



## Pour un récepteur hautement résolu...

Robert Faguy

Volume 27, Number 1, 1999

La Mort de Molière et des autres

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/030552ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/030552ar>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

Département des arts et lettres - Université du Québec à Chicoutimi

### ISSN

0300-3523 (print)

1708-2307 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Faguy, R. (1999). Pour un récepteur hautement résolu.... *Protée*, 27(1), 117–124.  
<https://doi.org/10.7202/030552ar>

### Article abstract

The spectator of a Robert Wilson work must renounce his traditional way of receiving and abandon himself to an abstract and non-objective universe. Even if Wilson operates through a poetical style and requires freedom from imposed interpretations, he usually sets up a simple formal surface in which the spectator penetrates through different ways. To maximize the contact, the artist uses metacommunicational elements and formal patterns (title, structural construction, sound/image relations, text/image relations), which define new languages and new ways of considering the art form. If this approach of a simple surface suits perfectly prior existing videos, *La Mort de Molière* presents some radical changes. The inclusion of textual elements given by voiceovers creates, for example, a density of messages changing the simple surface into a complex one. A change which asks its viewer to adjust his ways of thinking and of perceiving. He has to encompass complexity. In fact, to obtain such an understanding of the work, more than one viewing is required, something that the medium itself permits.

# UN RÉCEPTEUR POUR UN RÉCEPTEUR HAUTEMENT RÉSOLU...

## RÉSOLU

ROBERT FAGUY

### TEXTE

Premier projet européen de télévision haute définition, la vidéo *La Mort de Molière* de Robert Wilson constitue de fait une expérience esthétique intense, où le recours à différents niveaux de signes suppose une grande adaptation de la part du récepteur. De 1978 à 1994, Wilson a réalisé sept œuvres vidéographiques et, même s'il y a beaucoup de rapprochements à faire entre celles-ci et ses œuvres scéniques (jeux temporels, effets répétitifs, esthétique dépouillée, éléments scéniques récurrents, telle l'utilisation des chaises, des fenêtres, etc.), il n'en demeure pas moins que les singularités du langage vidéo font en sorte de créer une esthétique parallèle. Bien que la vidéo *La Mort de Molière* corresponde à la pensée poétique de l'auteur, elle marque toutefois une rupture quant à l'utilisation de certains éléments et de certaines stratégies d'énonciation en regard des autres vidéos réalisées précédemment.

### QUESTION DE RÉCEPTION

On sait que chacune des œuvres de Wilson amène le spectateur à une certaine forme de renonciation à sa manière traditionnelle d'appréhender la forme scénique ou vidéographique. Wilson opte pour une approche poétique en récusant toute forme d'interprétation réaliste. Dès lors, de nouvelles règles de jeu sont à établir pour créer un pont relationnel entre l'œuvre et le spectateur. Et les premières images donnent habituellement ce contexte régulateur.

Le début de *La Mort de Molière* se place d'emblée sur le mode du paradoxe. La première réplique de l'enfant – «Ce n'est pas un poème sur Molière» – sera suivie d'une série de considérations sur ce qu'est Molière et ce à quoi renvoie ce film qui débute drôlement sur un tableau déambulant dans l'espace. Et la voix d'enfant de continuer plus loin : «C'est un poème sur Molière». Première déroute, contradiction ou simple rappel d'une mécanique ouverte, sujette à de multiples interprétations ; quoi qu'il en soit, le système de réception est établi mais il repose sur des bases plutôt instables. Le spectateur aura le mandat de se repositionner constamment face à l'œuvre. Même si la dernière réplique de cette première séquence d'images semble contenir un élément concret d'énonciation – «Le poème n'est pas un film, le film

observe un acteur au travail qui représente un homme mourant appelé Molière» –, la distanciation opérante nous place bien loin d'un cadre de référence historique. Avec les images qui défilent sur une musique d'ambiance (des sons qui marquent le rythme), il s'agit bien d'une vidéo placée sous le signe de l'artistique. Comme le disait René Berger :

