

Bob Wilson et l'Europe, lieu de mémoire

Théâtre /public, n° 106, « Robert Wilson », juillet-août 1992

Marie-Claire Pasquier

Historiquement, l'aventure européenne de Bob Wilson a commencé avec le Festival de Nancy en 1970 : c'est là que les Français purent découvrir *Le Regard du sourd*, spectacle muet, limpide et mystérieux. Le choc fut de l'ordre de la révélation. Ensuite, presque aussitôt après, ce fut Rome, puis Paris, puis Amsterdam. Aragon poussa des cris émerveillés devant ce « grand Jeu du Silence », cette « extraordinaire machine de la liberté ». On sait moins bien ce que représenta pour Bob Wilson lui-même ce premier contact avec un public étranger, mais on peut deviner qu'il fut assez insensible aux clameurs, et que « étranger » ne veut pas dire grand-chose pour un homme qui sait voir et montrer l'étrange dans un simple geste, une image, un mot, un regard. Il ne faudrait pas pour autant brandir les grands drapeaux de l'« universel », du « cosmopolite » ou de l'« international ». Déjà, et toujours depuis, Bob Wilson (et les spectacles dont il est le maître d'œuvre) a une intensité de concentration qui le rend présent, *hic et nunc*, où qu'il soit, qui le rend aveugle et sourd, instantanément, à tout ce qui n'est pas ce grand champ lumineux, magique, qu'est la scène où se déploie son rêve éveillé : « la réalité mêlée au rêve », disait encore Aragon, « l'inexplicable de tout dans le regard du sourd ».

Que voit Wilson quand il ferme les yeux (comme dirait Gertrude Stein), que voit-il quand il ouvre les yeux ? La question n'appelle pas de réponse, pas plus que la question : que nous montre-t-il quand nous partageons avec lui ce rêve éveillé ? Mais si le rectangle blanc qu'il anime est en quelque sorte hors-lieu, hors-temps (comme le mythe, ou comme la musique), l'homme Robert Wilson, l'artiste américain Robert Wilson a, lui, un rapport aux lieux où il se produit, où il rencontre un public. L'artiste Wilson n'est pas seulement un rêveur, il est aussi (sa « carrière » le prouve) un formidable entrepreneur ou architecte de ses spectacles, un formidable transformateur, animateur, promoteur, communicateur, publiciste, chef

d'orchestre, solliciteur, récepteur-émetteur. Il se heurte à des réalités économiques, financières, matérielles, il n'est pas seulement artiste mais producteur (comme un peintre qui serait marchand de tableaux), il doit convaincre ses partenaires, présenter des projets, monter des opérations. L'artiste est aussi un chef d'entreprise. Autant, dans son art, il insiste pour protéger le mystère, pour ne jamais *interpréter* ni *expliquer*, autant, dans son activité d'organisateur, il sait être tenace, entêté, convaincant, minutieux, insistant, en un mot, *averti*.

Un seul échec retentissant, qui l'ébranla jusqu'aux racines, c'est ce projet gigantesque commencé dans plusieurs villes d'Europe, avec des thèmes et des collaborateurs différents, sous un même titre et sous-titre : *The CIVIL wars: A Tree Is Best Measured When It Is Down*. L'apothéose devait être le retour à l'Amérique, les membres européens de ce corps réunis en un gigantesque spectacle à Los Angeles, à l'occasion des Jeux Olympiques de 1984. Un budget considérable avait été mobilisé, tout avançait vers le moment grandiose, ce « colosse » allait prendre vie, et puis, comme pour le départ des fusées, parfois, cela ne se fit pas. Ironiquement, l'arbre abattu qu'on pouvait mesurer, ce fut Wilson lui-même.

Faut-il s'en désoler ? Peut-être pas. Il y aurait eu là une consécration officielle relayée par les médias, l'esprit « olympique » faisant de Bob Wilson le champion de l'Occident montant sur le podium, le « baladin du monde occidental ». Triomphe personnel pour l'artiste, certes, mais aussi, inévitablement, récupération, et perte peut-être de ce mystère qui empêche les grandes machines wilsoniennes de devenir mussoliniennes. Choisissons plutôt de nous réjouir de ce qui fut, de ce qui se fit : un même projet animé par un même homme dans diverses villes qui lui imprimaient chacune leur spécificité : Munich, Fribourg (sous forme de « workshops »), Rotterdam (avec tournées en France), Rome. Et, en Amérique, les *knee plays* ou « entr'actes » ou « articulations » (avec tournées en Europe).

