

## La trace et le décalage

Colloque « Bob Wilson », Centre Pompidou, 16 et 17 avril 2010

Marie-Claire Pasquier

Je vais partir de deux petites phrases, sans rapport entre elles mais pas sans rapport avec le titre que je vous ai proposé : « trace et décalage ».

La première, je l'ai trouvée dans *Dégagements*, le dernier livre du « médiologue » Régis Debray. Il vante, je cite, « le bonheur de faire trace plutôt que le plaisir de faire sensation ». On ne va pas épiloguer sur l'opposition bonheur/plaisir, l'un sans doute plus durable et plus spirituel que l'autre — mais plutôt souligner le fait qu'on se placera ici du point de vue non pas du créateur — qui nous est par définition inconnaissable — mais du récepteur, du spectateur : c'est-à-dire nous.

La deuxième petite phrase se trouve dans Gertrude Stein, *Lectures in America*, une série de conférences données au cours de sa tournée en Amérique en 1934 et 1935 : elle se demande pourquoi au théâtre, je cite, « your emotion as a member of the audience is never going on at the same time as the action of the play ». Le public, dit-elle, est toujours en avance ou en retard par rapport à ce qui se passe sur scène. Elle dit à la fois une chose banale, le fait que le temps dramatique par rapport au temps des spectateurs dans la salle, est ramassé, condensé, avec des ellipses. Mais elle pose aussi sans apporter forcément de réponse un problème plus subtil qu'on peut se poser à partir de ce théâtre de visions qu'elle n'a pas connu : que faut-il pour être en phase avec cette sorte d'intemporalité magique que cherche à atteindre Bob Wilson (faisons parler les morts, disons qu'elle aurait adoré...), un théâtre qui se détache du texte par des images, un étirement du temps, un ralentissement proche de l'immobilité, par la musique, une clarté déréalisante : tout ce que nous savons aujourd'hui mais qu'elle ne pouvait qu'imaginer intuitivement.

J'évoquerai juste une seconde le cas de Claude Régy, qui, lui, se plonge dans le texte sans rien qui vienne nous en distraire, jusqu'à le faire énoncer par une voix qui surgit des ténèbres. C'est apparemment l'inverse, mais c'est peut-être la même chose.

Je souhaite ajouter une troisième phrase sur laquelle je suis tombée en feuilletant *Lectures in America* et elle est tellement en rapport avec ce que font Bob Wilson et Lucinda Childs que je suis pratiquement obligée de vous la citer : « You will realize that it is something strictly American to conceive a space that is filled with moving — a space of time that is filled always filled with moving ». Dans « moving », vous le remarquez bien, on perdrait cela en français, il y a à la fois le mouvement et l'*émotion*, et l'émotion liée au mouvement.

Occasion de rappeler que l'avant-garde américaine des années soixante — Bob Wilson, comme Richard Foreman, comme d'autres —, a fait grand cas de Gertrude Stein, en particulier, ses pièces conçues comme des « paysages », dépouillées de toute action : « The idea in *What Happened. A Play* was to express this without telling what happened, in short to make a play the essence of what happened. »

Mais ne me laissez pas m'égarer. Wilson a monté en 1992 *Doctor Faustus Lights the Lights*, écrit en 1938 (il n'est pas le seul). En 1996, il a monté *Four Saints in Three Acts*, « an opera to be sung » sur la musique originale de Virgil Thomson, écrit en 1927 et joué aux Etats-Unis, à New York et Chicago, en 1934 — avec une distribution entièrement noire. Bob Wilson a gardé la musique originale de Virgil Thomson.

J'espère ne pas perdre de vue mon point de départ, faire trace ou faire sensation. Dans l'avant-garde, on a souvent remarqué (je renvoie à Richard Schechner qui a fort bien développé cette idée) qu'excellence — « accomplishment », œuvre aboutie — et innovation fonctionnent à rebours. Plus on se rapproche de l'excellence, moins on est novateur (et vice-versa). Selon ce schéma, Bob Wilson en serait aujourd'hui au bonheur de faire trace plutôt qu'au plaisir de faire sensation. Un spectacle totalement nouveau, inouï, bouleversant — le *Regard du sourd* des débuts — apportait au spectateur un frisson de plaisir presque physique, de l'ordre du trouble ravi tandis qu'un spectacle totalement abouti (*l'Opéra de quatre sous*, quarante ans plus tard) provoque chez le spectateur une reconnaissance (au double sens de gratitude et d'attente comblée). Cette opposition est sans doute un peu sommaire. Mais il est vrai que la confiance, le savoir-faire, un public tout acquis sont du côté du Bob Wilson de la maturité, et la logique, qui veut qu'il se tourne de plus en plus vers l'opéra, parfois même vers la vidéo ou la télévision, indique un changement de perspective. Il accepte maintenant de travailler sur