*[...] le premier effet de l'art vidéo est ce que j'appelle l'effet de dis-location. Il se traduit presque toujours par un choc, une surprise, en tout cas un sentiment d'étrangeté. Comment se fait-il que sur l'écran cathodique on voie des « choses » qui diffèrent aussi radicalement des programmes dont on a l'habitude ? C'est que, même si, techniquement, rien ne distingue la vidéo de la télévision, nous avons affaire à deux ordres de phénomène, à deux ordres de réalité différente. De même que l'art vidéo a remis en question la topique des arts plastiques, soumise à l'impératif du marché, de même il remet en question la nature même de l'image électronique, dont la télévision entend nous faire croire qu'elle se confond avec le réel, alors qu'elle est toujours traitée, donc construite. [...] l'artiste vidéo dispose d'un pouvoir de re-location qui lui permet de configurer les lieux et les figures les plus ordinaires, ceux-là même que les moyens audio-visuels ont si souvent défigurés, pour y découvrir les secrets les plus profonds.*<sup>1</sup>

La *Mort de Molière* n'est certes pas un lieu de l'ordinaire car tout semble méticuleusement construit. Il s'agit en fait d'un lieu théâtral où l'on aurait érigé un quatrième mur pour garder en vase clos les actions ritualisées de cette mort jouée par un acteur au travail. Mais cette convention théâtrale transposée par image focale ne confine pas le spectateur à un rôle d'interprète d'une réalité unique. Lors d'une entrevue avec Umberto Eco, Wilson affirmait :

*Voilà pourquoi je privilégie le formalisme dans la présentation d'une œuvre, parce qu'il introduit plus de distance, plus d'espace mental. [...] Le mystère doit être enfoui dans la surface, mais la surface elle-même doit rester accessible. [...] La surface reste simple, mais, en dessous, ça peut être très compliqué. La surface parle d'une chose, mais en dessous, il peut être question de beaucoup de choses.*<sup>2</sup>

Cependant, contrairement aux autres bandes vidéographiques de Wilson, la relocation dont parle

Berger s'avère beaucoup plus ardue car la surface apparaît ici assez complexe, malgré un travail formel très précis. Cette surface est composée d'un bon nombre de niveaux de réalité différents, qui renvoient chacun à des niveaux de réception différents. Comme le dit Wilson :

*[...] l'interprétation, c'est l'affaire du public, pas celle de l'acteur, ou du metteur en scène, ou de l'auteur. On fait une œuvre pour le public, et on doit lui laisser la liberté de donner son interprétation, de tirer ses conclusions.*<sup>3</sup>

Il s'agit là de réflexions qui stimulent l'interlocuteur de Wilson, puisque Umberto Eco s'intéresse depuis longtemps à la question de l'œuvre ouverte, sujette aux interprétations et aux surinterprétations les plus diverses. Considérant l'œuvre artistique dans un processus de communication, l'artiste doit user d'un ensemble de moyens d'énonciation métacommunicationnels qui situent le récepteur vis-à-vis de l'œuvre. Au fil de ses premières vidéos, Robert Wilson a développé un style particulier avec le recours à des agencements de matériaux formels et syntaxiques caractéristiques. Dans *L'Œuvre ouverte*, Eco définit le style comme « un système de probabilités et la conscience de la probabilité est implicite chez le spectateur, qui risque des prévisions concernant la suite d'un développement »<sup>4</sup>. Voyons maintenant quels sont les principaux moyens métacommunicationnels qu'a développés Wilson au cours de son travail vidéographique.

#### LE TITRE

Le titre des vidéos et des œuvres scéniques constituant le répertoire des créations signées Wilson fournit déjà un cadre déterminant l'horizon d'attente du spectateur, dans une stratégie à plusieurs niveaux. Les titres peuvent nous renseigner sur la structure de la pièce. C'est le cas de *Stations* (1982), qui décrit la structure en chemin de croix à travers laquelle le protagoniste évolue tout au long du document, ou de *Video 50* (1979), qui nous renseigne sur la durée de la bande où pendant cinquante minutes défileront quatre-vingt-dix vignettes de 30 secondes et cinq d'une minute.

