

L'opéra baroque et la scène moderne
Essai de synthèse dramaturgique
(Chapitre : Le Spectacle d'une histoire imaginaire)
 de
Christophe Deshoulières

La dramaturgie furieuse d'Ingrid von Wantoch Rekowski

On peut représenter les madrigaux de Monteverdi comme « de minuscules abîmes de théâtre », expliquait le metteur en scène Yves Gourvil en 1992 (MeS 00), quand il cherchait à mettre en scène « cette minute miraculeuse où la musique ne peut s'empêcher de devenir théâtre... »

Cette belle formule s'applique idéalement aux recherches de l'atelier vocal et théâtral d'Ingrid von Wantoch Rekowski, même si en 1999, sa dramaturgie du madrigal monteverdien s'inscrit radicalement en rupture avec tout ce qui précède au XX^e siècle. Et pour cause : elle travaille depuis le départ sur le madrigal *in stile rappresentativo*, mais selon une expérience fondée à la fois sur la musique contemporaine et un courant du théâtre d'avant-garde en quête de l'établissement d'une sorte de *partition du jeu scénique* (en écho à la « bio-mécanique » du Soviétique Vsevolod Meyerhold et au « théâtre de la mort » du Polonais Tadeusz Kantor) :

La partition permet de cadrer l'incroyable vie et folie de l'acteur. (...) Lorsqu'on parle de raconter une histoire, on suppose généralement quelque chose de psychologiquement linéaire (point de départ, climax, chute) ; or, la partition mène ailleurs ; elle propose d'autres rythmes. Le temps musical ne raconte pas de manière naturaliste. Je travaille surtout sur des fragments en les entrechoquant, de drôles de liens apparaissent entre eux, comme cela se passe dans la vie. Le travail du metteur en scène

devient alors un travail de montage et c'est ce travail de montage et de composition qui m'intéresse avant tout.

Comme pour brouiller les pistes et déchirer les étiquettes critiques, l'artiste franco-allemande au nom silésien adoptée par l'avant-garde de Bruxelles cumule des formations de haut niveau en musique, danse, peinture, scénographie et dramaturgie, recevant les enseignements de personnalités aussi diverses - et incompatibles ! - que Trisha Brown et Eugenio Barba, Alfredo Arias et Anatoli Vassiliev, Robert Wilson et le maître du « théâtre musical », Georges Aperghis... Mais sans que cette dernière référence soit plus déterminante que les autres, l'unité perceptible entre ses six mises en scène (1994-1999) réalise une subtile équation entre corps et voix à l'échelle d'un collectif de trois à trente comédiens-chanteurs :

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 n'exploite pas assez. Le chœur touche justement à l'universel.

La structure du madrigal dramatique de la fin du XVI^e siècle est déjà là, sans que la jeune dramaturge ait eu à commencer sa recherche artistique par un quelconque travail historique... L'oeuvre ancienne de Monteverdi ne viendra qu'ensuite se greffer sur la forme théâtrale actuelle qui lui correspond ! Mais en la matière, il n'y a pas de hasard : du contemporain au baroque, les intercesseurs de l'involution esthétique de ce laboratoire hors-normes sont... Luciano Berio et Cathy Berberian, une fois de plus. De l'oeuvre de la chanteuse, Ingrid retient le génie des associations bouffonnes (*Stripsody*), transcendées par une sensuelle splendeur vocale en liberté (*Lettera amorosa* de Monteverdi) ; et des éclats vocaux du compositeur, von Wantoch Rekowski tire le spectacle qui l'a fait connaître dans toute l'Europe, repris tous les ans depuis 1996 : *A-Ronne II*.

En 1974, Luciano Berio a explicitement conçu cette pièce radiophonique pour cinq voix comme un madrigal à la manière évocatrice de l'ère Gesualdo-Monteverdi... Toutefois, le langage n'y évoque pas les amours des nymphes et des bergers, mais sa propre entropie phonétique à travers un texte elliptique, concassé, éclaté d'Edoardo Sanguinetti, sorte de syllabaire d'un alphabet ancien au milieu d'intimidants fragments idéologiques (de Luther à Marx, de Dante à Marx, en passant, « comme de bien entendu », par les ratures que Goethe prête à Faust quand il tente de traduire la Bible...). Cela

pourrait être pédant et pénible - or dans cette mise en scène, *A-Ronne II* devient captivant, vif, drôle et incisif comme un dessin animé de Tex Avery !

