

PROGRAMME DE MUSICA 2001

par Antoine Grillet

von Wantoch Rekowski : portrait choral

Ingrid, dit-elle, a une passion¹ : le chœur. Pour n'importe quel compositeur, voilà qui pourrait s'assouvir de multiples manières, les formes ne manquent pas, répertoriées voire à inventer, où le chœur est prépondérant. De l'histoire on apprend par exemple qu'il n'y a pas de Passion sans chœur, de grands chœurs. Près de nous, le passé récent de la musique offre au chœur – ou est-ce le chœur qui s'offre à cette musique? – des pages essentielles : Xenakis, Zimmermann, Berio, Ligeti, Stockhausen, Nono, Kagel... pour ne pas citer Schoenberg ou Britten avant eux, Aperghis ou Dusapin après. Aujourd'hui encore, on le sait en France grâce à Laurence Équilbey et son chœur de chambre Accentus, le chœur seul, *a cappella*, est à nouveau à l'honneur et des partitions sont régulièrement créées. Mais voilà, l'équation n'est pas si simple, Ingrid von Wantoch Rekowski n'est pas compositrice. Son ouvrage est de mettre en scène. Et sa passion pour le chœur, nécessairement, s'en trouve décalée.

Si ce détour par le chœur n'explique rien du travail d'Ingrid von Wantoch Rekowski, il est pourtant éclairant. Bien sûr, d'autres passions, elle en a. D'autres obsessions, d'autres fascinations, et bien des contestations... Mais ce détour donne une piste par laquelle aborder le portrait de cette jeune femme de trente ans qui reste, après une dizaine de spectacles², une des personnalités les plus attachantes, mais aussi les plus énigmatiques de la nouvelle scène théâtrale – et paradoxalement musicale – européenne. Car le décalage, avec Ingrid von Wantoch Rekowski, il est partout et devient finalement un état naturel, un état limite sans doute, avec ses dangers, ses impasses, ses fulgurances, ses clairvoyances et toujours ses états passionnels. Le point donc sur ce parcours.

Ingrid von Wantoch Rekowski revendique le théâtre comme son lieu de prédilection, de recherche. La scène, là où tout se joue. Pourtant à consulter la liste des spectacles qu'elle signe, aucun texte dramatique, aucun répertoire que ses jeunes (et moins jeunes) collègues metteurs en scène font leur pour réaliser leur métier. Décalage déjà ou encore, c'est la musique, et plus précisément la musique vocale, qui devient son terrain de recherche, d'expression théâtrale, et non le texte, et non le sens. Après *In The Woods One Evening* (1994), spectacle montage où les partitions vocales de Georges Aperghis et Cathy Berberian figurent en bonne place – réflexe conforme à qui s'intéresse au théâtre musical –, c'est sur une pièce emblématique des années soixante-dix qu'elle porte son intérêt : *A-Ronne* de Luciano Berio sur un poème d'Eduardo Sanguineti. Elle en choisit la version radiophonique, pour cinq acteurs, plutôt que celle, davantage codifiée, écrite ensuite pour huit chanteurs. Inspiré à Berio par le *madrigale rappresentativo*, c'est-à-dire