Dans certains autres cas, le titre nous informe de la nature des éléments d'énonciation. C'est le cas de la vidéo *Le Regard du sourd* (1981), adaptation télévisuelle de la pièce éponyme de Wilson, où le titre situe très bien le rôle du sonore dans ses liens avec l'image. Avec *Mr. Bojangles' Memory* (conçue pour l'exposition du même nom au Centre Georges-Pompidou en 1992), le titre nous ramène à la fonction complexe des structures de mémoire et fait en sorte de mettre en évidence la fantaisie onirique d'un personnage imaginaire. *La Femme à la cafetière* (1989) est une référence explicite à la toile de Paul Cézanne, et cette référence devient très nette lorsque le titre apparaît en surimpression sur la reproduction de la toile de Cézanne. Dès lors, la vidéo se prête à un jeu d'interprétation fantaisiste sur l'avant, l'après, le pourquoi ou le comment du tableau.

Avec un titre comme *La Mort de Molière*<sup>5</sup>, Wilson revient à une stratégie qu'il a développée avec ses créations scéniques, en prenant comme titre un nom de personne ou de lieu évoquant une référence universelle (*Einstein on the Beach*, *The Life and Times of Joseph Stalin*, *The Life and Times of Sigmund Freud*, *A Letter for Queen Victoria*, *Ka Mountain*, *Death-Destruction and Detroit*). Il ne s'agit pas de renouer avec des préoccupations réalistes mais bien de trouver des points de référence que connaît le spectateur.

*Au théâtre, on n'a pas besoin de raconter une histoire, parce que le public arrive avec déjà toute une histoire dans la tête. Un artiste recrée l'histoire, non pas à la manière d'un historien, mais d'un poète. L'artiste se sert des idées et associations d'idées qui gravitent autour des dieux de son temps et en joue. Il invente une autre histoire qu'il attribue à ces personnages mythiques.*<sup>6</sup>

Le fait de prendre comme thème central un personnage ou un fait connu confère au spectateur un statut relatif de connaisseur face au sujet, et c'est à partir de ses acquis que s'opérera un véritable processus de déconstruction, passant du prosaïsme interprétatif de la réalité à une poétique des sens. Dès les premiers instants, ce processus du refus documentaire doit être réel afin de situer le récepteur face à l'œuvre. La scène d'ouverture du *Molière* de Wilson décrite précédemment n'y échappe pas. Qu'évoque la mort de Molière en chacun de nous? Quelles sont nos sources

de référence préalables au visionnement? Connaissance d'éléments biographiques, historiques et mythologiques, fictionnels (on se souviendra du traitement particulier de la mort de Molière dans la scène des escaliers qu'avait réalisée Mnouchkine pour son film *Molière*)? Sur quel élément s'appuiera-t-on en l'absence de balises réalistes?

#### LA STRUCTURE

*L'originalité du discours esthétique réside dans la rupture de l'ordre probable de la langue, fait pour véhiculer des significations établies, et [...] cette rupture permet d'accroître le nombre de significations possibles. [...] L'originalité de l'art contemporain consiste à poser un nouveau système linguistique qui trouve en lui-même ses propres lois. [...] [Le poète] introduit des modules de désordre organisé à l'intérieur d'un système, pour en accroître les possibilités d'information.*<sup>7</sup>

Le récepteur aura donc comme première tâche de repérer des formes redondantes afin d'établir des groupements significatifs, à partir desquels il pourra établir des hypothèses sur la nature du système en place.

