

## Robert Wilson : la mise en beauté de la futilité de l'être

Louise Vigeant

Number 67, 1993

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/29354ac>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

### ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Vigeant, L. (1993). Robert Wilson : la mise en beauté de la futilité de l'être. *Jeu*, (67), 125–130.

## La visite



Dessin de Jean-Pierre Langlais.

**Louise Vigeant**

## Robert Wilson : la mise en beauté de la futilité de l'être

### Un souvenir, un retour

J'ai un souvenir de Robert Wilson, qui remonte au 27 novembre 1980 : un homme, vêtu d'un complet noir, lentement, avec un long couteau, assassine un enfant, assis sur un tabouret; puis une fillette en longue robe blanche, est déjà étendue sur le sol. L'aire de jeu ressemblait à une lumineuse page blanche qu'on aurait dépliée. Le spectacle a duré une heure quinze minutes. J'avais vu l'ouverture du 4<sup>e</sup> acte du *Regard du sourd*. Quelle a été ma réaction? D'abord une réaction de surprise, ce que l'on venait de me proposer différait nettement de ce que l'on pouvait voir sur les scènes théâtrales à Montréal à ce moment-là. Certainement d'incompréhension aussi — ne dit-on pas que ce qui est nouveau bouleverse nos codes de perception parfois au point d'empêcher toute communication? Devait-on tirer de cela un «sens»? (Cette question était au cœur des démarches artistiques modernes qui jetaient le doute sur les capacités des signes à transmettre quelque sens ou «vérité» que ce soit, d'où l'exploration de l'autonomie des matériaux, de leur «logique interne», jusqu'au minimalisme.) Et comme le sujet était particulièrement sordide — sans être macabre, étrangement — j'ai ressenti une sorte de révolte sourde que je n'osais exprimer. Toutefois, la beauté de ces images étant indéniable, la fascination l'a emporté sur l'interrogation intellectuelle. Je retenais de ce spectacle ses lignes pures, dessinées par la scénographie et la disposition des corps et des objets dans l'espace; son rythme ralenti, ses contrastes aussi : le noir tranchant sur le blanc éclatant; le mouvement de l'homme vers les enfants, même lent, qui accentuait leur immobilité, ses gestes le rendant vivant, lui, alors qu'eux étaient déjà du côté de la mort. Mais il n'y avait aucune émotion dans ce spectacle, aucune intériorité, ni chez cet adulte énigmatique ni chez les enfants victimes. D'ailleurs, de qui ou de quoi étaient-ils les



victimes? Je n'en savais rien. On m'avait montré quelque chose, mais on ne m'avait rien raconté. Je crois bien que ce fut là ma première expérience de spectatrice de ce que l'on appelait à l'époque une «performance<sup>1</sup>».

J'ai espéré longtemps le retour à Montréal de Robert Wilson. D'autant plus que, m'intéressant déjà au théâtre, je pouvais lire assez régulièrement dans des revues européennes et américaines des articles sur son travail ou des critiques de ses spectacles, qui ne manquaient jamais de susciter de nombreux commentaires élogieux. On parlait de l'avant-garde américaine qui déconstruisait les codes du théâtre. Déjà depuis *Einstein On the Beach*, l'opéra que Wilson a fait avec Philip Glass en 1976 et que certains Montréalais étaient allés voir à New York, Wilson était considéré comme un important artiste de notre époque<sup>2</sup>. À la fin des années soixante-dix, on a pu voir aussi à Montréal des danseuses comme Lucinda Childs ou Meredith Monk, une performeuse comme Laurie Anderson, qui participaient du même mouvement new-yorkais que Wilson et avec qui elles ont collaboré; on a entendu les Philip Glass et Steve Reich, dont les musiques répétitives irritaient les amateurs de mélodie, justement parce qu'elles refusaient, comme les mouvements de ces danseuses, ou les images de Wilson, de «raconter» quoi que ce soit. Bref, l'avant-garde, on connaissait un peu<sup>3</sup>... mais juste assez pour se sentir frustré de ne pouvoir en suivre toutes les manifestations.

