'hui). Le brillant des instruments à vent exalte, en effet, les événements luministes, l'affirmation de leurs candides dans un règne du Blanc en un goût cinesthétique et, peut-être, subtilement provocant (il suffit de penser, par contraste, à la domination d'arrière-plans noirs dans le «théâtre à l'italienne» ou à l'ombre évocatrice de la «fosse d'orchestre» wagnérienne). L'événement sonore se détermine et vit à *côté* et *au milieu* du vide, des scénarios de l'imperceptible.

Temps. Il est, bien entendu, étroitement lié à la partition musicale, qui développe une composition parallèle à la vision. Il faut dire aussi qu'il existe une parfaite fusion entre l'élément visuel et musical. En tout cas, la vision, non atmosphérique et non naturaliste, assume une qualité à la fois hyper-réelle et onirique, grâce à l'effet hypnotique des dilatations temporelles, du travail chronométrique sur les durées, sur le rythme, en transfigurant des actions très simples en extases hallucinatoires.

Espace. La scène, ou de toute manière le lieu de l'événement même s'il est itinérant (comme ce fut le cas pour *KA MOUNTAIN AND GUARDENIA TERRACE*, 1972, manifestation théâtrale de sept jours, réalisée à Shiraz en Iran), doit être vaste et profonde, mais surtout large pour pouvoir dilater et renforcer la géométrie de composition des figures scéniques (acteurs, objets, éléments scénographiques), les libérer dans l'espace. Les paramètres habituels et les rapports terre-air, dessous-dessus, haut-bas, sont dissous dans une organisation d'ascension et de chute, de suspension et d'ondoiement où le lourd devient léger, le rapide très lent. Les avances et les reculs permettent les manifestations du minuscule qui devient gigantesque; le tridimensionnel peut se convertir en bidimensionnel avec un renversement pictural des effets optiques.

Dans cet enchevêtrement complexe, l'objet, l'acteur redeviennent «des éléments originaux» selon un principe de Kandinski, car ils se réapproprient la tension interne, en récupérant leur propre valeur de forme autonome. Dans le travail de «nettoyage» des scories des genres traditionnels (prose, danse, mime, lyrique, etc.), Wilson se présente encore aujourd'hui comme un expérimentateur aussi audacieux que rigoureux; figure hautement représentative de cette avant-garde américaine qui dans les années Soixante-dix a tant contribué au renouvellement du théâtre aux côtés de musiciens (John Cage, La Monte Young, Terry Riley, Philipp Glass), de cinéastes (Michael Snow, George Landow, Hollis Frampton), de chorégraphes et de metteurs en scène de théâtre (Merce Cunningham, Yvonne Rainer, Meredith Monk, Richard Foreman).

Ce qui le distance de ses «compagnons de route», c'est sans doute la constance d'un noyau structurel et intentionnel extraordinairement solide : une sorte de bloc cristallin, dont les facettes permettent des perspectives et des réfractions d'une grande variabilité. Le fait que Wilson soit toujours actif et présent sur la scène internationale avec des spectacles de tous types, de l'opéra (*La Flûte enchantée*, 1991, *Hanjo-Hagaromo*, 1994, *Madame Butterfly*, 1996) à la prose (*La Dame de la mer*, 1997), révèle une sensibilité et une souplesse rares dans le panorama actuel de plus en plus dégradé et pollué par l'esprit des nouveaux médias. «Dans mon théâtre, comme dans le théâtre oriental, comme dans méditation -affirme Wilson - l'objet et le mouvement que l'on voit sur la scène sont dissociés de la pensée. Quelqu'un peut voir une chose et penser associativement à d'autres. Le ralentissement fait endormir et cela est considéré comme non acceptable dans le théâtre occidental. C'est au contraire un effet que je désire. Le spectateur doit atteindre un état mystique de sommeil et de veille, de perception et d'imagination propre, d'état neutre (assoupissement) et d'élaboration numérique».

