

Bob Wilson et le mythe de la tradition universelle

Recherches anglaises et nord-américaines (RANAM),
n° 29, « L'invention de la tradition », 1996

Marie-Claire Pasquier

« Je suis le primitif d'un art nouveau ».
Cézanne
The Tradition of the New
(Exposition du Musée Guggenheim, New York)

Mythe/culture/tradition : références culturelles

On prendra ici (dans le titre déjà) le terme « mythe » au sens courant, populaire, d'illusion, d'horizon fallacieux. Exemple d'énoncé : « Une tradition universelle, c'est un mythe ». Un oxymore, plutôt ? si vous voulez, pour les savants. De toute façon, le terme « mythe » ne se laisse pas facilement enfermer dans un sens aussi restreint. Et d'emblée s'ouvre la question : Mais, par le mythe, justement, ne pourrait-on pas atteindre à une culture (on feindra de ne pas remarquer le glissement) universelle ? Œdipe, Faust, Orphée, Sisyphe, Don Juan, Prométhée. Regardez le parcours de Bob Wilson (en respectant l'ordre hasardeux de la chronologie des spectacles, tributaires de commandes, d'occasions, d'occasions manquées) :

- Freud (*The Life and Times of Sigmund Freud*, 1969).
- Staline (*The Life and Times of Joseph Stalin*, 1973).
- La reine Victoria (*A Letter for Queen Victoria*, 1974).
- Einstein (*Einstein on the Beach*, 1976).
- Rudolph Hess (*Death Destruction and Detroit*, 1979).
- Edison (*Edison. A Play in Four Acts*, 1979).
- Parsifal (*Parsifal* - Wagner, 1980, 1991. En 1987, *Parzifal: From the Other Side of the Lake*, en collaboration avec Tankred Dorts).
- Abraham Lincoln (*The CIVIL WarS: A Tree Is Best Measured When It Is Down*, 1981).
- Médée (*Médée* - Marc Antoine Charpentier, *Medea* - Heiner Müller. Gavin Bryars, 1984).

- Alceste (*Alceste* - Glück, *Alcestis* - Euripide, Heiner Müller, 1986).
- Hamlet (*Hamlet-machine* - Heiner Müller, 1986. En 1996, *Hamlet, a Monologue*, d'après Shakespeare).
- Salomé (*Salomé* - Richard Strauss, 1985. En 1990, installation : *A Room for Salome*).
- Saint Sébastien (*Le Martyre de Saint Sébastien*, ballet - Gabriele d'Annunzio, Claude Debussy, 1988).
- Le roi Lear (*The Death of King Lear*, 1989).
- Faust (*Doktor Faustus*, opéra - Giacomo Manzoni, d'après le roman de Thomas Mann, 1989. *Dr Faustus Lights the Lights* - Gertrude Stein, 1992).
- Orlando (*Orlando* - Darry Pinckney, d'après Virginia Woolf, 1989).

Sur les occasions (ou occasions manquées) quelques mots à dire. La chance que représentent pour Bob Wilson les festivals : Festival de Nancy (71), de Shiraz (72), de Spoleto (74), d'Avignon (76), de Stuttgart (87), de Berlin (88). La diversité des lieux d'accueil — Milan, Amsterdam, Hambourg, Francfort, Rome, Munich, Zurich, Paris (souvent), Rotterdam, Barcelone, Palerme, un peu plus tard, le Japon et l'Australie. Et, en Amérique : Houston, Boston, New York, Los Angeles, Minneapolis, Washington. Pas de barrière des langues, ou presque pas, pour des spectacles fondés sur l'image et la musique plutôt que sur le texte, et grâce à l'effet en retour, aux Etats-Unis, de la célébrité acquise en Europe. Comme les hommes d'affaires pour les besoins du capitalisme, Bob Wilson ignore les frontières, il voyage sans contraintes, il pratique ce survol par tapis magique, cette vélocité du déplacement, si bien décrite par Virilio, qui brouille les repères. Artiste-nomade, a-t-on pu dire de lui ¹. A simple titre d'exemple, voici la liste des villes où fut présenté *Doctor Faustus Lights the Lights* de Gertrude Stein. En 1992 : Berlin, Francfort, Venise, Rome, Salzbourg, Maubeuge, Gennevilliers, Anvers. En 1993 : Milan, Montréal, New York, Edimbourg, Lisbonne. En 1994 : Budapest, Prague. En 1995 : Hong-Kong. J'ai dit ailleurs que Bob Wilson utilisait l'avion à peu près comme un fax, et les hôtels comme une loge d'artiste ou comme le bureau « de campagne » de l'homme d'affaires ou de l'homme politique ².

