

ENTRETIEN AVEC INGRID VON WANTOCH REKOWSKI

Entretien mené et transcrit par Marcus Borja, Reims, le 20 février 2015

Marcus Borja : Votre parcours est aussi riche que les spectacles que vous créez. L’imaginaire, l’esthétique et les différents axes dramaturgiques de votre travail témoignent d’un chemin artistique pluriel et interculturel. Vous avez une double nationalité, franco-allemande, et vous avez également vécu un an aux États-Unis. Vous avez commencé par étudier le piano, la danse et la peinture avant d’aborder la mise en scène à l’INSAS de Bruxelles. Par ailleurs, vous avez été formé notamment aux côtés de noms comme Eugenio Barba, Bob Wilson, George Aperghis, Trisha Brown, Alexei Levinski, Dario Fo et Anatoli Vassiliev. En 1994, vous créez votre compagnie « *Lucilia Caesar* », qui, pour l’anecdote, sonne comme le nom d’une impératrice romaine, mais, en réalité, c’est le nom d’une mouche !

IvWR : Oui, ce sont des grosses mouches vertes.

M.B. : Que l’on appelle vulgairement les mouches à merde...

I.W.R. : Oui (*rire*), tout à fait. J’aimais bien cette contradiction : on a l’impression, comme vous disiez, que c’est une figure shakespearienne, alors qu’en vérité il s’agit d’une mouche qui cherche les crasses. Au fond, j’aimais bien ce paradoxe parce que tous ce qu’on met sur le plateau relève justement de cette contradiction, on se donne des allures mais au fond notre corps nous trahit toujours, soudain quelque chose échappe à notre contrôle et tout devient moins glorieux... Sous l’harmonie très digne qu’on affiche c’est le corps et ses excès qui pointent. Le double sens, le côté polyphonique sera toujours présent dans mon travail, oui.

M.B. : Et la compagnie vient de fêter ces vingt ans.

I.W.R. : Oui, oui.

M.B. : Votre dernière création qui a eu lieu hier et avant-hier ici même, au Manège de Reims, qui était *Le stéréoscope des solitaires* – comme d’autre aussi, notamment tous les opéras que vous avez déjà mis en scène – n’ont pas été créés en collaboration avec « *Lucilia Caesar* ». Donc vous menez régulièrement, à la fois, des projets extérieurs et un travail intense au sein de la compagnie, notamment pendant l’époque où vous étiez artiste résidente au Théâtre national de Belgique. Combien de temps a duré cette résidence ?

I.W.R. : La résidence a duré cinq ans, et la compagnie existe depuis vingt ans. J’aime bien ce va et vient entre le travail de laboratoire au sein de la compagnie –le moment privilégié où on cherche et fouille– et les demandes de mis en scène avec d’autres équipes et en d’autres contextes. Oui, c’est très riche, ce zigzag entre ces deux mondes.

M.B. : Puisqu’on parle de zigzag entre deux mondes, le texte, écrit en 2012, qui figure sur votre site sur la rubrique « Démarche », a pour titre « Théâtre pour les oreilles – musique pour les yeux ». Je pense que ce serait bien de tirer un peu sur ce fil pour parler de votre travail, directement lié à la musique. Lien qui ne se vérifie pas uniquement dans la mise en scène d’opéras ou dans des versions scéniques d’œuvres essentiellement musicale, comme les *Madrigali guerrieri ed amorosi* de Monteverdi ou *A-Ronne* qui est une pièce radiophonique de Luciano Berio dont vous avez proposé une version scénique, *A-Ronne II*, qui a déjà bientôt vingt ans et qui tourne toujours.

I.W.R. : Oui, on le joue encore en mars prochain, ce spectacle a été créé il a dix-neuf ans. Pour en venir à l’expression que vous soulignez, la notion musicale a toujours été très importante dans mon travail. Je reste persuadée que la musique recèle un potentiel profondément théâtral. Par exemple, puisqu’il a été question de madrigal : j’aime beaucoup cette forme musicale parce que le sens circule entre cinq ou quatre chanteurs. Chacun a une voix très précise, mais à cinq ou à quatre on joue sur le contrepoint, on développe des contradictions, etc... J’ai toujours essayé de transposer cette logique sur un plateau de théâtre. Et quand je m’attaque à une œuvre musicale, je me demande toujours comment imaginer le théâtre qu’elle met elle-même implicitement en place. Comment je peux donner à la musique un aspect plus concret, un « corps » qui fait que

le spectateur réagisse autrement, que ses oreilles et son regard s'ouvrent ? Le corps agite, met en lumière, fait résonner, révèle, questionne la musique. Comment créer une forme scénique avec le corps des acteurs, des chanteurs ou des musiciens qui aide à (rece)voir cette matière de manière singulière. C'est pour cela que j'aime bien ce sous-titre, oui.

