



Miranda

Revue pluridisciplinaire du monde anglophone /
Multidisciplinary peer-reviewed journal on the English-
speaking world

12 | 2016

Mapping gender. Old images ; new figures

Wilson/Beckett : Voir sa vie dans une œuvre

Essai

Romain Fohr



Electronic version

URL: <http://journals.openedition.org/miranda/8249>

DOI: 10.4000/miranda.8249

ISSN: 2108-6559

Publisher

Université Toulouse - Jean Jaurès

Electronic reference

Romain Fohr, "Wilson/Beckett : Voir sa vie dans une œuvre", *Miranda* [Online], 12 | 2016, Online since 29 February 2016, connection on 16 February 2021. URL: <http://journals.openedition.org/miranda/8249> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/miranda.8249>

This text was automatically generated on 16 February 2021.



Miranda is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Wilson/Beckett : Voir sa vie dans une œuvre

Essai

Romain Fohr

“I’ve always felt [Beckett] was close to my own work.” Robert Wilson

- 1 Mettre en écho les œuvres de Samuel Beckett avec celles de Robert Wilson (né en 1941) peut paraître quelque peu forcé. En effet, les deux artistes ne se sont pas de la même génération, et ils ne se sont rencontrés qu’à deux reprises : après la représentation de *A Letter for Queen Victoria* (texte de R. Wilson, C. Knowles, S. Brecht, C. Lubar Musique A. Loyd, M. Galasso Costume Lumière et scénographie F. Kolo) au Théâtre des variétés à Paris en 1974, puis lors d’un dîner.
- 2 Néanmoins l’étude comparée de la première pièce avec un seul comédien du Prix Nobel de littérature irlandais *La dernière bande* et l’œuvre du metteur en scène plasticien texan fait émerger de nombreuses options esthétiques communes tant au niveau de l’écriture scénique, des intentions dramaturgiques, de la réalisation chorégraphique, musicale, lumineuse, ou bien des accessoires et des costumes, jusqu’à la réalisation sur le plateau, à la radio et à la télévision.
- 3 Le dramaturge francophone Eugene Ionesco évoquait déjà ce possible rapprochement lors d’un entretien au *Belgrade Literary Gazette* du 16 septembre 1971 :

I could only state a fact : Beckett has succeeded in creating a few minutes of silence on the stage, while Robert Wilson was able to bring about silence that lasted four hours. He has surpassed Beckett in this: Wilson being richer and more complex with his silence on the stage. (...) Wilson has gone farther than Beckett (...) (Ionesco).
- 4 Détailler cette intuition sera au cœur de ma contribution. Cinquante ans de recherche ramènent Wilson vers ce monologue testamentaire dont il semble vouloir prolonger l’existence en dépit des difficultés et des incompréhensions. Est-il possible d’aller plus loin que Beckett ? Est-il possible d’aller au-delà de l’existence ?
- 5 Après avoir « résisté » plus de trente ans, Wilson met en scène *Oh les beaux jours* en 2009 avec l’actrice italienne Adriani Asti dans le rôle de Winnie à Spoleto. Ce spectacle ne

rencontrera pas un grand retentissement. Il n'a été représenté que rarement. En 2010, Wilson fait le portrait photographique et pictural de l'actrice hollywoodienne Winona Ryder à partir de l'espace scénique d'*Oh les beaux jours*. Ainsi, il rend un hommage explicite à la femme immobile de Beckett.

