

Anne Teresa De Keersmaecker / Rosas & Björn Schmelzer / Graindelavoix

Anne Teresa De Keersmaecker fait irruption sur la scène artistique contemporaine au début des années 80, avec des pièces devenues depuis lors des références incontournables. Écrites selon des principes de musique répétitive, *Fase* en 1982 puis *Rosas danst Rosas* l'année suivante renouvellent le lien pour partie distendu entre musique et danse depuis les travaux de Merce Cunningham et John Cage. Ce qui frappe dans ces premières œuvres, c'est leur extrême maturité chorégraphique, assise sur une pratique virtuose du mouvement et un lien quasi mathématique à l'espace et au temps. Tous les spectacles à venir sont déjà contenus dans cette grammaire épurée : Anne Teresa De Keersmaecker a trouvé son sillon et ne cessera de le creuser avec ténacité. Avec une incomparable force de travail, une ouverture aux styles musicaux les plus divers et une capacité à s'approprier toutes les influences chorégraphiques, l'artiste belge construit un répertoire vivant, jalonné de pièces emblématiques telles *Mozart/Concert Arias*, *Rain* ou plus récemment *Zeitung* et *The Song*. Un répertoire qu'elle entretient avec sa compagnie, Rosas, et l'école qu'elle a créée à Bruxelles en 1995, P.A.R.T.S. Au Festival, elle a dansé *Fase* et présenté *Rosas danst Rosas* en 1983, *Mozart/Concert Arias* dans la Cour d'honneur en 1992 et fait une belle apparition dans 'dieu & les esprits vivants' de Jan Decorte en 2005. Elle poursuit aujourd'hui le travail amorcé l'année dernière avec *En Atendant*, présenté au Cloître des Célestins, l'alliance de la danse et de l'*ars subtilior*.

Fondé en 1999 par **Björn Schmelzer**, l'ensemble anversois Graindelavoix tire son nom d'un essai de Roland Barthes. « Le grain, c'est le corps dans la voix qui chante, dans la main qui écrit, dans le membre qui exécute », affirmait le sémiologue français. Ce qui intéresse Björn Schmelzer, ethnomusicologue de formation, passionné de musique ancienne, c'est la relation entre la notation et ce qui n'est pas écrit, c'est-à-dire le savoir et le savoir-faire de l'interprète qui lui permettent de faire revivre une œuvre au-delà de la partition, par l'ornementation, l'improvisation, le phrasé et le geste. Entre transmission et création, Graindelavoix se fraie ainsi sa propre voie pour revisiter des images sonores du passé.

Plus d'informations : www.rosas.be

Entretien avec Anne Teresa De Keersmaecker et Björn Schmelzer

Anne Teresa De Keersmaecker, vous étiez présente l'an dernier au Festival d'Avignon avec *En Atendant*, une pièce nourrie par l'*ars subtilior* (Johannes Ciconia, Antonello da Caserta, Matteo da Perugia), ce courant de musique polyphonique apparu notamment dans le sud de la France à la fin du XIV^e siècle. Vous y revenez cette année avec une création pour la Cour d'honneur du Palais des papes, qui puise dans le même répertoire musical. Pourquoi avez-vous choisi de travailler encore une fois à partir de l'*ars subtilior* ?

Anne Teresa De Keersmaecker : D'abord parce que c'est une musique superbe. Jusqu'à *En Atendant*, je n'avais jamais osé aborder la musique antérieure à Monteverdi. J'étais réticente parce que je pensais que cette musique était avant tout une musique sacrée et cela me faisait peur, me gênait. En fait, mon appréhension était fondée sur des connaissances très réduites. Quand on m'a fait connaître l'*ars subtilior*, j'ai découvert à de nombreux égards une musique très proche de mes goûts et de mes préoccupations : un contrepoint complexe qui dissimule une expression raffinée. Mais c'est seulement en le travaillant dans *En Atendant* que je me suis rendu compte que ce répertoire était très beau, très vaste et que ses possibilités d'approche étaient multiples. Pour cette création dans la Cour d'honneur, j'ai donc voulu l'aborder différemment, c'est-à-dire en collaborant avec l'ensemble vocal Graindelavoix, plutôt qu'en ayant recours à des instruments.

