

Le théâtre d'Ingrid von Wantoch Rekowski : magnifier la musique et le geste vocal

Catherine Bouko (Université Libre de Bruxelles)

Article publié dans la revue *Incertains Regards*, Vol. 3, Le Verbalisme :
langage théâtral et déconstruction, 2013, pp. 77-82

Amorcée en 1880 selon Peter Szondi, la crise de la représentation aurait atteint son paroxysme dans les années 1950 et 1960 avec l'œuvre emblématique de Samuel Beckett. Pour Denis Guénoun, la fin du XXe siècle est dominée par une question centrale : comment faire du théâtre après cet artiste de génie, qui a apporté une réponse radicale à la crise de la représentation ? Un des chemins empruntés par les artistes se loge au cœur de la voix scénique. Pour Jean-Pierre Sarrazac, l'œuvre de Beckett annonçait le développement d'un « "théâtre des voix" »¹, se singularisant d'un théâtre des personnages. Au cœur d'un « nouveau partage des voix »² rencontré dans certaines pratiques théâtrales contemporaines, Sandrine Le Pors observe l'émergence d'un « espace phoné » : « L'espace phoné qui se caractérise d'abord par une absence de point centrifuge (il est souvent le carrefour de voix entremêlées) est travaillé selon une logique de composition rythmique qui place les locuteurs non pas en premier chef dans une "situation dramatique" mais dans une "situation d'énonciation" qui engage un jeu sur la surface du langage. »³

Si les manifestations concrètes de cet espace phoné sont plurielles, empêchant toute catégorisation, elles partageraient néanmoins un « processus de *désappartenance* »⁴, par lequel le personnage se trouve dépouillé de son identité physique, sociale et/ou psychologique. L'apparition d'un personnage vocal « en errance »⁵ constituerait un enjeu dramatique commun à ces productions théâtrales. Au-delà de cette perte d'individualité, il apparaît que l'espace phoné peut également témoigner d'enjeux performatifs à part entière. La manipulation du texte-matériau prend alors véritablement *corps* dans la physicalité de l'énonciation. Le retrait du personnage dans la voix se met ici au service de la corporéité de la parole.

Dans cette perspective, le théâtre polyphonique de la metteuse en scène Ingrid von Wantoch Rekowski peut être abordé comme un espace phoné. Dans cet article, nous proposons d'examiner certains procédés mis en œuvre

¹ Jean-Pierre Sarrazac, préface de l'ouvrage de Sandrine Le Pors, *Le Théâtre des voix*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 9

² Jean-Pierre Sarrazac, Catherine Naugrette (dir.), *Études théâtrales*, Dialoguer. Un nouveau partage des voix, Vol. 31, 2004 et vol. 33, 2005

³ Sandrine Le Pors, *op. cit.*, p. 43

⁴ Jean-Pierre Sarrazac in Sandrine Le Pors, *idem.*, 11

⁵ *Idem.*

Bouko Catherine (2013). « Le théâtre d'Ingrid von Wantoch Rekowski : magnifier la musique et le geste vocal », *Incertains Regards*, Vol. 3, Le Verbalisme : langage théâtral et déconstruction, pp. 77-82

par l'artiste afin de créer un « théâtre pour les oreilles [et une] musique pour les yeux. »⁶

En 1994, l'artiste d'origine franco-allemande fonde la compagnie *Lucilia Caesar* à Bruxelles. Créés pour la plupart en Belgique, ses spectacles sont également présentés en France⁷, en Suisse, en Italie, au Brésil et aux Pays-Bas. Ingrid von Wantoch Rekowski y développe une production interartistique, qui convoque le théâtre, l'opéra, la peinture, la danse et la musique. Outre ses œuvres théâtrales, ses productions prennent la forme d'opéras⁸ ou de tableaux vivants.

La compagnie est pensée comme une « cellule laboratoire »⁹, rassemblant un noyau d'acteurs récurrents à la recherche d'un langage scénique singulier, qui déconstruit les codes linguistiques et scéniques.

