La comédie concrète d'Ingrid von Wantoch Rekowski

par **Bastien Gallet**

Avec *A-Ronne II* d'abord, puis avec ses *Cena Furiosa* cet été à Aix-en-Provence, Ingrid von Wantoch Rekowski a introduit sa manière très personnelle de mettre en scène la musique. Cette "manière" où le corps du comédien (du chanteur) devient l'essence même de l'art, elle la poursuit à Nanterre avec la création de *La Chose effroyable dans l'oreille de V*, un spectacle madrigalesque pour un chœur à sept voix. Ces trois moments se déduisent les uns des autres et composent d'ores et déjà un univers...

***Répétition de* La Chose effroyable...** *(Nanterre, mars 1999) : " Ce qui me fascine le plus sur un plateau de théâtre, c'est le chœur."* (photo Fabien Calcavecha)

Sur les affiches et dans les programmes, on pouvait lire d'un côté *Cena furiosa* et de l'autre *Claudio Monteverdi* puis, sous-titrant le tout, *Madrigaux guerriers et amoureux*. Un souper furieux de madrigaux extraits des deux derniers *Livres* de celui qui mit le genre au tombeau. Il est vingt-deux heures, la nuit vient de tomber. Dans la cour d'un hôtel d'Aix-en-Provence, le décor attend. Autour d'une fontaine d'eau vive, des faisceaux de lampes sur tiges souples forment des bosquets de roseaux métalliques. Une estrade, au fond, est jonchée d'instruments baroques, une autre à droite est encore vide. Les musiciens s'installent, s'accordent. Un homme surgit côté jardin, il est habillé de noir et porte une fraise autour du cou. Ses gestes sont précis mais inadaptés ou impuissants. Ils semblent animés de tentations contraires. A peine lancée vers un objet dont on s'imagine qu'elle s'apprête à le saisir, la main infléchit sa course, prend une courbe imprévue, virevolte, revient sur le corps, caresse la fraise, finit dans les cheveux. Le geste est sûr mais l'intention qui le porte varie d'une seconde sur l'autre. Le corps de l'homme est tendu de mouvements contraires et versatiles, la tête d'un côté, les jambes de l'autre, le bras suit l'une puis l'autre, change d'idée, vire, le buste indécis. Quelque fois, un mouvement plus puissant l'emporte ailleurs. Très vite, il n'est plus seul. Hommes et femmes, vêtus de noir, fraises autour du cou, de toutes les tailles, arpentent la scène, scrutent le décor, palpent les accessoires, une chaise part à la renverse, une lampe tombe. Leurs déplacements erratiques produisent un désordre indescriptible mais organisé, qui les amènent finalement sur l'estrade encore libre en fond de scène, noués en grappe, étagés en rangs de têtes, soudain calmes, attentifs, patients. La musique peut commencer. Tout ne faisait que commencer.

Cena furiosa est une cinématique (science des mouvements indépendamment de leurs causes) comme *A-Ronne II* était une phonétique (étude des sons des langues naturelles). Dans son adaptation d'*A-Ronne*, IVWR tirait les conséquences scéniques du travail phonétique de Luciano Berio, tentait une sorte de phonétique appliquée au geste. Le spectacle qui en résulta avait la force de l'évidence. Ce que Berio faisait avec le phonème, IVWR le composait avec le geste. Une langue aussi expressive qu'incompréhensible, plus puissante d'avoir abandonné le sens. Langue de sons empruntés à des langues familières mais agencés selon des règles inconnues, langue de gestes quotidiens relevés de leur usage et composant des propositions dont l'intention nous échappe. Deux logiques comme l'envers et l'endroit d'une armure sans faille, pour un spectacle impeccable. Son adaptation d'*A-Ronne* est une transcription sans péchés. Elle renverse le théâtre en s'appuyant sur la musique. Que fera-t-elle de l'opéra ? Les madrigaux de Monteverdi obéissent à une tout autre logique, celle des affects et de leur imitation, guerre et amour mêlant leurs traits, fourbissant leurs armes, attendant leur heure. S'il est presque impossible de représenter scéniquement les déflagrations d'*Altri canti d'amor*, le désespoir du *Lamento della Ninfa* ou les secousses du *Combattimento*, on peut toutefois en mesurer les effets, c'est-à-dire la propagation sur scène depuis leur point d'émission jusqu'à leur lieu d'épuisement, dans le corps des personnages qu'ils traversent et dans lesquels ils s'échouent. *Cena furiosa* est une cinématique de l'affect, l'étude de son déplacement à la surface des membres, comment il les tord, les tourne, les plie, les plonge, jusqu'à extinction de sa puissance cinétique. Ce qui arrive au mouvement, ce peut être un affect ou un phonème, importe moins que ce qu'il devient, une torsion, une inflexion, nous voulons dire une manière, de celles qui creusent les façades romaines et plissent les étoffes des robes au bas des sculptures. Le langage scénique d'IVWR se fait maniériste. L'opéra s'oublie, il est bientôt minuit.