Björn Schmelzer : Nous essayons d'approcher la partition sans trop de fixité, sans nous laisser inhiber par le prestige de cet art ancien. Une certaine plasticité est tout à fait possible, elle est même désirable. Dans ce cas-ci, nous avons choisi un effectif exclusivement vocal et sans instruments. C'est une approche rare, car il est généralement admis que les voix médianes des œuvres de l'*ars subtilior* sont à ce point sophistiquées qu'elles sont inchantables, et doivent être confiées à des instruments. Personnellement, j'en doute et je pense que tel n'était pas le cas à l'époque. Mais mon approche n'est pas qu'historique. Confier tout le tissu polyphonique aux voix seules les oblige à une articulation, une précision minutieuse, qui les fragilise. Elles se rappellent à nous, dès lors, comme la vulnérable émanation du corps. En ce sens, la liaison avec le monde physique de la danse est plus immédiate.

A. T. D. K. : L'autre raison qui fait que je retourne aujourd'hui à l'*ars subtilior*, c'est que je suis fascinée par le contexte historique dans lequel naît cette musique extrêmement raffinée. Le XIV^e siècle est une période de grands changements. Un ordre du monde se dissout et d'autres idées commencent à émerger. C'est par exemple le siècle de l'invention de l'horloge, qui quantifie le temps. Philosophiquement, on est à l'aube d'idées révolutionnaires. Mais tout cela s'opère dans un sentiment de chaos et de trouble pour les contemporains de cette époque : la peste, la guerre de Cent ans, la transformation de la société féodale...

B. S. : En outre, des figures comme Nicole Oresme sont les premières à conceptualiser et donner une mesure aux notions de dynamique et d'intensité. C'est ce qu'on ressent très clairement à l'écoute de cette musique. Il n'est pas exagéré d'évoquer une mutation comparable au développement de l'image en mouvement au XX^e siècle. Un lexique se développe pour évoquer l'accélération, l'affect, le chromatisme, toutes notions nouvelles. Dans le même temps, dans le champ

intellectuel, émergent les idées de démocratie et de redistribution des richesses – tout ce qui ne trouvera sa pleine visibilité qu'à la Renaissance.

Avez-vous, dès l'origine, pensé ces deux pièces, *En Atendant* et votre création *Cesena*, comme un ensemble ?

A. T. D. K. : Lorsque Vincent Baudriller m'a contactée pour l'édition 2010 du Festival, ma première idée a été d'utiliser la Cour d'honneur, et c'est Ann Veronica Janssens (avec qui j'avais collaboré pour *Keeping Still* et *The Song*) qui a eu l'idée de ce spectacle qui attend l'aube. Mais cela ne pouvait pas se faire pour des raisons d'agenda. Avec Michel François, l'autre collaborateur de *The Song*, nous avons alors pensé une pièce pour le Cloître des Célestins, qui serait comme un prélude à cette création. À l'époque, je parlais déjà avec Björn de la manière de continuer ce travail sur l'*ars subtilior*, cette musique liée à la Cour papale et à Avignon. Ceci étant, cette nouvelle pièce s'inscrit aussi dans la continuité de mes précédents travaux. Je tente de prolonger, de manière plus élaborée, l'expérience de la pièce *The Song* que j'ai créée en 2009 : un travail sur le silence avec des danseurs masculins, dans une grande économie de moyens. Dans la création de cette année, il n'y aura pas non plus d'instruments sur scène, seulement des voix. Cet intérêt pour le chant était déjà présent dans mes derniers spectacles : *Keeping Still*, *The Song*, *3Abschied...* Avec les chanteurs de l'ensemble Graindelavoix, j'ai trouvé pour la première fois des partenaires qui me permettent d'explorer le travail de la voix de la même façon que nous abordons le travail du mouvement. Sur scène, tous les interprètes danseront et chanteront. Les danseurs et les chanteurs vont essayer de "fusionner" ensemble.