M.B. : Et si j'ai bien compris, au-delà même de notes musicales, au-delà même de l'existence d'une partition musicale au sens classique et occidental du terme, la musique dans le sens le plus large, ou la notion même de musicalité, si l'on peut le dire, est pour vous un principe structurant très fort de la scène et de la dramaturgie. Je pensais notamment à une phrase de Meyerhold qui dit : « Je travaille dix fois plus facilement avec un acteur qui aime la musique [...] rares sont ceux qui comprennent que la musique et le meilleur organisateur du temps dans un spectacle. Et ici la musique est son meilleur allié. Elle peut éventuellement ne pas du tout se faire entendre, mais elle doit se faire sentir ». Et aussi à Ariane Mnouchkine qui parle souvent de ce qu'elle appelle la « musique intérieure » de l'acteur et du plateau. C'est ce sens plus ou moins aigu, plus ou moins organique de la musicalité qui va structurer le temps et l'espace de la scène. Et je vois cela aussi dans votre travail, même quand il n'y a pas de « notes musicales », quand un texte est traité par ce qu'il y a en lui de rythmique, harmonique, musical, plutôt que de psychologique : le son plutôt que le sens, je dirais.

I.W.R. : Oui, c'est très bien dit, je n'ai rien à ajouter (*rire*). Dès que le mot intervient, dès que les phrases interviennent, un certain sens s'impose et souvent, on reste le nez dessus. L'approche musicale nous aide à prendre de la distance par rapport à ce sens, à le dynamiser et même à le perturber. Donc, quand le corps est musical, quand on arrive à prendre cette distance, quand on joue avec les mots, en les détournant de ce qu'ils disent d'habitude, tout à coup le même mot résonne autrement, l'œuvre s'ouvre alors à d'autres sens, d'autres directions et de nouvelles perspectives. Mais vous l'avez très bien expliqué.

M.B. : Le même texte, « Théâtre pour les oreilles – musique pour les yeux », a aussi un sous-titre : « une démarche musicale, baroque, décalée, picturale. » Donc, il y a le dialogue avec la musique que nous venons d'aborder, que ce soit pour la mise en scène d'opéra, pour la mise en scène d'œuvres musicales, ou pour la mise en musique d'œuvres scéniques ou d'œuvres littéraires – comme c'est le cas pour *Le Stéréoscope des solitaires*, dont on va parler dans quelques minutes – et il y a aussi l'apport de la peinture, ou du pictural si l'on peut dire. Les principes structurants de la peinture – chromatisme, géométrie, équilibre des formes – jouent aussi un rôle très fort dans vos œuvres. Certaines d'entre elles se revendiquent directement de la peinture, comme *Rubens-metamorfoses* par exemple.

I.W.R. : Oui, pictural, je crois que le corps est un énorme « raconteur » d'histoire. Et il peut être en décalage avec ce que les mots disent : il confirme, souligne, contredit, déplace. Donc, oui, le langage physique raconte plein d'histoires. Il réinvente le discours. Et la peinture s'en est largement inspirée. Mais pour revenir à la peinture, elle nous sert comme partition tout autant que la partition musicale. Dans un tableau les corps sont toujours mis-en-scène, consciemment. Les corps ne sont jamais affalés, il y a toujours une tension, notamment dans la peinture baroque. C'est pour ça que j'aime tant le baroque, parce que les corps sont totalement désaxés, disloqués (ils regardent à droite mais leur corps pointe à gauche), il y a un tel drame ! Je pense que notre corps est traversé par ces torsions, ces complications, excessives qu'on trimballe en nous mais qu'on essaye de refouler. J'aime bien ce théâtre et je trouve qu'aujourd'hui on n'est pas du tout là-dedans. Mais c'est justement là selon moi qui réside l'actualité du baroque.

M.B. : Pourquoi dites-vous que nous ne sommes pas du tout là-dedans aujourd'hui ?

I.W.R. : L'esthétique baroque ne fait pas ou ne fait plus partie de notre monde contemporain. Mais ce qui m'intéresse là-dedans c'est le goût pour le mouvement et la digression, l'idée de torsion, la contradiction comme élément incontournable et constitutif, l'imaginaire débridé, l'instabilité et le déséquilibre. Pensez au théâtre shakespearien par exemple... Mais il ne faudrait pas s'imaginer que je cherche mes sources d'inspiration que dans le baroque du XVII^{ème} siècle...

M.B. : Vous voulez dire qu'au delà d'un mouvement esthétique, en l'occurrence l'esthétique baroque, ces tensions, ces contradictions, ces torsions peuvent faire pleinement écho à nos jours.

I.W.R. : Voilà.

M.B. : Pouvez- vous nous dire deux mots sur *A-Ronne II* ?

I.W.R. : Oui ! *A-Ronne II* est une partition de Luciano Berio. Il l'a mis en musique un poème d'Edoardo Sanguinetti qui accumule des citations d'œuvres très diverses – la bible, Le Capital de Karl Marx. C'est ce poème que l'on entend en continu, sauf que le contexte musical change et fait, par conséquent, que le sens de la phrase change lui aussi. L'œuvre dure quarante minutes. C'est une pièce radiophonique et ici le parti pris a été de l'interpréter avec des acteurs. Parce que ces acteurs, avec leur chair, avec leur vécu, arrivent à l'investir de quelque chose de très concret pas uniquement musical, pas parfait.

M.B. : Vous faites souvent des vidéos de vos spectacles ?

I.W.R. : J'ai toujours eu une grande résistance à faire des films de mes spectacles. Ce n'est jamais facile, parce que le plateau a sa logique et justement, dans une pièce de théâtre c'est le spectateur qui doit chercher son rapport aux choses, tandis que dans la captation on fait un choix de point de vue.

M.B. : En même temps, pour ce qui est d'une œuvre comme *Rubens metamorphoses*, le médium de la vidéo y trouve tout son sens. Il y est question de la relativisation de l'image fixe par l'image en mouvement.