Il serait erroné de penser à l'oeuvre de Wilson comme à une opération esthétisante : orient, méditation, mise en scène en tant que peinture d'éléments purs, formes de la réalité recomposées en organismes vibrants de tensions internes. Il est vrai qu'il procède vers des raréfactions de plus en plus énigmatiques et abstraites (toute la production des dernières années naît sous ce signe), mais son engagement pour la réalité est et a toujours été fort, loin de la rhétorique, de la banalité, de la prévisibilité démagogique et idéologique. (*The Life and Times of Sigmud Freud*, 1969; *The Life and Times of Joseph Stalin*, 1973; *A Letter for Queen Victoria*, 1974, *\$ Value of Man*, 1975; *Einstein on the Beach*, 1976; *Death Destruction and Detroit*, 1979; *CIVIL WARS* 1983-1985, pour ne citer que les mises en scène les plus célèbres).

Le modèle artistique de Wilson peut être considéré comme un miroir. Détaché, mais participant affligé ému, parce que, comme l'auteur le dit lui-même, le théâtre doit être apparenté à

la méditation, ou mieux il doit devenir une technique méditative; un endroit où l'on perd contact avec les réseaux de la conscience externe et où l'on s'ouvre à la conscience profonde; si profonde et inconnue que le Moi s'y égare et retrouve le contact avec l'énigme des formes originelles. Là, dans l'espace de Wilson, ce n'est plus nous qui regardons, ce n'est plus le même metteur en scène qui a fait vivre la vision, ni l'acteur qui agit pour guider ce jeu de l'esprit-coeur, mais la puissance intrinsèque de l'organisme spatio-temporel, souple dans sa rigueur mathématique, comme aucune improvisation ne pourra jamais l'être.

Parmi les dernières oeuvres théâtrales, *Wings on Rock* et *Monsters of Grace* ont la saveur de petites pierres précieuses emblématiques. La première, spécialement, semble contenir le monde de Wilson «dans une noix» Et en effet *Wings on Rock* est un conte en neuf tableaux sur le thème du voyage initiatique à la découverte du monde et de sa construction ludique par un enfant-adolescent, librement inspiré de diverses figures littéraires et théâtrales, aidé et contrarié par un mystérieux personnage féminin.

Wings on Rock est pour le spectateur une expérience de bonheur contemplatif et d'émotion, une émotion provoquée par la splendeur de la mise en scène et par ses singularités expressives. Le public est transporté dans un univers de beauté abstraite à travers le regard innocent et imaginatif d'un merveilleux adolescent inspiré par le personnage du Petit Prince d'Antoine de Saint-Exupéry. Dépassant les limitations des genres théâtraux et les constrictions de la parole, Wilson organise une aventure visuelle et sonore toute empreinte d'un charme délicat et pénétrant. Contrairement à son habitude, *Wings on Rock* est extrêmement bref : une heure ou à peine plus, où se concentre toute la sagesse, la capacité de faire sourdre des émotions d'un style glacé et sévèrement intellectuel. Wilson atteint ici des vibrations d'autant plus profondes qu'elles apparaissent plus subtiles et insaisissables. Une telle profondeur et une telle félicité créative, la sensibilité perçante, ironique, provocante même dont sont imprégnées les images,

laissent, à la fin, un goût de nostalgie pour une aventure qui s'est achevée trop rapidement et le désir de la revivre encore. Le spectacle se termine, mais il semble n'avoir pas eu de début puisqu'à l'entrée du spectateur dans la salle le rideau est déjà ouvert, les projecteurs allumés, les personnages présents sur scène comme d'admirables statues vivantes.

