



Les Entractes à géométrie variable de Robert Wilson

Maurin Frédéric

Pour citer cet article

Maurin Frédéric, « Les Entractes à géométrie variable de Robert Wilson », *Cycnos*, vol. 12.1 (Instants de théâtre), 1995, mis en ligne en juillet 2008.

<http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/407>

Lien vers la notice <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/407>

Lien du document <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/407.pdf>

Cycnos, études anglophones

revue électronique éditée sur épi-Revel à Nice

ISSN 1765-3118 ISSN papier 0992-1893

AVERTISSEMENT

Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle. Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.

L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.

EPI-REVEL

Revue électronique de l'Université Côte d'Azur

Les Entractes à géométrie variable de Robert Wilson

Frédéric Maurin

Termine actuellement une thèse de doctorat sur la temporalité dans les spectacles de Robert Wilson (Institut d'Etudes théâtrales, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle).

La longueur — durée et continuité mêlées — a perdu sa force d'événement. On peut se sentir torturé par ce qui voudrait confiner au rituel, regretter l'éventuelle disparition de l'entracte, s'impatienter des « intégrales » mises au goût du jour depuis une dizaine d'années, mais il n'y a désormais plus guère que le bourgeois pour être encore épaté à l'idée de rester assis deux ou trois heures d'affilée au spectacle, voire de passer une nuit entière au théâtre.

De cette exploration des limites temporelles, Robert Wilson a sans nul doute été le héraut. En 1971, *Le Regard du sourd* durait sept heures ; *Ouverture*, en 1972, vingt-quatre — condensé parisien des sept jours et sept nuits de *KA MOUNTAIN* à Chiraz la même année ; et *The Life and Times of Joseph Stalin*, en 1973, entre douze et quatorze selon les soirées. La durée des représentations formait système avec le décentrement de l'action et les lentes métamorphoses de l'image pour interroger la question de l'entracte, sa nécessité, ses légitimations ou ses délégitimations habituelles : celui-ci ne pouvait plus être motivé, comme d'ordinaire, par la fiction ou la mise en scène (l'une s'interrompant ou poursuivant son cours *in absentia*, l'autre devant procéder à des changements de décor), ni purement et simplement supprimé sous prétexte qu'il relevait d'un code social périmé ou menaçait la nature du genre, selon le double argument des avant-gardes¹. Fallait-il alors prendre en compte les composantes humaines du théâtre, les besoins organiques des acteurs et des spectateurs, la nécessité de reposer le corps et de ménager la concentration, à défaut d'encourager le jugement critique si prisé dans la dramaturgie épique de Brecht ? Mais le découpage des spectacles en actes, en parties ou en sections horaires n'y faisait rien : au lieu d'être une convention à justifier ou à battre en brèche, l'entracte mettait en jeu un usage raisonné du temps — du temps du théâtre et du temps de la vie.

Car si rien n'a lieu en dehors du temps, rien d'autre n'a proprement lieu que le temps dans ces spectacles-fleuves. C'est le temps qui est offert en spectacle, jeté en pâture ou lancé en manière de défi au spectateur qui, à son tour, laisse une part vitale de sa durée en consentant au voyage. Dans cette traversée au long cours et au terme inconnu, il ressemble à un passager semi-clandestin

¹ Flaubert notait dans son *Dictionnaire des idées reçues* : « Entracte : toujours trop long » (*Œuvres*, t. 2, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1952, p. 1008.) Tristan Tzara s'insurgeait pour sa part : « Non, l'auteur ne veut pas d'entracte. Il dit que c'est l'entracte qui a tué le théâtre. » (Cité par Henri Béhar, *Le Théâtre dada et surréaliste*, nouvelle éd., Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1979, p. 205).

tapi dans l'ombre de la salle comme dans l'obscurité d'une soute : anonyme et secret.

Le spectateur au défi

On a souvent comparé les premiers spectacles de Wilson à des « marathons » ou à des « épreuves » d'« endurance » permettant de mesurer la forme athlétique du spectateur entré en lice² : tout se passe alors comme si celui-ci devait bander ses forces de résistance pour relever le défi de l'impossible sur un air de jusqu'au boutisme où la victoire se mesurerait au dépassement de soi : “*I did it.*” Avant de se faire accepter sans honte, les inévitables plages d'engourdissement ou de somnolence paraissent suspectes, à la fois coupables et culpabilisantes, presque sacrilèges malgré les circonstances atténuantes (ou plutôt « exténuantes », comme on dit en anglais), à tel point que certains esprits mal intentionnés en tirent la maigre preuve du manque d'intérêt d'un spectacle : ainsi, comme on brandit parfois tristement un trophée, le journal populaire *Sun Advocate* a-t-il jugé bon de publier des photographies de spectateurs endormis à l'appui d'une critique peu amène de *The Life and Times of Joseph Stalin*³.