I.W.R. : Oui, mais ça c'est encore autre chose. *Rubens metamorphoses* a été d'emblée conçu comme une installation vidéo. En général je n'utilise jamais la vidéo sur scène, justement parce que je trouve que le corps concret des interprètes est essentiel sur un plateau de théâtre. Ici, « *Rubens* » a été conçu pour l'écran, dans le cadre d'une installation.

M.B. : Ce n'est donc pas lié à un spectacle ?

I.W.R. : Non, c'était dans le cadre d'une exposition sur Rubens à Anvers il fallait trouver le support le plus juste et il me semblait que pour faire des glissements entre l'image fixe et le mouvement ou imaginer quelque chose de théâtral avec la peinture de Rubens, l'écran, la vidéo, étaient le meilleur moyen pour y parvenir. Donc là, ça n'a pas du tout été fait pour la scène mais pour une vidéo, une installation.

M.B. : L'effet est plutôt saisissant.

I.W.R. : Quel bricolage pour imaginer l'espace, les costumes etc !

M.B. : Il y a combien d'interprètes ?

I.W.R. : Il y en a une quinzaine. Et ici, nos partitions étaient les tableaux de Rubens. C'était notre point de départ avec les acteurs. Et aussi l'idée de décalage, de métamorphose. Tout au long du film on bascule d'un tableau à l'autre, d'une scène profane à une scène religieuse. Ce sont parfois des coupures violentes, parfois des glissements plus subtils d'un univers à l'autre.

M.B. : D'un univers à l'autre, vous voulez dire, par exemple, du sacré au profane ?

I.W.R. : Oui.

M.B. : Donc vous passez un peu par tous les styles, c'est-à-dire, le portrait, la peinture de genre, la peinture historique, la peinture religieuse.

I.W.R. : Oui, voilà, il s'agissait de transposer quelque chose de l'univers de Rubens mais pas de l'illustrer, le rejouer, le refaire, mais de s'en approprier théâtralement, avec nos possibilités, celles des corps des acteurs. On s'inspirait de toute une bibliothèque de ces peintures : les portraits, les scènes majestueuses, celles plus violentes – qui sont les plus compliquées à faire – notamment la chute des damnés, et à partir de là on a essayé de s'en servir comme un tremplin. Oui, les peintures étaient un tremplin pour créer un langage avec les acteurs.

M.B. : En parlant d'un autre de vos projets, « *Marguerite, l'âne et le diable* », il s'agit là aussi d'un clin d'œil à la peinture. La peinture de retables religieux cette fois-ci, transposée en version scénique.

I.W.R. : Il y avait tout un cycle sur la peinture, commencé avec les « *Rubens-Metamorfoses* » justement. On avait déjà fait des tableaux vivants, mais je voulais aussi m'essayer à quelque chose d'autre, ne pas me cantonner à la seule vidéo, relever le défi d'imaginer du théâtre en partant de ce même matériau pictural. Les références étaient multiples: la peinture du Moyen-Âge, le romantisme et la peinture expressionniste, et on a imaginé des zigzags entre tous ces univers. Des personnages archétypaux tels que Adam et Eve, les Saints..., réapparaissaient comme des leitmotives mais sortis de leur contexte et plongés dans des situations différentes. Donc, il s'agissait d'entrechoquer des scènes qui n'avaient rien à voir les unes avec les autres pour recréer des tableaux inédits. Bien que l'accent soit ici sur la peinture, *Marguerite* est un projet de théâtre. C'est pourquoi l'apport des comédiens est primordial. En effet il faut toujours que le spectateur puisse se raconter une histoire, pour que ça fasse sens, pour que ce ne soit pas que formel. Et pour ça, il faut du corps, il faut du vécu.

M.B. : Ce travail s'inscrit aussi dans la continuité d'un projet comme « *Métamorphoses d'Avila* », autour des Saints ?

I.W.R. : Oui, ils font tous partie du cycle autour de la peinture.

M.B. : Vous poursuivez toujours le cycle d'ateliers « *À la recherche d'un corps Wagnérien* », que vous menez à Bruxelles. Est-ce à la fois une manière de proposer une recherche ouverte à un public un peu plus large en vue d'une création théâtrale ou juste une réflexion commune et ponctuelle sur un sujet qui vous intéresse – Wagner en l'occurrence – mais dont vous n'allez pas forcément créer un spectacle ?

I.W.R. : Vous l'avez compris, c'est clair que la musique, la logique musicale me fascine. Donc c'est évident que, au bout d'un moment, m'intéressant à la musique, je tombe quand même sur Wagner (*rire*). Il y avait l'envie de se confronter à ce titan et j'aime l'opéra. Mais je me sens moins à l'aise avec le type de théâtre à l'opéra. Donc comment s'attaquer à ce monstre ? J'ai voulu ramener cette matière sur une scène de théâtre avec des acteurs. Je me suis dit : attaquons-nous au plus gros monument, c'est-à-dire, la tétralogie. Essayons d'explorer cette matière – les différents sujets, les thèmes musicaux, l'idée de leitmotiv - et de l'utiliser d'une façon volontairement théâtrale, ayant les corps des acteurs comme seul appui. Qu'est-ce que cette épopée nous évoque ? Est-ce qu'on peut en faire quelque chose ? Il y a quand même beaucoup de difficultés dans la matière wagnérienne : la représentation des dieux, les géants, les nains, les rapports de pouvoir. Est-ce qu'avec nos seuls moyens théâtraux on arrive à trouver des solutions ? Sortir de la logique de production d'une maison d'opéra, souvent lourde et contraignante, pour trouver une alternative tout aussi exigeante et pertinente. Ce fut une grande recherche qui dura toute une saison. Il y a eu un travail avec plusieurs écoles artistiques : la Manufacture de Lausanne, le Conservatoire de Bruxelles, l'ARTS² à Mons, et la Cambre également, pour la scénographie. Il y avait aussi des ateliers avec des professionnels sur *La Walkyrie*, donc il y avait une envie de brasser de grands groupes.

