



ANNE TERESA DE KEERSMAEKER / ROSAS

UNE COLLABORATION ENTRE
EINE ZUSAMMENARBEIT VON
A COLLABORATION BETWEEN

GRAND THÉÂTRE
MUDAM
PHILHARMONIE

LUXEMBOURG



Violin Phase - Mudam Luxembourg © Marion Dessard



SOMMAIRE

Préface / Vorwort / Introduction	9
Programme	19
Bojana Cvejić	36
Anne Teresa De Keersmaeker: A Portrait	
Lydia Rilling	50
«Music is my first partner» Interview with Anne Teresa De Keersmaeker	
Philippe Guisgand	60
Anne Teresa De Keersmaeker: essai de portrait chorégraphique	
Christophe Wavelet	72
Faire école. L'art à l'épreuve de sa transmission	
Rosita Boisseau	84
Anne Teresa De Keersmaeker, de la boîte noire au white cube	
Guy Duplat	94
À la recherche de l'essentiel, de l'épure: Anne Teresa De Keersmaeker et Ann Veronica Janssens	
Isa Wortelkamp	102
Kreise Kreisen – Choreographien zwischen Bewegung und Zeichnung	
Christophe Gallois	116
Fase/Phase - Anne Teresa De Keersmaeker et la musique de Steve Reich	
Elena Filopovic	126
On Work/Travail/Arbeit Anne Teresa De Keersmaeker interviewed by Elena Filipovic	
Jan Vandenhouwe	140
Eine Spirale zwischen Himmel und Erde	
Jan Vandenhouwe	152
Between gravity and levitation - an interview with Anne Teresa De Keersmaeker and Jean-Guihen Queyras	

PRÉFACE

—

VORWORT

—

INTRODUCTION

PRÉFACE

En septembre 2017, en prélude au red bridge project, Anne Teresa De Keersmaeker interprétait dans le Grand Hall du Mudam son solo *Violin Phase*. Ce fut un moment d'une rare beauté, intense, lumineux, qui fut aussi un instant de communion autour de la danse pour les centaines de spectateurs qui s'étaient réunis autour d'elle. Image d'une musique et d'une danse en train de se faire, le motif que la chorégraphe belge traça sur le tapis de sable blanc en évoluant sur la musique répétitive de Steve Reich incarne à lui seul la dimension transversale du projet que cet événement annonçait.

Avec cette première édition du red bridge project, trois institutions culturelles de Luxembourg, situées de part et d'autre du « pont rouge » qui relie son centre au quartier du Kirchberg, s'associent autour d'un projet commun, destiné à jeter des ponts entre les disciplines artistiques. Cette initiative a pour ambition d'être la caisse de résonance d'une dynamique qui traverse aujourd'hui tous les domaines de la création et trouve dans le travail d'innombrables artistes, compositeurs, chorégraphes et metteurs en scène des développements toujours singuliers.

Le choix d'inviter Anne Teresa De Keersmaeker pour cette première édition s'est imposé comme une évidence. Comptant parmi les plus grands chorégraphes de ces dernières décennies, elle a en effet, avec sa compagnie Rosas, révolutionné le champ de la danse en l'engageant dans un dialogue constant avec la musique et les autres arts.

Le red bridge project battra son plein de mars à mai 2018 au sein de nos trois institutions. Y seront présentées cinq créations qui mettent en lumière différentes facettes de l'œuvre d'Anne Teresa De Keersmaeker, dont *Verklärte Nacht* (2014), qui fera se rencontrer autour de l'œuvre magistrale de Schönberg l'Orchestre Philharmonique du Luxembourg et les danseurs de Rosas, *Achterland* (1990), une pièce pivot dans sa carrière, *Work/Travail/Arbeid* (2015), une « exposition chorégraphiée » qui investira le Mudam durant tout un week-end après avoir été présentée au

MoMA, à la Tate, au Centre Pompidou et au Wiels, et la plus récente production de Rosas, réalisée à partir des *Suites pour violoncelle seul* de Bach. En écho à ces pièces a été programmée une création visuelle d'Ann Veronica Janssens, collaboratrice de longue date d'Anne Teresa De Keersmaeker, accompagnant l'œuvre monumentale d'Olivier Messiaen *Des canyons aux étoiles*. Ce programme est accompagné d'un ensemble de workshops, d'un cycle de conférences et de la présente publication, composants à part entière du projet.

Le red bridge project n'aurait pu voir le jour sans les premiers soutiens de nos institutions, la Ville de Luxembourg et le Ministère de la Culture, et l'ensemble de nos mécènes. Il doit aussi son existence au travail de nos équipes, qui ont œuvré de concert sur tous les aspects de cette ambitieuse manifestation. Lydia Rilling, qui en a imaginé la forme et le contenu, a joué un rôle déterminant dans sa réussite.

Nous remercions également chaleureusement l'équipe de Rosas, qui a mis toute son énergie pour concrétiser cette collaboration. Enfin, nos plus grands remerciements s'adressent à Anne Teresa De Keersmaeker, pour la générosité et l'engagement qui l'ont animée tout au long de la conception de ce projet inédit, et pour nous offrir ces instants si précieux.

Tom Leick-Burns, Directeur,
Théâtres de la Ville de Luxembourg

Suzanne Cotter, Directrice,
Mudam Luxembourg, Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean

Stephan Gehrmacher, Directeur général,
Philharmonie Luxembourg

VORWORT

Im September 2017 interpretierte Anne Teresa De Keersmaeker in der Grand Hall des Mudam als Auftakt des red bridge project ihr Solo-Stück *Violin Phase*. Ein Moment seltener Schönheit, Intensität und Strahlkraft, der hunderte Zuschauer anzog und sie über den Tanz miteinander verband. Als ein Bild der Musik und des Tanzes im Moment ihrer Entstehung verkörpert die Spur, die die belgische Choreographin mit ihren Schritten im weißen Sand im steten Fluss der repetitiven Musik von Steve Reich hinterlässt, die künsteübergreifende Dimension des Projektes, das mit diesem Ereignis eröffnet wurde.

Für die erste Auflage des red bridge project haben sich drei Kulturstätten Luxemburgs, die auf der einen oder anderen Seite der «Roten Brücke», also der Verbindung des Zentrum mit dem Kirchberg, beheimatet sind, zu einem gemeinsamen Projekt zusammengeschlossen, um Brücken zwischen den unterschiedlichen Künsten zu bauen. Das Anliegen dieser Initiative ist es, einer Entwicklung Raum zu bieten, die sich heute grenzüberschreitend in allen schöpferischen Bereichen bemerkbar macht und ihren Widerhall im Schaffen zahlloser Komponisten, Choreographen und Regisseure findet.

Die Entscheidung, Anne Teresa De Keersmaeker in diesem Rahmen zu präsentieren, war aus diesem Grund sinnfällig. Als eine der bedeutendsten Choreographinnen der letzten Jahrzehnte hat sie mit ihrer Compagnie Rosas den Tanz auch dadurch revolutioniert, dass sie ihn in einen dauerhaften Dialog mit Musik und anderen Künsten gebracht hat.

red bridge project ist von März bis Mai 2018 in unseren drei Häusern präsent. Fünf Produktionen beleuchten unterschiedliche Facetten des Werkes von Anne Teresa De Keersmaeker: *Verklärte Nacht* (2014) zur Musik Arnold Schönbergs führt erstmals das Orchestre Philharmonique du Luxembourg und die Tänzer von Rosas zusammen; *Achterland* (1990) stellt einen Meilenstein im Schaffen der Choreographin dar; *Work/Travail/Arbeid* (2015),

eine «choreographierte Ausstellung», wird ein Wochenende lang im Mudam zu Gast sein, nachdem sie im Museum of Modern Art in New York, in der Tate Modern in London und im Centre Pompidou in Paris zu sehen war; und schließlich widmet sich die neueste Produktion von Rosas Johann Sebastian Bachs *Cellosuiten*. Als Echo auf diese Stücke steht ein visuelles Kunstwerk von Ann Veronica Janssens auf dem Programm, der langjährigen künstlerischen Partnerin von Anne Teresa De Keersmaeker, die sich mit Olivier Messiaens Monumentalwerk *Des canyons aux étoiles* auseinandersetzt. Begleitet wird das Angebot von Workshops, einer Vortragsreihe und der vorliegenden Publikation, die einen eigenständigen Teil des Projektes bildet.

red bridge project wäre nicht möglich ohne die Unterstützung der drei beteiligten Institutionen, der Stadt Luxembourg, des Kulturministeriums und der Gesamtheit unserer Förderer. Es verdankt seine Existenz der Arbeit unserer Teams, die das ambitionierte Vorhaben in all seinen Details in die Tat umgesetzt haben. Lydia Rilling, die seine Form und seinen Inhalt entwickelt hat, hat entscheidenden Anteil an seinem Gelingen.

Wir danken herzlich dem Team von Rosas, das sich mit voller Energie der Zusammenarbeit gewidmet hat. Unser größter Dank richtet sich schließlich an Anne Teresa De Keersmaeker für ihre Großzügigkeit und ihr Engagement in der Entwicklung dieses einzigartigen Projektes und für die kostbaren Momente, die sie uns schenkt.

Tom Leick-Burns, Direktor,
Théâtres de la Ville de Luxembourg

Suzanne Cotter, Direktorin,
Mudam Luxembourg, Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean

Stephan Gehmacher, Generaldirektor,
Philharmonie Luxembourg

INTRODUCTION

In September 2017, by way of an introduction to the red bridge project, Anne Teresa De Keersmaeker performed *Violin Phase* in the Grand Hall of Mudam. Her solo performance was a moment of rare beauty, both radiant and intense. It was also a shared moment centred on the medium of dance for the hundreds of spectators who had gathered to watch her perform. An image of music and dance in the very act of creation, the Belgian choreographer moved to the minimalist music of Steve Reich, tracing a motif on the white sand that was in itself an expression of the cross-disciplinary character of the project that this event opened.

With the first edition of the red bridge project, three cultural institutions of Luxembourg that are located on either side of the red bridge linking the city centre to the Kirchberg district launch an innovative joint project that builds bridges between different artistic disciplines. The present initiative aims to provide a resonance chamber for a dynamic new development that embraces every area of artistic creation and that finds unique expression in the work of countless artists, composers, choreographers and stage directors.

The decision to invite Anne Teresa De Keersmaeker to feature in this first edition was an evident conclusion. One of the great choreographers of the last decades, she has revolutionized the world of dance with her Rosas company by engaging in a constant dialogue with music and the other arts.