Le nom de la compagnie témoigne de l'intérêt éprouvé par l'artiste pour la mise en doute de nos attentes et l'ébranlement de nos certitudes : « "Cela ressemble à un grand nom de reine, emprunté au répertoire de Shakespeare, et on se rend compte que c'est une mouche qui aime bien les cadavres, j'aime assez ce contraste." »¹⁰

« Un théâtre pour l'oreille » : une esthétique du contrepoint

Tout espace phoné interroge le rapport entre les dimensions discursive et rythmique de l'énonciation scénique. Certains dramaturges, qui pensent leur texte comme un texte-partition, insistent sur la *rencontre musicale* entre le signifiant et le signifié. Pour Koffi Kwahulé, qui indique toujours penser ses pièces en termes musicaux, « ce n'est pas le sens d'un mot qui m'intéresse, le sens viendra tout seul si la musique est juste, si le son est juste, si le rythme est bon. »¹¹ Pour Michel Vinaver, « la jointure entre son et sens fait l'objet d'une négociation incessante, en deçà du seuil de la conscience, pendant le processus d'écriture, et qui reprend ensuite dans le travail de l'acteur. »¹² Plutôt que de rechercher la « jointure » entre texte et son, le théâtre d'Ingrid von Wantoch Rekowski explore une esthétique du contrepoint. C'est

⁶ www.luciliacaesar.be, consulté en mars 2013

⁷ *Marguerite, l'Âne et le Diable* (2006) au Manège de Reims, *Rubens-Metamorfoses* à l'Opéra de Lille (2011) et au Manège de Reims (2006), *Le Tango des centaures* (2005) à La Rose des vents de Villeneuve d'Ascq, etc.

⁸ Ingrid von Wantoch Rekowski a présenté *Stabat Mater*, un atelier de recherche consacré à la présence scénique des chanteurs d'opéra lors du festival lyrique d'Aix-en-Provence en 2000.

⁹ Ingrid von Wantoch Rekowski, « Les jeux de la métamorphose », *Études théâtrales, Arts de la scène, scène des arts*, Vol. 30, 2004, p.34

¹⁰ Ingrid von Wantoch Rekowski citée dans « Ingrid von Wantoch Rekowski », *L'Éventail*, 2006

¹¹ Koffi Kwahulé dans Gilles Mouëllic, *Frères de son, Koffi Kwahulé et le jazz*, Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales, 2007, p. 24

¹² Michel Vinaver dans Michel Vinaver et Nathalie Witwicki, « Paroles et musiques : lecture musicologique de l'écriture théâtrale de Michel Vinaver », Catherine Naugrette et Danielle Pistone (dir.), *Paroles et musiques*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 142

Bouko Catherine (2013). « Le théâtre d'Ingrid von Wantoch Rekowski : magnifier la musique et le geste vocal », *Incertains Regards*, Vol. 3, *Le Verbalisme : langage théâtral et déconstruction*, pp. 77-82

précisément le décalage entre le son et le sens qui y fait l'objet d'une négociation constante.

Ses spectacles d'inspiration baroque témoignent particulièrement de cette approche en contrepoint de l'espace phoné. Examinons quelques modes d'approche du contrepoint dans *A-Ronne II* (créé en 1996 et joué jusqu'en 2006).

Ce spectacle consiste dans une appropriation scénique de la composition *A-Ronne* créée par Luciano Berio en 1974 d'après un poème d'Edoardo Sanguineti. En qualifiant son œuvre de « documentaire radiophonique pour cinq acteurs », Berio¹³ écarte toute idée de mise en musique d'un texte et insiste sur l'approche de ce texte comme un « générateur de différentes situations vocales et d'expressions », qui donnent lieu à de multiples carrefours de sens entre le texte écrit et son énonciation vocale. Le poème de Sanguineti est énoncé vingt fois dans l'œuvre de Berio ; ces répétitions permettent des variations vocales qui modifient les significations du texte. La composition du poème (citations dans différentes langues, mots ou vers empruntés, intégration des trois signes *ette*, *conne*, *ronne* de l'ancien alphabet italien, etc.), qui subvertit l'organisation linguistique, permet de multiples jeux de langage.