Le *hic et nunc* du théâtre devient une équivalence de l'ici et de l'ailleurs : *ici* hier ou demain, ailleurs *aujourd'hui*. Pas un déracinement, mais un non-déracinement, sauf dans un

¹ Daniel Kurjakovic, « Raison et rêve : Fragments sur le théâtre de Robert Wilson », *Théâtre/public*, n°106, juillet-août 1992 (numéro consacré à Bob Wilson, dossier établi par Thierry Grillet).

² Marie-Claire Pasquier, « Bob Wilson et l'Europe, lieu de mémoire », *Théâtre/public*, n°106.

imaginaire qui cultive l'insolite, c'est-à-dire le décalage par rapport aux attentes. Ceci n'est pas sans conséquences quant à la perception des références culturelles.

On peut, parmi les choix de Bob Wilson (et en gommant provisoirement la différence entre choix et commandes), jouer à effectuer des regroupements arbitraires. Personnages de l'antiquité gréco-romaine : Médée, Alceste. Personnages bibliques ou appartenant à la légende chrétienne : Salomé, Saint Sébastien. Shakespeare : Hamlet, Lear, et (presque) Orlando. Personnages historiques des XIXe et XXe siècles, mais là encore, il faut établir des *distinguo*. Grands savants ou penseurs : Freud. Einstein, Edison. Hommes d'Etat : une reine anglaise, Victoria, un président américain, Lincoln. Un dictateur. Staline. Un nazi notoire, bras droit d'Hitler, Rudolph Hess. Mythe ? A quel titre, ce Rudolph Hess ? Ou encore, héros de tragédie : Médée, Alceste, Hamlet, Lear, Faust. Question : Salomé, son destin est-il « tragique » ? Saint Sébastien, un martyr est-il un héros de tragédie ? Au sein de la religion chrétienne, sans doute pas, mais si on les sort de leur contexte ?

Autre façon, plus pertinente peut-être, d'opérer des regroupements, les artistes créateurs des œuvres dont Bob Wilson se fait à son tour l'interprète. Des musiciens, Marc-Antoine Charpentier, Glück, Mozart (« La Flûte enchantée »). Et puis les collaborateurs habituels de Bob Wilson, Philip Glass, Hans-Peter Kuhn. Des auteurs dramatiques — Euripide, Shakespeare, Goethe. Des écrivains — Thomas Mann, Virginia Woolf, plus récemment, Marguerite Duras. Une collaboration durable et fructueuse avec Heiner Müller. Mise à contribution du patrimoine grec, allemand, anglais, français. Et ici, autre glissement : tradition et patrimoine, ce n'est peut-être pas tout à fait la même chose ?

Un Américain d'Amérique

Comment décrire cette démarche de Bob Wilson ?

N'y a-t-il pas (posée sous forme interro-négative, la question semble induire la réponse, mais ne nous précipitons pas) dans cette appropriation des cultures mises à plat et réunies par un propos esthétique, ou esthétisant, une tradition américaine qui remonterait à Whitman puis à Melville et, après eux, à Ezra Pound et T. S. Eliot ? Et après eux encore, plus proches de Bob Wilson, à Julian Beck et Judith Malina et au Living Theatre des années soixante : Faust déjà (mais « revisité », déjà, par Gertrude Stein). Les Trachiniennes (de Sophocle, mais adaptées

par Ezra Pound). *Frankenstein*, *Antigone* (mais revue par Brecht). Jarry, Strindberg, Pirandello, William Carlos Williams.