Serait-ce donc que Robert Wilson propose une cure pour insomniaques? Qu'il postule, plus sérieusement, la contingence du spectateur, sinon son ellipse, et que par la durée, le jeu inexpressif des acteurs et le déni de linéarité combinés, il le mette dans la position d'un intrus, d'un usurpateur ou d'un voyeur dans le cas où il se ferait fort de résister? De fait, ces épopées nocturnes où s'exalte « l'épreuve de l'absence de fin » thématifiée par Maurice Blanchot, autrement dit l'épreuve du dés-œuvrement par excellence, de l'irréalité de l'œuvre pour le destinataire et de l'incertitude du destinataire pour l'œuvre⁴ — ces épopées semblent être sans appel, sans adresse, sans pourquoi, et faire leur deuil du regard.

Les spectacles marathoniens ne demandent rien — ni applaudissement ni bienveillance, encore moins de complaisance ; mais ils n'offrent rien non plus, rien de certain, rien d'autre que l'improbabilité de leur terme, l'imprévisibilité de leur fin, le spectre de l'illimitation. Ils oublient le temps historique, avec son passé et son futur, et plus encore le temps humain qui requiert le repère du présent. Qu'il arrive au spectateur de « dormir, peut-être de rêver », ils n'en continuent pas moins de se dérouler à distance, seuls, imperturbables, comme s'ils n'avaient besoin de personne pour se soutenir. Jalousement, presque de manière autistique, ils se replient sur eux-mêmes et réalisent peu ou prou le

² Voir par exemple les critiques de presse de *The Life and Times of Joseph Stalin* : Douglas Watt, “A Marathon Spectacle Unwinds in Brooklyn”, *Daily News*, 17 décembre 1973 ; Nancy Goldner, “14-Hour *Life of Stalin* Tests Dancers and Audiences”, *Christian Science Monitor*, 20 décembre 1973 ; Robb Baker, “Robert Wilson : Theater of Endurance”, *Soho Weekly News*, 20 décembre 1973.

³ A. P. (?), “Stalin's Life Portrayed”, *Sun Advocate*, 16 décembre 1973.

⁴ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire* (1955), Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1985, p. 229.

rêve de Miss La Trobe dans *Entre les actes* de Virginia Woolf : “O to write a play without an audience — *the play*.”⁵ Mais en l’absence de public, comment justifier l’entracte, ce moment de respiration où les impressions s’ordonnent et s’échangent, où la réflexion, le dialogue et la convivialité retrouvent leurs droits?

Pourtant, dans l’optique de Robert Wilson, c’est précisément en ne s’adressant à personne que ces spectacles athlétiques se mettent à la disposition de tout un chacun, du plus frêle au plus robuste : loin de négliger le spectateur, ils le respectent hautement en lui offrant la possibilité d’une réception accordée à ses besoins et désirs personnels. Ils approchent en asymptote le fantasme, récurrent chez le metteur en scène, d’ » un théâtre où une pièce serait jouée en continu, de sorte qu’on pourrait aller y passer un quart d’heure au moment de la pause repas, ou un après-midi, comme on va dans un parc pour regarder les nuages dans le ciel ou les promeneurs. »⁶ Cette pièce sans public obligatoire ni entracte obligé, cette pièce en libre-service, pour ainsi dire, où « il n’y aurait pas de début, de milieu et de fin », permet à l’individu de devenir spectateur et de cesser de l’être à sa guise. L’ellipse du spectateur ne désigne donc rien d’autre que sa liberté de suivre, de poursuivre ou de ne pas suivre, de s’impliquer ou de s’exiler — non pas seulement de s’évader dans le sommeil, mais de s’absenter effectivement de la salle de spectacle, de sortir de la durée pour retourner au temps, puis du temps à la durée, et de faire ainsi alterner le théâtre et la vie.

L’entracte à discrétion

Quand, dans les années 1970, les spectacles de Robert Wilson se déroulent d’un seul tenant, le spectateur est encouragé à aller et venir, seul gestionnaire du bloc de durée qui peut lui paraître imposé, presque opposé, mais qui est en fait proposé à l’exercice de sa liberté : liberté d’appréciation, certes, mais surtout, au premier chef, liberté de mouvement et d’initiative. Souvent, comme pour le déculpabiliser à l’avance, une notule ajoutée au programme l’invite à se déplacer à son gré : on lisait ainsi, pour le petit spectacle-démonstration *Watermill* présenté au Morristown Unitarian Fellowship (New Jersey) en 1971 : “Audience is free to come and stay or go anytime during the five hours of performing time” ; pour les représentations new-yorkaises d’*Einstein on the Beach* au Metropolitan Opera les 21 et 28 novembre 1976 : “As *Einstein on the Beach* is performed without intermission, the audience is invited to leave and reenter the auditorium quietly, as necessary.” Invitation à une présence discontinue, intermittente dirait-on pour jouer sur le terme désignant l’entracte en anglais américain, ou, sur la racine de son homologue britannique, intervallaire. Philip Glass, auteur de la partition musicale, confirme la volonté de voir le public s’octroyer ses propres « pauses »

⁵ Virginia Woolf, *Between the Acts* (1941), Londres, Grafton, 1978, p. 130.

⁶ Robert Wilson, interviewé par Umberto Eco, « Entretien », *ROBERT WILSON : MR BOJANGLES’ MEMORY og son of fire*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1991, n. p.