le « théâtre pour les oreilles » de la fin du XVI^e siècle italien, *A-Ronne* n'est pourtant pas exactement destiné à la scène. Cette interprétation – loufoque, irrespectueuse, grotesque, outrancière – scelle pourtant un langage scénique étonnant et nouveau, un style. Son style. Il agace certains, mais convainc beaucoup d'autres. Ici les voix qui sont à nues, entremêlées par Berio dans une exhaustivité d'expression (de A à Ronne, soit de A à Z, Ronne étant la dernière lettre de l'ancien alphabet italien), trouvent leurs corps. Elles sont, au sens propre, incarnées, passant de l'abstraction radiophonique à la scène. L'apparition en scène des cinq comédiens, l'un après l'autre, dans le silence, comme autant de personnages échappés d'un cauchemar d'avant la renaissance (ou pourquoi pas d'un asile d'aliénés) installe d'emblée les codes et les manières desquelles Ingrid von Wantoch Rekowski forge son vocabulaire. Peinture baroque où le geste, le regard, les postures s'imposent et s'imbriquent avec une précision diabolique et vivante. Mais surtout autonomie du geste et du corps vis-à-vis de l'intention. Cette marque de fabrique, avant même que la musique ne se fasse entendre, c'est celle qu'on retrouvera ensuite, sans exception, comme une signature liminaire, dans les autres spectacles. Moment de grâce difforme, de concentration, qui ouvre à la partition son champ scénique ultérieur, quasi statique. *A-Ronne II* (le II pour signifier le spectacle d'Ingrid von Wantoch Rekowski) est un coup d'audace et une révélation. Créé en 1996 dans une certaine confidentialité, il sera donné ensuite chaque année, avec un égal succès. Ce spectacle né de la volonté clairvoyante de son auteure, s'appropriant sans crainte ni révérence la partition d'un des maîtres de la musique du XX^e siècle, ouvre des portes. La réputation d'Ingrid von Wantoch Rekowski, bien qu'encore fragile, est tout à coup installée. Mais le chemin du théâtre par la musique est escarpé. Et rares sont les œuvres qui comme *A-Ronne* laissent autant de liberté apparente tout en s'appuyant sur une construction virtuose si cohérente. En 1998, *Life On A String* du compositeur chinois Qu Xiao 'Song (commande du Nieuw Ensemble d'Amsterdam, du KunstenFestivaldesArts de Bruxelles et du festival d'Automne à Paris) ne laisse qu'un souvenir de mise en scène assumée. La narration et la musique sont à elles seules l'enjeu du projet, la partition s'impose à la réalisation scénique. Au sens où Ingrid von Wantoch Rekowski l'entend, le théâtre n'y trouve pas vraiment son compte. Le spectacle tourne en Europe (Bruxelles, Paris, Rouen, Lisbonne, Berlin, Édimbourg, Amsterdam...), mais l'esprit d'Ingrid von Wantoch Rekowski est déjà ailleurs. À Bruxelles, avec un atelier réunissant une demi-douzaine d'acteurs, à Aix-en-Provence, où se profilent les madrigaux guerriers et amoureux et le *Combattimento* de Monteverdi, à Nanterre, où s'amorce le travail avec d'autres comédiens. Ces trois projets, qui connaîtront des aboutissements et des fortunes divers, se mêlent étroitement car, au-delà de leur quasi-simultanéité, ils puisent, chacun à leur manière, leur source dans *A-Ronne II*. Cette source, c'est la « recherche sur l'acteur au sein du chœur. Dans le chœur, on n'isole plus les actions, tous les acteurs peuvent travailler sur n'importe laquelle d'entre elles [...] ». L'atelier de Bruxelles restera à l'état d'atelier et se terminera en mai 1999. Recherche sur des situations fondamentales, abstraites, sur les tensions entre les protagonistes, expériences nourries à l'improvisation sur les voix, les corps, un vocabulaire grimaçant, un érotisme primitif. Mais il ne restera pas sans lien avec les deux spectacles qui vont lui succéder immédiatement. Dans un jeu d'aller et retour, les comédiens de Nanterre (dont la première phase de répétition se tient en mars-avril 1999) s'instruiront à distance du travail de leurs camarades de Bruxelles. Dans un jeu d'association à Aix-en-Provence où certains comédiens bruxellois viennent enrichir la troupe de chanteurs de l'Académie pour la mise en scène de *Cena furiosa*. Ces deux projets illustrent deux des voies possibles dans lesquelles Ingrid von Wantoch Rekowski cherche alors à s'engager : un spectacle montage d'une part avec chœur chanté grâce aux madrigaux baroques (ces mêmes madrigaux qui inspiraient Berio), un chœur d'acteurs d'autre part auquel il faut trouver collectivement une partition virtuelle (*La Chose effroyable dans l'oreille de V*). Ces deux spectacles sont en quelque sorte des spectacles limite ; *Cena furiosa* dans l'art de mettre en scène une musique codifiée et répertoriée,

La Chose effroyable... dans la composition même du spectacle. Dans ces deux cas d'ailleurs, Ingrid von Wantoch Rekowski construit la scénographie comme un parcours contraint, comme s'il lui était nécessaire d'accentuer l'univers décalé, baroque, accumulatif de la scène, le péril du jeu. De l'épure statique d'*A-Ronne II*, on s'éloigne vers un monde plus tourmenté, secoué de spasmes.

