



Dictionnaire des théâtres du monde

Wilson Robert dit Bob Wilson

Waco, Texas, 1941

Artiste américain d'avant-garde qui pratique, depuis les années soixante-dix, un théâtre d'images ou de « visions » d'une lenteur, d'une beauté insolites, et d'une incomparable qualité poétique.

Le spectacle qui le révéla aux Européens fut *le Regard du sourd* (*Deafman Glance*, 1971), présenté au [festival de Nancy](#). Auparavant, il avait composé *The King of Spain* (1969) et *The Life and Times of Joseph Staline*.

Le monde de ceux qui n'entendent pas

La rumeur veut que, si Wilson s'est intéressé aux questions de communication des enfants sourds-muets ou autistiques, c'est qu'il aurait lui-même connu une période de mutisme dans sa jeunesse. Son premier mode d'expression fut la peinture, puis l'architecture. Il a ensuite fondé la Byrd Hoffman School of Byrds (devenue une fondation qui finance ses spectacles). La démarche première de Wilson consista à ne pas imposer le monde de ceux qui entendent à quelqu'un qui n'entend pas. Il y avait dans *le Regard du sourd* un jeune sourd-muet, Raymond Andrews. « Je me suis mis, dit Wilson, 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. » Pour Christopher Knowles, jeune autiste qui jouera dans *Ka Mountain Guardenia Terrace* (1972) et dans *Lettre à la reine Victoria* (*A Letter for Queen Victoria*, 1974), les mots se font et se défont « comme des molécules qui éclatent dans toutes les directions, comme s'ils étaient en trois dimensions dans l'espace. »

Laisser flotter les images

Le théâtre n'est jamais pour Wilson un bavardage animé, une intrigue qui se noue et se dénoue, mais une composition picturale, une mise en espace, un déploiement intime et cérémonieux à la fois – trop loin, trop près, récitation et chuchotements. Une grande importance est accordée par les « performers » au poids des gestes, à la place du corps et des choses dans l'espace, au toucher, au contact. D'où cette lenteur qui est devenue un style : « Il faut être prêt à se laisser flotter, pendant quelque temps, à accepter tout ce qui peut arriver. » C'est pourquoi toute étiquette mise sur ces images – « surréaliste », « baroque » – tend à déformer cette expérience unique proposée au spectateur, une expérience proche de la méditation. Ce sont des spectacles que l'on contemple, pourrait-on dire, les yeux fermés. Comme si l'on prenait le temps de regarder pousser une fleur, ou un bébé. Souvent les images sont en noir et blanc : femme noire dans une robe blanche, femme blanche dans une robe noire, aile d'un corbeau contre le blanc d'un bol de lait : comme dans les photographies, comme dans certains rêves, ou dans les films muets. On dirait que, comme celui de l'écriture, le travail de l'imaginaire se fait mieux en noir sur blanc. Pas plus qu'elles ne sont explicables, les images de Wilson ne sont gratuites. Elles surgissent d'une nécessité souterraine, subjective, poétique.

Qui dit lenteur dit durée, et l'on a vu des spectacles de Wilson durer jusqu'à vingt-quatre heures (*Overture*, 1972), avec un yogi en position de lotus immobile pendant la durée du spectacle, et une rose suspendue dans les cintres qui, à chaque heure, s'abaissait de quelques centimètres, jusqu'à finalement atteindre le sol. Les images sont souvent accompagnées de la musique répétitive de Philip Glass (*Einstein on the Beach*, 1976, où apparaissait dans une danse « marchée » la chorégraphe Lucinda Childs), ou de la musique nostalgique d'Alan Lloyd.

Le temps rendu visible

Les images chez Wilson n'ont aucun caractère illustratif ni même, paradoxe, esthétique ; elles ne sont pas des signes et échappent à tout déchiffrement. Chose quasiment irréalisable au théâtre, elles montrent le temps, dans une immédiateté savante : immédiateté, car elles agissent sur les sens en imposant un rythme qu'on ne peut pas ne pas recevoir comme un choc (*Edison*, 1979) ; on le prend souvent pour lenteur alors qu'il est densité. Savante, car Wilson compose des spectacles d'une unité (on dirait volontiers d'une tonalité) très forte, à l'intérieur de laquelle jouent les insertions les plus hétérogènes (*I Was Sitting on my Patio...*, 1977). Structurée comme une musique symphonique par entrelacement des différents tempos, l'œuvre de Wilson l'est aussi comme une peinture par étagement de plans, jeu sur les valeurs, brillance et luminosité plus encore que colorisme.