Dans *Video 50* par exemple, la succession de courtes vignettes et l'instauration de séries qui se développent autour de thèmes visuels rendent le travail de repérage aisé et induisent chez le spectateur un mécanisme d'attentes qu'Eco nomme « la prévision de l'attendu ». Il en va de même pour *Stations*, où chacune des scènes commence avec la même référence d'images (titre de la scène, image de la maison, position du garçon devant la fenêtre, occupation des parents). Au fil des séquences, on pourra percevoir certaines différences de structure et c'est à travers celles-ci que se comprendra la dialectique de l'œuvre. Toutefois le choix du découpage en scènes se fera constamment sentir comme motivateur d'attentes.

Avec *Le Regard du sourd*, outre la structure répétitive des actions (laver la vaisselle, verser le lait, déplacement à l'étage, servir le lait à l'enfant, déplacement, laver la vaisselle, prendre un couteau, déplacement, tuer l'enfant – *idem* pour le deuxième enfant), Wilson a également recours au ralenti pour magnifier l'image:

*D'un détail occulté par la soudaineté ou la continuité du passage, la lenteur fait un événement saillant. Elle assure à la fois le liant du geste dans son effectuation et la déliaison de ses phases constitutives dans la perception.* <sup>8</sup>

Entre chacune des actions significatives, la combinatoire répétition du geste/gestuelle ralentie modifie « la prévision de l'attendu » en certitude et le temps dilaté permet au spectateur de constituer une série d'hypothèses transcendant l'objet des attentes. Et si « plus les acteurs bougent lentement, plus on voit de choses »<sup>9</sup>, la vision du récepteur ne s'attarde pas tant aux nouveaux gestes révélés par la loupe temporelle, ce que ne cherchent pas à mettre en évidence les acteurs, mais se transforme plutôt en un espace intérieur qui interroge constamment la structure mise en place et le pourquoi de cette lenteur manifeste inscrite en procédé.

La question des récurrences structurelles est également présente dans *La Mort de Molière*. La deuxième séquence, où une succession de trois *travellings* nous montre les personnages sous différents angles de vue, invite à une lecture axée sur la construction de motifs. La répétition du procédé filmique associée à la lenteur des mouvements et à l'immobilité des regards et de la gestuelle (sauf celle de Galilée qui quitte la pièce) nous poussent à insister sur la continuité des images. Toutefois, ces éléments ne s'imposent pas en système autonome comme dans le cas des précédentes œuvres vidéo de Wilson car, dès la deuxième scène, l'auteur utilise des images avec une rythmique très différente (caméra fixe et personnage interprétant la maladie de façon exagérée). Il n'y aura au bout du compte que l'emploi d'une « séquence de chaise »<sup>10</sup> (ici un fauteuil en fait) comme repère du passage d'une scène à une autre. Ces transitions n'obéissent toutefois pas à une structure temporelle régulière, si bien que la majorité des spectateurs ne comprendra que très tard le principe d'une division en tableaux donnant des points de vue différents sur cette mort annoncée.

Le rejet d'une structure simple, donc facilement repérable, se transforme plutôt en une quête ouverte de sens et le spectateur adopte une stratégie de réception qu'Eco appelle « l'attente de l'imprévu ».

## LA RELATION SON/IMAGE

La relation entre l'œil et l'oreille constitue un élément significatif du changement de style dans la méthode d'énonciation vidéographique de Wilson, autant en ce qui a trait à l'utilisation des bruits que du texte parlé.

Dans les vidéos précédentes, Wilson a toujours utilisé le son en connexion avec l'image et ces rapports de surface visaient une simplicité explicite. Dans *Stations*, le seul son entendu est celui d'une trame pianistique évoquant les accompagnements improvisés du cinéma muet. La référence à ce cinéma narratif des premiers temps est renforcée par le type de jeu des comédiens et par le type de montage (surtout au début de la vidéo où il y a des raccords dans le plan traités de façon très naïve). Les rapports son/image définissent instantanément cette référence métacommunicationnelle de citation opérant sur une base ludique.