A-Ronne II explore les contrepoints entre le texte, la matière sonore et les éléments visuels. Serge Martin souligne combien un processus de composition-décomposition s'y opère en permanence : « Les personnages entrent en osmose, dialoguent ou s'apostrophent dans des combinaisons toujours changeantes qui constituent le contrepoint visuel des événements sonores de la composition de Berio. »¹⁴ Ce partage des voix donne lieu à un entrelacement tantôt en communion, tantôt en dissonance. Le corps s'empare du poème ; le tissu sonore se présente comme un bouillonnement de cris, de grognements, de halètements, de rires, de toux, etc. La voix devient un instrument à vent, à cordes et à percussion. Le poème se laisse entendre pour se dissiper l'instant suivant. Certains sons relèvent indistinctement de bruits corporels et de chuchotements, composant une matière sonore au signifié flottant. Différents types de voix apparaissent et disparaissent avec une grande virtuosité : le spectacle fait virevolter les adresses centrées et décentrées, les voix parlant pour elles-mêmes, les instants choraux discordants et les chants à l'unisson. En une cinquantaine de minutes, *A-Ronne II* construit un système polyphonique mêlant enchâssements, rebonds, superpositions et oppositions des voix.

Les performeurs se dégagent de tout personnage pour constituer des figures vocales se métamorphosant sans cesse. Ingrid von Wantoch Rekowski insiste toutefois sur l'horizon théâtral qui sous-tend ce processus ; la finalité ne consiste pas dans la seule création d'une matière multisensorielle : « La musique n'est pas notre but, c'est notre véhicule, un moyen de raconter

¹³ Luciano Berio, Note de Programme pour *A-Ronne*, <http://brahms.ircam.fr/works/work/6748/> consulté en mars 2013

¹⁴ Serge Martin, « Le corps en représentation », <http://www.luciliacaesar.be/productions/ronne-ii> consulté en mars 2013

Bouko Catherine (2013). « Le théâtre d'Ingrid von Wantoch Rekowski : magnifier la musique et le geste vocal », *Incertains Regards*, Vol. 3, Le Verbalisme : langage théâtral et déconstruction, pp. 77-82

autrement une histoire. »¹⁵ Tout l'enjeu consiste donc à atteindre l'équilibre délicat entre la subversion des conventions et le maintien des repères laissés au spectateur pour qu'il puisse développer son imaginaire. Les histoires prennent la forme de situations, parfois quotidiennes, dont la mise en scène prend plaisir à déconstruire les stéréotypes. Les performances physiques et vocales transportent le poème de Sanguineti vers une multitude de situations, comme une réunion mondaine dont elles vont styliser les codes, pour ensuite le déplacer dans ce qui peut s'apparenter à une confession, une cage aux fauves, à un poulailler, etc.

Toutes les évocations spatio-temporelles émanent des postures et des vocalisations des performeurs ; un geste ou un gloussement suffit parfois à transporter l'action scénique dans une autre situation, et par là à figurer visuellement et auditivement « toute la palette des sentiments humains, toutes les variations des rapports de force et d'amour »¹⁶ que comprend la partition de Berio.

L'appropriation de la partition vise ici à maintenir une tension dynamique entre la matière sonore et le texte, en tentant d'éviter tout basculement d'un côté ou de l'autre. Pour Ingrid von Wantoch Rekowski, l'essence du théâtre se loge dans une tension entre discursivité et performativité, qui invite à entrer et à sortir constamment du théâtre. Un phénomène d'apparition-disparition que l'on osera rapprocher du plaisir du texte formulé par Roland Barthes : « l'endroit le plus érotique d'un corps n'est-il pas là où le vêtement baille ? [...] C'est l'intermittence, comme l'a bien dit la psychanalyse, qui est érotique : celle de la peau qui scintille entre deux pièces, entre deux bords ; c'est le scintillement même qui séduit, ou encore : la mise en scène d'une apparition-disparition. »¹⁷ La matière sonore navigue entre son et sens, les rapprochant pour mieux les écarter l'instant suivant, tout en construisant des situations que le spectateur reconnaîtra et dont il partagera, le cas échéant, la mise en dérision.