[breaks] avant d'avouer pour sa part : "after more than fifty performances of *Einstein*, I have never seen the entire work straight without interruption."⁷. Pas plus qu'Andy Warhol n'a su en-durer la projection de son film *Empire* (huit heures) : il aurait réussi, dit-on, à s'extirper des liens qui l'attachaient à son fauteuil...

Est-ce imputable à une pudeur d'organisateur ou au réflexe bien français de sacralisation artistique? Toujours est-il que l'invitation à sortir de la salle ne figurait plus sur le programme des représentations d'*Einstein on the Beach* à l'Opéra d'Avignon et à l'Opéra Comique de Paris en 1976. Cependant, la formule ayant fait école depuis⁸, on la retrouvait pour la reprise de l'opéra à la M.C. 93 de Bobigny en décembre 1992 : « Durée du spectacle: 5 heures (sans entracte) (Les spectateurs peuvent sortir de la salle et y entrer à nouveau, à condition de respecter le plus grand silence.) »

De plus, même lorsque sont prévus un ou plusieurs entractes (six entractes d'une demi-heure pour *The Life and Times of Joseph Stalin*, entracte unique pour couper les quelque cinq heures de *Death Destruction and Detroit* en 1979), le spectateur est encore invité à se déplacer *dans* le spectacle, *pendant* les actes, *entre* les entractes, sans crainte de perdre le fil d'une quelconque histoire dans une durée si compacte qu'il peut tout juste la trouver :

I conceive my piece [*Death Destruction and Detroit*] like looking at a landscape. [...] If you miss scene 3, you're not lost in scene 8. It's not like Shakespeare, where if you miss the third act, you're lost in the fourth. With this play [...], you can see 30 seconds or the entire 16 scenes. I like the informality of people getting up and going out to have a drink, talking to each other or walking around during the performance.⁹

Déjà, à l'époque de *The Life and Times of Joseph Stalin*, on avait aménagé en foyer permanent l'espace LePerq, adjacent à la salle de spectacle proprement dite dans l'enceinte de la Brooklyn Academy of Music, pour permettre cette mobilité « informelle ». Les spectateurs y venaient se ravitailler, se dégourdir les jambes, échanger des impressions tout au long de la représentation pour un temps laissé à la discrétion de chacun. Ils fragmentaient le spectacle en leur âme et conscience et circulaient entre les deux lieux en un flux constant. Plus la nuit avançait, plus leur proportion augmentait dans l'espace LePerq, « jusqu'à ce que vers l'aube, se souvient Richard Schechner, il y en ait à peu

⁷ Philip Glass, *Opera on the Beach*, Londres, Faber and Faber, 1988, p. 57.

⁸ Pour *Marathonnerre*, le spectacle au titre évocateur de Serge Noyelle présenté au théâtre de Châtillon en décembre 1991, on lisait sur le programme : « Cela dure douze heures. Entrer, sortir, bouger : c'est quand vous voulez, comme vous voulez. » Pour *Le Bal masqué* de Mikhaïl Lermontov, mis en scène par Anatoli Vassiliev à la très conventionnelle Comédie-Française en mai 1992 : « Durée du spectacle : 3 h 00 sans entracte. Bien entendu, si vous désirez sortir quelques instants, nous vous remercions par avance de votre discrétion. »

⁹ Robert Wilson, cité par Andre Leon Tally, « 'It is not important for you to see what I see' », *Women's Wear Daily*, 27 février 1979. Helga Finter écrit dans son analyse de *Death Destruction and Detroit* : « Le spectacle était coupé en deux actes avec une pause. Mais le spectateur pouvait à sa guise quitter la salle ou y entrer. » (« Robert Wilson en Allemagne : "D D + D" », *Drailles*, nos 7/8, 1er et 2e trimestres 1987, p. 67.)

près un tiers »¹⁰. Là, une connivence s'établissait, un sens de la convivialité, un « esprit de solidarité qui frôlait la camaraderie », selon Calvin Tomkins¹¹. Comme en hors-champ, une dimension de sociabilité prolongeait la dimension purement théâtrale de l'occasion, compensant la tendance « a-sociale » qui s'attache volontiers aux spectacles de longue durée, d'après Catherine Clément¹², et permettant aux spectateurs de jouer leur propre scène dans la comédie sociale.

Pas plus que lors des concerts de musique indienne ou dans les « journées » de nô au Japon, on ne se bornait à aller au spectacle : plus profondément, on allait y vivre. Il fallait donc survivre à l'effort de durée en se détendant de temps à autre, en allant prendre des forces, reprendre son souffle, pour retourner comme neuf au spectacle. Le corps tout entier servait d'appareil de vision : pour voir, pour mieux voir, il fallait parfois cesser de voir, se reposer *dans* le spectacle, et surtout *du* spectacle.