Il aura fallu attendre jusqu'en 1993 pour revoir ici un spectacle de Bob Wilson : *Doctor Faustus Lights the Lights*, dans le cadre du Festival de théâtre des Amériques. Qu'il se faisait tard! Pendant les treize années qui se sont écoulées, cet artiste boulimique a beaucoup travaillé — surtout en Europe — proposant des spectacles aux dimensions exceptionnelles (*Ka Mountain and Guardenia Terrace*, à Shiraz en Iran, a duré quelques jours!). Des spectacles dont les scénographies et les éclairages étaient si puissants que des échos nous en sont parvenus jusqu'ici. Des spectacles dont l'esthétique a contribué à définir les paramètres de la postmodernité : non pas tellement à cause de ces expériences

1. Robert Wilson avait été invité par Chantal Pontbriand à participer au volet artistique d'un colloque intitulé «Performance et multidisciplinarité : postmodernisme», qui s'est tenu à Montréal à l'automne de 1980. Les actes de ce colloque ont été publiés par les Éditions Parachute, en 1981, sous le titre *Performance. Text(e)s & documents*. On peut y voir des photos de l'extrait qui a été présenté du *Regard du sourd*.

2. Robert Wilson, né à Waco au Texas, en 1941, s'est installé à New York pour étudier le design au début des années soixante. L'architecture, la sculpture, les arts plastiques l'ont attiré bien avant le théâtre. Il a fréquenté les Martha Graham, Alwin Nikolais, Merce Cunningham, a fait des films et de la danse. Voir *Robert Wilson and His Collaborators*, un livre de Laurence Shyer, publié par le Theatre Communication Group, à New York, en 1989.

3. C'était avant le Festival international de nouvelle danse, mais déjà souvent grâce à Chantal Pontbriand.

Ouverture du 4<sup>e</sup> acte du *Regard du sourd* de Robert Wilson. Photos de Pierre Boogaerts, tirées de *Performance. Text(e)s & Documents*, Parachute, 1981, p. 212-213.



[...] il n'y avait aucune émotion dans ce spectacle, aucune intériorité, ni chez cet adulte énigmatique ni chez les enfants victimes.



sur le temps et l'espace (tous les artistes importants ont fait ça!), mais à cause d'une nouvelle *manière* de faire, par exemple de citer les formes du passé plutôt que les idées (après que l'avant-garde moderne eut plus radicalement tourné le dos à l'histoire, selon le principe de la table rase), à cause aussi de cet accent sur l'*artifice*<sup>4</sup>, facilité par un déploiement technologique impressionnant (la « machine » ici n'est plus, comme chez les futuristes, le « modèle » positif et enthousiasmant, mais bien un outil parfaitement intégré que l'on utilise à fond), à cause de la présence d'une réelle *polyphonie* — Wilson ayant réussi cette déhiérarchisation des codes dont on parle depuis Artaud. Enfin, alors qu'on vivait une époque où les discours militants — socialistes et féministes entre autres — nourrissaient encore de leur utopie les pratiques artistiques, ces postmodernistes disaient de leur art qu'il était surtout sans prétention, entendons « sans message »<sup>5</sup>. Cela est-il possible? Il devait s'agir certainement d'un autre *type* de message. Sylvère Lotringer parlait, à propos de Heiner Müller, « d'une pensée brillante et paradoxale, débarrassée de toute forme d'implication affective »<sup>6</sup>; cette idée semble convenir aussi à Robert Wilson qui a développé un langage flirtant avec l'abstraction, mais qui n'en demeure pas moins un *langage*.

*Doctor Faustus Lights the Lights* de Gertrude Stein, mis en scène par Robert Wilson. Photo : Gerhard Kassner.



Au cours des ans, Wilson a en effet « parlé » de Freud, de Staline, de Danton, d'Edison, de la Reine Victoria; il a « monté » deux *Médée*, un *Alceste*, un *King Lear*, un *Parsifal*, deux textes de Heiner Müller : *Hamlet-Machine* et *Quartett*, *la Maladie de la mort* de Marguerite Duras, il s'est laissé inspirer par *le Martyre de Saint Sébastien* et par *Gilgamesh*, au travers de ses propres créations, dont *the CIVIL warS*, cette « épopée multinationale » sur laquelle il a travaillé à compter de 1981, et qui devait comporter plusieurs sections : allemande, hollandaise, américaine, italienne, japonaise, mais qui est restée inachevée. Les Montréalais n'auront vu aucun de ces spectacles.