Il en va de même pour *Video 50*, où les rapports entre le visuel et le sonore évoluent à plusieurs niveaux au fil des vignettes. La musique joue également dans certaines séquences un rôle référentiel important (musique langoureuse pour une scène de séduction, musique comique de *thriller* pour une scène de hold-up traitée de manière tout aussi comique, parodie d'un personnage *vamp* avec fond de comédie musicale des années 50, etc.). Il y a enfin des bruits de scansion vocale effectués par différents personnages ou animaux ainsi que deux séquences avec des éléments textuels très sommaires (le *o.k.* répétitif d'un enfant qui essaie de lacer ses souliers et le visage d'une femme débitant des paroles en langue étrangère).

Chacune des séquences est construite assez simplement, d'une façon synchrone avec l'utilisation de bruits liés aux objets de l'image (l'image d'une chute accompagnée du bruit de l'eau, un rideau battant au vent avec son, une porte qui grince en se fermant, un téléphone qui sonne) ou de bruits en relation directe (redondante ou contradictoire) avec la nature du lieu (sons d'oiseaux avec images d'une forêt, bruits de voiture s'opposant à une image de nature). Cependant, comme dans toutes les vidéos de Wilson, il faut noter que ces bruits sont volontairement traités et grossis en

postsynchronisation, ce qui crée un décalage entre l'objet et son interprétation. Cette distance sonore peut parfois apporter un côté parodique comme c'est le cas dans *Mr. Bojangles' Memory* et *La Femme à la cafetière*.

Par contre, dans *La Mort de Molière*, les sons et la musique n'agissent pas de la même façon. La musique de Philip Glass insuffle un rythme qui offre un contrepoint aux mouvements de caméra et aux mouvements des comédiens dans une synergie très fonctionnelle. Cette polyphonie construite opère dans un registre esthétique fort et la trame des bruits, même si on sent toujours très bien le traitement en postsynchronisation, vient plutôt appuyer la dimension rythmique de la musique et du visuel. Que ce soit pour apporter une tension (le papier qui se déchire, le frottement du parquet, le grincement d'une craie associé à une gestuelle qui sort progressivement du champ visuel) ou pour provoquer une rupture (une vitre qui se brise, des coups de tonnerre), ces sons agissent également sur le *continuum* «dramatique», comme un rappel d'images passées ou un signal d'images à venir.

#### LA RELATION TEXTE/IMAGE

Pour une première fois dans l'œuvre vidéographique de Wilson, la narration textuelle prend une place très importante. Pourtant ces rapports texte/image mettent le spectateur dans une position de réception plutôt conventionnelle, dans la mesure où ses premiers réflexes sont toujours d'associer la parole aux autres éléments de la représentation. Or, Wilson est conscient de l'importance du verbe lorsqu'il affirme :

*[...] une des faiblesses de notre opéra et de notre théâtre occidental aujourd'hui, c'est qu'ils ont été attachés, liés à la littérature. Nous pensons que la pièce, c'est la littérature, c'est le mot.*<sup>11</sup>

Il va sans dire que la majorité des œuvres télévisuelles procède également de façon hiérarchique en donnant la primauté à la parole en synchronicité harmonique avec les autres éléments visuels et sonores. Dans le cas de *La Mort de Molière*, ces rapports ne sont pas aussi simples, dans la mesure où le texte de Heiner Müller remplit plusieurs fonctions, selon un procédé

cher à l'auteur de ce qui est en fait ici un collage. Tantôt le texte est anecdotique, il raconte des éléments de la mort de cet auteur mythique et identifie le rôle des personnages en scène, ce qui nous conduit à nommer l'image, à la décoder en fonction de ces éléments factuels. Tantôt il est en rapport avec des éléments visuels sans pour autant se rapporter au sujet de *La Mort de Molière* (exemple de la lettre de Danby au sujet du rhume de Bob rattachée aux images symboliques du renard). Tantôt il ne semble y avoir aucun rapport ni avec le sujet ni avec les éléments visuels, mais plus avec les thèmes abordés (la création d'une mémoire avec le texte *Do you Remember...* de Müller). Enfin, le texte est parfois dit dans la langue originale de l'auteur cité, et c'est ici que grec, latin, anglais se succèdent, ce qui n'est pas sans compliquer le décodage chez la plupart des récepteurs. Dans ce dernier cas, le texte indéchiffrable peut agir comme un élément métacommunicationnel, dans l'intention de forcer le spectateur à opérer un choix de réception qui oscille entre l'abandon au système proposé ou la frustration. Avant d'opérer une déconnexion définitive, le spectateur doit réviser son rapport à la matière textuelle jusqu'à accepter de considérer celle-ci comme une simple donnée sonore. D'autant plus que la voix très séduisante du lecteur principal amplifie la beauté sonore du rendu textuel.