Le rapport à l'Europe de Bob Wilson est à replacer dans le contexte de son rapport à l'espace, de son rapport aux lieux. Ce qu'il a de plus américain, peut-être, c'est son extraordinaire mobilité, qui confine à l'ubiquité. Tel le furet, « il est passé par ici, il repassera par là », il n'est jamais là où on le cherche, mais, par le jeu des transports rapides des personnes et des documents (l'avion étant par lui utilisé à peu près comme un fax, et l'hôtel comme une loge d'artiste ou comme le bureau « de campagne » de l'homme d'affaires ou de l'homme politique), Bob Wilson est à chaque heure du jour ou de la nuit à ses télécommandes. La création elle-même se fait sur le terrain, ou « à vue », en constante collaboration avec techniciens, « performers », compositeurs, librettistes ou dramaturges, tout en sauvegardant

une totale autonomie par rapport à eux. Sa relation privilégiée, c'est peut-être la *juxtaposition*. Même le passé historique, il le transforme en espace. Les villes d'Europe le fascinent, parce qu'on y voit à la fois le présent dans son mouvement continu, incessant, et les vestiges du passé, éloquents dans leur mutisme. Wilson aime les villes, il aime *la ville*, symboliquement. Comme Proust, on l'imagine rêvant sur les noms des villes chargées d'histoire : Cologne, Amsterdam, Berlin, Milan, Palerme, Paris, Rome. Mais, une fois sur place, il a l'œil de l'architecte, de l'urbaniste, il juge les volumes, les vides et les pleins, ce qui bouge brusquement ou imperceptiblement, ce qui reste immobile. En même temps, rien ne l'intimide. Rien ne le dépayse, il est partout chez lui. Marginal, éternellement, au centre du monde à chaque seconde. Centre, périphérie : son image privilégiée est celle du cube de cristal à l'intérieur d'une pomme ; c'est donner à la pomme la transparence du verre, et au cube la tiédeur charnue du fruit.

En tant qu'artiste-entrepreneur, il joue, en permanence, sur plusieurs registres. La preuve, c'est qu'il dessine plus volontiers qu'il ne parle. C'est sa façon à lui d'être à la fois récepteur et émetteur, réceptif et créateur. Il décompose, il recompose. C'est son regard et le trait qu'il dessine qui parlent. Comme la ville, à qui sait la voir. Comme l'espace scénique, qui se déploie dans le temps hors-temps de la représentation.

Le contact avec l'Europe — affectif et professionnel, indissolublement — passe par deux médiations : les langues, les personnes. Pour ce qui est des langues, on peut rappeler ici l'avertissement jadis lancé par T. S. Eliot (un autre Américain d'Europe) : le jour où l'Europe cessera, disait-il à peu près, d'être une entité spirituelle, elle ne sera plus qu'un conglomérat d'individus parlant des langues différentes. Du coup — et c'est là le point qui nous intéresse — ils n'auront *même plus besoin* de parler des langues différentes, puisque ce qu'ils auront à se dire pourra être dit, indifféremment, dans n'importe quelle langue. Contre cette uniformité appauvrie, Bob Wilson, qui parle si peu, est un rempart, car il a l'amour des langues, et de leur mystère. Comprendre est moins important qu'entendre, que savoir écouter. Bob Wilson *voit* les mots, en quelque sorte, et c'est l'une des raisons de son affinité avec Gertrude Stein, et de son admiration pour elle. Comme elle, il fait jouer les mots, dans l'éclairage insolite de la répétition ou en les faisant passer par le filtre de l'enregistrement, du cri au chuchotement. Les voix, dont on ne perçoit pas forcément l'origine, masquée qu'elles sont par les baffles, ne transmettent plus que des affects : séduction, peur, menace, gratitude, accords et désaccords.

Quant aux personnes : là aussi se mêlent le rôle professionnel et le lien affectif. Quand, sur ses programmes, Bob Wilson *remercie* ceux qui l'ont aidé, ce n'est pas pur protocole, c'est un *vrai* remerciement, qui s'adresse en particulier à chacun, qu'il ait donné des dollars ou distribué des tickets. De plus en plus, au fur et à mesure que ses productions croissent en professionnalisme — et en coût —, les rouages se multiplient, et Bob Wilson s'entoure de ce qu'on a pu appeler « une armée internationale » d'acteurs ou « performers » — souvent appelés simplement « participants », et qui sont, si l'on peut dire, de la main-d'œuvre locale de décorateurs, d'ingénieurs du son, d'éclairagistes, de danseurs, de compositeurs et musiciens. Certains, les fidèles de toujours, d'autres plus occasionnels (mais l'occasionnel, c'est souvent « l'heureuse surprise », « la chance d'un fruit mûr »).