Sans doute les spectacles des années quatre-vingt : *Medea*, opéra sur une musique de Gavin Bryars (1982) ; *The Golden Windows* (*Les Fenêtres d'or*, 1982) ; *The CIVIL warS : A Tree is Measured When it's Down* (1983), sont-ils de grandes stratégies de fascination qui retrouvent un schéma narratif plus traditionnel ; avec la réussite, Wilson semble s'éloigner, c'est logique, de la perspective « autistique » ou « thérapeutique » de ses débuts, et chercher plus à séduire un vaste public, à jouer sur la perfection des effets techniques qu'à atteindre des régions encore inexplorées. Impression à corriger, ne serait-ce qu'au souvenir de trois spectacles de Wilson : *le Martyre de saint Sébastien* d'après [D'Annunzio](#) et sur la musique de Debussy (1988), *Hamlet-machine* de [Müller](#) (1987) et surtout *Alcestis* d'après Euripide (1986). Il est rare d'accomplir si intensément, tout en restant assis dans une salle à l'italienne, le parcours du temps mort, du temps de la mort, en la présence hallucinée de la sphynge. De plus en plus, Wilson trouve un emploi à son sens des images et de l'espace théâtral dans la mise en scène d'opéra : en 1987, *Salomé* de Richard Strauss à la Scala de Milan, en 1988, *Cosmopolitan Greetings* de Rolf Liebermann à l'Opéra de Hambourg. En 1989, *Doktor Faustus* de Giacomo Manzoni à la Scala de Milan et *De Materie* de Louis Andreissenau Muziektheater d'Amsterdam. En 1991, *Parsifal* de [Wagner](#) à l'Opéra de Hambourg, et *la Flûte enchantée* de Mozart à l'Opéra-Bastille. Il expose par ailleurs des bandes vidéo, des dessins ou des meubles de scène, des « installations » : *Room for Salome* au Stedelijk Museum d'Amsterdam en 1990, et en 1991-1992, *Mr. Bojangles' Memory* *og son of fire* au Centre de création industrielle (CCI) du Centre Georges-Pompidou. Enfin il met en scène des textes, dramatiques ou non, de grands écrivains qu'il admire et qui correspondent à sa sensibilité : *Doctor Faustus Lights the Lights* de Gertrude [Stein](#) ; *Orlando* de Virginia Woolf, dans une adaptation de David Pinckney : spectacle rigoureux, magnifiquement interprété, à Paris, par [Huppert](#).

Après vingt-cinq ans de créativité intense, on est en mesure de juger l'évolution de l'art wilsonien. Tenté parfois par le maniérisme, parfois par un bestiaire onirique, parfois par un esthétisme glacé, voire par une sorte de mysticisme somnambulique, Wilson se révèle de plus en plus comme le maître des rythmes – et pas seulement du rythme temporel : maître de la combinatoire rigoureuse des lumières, des gestes, des bruits et des mots. Ce qui apparaît bien dans *Une femme douce* (1994) où le texte (de Dostoïevski) retrouve une place que l'on a pu croire inutile à l'univers de Wilson. Mais depuis *Alcestis*, *Hamlet-Machine* ou *Saint Sébastien*, le tournant avait été pris vers un retour aux sources rythmiques du langage articulé. Mieux, dans *Une femme douce*, Wilson chorégraphie son texte et, à l'aide de ses deux doubles (dont un enfant de onze ans) il décompose le geste de l'incommunicabilité et du suicide dans ce qui pourrait bien être une nouvelle formule de théâtre dansé : un enchaînement d'images fixes qui reconstitue le film d'une vie. Le mouvement, comme au cinéma, est le produit de l'activité cérébrale du spectateur : nouvelle conception, révolutionnaire, de la perception artistique.

Avec *Hamlet, a Monologue* (1995), Wilson achève de faire la démonstration de sa qualité d'homme de théâtre unique. En créant une osmose du jeu, de l'espace, de la voix, de la lumière et du son, le tout dans un *one man show* où Hamlet est à la fois la pièce, concentrée en monologues, et un personnage fondu en la personne de Wilson. Concentration et fusion qui, paradoxalement, sont sources d'enrichissement par retour au questionnement essentiel de l'être.

