

Anne Teresa De Keersmaecker

Rosas

À la tête d'une compagnie, Rosas, et d'une école, P.A.R.T.S., **Anne Teresa De Keersmaecker** témoigne depuis plus de vingt-cinq ans de la formidable vitalité de la danse contemporaine. Des spectacles comme *Fase*, *Rosas danst Rosas* (tous deux présentés au Festival d'Avignon en 1983), *Rain*, *Drumming* ou plus récemment *Zeitung* et *The Song* ont marqué l'histoire de la danse et continuent de la marquer, Anne Teresa De Keersmaecker accordant autant d'importance à la création qu'à la diffusion de son répertoire. Depuis ses débuts dans les années 80, la musique, de Mozart à Steve Reich, de Bartók à Coltrane, s'est imposée comme la force motrice de son travail. D'une facture tout à la fois énergique et rigoureuse, sa danse sait comme nulle autre s'unir aux notes comme aux silences, interrogeant toujours plus en avant l'art du mouvement. C'est toujours au croisement des relations entre musique et danse qu'elle entend se situer, mais pour mieux repartir vers des mouvements dépouillés, des gestes épurés, dans un spectacle où elle dansera elle-même. La présence d'Anne Teresa De Keersmaecker cet été à Avignon pour une nouvelle création est un événement : en effet, à l'exception d'une brève et belle apparition dans *'dieu& les esprits vivants'* de Jan Decorte en 2005, la danseuse à l'inépuisable ardeur n'est pas venue dans la cité des papes depuis 1992 et son *Mozart/Concert Arias* donné dans la Cour d'honneur.

Plus d'informations : www.rosas.be

Entretien avec Anne Teresa De Keersmaecker

Comment avez-vous conçu votre nouvelle création, *En Attendant* ?

Tout est parti de l'invitation de Vincent Baudriller : revenir à Avignon, dix-huit ans après la Cour d'honneur de 1992 avec *Mozart/Concert Arias*. Je me suis alors posé la question de la musique liée à cette ville. C'était d'abord par curiosité, puisque l'histoire d'Avignon est très présente dans l'architecture, les églises, les places, le Palais, la Cour. Tant de beauté, tant de gloire ! Puis je me suis prise au jeu, car la musique reste mon premier partenaire quand je réfléchis à une nouvelle pièce. Avant *Zeitung* et *The Song*, j'ai traversé un bout de désert : au terme de vingt-cinq ans avec *Rosas*, je me cherchais, je me posais des questions sur le sens de mon travail. La musique, dans ces moments, avait toujours été mon recours : elle seule me disait ce qui m'était encore nécessaire. Elle était à l'origine du mouvement de la création chez moi, dans mon rapport à l'espace, au temps, aux autres. Elle portait mon corps et le corps des danseurs qui travaillent avec moi. Mais j'avais l'impression d'avoir fait le tour du répertoire possible pour moi, et avec *The Song*, j'ai apprécié la plénitude du silence. Pour nouer une nouvelle alliance avec la musique, je voulais ressentir le choc du répertoire le plus étranger à mes inclinations. Le XIX^e siècle romantique tout d'abord. J'ai alors pensé à Mahler, qui a fait éclater cette musique dans sa phase terminale, juste avant la Première Guerre mondiale, pour un spectacle que j'ai créé avec Jérôme Bel à Bruxelles cet hiver, *3ABSCHIED*. L'autre période, c'est la musique pré-renaissante et renaissante, l'âge des polyphonies, du XI^e au XVI^e siècle. Je suis fascinée par les polyphonies flamandes, françaises ou italiennes, mais j'ai longtemps retardé ce rendez-vous, par peur, par gêne. Ce sont essentiellement des musiques sacrées, et je ne savais pas trop quoi en faire sur un plateau de danse. J'éprouvais une sorte de pudeur au moment de mettre des corps dessus.

Quelle musique avez-vous choisie pour Avignon ?

On m'a récemment fait découvrir un courant de musique polyphonique, datant de la seconde moitié du XIV^e siècle, jouée dans le Sud de la France, dans le Nord de l'Italie et à Chypre : l'*ars subtilior* (Philipo De Caserta, Johannes Ciconia...). C'est en outre, me disait-on, la musique la plus emblématique de la cour papale d'Avignon. Il s'agit d'un art musical intellectuel, à la complexité impressionnante, fait de superpositions rythmiques, de contrepoints étranges, de contrastes, de dissonances, tout un maniérisme formel insensé, doublé d'un extrême raffinement dans les inflexions expressives. Cette musique a longtemps été considérée comme décadente, par surcroît d'intellectualisme, mais elle a repris corps ces vingt dernières années grâce à quelques prodigieux musiciens-chercheurs.

Cette musique est-elle un défi pour vous ?