- 6 À soixante-dix ans, l'âge du personnage Krapp dans *La dernière bande*, Wilson y totalise sa réflexion artistique sur les différents artisanats de l'art dramatique qu'il affectionne. Après *Hamlet a monologue* en 1995, Wilson s'engage physiquement sur le plateau comme à ses débuts. Il revient sur scène pour nous faire partager son amour de Beckett, mais aussi nous psalmodier sa compréhension du théâtre. Il dialogue avec la salle après l'ouverture du rideau noir. Comme dans *Eleutheria*, Wilson s'arrête près de la rampe, regarde le public, veut parler, cherche ses mots, embarrassé. Le testament sonore de Krapp rejoindrait-il celui de Wilson ? Il s'approprie personnellement l'œuvre, et s'appuie sur les éléments biographiques, conceptuels et artistiques de l'auteur du XX^{ème} siècle. Wilson ensemence l'« arbre mort » beckettien au siècle passé (sorte de premier acte d'*En attendant Godot*), pour nous faire découvrir un acte second où l'arbre a fleuri de nouvelles feuilles au XXI^{ème} siècle, sorte de métaphore filée de l'écriture scénique.
- 7 Je concentrerai mon étude sur *La dernière bande* de Beckett mis en scène par Wilson. Dans un premier temps, je mettrai en écho le silence sonore chez Beckett et Wilson ; dans une deuxième partie, j'aborderai les liens des deux artistes sur le thème de la lumière et de l'obscurité ; enfin dans une troisième partie, je montrerai le prolongement des travaux beckettien par Wilson sur l'immobilité et le mouvement.
- 8 Wilson et Beckett n'aiment pas le naturalisme, ils travaillent sur le silence et l'humour. Cette méfiance vis-à-vis du théâtre réaliste, ornementale et figuratif nécessite un traitement émotionnelle du son, rejetant un texte bavard et psychologique lié à un son naturalisme. Beckett institue la « boîte noire » en cadre dramatique qui place l'écoute au premier plan. Influencé par le peintre précurseur du cubisme Cézanne, l'expressionniste abstrait américain Barnett Newman, Wilson aime à dire que Beckett est lumière. Ils renouvèlent l'écriture théâtrale, et expérimentent ou radicalisent certains aspects du théâtre depuis l'après-guerre. Cet expressionnisme apparaît dès l'ouverture de *La dernière bande* mis en scène et interprété par Wilson. En s'appuyant sur le texte de Beckett, et l'expérience de cette mémorable nuit de mars, au bout de la jetée, dans la rafale, inoubliable où tout lui est devenu clair. Wilson crée un prologue sonore digne d'un opéra futuriste. Il permet de relier la vie de Beckett avec cette représentation mis en scène par Wilson. Le moment charnière dans l'écriture de Beckett est souligné par Wilson dans un geste poétique, souvent inaudible pour le spectateur qui s'interroge sur cette introduction de vingt-et-une minutes. Beckett évoque deux tempêtes : intérieure puisque son écriture va désormais va se tourner vers un amenuisement du mot et vers la langue française, et extérieure puisqu'il vit physiquement une tempête au bord de la mer en Irlande. Wilson reproduit sur scène ce moment. Cette expérience cathartique trouve aussi un écho dans le titre du spectacle *I was Sitting on My Patio This Guy Appeared I Thought I Was Hallucinating* (1977). Comme chez Arthur Rimbaud, cette nuit d'hallucinations/illuminations réapparaît. Ce bouleversement de la langue, Wilson le comprend puisqu'il a, dès ces débuts, basé ses livrets à partir de la langue de Knowles, diagnostiqué autiste. L'autisme est un trouble de la communication verbale et non verbale. Le langage apparaît pour Beckett et Wilson comme un lien physique, et non intellectuel. Comme Beckett se plonge à l'intérieur de la langue après la révolution surréaliste, Wilson compose des textes qui se

murmurent et vont vers le silence. L'écriture se fragmente et accentue la non-hiérarchisation. Ce choix du retranchement, de l'appauvrissement de la langue, de la soustraction, plutôt que de l'addition correspond au choix initial de Wilson pour sa première création avec Knowles : *Le Regard du sourd* (1970). Comme le lecteur d'*Eleutheria*, le spectateur observe deux endroits éloignés l'un de l'autre dans l'espace réel. Ce silence n'est pas lié à l'angoisse humaine, mais plutôt à une lenteur étudiée, à des silences ponctués, parsemé d'effets comiques (un goutte-à-goutte qui scande le temps, un infime chant d'oiseau, la résonance des pas sur le sol d'un personnage invisible). Wilson fait retentir le silence beckettien. La pluie d'une nuit d'orage devient une symphonie de sons qui éclatent. Cette musique assourdissante s'arrête pour laisser place au silence, à la pensée, au rêve, à la voix de Wilson grimé en Beckett. Le spectateur découvre la synthèse de Beckett et Wilson, voire au profil du clown blanc Buster Keaton aux prises avec lui-même dans *Film* réalisé par Beckett en 1964. Wilson « superpose » la sonorité de la pièce de Beckett avec son unique film muet.