des textes et des musiques au service desquels il se met, sans perdre le contrôle du moindre détail et de l'ensemble, mais sans inventer un spectacle entier à partir de presque rien — un nom mythique, une image, un « concept » comme on dit aujourd'hui. Ce serait ici le moment de revenir si on en avait le temps, sur l'opposition très intéressante faite dans le programme de ces journées entre « signature et œuvre ». C'est sans doute ce que j'aurais dû prendre comme sujet. Bob Wilson signe toujours la moindre de ses images et contrôle toujours maniaquement le moindre geste, le moindre éclairage mais il est également devenu un chef d'entreprise, qui a à son service une « armée » comme on a pu le dire, de collaborateurs — danseurs, acteurs, compositeurs, techniciens, costumiers, ingénieurs du son, que sais-je. Les reprises de ses spectacles un peu partout dans le monde demandent une organisation et un financement dignes de Broadway, sinon de Hollywood. Regardez à titre d'exemple, *Perséphone* — pas un des spectacles les plus connus : en 95, East Hampton, Delphes, Toronto ; en 96, Maubeuge, Villeurbanne ; en 97, Fiesole, Munich ; en 98 Naples, Bogota (merci Frédéric). Si les avions laissaient des traces dans le ciel, un diagramme gigantesque décrirait la tournée de *Perséphone*. La méditerranée d'Homère paraît toute petite.

Revenons aux traces laissées, au fil du temps, en quarante ans de parcours, dans nos mémoires de spectateurs. Nous qui sommes rassemblés dans cette salle, nous représentons une certaine homogénéité — occidentale et « cultivée », voire cosmopolite, mais nous représentons aussi trois générations de spectateurs, disons en gros les plus de soixante ans qui étaient là — ou qui pouvaient l'être — au début des 40 ans de création, les plus de quarante ans, qui ont pris le train en marche — mais on prend toujours le train en marche — au moment peut-être de la reprise de *Einstein on the Beach* à Bobigny en 1992 — et les moins de quarante ans qui ont tout à découvrir et tant mieux. On peut constater que leur enthousiasme est intact (« intact » et pour cause). Et que c'est peut-être à eux que Bob Wilson ou Lucinda Childs s'adressent en premier, de façon privilégiée. Puisque l'illusion théâtrale a pour racine profonde la quête de l'intemporel, la quête de l'éternelle jeunesse, « Sweet Bird of Youth », « Doux oiseau de jeunesse », comme disait Tennessee Williams, qui en savait quelque chose.

Chaque génération a deux ou trois spectacles qui l'ont marquée, de préférence au cours de sa jeunesse. Dans ma génération, avant *Le Regard du Sourd*, je dirais que deux spectacles ont fait événement. Le premier c'est le *Marat-Sade* monté par Peter Brook à Londres en 1964, au début de la guerre du Vietnam. Une mise en rapport de la révolution et de l'internement des indésirables, le théâtre de la cruauté d'Artaud, et les théories sur la distanciation enfin

réalisées sur la scène, à partir d'un texte de Peter Weiss intitulé « La persécution et l'assassinat de Jean-Paul Marat représentés par le groupe théâtral de l'hospice de Charenton sous la direction de Monsieur de Sade ». Quand nous aurons une heure devant nous, nous reparlerons de ce spectacle. Deuxième spectacle-événement, *Les Paravents* de Genet, mis en scène par Roger Blin, en 1965. C'était après fin de la guerre d'Algérie et des accords d'Evian, malgré tout il y eut des manifestations d'extrême-droite devant le théâtre de l'Odéon.

Pour qu'un spectacle fasse événement il semblerait qu'il y faut une certaine rencontre historique entre le poétique et le politique au sens large : le contexte de l'avant-garde américaine des années 60 (dont ont fait partie Bob Wilson, comme Lucinda Childs) c'est le mouvement de protestation contre la guerre du Vietnam. On peut être politique sans parler de politique, on le sait bien.