M.B. : Et ça a fait l'objet d'une restitution ?

I.W.R. : J'aurais voulu le développer davantage, mais on finit par se confronter à la réalité. Monter un projet wagnérien au théâtre peut faire peur. On est tout de suite limité avec les financements. Même si je pense qu'on aurait pu imaginer une grande saga tout à fait singulière. Donc je l'ai laissé en tant que matière de recherche « *À la recherche du corps Wagnérien* ». Mais ça trotte toujours ! Peut-être que je le ressortirai un jour et on en fera quelque chose.

M.B. : En parlant « d'en faire quelque chose », et donc de matériaux, je voulais concentrer un peu plus notre discussion sur « *Le stéréoscope des solitaires* » qui est une création pour le festival Reims Scène d'Europe 2015, d'après l'œuvre de l'écrivain argentin Juan Rodolfo Wilcock, qui a écrit la partie la plus importante de son œuvre en italien. De père anglais et mère italienne, il est né à Buenos Aires en 1919 et mourut à Rome en 1978. Il s'installe en Italie dès 1957 et fait de l'italien sa langue de plume. *Lo Stereoscopio dei solitari* est paru en 1972. C'est une série de soixante-six fragments, qui font entre une et trois pages, dont les titres évoquent en général une entité – les lapins, les amants, l'oursin, le vaniteux, la sirène, le compagnon : des histoires courtes à la frontière du surnaturel. C'est intéressant quand on sait que Wilcock était le traducteur de *Borges* en Italie. Son œuvre est très

imprégnée d'un réalisme magique, qui fait inévitablement penser à Borges ou Cortázar, enrobé d'une trivialité déconcertante dans le ton. Tout semble converger vers une sorte de solitude essentielle, parfois monstrueuse, à laquelle les personnages semblent être tous condamnés. Par exemple, dans *Les Amants* il est question d'un couple qui n'arrivait pas à se séparer parce qu'ils s'aimaient trop et décidèrent donc de ne plus jamais quitter leur lit. Au bout d'un certain temps, n'ayant plus de quoi se nourrir, ils ont commencé à s'manger l'un l'autre. Ils étaient tellement plongés dans le plaisir de l'amour que ça les anesthésiait de la douleur des morsures mutuelles. Le texte ici devient un texte matériau à au moins trois niveaux. Premièrement, ce n'est pas un texte dramatique à proprement parler mais un recueil de fragments – certains ont appelé cela des petites nouvelles – que vous avez adapté à la scène. Deuxièmement, c'est un matériau aussi dans le sens où il est matériellement présent dans le parcours théâtral que vous en avez conçu. Des soixante-deux fragments vous avez sélectionné une quinzaine et vous les avez fait imprimer en plusieurs exemplaires et les avez semés un peu partout dans le dispositif. Ils sont à notre disposition : on peut les lire, on peut les toucher, certains sont posés sur des éléments de décor, certains sont accrochés avec des petits clous qu'on peut enlever aisément vu que les « murs » sont en carton. Et troisièmement, parce ces fragments ont servi de matière-première à toute la construction des autres éléments esthétiques – si l'on peut dire – du spectacle, comme la musique d'Ana Maria Rodriguez, compositrice argentine, qui a composé sept pièces musicales, d'après sept fragments du livre de Wilcock, pour un ensemble de quatre musiciens qui jouent en direct sur scène. Il s'agit donc d'un parcours d'une heure et dix minutes, où l'on est pour ainsi dire « lâché dans la nature », où l'on peut se balader comme on veut dans ce labyrinthe de piles de carton qui de loin ressemblent à des buildings massifs, mais si on les regarde de près, on s'aperçoit qu'ils ont des trous, des niches où l'on trouve différents objets. Avec nous, dans cette promenade, les musiciens qui jouent sur les gradins et change de place à chaque nouveau morceau, une danseuse, et six élèves de la Comédie de Reims. Ces derniers, habillés de façon tout à fait ordinaire, ont l'air, comme nous, de « visiter » ce parcours muséal/théâtral/musical, à un détail près : ils ont des masques d'animaux. Il y a un aigle, une grenouille, un rat, un renard, une chèvre et un manchot. Et l'on comprend peu à peu qu'ils ont des partitions différentes les uns des autres. Parfois on les retrouve comme des spectateurs, parfois comme des vrais performers. La lumière change aussi constamment. C'est un parcours qui a l'air fixe mais qui est toujours mouvant. Matériau textuel, musical, scénique et plastique. *Le Stéréoscope des solitaires* semble refléter parfaitement la question des nouveaux matériaux du théâtre qui nous intéresse ici.