Comment avez-vous choisi les musiques que vous utiliserez sur scène ?

A. T. D. K. : La musique d'*En Atendant* était originaire du nord de l'Italie. Je voulais que les chants de cette nouvelle création soient encore plus étroitement liés à l'histoire d'Avignon, au schisme papal de la fin du XIV^e siècle.

B. S. : Nous avons principalement puisé dans le célèbre Codex Chantilly, qui comporte plus de cent pièces [un codex est un manuscrit musical au Moyen-Âge], et dans l'énorme Codex de Chypre, composé, lui, de plus de trois cents pièces ; Chypre étant à l'époque sous l'autorité des seigneurs de Lusignan (Poitou). Ce choix ne s'appuie pas uniquement sur des considérations musicales ; les textes ont aussi leur importance : une sélection de dix pièces dessine un arc presque narratif qui évoque le Grand Schisme d'Occident. La première œuvre chantée, par exemple, est un motet anonyme, politiquement orienté, qui légitime le retour du pape Grégoire XI d'Avignon vers Rome, en usant de pseudo-preuves généalogiques et astrologiques. Plus loin, le superbe chant de Johannes Ciconia, *Le Ray au soleil*, introduit le thème émergent de la lumière ; c'est une méditation sur le blason des Visconti. Il s'agit d'un tour de force musical et mathématique, puisque s'y superposent trois voix à trois vitesses différentes ! Le chant qui clôture le spectacle, enfin, est dû à Jean Hamelle, qui venait de Cambrai mais travaillait à la cour des Lusignan. Il fait le pont entre l'Orient et l'Occident, entre le pôle du soleil levant et celui du couchant. Cette pièce fait s'entrelacer, jusqu'à la fusion, deux textes latins différents. L'un pleure notre condition mortelle, c'est un texte de nuit. L'autre repère en l'humain l'étincelle qui n'existe en aucun autre être et le rend éternel : la « Splendor », la splendeur. Texte de pleine lumière. Ce pont entre Orient et Occident, ces thèmes mêlés du jour et de la nuit, évoquent pour moi une prémonition de la Renaissance européenne.

Une des particularités de votre création réside dans le choix de travailler avec six chanteurs et treize danseurs, parmi lesquels seize hommes. Qu'est-ce qui est mis en jeu par ces présences majoritairement masculines ?

A. T. D. K. : C'est une manière pour moi de continuer le travail entrepris depuis *The Song*. Travailler avec un groupe très orienté « homme » ou « femme » clarifie les lignes de force d'un spectacle et lui donne de l'unité. Je poursuis, depuis plusieurs productions, un certain idéal de légèreté, d'affranchissement de la pesanteur, de résistance à la gravité. Cela croise la thématique du passage de la nuit à la lumière. Tout ce que j'aime et valorise chez les danseurs hommes va dans ce sens : non pas le poids, non pas la brutalité, mais l'énergie bondissante dont ils peuvent faire preuve, leur versant lumineux.

En regardant vos dernières pièces, *The Song* et *En Atendant*, on a l'impression que vos choix artistiques se fondent de plus en plus sur une volonté d'épurer...

A. T. D. K. : Oui, c'est comme si je décidais d'enlever le papier cadeau pour me reposer la question essentielle : de quoi a-t-on besoin ? Comme j'ai une très forte conviction et un très grand amour pour les potentialités rhétoriques du corps, je préfère réduire au minimum les costumes et les lumières. Pour cette nouvelle création, la Cour d'honneur sera ainsi livrée au regard du spectateur sans fard ni artifices. Ou, devrais-je plutôt dire, avec des artifices scénographiques extrêmement subtils, que j'ai à nouveau confiés à l'artiste Ann Veronica Janssens. Ils concernent une réflexion sur la lumière du jour, sa redistribution, l'aveuglement. S'il est vrai qu'*En Atendant* jouait du paradoxe poétique d'un dévoilement apporté par la nuit, d'une apparition au sein de l'obscur, nous aurons ici l'effet inverse : quelque chose qui se dérobe dans la lumière. Pour poursuivre sur votre question de la simplicité des moyens, oui, j'ai volontairement choisi un vocabulaire chorégraphique qui s'appuie sur des éléments très simples. La marche, par exemple. La marche me permet de me déplacer dans l'espace, ce qui me permet d'intensifier ou de distendre mon lien social. Mais la marche, c'est aussi une manière de diviser le temps, de le quantifier à chaque pas. La marche est donc en quelque sorte l'espace et le temps ancrés dans mon corps.

