

ENTRETIEN AVEC INGRID VON WANTOCH REKOWSKI

*Ingrid von Wantoch Rekowski est une mince jeune femme blonde aux yeux bleus d'une trentaine d'années. Ensuite, il est difficile de la caractériser autrement que par le jeu des contrastes. De côté, quand on l'observe en train d'analyser le travail de ses comédiens, silencieuse, sa concentration est impressionnante : son visage se resserre, ses lèvres s'aplatissent ; son profil d'aiglon accentue l'acuité, la fixité de son regard. Mais de face, pendant l'entretien, sa bouche s'agrandit en de vifs éclats de rire, ses dents déchaînent les phrases en propositions séparées, lambeaux de sens qu'elle figure dans l'espace avec les bras et les mains, à l'italienne ! Exubérance inattendue après le sérieux de la scrutatrice.*

de ne pas être scolaire : on doit tracer son chemin entre les cours théoriques, les séminaires et les productions, et ensuite... Il faut réagir ! Violamment. Sur-tout, ce qui a vraiment compté dans ma formation, c'est la multiplicité de stages et d'assistants a priori contradictoires, à l'École des Maîtres, avec Georges Aperghis, Trisha Brown et Eugenio Barba, Alfredo Arias et Anatoli Vassiliev, Robert Wilson et Dario Fo... A priori, leurs dramaturgies sont inconciliables ; mais dans ma recherche d'une technique consciente du jeu, j'ai trouvé des correspondances inattendues.

Dans vos spectacles, on remarque que c'est une certaine forme du travail des comédiens qui est dramaturgiquement prédominante. Je ne m'intéresse pas à la technique du jeu pour elle-même. C'est l'intérêt esthétique de la mise en scène achevée qui compte. J'ai fait le stage d'Eugenio Barba à l'Odin Teatret : malgré mon engagement dans sa discipline de préparation physique, mes illusions se dissipèrent vite... Chez Barba, le conditionnement technique des comédiens n'empêche pas le résultat d'être décevant ! Les répétitions sont plus fortes que le spectacle... On ne doit pas frustrer le public au nom du glorieux narcissisme de sa recherche. C'est un problème que nous avons rencontré, les comédiens et moi, lors de certaines représentations peu probantes de *La Chose effroyable dans l'oreille de V.* Quand on travaille « aux limites », sans texte, sans repère culturel établi, il faut avoir le courage de s'autocritiquer au lieu de justifier un spectacle par la méthode qui l'a engendré.

*Cassandre :* Pourquoi Bruxelles ?  
*IVWR :* Après mes études secondaires en Allemagne, j'avais le vif désir d'utiliser ma langue maternelle ! Ce que j'aime ici, c'est le côté « ni-ni » de cette ville étrange aux multiples passages et partages, ni germanique ni française... Une capitale schizoïde, à la fois trop moderne et trop archaïque...  
 À mon arrivée à Bruxelles, c'étaient les arts plastiques et la scénographie qui m'intéressaient. Je venais des États-Unis, de l'Université du Wisconsin, où j'avais perfectionné mon piano, poursuivi la danse, tout en suivant un enseignement de peinture... Tout ça nouait de drôles de liens qui m'ont amenée à vouloir faire de la scénographie, pour cultiver l'intensité de ces mises en relation.  
 À Bruxelles, je fus reçue aux concours de deux écoles, La Cambre et l'INSAS. J'ai d'abord choisi la première spécialisée dans la scénographie, mais vite, son côté académique me repoussa vers les gens bizarres de ma promo de l'INSAS, où l'on croisait un médecin, un chanteur, et d'autres en rupture avec les sciences exactes ! On peut critiquer l'INSAS sur bien des points, mais son grand mérite, c'est



# drôles de liens

Mais ce « passage aux limites » du travail d'atelier et de *La Chose effroyable* est une étape fondamentale. Nous continuons notre 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. Comme en peinture baroque : dans une déposition de croix, c'est la tension des corps du tableau entier qui fait exister le personnage central, Jésus descendu, embrassé, emporté par ses proches... Selon un entraînement très physique sur l'écoute et les réflexes, nous cherchons notre grammaire scénique, nous inventons de nouveaux outils. Nous apprenons à gérer un espace en jouant en équipe – comme si le comédien avait des antennes... Il joue la partie d'un tout : il agrandit son regard, affine son écoute, accentue ses bruits de bouche...