Les collaborateurs les plus proches, les plus essentiels, ce sont les compositeurs, qui sont le plus souvent américains, mais pas toujours. Tout le monde connaît Philip Glass et sa musique dite « répétitive », qu'on associe aux images lentes et fluides de Bob Wilson. Il faut citer aussi Alan Lloyd (mort en 1986), Laurie Anderson, Nicolas Economou, David Byrne et, pour les bruitages qui sont une véritable musique depuis les années 80, l'Allemand Hans-Peter Kühn. Par la multiplication des micros, Kühn crée un véritable espace sonore. Récemment, les grands compositeurs du répertoire d'opéra ont fait leur apparition dans les créations de Bob Wilson, depuis qu'on lui a confié des mises en scène d'*opéras* au sens classique du terme, et non plus au sens où *Einstein on the Beach*, par exemple, était baptisé « opéra ». Citons la *Médée* de Marc-Antoine Charpentier en 1984, l'*Alceste* de Glück en 1986, la *Salomé* de Richard Strauss en 1987, *Doktor Faustus* de Manzoni en 1989, *Le Martyre de Saint Sébastien* (baptisé « mystère ») de Claude Debussy, *La Flûte enchantée* de Mozart en 1991, et tout récemment le *Parsifal* de Wagner.

Voici donc Bob Wilson rattaché, paradoxalement, à tout un patrimoine culturel européen, d'inspiration grecque ou chrétienne, relayé par des livrets d'opéra et de la musique « classique ». Comment « traite »-t-il ce matériau ? Avant de répondre, il faut mentionner deux de ses collaborateurs devenus les plus indispensables à des titres différents.

Le premier, ou plutôt la première, c'est Maita di Niscemi : née princesse italienne, cousine du directeur de l'opéra de Rome, elle a rencontré Bob Wilson en 1976 et, depuis 1978, cette « grande dame » est devenue sa « dramaturge » au sens allemand du terme, faisant pour Wilson les recherches qui lui donnent accès à tout un domaine jusqu'alors inconnu de lui, à savoir la tradition littéraire et historique de la France, de l'Italie ou de l'Allemagne, à travers

des documents iconographiques ou des « textes trouvés », comme on dit objets trouvés ou enfants trouvés. Elle a mis à sa disposition des ressources précieuses, permettant au « barbare » américain (au sens de James), à l'autodidacte, de s'approprier par greffe toute une culture ; d'avoir accès, en quelque sorte, au passé *codé* de l'Europe. Et, miracle, sans lui faire perdre l'innocence rusée de son regard, ni ce qu'on peut appeler, prudemment, son *originalité*.

Autre collaborateur très important pour comprendre l'évolution de Bob Wilson vers une certaine soumission au rapport plus traditionnel entre mise en scène et *texte*, l'une ayant pour fonction de servir l'autre plutôt que, comme ce fut le cas, de le précéder, voire de le supplanter, ou de s'en passer : l'écrivain allemand-berlinois, formé par ce qu'on appelait encore l'Allemagne de l'Est, ou RDA, Heiner Müller. Heiner Müller avait commencé par écrire des textes dramatiques pour le Maxim Gorky Theater, puis pour le Berliner Ensemble, enfin pour la Volksbühne. Avant de rencontrer Wilson, en 1977, il avait vu de lui *Network*, à Munich, et une répétition de *Death Destruction and Detroit* à Berlin (malgré son titre, cette pièce a pour point de départ une photo montrant Rudolph Hess au moment des procès de Nuremberg — même si son nom n'est à aucun moment mentionné). Les deux hommes se rencontrent à Cologne, et c'est à Heiner Müller que Wilson fera appel pour lui écrire le quatrième acte des *CIVIL wars*.