4. Les déclarations de Wilson contre le naturalisme sont nombreuses : « [...] pour l'essentiel, le théâtre aujourd'hui est naturaliste. [...] je hais le naturalisme. Ça ne m'intéresse pas du tout. C'est le formalisme qui m'intéresse. Je pense que le naturalisme est un mensonge. Jouer « naturel » sur scène est impossible. C'est toujours artificiel. Aussi, si nous disons dès le départ que nous acceptons que ce soit artificiel, je pense que nous pouvons avoir une relation plus honnête à ce que nous faisons, à notre métier. » *Théâtre / Public*, n° 106, juillet-août 1992, p. 56.

5. Jean-François Lyotard : « On tient pour « postmoderne » l'incrédulité à l'égard des grands récits », *la Condition post-moderne*, Paris, Minuit, 1979, p. 7.

6. *Théâtre / Public*, n° 87, mai-juin 1989, p. 43.

## «L'humour, c'est juger en s'amusant<sup>7</sup>»

Il est faux de prétendre que le «sens» a été complètement évacué de cette œuvre, même si Wilson dit lui-même qu'il est plus important de voir que de comprendre, et qu'il a repris à son compte cette phrase de Susan Sontag: «Le mystère est dans la surface<sup>8</sup>.» Certes, de telles déclarations encouragent à ne voir que le côté spectaculaire du résultat, elles entretiennent en tout cas un malentendu sur la place de la signification dans cette démarche. Car peut-on créer impunément un spectacle à partir de la guerre de Sécession américaine comme *the CIVIL war*? Peut-on s'«attaquer» à des mythes aussi forts que ceux de Médée ou de Faust sans que, dans cette opération, ils ne se mettent à dire de nouveau «quelque chose»? En fait, si ces spectacles nous posent de sérieux problèmes de compréhension, c'est qu'ils misent sur des images qui doivent plus à la rêverie qu'à l'illustration, qu'ils juxtaposent gestes, bruits et mots, accordant à chacun une autonomie qui invite à une perception morcelée; c'est aussi que nous sommes tous encore très marqués par le rationalisme, la pensée dominante depuis des lustres, et que nous supposons toujours qu'une pensée globale se cache derrière les images. Or l'art se fait de moins en moins thérapeutique. D'ailleurs, le recours aux mythes n'est-il pas un signe que l'esprit cherche par d'autres moyens que celui de la raison à comprendre son rapport avec le monde et l'au-delà<sup>9</sup>?

Si j'ai retrouvé dans *Doctor Faustus Lights the Lights* cette atmosphère envoûtante qui m'avait impressionnée dans *le Regard du sourd*, en plus du thème récurrent de la mort (Faust tue le garçon et le chien, la jeune femme est piquée par le serpent), si j'ai été éblouie par la beauté de la scénographie et des éclairages inouïs — ce à quoi la réputation de Wilson nous avait préparés —, j'ai été surprise par la présence de l'humour dans ce spectacle. Les clins d'œil à la comédie musicale ont trahi les origines américaines de Wilson et sont apparus comme un moyen particulièrement inusité pour renouveler le discours sur Faust! L'ironie avec laquelle Wilson traite son sujet encourage le spectateur à un certain détachement qui le fait, à son tour, interroger les désirs et motivations de cet illustre personnage. Ici, Faust — dans la version de Gertrude Stein que Wilson donne à entendre<sup>10</sup> — est prêt à sacrifier son âme pour avoir le pouvoir, tel Edison, de créer la lumière, métaphore moderne des Lumières du XVIII<sup>e</sup> siècle. Mais cet homme ne le fait pas avec l'avidité qui caractérise habituellement la quête de savoir de Faust. Comme s'il savait déjà que son projet est non pas tellement condamné à l'échec mais inutile. Et qu'il s'en foutait. Faut-il voir dans cette attitude

7. René Payant, *Véduze*, Éditions Trois, 1987, p. 360.

8. Voir l'article «Wilson selon Wilson», *Théâtre / Public*, n° 106, juillet-août 1992, p. 9.

9. Déjà Nietzsche disait qu'il était illusoire de penser «pouvoir guérir par la connaissance la blessure éternelle de l'existence», *La Naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, coll. «Idées», 1949, p. 120.

10. La création de cet «opéra» de Gertrude Stein date de 1938. On peut en lire une traduction française de Marie-Claire Pasquier dans *Théâtre / Public*, n° 48, novembre-décembre 1982. Notons que Julian Beck et Judith Melina l'avaient choisi pour le premier spectacle du Living Theatre en 1951. Une mise en scène de ce texte, signée Richard Foreman, a également été vue au Festival d'Automne à Paris en 1982.