I.W.R. : Je peux expliquer cela par la genèse du projet. Il y avait une compositrice qui aimait beaucoup cet auteur et qui a décidé de faire un travail sonore autour de lui avec l'ensemble KNM qui m'a demandé de collaborer. Ces textes, comme vous les avez décrits très justement, sont un portrait grinçant soit d'humains, de dieux ou d'animaux. Comment traduire ces courts récits sur une scène, comment trouver la bonne perspective ? Il s'agit de décalés, ce sont des déracinés, des solitaires bien évidemment avec leurs habitudes, avec leurs côtés monstrueux. Il y a aussi beaucoup de figures mythologiques : la sirène, l'ange, les dieux, etc... L'illustration de ces histoires aurait été une erreur. Il fallait imaginer un espace, un cadre plus particulier. J'ai tout de suite pensé à Fred Pommerehn pour la scénographie. On voulait éviter de faire un concert standard ou une sorte d'opéra trop classique. Il fallait garder le texte dans son autonomie parce que le style est tellement particulier. Commencer à le déclamer ne me semblait pas intéressant, surtout en lien avec la musique. C'est pour ça le recours au contrepoint. Et je ne voulais pas dire scéniquement la même chose que ce dit la musique. Donc, comment imaginer le contrepoint et la tension juste avec cette musique ? Comme vous l'expliquiez, il s'agit de plusieurs nouvelles. On trouvait important d'accumuler plein de ces histoires, de ne pas se focaliser uniquement sur deux, trois ou cinq mais de se dire qu'il y a une quantité de petites solitudes, comme des petits îlots. De là est venu l'envie de travailler sur le labyrinthe, de faire un parcours et y trouver les traces de ces solitaires. Avec le scénographe on a essayé de se mettre dans la position de scientifiques qui font une recherche sur l'auteur. On a tenté de s'imaginer dans une époque plus avancée dans le temps, de remonter en arrière et saisir son mécanisme, la folie d'accumulations de ses personnages, leurs obsessions. Au fond, la question était : comment peut-on au mieux traduire le langage de Wilcock sans l'illustrer ? Il s'agit de rentrer dans un univers et proposer une aventure, se confronter avec cette matière et laisser le public circuler là-dedans et faire ses propres choix. La compositrice imagine un univers sonore, le scénographe imagine un labyrinthe plastique, et avec les acteurs nous étudions les textes pour y trouver des moteurs de jeu. On a sélectionné plusieurs phrases-clés pour s'en inspirer pour le jeu.

M.B. : Des phrases-clés des fragments que vous avez choisis, la quinzaine qui sont dans le spectacle ?

I.W.R. : Voilà, des obsessions et des habitudes de ces solitaires en lien avec l'espace. Ces phrases-clés nous ont servi d'appui de jeu, on a pu ainsi se détacher un peu du fantasme de l'histoire – ou de la totalité de l'histoire. C'est ainsi que les comédiens ont créé leur propre personnage Wilcockien. On a essayé de ne pas raconter une histoire mais d'en comprendre les mécanismes et recréer, avec les corps des comédiens et de la danseuse, - leurs obsessions, leurs habitudes - une autre solitude, Puis, une fois dans le labyrinthe, il s'agissait de trouver le rapport à l'espace. On propose aux spectateurs aussi d'entrer dans ce labyrinthe, ils voient des créatures étranges dans des sortes d'îlots avec des comportements bizarres, mais qui ne sont pas si loin de notre quotidien non plus. Contrairement aux acteurs, le spectateur a la possibilité de sortir du labyrinthe quand il le souhaite. Il peut aussi prendre dans sa poche les quelques feuilles qui parsement le parcours. Ce sont les récits du Stéréoscope. Il nous semblait très important de donner au spectateur la possibilité de se confronter directement à la puissance évocatrice de l'écriture de Wilcock.

M.B. : Parce qu'on avait le droit de les emporter à la maison après ?

I.W.R. : Ah oui ! Vous n'en avez pas pris ?

M.B. : Non !

I.W.R. : I.W.R. : Ah ben zut ! (*rires*) C'était pourtant ça l'idée : que le spectateur puisse en prendre et en garder pour les lire calmement une fois à la maison ou alors les lire dans les gradins puis retourner dans le labyrinthe. C'était un pari et on ne savait pas trop si ça allait marcher théâtralement. Avec les acteurs on ne s'était pas encore confronté au public qui circule, donc on ne savait pas comment il réagirait. Il fallait tester cette formule. L'idée, c'était mener le public et lui faire découvrir l'univers de Wilcock, la piste de l'envoutement, le désir de s'aventurer (dont l'idée du labyrinthe et des textes avec leur pouvoir évocateur...). Embarquer le public dans un rêve étrange, toujours poétique.

M.B. : Il me semble qu'il y a deux impressions majeures qui ressortent d'une expérience de spectateur de ce travail et qui nous intéressent tout particulièrement dans notre discussion autour des différents matériaux du théâtre. D'abord – vous le dites vous-même – il y a cette sensation d'accumulation d'éléments, de signes. C'est un immense bric-à-brac qui ressemble de loin à un grand déménagement ou un grand vide-grenier avec énormément de cartons, certains à l'envers, certains fermés et certains avec de petites ouvertures qu'on découvre au fur et à mesure. Et même si de l'extérieur on peut avoir un certain recul, une vue d'ensemble, on n'est jamais vraiment à l'extérieur, parce que ça veut dire qu'on est avec les musiciens sur les gradins.

