

# ROBERT WILSON

"Doctor Faustus Lights the Lights"  
de Gertrude Stein.



Spectacle en langue anglaise.  
Coproducton Hebbel Théâtre de Berlin, Change Milan,  
Le Théâtre du Manège Maubeuge.  
Avec le soutien de la Région Nord-Pas de Calais.  
Coréalisation Théâtre de Gennevilliers,  
Festival d'Automne à Paris.  
Avec le soutien de la  
Fondation Mercedes-Benz France.

FONDATION  
MERCEDES-BENZ FRANCE  
POUR LA CRÉATION ARTISTIQUE

Théâtre de Gennevilliers - Festival d'Automne à Paris  
Du 22 au 31 Octobre 1992. Location: 47 93 26 30 - 42 96 96 94

Document de communication du Festival d'Automne à Paris - tous droits réservés

"Doctor Faustus Lights the Lights"

de Gertrude Stein.

Direction Artistique,  
Mise en scène et scénographie,  
Robert Wilson.

Musique, Hans Peter Kuhn.

Lumière, Heinrich Brunke.  
Dramaturgie, Peter Krumme.  
Chorégraphie, Suzushi Hanayagi.  
Costumes, Hans Thiemann.  
Maquillages, Cornelia Wentzel.

Avec Thilo Mandel, Christian Ebert,  
Thomas Lehmann: Docteur Faustus.

Heiko Senst: Méphisto en rouge.  
Florian Fitz: Méphisto en noir.

Katrin Heller, Wiebke Kayser, Gabriele Völsch:  
Marguerite Ida et Helena Annabel.

Matthias Bundschuh: petit garçon.  
Karla Trippel: chien.

Christian Ebert: garçon.  
Wiebke Kayser: fille.

Martin Vogel: paysanne.  
Moritz Sostmann: Monsieur Vipère.

Thomas Lehmann: L'Homme d'au-delà des mers.

A propos de Doctor Faustus Lights the Lights, Avril 92.

Robert Wilson: J'ai commencé ces dernières années à travailler avec des étudiants tout en préparant plusieurs de mes spectacles. J'ai monté l'année dernière *La Flûte enchantée* à l'opéra Bastille et le travail préparatoire s'est fait en atelier avec des étudiants. J'ai monté *Lohengrin* à Zurich et le travail préparatoire s'est fait en atelier avec des étudiants en musique de Zurich. Je pars jeudi pour Houston travailler là-bas avec un groupe d'étudiants en musique à la réalisation d'*Idoménée* Mozart, que je vais présenter à Prague. J'en suis à un point où je pense qu'il est maintenant intéressant pour moi de faire machine arrière et de travailler avec des jeunes gens. Au début, quand j'ai commencé à travailler dans le théâtre (je n'avais jamais étudié le théâtre), je l'ai fait avec des gens qui n'avaient pas de formation théâtrale. J'ai travaillé avec des gens pris dans la rue, dans des usines, des amis, différentes personnes de New York et des environs. J'ai créé mes premiers travaux avec ces gens-là. Et ceux qui avaient une formation théâtrale, une technique, ne m'intéressaient pas particulièrement. Avec le temps, je me suis intéressé aux gens qui avaient une technique et j'ai travaillé avec des professionnels – toujours en intégrant des gens sans formation théâtrale et en les mêlant à ces professionnels. L'époque où j'ai travaillé à l'université de New York et dans une école de Hambourg, quand j'ai fait le *Hamlet-Machine* de Müller, a été pour moi une époque passionnante. Ça a été très gratifiant de travailler avec ces étudiants et de monter ce spectacle. Les gosses étaient plus ouverts, moins fermés à ma façon de faire, et je me suis senti plus libre. Et depuis cette époque, j'ai commencé à travailler de plus en plus avec des étudiants. Comme le savent peut-être certains d'entre vous, je suis en train de fonder à New York, à Long Island, un centre international où j'espère travailler avec des étudiants, des jeunes gens, des gens peut-être sans formation théâtrale ou qui n'ont pas normalement ou habituellement la parole au théâtre, des gens venus d'autres disciplines, l'anthropologie, les mathématiques ou autres. Je projette aussi d'y travailler avec des étudiants pour établir des liens avec des universités et des lycées au niveau international.