Tous les genres lui sont bons : un ballet, *Perséphone* (1993), une trilogie musicale, *The Black Rider* (musique de Tom Waits, livret de William Burroughs, 1990), *Alice*, d'après Lewis Carroll (adaptation de Paul Schmidt, musique de Waits, 1992), *Time Rocker*, inspiré librement de *la Machine à remonter le temps* de H.G. Wells, sur une musique de Lou Reed et un livret de Pinckney (1996) ; sans oublier l'opéra (*Œdipe Rex* de Stravinsky, 1996 ; *Pelléas et Mélisande* de Debussy, 1997), un texte de théâtre chorégraphié (*la Maladie de la mort* de [Duras](#) avec [Piccoli](#) et Lucinda Childs (1997, création en allemand en 1991). Wilson va jusqu'à mettre en scène le défilé de mode de Giorgio Armani (1996) et à organiser le festival de la Mode aux Galeries Lafayette (1996). Il revient à l'opéra, classique ou moderne, avec *Woyzeck*, d'après Büchner, créé à Copenhague en 2000 sur une musique de Waits. En 2002, c'est la création à Bruxelles de *Aïda* de Verdi, puis, en 2005/2006, un projet de longue haleine voit le jour : la *Tétralogie* de [Wagner](#). Entre ces deux réalisations, il crée à Singapour une œuvre ambitieuse qu'on a pu comparer au *Mahābhārata* de [Brook](#), *I La Galigo*. À partir d'un immense poème épique indonésien, sorte de mythe des origines, Wilson crée un spectacle musical et dansé de

quatre heures, sur une musique de Rahayu Supanggah, et un texte et une dramaturgie de Rhoda Gauer, avec, évoluant sur scène, une cinquantaine de « performers » d'origine indonésienne. Ce spectacle fut ensuite présenté un peu partout dans le monde : de New York à Melbourne en passant par Ravenne et Djakarta.

À Paris, on a pu voir à la Comédie-française les Fables de La Fontaine, qui connurent un grand succès. Puis *Quartett*, de Müller, d'après *les Liaisons dangereuses*, avec Huppert et [Garcia-Valdès](#). Et en 2007, au Châtelet, *La Passion selon saint Jean*, de Bach, sous la direction musicale d'Emmanuelle Haim, avec une chorégraphie de Childs.

Bob Wilson dirige un lieu de recherche et d'accueil qu'il a fondé en 1992, le Watermill Center, près de New York. Quelle que soit la diversité de ses réalisations, il hait toujours le naturalisme et la psychologie et, comme le dit très bien Frédéric Maurin, il s'obstine à « plonger ses cristaux dans un art du temps. »

Rédacteur(s)

[M.-C. PASQUIER](#)

Éditions Bordas, 2008

Classement

Cet article relève de la spécialité [Deuxième moitié du 20ème siècle](#)

Zone(s) géographique(s) : États-Unis

Période(s) : 20ème siècle 21ème siècle

Voir aussi

Citations pertinentes de cet article dans le dictionnaire : Deafman Gance King of Spain (the) Life and Times of Joseph Staline (the) Ka Mountain Guardenia Terrace A Letter for Queen Victoria temps Glass (P.) Childs (L.) Overture Einstein on the Beach Durée (la) Edison I Was Sitting on my Patio This Guy Appeared I thought I was hallucinating D'Annunzio (G.) Müller (H.) Euripide Bryars (G.) Debussy (C.) Medea [R. Wilson] Golden Windows (the) CIVIL warS (the) Martyre de saint Sébastien (le) Hamlet-Machine Alcestis Wagner (R.) Stein (G.) Huppert (I.) espace Strauss (R.) Liebermann (R.) Manzoni (G.) Andreissen (L.) Woolf (V.) Pinckney (D.) Salomé Cosmopolitan Greetings De Materie Parsifal Flûte enchantée (la) Room for Salome Mr. Bojangles' Memory og son of fire Doctor Faustus Lights the Lights Orlando Dostoïevski (F.) spectateur Une femme douce Hamlet, a Monologue Duras (M.) Piccoli (M.) Burroughs (W.) Carroll (L.) Reed (L.) Stravinski (I.) Perséphone Black Rider (the) Alice Time Rocker Œdipus rex Pelléas et Mélisande Maladie de la mort (la) Woyzeck Aïda I La Caligo Garcia-Valdès (A.) Fables de La Fontaine (les) Liaisons dangereuses (les) Passion selon saint Jean (la)

Article à retrouver sur : <https://dictionnaire.artcena.fr/articles/biographie-wilson-robert>