I.W.R. : Et de l'extérieur il y a quand même la vision d'une ville. On voit de loin une sorte de lieu avec son grouillement. On avait envie de la faire voir sous différents aspects aussi : atmosphère du matin, du midi, du soir. C'est ce qu'on voit de l'extérieur. Et quand on s'approche, il y a plein de créatures étranges et de choses « bizarroïdes » dans ces cartons. Mais de l'extérieur ça pourrait être l'image d'une ville.

M.B. : Ensuite, de cette accumulation se dégage toute une série de tissus, de couches dramaturgiques indépendantes et autonomes les unes par rapport aux autres qui se juxtaposent ou se superposent : celle de la musique, celle de la scénographie, celle du texte lui-même, celle du groupe d'acteurs et celle de chaque acteur individuellement. C'est-à-dire que, dès le départ, il n'y a pas d'impositions de dramaturgie. En tant que spectateur on se sent plus libre, même un peu trop libre au début. On peut tirer le fil qu'on veut, poser le regard qu'on veut dessus. La notion de contrepoint que vous aviez évoquée tout à l'heure prend tout son sens ici. En discutant avec votre équipe à l'issue du spectacle, j'ai appris que chacun avait son idée, son impression, sa possibilité de transposition esthétique, théâtrale, musicale de l'univers de Wilcock, de ce texte-là. Donc, ça a servi de matériau pour tout le monde, c'était un matériau différent pour chaque personne, pour chaque membre de l'équipe, et en dernière instance, évidemment, pour chaque spectateur.

I.W.R. : J'aime bien que chacun peut utiliser son potentiel. J'ai toujours un peu de mal quand on prétend que le théâtre est « entre » une chose et une autre. Ben non, on n'est pas entre, on est en plein dedans et je pense qu'on est dedans quand chacun vient avec sa singularité. Et quand on veut tout mélanger dès le départ, parfois on perd sa force. Alors que quand chacun vient avec son-savoir faire et qu'on fait s'entrechoquer toutes ces visions avec

leurs fantasmes, là apparaissent des choses étonnantes et inattendues. Là le théâtre devient intéressant lui aussi. Le but pour moi est celui de trouver les meilleurs moyens de déployer l'énergie propre à chaque langage.

M.B. : Vous n'avez pas peur d'une confusion de sens, de langage ou d'une redondance ? D'en rajouter des couches ?

I.W.R. : Est-ce que j'ai peur ? Non. Je n'ai pas peur, parce que j'adore voyager ainsi, sans *a priori* et sans boussole. Mais je me rends compte qu'il faut faire attention. Parce que dans l'élaboration du travail, nous sommes parfois tellement plongés dans nos affaires, on a le nez dedans pendant des mois, des années, que nous entrons dans une fascination, un enthousiasme qui nous empêche de relativiser les choses. Alors, il faut essayer de se mettre dans la position du spectateur qui ne connaît pas cette matière. Je sais que je dois me dire: « si je ne sais rien de tout cela, si je ne connais pas les références, comment je peux arriver à avoir une idée globale du spectacle? » Il faut toujours que je fasse attention pour que le spectateur ait assez de clés pour qu'il puisse voyager dans une telle aventure. Quand le sens est trop ouvert on risque de se perdre, parfois on tourne en rond.

M.B. : Cela ne vous semble-t-il pas paradoxal ? D'un côté, vous aimez la précision et l'exactitude que garantit la partition – que ce soit la partition musicale, celle du texte, ou la partition picturale – qui structure les corps, l'espace et les corps dans l'espace. D'un autre côté, vous semblez tenir beaucoup à ce foisonnement de possibilités, cette non-nécessité de fixer des points de vue précis et de se trouver dans une situation de « je n'en sais rien » pour pouvoir faire un spectacle qui soit perçu comme j'aurais voulu le percevoir en tant que spectatrice. Quel compromis entre ces deux fonctionnements antagonistes, du moins en apparence ?

I.W.R. : J'aime ce paradoxe même, le théâtre que je défends naît de ce paradoxe-là. D'une part la rigueur et précision musicale, de l'autre le chaos du corps et de nos émotions. C'est dans cette tension que cela devient intéressant. J'aime bien la notion du « chaos organisé ». Et puis, cela dépend aussi du point de départ. S'il s'agit de mettre en scène une œuvre existante ce n'est pas tout à fait la même démarche que quand on travaille sur un matériau et qu'on développe quelque chose à partir de ce dernier. Si-je mets en scène une œuvre musicale, je dirais qu'il faut que j'en trouve le contrepoint physique le plus juste pour que je puisse entendre au mieux cette musique. Et pour le trouver il faut parfois – comme dans *Le Stéréoscope des solitaires* – oser aller même jusqu'à se perdre dans un labyrinthe. Et quand on est dans un parcours muséal c'est encore autre chose. Mais, au delà du fait que je travaille à partir de points de départs différents, musicales et picturales, je pense profondément que je suis une femme de théâtre. Il faut trouver le bon équilibre, les bons ingrédients pour produire un jeu et une tension contradictoire intéressante. Je pense à l'abondance de nouvelles technologies qui nous entourent et qui sont de plus en plus performantes. Elles peuvent raconter bien mieux des histoires et nous aspirer dedans. Mais si on veut faire du théâtre, il est plus intéressant de représenter un corps particulier et paradoxal.

M.B. : Donc, pour *Le Stéréoscope des solitaires*, au-delà des nombreuses appellations dont il pourrait faire l'objet – installation, performance, parcours muséal ou théâtral – vous le travaillez, vous le concevez essentiellement comme un travail théâtral ? Comme un spectacle de théâtre ?