Bob Wilson convertit ici aussi la décoration noire de la tradition scénographique en arrière-plans, en décors, en costumes où le blanc domine. Son oeil de peintre lui fait donner du corps à la couleur et à l'espace en partant d'une base blanche et, dans *Wings on Rock*, c'est une chambre optique d'une splendeur candide qui contient l'action scénique. Profond connaisseur et expérimentateur des possibilités créatives de la lumière, Wilson exploite celle-ci pour modeler, révéler, souligner, exalter la couleur dans la pureté primaire, le détail dans son évidence énigmatique, l'acteur dans le dynamisme et la particularité de son expression. Sa lumière donne de la consistance à des mondes sans atmosphères perceptibles, suspendus dans un vide pneumatique d'une évidence étincelante : des visions hypnagogiques engendrées par un rêve méditatif. La définition «magicien de la scène» a été utilisée maintes fois pour Wilson, ce qui risque même de dérouter, la qualité du mot «magicien» étant employée désormais d'une manière abusive et générique; car son art n'a rien à voir avec le bas illusionnisme, ni avec les artifices de décors en carton-pâte, mais il possède la qualité inimitable de la *vérité* expressive, de la non-fiction. On peut penser que l'imagination de Wilson se développe avec la pureté et la mobilité d'un ciel limpide traversé par des variations climatiques : comme un ciel pur, elle vit, en fait, d'une nécessité existentielle et d'un naturel complexe. Ce rapprochement ne doit pas sembler curieux. Nous pensons, en effet, que le culte de la lumière, le goût pour la lenteur extatique, pour les rythmes répétitifs, l'importance consacrée aux détails (objets, parties du corps, éléments naturels) sont les indices d'une vision intensément médiative de l'oeuvre. Par tous ces traits, on pourrait dire de lui qu'il est à la fois un *naturalise* raffiné et un savant *alchimiste*.

La vision de Wilson est étayée par une intelligence géométrique lucide qui se manifeste à travers un sens profond des lois musicales et picturales intrinsèques à l'oeuvre, sous tous ses aspects. Il domine les éléments scéniques et les organise en confiant à chacun son aura spécifique. Du plus petit objet à l'ampleur d'une toile de fond, chaque élément est valorisé individuellement et même transfiguré en une énigme limpide grâce justement à l'exaltation de ses caractéristiques formelles et, pourrions-nous dire, *spirituelles*. En fait, il semble évident que la poétique de Wilson est imprégnée d'une intense spiritualité laïque. Une spiritualité qui, par certains côtés, peut se rattacher à la conception extatique pour les formes-couleurs-son purs des artistes du mouvement «de cavalier bleu» (*Der blaue Reiter*) et de Kandinski en particulier et qui, par d'autres, épouse une attention pénétrante, à la fois émue et détachée pour tout aspect de la réalité, dont l'origine orientale manifeste est liée en particulier, me semble-t-il, aux théories bouddhistes sur la contemplation, l'extase du détachement suprême, la compassion. Avec le temps, elle s'est épanouie, s'est précisée dans des modules représentatifs et des formes essentielles, en un «japonisme» recherché, parfois excessivement froid (comme dans l'oeuvre lyrique *Hanjo-Hagaromo*, de 1994), d'autres fois (comme dans *Wings on Rock*) donnant lieu à une invention claire et élégante. C'est à elle, croyons-nous, que revient la particularité wilsonienne de savoir reporter chaque élément de la représentation (du microscopique au macroscopique) à sa pleine valeur sémantique et formelle. Ce qui permet à Wilson de tisser une trame d'une grande lisibilité visuelle, en maintenant intact le climat mystérieux, abstrait et fascinateur, de l'action scénique. Si bien que ses mises en scène peuvent être considérées également comme de vastes fresques symboliques.

Si ces derniers temps, en raison d'une activité multiple et parallèle, Wilson a fini par manifester une certaine lassitude avec quelques résultats maniéristes, dans *Wings on Rock* il échappe heureusement à un tel risque et offre une synthèse idéale de son imaginaire et de son style incomparable. La pièce

met en scène un parcours initiatique qui mêle des suggestions diverses, mais singulièrement contiguës, inspirées du *Petit Prince*, déjà cité, du mythe de *Parsifal* et de la légende Sioux du Water-Jug-Boy. Dès le titre (*Ailes sur rocher*) il illustre bien la conception orientale qui en soutient le dispositif visuel : la dynamique des opposés, à savoir légèreté et dureté. Et puis le contraste ténèbres-lumière que Wilson résout en éliminant l'obscurité de sa palette, pour immerger le matériel scénique et poétique dans une résonance brillante d'une clarté intense. La musique de Comelade se charge d'engendrer les ténèbres avec les grondements de l'épouvante, les hurlements féroces de la menace, ou la lumière avec les tintements d'une stupéfaction enjôleuse, chez l'adolescent suggestionné par l'apparition d'animaux, de lueurs, de fantômes, d'avions incendiés, de fleurs engendrées par des tiges de métal, de minuscules sosies de papier blanc.