Il y a plusieurs modes de rapport « volontariste » à la tradition. Remontons à Melville. Pour Jean-Jacques Mayoux, Melville est un « primitif décadent » qui veut « donner du monde une image totale et intense »³. C'est un « symboliste qui écrit avec la mémoire de l'espèce ». Dans la vision symboliste « passent et repassent des figures éternelles un moment dématérialisées et incarnées dans le temps »⁴. Pour Harold Beaver, *Moby Dick* est « a whole *cyclopaedia* ».

For as the *Pequod* circles the world, so this universal and global book must range through universal and global reference in space and time, through all religious creeds and philosophical ideas (ancient and modern)⁵.

La suite de son analyse rapproche davantage encore l'Américain du XIXe siècle et celui du XXe siècle :

The imagery thus plays its own independent role: as an intellectual subplot to the drama — an attempt to focus each gesture within the space-time of universal history⁶.

Entre les deux, une Américaine de la première moitié du siècle dont Bob Wilson se dit volontiers l'héritier et dont il a monté deux « pièces » ou « opéras »⁷, Gertrude Stein :

A whale is a whale is a whale: and within that circling wordplay the mystery is left open⁸...

Gertrude Stein avait écrit en 1945 *Wars I Have Seen*. Bob Wilson a créé *CIVILS WarS* : même façon de prendre l'histoire pour toile de fond et de s'en faire le simple spectateur. Réaction défensive, peut-être, qui évite de prendre des coups, et d'avoir à en donner. L'artiste est au-dessus de la mêlée, au balcon du monde. Relisons le communiqué de presse de *CIVILS WarS* :

³ Jean-Jacques Mayoux, *Vivants Piliers*, Julliard, 1960, p. 81.

⁴ J.-J. Mayoux, *Melville par lui-même*. Le Seuil, 1958, p. 80.

⁵ Harold Beaver, *Introduction à Moby Dick*, Penguin Classics, 1972, p. 41.

⁶ . Id.

⁷ *Doctor Faustus Lights the Lights* en 1992, et *Four Saints in Three Acts* sur la musique originale de Virgil Thomson en 1996.

⁸ H. Beaver, *op. cit.*

Globalement, c'est un récit poétique de la lutte de l'homme pour sa survie à travers l'histoire, qui se termine sur l'affirmation de la fraternité universelle ⁹.

Ah bon. Si vous le dites.

Plus proche donc, dans le temps, de Bob Wilson, T. S. Eliot. Il faut relire *Tradition and Individual Talent* pour voir à quel point pour lui la culture (de tous les temps et de tous les pays) forme un tout. Une seule citation, pour ne pas dériver trop loin de notre propos :

The historical sense involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence. The historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order. This historical sense, which is a sense of the timeless as well as of the temporal and of the timeless and of the temporal together, is what makes a writer traditional. And it is as the same time what makes a writer most acutely conscious of his place in time, of his own contemporaneity ¹⁰.

Si l'on remplace « écrivain » (*writer*) par artiste, on retrouve ce même sens de la spatialisation du temps, qui forme sous nos yeux comme un tableau synoptique. Cette façon d'affirmer en somme que « le nouveau est très ancien, c'est même toujours ce qu'il y a de plus ancien ». C'est la démarche aussi de Whitman (dans la naïveté, lui), contemplant avec aménité :

Dead poets, philosophers, priest,
Martyrs, artist, inventors, governments long since
Language-shapers on other shores,
Nations once powerful, now reduced, withdrawn or desolate ¹¹...

Il faut examiner un instant la question de la transmission. L'écrivain a à sa disposition un thesaurus immense. Dans ce domaine, la différence entre l'homme « cultivé » et celui qui

⁹ 1983, rédigé par Robert Applegarth. Cité par Frédéric Maurin dans sa thèse de doctorat intitulée *Robert Wilson ou l'émergence d'une nouvelle temporalité sur la scène contemporaine*, thèse soutenue à Paris III en 1966. Je ne dirai jamais assez mon admiration pour ce travail remarquable.