- 9 Un compositeur de musique relie les deux hommes dans le temps. Il s'agit de Philip Glass qui compose pour Beckett les musiques de *Mercier et Camier*, *Fin de partie*, *Cascando*, *Comédie*, *Compagnie*, et pour Wilson toutes ses musiques depuis *Einstein on the Beach* (1976). Le son projeté dans le silence est ponctué de façon minimale et abstraite, il souligne le manque. Les œuvres composées pour Beckett et Wilson sont comparables car elles ont le désir d'en finir avec l'œuvre et se heurte sans fin au besoin de s'exprimer. Glass contribue à la déterritorialisation de la langue. Avec Glass, Beckett et Wilson composent un théâtre de l'image acoustique. L'image remplace l'agissement et le bruissement de la conversation. Wilson joue ainsi avec le microphone comme avec un partenaire machine. Sans être mentionnée dans le programme, la voix de Tom Waits fait résonner la ballade *Now the Day is over* (Hymne de Sabine Baring-Gould composé en 1865) au cours de la présentation. Cette apparition vocale traduit l'univers fantomatique beckettien.
- 10 Toutes les sources sonores (musique, voix enregistrée, voix filtrée dans le microphone, bruitage, chant enregistré) permettent de structurer une bande passante. La machine sonore, qui apparaît sous la forme d'un magnétophone dans *La dernière bande*, indique un morcellement du temps. Krapp écoute, accélère, déconstruit la parole dans le temps. Les répétitions du texte modifient la perception de l'auditeur qui traduit par d'autres mots ce qu'il entend. Ne serait pas une métaphore de la répétition de théâtre ? L'auditeur/spectateur visualise une spatialisation de la géographie mentale et de son mode de fonctionnement. Tandis que le texte souligne l'immobilité, voire la virtualité de Krapp, peut-être déjà mort, l'intériorisation du conflit dramatique mène l'auteur à inventer une sorte de gestuelle purement vocale, renforcée par la présence des personnages fantomatiques. Le visage se confond avec la « bobine », les deux synonymes traduisent le masque de l'acteur. Wilson ne se penche-t-il pas sur la bobine ronde lorsqu'il évoque l'être aimé ? Le son organique répond au son enregistré, le vivant se confond avec la mort.
- 11 Beckett et Wilson ont un autre point de convergence fondamental. Le rapport entre la lumière, le blanc, le vide et le noir, l'obscurité, le plein. Tous deux morcellent l'espace théâtral et les parties du corps humain (main-visage). La lueur crépusculaire de Beckett et Wilson éclaire l'état crépusculaire de Krapp/Beckett/Wilson. En effet, une confusion visuelle s'opère entre le personnage, l'auteur, et l'interprète sur la scène. Wilson est maquillé en blanc, avec du gris qui creuse son visage. Ses cheveux blanchis sont dressés

en l'air. Wilson superpose son image avec celle de Beckett. Cette superposition volontaire est rendu possible grâce à cette lumière subtile et ciselé. Qui salue à la fin de la représentation : Krapp, Beckett, ou Wilson ? Ce trouble du regard permet de confondre la part de fiction et de réel. En lumière, Krapp, Beckett et Wilson revivent leur passé idéalisé, alors que dans la zone obscure se trouve le monde quotidien avilissant.