The red bridge project will gather pace between March and May 2018 and take place at our three institutions. Five productions will shed light on the different facets of Anne Teresa De Keersmaeker's work. *Verklärte Nacht* (2014) will bring together the Orchestre Philharmonique du Luxembourg and the dancers of Rosas for the first time for a performance of Schönberg's master work; *Achterland* (1990) is a pivotal piece in the choreographer's career; *Work/Travail/Arbeid* (2015), a «choreographed exhibition», will take over Mudam for a whole weekend, having previously been

presented at the Museum of Modern Art in New York, at Tate Modern in London, at the Centre Pompidou in Paris and at Wiels in Brussels. The most recent work by Rosas finally is based on Bach's *Six Suites for Solo Cello*. A visual echo of these productions is a visual art work by Ann Veronica Janssens, who has been an important and close collaborator of Anne Teresa De Keersmaeker for many years and who will illuminate Olivier Messiaen's monumental piece *Des canyons aux étoiles*. This programme runs alongside a series of workshops and lectures and is accompanied by the present publication. All form part of the red bridge project.

The red bridge project would never have seen the light of day without the substantial support from our institutions' main public sponsors, the City of Luxembourg and the Ministry of Culture, and our private and corporate sponsors. It also owes its existence to the efforts of our various teams who have worked together on every aspect of this ambitious undertaking. Lydia Rilling conceived its form and content and has played a determinative role in its success.

We would also like to extend our warmest thanks to the Rosas team who invested all its energy in this joint undertaking in order to make it happen. But our greatest debt of gratitude goes to Anne Teresa De Keersmaeker for her generosity and commitment throughout the work on this unparalleled project and for offering us so many precious moments.

Tom Leick-Burns, Director,
Théâtres de la Ville de Luxembourg

Suzanne Cotter, Director,
Mudam Luxembourg, Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean

Stephan Gehmacher, Director general,
Luxembourg Philharmonie



Violin Phase - Mudam Luxembourg © Marion Dessard



PROGRAMME

2017/2018

RED BRIDGE PROJECT

**ANNE TERESA DE KEERSMAEKER /
ROSAS**

17.09.2017

MUDAM

11H00 & 15H00

VIOLIN PHASE

1982

**PART 3 OF FASE, FOUR MOVEMENTS
TO THE MUSIC OF STEVE REICH**

Anne Teresa De Keersmaeker Dance, choreography
Shem Guibbory Recorded violin

Steve Reich *Violin Phase*

14h00

Lecture series:

**Christophe Gallois: «Fase/Phase: Anne Teresa
De Keersmaeker et la musique de Steve Reich» (F)**

En prélude au red bridge project, Anne Teresa De Keersmaeker interprète dans le Grand Hall du Mudam *Violin Phase*, l'une des pièces de son premier spectacle, *Fase, Four Movements to the Music of Steve Reich*, créé en 1982. La chorégraphe se sert de la structure musicale répétitive de l'œuvre de Steve Reich, pionnier de la musique minimaliste américaine, pour créer son propre langage gestuel, qui vient en complément de la musique plus qu'il ne la redouble.

—

Zum Auftakt von red bridge project tanzt Anne Teresa De Keersmaeker im Mudam *Violin Phase* aus *Fase, Four Movements to the Music of Steve Reich*, ihrem allerersten Stück aus dem Jahre 1982. In ihrer Choreographie geht De Keersmaeker von den repetitiven Strukturen der Musik des Minimal Music-Pioniers Steve Reich aus, um ihre eigene gestische Sprache zu entwickeln.

—

red bridge project kicks off in Mudam's Grand Hall where Anne Teresa De Keersmaeker herself performs *Violin Phase*, one of the four parts of *Fase, Four Movements to the Music of Steve Reich*, her very first choreography from 1982. The choreographer uses the repetitive structure of the music of Steve Reich, a pioneer of American minimal music, to develop an independent movement idiom that does not merely illustrate the music but adds a new dimension to it.

02.03.2018
PHILHARMONIE
20H00

—
VERKLÄRTE NACHT
2014

Anne Teresa De Keersmaeker Choreography
Rosas: Boštjan Antončič, Cynthia Loemij,
Mark Lorimer Dance
Orchestre Philharmonique du Luxembourg
Alain Franco Conductor, musical dramaturgy
Georges-Elie Octors Musical dramaturgy
Luc Schaltin Lighting design
Rosas, Rudy Sabounghi Costumes

Arnold Schönberg Verklärte Nacht (La Nuit transfigurée)

Production Rosas and Philharmonie Luxembourg
Coproduction Ruhrtriennale and
Théâtres de la Ville de Luxembourg

—
19h15

Lecture series:
**Jan Vandenhouwe: «Tanz und Musik im Werk
von Anne Teresa De Keersmaeker» (D)**

Verklärte Nacht (*La Nuit transfigurée*) s'inspire de la musique pour cordes du romantisme tardif d'Arnold Schönberg et d'un poème de Richard Dehmel rapportant l'histoire d'une femme qui, dans une forêt, au clair de lune, avoue à l'homme qu'elle aime qu'elle porte l'enfant d'un autre homme. Dans cette interprétation, les crescendos et diminuendos expressifs nous orientent à travers les événements dramatiques, en écho au flux d'émotions sans cesse modulé. Pour la première fois, la chorégraphie de *Verklärte Nacht* de 2014 est accompagnée d'un orchestre.

—

Verklärte Nacht beruht auf der spätromantischen Musik für Streicher von Arnold Schönberg und einem Gedicht von Richard Dehmel über eine Frau, die bei Mondschein ihrem Geliebten gesteht, sie trage in sich das Kind eines anderen. red bridge project präsentierte Anne Teresa De Keersmaekers 2014 entstandene Choreographie der schamlos-romantischen Liebesgeschichte *Verklärte Nacht* erstmals mit Live-Orchester.

—

Verklärte Nacht (*Transfigured Night*) is based on Schönberg's late romantic music for strings and a poem by Richard Dehmel about a woman who, on a moonlit night in a forest, confesses to the man she loves that she is pregnant with someone else's child. Expressive crescendos and diminuendos guide us through dramatic events, echoing an ever-modulating stream of emotions. For the first time, this 2014 version of Anne Teresa De Keersmaeker's interpretation of Schönberg's shamelessly romantic love story is presented with live orchestra.

21.03.2018

PHILHARMONIE

19H00

DES CANYONS AUX ÉTOILES

19H00 1^{ÈRE} PARTIE: CONCERT COMMENTÉ (EN FRANÇAIS)

20H15 2^{ÈME} PARTIE: ŒUVRE INTÉGRALE

Ensemble intercontemporain

Ensemble of the Lucerne Festival Alumni

Matthias Pintscher Conductor

Jean-François Zygel Presenter, piano (first part)

Hidéki Nagano Piano

Jean-Christophe Vervoitte Horn

Samuel Favre Glockenspiel

Gilles Durot Xylorimba

Ann Veronica Janssens Visual art

Olivier Messiaen *Des canyons aux étoiles*

With the support of

**Swiss Re – partner of the Lucerne
Festival Alumni**

Des ravins aux astres s'étend l'imposant chant de louanges à la Terre d'Olivier Messiaen, sans limite dans sa beauté et sa transcendance. Aux côtés de l'Ensemble intercontemporain, Jean-François Zygel présente *Des canyons aux étoiles* en première partie de soirée. La seconde partie est consacrée à la partition dans son entier, accompagnée d'une interprétation visuelle de l'artiste plasticienne belge Ann Veronica Janssens, avec laquelle Anne Teresa De Keersmaeker a très souvent collaboré.

—

Von den Schluchten bis zu den Sternen reicht Olivier Messiaens imposantes Loblied der Erde, das selbst von umfassender Schönheit und Transzendenz ist. Gemeinsam mit dem Ensemble intercontemporain stellt Jean-François Zygel *Des canyons aux étoiles* im ersten Teil des Abends vor; im zweiten Teil erklingt die Komposition vollständig mit einer visuellen Interpretation der Lichtkünstlerin Ann Veronica Janssens, die für Anne Teresa De Keersmaeker die wichtigste bildende Künstlerin ist und mit der sie wiederholt zusammengearbeitet hat.

—

Olivier Messiaen's imposing hymn of praise to the Earth, from its ravines to the stars above, is a work of sweeping beauty and transcendence. To start the evening, Jean-François Zygel introduces *Des canyons aux étoiles*, together with the Ensemble intercontemporain. The work is then performed in its entirety with a visual interpretation by Ann Veronica Janssens, an artist in light with whom Anne Teresa De Keersmaeker has regularly collaborated.

07.04.2018

GRAND THÉÂTRE

20H00

—
**ACHTERLAND
1990**

Anne Teresa De Keersmaeker Choreography
Rosas: Léa Dubois, Lav Crnčević, José Paulo dos Santos,
Anika Edström Kawaji, Bilal El Had, Yuika Hashimoto,
Laura Maria Poletti, Soa Ratsifandrihana Dance
Wilhem Latchoumia / Joonas Ahonen Piano
Juan María Bráceras / Naaman Sluchin Violin
Herman Sorgeloos Stage design
Jean-Luc Ducourt Lighting
Ann Weckx Costumes

Music by György Ligeti & Eugène Ysaÿe

Coproduction De Munt / La Monnaie and Concertgebouw
Brugge

—
19h15

Lecture series:

The Artistic Universe of Anne Teresa De Keersmaeker
Part III

Achterland est une œuvre pivot dans le parcours très singulier d'Anne Teresa De Keersmaeker. La pièce se joue des frontières en brouillant les signes : les jeunes filles s'habillent en dames, une femme danse en chemise d'homme, un homme s'essaie au vocabulaire gestuel féminin – tout cela en une joyeuse immersion dans les partitions de György Ligeti et d'Eugène Ysaÿe. Le violoniste et le pianiste sont quant à eux activement impliqués dans la théâtralité chorégraphique, au-delà de leur rôle de musiciens.

–

Achterland gilt als einer der Meilensteine in Anne Teresa De Keersmaekers Werk. Für diese Choreographie von 1990 entwickelte sie zum ersten Mal spezifische Rollen für männliche Tänzer, die sie ihrer bis dahin vorwiegend weiblichen Compagnie hinzufügte. Ein Spiel mit Geschlechterrollen voller Ambiguität, das Grenzen verschwimmen lässt.

–

Achterland is a seminal choreography in Anne Teresa De Keersmaeker's highly individual body of work. It was for this 1990 production that she first wrote specific dance material for men, adding three male dancers to her then predominantly female company. The dominant femininity and minimalism of several earlier Rosas pieces give way to an ambiguous no man's land, playfully blurring boundaries and signs with dancers performing around a violinist and a pianist in the centre of the stage.

