

## L'espace entre les doigts : parcours de Robert Wilson

Exposition Centre Pompidou

*Mr Bonjangles' Memory Og son of fire*

6 novembre 1991 – 27 janvier 1992

Marie-Claire Pasquier

« On ne regarde pas la lune,  
mais le doigt qui montre la lune. »

Beau mais secret, mystérieux, inexplicable, voilà ce que s'est longtemps dit, se dit encore le spectateur devant le déroulement d'images, souvent muettes, ou accompagnées d'une musique obsédante, de tel ou tel spectacle de Robert Wilson. Le secret fait, de toute évidence, partie de la fascination qu'exerce cet univers énigmatique, peuplé de corps en marche, d'objets insolites. « Théâtre de visions », dit Stefan Brecht : Explique-t-on une vision ? Le dialogue avec les dieux est le plus souvent muet, de part et d'autre. « La réalité mêlée au rêve, l'inexplicable de tout dans le regard du sourd », disait déjà Aragon lorsque fut présenté à Nancy, puis à Paris, en 1971, cet étonnant « miracle » qu'était *Deafman Glance, Le Regard du sourd*. John Cage, qu'admire depuis toujours Robert Wilson, donnait ce conseil inspiré de Confucius : « Contentez-vous de ne rien faire, et les choses se transformeront d'elles-mêmes. » Robert Wilson, dans le même esprit, semble vouloir intervenir le moins possible, et surtout ne pas interpréter. Par une sorte de sainteté séculière, il semble se borner à contempler — et à nous faire contempler — « les choses telles qu'elles sont », comme disait Gertrude Stein, qu'il admire aussi, et cite souvent.

On peut malgré tout mieux comprendre la démarche entêtée de Robert Wilson à la lumière de sa triple formation : deux apprentissages parallèles, celui de l'architecture et du design, et celui du travail thérapeutique avec des enfants victimes de lésions cérébrales. Et puis l'influence de l'important mouvement artistique des années 60-70 à New York, en particulier ce qu'on a appelé d'abord « happenings », puis « performance art ».

Architecture : Robert Wilson s'est spécialisé dans ce qu'on appelle « interior design ». Dès ses premiers spectacles, il structure l'espace, il le mesure, il évalue les distances, les déplacements, il joue avec le proche et le lointain, avec les proportions. Il est arpenteur, géomètre. « Ce que je fais est avant tout un arrangement architectural », déclarait-il en 1977. Dès ses premiers spectacles, il meuble l'espace scénique d'objets de son invention, avec une attention toute particulière portée aux chaises dont il accentue à dessein les verticales ou les horizontales. Dans *Le Regard du sourd*, il y avait une chaise-horloge qui mettait quatre heures à descendre des cintres. Vides, exposées dans un espace-parcours, ces chaises qui furent conçues pour un spectacle et en portent encore le nom — Reine Victoria ou Albert Einstein — semblent encore habitées d'une présence fantomatique. Elles qui furent socle, ou cadre d'une présence, deviennent à leur tour sculpture, elles se doublent en quelque sorte de l'essence de leur forme.

De son expérience de thérapeute, Robert Wilson a gardé la vertu de la confiance : confiance dans les ressources inexplorées du corps, dans le travail sur les formes de communication non verbales. Aucun geste ne va de soi, rien de tel qu'un handicap moteur ou autre pour mesurer la complexité du moindre mouvement — lever une main, tourner sur soi-même — comme du moindre énoncé. S'asseoir, se lever : les « performers » de Robert Wilson le font avec une extrême concentration qui leur donne, curieusement, l'air absent, indifférent : comme absorbé par quelque chose d'invisible. Quant à l'impression de lenteur qui se dégage de cette attention au moindre geste : Robert Wilson affirme ne pas ralentir les mouvements, mais se borner à ne pas les accélérer. À propos de *The Life and Times of Sigmund Freud* (1969), il disait : « Ne pas imposer au public un sens différent du temps, mais simplement laisser au temps existant le temps d'être naturellement le temps. » Robert Wilson pense aussi qu'on peut écouter avec le corps. Le petit Raymond Andrews, sourd-muet, qui est resté cinq ans avec la Byrd Hoffman School of Byrds fondée par Wilson, en est un exemple : quand on jouait du piano, il touchait les différentes parties de son corps, comme si les vibrations des sons étaient reçues par des zones différenciées, les aigus en haut, les graves en bas.

On pense à l'aveugle-né des philosophes, qui s'imaginait que la lumière « devait être quelque chose d'agréable comme le sucre ». Et puis il y a les mots qui, par certains enfants, sont perçus comme des objets. Ainsi Christopher Knowles, autiste, qui a joué dans *Ka Mountain* (1972) et dans *La Lettre à la Reine Victoria* (1974) ; Wilson disait que pour lui « les mots se font et se défont comme des molécules qui éclatent dans toutes les directions dans le temps, comme s'ils étaient en trois dimensions dans l'espace ».