Cette esthétique du contrepoint implique une sollicitation permanente du spectateur ; les multiples décalages dynamisent l'écoute et se situent dès lors à mille lieux d'une mélodie propice à « l'inattention sélective »¹⁸, lors de laquelle le spectateur est moins concentré et remarque les schémas d'ensemble dont il n'aurait pas été conscient lors d'une attention focalisée.

¹⁵ Ingrid von Wantoch Rekowski citée dans Serge Martin, *op. cit.*

¹⁶ Ingrid Von Wantoch Rekowski citée dans Benoît Gilles, « A-Ronne II : abécédaire des rapports humains », *Marseille Hebdo*, 14 juin 2006, p. 32

¹⁷ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 19

¹⁸ Richard Schechner, *Performance. Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales, 2008, pp. 241-266

Bouko Catherine (2013). « Le théâtre d'Ingrid von Wantoch Rekowski : magnifier la musique et le geste vocal », *Incertains Regards*, Vol. 3, *Le Verbalisme : langage théâtral et déconstruction*, pp. 77-82

« Une musique pour les yeux » : magnifier le geste vocal

« [...] ou commence le corps humain? nel mezzo: nel mezzo del cammino: nel mezzo della mia carne: car la bouche est le commencement [...] »¹⁹

Cet extrait du poème de Sanguineti énoncé dans *A-Ronne Il s'accorde pleinement à l'ancrage corporel du langage scénique exploré par la compagnie Lucilia Caesar*. Tandis que le « théâtre pour les oreilles » se construit autour de la recherche d'un langage scénique singulier, qui dynamise l'écoute du spectateur en bouleversant ses habitudes de réception, « la musique pour les yeux » se traduit quant à elle par une mise en valeur visuelle de l'incarnation de la partition. Ingrid von Wantoch Rekowski²⁰ insiste sur la beauté du corps exprimant la musique, qui transporte par ailleurs l'écoute vers d'autres dimensions.

Le travail de la compagnie s'intègre à une tendance, observée par Sophie Herr²¹, selon laquelle la voix importe davantage par la dynamique corporelle dont elle témoigne qu'en tant qu'élément sonore. Au sein des productions de Lucilia Caesar, la gestuelle du corps à l'origine du son constitue un enjeu scénique fondamental. La musicalité des spectacles de la compagnie se dégage de l'exploitation du *bel organe* ; la recherche de virtuosité cède plutôt la place à l'inscription de l'humain dans la voix. A l'instar d'Artaud qui rejetait l'approche du corps en tant que « sac à paroles »²² mis passivement au service de la voix, Ingrid von Wantoch Rekowski place l'humain – imparfait – au cœur de l'énonciation. L'artiste porte une attention toute particulière aux instants d'improvisation ou aux accidents ; elle aime souligner les moments qui précèdent la mise en voix et dans lesquels se loge l'humain.

De telles pratiques requièrent la distinction entre le phénomène vocal et le résultat sonore, tous deux inscrits dans la notion générale de la voix. Dans cette perspective, Sophie Herr²³ différencie le « geste vocal » de la voix : le premier prend en compte la mobilisation du corps dans l'acte sonore tandis que la seconde concerne la conséquence acoustique du geste vocal. Pour la chercheuse, le geste vocal se partage à son tour, en un « geste interne du corps »²⁴ (respiration, motricité souterraine du corps lors de l'acte phonatoire) et en un « geste visible » (mobilité des muscles faciaux, gestes qui accompagnent l'énonciation, etc.). Lors du geste vocal, le geste invisible se *spectacularise* en une manifestation visible. La bouche devient l'épicentre du geste vocal : « ainsi le théâtre de la bouche s'épanouit au travers d'une

¹⁹ <http://www.luciliacaesar.be/fr-ronne-ii>, consulté en mars 2013

²⁰ Entretien réalisé le 23 mars 2013

²¹ Sophie Herr, *Geste de la voix et théâtre du corps*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 29

²² Antonin Artaud cité dans Sophie Herr, *idem.*, p. 32

²³ *Idem.*, p. 46

²⁴ *Idem.*, p. 51

Bouko Catherine (2013). « Le théâtre d'Ingrid von Wantoch Rekowski : magnifier la musique et le geste vocal », *Incertains Regards*, Vol. 3, Le Verbalisme : langage théâtral et déconstruction, pp. 77-82

théâtralité du corps : le geste vocal fait entrer le corps dans une danse et inversement la danse du corps permet le chant de la voix. »²⁵