- 12 Wilson peine à se déplacer dans l'ombre du plateau, et virevolte lors de ses entrées dans le couloir de lumière en diagonale ou lors des saluts. Le même corps se traîne dans la contrainte ou peine à soulever le registre de Krapp, puis s'envole dans un pas de danse maîtrisé. Ce dualisme lumière et ténèbres, noir et blanc (thème récurrent dans *La dernière bande* avec la suite abondante d'images : Bianca traduction de blanc en italien, Kedar anagramme de dark, puis « balle noir » et « petit chien blanc ») plonge le public dans une hallucination permanente. Beckett conçoit les éclairages comme étant des couleurs symphoniques semblables à la musique des mots. Comme l'éclairage, les notes blanches et noires s'organisent sur la partition. Tous deux jouent avec le vivant et le mort, ces voix survivent dans l'obscurité pour renaître. La lumière devient l'élément concret de cette plénitude de l'épuisement du sens, du rien. La tension entre lumière et obscurité traduit la tension dramatique entre la scène éclairée et la salle obscure. Beckett évoque « l'équinoxe » qui est le moment d'équilibre entre le jour et la nuit pour dessiner une hyper vision. L'espace géométrique, mathématique, symétrique, équilibré, harmonieux du prologue se découpe en éclats lumineux comme les pixels d'une image de vidéo. L'image se situe au croisement de l'espace et du temps, de l'espace cadré et du temps allongé, de la lumière et de l'obscurité. Wilson peint l'indestructible association jusqu'au dernier soupir de la tempête et de la nuit avec la lumière de l'entendement et le feu. Le jeu du corps et des objets crée de la couleur, de la forme et de la lumière, et de l'ombre.
- 13 Le rapport entre immobilité et mouvement des corps jalonnent les œuvres de deux artistes. Beckett dissocie le texte dramatique et la gestuelle de l'acteur. Il travaille à séparer la voix et le geste. C'est pourquoi un théâtre sans corps naîtra dans ses créations radiophoniques. Quant aux pièces pour la télévision, elles deviennent une structure didascalique purement gestuelle. Wilson réalise ce type d'expérience avec ces « portraits vidéo » où les stars hollywoodiennes deviennent des icônes silencieuses sur écran. Le moindre mouvement est magnifié comme au temps du cinéma muet.
- 14 Comment montrer la situation simple de l'Homme qui occupe un temps qui ne s'écoule plus et qui dialogue mentalement avec des personnes absentes ? Tous deux envisagent un lieu d'expression plastique qui accueille le mouvement sculpté afin de s'extraire du réel.
- 15 Ce corps-machine et maternel devient l'extension d'un autre corps qui serait le magnétophone de Krapp, ou la caméra au cinéma. Les mécanismes de la lenteur et de la répétition, mais aussi le décentrement de l'action, l'inexpressivité du jeu et l'insignifiance de l'intrigue creusent le vide du temps et la vacance du désir. L'image fixe remplace l'agissement et le bruissement la conversation du théâtre au vingtième siècle. « Rien ne s'oppose pas à « tout » mais contient « tout ». Il ne se passe pas rien, il se passe Le rien, une exaltation du vide, un vide plein et positif.
- 16 Beckett et Wilson relie leur théâtre à l'art oriental japonais. Takahashi Yasunari écrit en 1981 : « Beckett a du descendre dans les profondeurs de la conscience moderne du Moi, où elle menace de devenir solipsisme, autisme, schizophrénie » (Yasunari 84).

Nous retrouvons ici l'autisme évoqué tout à l'heure avec Wilson. La chorégraphie discrète du visage, l'art précis et mécanique du mouvement, la musicalité du texte de théâtre traditionnel japonais résonnent avec leurs travaux. Le nô et le kyogen qui se jouent alternativement dans une même journée. Wilson traîne les pieds en chausson et chaussettes rouges dans un glissement typique du nô. Les acteurs jouent plus lentement chez Wilson, pour permettre de mieux voir les choses. L'immobilité n'est pas la négation du mouvement mais sa négativité, son envers, sa temporalité déguisé en éternité. Beckett et Wilson étirent le temps dans son éternité. Ce micro-cinétisme des corps, cette « immobilité vive » selon l'expression de Roland Barthes, ralentit le temps. Beckett et Wilson créent une unité de temps propre. L'influence du rythme ralenti de la danse (I. Duncan, M. Graham, G. Balanchine, J. Robbins) et ses méthodes polyphonique et intuitive structurent les images qui s'enchevêtrent comme une symphonie. Le spectateur ne peut discerner de réponse mais plutôt un questionnement. L'attente devient l'essentiel de la condition humaine dans l'univers.