Un des premiers spectateurs du *Regard du Sourd* fut Aragon, déjà âgé (première catégorie), il avait 74 ans. Et voilà que par le biais de ce spectacle c'est sa jeunesse surréaliste qui a ressurgi, et son amitié avec André Breton, avant la brouille idéologique, et c'est à lui, André Breton, mort en 1966, cinq ans plus tôt, qu'il adresse une lettre — souvent citée — publiée dans les *Lettres françaises* en juin 71. Il précise bien que « ce chef-d'œuvre de la surprise » n'est pas le surréalisme mais « il est ce que nous autres, de qui le surréalisme est né, nous avons rêvé qu'il surgisse après nous, au-delà de nous. » Trace, décalage, nous sommes dans le vif du sujet. Le surréalisme donne naissance à quelque chose qui n'est pas du tout lui. Aragon se rappelant que Breton lui avait dit dans Paris désert, un jour de 1918, (là il était jeune, il avait 21 ans et Breton en avait 22) : « écoute le silence ». Aragon lui dit à son tour que Wilson, c'est « une prodigieuse absence de bruit », que vient encore souligner « une musique souvent au loin, faible, et sans rapport avec ce parler du corps qui n'a nul besoin de l'oreille. » Quand nous aurons une heure devant nous, nous lirons ensemble cette lettre. Je cite encore seulement deux phrases brèves : « L'homme part de ce qu'il invente. » Et : « *Le Regard du Sourd* est une extraordinaire machine de la liberté. »

Par un hasard objectif, à la faveur du centième anniversaire des Ballets russes, on parle beaucoup, tous ces temps-ci, de Nijinski. On rêve d'autant plus sur lui qu'à la différence de Wilson sur le travail de qui abondent films, vidéos et captations diverses, on n'a de Nijinski que quelques secondes de film, et quelques photos en noir et blanc. Tant mieux, dit Neumeier, qui pense que les films seraient, forcément, datés, mettraient en évidence ce qui, dans les spectacles est redevable de l'esthétique de l'époque et de ce qu'elle a de démodé (les

costumes déjà en donnent une idée). Je voudrais faire ici un rapprochement — tout subjectif — entre le saut légendaire de Nijinski et le petit pas sauté, en traversant la scène de droite à gauche, des premiers spectacles de Bob Wilson. Marchant, et soudain, par surprise, comme un enfant — d'ailleurs les enfants ont adoré ça — un petit saut, mine de rien. Nijinski, c'était autre chose, il s'envolait, et même, dans ce que Neumeier appelle le « soubresaut porté », une fois en l'air il se déplaçait latéralement, et atterrissait un peu plus loin. Je vois le petit sursaut de Wilson, comme une citation à la fois respectueuse et ironique. Et si je me trompe, joker : c'est ma liberté de spectateur.

La mémoire du spectateur, de chacun d'entre nous, au fil des années, est irremplaçable. Entendons-nous : elle est lacunaire, fluctuante, floue, subjective, encombrée de mille souvenirs ou circonstances qui n'ont rien à voir avec l'émotion esthétique. Elle déforme, invente, oublie, confond, censure, embellit, mais nous n'avons qu'elle. Et le créateur a besoin de nous, avec tous nos défauts, pour être témoins de sa trajectoire. Un exemple tout récent, que nous sommes un certain nombre, ici, à partager. Si nous avons lu *L'Invention de Morel* (de Bioy Casares) nous avons les larmes aux yeux en voyant, dans *Dance*, la superposition sur scène des danseurs enregistrés pour l'éternité, en un autre temps, un autre lieu, d'une présence blanche, spectrale, sur-dimensionnée, qui vient presque éclipser la présence purement physique des jeunes danseurs d'aujourd'hui. Pur exemple de trace et décalage. Là encore : « Sweet Bird of Youth ». Hier hante et supplante aujourd'hui, c'est notre mémoire — et notre jeunesse — qu'on nous offre sur un plateau, sur le « plateau ».

Mais en même temps la vitalité créatrice de Bob Wilson ou de Lucinda Childs, depuis quarante ans qu'ils nous font cadeau de leur talent, c'est chez ces jeunes performeurs qu'elle se perpétue, qu'il s'agisse du Ballet de l'opéra national du Rhin — qui, justement, fêtera bientôt ses quarante ans, — ou du Berliner Ensemble, fidèle-infidèle à Brecht (heureusement infidèle). Le mot transmission n'est pas un vain mot. Et pourtant. L'œuvre de Bob Wilson après Bob Wilson : on n'a pas la moindre idée de ce que ce sera. Je terminerai en disant : Et c'est très bien comme ça.