Les spectacles de la compagnie esthétisent particulièrement la bouche des performeurs. Dans *H-Moll* (2001), les yeux en contre-jour mettent littéralement en lumière l'organe phonatoire. En contrepoint des séquences musicales, une situation muette s'y construit autour d'actes de manipulation de la bouche ; les performeurs triturent leur propre bouche ou celles des autres performeurs, sans qu'aucun son ne parvienne à en sortir. L'expressivité du corps se manifeste dans la matrice vocale, qui ici perd paradoxalement sa voix.

La mise en valeur du geste vocal ne concerne pas uniquement la bouche. Pour la metteure en scène, « le théâtre est responsable du physique »²⁶ ; imposer des contraintes physiques au corps permet de le mettre en valeur. *A-Ronne II* comprend cinq sièges (un fauteuil Renaissance, une chaise de jardin à l'anglaise, un prie-Dieu utilisé comme fauteuil, un tabouret et une liseuse fin de siècle) permettant une multitude de postures assises, à genoux, voire presque couchées, qui font subir au corps de multiples torsions. La voix n'apparaît donc pas comme un *en soi*, comme un corps-instrument à disposition de l'interprète.

Helga Finter souligne combien la confrontation du texte et de la performance physique contribue à détruire l'unité dramatique du corps scénique : « Au théâtre, la présence du corps n'est plus une entité stable automatiquement décodée lors de l'acte d'audio-vision. Elle est plutôt l'effet d'une *re-présentation*, qui, toujours en mouvement, transforme l'unité imaginée du corps physique en une dialectique et présente de multiples images du corps au moyen de l'articulation vocale. »²⁷

Ingrid von Wantoch Rekowski explore cette *re-présentation* lorsqu'elle travaille sur les contraintes imposées au corps, qui invitent les performeurs à explorer des modalités phonatoires inédites. Pour *H-Moll*, l'éclairage consistait dans un rai de lumière qui dessinait un espace rectangulaire très restreint. Les performeurs étaient contraints de s'agglutiner et/ou de se pousser pour intégrer cet espace. Cette contrainte spatiale imposait des postures physiques extraordinaires : certains performeurs étaient à genoux, d'autres allongés ou en appui sur les autres. Le geste vocal contrarié apparaissait avec d'autant plus de force. Le théâtre pour l'oreille devient alors véritablement une musique pour les yeux.

L'espace créé pour *Lapsit Exillis* (2009) imposait quant à lui une approche singulière de l'équilibre aux performeurs, modifiant ainsi les conditions d'exécution du geste vocal. Ce spectacle, inspiré des légendes arthuriennes, interroge les rapports de force entre les individus. Sept performeurs s'expriment dans une langue imaginaire, soutenue par la partition d'un orgue. La table ronde se transforme en un plateau circulaire incliné à

²⁵ *Idem.*, p. 51

²⁶ *Idem.*

²⁷ Helga Finter, « Antonin Artaud and the Impossible Theatre: the Legacy of the Theatre of Cruelty », *The Drama Review*, Vol. 41, n° 4, New York, 1997, p. 31 (traduction personnelle de l'anglais)

Bouko Catherine (2013). « Le théâtre d'Ingrid von Wantoch Rekowski : magnifier la musique et le geste vocal », *Incertains Regards*, Vol. 3, Le Verbalisme : langage théâtral et déconstruction, pp. 77-82

quarante degrés, sur lequel les performeurs se confrontent. La recherche permanente de l'équilibre invite les performeurs à éprouver physiquement la dramaturgie : cet espace incliné les empêche de se relâcher ; ils sont contraints de maintenir une tension constante pour éviter la chute.