- 17 A l'origine, *La dernière bande* devait être une simple lecture en marge de la représentation d'*Oh les beaux jours* au Théâtre de l'Athénée Louis Jovet à Paris. L'écho de la tempête au début de la pièce y apparaît déjà avec un éclair blanc en néon suspendu au-dessus de Winnie qui strie le fond de scène bleu. Cette mise en scène de *La dernière bande* portée par Wilson est devenue l'une de ses créations emblématiques qui met en relation l'artiste américain et Beckett. Seul en scène, Wilson se travestit en Beckett pour une farce théâtrale proche d'un numéro de cirque ou de music-hall.
- 18 Beckett et Wilson repensent : l'espace crânien, le temps, le personnage (dédoublé), le corps (amputé), le langage. Ils repositionnent le spectateur qui doit choisir dans l'intertextualité lié au son, au mouvement, au rythme, à la respiration et au silence.
- 19 Le lecteur de l'œuvre beckettienne, qui oscille entre le visible et l'audible, se trouve dans la boîte crânienne de Krapp en proie à une méditation sur le temps comme le personnage de Descartes dans *Whoroscope*. Cette exploration du temps et de sa durée exprime le désespoir d'être capable de découvrir le sens de l'existence. Einstein a conçu l'élasticité du temps ; Beckett et Wilson pense que l'homme est le moteur du temps. Le mouvement du temps a éclairé l'œuvre sonore et lumineuse de Beckett. L'avant-garde dramatique rejoint ainsi l'avant-garde de plateau.

BIBLIOGRAPHY

Ionesco, Eugene. Entretien par Vladimir Predic. *Belgrade Literary Gazette Belgrade*. 16 September 1971.

Takahashi, Yasunari. « Qu'est-ce qui arrive ? Beckett et le nô : comparaisons structurales ». *Cahiers Renault-Barrault* 102 (octobre 1981) : 80-92.

ABSTRACTS

On the occasion of the international conference “Staging Beckett and Contemporary Theatre and Performance of Cultures” in April 2015 at the University of Reading (England) in the presence of biographers S.E. Gontarski and W. Knowlson, Romain Fohr discusses the link between the world of Samuel Beckett and Robert Wilson who met in France. Frédéric Maurin makes reference to these links in his work on Robert Wilson: Romain Fohr relies on Maurin’s intuitions by going back to *Krapp’s Last Tape*, directed and performed by the American artist for many years.

À l’occasion du colloque international « Staging Beckett and Contemporary Theatre and Performance Cultures » d’avril 2015 à l’Université de Reading (Angleterre) en présence des biographes S. E. Gontarski et W. Knowlson, Romain Fohr aborde le lien entre les univers de Samuel Beckett et Robert Wilson qui s’étaient rencontrés en France. Frédéric Maurin y fait référence dans son ouvrage sur Robert Wilson: Romain Fohr prolonge ses intuitions en s’appuyant sur *Krapp’s Last Tape* mis en scène et interprété par l’artiste américain depuis de nombreuses années.

INDEX

Keywords: Samuel Beckett, Robert Wilson, *Krapp’s Last Tape*, aesthetics, actor, American theater, Watermill Center, director, experimentation, monologue, Nô theater, opera, politics, portraits, spectator, strictness, tour, visual artist

Mots-clés: Samuel Beckett, Robert Wilson, *Krapp’s Last Tape*, Watermill Center, comédien, esthétique exigence, expérimentation, metteur en scène, monologue, portraits, spectateur, théâtre américain, théâtre nô, opéra, plasticien, politique, tournée

Subjects: Theater

AUTHORS

ROMAIN FOHR

Université de Picardie Jules Verne-Amiens

Docteur