B. S. : C'est intéressant ce que tu dis parce qu'au XIV^e siècle, le tempo des chansons était connecté à la marche et au galop du cheval. La marche est toujours un bon paramètre de la vitesse et de la lenteur.

A. T. D. K. : De manière plus générale, je peux dire que je poursuis dans mes pièces les mêmes interrogations depuis cinq ans. Quelle est la nature du corps ? Quelle est la nature de l'esprit ? Quel est le lien qui les unit ? Nous avons commencé ce travail dans *Zeitung* à partir de la musique de Webern et celle de Bach, et nous l'avons poursuivi par la suite dans *The Song*,

3 *Abschied* et *En Attendant*. Nous prenons comme point de départ le corps qui est la chose la plus individuelle que nous ayons en tant qu'êtres humains. Ce corps qui est le même depuis des siècles, mais qui, en même temps a changé à travers le temps. Faire une création à partir des chants du XIV^e siècle, c'est aussi faire remonter à la surface les mémoires du corps, les strates qui le composent.

Vous dites régulièrement que le public des grandes salles est de plus en plus en demande de formes spectaculaires. Convier le public à 4h30 du matin, est-ce pour vous un moyen de déjouer cette attente ?

A. T. D. K. : J'essaie d'offrir aux spectateurs une expérience qui fait appel à des perceptions visuelles et auditives fines. Avec *En Attendant*, je crois que nous avons réussi à faire partager cette expérience à une large audience. Avec la Cour d'honneur, la gageure est encore plus grande parce que c'est un lieu dans lequel les gens ont souvent une très grande demande de spectaculaire. Pendant le Festival, les rues avignonnaises sont bruyantes. La pièce démarrera donc avant l'aube, en pleine nuit, quand les rues sont vides. J'espère que le silence de l'aube aidera à partager l'expérience que nous tentons.

B. S. : Pour les chanteurs également, il s'agit d'une expérience très inhabituelle. À 4h30 du matin, les voix ne sont pas chauffées, elles sont fragiles. On ne peut pas tricher. Cela participe de notre volonté d'exposer les voix dans leur plus grande nudité.

Parallèlement à cette création, vous reprenez au Festival une autre pièce, *Fase*, que vous avez créée en 1982. C'est une pièce emblématique dans votre parcours et plus largement dans l'histoire de la danse contemporaine puisqu'elle vous a apporté, dès sa création, une renommée internationale. Sur quoi votre travail portait-il à l'époque ?

A. T. D. K. : Pour *Fase*, je suis partie des premières compositions de Steve Reich auxquelles j'ai emprunté des idées combinatoires particulièrement efficaces. J'ai cherché une réponse chorégraphique à ce matériau musical en tentant de fusionner la musique et la danse. D'une certaine manière, il y a quelque chose qui relie *Fase* avec la création de cette année. Dans *Fase*, il y a une préoccupation géométrique sous-jacente et une économie de moyens, un minimalisme en somme, que l'on retrouve aussi dans les pièces actuelles. Pour moi, c'est un peu, de manière cyclique, le sentiment de revenir à nouveau à la maison.

C'est une pièce qui questionne la perception du spectateur...