—
WORK/TRAVAIL/ARBEID
2015

ACCESSIBLE EN CONTINU / DURCHGEHENDER EINLASS / CONTINUOUSLY ACCESSIBLE

Anne Teresa De Keersmaeker Concept, choreography
Rosas: Boštjan Antončič, Carlos Garbin, Marie Goudot,
Cynthia Loemij, Sarah Ludi, Julien Monty,
Michaël Pomero, Igor Shyshko, Thomas Vantuycom,
Samantha van Wissen Dance

Ictus:

Georges-Elie Octors Music director

Jean-Luc Plouvier Piano, Chryssi Dimitriou Flute,

Dirk Descheemaeker Clarinet, Igor Semenoff Violin,

Jeroen Robbrecht Viola, Geert De Bièvre Cello

Elena Filipovic Curator

Ann Veronica Janssens Artistic consultant

Bojana Cvejić Dramaturgy

Femke Gyselinck Artistic assistant

Anne-Catherine Kunz Costumes

Gérard Grisey *Vortex Temporum*

Work/Travail/Arbeid was initiated by Wiels Contemporary Art Centre and Rosas and has been made possible with the support of De Munt / La Monnaie, Bozar Centre For Fine Arts, Kaaitheater, Kunstenfestivaldesarts, Ictus, BNP Paribas Fortis, Fondation BNP Paribas, Wiels Patrons, and Rolex Institute.

—
15.04. 16:00

Lecture series:

Lecture by Elena Filipovic (E)

Que devient une chorégraphie une fois présentée selon les codes d'une exposition ? Cette question est au centre de *Work/Travail/Arbeid*. Anne Teresa De Keersmaeker y a répondu en ré-imaginant sa pièce *Vortex Temporum*, créée en réponse à l'œuvre musicale de Gérard Grisey, selon les conditions temporelles, spatiales et perceptives d'une exposition. Après le Wiels, la Tate Modern, le Centre Pompidou et le MoMA, c'est au tour du red bridge project de présenter cette pièce majeure dans le Grand Hall du Mudam.

—

Was würde es bedeuten, wenn eine Choreographie wie eine Ausstellung präsentiert werden würde? Diese Frage bildet den Ausgangspunkt von *Work/Travail/Arbeid*. Als Antwort imaginiert Anne Teresa De Keersmaeker ihr Stück *Vortex Temporum* auf die gleichnamige Komposition von Gérard Grisey neu für die grundsätzlich anderen zeitlichen und räumlichen Bedingungen einer Ausstellung. Nach MoMA, Tate Modern, Centre Pompidou und Wiels zeigt red bridge project Anne Teresa De Keersmaekers epochale Arbeit zwei Tage lang im Mudam.

—

What would it mean for a choreography to be performed as an exhibition? In 2015, Anne Teresa De Keersmaeker reimagined her piece *Vortex Temporum*, created in response to the polyphony of the eponymous masterpiece of Gérard Grisey, for the radically different temporal, spatial, and perceptual conditions of a museum environment. red bridge project presents Anne Teresa De Keersmaeker's epoch-making work *Work/Travail/Arbeid*, previously shown at Wiels, Tate Modern, Centre Pompidou and MoMA, for two days at Mudam.

04. & 05.05

GRAND THÉÂTRE

20H00

—

**MITTEN WIR IM LEBEN SIND/BACH6CELLOSUITEN
2017**

Anne Teresa De Keersmaeker Choreography

Jean-Guihen Queyras Cello

Created with and danced by

Anne Teresa De Keersmaeker, Marie Goudot,

Michaël Pomero, Julien Monty, Boštjan Antončić

Luc Schaltin Lighting design

An D'Huys Costumes

Music by Johann Sebastian Bach & György Kurtág

Coproduction De Munt / La Monnaie,

Ruhrtriennale, Concertgebouw Brugge, Le Théâtre de

la Ville avec le Festival d'Automne à Paris, Sadler's Wells,

Théâtres de la Ville de Luxembourg, Opéra de Lille,

Ludwigsburger Schlossfestspiele, Elbphilharmonie et

Montpellier Danse 2018

—

04.05. 19h15

Lecture series:

Conférence de Philippe Guisgand (F)

Ce spectacle met à l'honneur l'intégrale des *Suites pour violoncelle seul* de Johann Sebastian Bach, interprétées par le célèbre violoncelliste Jean-Guihen Queyras. La collaboration entre Anne Teresa De Keersmaeker et Jean-Guihen Queyras découle d'un intérêt commun pour l'analyse musicale comme point de départ de leurs interprétations. Dans cette nouvelle production, trois danseurs et deux danseuses (dont Anne Teresa De Keersmaeker elle-même) donnent vie à la partition de Bach. Cette fascinante étreinte entre musique et danse fait étinceler le caractère individuel des six suites, autant que la cohésion de leur projet d'ensemble.

—

Johann Sebastian Bachs *Suiten für Violoncello solo* werden zu den Höhepunkten der westlichen Musikgeschichte gezählt. In der ersten Zusammenarbeit von Anne Teresa De Keersmaeker und dem weltberühmten Cellisten Jean-Guihen Queyras werden die sechs Suiten, gespielt von Queyras, bearbeitet, befragt und getanzt in einer Choreographie für drei Tänzer und zwei Tänzerinnen, darunter De Keersmaeker selbst. Die faszinierende Symbiose von Musik und Tanz enthüllt sowohl das Wesen jeder einzelnen Suite für sich wie auch ihre Wechselwirkung in der Gesamtheit des Zyklus'.

—

This project pays tribute to Johann Sebastian Bach's *Six Suites for Solo Cello* that are performed in their entirety by world-renowned cellist Jean-Guihen Queyras. The collaboration between Anne Teresa De Keersmaeker and Jean-Guihen Queyras was born out of a shared interest in musical analysis as a starting point for their interpretations. In this new production, Bach's score is illuminated by a choreography for three male and two female dancers, including Anne Teresa De Keersmaeker herself. Both the individual character of the six suites and their interconnections emerge from this riveting symbiosis of music and dance.

Fase, Four Mouvements to the Music of Steve Reich © Herman Sorgeloos





Fase, Four Mouvements to the Music of Steve Reich © Herman Sorgeloos





ANNE TERESA DE KEERSMAEKER: A PORTRAIT

BOJANA CVEJIĆ

«What is needed is a genuinely new Western high art dance with movements natural to the personality of someone living here and now, organized in a clear rhythmic structure, and satisfying the basic desire for regular rhythmic movement that has been and will continue to be the underlying basic impetus for all dance.» These words—with which Steve Reich ended his «Notes on Music and Dance» in 1973—could now be read as a disguised historical message. As if they were to summon a choreographer who, in the period of a modernist divorce of dance from music across the Atlantic, and of Tanztheater in Europe, would renew and reinvent a complex and diverse, structural, and above all intimate rapport between dance and music.

Eight years later Anne Teresa De Keersmaeker goes to New York to study dance at the Tisch School of the Arts at New York University, with Reich's *Violin Phase* in her suitcase. The twenty-one-year-old leaves Mudra, Maurice Béjart's school in Brussels, in order to pursue no loftier mission than what she laconically describes later as follows: «I was determined to learn how to choreograph, which nobody taught me how to do and this was the music I liked to dance to.» Thus was born *Fase, Four Movements to the Music of Steve Reich*, De Keersmaeker's first statement on choreography, which revealed an intensive correspondence between rigor in construction and affective vigor in dance expression. In these four dances, as early as 1982, De Keersmaeker's poetic principles and aesthetic affinities emerge: a comprehensive structural approach to

composing movement and sculpting space, time and energy in relation to music, an intricate play of repetition and difference that challenges and sharpens the perception of the becoming-same in the different, and the becoming-different in the same, and, above all, an economy of movement material from which various structural and expressive qualities unfold.

In *Rosas danst Rosas*, not only are the choreographic principles furthered; they develop into a distinctive idiom of the company that De Keersmaeker founds in 1983. «*Rosas dances Rosas*», or rather itself, is the title that explains the idiom—a subtle fusion between quotidian gestures and abstract formal movement, as well as the punky attitude of four young angry women that work out feminine seduction into a frenzy of stamina and *dépense*. *Rosas danst Rosas* becomes emblematic for a new choreographic signature, and is furthermore widely acclaimed as part of the Flemish Wave of theater and dance in the 1980s, next to the work of Jan Fabre, Wim Vandenkeybus and Jan Decorte.

Following in quick succession from 1983 to 86, the next two performances of the Rosas company—*Elena's Aria* and *Bartók/Aantekeningen*—point in another direction: the theatrical strain that will later evolve to include various experimentations with spoken and sung word, with actors and musicians. To account for the dramaturgical reason behind resorting to heterogeneous sources (literary texts, films, folk songs) De Keersmaeker borrows the words of Yvonne Rainer: «*When I talk about connections and meaning, I am talking about the emotional load of a particular event, and not about what it signifies. Its signification is always very clear, I don't deal with symbols, I deal with categories of things that have varying degrees of emotional load.*» This is to say that words, images and dances alike in her performances never conform to a narrative, or a symbolic plot, as, for instance, in Pina Bausch, yet are always meaningful, expressive in material juxtapositions. Hence, to give an example, in *Elena's Aria*, stillness, the movements of loitering on chairs, fidgeting around them, or spilling over from one to another and reading a text like Brecht's «*Surabaya Johnny*» do not tell a story, but are expressive of a situation—a field of tension—that De Keersmaeker describes as «*what you dance and how you dance when you would actually like not to move any more.*»

Over the next decades, De Keersmaeker will prove the power of choreography to turn the kind of music which would seem alien or resistant to dance, to turn the song, to turn even light and

other kinds of live performative actions into movement. Transposing Cage's dictum about music for an expanded notion of dance in De Keersmaeker's approach signifies the structuring of various situations and materials as choreography in which dynamic, spatial, textural and corporal parameters of movement are exhaustively explored. To paraphrase Cage, everything we do is, or could be expanded into, movement.

De Keersmaeker is an unusually prolific choreographer for the extent of the diversity of her œuvre, comparable only to that of William Forsythe, with whom she also shares intellectual accuracy and excellence in choreographic craftsmanship. Her output counts more than fifty performances in more than three decades. They range from exuberant large-scale group pieces since *Ottone*, *Ottone* (1988), based on Monteverdi's opera *L'Incoronazione di Poppea*, and *ERTS* (1992), in which her choreography to Beethoven's *Große Fuge* was presented for the first time, to more intimate duets and solos in which she advances along a specialized, or new and unfamiliar, strand of inquiry, for example, when she explores a new movement vocabulary and performative realities in her solo *Once* (2002) or in *Small Hands* (2001), created with Cynthia Loemij. De Keersmaeker's œuvre could be classified with respect to various criteria, such as the medium in which predominantly formal dance pieces are distilled from performances using preexisting literary texts (e.g. Büchner, Müller, Handke, etc.) or texts written during the making-process by the dancers (e.g. in *Just Before*, 1997; *In Real Time*, 2000). Her choreography for twelve young dancers, *Golden Hours (as you like it)*, sets Shakespeare's queer comedy (*As You Like It*) into gesture and dancing movement with Brian Eno's cult album (*Another Green World*). Another aspect would be the styles formed from amplifying certain expressive qualities of dance and music in individual works, like the musical post-minimalism in her early works, or postmodern baroque and classicism in *Ottone*, *Ottone*, *Toccata* (1993), *Mozart/ Concert Arias* (1992), *Small Hands*; or the more austere monochromatic linear abstraction that can lead to great improvisational feats in *Zeitung* (2008). The central criterion of differentiation with respect to choice and method of composition is always music.