Cena furiosa, on le sait⁴, fit scandale à Aix. Le public du festival d'art lyrique, peu préparé, s'empressa de condamner cette recherche scénique. *Prima la musica!* Le spectacle offre pourtant un aperçu passionnant des deux pôles abordés par Ingrid von Wantoch Rekowski. Construit séquentiellement [entrée/madrigal/intermède/madrigal/intermède/.../ jusqu'au *Combattimento*], il fait apparaître d'une part la scène-musique (dirigée par Marc Minkowski, elle bénéficie de son intégrité entière), traitée à la manière de tableaux vivants, statiques, où les tensions s'opèrent grâce à une gestique de corps contraints dans le cadre et par la multitude des regards à l'intérieur dudit cadre, et d'autre part la scène-théâtre, en mouvement, muette. Chaque madrigal est ainsi traité dans une réduction de l'espace au plan (sous-ensemble de la scène), le *Combat de Tancrede et Clorinde* représentant l'aboutissement pictural (fig. 4) du projet. On retrouve ici, développé, l'espace dessiné avec *A-Ronne* où les cinq comédiens étaient rivés sur leurs sièges, disposés frontalement sur une seule ligne (fig. 1) : même entrée-prologue qui consiste à faire apparaître un par un les protagonistes, à les distribuer au fur et à mesure dans l'espace tout entier. La durée dévolue à ce moment est importante, brise le code de la musique d'abord, demande au spectateur de s'installer lui aussi dans le climat de la représentation. Entre chaque madrigal, l'intermède « théâtral » vient redistribuer les places, les rôles : chœur muet, vision orgiaque de ces êtres dépossédés de leurs voix, grouillement de corps, de visages déformés et déformants (car bien sûr le public finit par s'y reconnaître !). Ce ballet déconcerte, mélangeant indifféremment comédiens et chanteurs, jouant sur l'ambiguïté de la distribution (qui va chanter, qui n'est que le clone muet du chanteur ?), il s'inspire directement de l'atelier mené à Bruxelles et se projette déjà vers la future *Chose effroyable...*

Le chœur, dans cette *Chose effroyable dans l'oreille de V*, est orphelin. Chœur de comédiens, privés de musique, privés de verbe, orphelins de mère et de père donc, il faut le diriger, le créer, le composer pour la scène. « [C']était un travail sur l'observation d'autrui et des objets, dans un espace étrange, produit par accumulation et reconstruction... Ce qui se joue là résume tout du drame : une personne est sur scène, une deuxième entre, et il s'établit une tension physique très forte entre les deux⁵... » Construit à partir de six phrases clés, chacune dans une langue inconnue du comédien qui se l'approprie, le spectacle décline les situations issues des improbables rencontres qui se font sous les yeux des spectateurs. Mise en forme d'improvisations travaillées tout au long des deux mois de répétitions, improvisations ouvertes quand chaque soir un paramètre change et qu'il modifie l'ensemble des fils qui se tissent. Là encore, la scène déconcerte : ce théâtre de l'absurde – sonore et gestuel – révèle des instants de pure magie, mais prend le risque aussi de tourner à vide, quand les liens sont rompus. Ingrid von Wantoch Rekowski poursuit, sans filet, une quête très personnelle sur l'intime, sur sa propre vision de l'humain, sombre rejeton désarticulé ou à l'opposé bouffon superficiel qui se moque de lui-même. Dans *La Chose effroyable...*, le mouvement est essentiel, peu d'« arrêts sur image », de tableaux comme dans *A-Ronne* ou dans les madrigaux, hormis à la fin, où la scène se fige. L'espace scénique, dans ses trois dimensions, est omniprésent, comme il caractérisait les séquences muettes de *Cena furiosa*. Polyphonie des corps, simultanéité des actions, le spectacle interroge sans répondre. « Ne pas imposer une interprétation du monde⁶ », dit-elle. Avec cette expérience, étape ô combien nécessaire pour une artiste qui cherche une voie dans ses propres obsessions, dans son refus de se laisser porter par le répertoire, dont « les codes sont trop forts pour être changés... », Ingrid von Wantoch Rekowski fait son propre apprentissage. Composer la scène, avec quels outils, avec quels matériaux, avec quel langage ?



1



2



3



4



5

Pour *A-Ronne II* et *Lohengrin*, Ingrid von Wantoch Rekowski construit le spectacle sur une ligne, imposant une contrainte statique à ses interprètes (fig. 1 et 2).

Dans *Cena furiosa* et *La Chose effroyable...*, l'espace est investi dans sa profondeur et crée des parcours qui contraignent les déplacements (fig. 3 et 5) jusqu'à la formation d'un tableau (fig. 4).