¹⁰ T. S. Eliot, *Tradition and the Individual Talent*, 1919, in *Selected Essays*, Faber & Faber, 1951, p. 14.

¹¹ Walt Whitman, *Starting from Paunamok*, 5.

ne l'est pas est aussi grande que celle qui sépare l'aveugle du voyant. Un peintre, de son côté, a à sa disposition tout ce que les musées contiennent, il a virtuellement à sa disposition toute la peinture mondiale, et l'extension au XXe siècle du « musée imaginaire » a transformé le rapport à la peinture. Au théâtre, la différence entre celui qui part de rien et celui qui part de presque rien est beaucoup moins importante. La mise en scène « classique » est traditionnelle en ce sens qu'elle se transmet de génération en génération. Prenons en France l'exemple de la Comédie-Française. Elle sert de musée, conserve les décors et les costumes, les renouvelle prudemment. La diction même fait l'objet d'un enseignement « traditionnel » : de maître à disciples. En face de cela, Bob Wilson est totalement autodidacte. D'un côté, cela le libère des cadres trop étroits, et il doit inventer ses propres contraintes, c'est un plus. De l'autre, on lui a parfois, non sans quelque raison, reproché le défaut commun aux autodidactes : inventer la tradition par ignorance ; croire découvrir ce qui était le trésor commun, l'exhiber en nouveau riche au lieu de la manier avec discrétion comme le fait le lettré, le *scholar*, mettre tout à plat au lieu de creuser les perspectives. Mais voyons bien aussi qu'il y a aujourd'hui un « musée imaginaire » des théâtres traditionnels du monde.

On se rappelle la découverte par Artaud du théâtre balinais lorsqu'il vint en France. Pensons au syncrétisme d'une Ariane Mnouchkine qui emprunte des images au théâtre Nô, au kabuki, à la Grèce, à l'Inde, qui cherche un retour à des musiques traditionnelles. Cet éclectisme risque-t-il de tomber dans le folklore ? Elle l'évite par un propos politique et par un esthétisme rigoureux. Comme Mnouchkine, et malgré toutes les différences, Bob Wilson est un artiste contemporain (évitons si possible le terme « post-moderne ») dans la mesure où son répertoire d'images est un trésor emprunté à la peinture, au cinéma, à l'architecture, à la sculpture, voire à la décoration, bien plus qu'au théâtre. Les nouvelles techniques de l'éclairage et du son (rapports subtils, en particulier, entre sons enregistrés et sons « en direct ») sont l'objet chez lui d'une exploration toute personnelle. De ce point de vue, ce technicien n'est pas un autodidacte, mais il est « expérimental ».

Un art qui part du corps

Bob Wilson, on l'aura compris, a, dans sa pratique théâtrale, un rapport problématique au texte, puisqu'il y est venu tardivement, contrairement au parcours classique d'un homme de théâtre américain : Actors' Studio, cours de Lee Strasberg, Yale, NYU ou Sarah Laurence,

(universités qui préparent à la vie professionnelle). Allers et retours, parfois, entre New York et Hollywood, théâtre et cinéma.

Dès qu'on parle de théâtre, il se tient un discours sur le « corps de l'acteur », c'est devenu un lieu commun des écoles d'art dramatique, en Amérique comme en France. Mais Bob Wilson, lui, a vraiment fait du corps un discours, du fait même, au départ, d'un langage empêché. Il a connu, dans son enfance, une période de mutisme, et c'est comme cela qu'il en est venu à s'intéresser aux problèmes de communication des enfants sourds-muets et autistes. Lui-même a commencé, rappelons-le ici, par une formation de peintre et d'architecte d'intérieur. Quand il a fondé la Byrd Hoffmann School of Byrds, sa démarche consistait à ne pas imposer le monde de ceux qui entendent à ceux qui n'entendent pas. Dans *Le Regard du sourd*, il y avait un jeune sourd-muet, Raymond Andrews. Wilson a dit un jour à ce propos :

Je me suis mis à penser à la façon dont il percevait les choses, et nous avons construit une pièce à partir d'un vocabulaire d'images, parce qu'il m'a semblé que c'est en images qu'il pensait.