Or, ce repos paraît abrégé la durée, non seulement parce qu'on s'absente effectivement, mais aussi parce que le déplacement procure un changement, une distraction, une régénération qui ont valeur de raccourcissement, comme le remarque plus tard Stanley Kauffman à propos d'*Une Lettre pour la reine Victoria* (1974) :

The fact that we knew in advance that the show ran three hours, and so could actually be sat through entire [*sic*], made it more tedious than the several hours of *Stalin* that one could slice out as one wished.¹³

Paradoxalement, un spectacle-fleuve dont on peut morceler le cours requiert un effort de concentration moins soutenu et semble moins long, sinon moins ennuyeux, qu'un spectacle monolithique d'une durée supérieure à la moyenne. L'alternative de l'entracte supprimé (dans *Une Lettre pour la reine Victoria*) et de l'entracte spontané (dans *The Life and Times of Joseph Stalin*) recoupe une prise de position souvent avancée par Bernard Dort. D'une part, il déplore en un réflexe brechtien l'absence de « dialogue » et « l'intimidation de la salle par la scène » dans la complaisance de certains spectacles contemporains qui éliminent tout de go l'entracte : « le théâtre n'a que faire d'hôtes paralysés et muets », manipulés par des « praticiens gagnés souvent par une espèce de sado-masochisme » dans « un lieu de contrainte, d'inconfort ou de souffrance »¹⁴. Mais d'autre part, il revendique pour le spectateur « la

¹⁰ Richard Schechner, "Selective Inattention", *Performing Arts Journal*, vol. 1, n° 1, printemps 1976, p. 15. Voir aussi les déclarations de Harvey Lichtenstein, directeur de la Brooklyn Academy of Music, dans Laurence Shyer, *Robert Wilson and His Collaborators*, New York, Theatre Communications Group, 1989, p. 248.

¹¹ Calvin Tomkins, "Time to Think", *New Yorker*, 13 janvier 1975, repris dans *Robert Wilson : The Theater of Images* (sous la direction de Robert Stearns), New York, Harper and Row, 2e éd., 1984, p. 79.

¹² Catherine Clément, « Le temps pour vivre et la durée pour respirer », *L'Art du théâtre*, n° 9, automne 1988, p. 77.

¹³ Stanley Kauffman, "The \$ Value of Man", *New Republic*, 31 mai 1975.

¹⁴ Bernard Dort, « Sans entracte? », *La Représentation émancipée*, Arles, Actes Sud, 1988, pp. 104-105.

possibilité, le loisir, d'aller et de venir, de bouger, de modifier sa distance et son attention par rapport à un spectacle continu ». Ou encore, comme il l'écrit avec plus de clarté et de vigueur dans un article antérieur :

D'accord pour dénoncer dans l'entr'acte une cérémonie sociale anachronique. Mais qu'alors le spectateur puisse, lui-même, choisir ses « pauses ». Et que soit rendue au public la liberté d'organiser sa propre circulation autour du spectacle. La liberté aussi de son propre comportement : celle d'aller et de venir, d'être assis ou debout, mobile ou immobile, de parler ou de se taire, de boire, de manger et de fumer ou de s'oublier dans la fascination de la scène.¹⁵

Or, c'est très précisément ce vœu qu'exauce Robert Wilson à l'avance : en lui permettant de décider de ses propres interruptions, de ses propres intermittences, il remet le spectateur, « au propre et au figuré, en mouvement », et lui offre la possibilité de « réintégrer la vie quotidienne dans la représentation ». Ce faisant, il le rend à son activité de sujet libre et souverain, non seulement en l'extirpant de l'« état de passivité, voire d'infériorité » auquel le réduit la suppression de l'entracte, mais aussi en le délivrant de cette forme de soumission, ou de frustration, qui découle inversement de l'entracte obligatoire — celui qui, selon le bon mot de Renée David, « vide les baignoires et emplit les lavabos ».

Plus tard, dans le huitième (et malheureusement dernier) épisode de la chronique qu'il tenait pour *Les Cahiers de la Comédie-Française*, Bernard Dort est explicitement revenu sur cette question à propos de Robert Wilson :

Je rêve souvent de représentations où les spectateurs auraient le loisir d'entrer et de sortir, chacun selon son humeur ou son désir. Ce fut le cas, entre autres, d'*Einstein on the Beach*, lors de sa création au festival d'Avignon, en 1976. A sa récente reprise, à Bobigny, le spectacle s'était comme pétrifié, figé et refermé sur lui-même. Le dispositif des fauteuils de la M.C. 93 ne permettait guère les allées et venues et, surtout, celles-ci eussent paru attentatoires à son prestige, à la réputation de Philip Glass et de Robert Wilson... »¹⁶

On ne saurait souscrire sans réserve à ces propos : les spectateurs circulaient bel et bien à Bobigny, et il n'était pas rare de croiser quelque connaissance accoudée au bar du rez-de-chaussée, ayant laissé le spectacle comme en suspens, ou en sursis.

En même temps, cependant, l'entracte à volonté place le spectateur face à un dilemme : rester ou sortir, perdre ou subir, aller respirer ou retenir son souffle ? Car la liberté de s'absenter en quittant la salle est une liberté à double tranchant : elle peut donner lieu à des manques substantiels. « [A] chaque instant, comme dans la vie » note Françoise Kourilsky sur le chapitre de l'immobilisme wilsonien, « il peut arriver quelque chose. Les jeux ne sont pas

¹⁵ Bernard Dort, « Entr'acte », *Travail théâtral*, n° 17, octobre-décembre 1974, pp. 93-94.