Faute d'y avoir assisté, je ne ferai que citer, sans commentaire, les ateliers conduits à Aix-en-Provence autour des *Stabat Mater* (juillet 2000) et à Hambourg sur les *Cantates* de Bach (automne 2000). Ils apparaissent l'un et l'autre comme des étapes de transition, reprenant avec plus ou moins de bonheur les interrogations précédentes : détournement des fonctions, quête de sens, irruption du théâtre dans des œuvres musicales concertantes, etc. L'année 2001 semble de ce point de vue plus productive grâce à deux spectacles qui lèveront en partie certains doutes et enrichiront des pistes déjà empruntées. Avec *Lohengrin* de Salvatore Sciarrino, c'est tout d'abord le retour à une partition contemporaine (1983), de facture originale où la vocalité s'extériorise de manière foisonnante, étrange et mystérieuse. Composée pour une voix de femme, un chœur d'hommes réduit à trois chanteurs et un ensemble instrumental, cette pièce du compositeur italien s'est imposée comme une réussite incontestable dans le champ du théâtre musical. Sous-titrée « action invisible », elle laisse sans doute possible une place importante à l'interprétation scénique ; on n'est pas très loin, ici aussi, du « théâtre pour les oreilles » qu'invoquait Luciano Berio. Ingrid von Wantoch Rekowski reprend pour sa mise en scène des éléments qui faisaient la force de son *A-Ronne II* : tout d'abord, dans la distribution du rôle à une comédienne (Viviane De Muynck) dont la force expressive oriente l'ensemble du projet. Comme les cinq comédiens de *A-Ronne* savaient transcender leur fonction de purs vocalistes, Viviane De Muynck assoit le personnage d'Elsa en le décalant. On entre de plain-pied dans une abstraction fantasmagorique plutôt que dans une vaine représentation de la fragilité supposée de la compagne de Lohengrin. Cet élément focal de la mise en scène posé, les musiciens et le chœur, disposés sur une ligne (c'est un banc qui cette fois-ci les accueille), concentre leur activité vers lui. La magie opère immédiatement, après que l'apparition des interprètes a créé de façon définitive le climat dans lequel elle va se dérouler. On retrouve le charme et le style : déconstruction, reconstruction, précision du geste, polyphonie collective et simultanéité... De cette œuvre courte et ténue, Ingrid von Wantoch Rekowski livre une vision personnelle et étonnante. Une vraie vision, sensible et intuitive qui s'appuie sur un extraordinaire savoir-faire de direction d'acteur. La troupe – une vingtaine de personnes au total – est embarquée dans un même mouvement, dans une même horlogerie impitoyable.

Vision, incarnation, apparition, grâce, révélation, voilà que le commentaire trahit le détournement quasi mystique qu'opère le travail d'Ingrid von Wantoch Rekowski. Jusqu'à quel point, lorsque l'œuvre-texte est absente, ce repli vers une iconographie religieuse ne justifie-t-elle pas cette absence ? La création de *In H-Moll* au festival musica nous informera utilement sur cette dimension du travail de la jeune metteuse en scène. Synthèse apparente des recherches d'ateliers et des réalisations précédentes (*Cena furiosa*, les *Cantates*), ce projet est un nouveau défi. La partition disparaît en tant que telle, les comédiens – ils ont pour la plupart déjà travaillé avec Ingrid von Wantoch Rekowski – étant confrontés – est-ce un hasard ? – à la *Messe en si* de Johann Sebastian Bach. Matériau ? Argument ? Outil ? Qu'en restera-t-il ? Quelle mutation vers le jeu saura nous convaincre qu'en dehors du texte un langage scénique peut surgir. Son propre langage duquel la langue est justement absente ? Réponse, sans doute, le 4 octobre à Strasbourg.

Antoine Gindt (août 2001)

Antoine Gindt est directeur de T&M-Nanterre

1. « Ce qui me fascine le plus sur un plateau de théâtre, c'est le chœur », propos recueillis par Bastien Gallet, *T&M* numéro 1, septembre 1999.

2. Citons-les, dans l'ordre : *In The Woods One Evening* (Aperghis, Berberian, Deak..., 1994), *A-Ronne II* (Berio, 1996), *Le Jardin des graves et des aigus* (1997), *Life On A String* (Qu Xiao 'Song, 1998), *Cena furiosa* (Monteverdi, 1999), *La Chose effroyable dans l'oreille de V* (1999), *Cantates* (Bach, 2000), *Lohengrin* (Sciarrino, 2001), *Corportentum* (2001).

3. Entretien avec Ingrid von Wantoch Rekowski, propos recueillis par C. Liverani, *Cassandra*, n° 35, juin-juillet-août 2000.

4. Pour mémoire, rappelons la violente réaction du public face au parti pris théâtral et particulièrement envers les séquences, entre les madrigaux, pendant lesquels se développait l'essentiel de l'« activité ». Les critiques furent divisés : chef-d'œuvre contre crime de lèse-génie...

5. Entretien avec Ingrid von Wantoch Rekowski, *ibid.*

6. Propos recueillis par Bastien Gallet, *ibid.*