Rappelons l'anecdote de ce jeune autiste interrogé par une journaliste pour un documentaire télévisé en France, et à qui l'on demande s'il ne souffre pas de ne pas être compris. Le jeune autiste répond : « Mais c'est moi qui ne vous comprends pas ».

A la fin de *Moïse et Aaron* de Schönberg, Moïse, plongé dans le mutisme, dit : « Parole, tu me manques ». Magnifique, de s'adresser à la parole par une parole qui dit qu'elle manque et qui, en le disant, fait qu'elle ne manque plus, mais qu'elle manque encore. Détournée de son sens, c'est l'expérience fondatrice du théâtre de Bob Wilson. Hors répertoire, hors conventions, hors tradition, hors normes. Tout était à inventer, mais à partir, paradoxalement, d'une « écoute » : une écoute du vouloir-communiquer. À partir d'un empêchement fondateur, que Bob Wilson gardera dans tout ce qu'il a fait d'ailleurs, de plus personnel. Croyant être perfide, un de ses collaborateurs, Thomas Woodruff, dit juste lorsqu'il déclare :

One of the things that make him interesting as an artist is that he just doesn't understand... He was trying to tell me the plot of *Medea*, at one point but he couldn't get it straight ¹²...

¹² Laurence Shyer, ed. *Robert Wilson and his Collaborators*, Theatre Communication's Group, New York, 1989, p. 185.

C'est un langage différent de la danse — même si le derviche tourneur y prend place, très tôt, et la méditation du yogi, ceci sous l'influence des formes de sagesse « orientales » aux Etats-Unis dans les années soixante. La voix y a sa place. Mais le texte, à un moment, cesse d'être un « matériau acoustique ». Interrogé sur ce point, Heiner Müller, qui a beaucoup collaboré avec Wilson, répond :

Ce n'est que petit à petit qu'on s'en est rendu compte : le fait qu'il y ait une résistance, qu'il y ait des textes qu'il ne pouvait pas simplement incorporer et qui n'étaient pas simplement du matériau, constituait un stimulant pour Bob. Mes textes étaient un obstacle à la vitesse sur la scène, un obstacle d'images qui coagulent sous forme de temps ¹³.

Le point primordial du théâtre de Bob, c'est l'égalité des droits entre tous les éléments : texte, lumière, son, accessoires, acteurs... Cela n'attaque absolument pas le texte. Il est pris comme une donnée ou un fait, exactement comme la scène ou comme un meuble. *Du coup les textes deviennent visibles de tous les côtés* ¹⁴.

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. Wilson emploie une métaphore proche : les textes de Müller sont, dit-il, 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.

Le corps est-il le lieu d'une « tradition universelle » puisqu'il s'exprime sans passer par le langage articulé, par la malédiction de Babel ? Dans l'article consacré à Wilson « Raison et rêve », Daniel Kurjakovic, critique et écrivain zurichois, rappelait la foi de Wilson dans une langue universelle. « Dans le cas idéal, affirmait-il, ce théâtre peut être compris partout et de tous ». Et il parlait, résumant les jugements portés sur Wilson, des méfiances que suscitait « une telle attitude apparemment cosmopolite, universaliste, trans-historique et éclectique » ¹⁵. Mais à partir du moment où le corps est langage, faut-il le rappeler, il n'échappe pas au codage et la barrière des cultures s'élève. La grimace, le rire, le oui et le non, la colère, la douleur ou la joie s'expriment différemment selon les cultures, ils font l'objet d'un apprentissage dès la

¹³ Heiner Müller, « Débauche et discipline », *Théâtre/public*, n°106, p. 16. Conversation avec Jan Linders. Trad. J. P. Morel.