¹⁶ Bernard Dort, « La pratique du spectateur, VIII. Respiration », *Comédie-Française : Les Cahiers*, n° 10, hiver 1993-1994, p. 122.

faits. »¹⁷ Il faut donc parier. Et quand, pour paraphraser Pascal, il y a le fini du corps à hasarder à un jeu où il y a pareils hasards de gain que de perte, et l'indéfini du spectacle à gagner, peut-être vaut-il mieux gager sur le spectacle et s'engager à une présence aussi assidue que possible. *To attend*, « assister », « se tenir près », « attendre ». Sans doute même aider l'attente, fût-ce au prix de l'ennui, des crampes et de l'engourdissement, pour ne pas manquer ce que l'on n'attend pas, ce vers quoi rien ne tend mais à quoi on reste néanmoins attentif jusqu'à l'inattendu. Dallas Pratt, collaborateur de la première heure, écrit à propos de *The Life and Times of Joseph Stalin* :

If the tedium of seeing an ox start his third interminable journey across the stage drives you out, you will miss the dramatic moment when his head drops off and fire seems to blaze within. Worse, you may miss the Byrdwoman's creepy murder of the children, or her slow-motion dance at the end of Act V, or Bob's dance as the "Chicken woman" in Act II, or the mummies.¹⁸

Où l'expérience du spectateur devient un pari sur le temps plutôt qu'une épreuve du temps ; et la passion du temps, amour plutôt que souffrance.

Reste par-dessus tout que l'invitation à fragmenter le spectacle dissout l'unité quelque peu mythique du public en une pluralité de spectateurs singuliers. Par suite, la réception s'en trouve d'autant moins homogène, d'autant plus individualisée. Le spectateur, en se rendant maître de la durée, fait *son* spectacle. L'entracte à volonté emblématise donc la poétique de l'ouverture dont Robert Wilson se réclame depuis ses débuts : pas plus que d'interprétation, il n'impose d'interruption, et il suspend son autorité dans l'emploi du temps comme il le fait dans le guidage du sens : « je me propose simplement d'exposer certaines choses, à quoi vous êtes libres de penser, je pourrais comparer cela à une sorte de supermarché où se promener. Tout se trouve sur les rayons, et vous pouvez choisir ce que vous voulez ou simplement passer. »¹⁹ En balisant le temps, l'imposition d'un entracte contiendrait déjà une ébauche d'interprétation pour le public — pour tout le public, et non pas pour chaque spectateur pris individuellement à titre de promeneur ou de consommateur. Au contraire, l'indétermination temporelle reflète l'indétermination sémantique.

Il faudrait replacer cet agnosticisme herméneutique dans son contexte intellectuel et artistique, et l'on pourrait évoquer pour ce faire Umberto Eco (*L'Œuvre ouverte*, 1962), Susan Sontag (« Contre l'interprétation », 1964) et Roland Barthes (« La mort de l'auteur », 1966)²⁰, mais aussi John Cage et son

¹⁷ Françoise Kourilsky, « Les pouvoirs du silence », *Travail théâtral*, n° 10, octobre-janvier 1973, p. 121.

¹⁸ Dallas Pratt, "One Bob Wilson, Two Joseph Stalins", inédit, archives de la Byrd Hoffman Foundation, f. 5.

¹⁹ Robert Wilson, « Réponses » (propos recueillis par Jacqueline Lesschaeve), *Tel Quel*, nos 71/73, automne 1977, p. 220.

²⁰ Au demeurant, on se rappelle que Wilson a accordé un entretien à Eco, lui confiant par exemple : « On fait une œuvre pour le public, et on doit lui laisser la liberté de donner son interprétation, de tirer ses conclusions. » (« Entretien », *op. cit.*) Wilson mentionne aussi fréquemment l'essai de Susan Sontag et il a monté sa pièce *Alice in Bed* à Berlin en 1993.

idée que le public construit l'œuvre musicale, ou encore, dans un ordre d'idées plus voisin, Stuart Sherman, créateur de mini-spectacles de rue : « je n'aime pas dicter aux gens leurs réactions. [...] S'ils veulent me regarder, ils le peuvent ; s'ils veulent passer leur chemin, ils le peuvent aussi. Je suis là, c'est tout. »²¹ Mais il importe avant tout de relever la portée métaphorique, ou métathéâtrale, de l'entracte à discrétion : cette pratique amorce l'utopie d'une participation active du destinataire à la création. Par là, le metteur en scène retrouve le généreux effacement de l'écrivain, qui retire lui aussi ses prétentions à quelque droit de regard que ce soit en vouant l'œuvre à un destin solitaire. Et l'expérience du spectacle, avec ses pauses et ses sauts, approche d'assez près l'expérience de la lecture, bien qu'on ne puisse transporter l'œuvre avec soi ni revenir en arrière, et qu'elle continue de se dérouler même quand on l'interrompt — ou plutôt quand on s'interrompt.

