

Ingrid, la musique et le « coma » retrouvé

Martine Dumont-Mergeay, *Musique en corps - Alternatives Théâtrales, 2016*

Lorsqu'Ingrid von Wantoch Rekowski tente de définir le terrain où s'inscrit son travail, elle évoque un lieu interstitiel, tangent, décalé, à la fois immatériel et totalement inscrit dans le corps, en cela jumeau de cette musique dont toujours il procède.

Autrement dit : l'art d'Ingrid opère dans un espace-temps précis auquel il serait impossible d'accéder sans son intercession. Et cet art implique, pour celui qui le rencontre, une expérience exclusive, toujours nouvelle et toujours étonnante. Je l'ai compris en 1999, au Festival d'Aix-en-Provence où la première de *Cena Furiosa* n'allait pas tarder à déclencher une bronca mémorable. Moi-même, j'avais failli hurler d'énervement face aux molles déambulations des comédiens parmi les homards et les paniers de céleris (et de fleurs, ne noircissons pas le tableau...), face à leur expression égarée, face à leur silence. Et soudain, la musique vint, et ce fut le miracle, et non parce qu'elle signait la fin du supplice mais parce qu'elle était révélée comme jamais, à l'écoute, au regard, au cœur, à l'esprit. Ce *Combattimento* est resté dans la mémoire corporelle de tous ceux qui l'ont suivi. Et, pour ma part, scella une alliance profonde avec celle qui en avait imaginé la mise en œuvre.

J'ai donc suivi d'autres productions d'IvWR dans l'attente heureuse d'un vertige, d'un saut dans l'inconnu qui serait en même temps un rapprochement inédit avec ce que je connaissais le mieux, comme lorsqu'on rencontre celui qu'on aime dans un lieu insolite, ou que l'on découvre son propre jardin depuis l'autre côté de l'îlot.

Et quand il fut question d'écrire sur son travail et de relier celui-ci à la musique, une association d'idées s'est immédiatement imposée, visant un phénomène acoustique peu connu et pourtant déterminant.

Le sait-on ? Si, dans la gamme dite « de Pythagore », partant du *do*, nous suivons la succession des quintes montantes (*do-sol, sol-ré, ré-la, la-mi, mi-si, etc.*) qui finissent par nous conduire au *do* de l'octave, nous aurons la surprise de constater qu'il existe entre ces deux *do* un léger écart. Oh, très peu, seulement un coma, un neuvième de ton, un intervalle à peine audible pour l'oreille exercée. Mais c'est quand même une différence acoustique observable et incontournable.

Toutes les grandes traditions musicales – citons les musiques indienne, arabe ou chinoise – ont tenu compte de cette anomalie (à vrai dire : de cette loi de la nature), sauf la musique classique occidentale.

Le diable se loge dans les détails : c'est à la suite de l'édit de Chalon, promulgué en 650 par Rome, que furent triplement interdits dans les églises le développement de la mélodie, le chant des femmes et l'emploi des instruments. Une contrainte que les musiciens n'eurent de cesse de contourner, ce qui entraîna successivement l'essor du chant grégorien, l'avènement de la polyphonie, l'enrichissement progressif de voix superposées de plus en plus élaborées et bientôt l'émergence – on peut même parler de découverte – de l'harmonie, soit des accords produits verticalement par la superposition des voix de la polyphonie. On est au XIV^e siècle, les polyphonies atteignent un niveau de complexité tel que l'oreille ne peut plus en percevoir la structure ni les plaisirs, l'harmonie trouve sa voie d'entrée : sur des accords riches et consonants, les voix s'organisent de façon simplifiée, le résultat est flatteur, sensuel et d'une grande beauté. C'est l'avènement du madrigal dont // *Combattimento* de Monteverdi est le plus bel exemple. A partir de là, tout s'organise vers ce qui sera la musique baroque et ses flamboyances. Mais le développement de l'harmonie pose un problème : le « coma pirate » entraîne de petites distorsions, parfois charmantes, parfois désagréable, nécessitant d'accorder les claviers selon des « tempéraments » de plus en plus complexes et il faut l'intervention quasi divine de Jean-Sébastien Bach pour sortir provisoirement de l'impasse : le Cantor répartit sur chaque note de la gamme une petite partie du coma disparu, décrète le « tempérament égal » et démontre avec « Le clavier bien tempéré » que l'on peut désormais changer de tonalité autant qu'on veut, sans devoir réaccorder son instrument et comptant que l'oreille n'entendra pas *vraiment* la différence...

Cette liberté nouvelle – qui fait fi de l'obstacle (apparemment léger) opposé par la nature au besoin d'ordre et de rationalité de l'homme – portera les formes du classicisme à leur point de perfection, ouvrira les portes au romantisme jusqu'à ce que Wagner change la donne : pour des raisons d'expressivité, il use à fond du pouvoir sensuel des modulations, au point de ne plus rechercher de résolution mais d'entraîner l'auditeur d'une modulation à l'autre dans une exacerbation infinie de l'attente... Il est loin le temps des passages naturels aux « tons voisins » (*do, sol, fa*), Wagner explore les tonalités demi-ton par demi-ton, poussant le chromatisme – et le principe même de la tonalité – dans ses derniers retranchements. La tonalité vacille, Schoenberg imagine une

porte de sortie, c'est la fin de « l'entonnoir de la tonalité »), voici l'atonalité, puis le dodécaphonisme – une série de 12 sons toujours, mais organisés dans un ordre voulu par le compositeur – et bientôt la série généralisée. Un siècle et deux guerres mondiales plus tard, on commence à en sortir.

Quel rapport avec le travail d'IvWR ? Jusqu'ici l'artiste a toujours pris appui sur les grands textes musicaux mais, à l'exception notoire du *Combattimento* de Monteverdi, cadencé par l'effectif et le chef (Les Musiciens du Louvres et Marc Minkowski), elle les a tous transformés. Et chacun d'eux appartient à une des périodes cruciales évoquée plus haut. J'en citerai trois : *In H Moll*, *A Ronne II* et *Raphae, les Sirènes et le Poulet*.

Peut-on imaginer la Messe en *si* de Bach ânonnée *a cappella* par un groupe de comédiens plus ou moins chanteurs, hilares et gesticulants, et y retrouver non seulement l'essence de l'œuvre originale mais plus encore ? Peut-on créer une passerelle entre *A Ronne II* de Berio et un public de néophytes en musique « contemporaine » ?

Que reste-t-il du grand duo d'amour de *Tristan et Isolde* lorsqu'il quitte les feux de l'opéra pour se retrouver tout nu, sans orchestre, sans accompagnement, chanté par deux femmes avec la gravité que méritent les choses simples ?

A chaque fois, IvWR se détourne légèrement du système parfait imaginé par l'homme, elle renonce à refermer la boucle (du cycle des quintes), elle laisse ouvert un mince espace (l'espace du coma), elle s'y glisse, parfois s'y engouffre, et, par le jeu des corps, désigne une part du monde – du réel - irréductible à la raison. Le rire que déclenchent si souvent ces dévoilements traduit, plus encore que la surprise, la *reconnaissance* du public.