Par deux fois, nous sommes sortis de la représentation, nous avons oublié les histoires qu'on nous racontait, les belles histoires, nous avons fait quelques pas à reculons, rejoint l'animal, admiré ses postures et ses cérémonies, nous nous sommes pris à l'imiter, à l'aimer un peu, il a tourné son œil vers nous, nous nous sommes reconnus en lui.

IVWR : "Ne pas imposer une interprétation du monde"

Propos recueillis par Bastien Gallet à Aix-en-Provence, le 10 juillet 1999

« Les gens s'expriment, ils parlent et l'on voit derrière leurs mots plein de choses qu'ils ne disent pas dans ces mots,et qui pourtant existent. Quand j'entends parler les gens, je me demande toujours quelle est leur motivation la plus profonde et j'observe souvent que c'est une peur ou un besoin d'être aimé, une frustration ou quelque chose qui en eux fait qu'il y a des mots qui sortent. C'est ce que je cherche quand j'observe les gens, ce qui les anime réellement. On fait toujours plein de choses, on s'invente des règles, comment doit-on vivre dans la société, pratiquer un métier, fonder une famille, mais ce qui est fascinant est d'essayer de comprendre ce qui à chaque fois nous pousse à le faire. Au théâtre on a envie de maîtriser le sens et d'expliquer chaque chose, comment on est, qu'est-ce que l'homme, et la plupart du temps on impose une interprétation du monde. Ce qui fait que tout se fige. Heureusement, il y a des gens qui parviennent à libérer le mouvement. Le mouvement s'arrête si on dit : "Le monde c'est comme ça, comme ci et comme ça", et le spectateur est alors obligé de faire avec ce qu'on lui impose. Je crois qu'il est plus important de dérouter le spectateur pour qu'il soit lui-même en mouvement, pour que quelque chose en lui se mette en branle. J'ai eu cette réaction après avoir été beaucoup au théâtre. Quelque chose se figeait, voir des clichés ça m'a toujours agacé, toutes ces histoires avec les belles jeunes filles, le héros, la méchante mère, etc. On a toujours envie de voir un beau spectacle, on veut rêver, mais la réalité est toujours beaucoup plus violente et plus dure. Mon langage scénique consiste à chercher ce qu'est cette réalité sans en passer par les mots. Le concret des corps raconte tellement de choses, y compris la manière dont on parle. Je parle beaucoup avec mes mains, il y a des gens qui ont un drôle de regard, certains se cachent, il y a plein de choses qui se passent dans le corps même et ça raconte énormément sur ce qu'on est. J'ai eu envie d'analyser ça, ce qui se passe dans le concret de nos corps. Pour le travail théâtral, sur le plateau, cela consiste à y mettre une loupe, c'est-à-dire à prendre un détail, le grossir et travailler dessus. Moins saisir l'être dans son entièreté que mettre des loupes sur certains moments. C'est ce qui les rend monstrueuses, mais n'est-ce pas ce qu'on est réellement, monstrueux (rires) ?

Même si je travaille beaucoup sur les attitudes et les corps, j'évite toujours d'employer les termes chorégraphie ou danse. J'aime travailler avec les acteurs, parce qu'il y a une expérience de vie. Je pars de quelque chose de très concret et cette chose très concrète, j'essaye de la déformer, d'en faire un mouvement sans nécessairement aboutir à quelque chose d'abstrait, ce que la chorégraphie fait parfois. J'utilise souvent des photographies, comme point de départ. Tous les gestes y sont marqués, mêmes les gestes les plus humains. J'essaye ainsi de combiner deux pôles, travailler sur ce qu'est l'acteur réellement et sur ce qu'il n'est pas du tout. Je crois qu'il ne faut pas travailler trop sur lui, c'est bien sûr très riche, mais il est essentiel de l'associer avec un monde extérieur, avec ces gestes que l'homme hérite et qu'il ne cesse de reproduire inconsciemment. Par exemple, j'observe quelqu'un qui boit un verre ; alors, on pourrait commencer à travailler là-dessus avec un acteur, mais c'est bien lui qui va avoir à le faire. Il s'agit donc bien de combiner deux choses : une chose qui ne lui appartient pas du tout, un geste plus universel, et une chose qu'il va réanimer. Je crois qu'on peut mieux se définir à travers quelque chose d'extérieur à soi, en regardant, en observant et en essayant de comprendre.