Lorsque pourtant, dans la seconde moitié des années 1980, Robert Wilson commence à jouer davantage le jeu de l'institution théâtrale, à mettre en scène des textes et des partitions d'autrui, à présenter des spectacles moins longs, plus alertes et tant soit peu narratifs, la libération du spectateur s'en ressent. L'entracte reprend alors souvent sa fixité et son emplacement traditionnels : il se glisse entre les deux actes, justement, de *La Flûte enchantée* (1991), ou entre les deux premiers et les deux derniers de *La Mort de Danton* (1992). Ailleurs, cependant, Wilson se saisit de la question pour exprimer sa liberté par rapport au texte ou à la musique — peut-être même son interprétation — et pour agir avec l'auteur comme le spectateur avec lui dans ses premiers spectacles : en promeneur, faiseur de césures, co-créateur.

Le double découpage

Le centre occupe souvent une place déterminante dans la structuration d'un spectacle : c'est d'abord le pivot d'une dynamique, le point d'inflexion d'une construction en chiasme (comme la mort de sa seconde femme dans la vie de Staline et dans le spectacle du même nom), ou bien la coupure dans un parallélisme entre deux parties dont les scènes se font écho une à une (dans *Death Destruction and Detroit*). Puis, à la faveur d'une contamination du temps réel par le temps scénique, le centre en vient à désigner le cœur de la représentation : milieu, mi-temps, et par suite lieu idéal pour l'entracte.

Or, cette importance du centre, Robert Wilson la décèle déjà dans les pièces de Shakespeare, en particulier dans *Le Roi Lear* : “It is right in the centre that Shakespeare turns his play”, écrit-il dans le programme de *The Forest* (1988), avant de citer pour moment charnière la prise de conscience de la folie chez le vieillard : “I shall go Ahhhhh” — adaptation du vers “O, that way madness lies ; let me shun that” (III, 4, 21). La lecture structurale de la pièce ignore donc son découpage conventionnel (peut-être apocryphe dans ce cas précis, et

²¹ Stuart Sherman, cité par Brooks McNamara, “Stuart Sherman's *Third Spectacle*”, *Drama Review*, vol. 20, n° 2, T-70, juin 1976. Trad. fr., *Cahiers Renaud-Barrault*, n° 96, 4e trimestre 1977, pp. 58-59.

sans doute artificiel) en scènes et actes. Par suite, dans sa propre mise en scène du *Roi Lear* (1990), Wilson retarde quelque peu le suspens de l'action et le retour au temps social qu'est l'entracte pour faire coïncider celui-ci avec le point névralgique où s'inverse la courbe de la pièce. Il n'intervient pas entre deux actes (le troisième et le quatrième comme dans la plupart des mises en scène) mais, à l'intérieur de l'acte III, entre la scène 6 et la scène 7. Placé entre le pressentiment de la folie et l'aveuglement de Gloucester qui prélude à la longue série des duels, des meurtres et des pendaisons à venir, il introduit un palier dans « la pyramide du malheur »²² et donne aux ombres de la mort le temps de grandir en coulisses.

De même, toujours en vertu de l'importance accordée au centre, l'entracte de *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts* d'Ibsen (1991) s'immisce exactement au milieu de l'acte II, entre la conversation amère de Rubek et Maia et le second entretien, sourd de violence contenue, de Rubek et Irène, à l'endroit précis d'une bifurcation symbolique : Maia ira « désormais [s]on propre chemin »²³, Rubek et Irène conjugueront leur destin qui les conduira en montagne, où ils périront ensemble, engloutis par une avalanche. L'entracte ne correspond donc pas à un blanc du texte mais à un tournant de l'action. Comme dans *Le Roi Lear*, son emplacement a la valeur dramaturgique d'une signature. Quand le spectateur n'est plus invité à se déplacer, c'est le metteur en scène qui le relaie pour repenser l'ordre textuel, c'est-à-dire pour modifier l'agencement prévu par l'auteur — mieux : pour le déranger, le déplacer, s'y déplacer.

Dans ces deux spectacles où l'entracte textuel ne coïncide pas avec l'entracte scénique, deux dynamiques duratives se confrontent, et dans cette confrontation gît un principe cher à Wilson : il ne s'agit jamais, pour lui, de matérialiser un texte en essayant d'être en quelque manière fidèle à l'auteur, mais plutôt de composer avec celui-ci. Il conçoit le spectacle non comme la re-création (la répétition, la re-présentation) scénique de l'origine textuelle, mais comme le fruit d'une co-création, parfois harmonieuse, plus souvent discordante, entre des images (les siennes) et des sons (mots ou, le cas échéant, musique d'autrui). La place de l'entracte est symptomatique de la marge de liberté qu'il s'accorde, qualifiée de régénératrice par ses défenseurs et d'irrévérencieuse par ses détracteurs, et du droit qu'il s'arroge, à tort ou à raison, d'une paternité équitablement partagée.

Pourtant, dans *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts*, Robert Wilson respecte aussi à sa façon le découpage de la pièce prévu par Ibsen. Même s'il

²² Slowacki, cité par Jan Kott, « *Le Roi Lear*, autrement dit *Fin de Partie* », *Shakespeare notre Contemporain*, trad. Anna Posner, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 1978, p. 120.