¹⁴ *Id.*

¹⁵ . Kurjakovic, *op. cit.*, p. 37.

petite enfance. La gestuelle, l'expressivité corporelle ou faciale individuelle dit l'appartenance (que l'on peut prendre ici pour synonyme de tradition) à une culture, à une classe, voire à une région. On a pu parler, écrire, sur « le corps américain ». Changer de langage corporel, comme l'a fait Bob Wilson, en « traduisant ses gestes » en gestes d'autiste ou de sourd-muet, c'est une appropriation plus radicale que celle de l'ethnologue qui apprend les coutumes d'une tribu. Le langage des fous nous reste en grande partie impénétrable. Et c'est en un sens, de leur part, une protection contre la violence que la société exerce sur eux.

Le langage du théâtre balinais aussi nous reste en grande partie impénétrable. Que fait Artaud ? Il le traduit en beauté. Nous appelons beauté précisément ce que nous ne comprenons pas. Revenons un instant à Melville, et à Hunilla, la veuve Chola, dans *Les Iles Enchantées, Las Encantadas*. Tout son coupé, elle assiste de loin au naufrage du radeau où sont partis pêcher son mari et son frère :

Hunilla avait écarté et retenait de la main les branches qui formaient un cadre ovale où l'immensité bleuâtre des flots roulait comme une mer peinte. C'est là que tout à coup l'invisible peintre peignit à sa vue le radeau battu par les vagues et démembré, les rondins naguère horizontaux dressés obliquement comme des mâts qui inclinent et, parmi eux confondus, quatre bras qui se débattaient ; puis tout disparut parmi les eaux crémeuses et lisses qui entraînaient lentement l'épave déchiquetée. Du commencement à la fin, le drame tout entier s'était déroulé sans aucun bruit : silencieux tableau de mort, rêve de l'œil : ombre évanescence telle qu'en montrent les mirages ¹⁶.

Death in a silent picture; a dream of the eye; such vanishing shapes as the mirage shows. C'est déjà *Le Regard du sourd*. Car c'est très exactement ce que fait Bob Wilson : il fait de la beauté. *Le Regard du sourd* transforme un handicap en objet esthétique, non pas ornemental mais mystérieux, surdéterminé, non expliqué, « transmogrifié ».

¹⁶ Melville, *Benito Cereno et autres contes de la véranda*, ad. par Pierre Leyris, Gallimard, 1951, coll. L'imaginaire, 1977, p. 145.

Le refus de l'histoire ?

Que se passe-t-il lorsque le passé historique se transforme en espace ? De la beauté certes, mais inexplicable, l'insolite naît du gommage des liens de cause à effet. On a, pour citer Blanchot à propos de Klossowski, comme on est irrésistiblement tenté de le faire,

d'étranges tableaux imaginaires ou, à défaut, des scènes qui sont comme arrêtées dans leur immobilité visible...¹⁷

On a

pure intensité, pillant certes la mémoire, mais pour la dévaster, la dévastant, mais pour y faire le vide...

Nous entrons

dans un univers où l'image cesse d'être seconde par rapport au modèle, où l'imposture prétend à la vérité, où enfin il n'y a plus d'original, mais une éternelle scintillation où se disperse, dans l'éclat du détour et du retour, l'absence d'origine¹⁸.

Pour une analyse détaillée de « l'utopie universaliste » de Wilson et de sa dérive « essentialiste », je renvoie aux très beaux chapitres de Frédéric Maurin intitulés « L'Epanchement dans le mythe » et « Le Défolement par la mémoire ». Il y montre de façon convaincante la « dépolitisation des images » chez Wilson — plus sensible qu'ailleurs dans *Death Destruction and Detroit*, mais aussi dans *CIVIL warS* avec son pluriel qui équivaut à une mise en équivalence de tous les affrontements fratricides. Dans *Death Destruction and Detroit*, Wilson n'hésite pas à prendre pour figure mythique, à partir d'une photo du vieil homme dans sa prison, après Nuremberg, Rudolph Hess, bras droit d'Hitler. Pourtant, Wilson dit des choses très belles sur la conception de ce spectacle :

Quand je préparais *Death, Destruction and Detroit*, je pensais tout le temps à un espace qui donnerait la sensation d'une perte de mémoire.