Ça m'a particulièrement intéressé de travailler ici avec ces étudiants venus de l'Est et de monter cette pièce bizarre de Gertrude Stein. C'est un *Faust* fait par un Américain. Gertrude Stein est un écrivain très compliqué, dont l'humour est compliqué. Très compliqué d'un côté, et de l'autre très simple, très naïf. J'ai pensé que ce projet pouvait être réalisé avec des étudiants de l'Est qui, pour la plupart, ne parlent pas l'anglais, ne connaissent pas Gertrude Stein, ont d'autres références. Ils croient généralement que le contenu de *Faust* est très sérieux, très grave. J'ai pensé que travailler sur cette pièce pouvait être important pour leur éducation, que ça pouvait être quelque chose de nouveau pour eux. Je racontais l'autre soir que je m'étais rappelé une histoire: Gertrude Stein était venue à New York en 1933 pour *Four Saints in Three Acts*. Virgil Thomson, qui avait composé la musique, avait dit à Stein: "Vous savez, nous devons veiller à obtenir une très bonne distribution parce que votre texte est tellement difficile à dire et à chanter!" Stein, qui vivait alors à Paris au milieu d'une cour d'artistes et d'écrivains, lui répondit: "Je veux le faire avec une distribution entièrement noire. Et je voudrais le monter à Broadway." Et Thomson: "Oh, il ne seront jamais capables de dire le texte, ils ne seront jamais capables de le chanter!" Elle: "Bon. L'esprit de ce texte, de cet opéra sur sainte Thérèse, ils peuvent l'avoir." Je connais seulement les photographies et l'enregistrement, mais il y a, dans cette réalisation de *Four Saints*, une naïveté certaine qui la rend très remarquable, avec cette sorte d'humour fou, cette étrange structure, ce langage particulier qu'écrivait Stein. J'ai pu me tromper, mais c'est en ayant cela en tête que j'ai essayé de réaliser ce *Faust* avec les étudiants.

Question: Pensez-vous qu'arriver à connaître votre travail a représenté pour eux une tâche très difficile, et pensez-vous qu'ils se soient rendu compte de ce que vous vouliez leur donner? Pensez-vous que le résultat le montre?