Dans *Cena Furiosa*, ici à Aix-en-Provence, ce qui a le plus dérouté les acteurs et chanteurs, ce sont les règles de jeu très précises mais qui sont une base pour l'ouverture à la vie réelle. La vie est pleine d'accidents : tout à coup il y a un truc qui ne fonctionne pas, la voiture, la machine à laver, le père qui tombe malade... il faut travailler avec ça, avec la capacité qu'a l'acteur de pouvoir improviser avec les imprévus. Cela a beaucoup dérouté les interprètes, et cela s'accompagnait d'un reproche par rapport à la mise en scène, on m'accusait d'être trop à la fois directive ☛

« La seule chose que j'ai déjà effectivement en tête, avais-je dit à Gambetti, c'est le titre Extinction, *car mon récit n'est là que pour éteindre ce qui y est décrit, éteindre tout ce que j'entends par Wolfsegg et tout ce qu'est Wolfsegg, tout, Gambetti, comprenez-moi, vraiment et effectivement tout. Ce récit terminé, tout ce qu'est Wolfsegg doit être éteint. Mon récit n'est rien d'autre qu'une extinction, avais-je dit à Gambetti. Mon récit éteint tout simplement Wolfsegg. Jusqu'à près de onze heures, je suis resté assis avec Gambetti sur la Piazza del Popolo, me suis-je dit en regardant les photos sur mon bureau. Nous traînons tous un Wolfsegg avec nous et nous avons la volonté de l'éteindre pour nous sauver, de le détruire en voulant le coucher sur le papier, de le détruire, de l'éteindre. Mais le plus souvent, nous n'avons pas la force qu'exige une telle extinction. »* (*Thomas Bernhard*, Extinction - Un effondrement, *Gallimard 1990*).

☛ et de ne l'être pas du tout. Il y a une limite très claire, un cadre très clair, mais à partir de là, ça m'est finalement égal si une main ou un pied est ici ou ailleurs. Tous possèdent un même code et grâce à lui ils peuvent tout faire. L'essentiel est de ne jamais oublier les principes. Il faut avoir une ligne très précise mais être ouvert à tout. S'il y a quelque chose qui vous tombe sur la tête, et bien on joue avec.

Dans l'opéra, il y a toujours une incroyable contradiction : les personnages commencent à parler de choses et d'autres mais ils le disent sur un mode très étrange, lyrique, qui n'a plus rien à voir avec la parole quotidienne. Souvent, le problème est que la mise en scène tend à y ajouter un jeu très quotidien, très naturaliste et ça ne fonctionne pas. Le fait de chanter est déjà une irréalité, quelque chose qui part. En conséquence, le jeu aussi doit être aussi quelque chose qui part. Si musicalement on va dans une direction donnée, ça doit apparaître au niveau du jeu. Il nous faut construire scéniquement un monde qui a sa propre autonomie et il faut que de ce monde la musique puisse surgir. Il ne faut pas forcément essayer d'interpréter les personnages que la partition met en musique, il faut que les personnages existent avant elle.

Dans le cas de Monteverdi, il ne s'inspire jamais de psychologie mais d'émotion universelle et il crée un paysage dramatique à partir de cela. J'essaye d'imiter un style, entrer dans une émotion et c'est là qu'est la plus grande difficulté. Nous ☛ avons besoin de nous rattacher à des histoires, à des personnages, mais il faut faire abstraction de tout cela si l'on veut exprimer la tension. Les madrigaux sont un frémissement fondamental de l'être, ils ne nous laissent pas tranquille. Il fallait saisir cela, ce qui fait qu'on passe d'une émotion à l'autre. Avant de parler d'amour il parle toujours de guerre, il arrive à chaque chose par son contrepoint. Avant de travailler sur les madrigaux, nous avons entrepris de travailler sur le contrepoint. Il y a bien sûr un lien avec la musique de Monteverdi, cette tension et cette dissonance qui lui sont propres. Tous ses personnages sont comme des élastiques, des aimants qui s'attirent et se repoussent. Si on essaye de comprendre ce qu'on est, c'est un peu ça. On s'attire, on s'aime. On se déteste, on se repousse. Il y a là quelque chose de très primitif. Ses personnages sont des êtres hypersensibles, ils réagissent physiquement à la musique, ils intègrent toutes les émotions. Les madrigaux sont construits de telle sorte qu'ils sont à la fois les narrateurs, les personnages et les émotions. Il n'y a pas de scénarios. Les scénarios ne veulent plus rien dire.

Ce qui me fascine le plus sur un plateau de théâtre, c'est le chœur. On n'isole pas les actions, tous les acteurs peuvent travailler sur n'importe laquelle d'entre elles. A cause de cela, les tableaux deviennent extraordinaires. Comme en peinture. Dans une déposition de croix, c'est le tableau tout entier qui fait exister ce Jésus là. C'est extraordinaire ce que peut faire un chœur, c'est une puissance du théâtre qu'on exploite pas assez. Le chœur touche justement à l'universel."