*En général, [...] ce que je vois m'empêche d'écouter. C'est quand j'ai découvert le travail de John Cage et de Merce Cunningham que j'ai réalisé que je pouvais voir et entendre. Que ce que je voyais pouvait m'aider à entendre. Mon travail, toutefois, est différent de celui de Cage et de Cunningham : chez eux, les divers éléments du spectacle se rencontrent par hasard, de manière aléatoire, comme différentes pistes ; chez moi, il s'agit d'un effort conscient, d'une construction.*<sup>12</sup>

Dans le cas présent, on pourrait probablement renverser la formule en affirmant que ce que l'on entend nous empêche de voir, surtout par le fait que les liens qui unissent le texte et l'image ne sont pas des plus évidents. Soumis à une voix hors champ, notre système perceptif, beaucoup plus axé sur la reconnaissance visuelle, est mis rudement à l'épreuve. En parlant de *Video 50*, Wilson affirmait :

*Mon but avec cette méthode de travail est de mettre l'accent sur l'importance de chaque élément séparé. Il peut paraître évident de dire que la télévision est un média visuel, mais on l'utilise souvent comme simple illustration d'un texte. Dans beaucoup de mes œuvres, ce qu'on voit et ce qu'on entend ne vont pas ensemble. L'image et le son sont faits pour exister en soi. Si on ferme les yeux, on devrait encore être en mesure de goûter ce programme, de même si on coupe le son pour n'avoir que l'image. Ce que j'essaie de faire, c'est de donner une vie autonome au son et à l'image.*<sup>13</sup>

Ce plan de travail s'applique en grande partie à *La Mort de Molière*. Sauf qu'en incorporant un texte riche à des éléments sonores aussi riches, cette dichotomie image/son nous renvoie plutôt à deux autres façons d'aborder l'œuvre. Il s'agit en fait de deux films, un premier axé sur la synergie images/bruits/sons/musiques et un autre sur la prise de parole qui parfois entre en résonance avec la trame des images ou parfois agit sur un mode disjonctif. Il y a ainsi *dis-location*, étant donné la richesse des messages parallèles envoyés simultanément aux deux hémisphères cérébraux.

#### LA BATAILLE DES HÉMISPHERES CÉRÉBRAUX

Si le récepteur est à même de reconnaître la matière formelle des images et des sons perçus puis soumis à des associations par le côté droit de son cerveau, le côté gauche s'occupe quant à lui de placer ces éléments dans une chaîne de continuité associée au langage parlé. Derrick de Kerckhove a tenté de démontrer comment l'écriture, l'alphabétisation et le théâtre ont su modéliser notre perception et la mise en perspective de notre espace-temps occidental:

*Nous avons appris à privilégier un ordre de succession temporelle plutôt qu'un ordre de juxtaposition spatiale dans l'organisation de notre savoir. [...] Nous sommes entrés dans l'ère du cerveau gauche. La méthode cartésienne est le plus fort témoignage du privilège que la pensée alphabétisée accorde au découpage de l'information en parties et à leur redistribution en séquences ordonnées.*<sup>14</sup>

L'utilisation du texte dans *La Mort de Molière* incite le récepteur à recourir aux schémas traditionnels de la logique cartésienne, illustrative selon Wilson. On

assiste à une véritable bataille entre les deux côtés du cerveau, entre cette logique implacable et cette poétique non aristotélicienne. Suivant le capital acquis face au sujet Molière, à l'œuvre de Wilson ou à certaines références langagières, le spectateur, jouant un rôle de corps calleux, tisse des liens entre des niveaux de réalité différents qui méritent une traduction libre et sans cesse renouvelée.