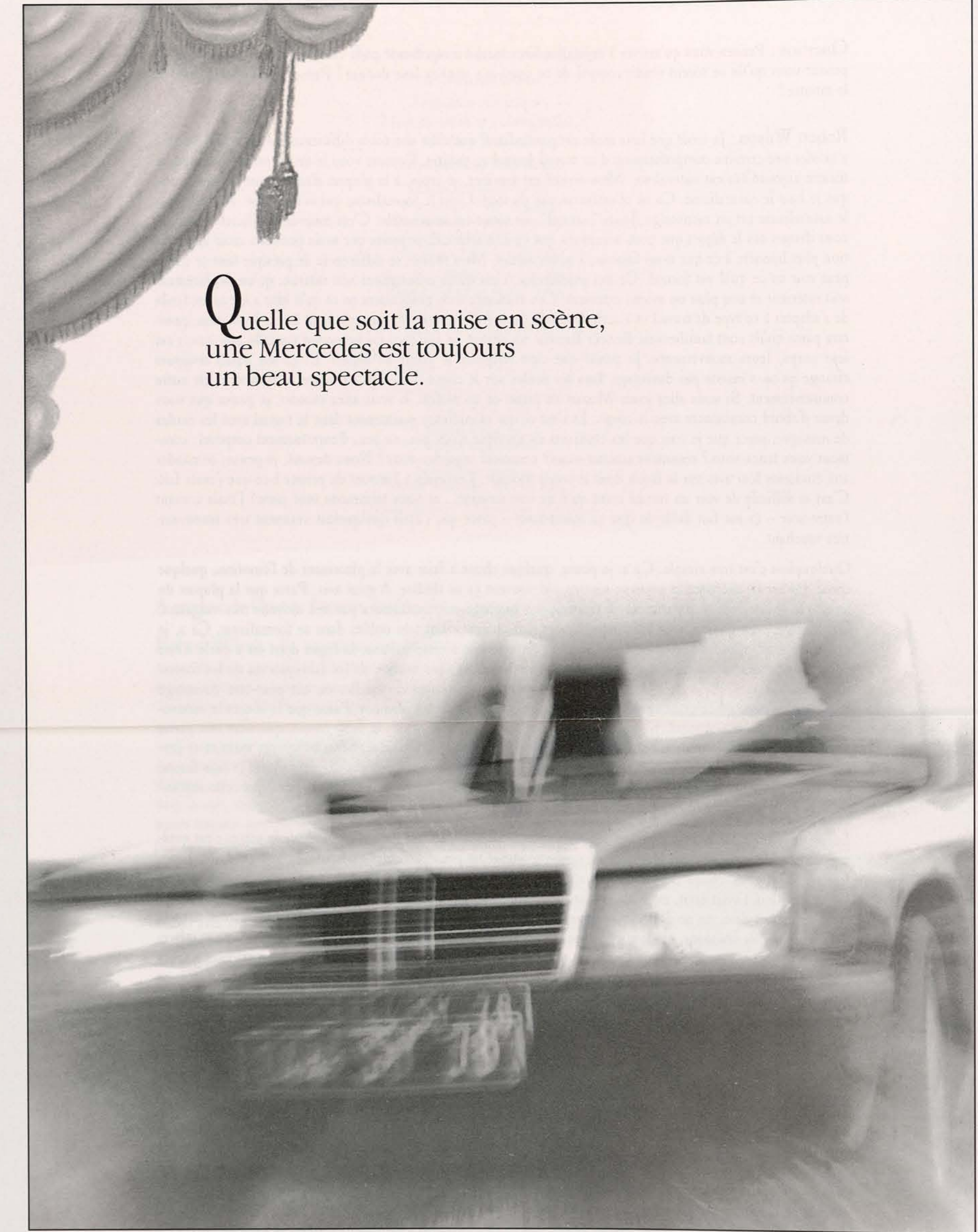
Robert Wilson: Je crois que leur école est particulière, que c'est une école différente des autres. Il semble y exister une certaine compréhension d'un travail formel au théâtre. Comme vous le savez, pour l'essentiel, le théâtre aujourd'hui est naturaliste. Mon travail est familier, je crois, à la plupart d'entre vous et vous savez que je hais le naturalisme. Ça ne m'intéresse pas du tout. C'est le formalisme qui m'intéresse. Je pense que le naturalisme est un mensonge. Jouer "naturel" sur scène est impossible. C'est toujours artificiel. Aussi, si nous disons dès le départ que nous acceptons que ça soit artificiel, je pense que nous pouvons avoir une relation plus honnête à ce que nous faisons, à notre métier. Mon théâtre se différencie de presque tout ce qu'on peut voir en ce qu'il est formel. Ce qui m'intéresse, c'est qu'un mouvement soit interne, qu'un déplacement soit intérieur et non plus ou moins extérieur. Ces étudiants sont particuliers en ce qu'il leur a été assez facile de s'adapter à ce type de travail et à cette façon de penser. Et je suis sûr que cela tient à leur formation, peut-être parce qu'ils sont familiers de Bertolt Brecht. Au départ, ce sur quoi j'ai beaucoup travaillé avec eux, c'est leur corps, leurs mouvements. Je pense que c'est toujours le point de départ. Et ça me paraît toujours étrange qu'on n'insiste pas davantage dans les écoles sur le corps. Le corps est notre ressource, il est notre commencement. Si vous allez jouer Mozart au piano ou au violon, si vous allez chanter, je pense que vous devez d'abord commencer avec le corps. Et c'est ce qui m'intéresse maintenant dans le travail avec les écoles de musique, parce que je vois que les étudiants en musique n'ont pas, ou peu, d'entraînement corporel: comment vous tenez-vous? comment écoutez-vous? comment regardez-vous? Nous devons, je pense, demander aux étudiants leur avis sur la façon dont le corps travaille. J'essayais à l'instant de penser à ce que j'avais fait. C'est si difficile de voir un travail avant qu'il ne soit terminé... et nous terminons tout juste! J'étais content l'autre soir – ça me fait drôle de dire ça maintenant – parce que c'était quelquefois vraiment très émouvant, très touchant.

Quelquefois c'est très simple. Ça a, je pense, quelque chose à faire avec le placement de l'émotion, quelque chose qui est là, profond, et nous ne voyons pas souvent ça au théâtre. A mon avis. Parce que la plupart du temps, le théâtre est trop extérieur. L'émotion est imposée aux spectateurs par des moyens très vulgaires. Quelquefois, ces gosses, avec leur innocence et leur charme, sont très nobles dans ce formalisme. Ça a, je pense, quelque chose à faire avec la façon dont on a écouté à cette tribune, la façon dont on a parlé d'être ouverts aux idées, d'être capables de recevoir des impressions sans essayer de les fabriquer ou de les forcer. Je pense toujours qu'on doit démarrer à zéro, et qu'en étant très tranquille, on est peut-être davantage conscient du son, qu'en étant très calme, davantage conscient du mouvement. Parce que le son et le mouvement ne sont jamais absents. Je pense que dans cette main-ci il y a tout le mouvement, que c'est une partie d'un continuum. Si je parle ou si j'arrête de parler, c'est une ligne continue. Si je bouge ma main et si j'arrête de la bouger, le mouvement est toujours là. En regardant la pièce tous ces derniers jours, je suis frappé par ces jeunes gens et la façon dont ils sont capables de tenir ces lignes. C'est dans ce sens que cette réalisation est pour moi particulière.