A la fois chef de chant et directrice d'acteurs - maîtresse des *choeurs-à-corps* - Ingrid von Wantoch Rekowski transforme l'écoute abstraite d'*A-Ronne II* en un fort concentré d'opéra. Sa monade leibnizienne ? Car chaque chanteur joue dans son monde et reflète un univers supérieurement cohérent : une galerie de portraits maniéristes, un bal de vampires idiots en costumes Renaissance associe la déconstruction polyphonique de ce curieux *poème éclaté* avec un jeu hautement « comique » de gestes en contrepoint les uns des autres ! Dès qu'une forme référentielle s'installe de manière trop insistante (animalité grotesque, caricature du cinéma japonais) après avoir saisi l'attention du public, les cinq chanteurs « zappent » vers des dimensions inédites de leurs échanges... Heureusement, même quand chacun semble se replier sur soi (autiste vocal et gestuel, comme en négation de l'existence des autres) le groupe n'abdique jamais le souci supérieur du contrepoint sonore et visuel, ce qui évite à la mise en scène de ressembler à un simple collage de situations fortes - ce n'est donc pas un « clip » de Berio ! Mais bien la quintessence du théâtre lyrique en train de naître ou de disparaître...

Neuf, le sentiment ambigu d'extrême contrainte formelle et de jubilante liberté qui se dégage de ce court spectacle fait entrer *A-Ronne II* dans le club très fermé des rares réussites incontestables et fondatrices du théâtre expérimental du XX^e siècle (avec *La Classe morte* de Tadeusz Kantor, *Le Regard du Sourd* de Robert Wilson et *Le Prince Constant* de Jerzy Grotowski, par exemple).

Au Festival d'Aix-en-Provence 1999, le contraste excessif des opinions de la presse et du public à l'épreuve de la *Cena furiosa* d'après des madrigaux « guerriers et amoureux » de Monteverdi confirme ce jugement en appel. Le banquet des commentaires croisés est pittoresque : dans *Le Nouvel Observateur*, Jacques Drillon écrit de sa plus belle plume que « le seul chef-d'oeuvre du dernier festival d'Aix, c'est à elle qu'on le doit », en démontrant à deux reprises qu'Ingrid von Wantoch von Rekowski aurait du « génie ». Ce qui n'empêche pas Pierre Petit, dans *Le Figaro*, de l'accuser « d'une espèce de crime de lèse-génie qu'il est impossible de lui pardonner » ! Un *anti-génie*, c'est encore plus génial, à en croire cette ambiance de scandale (qu'on croyait pourtant disparu, désormais impossible à la fin du siècle des avant-gardes). L'occasion de finir le XX^e siècle par une ultime et inattendue rupture esthétique ?

« Homard m'a tué ! » murmure un critique finaud à son voisin, qui s'étrangle de rire... Car il est facile de se moquer des crustacés en plastique rouge (échappés de tant et tant de tableaux de *vie silencieuse*

baroques) qui prolifèrent sur la scène ! Plus révélateur est le malaise prenant certains spectateurs quand le silence et la pantomime des inquiétants comédiens mêlés aux chanteurs se prolongent entre les madrigaux... « Musique, musique ! » crient les festivaliers comme des drogués ; ils ont peur du manque... de divertissement ; ils ne supportent pas trois minutes d'attente, un moment de contemplation (le spectacle entier ne dépasse guère une heure et quart). Yvon Repérant (qui travaille ce répertoire depuis les débuts des Arts Florissants, vingt ans auparavant), dirige les chanteurs pour le compte de Mark Minkowski : Paul Agnew (qui jouait le « Testa », déjà, avec William Christie et Ana Yepes en 1997), François Piolino, Suren Chajhan, Nicki Kennedy, Silvia Hablowetz et Nicolas Domingues, se plient avec une grâce perverse à l'exercice, puisque le propos dramaturgique d'Ingrid von Wantoch Rekowski va heureusement beaucoup plus loin qu'une imitation des vieilles provocations dadalstes.

Concrètement, Ingrid von Wantoch Rekowski met le doigt là où ça fait mal : sur la gigantesque névrose de l'esprit baroque naissant ! Certes, c'est inconfortable, pas très « joli »... Mais dans des madrigaux torturés par une sensualité ambiguë - car ils sont à la fois « amoureux » et « guerriers » - c'est Monteverdi qui tord la forme musicale - et les bustes, les bras, les corps des chanteurs ! Triomphe du *contraposto*, en musique comme dans les arts plastiques, analyse Bastien Gallet :

Cena furiosa est une cinématique [science des mouvements indépendamment de leur cause] 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'Ingrid von Wantoch Rekowski se fait maniériste.