Music written to be danced to rarely attracts De Keersmaeker. It is, rather, the music which is conventionally considered challenging for dance or for a broader audience that is then reinvented into choreography. Her preferences lie with composers of twentieth-century music—Bartók, Ligeti, Schönberg and Webern—or of

contemporary music, like Salvatore Sciarrino or Gérard Grisey, whose *Vortex temporum* was the centerpiece in an eponymous choreography (2013) and choreographed exhibition *Work/Travail/Arbeid* (at the Contemporary Art Center Wiels, Brussels, 2015). Among more than a dozen composers she has explored since 1982, Reich holds a special place, since his music has provided De Keersmaeker with a source of construction principles in three seminal choreographies—*Fase*, *Drumming* (1998) and *Rain* (2001)—based on *Music for 18 Musicians*. These choreographies almost never literally transpose or visualize the structure of the music, but instead set analogous choreographic principles to Reich's processes. For instance, *Drumming* begins with an extensive dance phrase whose elaboration contrasts with the cellular movement material and sequences in the earlier *Fase*, but also diverges from Reich's original rhythmic cell in *Drumming*. Neither the ensuing contrapuntal techniques with which the choreographic structure in *Drumming* and *Rain* grows and differentiates, nor the geometrical patterns like spirals and stars in which a polyphonic kaleidoscope blossoms are driven by Reich's music. Reich and De Keersmaeker are congenial in their creative evolution from «less is more» to «more is more,» whereby De Keersmaeker's growth and counterpoint of bodily forces parallels Reich's expansion of harmony and timbre. Both works have been recast by the major French ballet companies: *Rain* by the Paris Opéra Ballet and *Drumming* by the Paris and the Lyon Opéra Ballet.

De Keersmaeker has also produced several works in which the music was created in the course of a dance composition—as in the famous *Rosas Danst Rosas*, where the music of Thierry De Mey and Peter Vermeersch develops in parallel with the choreography—or the music has been set in separation from the dance, as in *Zeitung* and *Zeitungung*, in which the pianist Alain Franco interprets the historical development of harmony in Western music through his choice of compositions from Bach to Webern. In all these modalities, choreography stays autonomous and consistent in itself, faithful to its internal complexity.

Between 2007 and 2010, De Keersmaeker's work underwent a radical shift, triggered by a collaboration with the Belgian artist Ann Veronica Janssens, notable for her exploration of light in space, and the French choreographer known for conceptualism, Jérôme Bel, in three performances: *Keeping Still Part I* (2007), *The Song* (2009) and *3Abschied* (2010). What binds these performances together as a veritable trilogy is the suspension of music's role in regulating

rhythm and duration. *The Song* unfolds as a silent concert of a large dance assembly, under which the Beatles' *White Album* furtively runs, bursting out only in a few songs.

In *Keeping Still* and *3Abschied*, De Keersmaeker embarks on an impossible quest imbued with difficulty and risk in the desire to stage the third movement of Mahler's *Lied von der Erde*, «*Der Abschied*,» which speaks of the acceptance of death, together with her ethical concerns for an ecologically sustainable life for the Earth. While in *Keeping Still*, De Keersmaeker is the dancer who explores the formless, immaterial encounter of the body and light, in *3Abschied* she inserts herself as a ghost dancer amid an orchestra playing Mahler's music, becoming its singer in the third part, in spite of her modest, amateur singing capabilities. This is a moment of transgression, of deliberate renunciation of one's own artistry, a kind of death-offering to Mahler's music, but also to the Earth to which the choreographer dedicates herself politically. In sum, the trilogy *Keeping Still Part 1 – The Song – 3Abschied* is a project that interrogates dance categorically: a sensibility to the phenomena of movement and light; composition as self-organization of individual vs. group; and lastly, the desire, reason and courage to contest aesthetic barriers in singing. After such a radical venture into silence, stillness and impotence, De Keersmaeker returns again—with a difference—to remarkable subtleties and complexity in contrapuntal choreography in *En Attendant*, a choreography conceived for a performance at dusk at the Cloître des Célestins in Avignon. *Cesena*, co-signed by the musical director Björn Schmelzer (and his ensemble Graindelavoix), presented yet another step forward in the choreographic investigation of the musical style *Ars subtilior* and its historical context of the calamitous fourteenth century on a large scale of vocal-kinetic counterpoint embodied in dancers singing and singers dancing. *Cesena* premiered at dawn in the Palais des papes at the Festival d'Avignon.

In recent years, we have seen De Keersmaeker return to the stage as a dancer again. Not only in the world-tour revival of *Fase*, *Rosas danst Rosas* and *Bartók/Mikrokosmos*, but also in an intimate trio co-danced with Boris Charmatz, and Amandine Beyer playing violin. In *Partita 2* (2012) her «walking is her dancing»—the choreographic principle she has been developing since her encounter with fourteenth-century polyphony in the Avignon pieces—is entangled with the vigorous, eloquent and wildly expressive dance idiom of Charmatz.

Last but not least, the world of dance without De Keersmaeker would not only miss an original authorial contribution that has been growing since the 1980s until the present; it would simply be unimaginable today. In 1994 De Keersmaeker founded the contemporary dance school P.A.R.T.S. together with Bernard Foccroulle, then director of the Belgian national opera De Munt / La Monnaie. P.A.R.T.S. has become the leading force in breeding generations of new choreographers and dancers in Europe who often represent the most experimental and versatile artists in the field of dance.

Recently, Anne Teresa De Keersmaeker began to transmit her repertoire, particularly *Rosas danst Rosas* and *Rain*, to the younger multi-national generations of her Rosas company. She has also rewritten some of her pieces such as *Verklärte Nacht*, created in 1995 and reworked in 2014, and *A Love Supreme* from 2005 which she redeveloped in 2017. In addition, De Keersmaeker staged the opera *Cosi fan tutte* by Wolfgang Amadeus Mozart at the Opéra de Paris in the season 2016/17 and premiered her newest choreography *Mitten wir im Leben sind/Bach6Cellosuiten*.

—

Bojana Cvejić is a performance theorist and performance director based in Brussels. She is a co-founding member of TkH editorial collective, with whom she has realized many projects and publications. She wrote and edited several publications about Anne Teresa De Keersmaeker, including three books published as part of the series A Choreographer's Score. Cvejić received her PhD in philosophy from the Centre for Research in Modern European Philosophy, London.

—

This text was first published as Bojana Cvejić, Anne Teresa de Keersmaeker, Portrait, Programme du Ballet de l'Opéra national de Paris, Drumming Live, July 2017. Reprint with kind permission by Opéra national de Paris.

Rosas danst Rosas © Herman Sorgeloos





Elena's Aria © Herman Sorgeloos





3Abschied © Anne Van Aerschot







Violin Phase - Mudam Luxembourg © Anne Van Aerschot



«MUSIC IS MY FIRST PARTNER»

INTERVIEW WITH ANNE TERESA DE KEERSMAEKER BY LYDIA RILLING

Lydia Rilling: In September 2017 you opened the red bridge project by dancing *Violin Phase* at Mudam. This piece dates from 1982 and was your very first choreography. How does it feel to dance this work again?

Anne Teresa De Keersmaeker: It is exceptional to stay with a dance for more than 35 years. This dance is the DNA of my practice as a performer and also as a choreographer. It is sheer pleasure. Somebody described the dance once as a squared circle. Maybe that is a good definition of my way of dancing. There is a whole number of aspects that are very characteristic of the dance: the underlying geometry, the notion of maximizing a minimal amount of vocabulary, the natural movement—the movement follows the architecture of the body because there is a very big notion of flow but no architectural extension of the body. For example, the arms never go over the shoulders. It is almost close to folkloric dances—turning, stepping and hopping as the most simple ways of dancing.

I am grateful that I still can dance this piece and that my body allows it. Of course, my body carries the memories of a lifetime experience. On a professional and on a private level: being a choreographer, a dancer, a mother, a woman. That is all in it.

LR: What role does the space around you play in *Violin Phase*?

ATDK: It is different in a black box theatre than in an open space like Mudam or MoMA. In the black box you have the frontal space and the sides. But at Mudam or MoMA the public is standing around you and shapes the space. It is sort of a natural way, as in a market place, where somebody starts to turn and to dance and everybody forms a circle around him or her. As the dancer, you sculpture the space around you through your steps, gaze and upper body and the flow.

A circle, as it forms the dance floor in *Violin Phase*, has a number of characteristics. It is very continuous, allows endless variations, and can eventually become spiraled. It is like a branch of infinity. But a circle can also be closed and not leave an opening. More and more with age, for me the circle has become less and less an underlying pattern but rather a volume. With a circle, you basically have four elements: a center, the border, the space inside and outside. You have a territory that is defined. The circle is the most democratic form also in relationship to the performer and how it is perceived because everybody is at the same distance from the center. It is a very harmonious form.

LR: You always have been a contemporary listener—starting with *Violin Phase* that was only 15 years old when you developed your choreography, to Gérard Grisey's chamber music composition *Vortex Temporum* from 1994–1996, on which your milestone work *Work/Travail/Arbeid* is based. There is no other choreographer of your standing with such an intimate relationship to contemporary music. What has always drawn you to contemporary music—as a listener, dancer and choreographer?

ATDK: That is an interesting question. Initially it had to do with my environment at Rosas. I have always been surrounded by very good musicians, composers and conductors. The physical presence of the Ictus ensemble right next to Rosas and the direct interactions—you cross the musicians and hear their music in the rehearsal space—have been a source that shaped my knowledge of music and incited my interest in contemporary music. In addition, my collaboration with Bernard Foccroulle has been very important to me as he guided and invited me to discover a lot of music. Thierry De Mey was important too because he comes out of film but his interest was never limited

to contemporary or classical music. He had a very wide interest in music: Ancient music, popular, jazz, ethnic music—music «tout court». Music has been my first partner through these people.