Entendre le texte anglais dit avec ces étranges accents allemands, c'est un des charmes de la pièce, c'est quelque chose de très beau, c'est une sorte de musique que je ne peux pas faire, qu'eux seuls peuvent faire. Exactement comme les Noirs dans *Four Saints*, qui ne pouvaient vraiment pas dire ou chanter l'opéra comme Gertrude Stein l'avait écrit, mais qui avaient leur propre façon de faire de la musique avec le texte. C'est un texte difficile à dire, on ne doit pas le pousser trop fort. Les sonorités des mots, on doit les garder dans la tête et les laisser résonner, et alors elles sonnent et on les entend. Et chacun peut les entendre à sa manière. J'ai souvent dit – c'est sans doute troublant pour vous et pour d'autres aussi bien – que les meilleurs acteurs étaient les gens qui en fin de compte ne savaient pas ce qu'ils disaient. Un bon acteur ne devrait pas savoir ce qu'il dit. Notre responsabilité, à cette tribune que nous appelons théâtre, c'est de poser des questions. Qu'est-ce que je dis si je suis le Roi Lear? Une fois que vous savez ce que vous dites, alors il n'est pas nécessaire de le dire. Cette tribune est une tribune de questions, pas de réponses. Ce qui m'intéresse, c'est la façon dont la question est posée à cette tribune que nous appelons théâtre.

J'ai établi dans mon théâtre une forme très stricte, presque rigide, et on doit apprendre cette forme: comment se tenir, marcher, selon un certain rythme, comme on apprendrait à danser dans un ballet classique... que ce soit danser sur une jambe ou *Giselle*, ou tout ce que vous voudrez. On doit apprendre techniquement comment le faire. On joue Mozart au piano: comment s'assoit-on, comment pose-t-on ses doigts sur les touches quand on les frappe et que les sons se propagent sur les cordes du piano? Rien ne peut remplacer la pratique. Aussi j'ai établi cette forme et on doit l'apprendre techniquement. Mais je suis le genre de metteur en scène qui impose rarement, ou jamais, à l'interprète la façon de remplir la forme. Cela, je le laisse à l'individu... Aucun metteur en scène, aucun auteur, aucun chorégraphe, aucun compositeur ne peut jamais dire à personne quoi ressentir. Chacun ressentira quelque chose de spécifique. Pour chaque interprète, chaque soir sera quelque chose de différent. Aussi, à l'intérieur de cette forme qu'on doit apprendre mécaniquement, techniquement, il y a une certaine liberté dans la façon dont elle est remplie. Et le remplissage de la forme, chaque soir, s'improvise... On sait dans l'arrière-tête comment on va se rendre de A en B, techniquement. Mais quand on le fait, on ne sait jamais vraiment comment ça se passe. Comment on arrive là. C'est toujours un mystère. C'est curieux qu'on ait quelque chose de mécanique, de rigide dans la forme, et qu'à l'intérieur de ça on soit libre!

Traduction de Michèle Raoul-Davis.  
Théâtre Public n° 106 / Spécial Robert Wilson.



Quelle que soit la mise en scène,  
une Mercedes est toujours  
un beau spectacle.

1992 AU THÉÂTRE DE GENNEVILLIERS : DU 22 OCTOBRE AU 31 OCTOBRE "DOCTOR FAUSTUS LIGHTS THE LIGHTS",  
MISE EN SCÈNE DE ROBERT WILSON.

1991 à l'Odéon, Théâtre de l'Europe: "Le Temps et la Chambre", mise en scène de Patrice Chéreau. "Amphitryon" de Kleist, mise en scène par Klaus Michael Grüber.  
1990 au Théâtre National de Chaillot: "Les Frères Zénith" • 1989 à l'Opéra Comique: "Die Marquise von O" • 1988 au Théâtre de la Ville: "Le Faiseur de Théâtre".

FONDATION  
**MERCEDES-BENZ FRANCE**

POUR LA CREATION ARTISTIQUE

Sous l'égide de la Fondation de France.

FRAP - 1992 - TH - 05 - PRG 52