Elle peut tout à fait s'inscrire dans mes recherches, comme l'ont fait récemment Bach, Webern ou Mahler. Ce qui m'a surtout intéressée, c'est la manière dont cette musique est née dans l'histoire. À la fin du Moyen Âge, au milieu du XIV^e siècle, la mort est omniprésente en Europe. Certaines années, un tiers de la population meurt de la peste, notamment autour de 1350. Les structures économiques, sociales, politiques, religieuses vacillent, parfois s'effondrent. L'Église catholique, le principal fondement de la société, va par exemple jusqu'au schisme. Or, c'est à ce moment que se développe cette musique hyper-sophistiquée, très mathématique, complexe, philosophique, presque abstraite. Comment l'expliquer ? Le discours, l'art, la musique, vont vers la complexification, la superposition subtile des registres, quand la société s'enfonce dans le chaos et le peuple meurt massivement. Je ne recherche certes aucune reconstitution historique dans mes spectacles, surtout pas, mais ce contraste pose question : j'ai eu l'impression d'un iceberg de mystère et je me suis demandé ce qu'il y avait dessous. Je me suis également demandé si cela ne disait pas quelque chose d'intéressant sur le monde d'aujourd'hui, sur les corps

actuels, sur le discours contemporain. Puisqu'on a l'impression, souvent, que l'ordre du discours ou le registre des arts sont en ce moment complètement déconnectés de la réalité sociale.

Comment travaillez-vous cette phase de votre création ? On a l'impression d'une forte accumulation de savoirs et de connaissances...

Je lis beaucoup, des historiens comme Philippe Ariès ; ou les « best-sellers » sur le XIV^e : Barbara Tuchman, Johan Huizinga. J'écoute aussi beaucoup de musique. Découvrir l'histoire à travers la musique et le processus de création d'un spectacle est très agréable ; il faut profiter de cela, ne pas aller trop vite. C'est un beau moment, un « gai savoir ». Dans cette accumulation, il y a énormément de choses qui peuvent paraître inutiles, mais *in fine*, je garde en moi un mouvement de toutes ces expériences. Ensuite, il faut surtout éviter l'instrumentalisation de ce savoir sur scène, fuir le didactisme. Je ne fais pas une conférence. J'évite par exemple de dire que le grand effondrement du XIV^e siècle est identique à celui que nous semblons vivre aujourd'hui : ce ne serait ni juste ni intéressant pour le spectacle. Par contre, danser permet de créer des rapports, de mettre en lien des expériences à travers l'Histoire. Les deux époques, ainsi, partagent un même sentiment apocalyptique, l'impression d'une complexité que plus personne ne peut saisir, l'usure de tout ce qui, jusque là, faisait autorité, ce qui peut les faire rimer l'une avec l'autre de façon intéressante. Dans ce mouvement de rapprochement, j'ai l'impression de faire de l'histoire avec mon corps, avec les corps des danseurs.

Que va-t-il rester de tout ce travail sur la scène, en définitive ?

Je ne le sais pas encore au moment où je vous parle, nous sommes encore trop loin de la création. Tout cela ressemble à un iceberg : il y a le plateau de danse, qui émerge rapidement, mais tout ce qu'il y a en dessous, et qu'on ne voit pas, compte aussi. Je suis avant tout une chorégraphe et j'essaie de construire des rapports entre des idées abstraites et des corps concrets. Cela passe par un processus d'incarnation, que je voudrais le plus simple possible.

Comment se manifeste la présence de cette musique du XIV^e siècle dans votre spectacle ?

Cela passe tout d'abord par un rapport au temps. Je vous rappelle que c'est le XIV^e siècle qui invente l'horloge. L'écriture musicale de l'*ars subtilior*, à l'inverse, fait coexister plusieurs rythmes, plusieurs vitesses, plusieurs temps. J'ai donc envie de me débarrasser du temps mécanique, pour aller vers un temps plus naturel : vivre le spectacle en fonction de la descente et du coucher du soleil. Cela implique un autre lien avec la nature : profiter de la tombée du jour sur le Cloître des Célestins, où nous allons danser, par exemple. Dans cette logique, j'ai un fort désir d'économiser les moyens : aller le plus loin possible vers la simplicité, l'épuration. Donc, quatre musiciens, pas davantage : un flûtiste, une vielle et une chanteuse, auxquels s'ajoutera une flûte moderne. Mon idée consiste à oser la rencontre dépouillée entre l'instrument musical le plus proche de la voix humaine – la flûte – et le corps considéré comme un autre instrument premier. D'où vient le mouvement ? De la voix, de la parole, du souffle. Le mouvement le plus intime est celui de la parole, qui va naturellement de l'intérieur du corps vers l'extérieur et se projette ainsi dans un mouvement premier : quand le souffle de la vie se fait vibration la plus intime.

C'est aussi une façon de jouer avec la ville, avec le plein air, le vent d'Avignon...