Voici le spectacle vu par Helga Finter :

C'est aussi une vision de l'Allemagne éternelle et d'aujourd'hui : une Allemagne travaillée par les *Nibelungen*, les Contes de Grimm et l'astrophysique, l'Allemagne de Rudolph Hess et de Werner von Braun, l'Allemagne du nazisme et de l'*American Way of Life*, une Allemagne vue par Speer ou Riefenstahl et par

¹⁷ Maurice Blanchot, « Le Rire des Dieux », *L'Amitié*, Gallimard, 1971, p. 194.

¹⁸ *Ibid.* p. 205.

Hollywood, celle de l'expressionnisme, du Bauhaus, de la *Neue Sachlichkeit* et de la peinture contemporaine. Une Allemagne de chimères et de mythes ¹⁹.

Voici maintenant le commentaire de Frédéric Maurin :

Le temps de référence n'est plus le temps humain, arrimé à des dates, aimanté par le devenir, mais, élargi par le mythe, ouvert par le rêve, il désigne « le grand temps » dont parlait déjà Aristote, qui « enveloppe toute réalité » de sa vastitude ²⁰.

« Iconophilie », « collage des cultures », « bricolage citationnel », « pillage irresponsable des cultures », « échappée vers la post-histoire » : Frédéric Maurin fait l'inventaire des étiquettes appliquées à la démarche de Wilson. Pour conclure en son nom propre :

C'est que la position naïve, sinon rétrograde, de Wilson, relève en fait d'une innocence politique et exprime plus profondément la nostalgie d'un état d'avant l'histoire.

Le cube de cristal et la pomme

Difficile de conclure, pas question de « juger », mais il paraît pertinent de proposer, en fin de parcours, une image qui dit bien l'idéalisme utopique de l'artiste plasticien qu'est avant tout Bob Wilson. C'est une image dont parlait volontiers Wilson lorsqu'il fit au Centre Pompidou, une exposition qui s'appelait *Robert Wilson, Mr Bojangles' Memory Og son of fire* (il faut bien lire « *Og son of fire* »). Il racontait que lorsqu'il suivait des cours d'architecture, on lui avait demandé de dessiner une ville, en trois minutes :

Alors j'ai pensé à une pomme avec un cube de cristal à l'intérieur, et comment ce cristal pourrait être le noyau, le cœur de la pomme, le centre du village, un peu comme une cathédrale à l'époque médiévale, un lieu de rencontres, un endroit où l'artiste a sa place. Ce cube de cristal était censé constituer une fenêtre sur le monde. Il pouvait refléter l'univers tout entier ²¹.

¹⁹ Helga Finter, « Robert Wilson en Allemagne », *Drailles*, n°78, 1987, cité par F. Maurin, *op. cit.*, p. 80.

²⁰ F. Maurin, *op. cit.*, p. 81.

²¹ « Wilson selon Wilson », *Théâtre/public*, n°106, p. 11.

La pomme dans le cube de cristal, ce serait poétique mais banal, comme un bateau dans une bouteille. Non, là, c'est un cube de cristal dans une pomme. La pomme, c'est la tradition, depuis Eve, c'est aussi l'image publicitaire de New York — et d'Apple. C'est le nouveau se parant de la peau et des pépins de l'ancien. Le cube de cristal, c'est la géométrie, la transparence, la structure pure. L'un s'enfermant dans l'autre sans le détruire, c'est une combinaison chimérique : il faudrait que la pomme soit elle-même de cristal pour laisser voir le cube. Et puis un cristal, c'est une structure cristalline, ce n'est jamais un cube : autre chimère donc. Image poétique de jouer à sa façon sur la visibilité de l'invisible par quoi on définit parfois la théâtralité. Ceci n'est pas une pomme, ceci n'est pas un cristal, et une ville vue par Bob Wilson n'est pas une ville. Mais c'est une vision, un mythe au sens où nous l'entendions au début. C'est l'universel brillant à travers la tradition, sans la faire éclater. Au théâtre comme en poésie, tout est possible, sous forme d'éphémère évidence.