I.W.R. : Oui, un spectacle de théâtre qui dérouté et qui pose des questions. Je dois voir la référence un peu bousculée, comme une secousse, le cadre légèrement modifié ainsi que l'angle d'approche et le contexte. C'est ce qui fait que mes habitudes d'écoute soient bouleversées, que mes oreilles s'ouvrent, mon regard se réveille. C'est là l'essentiel du décalage. Ça me surprend, je ne saisis pas tout à fait ce que je vois et écoute, et ce questionnement me met en mouvement. Ce qui m'émeut quand je découvre quelque chose, c'est quand cette chose provoque ma curiosité et me pousse à aller plus loin que là où je l'ai découverte. Et tout à coup je me mets dans une attitude dynamique, un état de recherche, de curiosité active. Ça, c'est essentiel dans mon travail

M.B. : Selon vous, c'est en ce décalage que réside la théâtralité ? C'est cela qui fait d'une œuvre comme *Le Stéréoscope des solitaires* – qui aurait bien pu être présenté dans n'importe quel espace, un musée par exemple – un spectacle de théâtre ?

I.W.R. : Oui, par exemple dans *A-Ronne II* le décalage se doit au fait qu'une partition musicale soit incarnée par des acteurs. Les acteurs provoquent un renversement et sortent des approches classiques. C'est comme s'ils prenaient la partition « à l'envers ». Ainsi, ils emmènent l'œuvre dans un autre endroit que celui où

l'emmèneraient des musiciens – dont l'exécution est impeccable. Les acteurs apportent de l'imperfection, de la perversion. C'est toujours le décalage juste et surtout l'incarnation de notre propre vécu que je cherche à exploiter.

QUESTIONS DE LA SALLE

Une spectatrice : Bonjour, j'étais dans la salle hier soir et il y a une chose que j'ai mal vécue ou plutôt que j'ai eu du mal à exprimer en tant que spectatrice. Il s'agit du rapport entre les spectateurs et les comédiens. Quand je suis arrivée dans le labyrinthe, la danseuse, qui avait sa petite fourrure blanche, a commencé à jouer avec moi, donc j'ai joué un peu avec elle. C'est-à-dire qu'on jouait à cache-cache entre deux piles de cartons. Mais après je me suis dit : « Est-ce ma place de faire ça ou pas ? » Je me suis demandé si c'était prévu dans le jeu ou non ? Ensuite, quand j'ai retrouvé les autres « personnages », les autres animaux qui étaient au début dans des positions très statiques, très figées, je me suis dit : « Est-ce que ce sont des œuvres dans un musée ou bien des personnages vivants ? » Paradoxalement, quand je suis montée sur les gradins à un moment où il n'y avait presque plus personne, hormis les comédiens, dans le labyrinthe, brusquement j'ai trouvé une vie intense entre eux, il y a des choses qui se passaient et des relations qui se créaient entre les comédiens qui s'étaient retrouvés seuls dans un espace clos du labyrinthe. Il y avait énormément de vie à ce moment-là, alors qu'ils étaient tous tassés. Ma question est donc : qu'est-ce que vous attendiez du rapport spectateur-comédien ou comédien-spectateur ?

I.W.R. : Je n'attendais rien de précis. C'était une aventure, on ne savait pas trop comment ça allait se passer parce que la proximité avec le public, on ne l'avait jamais testée ; on avait répété le spectacle mais sans la présence des spectateurs, il y avait donc de l'inconnu. Ce qui se produit chez un spectateur ne produit pas avec un autre. C'est l'idée même du stéréoscope justement, celle d'offrir deux angles de vue différents : vivre le labyrinthe de l'intérieur et éprouver des confrontations plus directes ; et après, voir ce grouillement de l'extérieur, être au loin et avoir un tout autre point de vue. Je n'anticipe rien de précis au niveau de la rencontre, c'est justement les choses qui se font en dehors de ma portée qui m'intéressent. Nous ne pouvons que proposer un matériau, surtout dans ce labyrinthe qui est beaucoup plus difficile à contrôler que le rapport frontal, car on n'est pas séparé du public mais en interaction permanente. C'était une tentative de voir s'il y avait un contact possible. Est-ce qu'on pouvait mener le spectateur dans un labyrinthe ? Tant mieux si ça a pu se passer comme ça, peut-être que chez d'autres ça a provoqué autre chose. C'était très curieux parce que je voyais des spectateurs qui ne voulaient surtout pas de contact avec les autres, ils restaient seuls avec leur texte : « Surtout ne m'approchez pas ! » Et d'autres qui étaient en jeu. Et c'est bien ainsi. Je ne voulais pas nécessairement que le public commence à jouer à cache-cache avec les acteurs. Il s'agissait de faire se croiser, dans ce labyrinthe, des présences qui ont leurs particularités, puis d'arriver à les suivre, observer ce qu'ils font, trouver le lien avec l'auteur, et aussi les voir de plus loin, prendre de la distance et puis rentrer à nouveau dans le labyrinthe. Il y avait à la fois ce jeu presque enfantin avec des humains-animaux et l'envie de garder toujours quelque chose de tragique et dramatique, un lien fort avec l'univers de Wilcock. Et au fur et à mesure qu'on observe ces personnages on voit qu'ils sont enfermés dans leurs obsessions, dans leurs difficultés. Ils sont assez drôles, certes, avec leur masque d'animal, mais aussi tragiques. Ou plutôt tragicomiques. Parfois, quand je lis une histoire du « *Stéréoscope* » ça me fait rire, parce qu'il y a ce grincement, ce décalage, et pas de sentimentalisme. Ça parle tellement de nous aussi, de nos obsessions.