L'espace phoné rekowskien : la dynamique corporelle en présence sonore

« Grâce à la valeur phonique des voyelles et des consonnes, le verbe a une puissance incantatoire et magique qui, au théâtre, doit apparaître au premier plan. »²⁸ Jean-Louis Barrault nous rappelle ici combien l'essence du théâtre se loge notamment dans la vibration de l'acte phonatoire, exécuté dans *l'ici et maintenant* de la performance spectaculaire. Pour Marie-Madeleine Mervant-Roux²⁹, l'action scénique résonne d'ailleurs dans la salle ; le public agit comme une « caisse de résonance ». Au sein des productions de la compagnie Lucilia Caesar, cette puissance incantatoire ne se met pas au service d'un drame mais s'inscrit plutôt au cœur d'un langage scénique singulier, composé de sons, de signes linguistiques, de postures physiques, qui se rencontrent ou s'entrechoquent. Le lien entre le son et le sens est cependant distendu mais pas rompu. Ce langage scénique ne se pose pas en deçà ni au-delà de la langue ; il ne témoigne pas d'une recherche d'une langue originelle. Les séquences présentées dans les spectacles racontent des situations, parfois quotidiennes, en spectacularisant le geste vocal et en déployant sa musicalité. Une invitation théâtrale à dynamiser notre regard et notre écoute.

Catherine Bouko, maître de conférences, Université Libre de Bruxelles

Références citées

Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973

Luciano Berio, Note de Programme pour *A-Ronne*, <http://brahms.ircam.fr/works/work/6748/> consulté en mars 2013

Helga Finter, « Antonin Artaud and the Impossible Theatre: the Legacy of the Theatre of Cruelty », *The Drama Review*, Vol. 41, n° 4, New York, 1997, pp. 15-40

Benoît Gilles, « A-Ronne II : abécédaire des rapports humains », *Marseille Hebdo*, 14 juin 2006, p. 32

²⁸ Jean-Louis Barrault, *Mise en scène de Phèdre de Racine*, rééd. Paris, Seuil, 1972 [1946], p. 20, cité dans Anne Penesco, « Musique, texte et interprétation », Catherine Naugrette et Danielle Pistone (dir.), *op. cit.*, pp. 49-50

²⁹ Marie-Madeleine Mervant-Roux, *L'Assise du théâtre : pour une étude du spectateur*, Paris, CNRS Éditions, 1998, p. 167

Bouko Catherine (2013). « Le théâtre d'Ingrid von Wantoch Rekowski : magnifier la musique et le geste vocal », *Incertains Regards*, Vol. 3, Le Verbalisme : langage théâtral et déconstruction, pp. 77-82

Sophie Herr, *Geste de la voix et théâtre du corps*, Paris, L'Harmattan, 2009

Sandrine Le Pors, *Le Théâtre des voix*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011

Serge Martin, « Le corps en représentation », <http://www.luciliacaesar.be/productions/ronne-ii> consulté en mars 2013

Marie-Madeleine Mervant-Roux, *L'Assise du théâtre : pour une étude du spectateur*, Paris, CNRS Éditions, 1998

Gilles Mouëllic, *Frères de son, Koffi Kwahulé et le jazz*, Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales, 2007

Anne Penesco, « Musique, texte et interprétation », Catherine Naugrette et Danielle Pistone (dir.), *Paroles et musiques*, Paris, L'Harmattan, 2012, pp. 121-135

Jean-Pierre Sarrazac, Catherine Naugrette (dir.), *Études théâtrales*, Dialoguer. Un nouveau partage des voix, Vol. 31, 2004 et vol. 33, 2005

Richard Schechner, *Performance. Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales, 2008

Michel Vinaver et Nathalie Witwicki, « Paroles et musiques : lecture musicologique de l'écriture théâtrale de Michel Vinaver », Catherine Naugrette et Danielle Pistone (dir.), *Paroles et musiques*, Paris, L'Harmattan, 2012, pp. 137-151

Ingrid von Wantoch Rekowski, « Les jeux de la métamorphose », *Études théâtrales*, Arts de la scène, scène des arts, Vol. 30, 2004, pp.34-40

Bouko Catherine (2013). « Le théâtre d'Ingrid von Wantoch Rekowski : magnifier la musique et le geste vocal », *Incertains Regards*, Vol. 3, Le Verbalisme : langage théâtral et déconstruction, pp. 77-82