Le langage se réduit à des frictions de mandibules, comme si les hommes jouaient aux insectes ?  
 Oui et non. Ce qui m'intéresse dans la matière de nos comportements, ce sont des mécanismes physiques et sonores... Fragment par fragment, ils traduisent les limites de l'humain. Deux dimensions « humanisent » cette mécanique :



leur relation à la musique, hypersensible, et les échos de la vie quotidienne. Les acteurs ressentent cela dans un environnement musical et scénographique complexe. Dans *Cena furiosa*, une musique de Monteverdi entrait en résonance avec un amoncellement d'objets sortis des natures mortes baroques, manipulés par les protagonistes... *La Chose effroyable dans l'oreille de V* 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 drame : une personne est sur scène, une deuxième entre, et il s'établit une tension physique très forte entre les deux... Relation qui peut très bien, sans dialogue, se fonder sur l'observation la plus anodine – grattage de nez, détail physique obsédant (d'où le titre), pour traduire un malaise, une nervosité – une motivation qui nous échappe.

Mon travail est un processus de montage – comme au cinéma. Le montage des séquences redouble celui qu'accomplit l'acteur aux prises avec un autre comme avec un objet. Je suis fascinée par ce qu'on trouve au marché aux puces de Bruxelles, tous ces objets qui ont déjà tant existé... Je travaille sur des fragments, en les entrechoquant ! Et de drôles de liens apparaissent, comme dans la vie.

Pourquoi parler de « partition du jeu scénique » ? Est-ce pour imposer le modèle musical au théâtre ?

Mesure du temps et des intensités, la partition permet de cadrer la folie de l'acteur... J'aime les très fortes personnalités, les monstres ! Lorsqu'on parle de raconter une histoire, on suppose quelque chose de psychologiquement linéaire (point de départ, climax, chute). La partition mène ailleurs ; elle propose d'autres rythmes. Le temps musical permet d'échapper à la narration naturaliste. La musique permet d'affirmer la préexistence d'un « sens »

polyphonique à tout ça sans lui donner de signification particulière... Elle aide à organiser la matière brute qui s'exhibe sur scène, dans un mouvement de décalage perpétuel... Car la tension du travail d'atelier ne peut simplement se nourrir d'elle-même !

Est-ce pour cela que vous entamez un cycle autour de la musique religieuse ? Il s'agit de poursuivre le travail sur le chœur. À travers Bach ou Pergolèse, ce n'est pas la Passion que je veux mettre en scène, mais un mécanisme de jeu qui offre une base, une forme pour que chaque spectateur invente sa propre lecture de la Passion. La musique religieuse pousse à une dimension non-illustrative. On y passe au-delà du travail du récit, de théâtre ou d'opéra... Ce n'est pas à la scène d'expliquer le sens de l'événement, sa représentation se dérobe à la linéarité, à l'illustration d'un récit. Or, ce processus est si concret que cela résiste à l'explication...

Pourquoi pas de théâtre ou d'opéra institutionnels ? Pourquoi ne pas monter *Hamlet* au TNB ou *Carmen* à la Monnaie, comme les autres ?

Ça ne m'intéresse pas : dans le répertoire, les codes sont trop forts pour être changés... Mieux vaut tout refonder. Je voudrais que l'Institution fasse plus de place à l'expérimental. Un « laboratoire » devrait travailler en marge des productions normales de l'Institution. Cela passe par

l'ouverture de la notion de répertoire. Je travaille sur un projet *Lobengrin* pour un théâtre allemand. Il ne s'agit pas de l'opéra de Wagner, mais du *Lobengrin* déconstruit, complètement réinventé par un compositeur italien, Salvatore Sciarrino. Une seule voix, un orchestre, trois quarts d'heure de haute tension... À l'opéra, le théâtre est beaucoup plus invisible que ce qu'on s'acharne à nous imposer. La tension entre musique et présence physique devrait être plus subtile... Tous les chanteurs devraient réapprendre à marcher.

Confronté à la musique, le théâtre doit découvrir une autre dimension de la signification qui échappe aux discours établis de la représentation... Quand le comédien ne peut plus regarder l'autre, l'écouter... Quand la mise en tension de la scène devient différente ! Ma recherche, expérimentale, c'est de saisir sur scène cet instant où la musique devient théâtre... ▲

*Il faut avoir le courage  
de s'autocritiquer au  
lieu de justifier un  
spectacle par la méthode  
qui l'a engendré.*

Propos recueillis par C. Liverani