A. T. D. K. : Oui, puisqu'il s'agit du même mouvement réalisé par deux femmes et que ce mouvement se décale dans l'espace et le temps. C'est une interrogation sur la façon dont on regarde le même mouvement dans deux corps. Mais c'est aussi un travail sur la durée : au départ quelque chose est mis en marche et se déploie selon une logique souveraine que rien ne vient entraver. Selon moi, cette pièce reste par ailleurs un très bel exemple de la manière dont une émotion peut apparaître quand une idée abstraite est incorporée. L'émotion ne naît pas ici de la simple expression d'une idée, mais survient de l'observation de la capitalisation du mouvement dans le corps.

Quelle place cette pièce occupe-t-elle dans votre parcours de chorégraphe ?

A. T. D. K. : Nous remontons actuellement quatre pièces clés du répertoire que j'ai chorégraphiées à mes débuts : *Fase*, *Rosas Danst Rosas*, *Elena's Aria*, *Bartok*. Ce sont en quelque sorte les graines de toute cette trajectoire. Parmi ces pièces, *Fase* est la toute première. C'est un duo que je danse toujours moi-même. Cette pièce est vraiment l'illustration de mes premières tentatives en tant que chorégraphe. Le non-savoir, la « virginité » qu'il y avait à ce moment-là, m'ont ramenée vers des choses extrêmement basiques : marcher, tourner, bouger les mains et sauter. En fait, toutes les choses qu'un enfant fait lorsqu'il se met à danser dans une fête. J'ai travaillé sur une ligne droite, un cercle, une diagonale, les formes géométriques les plus essentielles, selon moi.

Pourquoi montrer ce travail aujourd'hui ?

A. T. D. K. : Oh, écoutez, des belles pièces comme ça, je n'en fais pas tous les ans ! Et je ne pourrai pas les interpréter éternellement moi-même, j'en suis bien consciente, alors que j'adore ça ! Et puis, l'art de la danse est plutôt éphémère par nature. Remonter des pièces qui ont été créées il y a trente ans permet de les réinscrire dans une perspective.

Propos recueillis par Maxime Fleuriot

⊗

CESENA

COUR D'HONNEUR DU PALAIS DES PAPES

durée estimée 1h30 - création 2011

16 17 18 19 À 4H30 DU MATIN

conception **Anne Teresa De Keersmaeker**, Björn Schmelzer chorégraphie **Anne Teresa De Keersmaeker**
scénographie **Ann Veronica Janssens** costumes **Anne-Catherine Kunz**

créé avec et interprété par Rosas et Graindelavoix

Olalla Alemán, Haider Al Timimi, Bostjan Antoncic, Aron Blom, Carlos Garbin, Marie Goudot, Lieven Gouwy, David Hernandez, Matej Kejzar, Mikael Marklund, Tomàs Maxé, Julien Monty, Chrysa Parkinson, Marius Peterson, Michael Pomeroy, Albert Riera, Gabriel Schenker, Yves Van Handenhove, Sandy Williams

production Rosas

coproduction Festival d'Avignon, La Monnaie/De Munt (Bruxelles), Théâtre de la Ville-Paris, Les Théâtres de la Ville de Luxembourg, Festival Oude Muziek Utrecht, Guimarães 2012, Steirischer Herbst (Graz), deSingel (Anvers), Concertgebouw Brugge
avec le soutien des Autorités flamandes

✱

FASE

FOUR MOVEMENTS TO THE MUSIC OF STEVE REICH

COUR DU LYCÉE SAINT-JOSEPH

durée 1h10

24 25 26 à 22H

chorégraphie **Anne Teresa De Keersmaeker**

créé avec **Michèle Anne De Mey, Jennifer Everhard**

lumière **Remon Fromont, Mark Schwentner**

dansé par **Anne Teresa De Keersmaeker, Tale Dolven**

production 1982 Schaamte vzw (Bruxelles), Avila vzw (Bruxelles)

coproduction Sadler's Wells (Londres)
avec le soutien des Autorités flamandes

&

Territoires cinématographiques

UTOPIA-MANUTENTION

films de spectacles d'**Anne Teresa De Keersmaeker** (voir page 126)