²³ Henrik Ibsen, *When We Dead Awaken*, version anglaise Robert Brustein, adaptation Robert Wilson, Cambridge (Mass.), American Repertory Theatre, 1991, p. 43. Trad. fr. Comte Prozor, *L'Avant-Scène Théâtre*, n° 599, 1er décembre 1976, p. 19. Les répliques intermédiaires entre Maia et Irène (« Que me veut-il? » . . . « Oui, Madame, essayez. ») ont été supprimées par Wilson.

déplace l'entracte, il remplit par un interlude (ou, dans son vocabulaire, par une *knee play*, pièce de « jointure » ou d'« articulation ») l'intervalle qui sépare un acte du suivant. Par là, il renoue subrepticement avec le sens de divertissement que prenait le terme « entracte » dans la représentation classique, disons par exemple au temps de Molière. Cet entracte relève encore du théâtre : il a lieu sur scène et non pas au foyer, il détourne du spectacle mais ne conduit pas hors de la salle de spectacle.

L'entracte sur scène

Qu'ils s'ajoutent à l'entracte proprement dit (dans *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts*) ou bien s'y substituent (dans *Einstein on the Beach*), ces intermèdes remontent à *Une Lettre pour la reine Victoria*, où ils se nommaient précisément « entr'actes »²⁴. Trait caractéristique du théâtre de Wilson, ils ont valeur de coupure et de suture à la fois : de suture parce que la scène ni la salle ne se vident ; de coupure parce qu'ils introduisent une dimension perpendiculaire au spectacle « principal », tant dans le dispositif spatial que dans le registre employé.

Dans *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts*, les *knee plays* s'opposent à l'esthétique du geste atrophié ou mortifié, de la parole bredouillante ou suspendue utilisée pour la représentation de la pièce proprement dite. Composées et chantées, parfois mimées ou dansées, par le célèbre artiste de music-hall Charles « Honi » Coles, voire par l'ensemble des acteurs, elles modulent le thème de l'amour malheureux sur un ton ironique ou plus amer, et proposent des numéros qui ne dépareilleraient pas sur une scène de cabaret :

I wasn't doing so bad
But you came along and now everything is wrong
I met you and I wish I never had
Who am I to question fate, 'spose it ain't asking why
I had no time to hesitate, I'm a victim of the big brown eyes.
I did it. So what? I fell in love.
It's the greatest, the queerest, the stay-way-come-nearest
The doggonedest feelin' ever. [...]
Love is the cause, the cause of it all
Picks you up, then lets you fall.²⁵

Entre les deux premiers actes, une femme vêtue de bas résille et d'un maillot noir à paillettes s'avance en se déhanchant, telle une entraîneuse, puis au rythme d'un blues alangui se défait voluptueusement d'un de ses longs gants rouges. Entre les deux derniers, les acteurs alignés au grand complet sur le devant de la scène (leurs personnages sont restés en coulisses) chantent en chœur le titre de la pièce et dansent une sorte de cancan hilare. Complaintes

²⁴ Le texte a été publié par Bonnie Marranca dans son anthologie *The Theatre of Images*, New York, Drama Book Specialists, 1977, pp. 37-109.

²⁵ *When We Dead Awaken*, op. cit., pp. 17 (*knee play I*), 37 (*knee play II*), 52 (*knee play III*). La première *knee play* se joue en prologue, avant le début du spectacle, et articule donc la vie et le théâtre plutôt que deux actes entre eux.

amoureuses ou sursauts d'allégresse, ces décrochages de ton volatilisent l'atmosphère plombée de la pièce. Le spectacle se dédouble entre le symbolisme d'Ibsen et la culture populaire de la comédie musicale, et dans ce dédoublement stylistique, Wilson retrouve sans doute, fût-ce à son insu, un principe du théâtre japonais venant s'ajouter aux multiples points de convergence temporels et plastiques²⁶ : l'alternance, dans une « journée » traditionnelle, de nôt proprement dits et de farces [*kyôgen*].

Outre un registre « mineur » [*low*] situé aux antipodes du registre « majeur » [*high*] de la pièce, ces interludes représentent aussi le pôle du petit par rapport au grand : pendant leur exécution devant le rideau de scène (ce qui permet d'ailleurs d'opérer les changements de décor nécessaires), la profondeur s'aplatit, la vision se fait plus intime, le panorama le cède au gros plan. Ainsi en va-t-il également pour les « entr'actes » d'*Une Lettre pour la reine Victoria*, dialogues bruitistes entre Robert Wilson et Christopher Knowles couchés à l'avant-scène ; pour les *knee plays* d'*Einstein on the Beach*, jouées sur une petite plate-forme surplombant la fosse d'orchestre et comparées par Wilson à des « portraits » (par opposition aux « natures mortes » des scènes du train et du procès et aux « paysages » des morceaux dansés²⁷) ; ou encore pour les mimodrames du *Martyre de saint Sébastien* (1988), interprétés par Michaël Denard sur le morceau de Debussy *Pour le piano*. Entre les « mansions » de l'opéra, le danseur délaisse le personnage du saint et propose, comme en pointillés, une composition presque lunaire dans son costume de marin. Faute de quitter la salle, le spectateur peut néanmoins en profiter pour changer de position sur son fauteuil et, tout en ajustant son regard à une autre forme d'expression théâtrale, synthétiser les impressions reçues, voire les communiquer à mi-voix.