Aussi, dans un tel contexte, le noir sera-t-il représenté par un bleu criard, de même que le jeu masculin-féminin est réalisé par le contraste suggestif entre l'homme-enfant et la femme-magicienne ou, si l'on préfère, entre le fils fabuleux et la mère terrible (tout d'abord sorcière, puis statue solaire), entre être humain et Nature, entre *animus* et *anima*. Et l'on pourrait continuer ainsi, car, en récupérant la puissance mythique du symbole, Wilson réussit à créer un contexte de signes mobiles d'où l'observateur peut suivre les réverbérations infinies, les dilata-tions mystérieuses du sens que chacun peut librement repenser et associer. Et si la scène est représentée par un cube de tulle blanc, sillonné de fissures pour le passage d'objets-événements, de même le spectacle tout entier est semblable à une boîte magique, à un vase alchimique d'où fleurissent des choses précieuses et imprévisibles. C'est un art singulier que de captiver le spectateur par des fils subtils dans le jeu souverainement détaché et accompli en soi de l'oeuvre.

Le jeu des oppositions est présent, en outre, dans la mutation fantastique des couleurs qui s'inscrivent l'une dans l'autre avec une précision limpide, en sauvegardant la physionomie individuelle d'objets et de figures par rapport à la

dominante chromatique de la scène. C'est pourquoi, comme dans un projet kandinskien finalement réalisé, on peut jouir de la manifestation sonore des chauds-froids, des tonalités complémentaires, d'obscurités bleutées et de candides splendeurs. Et aujourd'hui, c'est justement Bob Wilson qui pourrait sans doute donner un caractère pleinement concret à la partition sonore-chromatique du *Son jaune* de Kandinski, par sa capacité de rendre la couleur-lumière protagoniste, aux côtés des acteurs et avec eux. Le jeu des opposés se retrouve également dans la qualité physique des deux interprètes, extraordinaires l'un de l'autre pour leur rigueur géométrique et une présence scénique raffinée, soulignée par l'adhérence parfaite des costumes aux personnages, enveloppes changeantes, véritables prolongements du corps des acteurs.

François Chat, le petit prince, se présente comme un expérimentateur stupéfait et innocent de la réalité et de la nature. Son aspect ingénu et fragile et ses caractéristiques gestuelles, extrêmement attrayantes par le mélange de spasmes ou de raideurs de handicap et de linéarité de théâtre No, font de lui une sorte de Parsifal joyeux, constamment mis à l'épreuve par des dons merveilleux et énigmatiques. Marianna Kavallieratos est la «magicienne naturelle» sorcière bleue et âme de feu, contructrice-destructrice puissante et implacable du monde du petit prince. C'est elle qui lui remet et lui soustrait les dons de cette découverte, enfermés dans deux réceptacles (le premier sous la forme d'un énorme demi-cœur rouge, et l'autre selon l'aspect d'une demi-lune jaune gonflée) ou qui apporte l'échelle pour rejoindre l'infini.

Le petit prince et la magicienne actionnent des objets et des simulacres de qualité métamorphique, aux colorations limpides, exaltés par la lumière. Mais le monde auquel recourt le doux protagoniste est mis en pièces et dénudé par la magicienne dans un accompagnement lacérant et cristallin de sons de verres brisés. Après un embrasement des tons chromatiques, accompagné du dépouillement définitif de la boîte blanche et de la manifestation de la puissance rouge-jaune de la figure féminine, le prince prend la forme d'une effigie voûtée et lasse

de la vieillesse, pour finir à terre épuisé dans une nuit astrale bleuâtre sous une chute étincelante, touchante et lente de flocons de neige ou, peut-être, de poussière de lune.

Nuit blanche dans une ombre bleu pastel : l'image finale est semblable à une faible plante sur les blessures de l'innocence, un figement délicat et inopinément tourmenté de l'aventure humaine entendue comme une symbolique des opposés; la révélation définitive d'une intelligence limpide de L'Émotion.