Cette structure complexe avec incorporation d'un texte n'est pas nouvelle dans l'œuvre scénique de Wilson, mais au théâtre la réception touche d'autres niveaux de réalité permettant de délaisser plus facilement les rapports de mise en perspective. La présence réelle des corps en action, l'espace architectural qui occupe un large champ visuel et la lumière qui dessine un espace physique évoluant dans le temps créent à eux seuls une fascination et une attraction très fortes, qui laissent le texte dans une position hiérarchique inférieure. Cependant, cette fascination physique ressentie par le corps du récepteur ne peut être opérante à sa juste mesure à propos d'une œuvre conçue pour le petit écran, fût-il celui d'une télévision de haute définition.

Étant donné la densité des éléments mis en place dans *La Mort de Molière*, une réception de nature interprétative ne peut s'appuyer sur un seul visionnement (ou une seule écoute) de l'œuvre. La haute définition souhaitée s'obtient sur un autre terrain et ne s'acquiert que par une accumulation de couches de lecture différentes. Par exemple, ce n'est qu'en regardant le générique final que le spectateur obtiendra la confirmation de l'identité des personnages. Et, contrairement au théâtre où il est très rare d'assister deux fois au même spectacle (d'où la surface simple dont parle Wilson), la vidéo permet une relecture *ad nauseam* de l'œuvre. Après avoir rendu inopérante le premier niveau de cette « attente de l'imprévu », *La Mort de Molière* demeure une œuvre ouverte, oscillant entre le très formel et le très informel. Par contre, la stratégie de réception change de fois en fois et, en adoptant une attitude différente, même le spectateur le plus rébarbatif consentira peut-être alors à s'abandonner pleinement à la poétique wilsonienne, à se laisser bercer par le système

harmonique des images, la mélodie vocale et musicale et à transformer le vertige dû à l'épaisseur de signes en une énergie créatrice.

Le spectateur connaissant bien les premières œuvres vidéo de Wilson s'apercevra aisément du changement de niveau provoqué par cette nouvelle création. Jusqu'à maintenant, la réception facilement décodable des vidéos s'adressait au côté droit du cerveau par leur structure simple et leur esthétique parodique et surréaliste. Là les éléments picturaux et sonores étaient traités de façon un peu grossière ou, plus exactement, faussement naïve. Avec *La Mort de Molière*, on passe à une esthétique très léchée, avec des liens son/image et texte/image rappelant ceux qui sont exploités par les grandes œuvres « modernes ». Même si le côté gauche de notre cerveau en sort ébranlé, cette vidéo marque certes une nouvelle étape dans le *curriculum* de Wilson et la qualité de la production devra servir de repère pour le développement d'une dramaturgie télévisuelle haute définition. L'œuvre phare a toutefois ses exigences. *La Mort de Molière* se veut une œuvre polyédrique. Si les efforts requis pour faire le tour de l'objet sont grands, la détermination volontaire doit se changer en plaisir ludique si on veut en percevoir le mystère apparent et bénéficier d'une résolution satisfaisante...

*Pendant le voyage nous entendîmes se déchirer l'écran  
Et vîmes les images se télescoper  
Les forêts brûlaient en EASTMAN COLOR  
Mais le voyage était sans fin NO PARKING  
À l'unique carrefour Polyphème  
D'un seul œil réglait la circulation*<sup>15</sup>

#### NOTES

1. R. Berger, 1995 : 79-80.
2. Entretien Umberto Eco, Robert Wilson, 1992 : 10-11.
3. *Ibid.*, p. 9.
4. U. Eco, 1965 : 102.
5. Il faut rappeler que Wilson a réalisé en 1989 pour la télévision un court document de 5 minutes, intitulé *The Death of King Lear*, qui proposait une juxtaposition d'extraits de performances de Wilson et de John Gielgud.