Music always reflects the world and the time in which it was made. Something quite crucial happened from the beginning of the 20th century onwards. The natural bond between music and dance was to a certain extent not broken but at least questioned. Even though some of the great works of the 20th century were written with a connection to dance: *Le Sacre du printemps*, *Prélude à l'après-midi d'un faune*, *Jeux*... These works mark the history of contemporary music. Nevertheless, because of the explosion of harmony and the absence of pulse this natural bond between music and dance was seriously questioned or even abolished. However, I do not find it a moral responsibility but I have always had a very keen interest in the music written after 1900. I have a strong relationship to Steve Reich but also to Béla Bartók. Scores like Gérard Grisey's *Vortex Temporum* and *Violin Phase* by Steve Reich are at the same time an invitation to dance and a challenge. 30 years ago for me the music of *Violin Phase* was like a fiddler standing up on the market and saying: «*I am playing the violin and you are going to dance.*» *Vortex Temporum* is an extremely complex work. It was only after many years of learning how to choreograph by taking on challenging scores that went from Monterverdi to *ars subtilior*—the 13th century music that is very layered and polyphonic—and by going step by step through how we can embody those ideas, how I can find a choreographic answer to this musical statement, that a couple of years ago I felt like I had enough craftsmanship, understanding, knowledge from that music to develop a choreography. So it is an ongoing search.

LR: If contemporary music often does not offer a «natural» bond with dance what does a composition like Grisey's *Vortex Temporum* offer you instead?

ATDK: The specific status of this music. This music is hard to categorize because it has so many different aspects—from the musical material to the pulse that becomes liquid. This music is very primal and structured at the same time. For me, the effect of seeing the musicians play this music, and their physicality, have been crucial—the proximity of the instruments and the

physical action. Moreover, Grisey has developed a nearly scientific approach to what sound is. He analyzed sound as a material with a computer and then put the results back into acoustic music. This is a very interesting procedure. To a certain extent, working with ancient music, such as *ars subtilior* with its complexity, trying to find choreographic solutions to embody this complexity, helped me to find my way to approach the complexity of music like by Grisey. It is closely connected to my fascination—like many composers—with counterpoint: in perceptibility, complexity, in clarity and in flow.

LR: You mentioned the important role of the physicality of the musicians for the development of your own work. Is this physicality the main reason why you always prefer to perform with live musicians?

ATDK: I like this natural bond between music and dance. It is the most natural way when somebody takes the violin and starts to play or to clap (*starts clapping herself*). The most simple way to make music is singing. It happens through the body. Even playing an instrument, which is the body's prolongation, creates something through the body. It was the effect of the physical proximity of Ictus. My practice and my craftsmanship have been highly influenced not only by analyzing scores of composers but also by observing the practice of musicians—how they organize their time and their space, how they work, make music together. I stole a lot from them (*laughs*).

LR: Your work is performed all over the world. However, Luxembourg has presented your work from an early point on. Tell me about your relationship to Luxembourg.

ATDK: I have a very long relationship to Luxembourg. 2004 was the beginning of the close relationship of Rosas, myself and the Grand Théâtre during which nearly every year we have come to perform here. You must know that for a dance company like Rosas faithful partners are absolutely crucial to create structures and the possibility to develop our work continuously. There are not that many places where we have a relationship to organizers, people who help us to produce, and with audiences over many years: Luxembourg, Brussels, Antwerp, London. Luxembourg and the Grand Théâtre—first with Frank Feitler, now with Tom Leick—was one of these places where I really had a very strong sense that we are building something with an audience. Over

all those years, the theatre has been an extremely loyal partner. This has been of vital importance to the continuity of the work.

LR: What does it mean for you as an artist to discover other cultural institutions and new audiences in Luxembourg? What does the red bridge offer you?

ATDK: This is the first time that I see a collaboration between different houses in Luxembourg. It is quite rare that organizers in cities are not fighting their territories but work together. To perform at Mudam, Grand Théâtre and the Philharmonie gives me, as well as the public, the opportunity to fuse things that belong together but often are difficult to bring together. It corresponds to different areas that interest me. People can see the evolution of the work and are confronted with different aspects of it. As said, since the 1980s music has been my first partner. Visual arts became important at a certain point, mainly through my collaboration with Ann Veronica Janssens. The aspect of working with live music, for example with large orchestra, is of course exceptional. So I think at the same time it is the continuity of the work, of something that has been built over long periods of time, and it is definitely a new phase. People speak a lot of bringing different disciplines together, visual arts, music, dance, theatre but my experience of many years is that very often communities are quite gated. Visual art people go to visual art, classical music people go to classical music, ballet people go to ballet performances etc. So I am really very happy that we were able to build this program that extends over a full year and that started at the very beginning with *Violin Phase* and will close with *Mitten wir im Leben sind/Bach6Cellosuiten*.

LR: If you look at your five works red bridge project presents—ranging from 1982 to 2017—do you mainly see the differences between them or the continuity they outline?

ATDK: They span a long period of time and there are big gaps between them. But they all have a very strong relationship to music. That is important. They go the very early piece, *Fase*, where I dance myself, to *Achterland*, which was the first form where I brought music and dance together and choreographed the musicians into it. It is also the first time I choreographed for male dancers. *Verklärte Nacht* was a new way of dealing with repertoire: I rewrote my choreography. It was something

quite crucial for me in my relationship to the musician and conductor Alain Franco (who also conducts in Luxembourg). Coming to Bach and the *Cello Suites*: it has been an exceptional experience to work with Jean-Guihen Queyras. It is nice that I start with *Violin Phase* and finish with Bach where I dance myself. Because before I am choreographer I am still a dancer first.

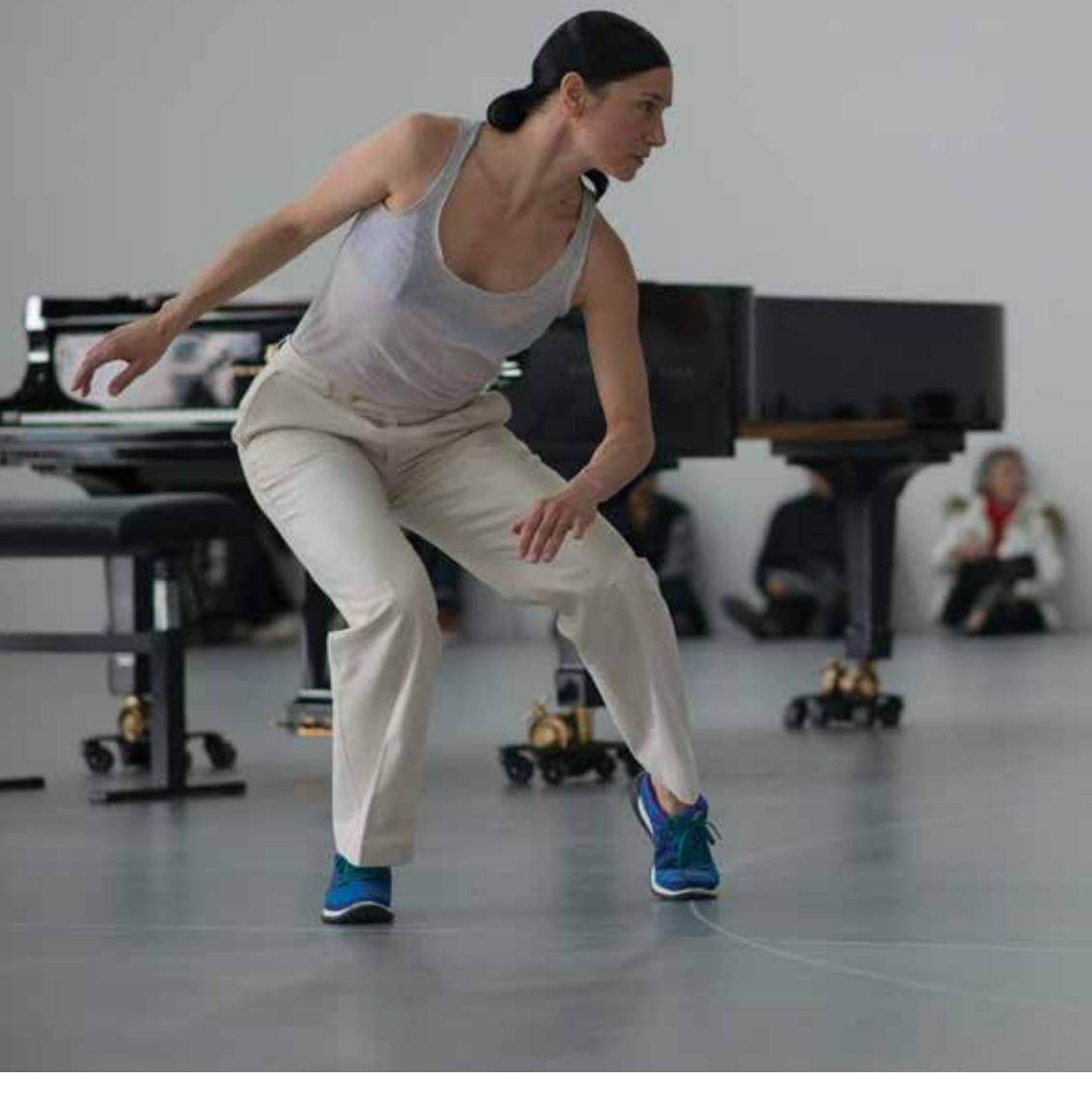
Lydia Rilling is a musicologist, curator and music journalist specializing in contemporary music and music theater. Since 2016 she has been Chief Dramaturg at Philharmonie Luxembourg where she also directs the rainy days festival. She studied Musicology and Comparative Literature in Berlin, Paris, and St. Louis, was a Visiting Scholar at Columbia University in New York and taught musicology at Universität Potsdam from 2011 to 2016.

Achterland © Herman Sorgeloos





Work/Travail/Arbeid - Centre Pompidou © Anne Van Aerschot





ANNE TERESA DE KEERSMAEKER : ESSAI DE PORTRAIT CHORÉGRAPHIQUE

PHILIPPE GUISGAND

Anne Teresa De Keersmaeker entreprend à dix ans un cursus de danse classique à Bruxelles. Puis elle suit les cours dispensés à Mudra. L'effervescence qui règne dans l'école créée par Béjart permet aux danseurs de cultiver une approche éclectique où les travaux d'élèves se transforment rapidement en première création. À Mudra, la jeune femme fait aussi la rencontre décisive de Fernand Schirren, son professeur de rythme, en qui elle reconnaît un maître qui aiguisera son intérêt pour les dialogues qu'entretiennent musique et danse. C'est là encore que la jeune danseuse propose sa première œuvre (*Asch*) en 1980.

Puis De Keersmaeker part aux États-Unis compléter sa formation au département de danse de la Tisch School of the Arts à New York. Elle y demeure un an et approche ainsi au plus près la danse postmoderne américaine. De retour à Bruxelles en 1982, elle crée *Fase, Four Movements to the Music of Steve Reich*, un duo avec Michèle Anne De Mey. Ce spectacle est un jalon incontournable dans l'histoire des arts scéniques en Belgique. Jouant sur quelques phrases corporelles indéfiniment répétées, déclinées et interprétées avec des intensités aux nuances variées, il a été reçu comme une provocation, entraînant des adhésions enthousiastes et des réactions de haine. La pièce annonce plus discrètement la composition complexe qui sera développée par la suite et un statut de l'interprétation qui différencie De Keersmaeker de la froideur et de la distance des postmodernes américains. En 1983, De Keersmaeker crée la compagnie Rosas et une nouvelle pièce intitulée *Rosas danst Rosas*. Les deux spectacles

semblent à l'époque ne jamais devoir s'arrêter de tourner. En trois ans, De Keersmaeker s'impose comme une figure de proue de la « nouvelle danse ». Le répertoire s'enrichit en 1984 d'une nouvelle création, intitulée *Elena's Aria*, d'où émerge une question : faut-il continuer dans une manière qui a contribué au succès foudroyant de la jeune chorégraphe ou bien chercher d'autres voies artistiques ? C'est la deuxième voie qui sera incontestablement choisie dans un mélange de danse, de texte et d'images.