Dans *Monsters of Grace* Wilson a réalisé avec Philipp Glass, son partenaire musical de tant d'événements scéniques extraordinaires, un spectacle curieux qui confronte pêle-mêle des images virtuelles et une partition musicale. *Monsters of Grace* est défini par ses auteurs «opéra numérique en trois dimensions»et se base sur des éléments poétiques du poète persan Gialal ad-Din Rumi, admirablement réélaborés par l'ensemble de Glass et par les voix de Mascari, Montano, Purnhagen et Stewart.

Le contact entre musique, images virtuelles et texte poétique introduit à des atmosphères énigmatiques et détachées, et la vision tridimensionnelle, en onze tableaux, plus une ouverture et un épilogue sans images, va de l'avant en préfigurant l'élaboration holographique. Nous pouvons seulement imaginer l'effet, déjà froidement suggestif de l'installation en 3-D, gonflé jusqu'à la matérialisation plastique du film holographique, encore aujourd'hui impossible à utiliser sur le plan artistique. La création visuelle de Wilson, pleine de renvois picturaux ou non, expérimente le moyen virtuel avec un style inimitable et fait venir à l'esprit certaines expériences intéressantes de «vidéo art»que le metteur en scène a affrontées dans les années Soixante-dix. Il faut dire que *Monsters of Grace*, tout en étant une oeuvre vraiment fascinante, ne possède pas la force impétueuse de *Wings on Rock*. Il lui manque le contact avec la figure vivante de l'acteur et avec la tridimensionnalité réelle des formes; imaginons le rendu expressif total que l'effet plastique de l'éventuel hologramme mobile aurait conférer à *Monsters of Grace*.

L'animation des onze apparitions, due à une reconstruction stéréoscopique numérique, réalisée par la «Kleiser-Walczak Construction Compagny», est basée sur de très lentes modifications de la «peinture virtuelle»: des déplacements et des actions élémentaires qui, en raison de leur extrême linéarité, s'imposent au regard avec une force hyper-réelle en se chargeant d'une vigueur expressive et symbolique. Le lien avec les «chansons» de Glass est toujours indirect ou focalisé sur un message non évident. L'évocation d'images à la Magritte est sans doute même trop claire (voir le tableau des maisons dans le parc, celui de la chaise en pierre qui descend sur la mer, les aigles en vol sur la grande muraille, les couples en habit de soirée contre un rideau sombre). Nous préférons penser à un oeil étranger, distant, élevé qui observe des fragments de la réalité et les conserve dans la mémoire optique : emblèmes énigmatiques de la condition humaine. Ainsi, dans le jeu d'analogies ou d'inspirations picturales, c'est à la pureté suprématiste de Malevitch que nous pensons, de même qu'à Mondrian, pendant la séquence des rectangles qui passent du noir au blanc, de l'obscurité à la lumière, à l'intérieur d'un espace céleste. Mais, au-delà du hasard apparent de l'assemblage mot-images, la pièce semble procéder selon un itinéraire précis : la descente du regard-objet (une aiguille) de l'espace cosmique à la terre, jusque dans la chair d'une main coupée, et enfin la remontée vers l'espace bleu ciel traversé par une lumière blanche et parsemé de rares étoiles. Nous pensons que la récupération d'une mythologie ésotérique et le thème des opposés (de la lumière-ombre en particulier) sont (comme dans *Wings on Rock*) essentiels à la compréhension de cette oeuvre. La musique et son chant riche et mélodieux répondent pleinement aux suggestions visuelles : la musique qui évoque l'âme abstraite des choses, la vision qui s'illumine de géométries musicale.

Cédons enfin la place aux paroles du poète pour évoquer d'une manière divergente et métaphorique, l'énigme pénétrante non seulement de *Monsters of Grace* ou de *Wings on Rock*,

mais bien de l'oeuvre toute entière de Robert Wilson :
«L'harmonie et les notes de la flûte / s'élèvent dans l'atmo-
sphère / et même si les harpes du monde entier / devaient
brûler, il y aura de toute façon / des instruments cachés qui
jouent”.

Laura Falqui¹

1. Traduction de l'italien : Brigitte Pasquet