Heiner Müller et Bob Wilson sont radicalement différents. Ils s'en aperçoivent dès qu'ils comparent leurs souvenirs d'enfants nés l'un à Berlin et l'autre au Texas. Mais on peut dire qu'ils font un usage comparable de la culture : c'est celle du *réemploi*. Les Siciliens, on le sait, mais pas eux seulement, bâtissaient leurs cathédrales sur le site d'un ancien temple païen dont ils réutilisaient, dans toute la mesure du possible, le matériau — par exemple les colonnes encore debout. Le réemploi en peinture a souvent pris la forme de l'imitation. C'est à la fois un geste de rupture et de continuité, ou d'hommage. On salue les vieux maîtres avant de leur tourner le dos, on reconnaît sa dette. Wilson casse le modèle de l'*œuvre unique* en jouant sur des versions diverses du même thème. L'*Alceste* de Glück est précédée d'une *Alcestis* traduite en anglais, sur une musique de Laurie Anderson, avec un Prologue intitulé *Description of a Picture* de Heiner Müller, et un Epilogue traduit du japonais, *The Bird-Catcher in Hell*, plus des extraits du poème de Rilke *Alkestis* : comme un graveur ferait des séries de lithos, ou Picasso des « Peintre et son modèle », à la manière de tel ou tel.

Autre exemple, *Médée* : Bob Wilson se réjouit de pouvoir monter simultanément en 1984 celle de Marc-Antoine Charpentier et une autre version directement inspirée d'Euripide

pour laquelle il fait commande d'une musique à l'Anglais Gavin Bryars. Jacques Lonchamp avait à l'époque critiqué la musique, « tonale, planante, décorative, ne touchant jamais les fibres profondes... et affadissant la prodigieuse cristallisation des gestes et chorégraphies, sans leur offrir un substrat assez riche sur lequel ils puissent s'appuyer » (*Le Monde*, 27/10/84).

Heiner Müller, interrogé sur le « réemploi » de ses textes par Wilson, dit à peu près ce que nous disions à propos de l'approche visuelle des mots. Ce qui lui plaît le plus, c'est que Bob Wilson ne cherche pas à *interpréter* son texte. (Claude Régy s'impose la même discipline avec les textes dramatiques. C'est pour laisser, dans son cas, le texte *ouvert*, pour ne rien imposer, ne rien réduire par la mise en scène.) Pour Wilson, dit Müller, un texte est comme un objet, comme un meuble (alors qu'on l'a vu, par ailleurs, traiter les meubles comme des sculptures). Il se borne à le *présenter*. Les textes sont comme des galets posés au fond d'une rivière. L'eau des images coule sur eux librement, circule, sans les décolorer ni les déformer. Et Wilson emploie presque la même métaphore : les textes de Müller sont comme des pierres ou des rochers qu'on peut mettre dans la neige, dans le sable, dans l'océan ou dans l'espace sans modifier leur nature.

Parmi tous les matériaux que Wilson a utilisés récemment, on croit pouvoir remarquer le rôle privilégié des vieilles légendes allemandes telles qu'elles sont apparues dans *The Black Rider: The Casting of the Magic Bullets*, en collaboration avec le poète américain William Burroughs : œcuménisme, là encore, d'un spectacle qui fut présenté d'abord à Hambourg, puis à Berlin, Amsterdam, Vienne, et finalement Paris, en 1990. C'est le retour, qu'on peut juger un peu trop systématique, à l'esprit d'enfance (y compris l'enfance collective des peuples). Du mythe au conte de fées, il faudrait voir ce qui est gagné, ce qui est perdu.

Autre exemple d'influence germanique et de réemploi (voire même de réemploi de réemploi) : après le *Doktor Faustus* à l'italienne de Manzoni, à la Scala de Milan (mais inspiré par le roman de Thomas Mann), il est logique que Bob Wilson s'intéresse enfin au *Doctor Faustus Lights the Lights* de Gertrude Stein (écrit en 1938).

C'avait été, en 1950, le tout premier spectacle du Living Theatre de Julian Beck et Judith Malina, sur une musique de Richard Banks. Deux ans plus tard, la pièce était jouée à Sarah Lawrence sur une musique de Meyer Kupferman. En 1954, à New York toujours, sous forme de ballet, sur une musique de Charles Wuorinen.

Il y a tout juste dix ans, au Théâtre de Gennevilliers, Richard Foreman, contemporain de Bob Wilson, a monté la pièce en version française, sous le titre de *Faust ou la Fête électrique* (voir *Théâtre/public*, n° 48, novembre-décembre 1982). Et cette année, un jeune musicien, François Ribac, a écrit à partir de ce texte une musique intitulée *Marguerite Ida & Hélène Annabelle, opéra*, qui a donné lieu à une mise en scène de Didier Doumergue, interprétée par la chanteuse allemande Eva Schwabe. Coïncidence, heureuse surprise ? Là encore, « la chance d'un fruit mûr ». Ou, comme disait Cocteau, qui croyait au hasard comme d'autres croient au destin : « Ces mystères nous dépassent, feignons d'en être l'organisateur. »