Déjà une forme de composition s'impose avec l'utilisation de « phrases de base », centrale dans son processus artistique et qui conditionne son esthétique. Une phrase de base est une séquence de mouvement conçue comme un germe, une cellule originelle qui se déploie dans l'œuvre tout entière en compositions savantes. Par ailleurs, dès les premières pièces, s'impose une danse du haut du corps où les bras créent et entretiennent la rotation, figure majeure de *Fase* ; dans *Rosas danst Rosas*, ce sont encore autour des bras que s'organise la motricité au sol ; puis dans une posture assise et enfin debout quand les bras lancés donnent l'impulsion vers l'avant ou autour de l'axe dorsal pour tourner. On retrouvera dans de nombreuses pièces ultérieures cette priorité accordée aux bras – tant sur le plan graphique que dans les variations d'énergie. Ce travail par expansion d'un centre, situé très haut, s'appuie sur l'énergie emmagasinée par les relâchés de bras : le balancé permet de faire surgir une nouvelle forme qui va se déconstruire lentement. Se crée ainsi une ponctuation haletante, intense et brève, puis adoucie plus longuement.

Mais le style s'affirme aussi par un parti pris interprétatif original : là où Lucinda Childs n'avait pas peur de broder cent fois le même pas, De Keersmaeker relance la forme pour mieux l'épuiser, en laissant varier, s'altérer, voire se dégrader sa réalisation. Cette dimension l'écarte de l'esthétique minimaliste pure qui repose sur un mouvement désaccentué et neutre. Pour la Flamande, il s'agit plutôt d'imposer l'idée que la moindre différence d'interprétation du mouvement est lourde de sens dans la perception des états de danse par le spectateur. Chez les danseurs de Rosas, le sens ne se situe pas en embuscade derrière le mouvement (comme s'il était constitué d'avance sous forme de thème : amour, haine, joie, peine, etc.) ; il est au contraire inhérent à la matière corporelle. Pas de personnage, pas de psychologie, mais des émotions, émanant des structures et des interprètes dans un jeu de dévoilement. À travers l'épuisement des formes transparaît finalement la figure du danseur en une sorte d'autoportrait en mouvement.

En 1987, De Keersmaeker présente *Mikrokosmos*, insérant un moment purement instrumental entre deux chorégraphies, marquant ainsi un hommage appuyé à sa principale source d'inspiration. En 1990, *Achterland* dévoile une danse au sol fulgurante, élément du style qu'affirme la chorégraphe à cette époque. *Erts* succède à *Achterland*. La pièce est un projet ambitieux qui mêle la danse, la musique, des enregistrements de voix, une projection vidéo, des textes de Tennessee Williams, le tout relayé par des moniteurs disposés sur scène. Mais cette pièce contient surtout un moment chorégraphié sur la *Grande Fugue* de Beethoven. De Keersmaeker construit là un archétype de danse contemporaine, une sorte de corps « démocratique » où toutes les parties corporelles sont à la fois appuis, traces et rythmes, en même temps qu'une signature singulière où se rassemble son vocabulaire. *Grande Fugue* apparaît comme un précipité du style de la première période de la chorégraphe : une danse condensée en quelques formes (un saut, des marches, des courses, des roulades au sol) qu'habitent une large palette d'intensités toniques et que tente d'épuiser une exploration extensive.

En 1992, la chorégraphe et sa compagnie entrent en résidence au Théâtre Royal de La Monnaie de Bruxelles (elle y restera jusqu'en juin 2007). L'invitation permet à De Keersmaeker de réaliser trois de ses souhaits : intensifier la relation danse-musique (et notamment travailler avec la musique jouée live), développer un répertoire et fonder une nouvelle école après la fermeture de Mudra. Ce sera P.A.R.T.S. (Performing Arts Research and Training Studios), un lieu propice au partage des expériences et de formation des nouvelles générations de danseurs, chorégraphes, performers et qui nourrira rapidement en nouveaux interprètes la compagnie Rosas.

En 1996, *Just Before* marque le début d'une alternance entre les pièces de « danse pure » et des formes plus théâtrales. Pour ce spectacle, De Keersmaeker est assistée par sa sœur Jolente, comédienne et membre du collectif théâtral Tg Stan. Cette collaboration aura une incidence forte sur les partis pris théâtraux de la pièce. Comme la plupart des œuvres de la chorégraphe, *Just Before* inaugure un cycle d'alternance entre les œuvres de « danse pure » et des créations en lien avec d'autres matériaux dramaturgiques – le texte et l'image notamment – s'impose à la fois comme une étape incontournable du processus créatif et comme élément constitutif de l'œuvre chorégraphique elle-même. Cette alternance s'affirme très radicalement dans les dernières années entre *Just Before* et *Drumming*, puis entre *In Real Time* et *Rain* ou *Bitches Brew/Tacoma*.

Narrows (2003) et *Kassandra-Speaking in twelve voices* (2004). Un autre rythme d’alternance apparaît également : celui d’un travail en effectif réduit qui vient s’ajouter à la grande création de la saison. Ces petites pièces sont souvent l’occasion d’une étude préalable. Ainsi s’offre au regard des spectateurs une partie de l’élaboration de la danse de Rosas ; des solos pour elle ou ses interprètes (*3 Solos for Vincent Dunoyer* en 1997, *Once* en 2002, *Keeping Still* en 2007), des duos-trios où elle danse (*Small Hands* en 2001, *Desh* en 2005), des retours au théâtre (*Kassandra* en 2004) et toujours des confrontations au grand répertoire. À travers ces filiations entre petites et grandes formes, l’œuvre s’affiche aussi comme un *work in progress* permanent.

La notion d’unisson qui présidait à l’élaboration des premières créations a progressivement disparu. Au fil des pièces, ces règles vont se multiplier et se complexifier (unisson, alternance, contrepoint, développement d’un motif, répétition, etc.). La composition chorégraphique de De Keersmaeker est donc classique en ce qu’elle fait appel à des « structures claires » inspirées des principes musicaux. Sur cette structure s’ajoute une complexité parfois ésotérique, par plaisir ou par fascination, un fouillis de couches structurelles plus ou moins autonomes : le cercle, la spirale, la symétrie, la série de Fibonacci, qui obligent la compagnie à inscrire au sol les trajets horizontaux. Dans la plupart des pièces ultérieures, ces trajectoires dansées s’interpénètrent de façon tellement complexe que l’œil perd l’architecture de l’espace : le raffinement se mue alors en syncrétisme et le spectateur s’abandonne ou s’étourdit.

Enfin, il faut évoquer les dialogues avec la musique qui constituent la marque de fabrique de l’artiste. À travers ces créations, De Keersmaeker est allée vers des formes variées de musiques : baroque (Purcell, Bach), classique (Mozart, Beethoven), moderne (Bartók, Berg, Schönberg), contemporaine (Cage, Ligeti, Reich, De Mey), musique d’opéra (Monteverdi), musique populaire (Joan Baez, les Beatles), jazz (Miles Davis ou John Coltrane), musique indienne... Ces rencontres ont fondé l’image d’une chorégraphe musicienne pour qui la musique constitue une donnée fondamentale et organisatrice de son travail. De Keersmaeker ne part pas de la musique en tant qu’elle la touche ou l’émeut ; elle fonde son activité de composition, sur la partition, la structure de l’œuvre et ses ressorts formels. D’une certaine manière la chorégraphe lit la musique avant de l’écouter (commençant toujours par une analyse en profondeur de la partition). D’abord (1982–1985), la partition est abordée comme un maître autoritaire à défier – on le voit dans *Rosas danst Rosas* où

les danseuses sont précipitées contre un mur de musique glacial et impitoyable. Puis s'ouvre une période où la danse prend une distance avec le cérémonial de la grande musique mais en épouse les principes : thématisme, polyphonie, variations. Dans un troisième temps (après 1995), les ressorts formels de la partition ne sont plus regardés que de très loin, et la danse impose plutôt son contrepoint « à la manière » de voix musicales additionnelles. *Rain* – probablement le chef-d'œuvre de De Keersmaeker – en représente l'exemple le plus éclatant. Enfin, émancipée de la partition et maîtrisant son art de la composition, la chorégraphe entre dans le temps de l'altérité où la musique est davantage regardée pour ce qu'elle provoque corporellement. Ainsi, le simple postulat « ma marche est ma danse » préside à la composition d'*En Atendant* (2010) et *Cesena* (2011). Ici, De Keersmaeker se confronte à l'*Ars subtilior*, une forme musicale polyphonique complexe du 13^e siècle, à laquelle la chorégraphe oppose un retour à la sobriété où chaque danseur croise son parcours à ceux des autres dans des trajectoires linéaires et latérales (*En Atendant*) ou en suivant une sobre circularité (*Cesena*) – et ce après deux décennies de compositions virtuoses en spirales.

À la fois hypercomplexe et capable de dessiner une danse reconnaissable entre toutes, cartésienne mais cherchant constamment l'émotion du mouvement, musicienne et proche des textes, Anne Teresa De Keersmaeker est assurément une des chorégraphes majeures de ce passage entre deux siècles.

–

Philippe Guisgand est professeur des universités et chercheur au Centre d'Étude des Arts Contemporains (Université de Lille). Il enseigne également l'analyse chorégraphique et l'esthétique au Département Danse de l'Université de Lille.



Golden Hours (As you like it) - La Monnaie / De Munt © Anne Van Aerschot



Drumming © Anne Van Aarschot





Rosas dans Rosas - Rehearsals © Anne Van Aerschot





FAIRE ÉCOLE. L'ART À L'EPREUVE DE SA TRANSMISSION

CHRISTOPHE WAVELET

P.A.R.T.S. (acronyme pour *Performance Arts Research & Training Studios*) est une école internationale qui forme des artistes chorégraphiques. Elle dispense deux cursus distincts : formation et recherche. Fondée en 1995 à l'initiative d'Anne Teresa De Keersmaeker qui en assume la direction, ce sont quelque trois cent cinquante danseurs et chorégraphes provenus de cinq continents et d'une soixantaine de pays qui s'y sont à ce jour formés, au gré de douze générations successives d'étudiants. Les lignes qui suivent tentent de déplier certains enjeux relatifs à la transmission des pratiques artistiques et aux questions qu'aujourd'hui elle soulève.