6. Entretien Umberto Eco, Robert Wilson, 1992 : 8.
7. U. Eco, 1965 : 88.
8. F. Maurin, 1998 : 21.
9. Citation de Robert Wilson dans F. Maurin, 1998 : 21.
10. Dans *Video 50*, l'emploi d'une séquence de chaise flottant dans les airs vient également ponctuer l'œuvre et il y aurait lieu de se demander si Wilson ne cache pas là une clef pour une appréciation d'un processus appliqué à plus d'une œuvre. En ce qui a trait à la structure temporelle évoquée précédemment, il existe au moins deux versions de *Video 50*, une où les séquences sont montées en continuité et une autre où celles-ci sont séparées par des noirs. Dans celle en continu distribuée par Electronic Arts Intermix, la situation de la séquence initiale (Robert Wilson près d'une chute, scène ayant une durée d'une minute au lieu de 30 secondes) est reprise quatre autres fois et découpe le document en quatre parties égales de 12min30sec, et la séquence de la chaise se répète systématiquement deux fois à l'intérieur de chacun de ces quatre blocs.
11. P. Szendy, 1997 : 130.
12. *Ibid.*, p. 131.
13. R. Wilson, « À propos de *Video 50* », 1988 : 323.
14. D. De Kerckhove, 1986 : 60.
15. H. Müller, texte final de *La Mort de Molière*, tiré de « Paysage avec Argonautes », dans *Germania Mort à Berlin*, Paris, Éd. Minuit, 1990 (trad. J. Jourdeuil et H. Schwarzsinger).

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BERGER, R. [1995] : « Les arts technologiques à l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle », *Esthétique des arts médiatiques*, tome 1, Montréal, Presses de l'Université du Québec.
- DE KERCKHOVE, D. [1986] : « L'écriture, le théâtre et l'invention de l'espace-temps occidental », *Internationale de l'imaginaire*, n°6/7, automne.
- Entretien Umberto Eco, Robert Wilson [1992] : dans *Robert Wilson : Mr Bojangles' Memory, Og Son of Fire*, catalogue d'exposition du Centre Georges-Pompidou, Paris.
- ECO, U. [1965] : *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil.
- MAURIN, F. [1998] : *Robert Wilson, le temps pour voir, l'espace pour écouter*, Arles, Actes Sud.
- SZENDY, P. [1997] : « Entretien avec Robert Wilson », *De la différence des arts*, Paris, L'Harmattan/IRCAM.
- WILSON, R. [1988] : « À propos de *Video 50* », *Communications*, n°48.

#### RÉFÉRENCES MÉDIATIQUES

- Site Web consacré à Robert Wilson (Byrd Hoffman Foundation) : <http://www.robertwilson.com/>
- Vidéos de Robert Wilson cités dans l'article :
- 1994 - *La Mort de Molière*, prod. et dist. La Sept/ARTE, INA ; couleur, HD, 47 minutes.
- 1991 - *Mr. Bojangles' Memory*, prod. et dist. Centre Georges-Pompidou ; couleur, 26 minutes.
- 1989 - *La Femme à la cafetière*, prod. et dist. Musée d'Orsay, INA, La Sept/ARTE ; couleur, 6 minutes.
- 1982 - *Stations*, prod. Lois Bianchi, Byrd Hoffman Foundation, INA, ZDF, dist. Electronic Arts Intermix ; couleur, 56 minutes.
- 1981 - *Deafman Glance (Le Regard du sourd)*, prod. Lois Bianchi, Byrd Hoffman Foundation, dist. Electronic Arts Intermix ; couleur, 26 minutes.
- 1979 - *Video 50*, prod. R. Boner, C. Arrighi, Film and Video Collectif, ZDF, dist. Electronic Arts Intermix ; couleur, 50 minutes.





*La Mort de Molière* de Robert Wilson. Photo INA.