Dans *Orlando*, le spectacle tiré du roman de Virginia Woolf (1993), les interludes n'ont pas lieu devant le rideau, mais sur une scène divisée en deux dans le sens de la profondeur, et non plus ouverte comme d'ordinaire. Ils opèrent aussi un changement de mode ou de ton et font passer de la logorrhée au silence, du souvenir lyrique à l'ironie mordante. Mais par-dessus tout, un peu comme les *knee plays* de *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts* rehaussent la thématique de l'amour malheureux au détriment du symbolisme de la création artistique, les interludes d'*Orlando* lancent des clins d'œil en direction du sujet de l'androgynie : dans le premier, une table élégante exhibe fièrement ses quatre pieds étincelants en forme d'hippocampe — animal hybride par son corps de poisson-cheval, mais aussi par son mode de reproduction puisque c'est le mâle qui féconde les œufs et les abrite dans une poche incubatrice ventrale jusqu'à l'éclosion ; dans le second, un accessoire semblable à une paire d'ailes blanches, suspendu aux cintres puis tombant

²⁶ Sur tout le pan japonais de l'esthétique wilsonienne, je me permets de renvoyer à mon article « *Nô comment : Robert Wilson et le théâtre japonais* », *Théâtre/Public*, n° 121, janvier-février 1995, pp. 7-18.

²⁷ Robert Wilson, cité par Henry M. Sayre, *The Object of Performance : The American Avant-Garde Since 1970*, Chicago et Londres, University of Chicago Press, 1989, p. 131.

doucement sur les épaules de l'actrice, métaphorise l'incertitude où l'on doit tenir le sexe du personnage. Ces interludes permettent ainsi de réfléchir la pièce — de la penser en la reflétant.

L'« entracte » ainsi conçu trouve son expression la plus aboutie — peut-être aussi la plus paradoxale — dans *the CIVIL warS*, œuvre commandée pour les Jeux Olympiques de Los Angeles en 1984, mais jamais montée dans sa totalité faute de moyens financiers. Wilson avait conçu des *knee plays* qui, telles des « bourgeons »²⁸, auraient dû à la fois séparer les différentes scènes et les relier entre elles en annonçant la suivante en miniature : ruptures, charnières et prolepses. Mais aussi épisodes d'une « histoire secondaire » [*sub-story*]²⁹. Car en même temps, ces treize *knee plays* exposent en boucle un récit de métamorphose qui leur est propre : un arbre s'abat au sol, se transforme en hutte, et celle-ci en un bateau dont la cabine va flotter jusqu'aux rivages japonais, tandis que sa quille coule, qu'elle est repêchée et que ses énigmatiques inscriptions, une fois déchiffrées, sont assemblées dans un livre dont sort un arbre semblable à l'arbre initial. Agencée sur le modèle de « l'épopée du retour » [*nostos*] de l'*Odyssée*, cette longue circumnavigation qui finit par déposer le spectateur sur les rivages initiaux, sur les rivages initiatiques, ne se contente donc pas d'anticiper telle ou telle scène, de préfigurer un thème, de dévoiler par anticipation un objet clé, ni d'évoquer de loin la thématique du voyage valable pour l'ensemble de l'opéra (« le long voyage de l'homme vers la fraternité », disait le communiqué de presse). Elle pointille aussi son déroulement, ou plutôt y tresse son propre déroulement, sillage spumescents infiniment croisé, recroisé, entrecroisé.

Par suite, cette longue rêverie cyclique a pu être jouée séparément après le naufrage du projet. Dans l'œuvre totale, les *knee plays* auraient montré un autre spectacle, à la fois tangentiel, spéculaire et alterné, et introduit un principe de discontinuité au sein même de la continuité. Mises bout à bout, elles forment un spectacle en soi — un spectacle dont les scènes sont d'anciens entractes pour des actes en partie restés à l'état d'ébauche : un spectacle d'entractes, un spectacle sans actes, un spectacle d'entre les actes. O to stage a play without the acts.

Tout est significatif dans l'économie d'une soirée théâtrale et dans le rythme d'une représentation. Sur scène, dans la salle et au foyer. L'entracte lui-même articule différemment création et réception selon la conception qu'on s'en fait et la stratégie auquel on le soumet : allées et venues des spectateurs, levers et baissers du rideau, entrelacs du spectacle et des intermèdes — il n'y a pas d'innocence au théâtre. Dont acte.

²⁸ Robert Wilson, cité par Janny Donker, *The President of Paradise : a Traveller's Account of Robert Wilson's the CIVIL warS*, Amsterdam, International Theatre Bookshop, 1985, p. 96.

²⁹ Programme des *Knee Plays*, Minneapolis, Walker Art Center, 1984, p. 12.