Histoire(s) de formation

Anne Teresa De Keersmaeker s'est formée à Mudra (1970–1988), l'école fondée à Bruxelles à l'initiative du chorégraphe marseillais Maurice Béjart (1927–2007), qui y dirigea aussi son Ballet du 20^e siècle (1960–1987). L'histoire de cette école et du rapport qu'avec elle Anne Teresa De Keersmaeker a entretenu autant que la motivation, sept ans après sa fermeture, de fonder une nouvelle école de dimension internationale dans cette même ville et destinée à la formation des danseurs et chorégraphes a été maintes fois relatée dans différentes publications, je n'y reviens pas ici¹. Au terme de ce cursus, Anne Teresa De Keersmaeker compte au nombre des innombrables danseurs européens qui se rendent à New York afin d'y compléter

¹ Dominique Genevois, *Mudra, 103 rue Bara : L'école de Maurice Béjart 1970–1988*, éditions Contredanse, Bruxelles 2016.
P.A.R.T.S., 20 Years, 50 Portraits, Bruxelles, Theo Van Rompay éd., 2016.

leur formation. Cela dans une époque où, avant la mondialisation des productions et la diffusion des œuvres chorégraphiques, la psycho-géographie commune à ce milieu artistique européen se pensait encore selon une logique de grands « centres ».

Entrée en vigueur depuis peu dans les colonnes de la presse francophone, l'appellation récente de « danse contemporaine » y signale alors une constellation de travaux d'auteurs nouveaux venus. Elle succède, à l'aube de cette décennie, à celle de « danse moderne » après que l'émergence de conceptions inédites de l'art chorégraphique a connu un essor particulièrement significatif sur les scènes d'Europe occidentale. Non moins problématique que celle d'« art contemporain », dont elle constitue une extension ou une déclinaison, cette catégorie entend certes signaler aux lecteurs l'émergence dès cette génération de travaux. Mais en les subsumant, elle vient aussi artificiellement homogénéiser ce qu'ils ont de distincts et qui engage des politiques de l'art très sensiblement différentes entre elles.

Théâtres et festivals chaque saison plus nombreux y relaient désormais les travaux d'une génération qui invente ces fictions scéniques où les conceptions neuves de ce que peuvent corps et gestes libèrent le jeu d'écritures et de langages inédits, de New York à Wuppertal, de Vienne à Lisbonne, de Florence à Madrid et de Stockholm à Berlin. En France, elle motive une politique culturelle publique ambitieuse qui en relaie la vitalité, grâce notamment à la création de dispositifs et d'institutions ad hoc (subventions publiques, écoles et centres chorégraphiques nationaux). Même chose en Belgique, où la partition politique et administrative bicommunautaire des subsides opère toutefois selon d'autres logiques. C'est dans ce contexte qu'Anne Teresa De Keersmaeker se signale successivement par une série d'œuvres dont la réception enthousiaste s'étend sans tarder sur différents continents, établissant ainsi sa réputation internationale. Quelques années plus tard, elle n'a que trente-cinq ans au moment où, avec quelques interlocuteurs privilégiés et épaulée dans cette tâche par le fidèle Theo Van Rompay, elle fonde et assume la direction de P.A.R.T.S. « *Possibilité de faire un commencement* », eut dit Kafka : instituer est geste rare.

Entre rupture et continuité, cette nouvelle école relance le vœu moderniste d'une formation spécialisée, et avec lui les dés du projet d'institutionnalisation de l'art chorégraphique imaginé par danseurs et chorégraphes dès les trois grands congrès inauguraux organisés

dans l'Allemagne de Weimar (1927, 1928, 1930). Où déjà se discutait polémiquement le statut de la danse envisagée comme profession et l'art chorégraphique comme pratique artistique autant que sociale, dans un contexte indissociablement culturel, économique et politique. Et déjà selon des conceptions de l'art hétérogènes².

Un lieu

Un espace n'est pas un lieu. Un lieu, c'est à la fois « *un système de raison et un espace polémique*³ ». Comme toute école d'art, P.A.R.T.S. est un tel lieu. Certes, les orientations et priorités structurelles déterminent les conditions de travail que sa nomenclature d'enseignements et la distribution de leurs horaires de cours matérialisent. Il définit des priorités et les structure : il fournit un cadre. Voilà pour le « système de raison ».

Mais qu'en est-il de « l'espace polémique », dialectiquement indispensable ? Si le propre d'une institution consiste à disposer ce cadre opératoire historiquement motivé qui vient d'être évoqué, ce serait commettre un flagrant excès de vitesse que de confondre « cadre » et « sol ». Le cadre est épistémologique, le sol est pratique. À la fois psychique et corporel. Chaque danseur, chaque chorégraphe a de cela une connaissance intime (et de même chaque photographe, cinéaste, sculpteur, architecte, etc.).

Car si le cadre institutionnel est fourni comme préalable, comme découpe et comme limite, le *sol*, lui, est toujours à construire : sol non seulement physique mais également symbolique. Et plus précisément, ici : *artistique*. Ce que le battement des gestes et des mots conçus comme processus cognitifs et traductifs permet de travailler.

Tout particulièrement lorsque les candidats à une telle carrière proviennent de langues, de contextes et de cultures aussi nombreux et hétérogènes qu'à P.A.R.T.S., véritable laboratoire de l'altérité où jusqu'à vingt-cinq langues par génération sont parlées et pensées (l'anglais y étant véhiculaire, sauf pour les natifs). Or sur ce point précis, ce que l'expérience d'y travailler apprend, c'est que les « professeurs » n'en savent pas plus que les « étudiants ». Construire ce « sol » symbolique et artistique, ce sol commun nécessairement multiple et hétérogène, ne saurait en effet relever d'aucune formule

² Laure Guibert, *Danser sous le Troisième Reich*, Éditions Complexes, 2000. Pour une bibliographie mise à jour en langue française, on se reporterà au portail documentaire du Centre national de la danse à Paris.

³ Jacques Rancière, *Aux bords du politique*, 1998, p.65.

préalablement établie qu'il suffirait d'appliquer afin d'en vérifier l'efficace. Au contraire, ce n'est qu'au gré d'une conjonction, non seulement des apprentissages mais aussi des expérimentations et des discussions que se fraient, s'imaginent et se travaillent ces « nous » d'hypothèse, indissociables du « je » artistique auquel quiconque vient y étudier se promet.

Politique de la transmission

À l'instar d'autres pratiques sociales, l'art est confronté à la question de sa transmission en tant qu'enjeu politique. Or, si l'art peut être transmis, c'est d'abord parce qu'il est lui-même cet opérateur de transmission garant des identifications collectives. C'est en effet à travers la transmissibilité des formes, des idées, des manières de sentir ou de dire et des savoir-faire techniques que les sociétés éprouvent la solidité des identifications qui les constituent. Miroirs du collectif, les fictions que toute pratique de l'art suscite constituent dès lors cet enjeu décisif que toute « politique culturelle » gagnerait à ne jamais perdre de vue. Car cette transmissibilité n'est jamais garantie une fois pour toutes. Au contraire, chaque époque doit s'en redonner la possibilité et, de même, les moyens. Aujourd'hui, un triple péril pèse sur elle, auquel tout enseignement digne de ce nom tente à sa manière de riposter : la stérilisation des formes d'expériences collectives, les risques de repli sur soi et, conjointement, la confusion si souvent entretenue entre art et communication.

Poétique, politique

Nul geste artistique n'est jamais exempt d'implications politiques. De même, les œuvres de l'art. Toute poétique implique et engage en effet une certaine politique. Encore reste-t-il, devant chaque occurrence, à déterminer laquelle et ce qui la motive. Or, c'est précisément ce travail qui est commun aux pratiques des artistes et à l'activité de réception à laquelle elle donne lieu côté spectateurs (auditeurs, lecteurs, visiteurs). Travail de déchiffrement, qui suppose de part et d'autre que « l'art » y soit moins conçu comme outil de divertissement ou de vérification des hiérarchies sociales que comme exercice de la liberté, travail d'émancipation et puissance expérimentale de pensée.

Partages

Art et politique ont ceci de commun qu'ils construisent des *fictions*, c'est-à-dire « *des réagencements matériels de signes et d'images, des rapports entre ce qu'on voit et ce qu'on dit, entre ce qu'on fait et ce qu'on peut faire*⁴. » Art et politique suscitent donc historiquement des scènes multiples et hétérogènes, qui s'élaborent afin de travailler formes et sens, indissociablement. Sur ces scènes se jouent et s'affrontent des conceptions distinctes de ce qu'il convient d'y entendre et d'y faire. Les écoles où s'enseignent et se transmettent les pratiques de l'art n'y font bien sûr nullement exception : elles reflètent ou réfractent cette réalité divisée, à l'écart des pieux discours de comices culturelles. C'est pour cela que les enseignants n'ont pas à s'y accorder sur une conception consensuelle de l'art ou de sa transmission. C'est au contraire cet *exercice en acte* du dissensus, que chaque enseignement instruit à sa manière, qui permet à quiconque les fréquente de se familiariser avec des conceptions distinctes ou antagonistes. Ceci afin de déchiffrer l'énigme de son désir de danser ou de chorégraphier, autrement dit de son désir d'*art* et de ce qui le motive.

Vu d'Europe

Ici et là en Europe, certaines écoles comportent ce nom d'*art* dès leur intitulé (*Art Schools*). Mais comment l'entendre ? Doit-on comprendre que l'on y formerait des étudiants qui apprendraient à se familiariser avec TOUT l'éventail des arts ? Nullement. Ce qu'on y enseigne, ce sont certains *media* que des noms spécifient : installation, photographie, performance, peinture, sculpture et quelquefois graphisme, bande dessinée, etc. Autrement dit, ces arts qu'en langue française la nomenclature institutionnelle a nommé « plastiques » à partir de 1972 et que les cultures anglo-saxonnes mondialisées nomment plus volontiers « visuels ». Dans certains cas, plus rares, une fusion ou une diversification y a été opérée, avec pour but d'y conjoindre en outre ce que l'on qualifiait jadis d'arts « appliqués » (*Applied Arts*) : céramique, typographie, reliure, tissage, vêtement, etc.

On n'y enseigne toutefois ni la littérature, ni l'architecture, ni la musique, ni le cinéma, ni le théâtre, ni... la danse ou la chorégraphie. Pour chacun de ces champs en effet, des écoles « spécialisées » existent. P.A.R.T.S. est l'une d'elles. Et si l'ancien système des

⁴ Entretien avec Jacques Rancière, revue *Alice*, N° 2, été 1999.