Sans la représenter psychologiquement (il n'y a presque pas d'« histoire » avec des personnages définis dans les madrigaux, mais des situations violemment affectives), Ingrid von Wantoch Rekowski traduit la dimension d'hystérie extrêmement policée de cette musique dans un « Banquet furieux » d'*affetti* : grandiloquentes mais raffinées, transcendées par le désir de perfection de l'expression - éperdues comme l'ange qui se jette dans le vide - les passions de l'Arioste et du Tasse, de Gesualdo et de Monteverdi contredisent la raison de Platon, comme la démesure baroque rompt l'équilibre de la Renaissance.

Cette « grande bouffe » musicale déploie une profuse allégorie des cinq sens, telle que la peinture baroque, ivre de Vanités, aimait à la

représenter dans le bric-à-brac de l'atelier du peintre. Mais ce tableau de Vélasquez est filmé par Luis Bunuel : les manies sophistiquées des convives virent aux tics obsessionnels, donc aux réflexes animaux ! Lêchant, caressant, renflant, suçant, scrutant, animés par une gestuelle dépravée, les princes délicats ne sont plus que de perverses marionnettes... « L'humain doit rester visible à travers l'étrange, explique la maîtresse du jeu, comme s'il y avait des loupes sur le concret des corps. Ce que le corps peut raconter est... immense ! »

« Ingrid von Wantoch Rekowski impose, avec une violence étudiée, sa triple conception de l'écoute, du regard et du monde. Sa proposition est d'un raffinement visionnaire, inaugural, ramifié jusqu'en des tréfonds dangereux de l'âme et des sens. » (Martine Dumont-Mergeay). Anamorphose d'un noble banquet, cette vision de l'orgie esthétique baroque, tellement inquiétante, est plus juste que les « jolies baroqueries mode », façon haute-couture « branchée » ou cinéma populaire (*Farinelli*). Car l'âge baroque fut une époque terrible, excessive, qui reflète notre inhumanité moderne... Autour de 1600, le rêve humaniste tourne au cauchemar : le Cabinet de Curiosité de la Renaissance est plein, il déborde de tous les côtés, la science et l'art perdent la mesure de l'homme et produisent des monstres ! Auparavant, sur la scène moderne de l'opéra baroque, seuls Jean-Louis Martinoty et Dado - nous l'avons vu dans notre *Pratique* à propos du *Tamerlano* de Haendel (MeS 00) - avaient osé hyperboliquement accumuler les aberrantes collections du *bric-à-broc barak*...

Alors, que faire quand l'espace de la représentation est saturé de signes et d'objets, de gestes et de corps ? Faut-il laisser le système se paralyser, les chanteurs s'étouffer ? Non, peut-être moins sadique que Martinoty, la furieuse dramaturge demeure avant tout une musicienne... C'est le sens bienheureux de la séquence finale, vraiment géniale, de son spectacle : le célèbre *Combattimento di Tancredi e Clorinda*.

Les autres metteurs en scène se contentent d'exhiber des chanteurs avec des épées, quand ils ne chorégraphient pas la lutte... En refusant l'habituelle stylisation imitative et narrative de la mise en scène de cette oeuvre ambiguë, Ingrid von Wantoch Rekowski est la première à traiter *tel quel* le « genre représentatif » conçu par Monteverdi pour le concert (et non pour la scène). Chanteurs et comédiens représentent eux-mêmes leur public. Psychologie de l'écoute : le combat physique des deux amants se joue sur onze visages, qui semblent suivre avec attention un spectacle hors de notre portée, dans l'imaginaire musical.

Dans le clair-obscur de la nuit d'été, ce magnifique portrait de groupe - tableau de regards mêlés vers l'invisible - fait vivre idéalement les voix. Il traduit la formule minimaliste de Jean-Marie

Villégier au sujet de sa mise en scène historique d'*Atys* : « Ce ne sont pas les spectateurs qui doivent avoir quelque chose à voir, ce sont les acteurs. Si les acteurs ont une vision, ils la transmettront à la salle. »

Et c'est la musique *qui a le dernier mot*.