On m'avait montré  
quelque chose,  
mais on ne m'avait  
rien raconté.  
Je crois bien  
que ce fut là ma  
première expérience  
de spectatrice  
de ce qu'on appelait  
à l'époque une  
«performance».

Paul Cézanne, *Femme à la cafetière*, 1890-1894.  
Bob Wilson a fait, en 1989, sur la toile de son peintre préféré, un film de 6 min. produit par le Musée d'Orsay.





*Doctor Faustus Lights  
the Lights.* Photo:  
Gerhard Kassner.



un signe du passage de la modernité, à laquelle l'art «désarticulé» de Gertrude Stein a participé, à la postmodernité plus indifférente au sort de l'homme? L'humour presque cynique de Wilson, qui vient se marier paradoxalement au formalisme, me semble tenir de cette disposition de l'esprit qui constate «les dégâts», avec désinvolture, c'est-à-dire sans inquiétude ni remords, une manière tout à fait récente de voir le monde.

Le texte de Stein était déjà critique à l'égard de l'idée de progrès, la mise en scène de Wilson radicalise le propos, en déshumanisant encore plus la scène, en entretenant le doute sur le sérieux de l'entreprise et, en particulier, avec cette image finale où le carré de lumière s'amenuise graduellement, comme si un objectif de caméra se refermait lentement, jusqu'à s'éteindre complètement, nous laissant tous, personnages et spectateurs, dans la plus totale noirceur. De la même manière, Wilson transforme le questionnement sur l'identité en une quasi-affirmation de la disparition même de l'individualité. Si, chez Stein, Faust ouvre la pièce avec un «Que suis-je?» qui place la pièce sous le signe d'une crise d'identité allant même plus loin que le «qui suis-je?» plus commun, Wilson fragmente irrémédiablement le personnage quand il le fait incarner par plusieurs comédiens. Tout comme Méphisto qui apparaît en deux versions, l'une noire, l'autre rouge, et comme le personnage qui s'appelle (choix aussi étrange qu'éclairant) Marguerite Ida et Hélène Annabelle, et qui est pris en charge ici par trois comédiennes. L'effet d'éclatement du sujet est amplifié par le fait qu'il est difficile, parce que les voix sont modifiées techniquement, de bien distinguer qui parle et à qui appartiennent les voix. Cela crée même parfois une impression d'ubiquité et évacue tout sentiment d'angoisse.

★  
[...] l'avant-garde,  
on connaissait  
un peu... mais  
juste assez pour  
se sentir frustré  
de ne pouvoir  
en suivre toutes  
les manifestations.

#### **Le monde de l'incertitude ou de la futilité**

L'absence de coïncidence entre la voix et le corps, la multiplication des interprètes, le vide du décor qui refuse tout ancrage réaliste, à eux seuls, ces quelques choix de mise en scène réussissent à dérouter le spectateur qui, en plus, entend un texte au rythme très particulier (récité par de jeunes comédiens allemands qui ignorent l'anglais, dit-on (ce

dont on peut toutefois douter), texte qui semble se chercher lui-même au fil de ses nombreuses répétitions, reprises et incertitudes.

«Ai-je seulement une âme à vendre?» demande encore Faust, dans une sorte de flottement existentiel<sup>11</sup>; cette question résume sûrement l'état d'incertitude dans lequel baigne actuellement l'être humain qui se démène dans un monde où la «réalité virtuelle» commence à concurrencer la réalité (faudra-t-il dire «réelle?»), un monde où, plus que jamais, l'image se confond avec son modèle (si modèle il y a), un monde où la recherche du sens est de plus en plus une affaire de nostalgie. Tandis que le «laissez-moi tout seul» final, loin de reprendre les cris de solitude des maintenant familiers personnages beckettiens, accablés par l'absurdité, et qui résonnent encore dans nos cœurs, m'apparaît être une tentative tout à fait nouvelle d'affirmation, d'autonomie, sans aucun relent de déréliction, un geste de liberté mais que ne guide aucun idéal. ◆



Les clins d'œil à la comédie musicale ont trahi les origines américaines de Wilson et sont apparus comme un moyen particulièrement inusité pour renouveler le discours sur Faust!

11. Cette expression doit beaucoup aux idées de Gilles Lipovetsky exprimées dans *l'Ère du vide — Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, coll. «Folio Essais», 1983.