Enfin Robert Wilson s'inscrit dans le mouvement new-yorkais d'où sont nés les « environnements », les « action-collages », les « happenings » et autres « événements » appelés suivant les cas « installations » ou « performances ». Le propre de ce mouvement, c'est de déconstruire la représentation, de sortir du cadre dramatique. La performance tend à se rapprocher d'un phénomène naturel. Jean-Jacques Lebel l'avait très bien dit à l'époque, d'une façon qui aide à mieux comprendre Wilson : « Vraiment on pourrait dire d'un happening de Ken Dewey, du cinéma de Jerry Joffin, ou du "rite" d'Angus Mac Lise, qu'ils se fondent lentement dans le monde, s'y maintiennent quelque temps, irradient et se dissolvent à nouveau imperceptiblement ». À la différence des acteurs, les « performers » sont eux aussi, « au naturel ». Ils ne jouent pas un rôle, ils ont des activités. Ils s'appellent, dans les spectacles de Wilson, « homme endormi », « homme debout en noir », « femme assise sur le banc », « femme assise sur la chaise »... Autre caractéristique, commune à Wilson et à des artistes comme Lee Breuer, Meredith Monk ou Laurie Anderson : le refus de séparer artificiellement les différentes formes artistiques : « Je ne vois pas de séparation entre la danse et le théâtre. Cela forme un tout », dit Robert Wilson, qui ajoute : « Je pense à la ligne d'un bras, d'un cou, d'une épaule ou à *l'espace vide entre les doigts* dans tout ce que je fais, en un sens, c'est de la danse » (à propos d'*Alceste* (1986). Rien d'étonnant à ce que la forme *opéra* soit privilégiée par ces artistes qui sont à la recherche d'une forme d'art total. La musique permet une immersion du spectateur qui vient contrebalancer la distance « graphique » imposée par Wilson. C'est cette image de la mer qui est souvent employée pour décrire la musique de Hans-Peter Kühn, fidèle collaborateur de Robert Wilson. En même temps, la musique problématise le rapport de l'espace au temps : au temps de la mémoire ou de l'oubli. « Je pensais tout le temps à un espace qui donnerait la sensation d'une perte de mémoire », dit Wilson à propos de *Death Destruction and Detroit* (1979). Quant au lieu de l'exposition-parcours d'aujourd'hui (qui comporte le mot « mémoire » dans son titre), Wilson le voit « non pas comme un espace intemporel, mais comme un lieu propice aux souvenirs ».

## Statut de l'objet

Le visiteur trouvera donc, dans cette exposition, des objets disparates en apparence mais tissant entre eux des réseaux secrets d'associations que chaque spectateur pourra percevoir à son rythme, à son gré. Des objets scéniques, les chaises, qui sont comme des vestiges, des traces de spectacles qui, un jour, eurent lieu, et qui pourraient peut-être, un jour, à partir de ces chaises, avoir lieu à nouveau. Des objets acoustiques, la musique de Hans-Peter Kühn, qui donnent au visuel une couleur de « passé », une unité de ton, d'atmosphère, comme la couleur sépia des vieilles photographies. Des objets filmiques — images d'images, animées, sonorisées, en couleurs gaies, bariolées, avec des gags, jouant comme dans les films comiques sur le grand et le petit, la chute, la surprise. Enfin des objets picturaux ou sculpturaux choisis par Robert Wilson en vertu d'affinités électives parmi les artistes au Musée d'art moderne dont il se sentait proche. Notons à ce propos une chose. Dans la représentation classique, le tableau n'est plus un objet, il est comme un miroir immatériel où vient se refléter une image lisse comme une photographie, d'où sont effacés les traces, les repentirs, les marques du pinceau, l'épaisseur de la peinture. Ce qu'a choisi Wilson, en revanche, ce sont des œuvres modernes qui montrent encore l'attachement ou l'arrachement à la matière (paradoxalement, la peinture dite « abstraite » retrouve elle aussi ce sens du matériau brut, avec ses contraintes, ses accidents). Regardons un instant le catalogue. Wilson a choisi *La Poupée* de Bellmer : « bois peint, cheveux, chaussettes et chaussures », « mannequin moderne », disait André Breton : c'est presque déjà une « installation ». Naturellement, on trouve une des boîtes de Joseph Cornell, portant le titre *Museum*, amoureusement compartimentée « avec 20 flacons contenant divers éléments ». Et encore : « peinture à l'émail sur mousseline plâtrée, sur structure de fil de fer » (*Pink Cap*, de Claes Oldenburg), « Argile et sable » (*Observatoire abandonné* de Charles Simonds), « tissus encollés peints sur armature de grillage et objets divers collés » (une mariée de Niki de Saint-Phalle), « granit et boussole » (*Direction*, de Giovanni Anselmo).

Mais l'affinité majeure, c'est avec Giacometti qu'on la trouve. La pierre grise dont est faite la « femme debout » qu'a choisie Wilson, ce pourrait être la lave durcie déversée, vivante, par le volcan que Wilson a installé au fond de son exposition comme si, du mur du fond, sans fond, venait la menace. Et tout ce que Genet, homme de théâtre, disait des statues de Giacometti, semble étonnamment proche de ces objets-sculptures que présente Wilson aujourd'hui. Ainsi : « ...autour d'elles l'espace vibre, rien n'est plus en repos ».

Ou encore : « Ses statues me donnent encore l'impression qu'elles se réfugient, en dernier lieu, dans je ne sais quelle infirmité secrète qui leur accorde la solitude. » Et aussi : « Qu'on regarde bien : ce n'est pas le trait qui est élégant, c'est l'espace blanc contenu par lui. Ce n'est pas le trait qui est plein, c'est le blanc. » C'est bien là le regard de Bob Wilson, le regard qui *inverse* les vides et les pleins, c'est bien là « l'espace entre les doigts ».