Le souffle qui anime les corps, sur un plateau à Avignon, c'est le vent. J'ai toujours l'impression qu'il porte le passé, que des bribes d'histoire de la ville traversent la scène avec lui. Ce nouveau spectacle tente effectivement de capter le souffle musical, le souffle des corps, le souffle du passé. Il vole au vent, qui est la vie même, le mouvement dans ce qu'il peut avoir de plus simple, parfois de plus infime. Quand un corps meurt, on met un miroir près de la bouche pour constater l'arrêt du souffle. Les trois signes de la mort clinique : le cœur qui s'arrête, le souffle qui se brise, l'œil qui s'éteint – seule la danse peut approcher ces variations minuscules qui mènent du souffle à son extinction, du bruissement des corps à leur fixation, puis à leur renaissance, au retour de la vie comme rythme premier, musique retrouvée.

Allez-vous danser vous-même ?

Ils seront huit sur le plateau, cinq hommes et trois femmes. J'y tiendrai peut-être une place, si le réglage des polyphonies complexes que j'ai dans la tête ne m'a pas obligée à rester à l'extérieur ! Mon envie de danser avec les deux autres femmes, Cynthia Loemij et Chrysa Parkinson, est pourtant brûlante. Je pense que c'est une manière de m'impliquer plus encore et de poursuivre le trajet commencé avec *Zeitung* et *The Song*, qui remet le mouvement comme langage au centre de la chorégraphie. Je possède un outil très concret, mon corps, et je le mets en lien avec le collectif, avec le social, afin de créer une langue commune qui est régie par certains principes : le rapport à l'unité, le passage à la polarité, puis à la pluralité, 1, 2, 3, et l'infini. Unité, polarité, triangle, infini. Mais aussi, harmonie et dysharmonie. En dansant moi-même, je peux me replacer dans cette langue de façon précise, selon des mouvements et des gestes articulés. Sans faire d'exposé didactique puisque nous nous connaissons très bien. La plupart des danseurs ont déjà travaillé sur *Zeitung* et *The Song* et tous partagent leurs lectures, leurs musiques. Nous travaillons ensemble comme dans une sorte d'atelier.

Quel est aujourd'hui votre rapport au Festival d'Avignon ?

C'est un lieu où j'ai de très beaux souvenirs. J'y suis venue pour la première fois en 1983, à la salle Benoît-XII : nous avons créé *Rosas danst Rosas* en mai à Bruxelles et en juillet nous étions à Avignon avec ce spectacle qui a fondé la compagnie. Ce fut une expérience forte, quasi constitutive pour Rosas, avec des réactions extrêmes d'amour ou de rejet venant du public. C'était en même temps que Pina Bausch à la Cour d'honneur avec *Nelken*, et j'en étais toute bouleversée. En 1992, pour *Mozart* dans la même Cour d'honneur du Palais des papes, ce fut tout aussi excitant et mouvementé. Mais c'est, je crois,

ce qu'on cherche en venant à Avignon : un rapport vivant aux autres. Depuis, je suis devenue plus réticente face à l'énormité du Festival. Mais je conserve mon respect et mon admiration pour cet endroit unique. Il n'existe pas d'autre lieu au monde où, en si peu de temps, autant de gens décident d'aller voir ensemble du théâtre. C'est à la fois un peu effrayant et extrêmement touchant. On peut certes dire qu'il s'agit de surconsommation culturelle, mais il vaut tout de même mieux aller voir du théâtre ou de la danse que de rester devant sa télévision ! En Italie, à part quelques lieux isolés, la culture a été rasée, c'est une *tabula rasa*. Le Festival porte encore une croyance : on peut y voir, concentrés là en quelques jours, des spectacles étonnants et uniques. C'est un espace où une chose très précieuse peut être préservée – où l'on peut du moins espérer qu'elle se faufile en douce : un public prêt à voir le non-spectaculaire, le *subtilior*, prêt à regarder et écouter le souffle du vent qui passe dans les corps.

Propos recueillis par Antoine de Baecque

✕⊙

EN ATENDANT

CLOÎTRE DES CÉLESTINS

durée estimée 2h

création 2010

9 10 11 12 13 15 16 À 20H30

chorégraphie **Anne Teresa De Keersmaeker**

scénographie **Michel François**

costumes **Anne-Catherine Kunz**

musique *ars subtilior*

créé avec et dansé par **Bostjan Antoncic, Anne Teresa De Keersmaeker, Carlos Garbin, Cynthia Loemij, Mark Lorimer, Mikael Marklund, Chrysa Parkinson, Sandy Williams, Sue-Yeon Youn**

musiciens **Bart Coen, Birgit Goris, Michael Schmid, Annelies van Gramberen**

production Rosas

coproduction Festival d'Avignon, De Munt / La Monnaie (Bruxelles), Festival Grec (Barcelone), Grand Théâtre de Luxembourg, Théâtre de la Ville-Paris, Concertgebouw (Bruges)

avec le soutien des Autorités flamandes et du réseau Kadmos



Cycle de musiques sacrées (voir page 114)

ENSEMBLE COUR ET CŒUR

15 juillet - MÉTROPOLE NOTRE-DAME DES DOMS - 12h

Une plongée dans la musique *ars subtilior*.

direction artistique **Bart Coen**

avec **Annelies Van Gramberen** (soprano) **Birgit Goris** (vielle), **Bart Coen** (flûtes à bec) **Georges Guillard** (orgue)