M.B. : J'ai eu une expérience un peu différente car il y avait quelque chose qui me rassurait un peu dans la présence de ces gens-là. C'est parce que je sentais que certains d'entre eux étaient aussi mal à l'aise, aussi à l'étroit que moi dans l'espace de ce labyrinthe. Pour la danseuse, c'était déjà un gage physique très éprouvant de devoir danser dans cet espace exigü et étroit. Et quand aux autres personnages, je n'y ai rien trouvé d'ostensible. Ils avaient déjà des masques d'animaux tout de même : l'étrangeté était déjà concentrée dans ces masques-là, il n'y avait pas besoin d'aller au-delà dans une quelconque attitude intimidante. On dirait plutôt qu'ils éprouvaient eux aussi un certain malaise vis-à-vis de nous et de l'étroitesse de l'espace.

I.W.R. : Oui, bien sûr, enfermés dans leur obsession comme ces solitaires de *Wilcock*.

Catherine Naugrette : Vous explorez des matériaux très différents – la musique, la peinture, les images – dans tous ces spectacles expérimentaux que vous avez montés. Et vous les expérimentez de diverses manières : installation,

vidéo, performance, opéra, ou aussi sur d'autres formes plus proches du théâtre. Cela fait que vous frôlez peut-être d'autres expérimentateurs ou concepteurs de genres plus précis. Je pense notamment à Georges Aperghis pour le théâtre musical, ou plus particulièrement à Bill Viola et son travail sur la peinture par rapport à ce que vous avez fait, par exemple, sur « *Rubens Métamorphoses* ». Comment est-ce que vous vous situez par rapport à eux ? Ça revient peut-être sur la question de qu'est-ce qui fait théâtre chez vous plus que chez un vidéaste comme *Viola*, car on a l'impression d'être face à des expériences très proches. Vous vous situez comment par rapport à Bill Viola par exemple ?

I.W.R. : C'est vrai qu'avec la compagnie surtout, on expérimente beaucoup autour de la peinture et de la matière musicale. On frôle des matières qui sont à priori non théâtrales mais toujours avec l'idée de les ramener sur scène. Ce qui me plaît c'est de proposer aux acteurs une matière étrangère et donc difficile, comme une partition : l'acteur ne lit pas forcément la musique. Comment on arrive à marcher sur un sol qui n'est pas stable. Pour moi cet inconfort est important avant de retrouver la stabilité. Par rapport à Viola, c'est une question difficile. Même si on a fait des vidéos, le travail était essentiellement théâtral, avec les contraintes et la logique de la scène. Le caractère imprévisible qu'il y a quand on travaille avec des êtres humains en chair et os produit une spécificité théâtrale qui, pour moi, est la chose la plus importante. Je dirais donc que je me sens plus proche des « théâtraux » que des vidéo-artistes. Même si je suis souvent en décalage avec le théâtre plus traditionnel, j'aime passionnément le monde des acteurs et le fait de ramener sur un plateau de théâtre une matière qui *a priori* résiste à la scène m'enthousiasme et fascine.

Yves Jubenville : Le matériau qui appartient aux autres arts, comme la peinture ou la musique, convoqué pour inventer des nouvelles formes théâtrales semble être le sens de votre démarche. Est-ce que ce matériau, qui est dans le fond historique – c'est-à-dire que ce n'est pas uniquement la peinture en tant que médium, mais peut aussi faire référence à un certain type de peinture historique – vous a-t-il conduit à revisiter des formes théâtrales qui correspondaient à ces époques-là ? Vous dites que vous êtes en décalage avec les formes traditionnelles mais par ailleurs est-ce que ça ne vous invite pas aussi à repenser le rapport avec les formes théâtrales du passé ? Comme par exemple la peinture de *Rubens* : on est frappé de voir que l'image que l'on voit sur la vidéo peut correspondre à la manière de disposer les corps dans le théâtre baroque par exemple. Est-ce que cette réflexion-là accompagne aussi votre travail pour inventer de nouvelles formes théâtrales ?

I.W.R. : Si on va au musée toutes les œuvres qu'on voit témoignent de ce lourd héritage qui nous suit, nous guide et nous dépasse en même temps. Toutes ces histoires - les récits bibliques, la mythologie grecque, les poèmes nordiques - qui ont foisonné notre imaginaire et déterminé notre identité... J'ai l'impression qu'on porte ça sur nos épaules constamment et inévitablement. Même dans notre monde d'aujourd'hui on porte ce poids-là. On ne peut pas s'en débarrasser ! Reste donc la question : comment peut-on jouer avec ça ? Par exemple, *Lohengrin*, que j'ai monté avec le même ensemble (KNM), c'était une adaptation non pas de l'opéra de Wagner mais du mythe lui-même, le texte a été adapté par Laforgue et la musique a été composée par Salvatore Sciarrino. Là aussi, on se pose la question : comment jouer avec cette référence ? On peut s'imaginer que c'est comme un cauchemar intermittent qui ne cesse de revenir, aujourd'hui encore.

M.B. : Merci beaucoup, Ingrid.

Merci à vous.