Beaux-Arts a fait long feu, on ne saurait pourtant en déduire que le vœu d'un *dialogue des arts* – hérité des Lumières ou du romantisme d'Iéna via l'histoire des avant-gardes historiques (du futurisme à Dada, du constructivisme au Bauhaus et de Black Mountain College à l'art minimal ou conceptuel) – aurait, depuis lors, trouvé une traduction institutionnelle ad hoc. En effet, aucune école n'abrite à ce jour l'ensemble des régimes de pratique au gré desquels s'épelle et se travaille ce fameux nom d'*art*. D'où ces partages, cette division dont il demeure institutionnellement l'objet pour notre temps. Historiquement déterminé, cet état des choses reste toutefois possible de reconfigurations. Surtout si l'on veut bien se souvenir qu'en matière d'*art*, le tribunal de l'histoire reste une perpétuelle cour d'appel et que chaque époque redistribue les lignes de celles qui l'ont précédé.

Legs modernistes, interrogations actuelles

Il est certes aujourd'hui des écoles où ce nom d'*art* et le vœu de sa transmission se déclinent selon des intitulés spécifiques : « danse », « théâtre », « arts de la scène », « musique » ou « son », « cinéma », etc. Pourtant, le sens des mots « danseur » ou « chorégraphe » – et avec eux celui d'« artiste » – n'ont cessé d'être remis au travail, au gré de reconfigurations historiques des pratiques et de ce qui chaque fois les motive. Car de même que depuis l'aube de la modernité, l'*art* n'est l'objet d'aucune définition historiquement stable, aucun modèle d'enseignement ne saura jamais suffire à garantir sa transmission afin de reconduire sa possibilité (sauf à satisfaire au vœu des totalitarismes, qui programmèrent la mort de l'*art* conçu comme puissance d'invention). C'est pour cela que l'école d'*art*, « en danse » comme ailleurs, est toujours à faire, à défaire et à refaire.

Inquiétude motrice

L'inquiétude qui travaille et sous-tend l'élaboration de tout cursus de formation artistique repose ainsi sur la discussion relative à *ce qui fait* et à *ce que fait l'art*. Cela, qu'il s'agisse des gestes ou de ce qui les motive (frayage, tracement, texture, écriture). Aujourd'hui, elle invite à porter l'accent sur certaines priorités qui concernent à part égale quiconque enseigne ou étudie au sein de ces mêmes écoles. Car ce qui se travaille, s'éprouve, se pense et se discute en de tels lieux, ce ne sont pas seulement des savoir-faire techniques qu'il s'agirait d'acquérir et de maîtriser avant que des spectateurs auditeurs, lecteurs ou visiteurs ne viennent assurer la réception des gestes qui en résultent. Ce qui s'y éprouve en effet, c'est aussi bien cette très

étrange nécessité, décisive pour chaque artiste, d'adresser à d'autres (« à qui veut », disait Mallarmé) les fruits de son travail et de ses recherches. Autrement dit, destiner, présenter, performer, exposer, publier et discuter ces mille gestes que des pratiques artistiques permettent d'aventurer, de risquer, de concevoir et de réaliser. Sans oublier l'expérimentation de modes de collaboration et de manières inédites de « faire société » : puissances par où du « je » et du « nous » s'élaborent, au gré de nouages toujours singuliers. Au gré aussi de temps d'incertitude ou de doutes capables de suspendre provisoirement la demande de résultat pour mieux rompre avec l'emprise de récits pré-organisés (kinesthésiques ou gestuels, autant que verbaux). Et reconduisant aussi le vœu d'émancipation qui travaille la modernité artistique, chorégraphique notamment, depuis son envoi.

Pour les étudiants comme pour les enseignants qui y interviennent, c'est dans un rapport de nécessaire réciprocité ou de solidarité que cela s'éprouve au quotidien. Durablement et de manière itérative, le temps d'un cursus de deux ou trois ans. L'enjeu ? Relancer ensemble les dés de ce qui constitue le cœur battant de cela que l'histoire des sociétés nomme ou nommera « art ». Et qui, précisément, fait d'elles des sociétés humaines.

-

Ancien danseur, Christophe Wavelet est chercheur, auteur et curateur dans les domaines de la danse et des arts visuels. De 1996 à 2000, il a été membre du comité de rédaction de la revue politique et culturelle Vacarme. De 2005 à 2010, il a été le directeur artistique de LiFE, Lieu international des formes émergentes, à Saint-Nazaire. Il enseigne également régulièrement dans des écoles telles que P.A.R.T.S. et l'erg à Bruxelles.



Martin Kilvady workshop at P.A.R.T.S. © Tine Declerck





Ballet class by Douglas Becker at P.A.R.T.S. © Bart Grietens



ANNE TERESA DE KEERSMAEKER, DE LA BOÎTE NOIRE AU WHITE CUBE

ROSITA BOISSEAU

La trajectoire de la chorégraphe belge Anne Teresa De Keersmaeker se tisse depuis le début des années 1980 dans un rapport étroit et savant avec la musique. Sa connaissance et son expertise des partitions, qu'elles soient signées Steve Reich, Béla Bartók, Johann Sebastian Bach ou Arnold Schönberg, draine cette ligne de tension créatrice, devenue sa marque artistique, quasiment un label de fabrication haute qualité.

Si cette griffe musicale distingue désormais son œuvre, la Belge, à la tête de la compagnie Rosas, toujours aux aguets pour booster son travail et ne pas se faire rattraper par des habitudes ou un savoir-faire, a sans cesse rapproché son geste des arts visuels. Plus ou moins frontalement mais avec une pensée aiguisée du spectacle total dont la danse est le nerf à vif.

Un exemple : son solo *Violin Phase*, séquence appartenant à la pièce créée en 1982 *Fase, Four Movements to the Music of Steve Reich*. Sur du sable blanc, Anne Teresa De Keersmaeker tournoie, traçant des figures géométriques circulaires comme autant de figures au compas de ses jambes. Filmée par Thierry De Mey en 2002, cette mise sur orbite d'une transe douce laissait derrière elle des traits successifs composant au fil de la danse un tableau abstrait.

Dans la foulée, une installation intitulée *Top Shot* était conçue, qui présente le film projeté sur le sol du lieu d'exposition également couvert de sable. Parallèlement, Anne Teresa De Keersmaeker a

aussi performé *Violin Phase* et *Fase* dans différents musées dont le MoMA à New York en 2011 et la Tate Modern de Londres en 2012. Après le Mudam en septembre 2017, elle sera en 2018 au Musée national d'art moderne et contemporain de Séoul.

Cette relation spécifique entre danse et dessin rappelle deux performances majeures. L'une de Trisha Brown, en 2002, au festival Montpellier Danse ; l'autre de William Forsythe, en 2006, intitulée *Retranslation of Francis Bacon's Unfinished Portrait*, au Louvre. La première, allongée sur d'immenses feuilles de papier, les mains et les pieds harnachés de fusains, bouge en dessinant dans le même élan. Le résultat sera ensuite exposé et présenté dans différentes galeries d'art. Le second, filmé par Peter Welz, interprète un court solo également pourvu de crayons à ses extrémités et laisse des traces graphiques de son mouvement : la vidéo de cette séquence est projetée au cœur d'une installation d'écrans.

Tirer sur le fil plastique livre une autre facette de l'œuvre d'Anne Teresa De Keersmaeker. De plus en plus présente et affirmée, cette dimension visuelle et aussi performative nourrit différents spectacles. Rien que les plateaux de théâtre investis par la compagnie, avec leurs bandes de scotch coloré marquant des directions, relèvent en soi de tableaux abstraits. La présence de rosaces sur le sol du Wiels pour la performance *Work/Travail/Arbeid*, appartient aussi à cette veine très discrètement présente dans l'œuvre de la chorégraphe. Depuis *Violin Phase*, des motifs récurrents sont apparus autour de la géométrie dans l'espace, de la lumière et de l'obscurité, de l'*in situ* et de la boîte noire au gré de collaborations avec des plasticiens. Jusqu'à récemment planter le drapeau de la performance dans l'espace muséal ou urbain.

Parmi les pièces-phares au carrefour de l'art chorégraphique et des arts visuels, *Keeping Still Part 1* (2007) est la première collaboration de la chorégraphe avec l'artiste Ann Veronica Janssens. « *Pour moi, la lumière incarne la vitalité de l'existence*, raconte la plasticienne belge. *La lumière est le chemin le plus court vers la vie. La lumière est ce que l'on porte en soi. C'est la pensée, la philosophie, la politique et l'espoir aussi.* »

Cette performance, présentée au Rosas Performance Space, met en scène Anne Teresa De Keersmaeker dans une nappe de brouillard artificiel. Présentée comme une « *sculptrice de lumière* », Janssens trace un rai lumineux au milieu des fumigènes pendant que l'interprète chante un passage de *Das Lied von der Erde*, de

Gustav Mahler. Avec cette pièce revendiquée « comme l'amorce d'une pensée écologique », la chorégraphe souhaitait évoquer la planète et son équilibre. Plus proche d'une performance que d'un spectacle au sens classique du terme, *Keeping Still Part 1* a scellé un pacte de confiance entre De Keersmaeker et Janssens.

Sur ce socle, deux autres spectacles vont voir le jour. *The Song* (2009), conçu pour un plateau vide avec Ann Veronica Janssens et aussi Michel François, joue sur des coupures nettes de lumières, rythmées par des bascules dans la pénombre. Un an après, en équipe avec Michel François, Anne Teresa De Keersmaeker poursuit cette quête de sobriété avec *En Attendant* (2010), sur des partitions d'*ars subtilior*, pour huit danseurs et quatre musiciens en direct. Le spectacle, créé en plein air entre les arbres du cloître des Célestins, au Festival d'Avignon, se décline en même temps que le jour décroît sur le lieu. En lumière naturelle, cette pièce relève autant de la chorégraphie que du phénomène optique, véritable toile vivante qui se nuance d'elle-même tout au long de la soirée. Peu à peu, la pâte du mouvement s'épaissit jusqu'à faire corps avec la nuit qui avale tout, interprètes et décors. Bienvenue à la matière selon Gaston Bachelard.

En réponse, et à l'inverse, *Cesena* (2011), créé en complicité cette fois avec Janssens, se réveillait à la fin de la nuit pour se dérouler pendant le lever du jour. Cette pièce « qui attend l'aube » selon la formule de l'artiste flamande, qui insistait sur les « conditions naturelles » de la production, invitait les spectateurs à prendre place autour de 4h du matin dans la cour du Palais des papes... Aube et crépuscule, cycle de la vie, des saisons, beauté du nuancier de l'air et de la lumière... Une palette picturale très singulière, alliée à une forme d'écologie douce, distinguait non sans charme ces deux pièces.

Le rapport aux arts plastiques d'Anne Teresa De Keersmaeker a basculé avec *Work/Travail/Arbeid* (2015). La question posée est la suivante : « Que devient une chorégraphie une fois présentée selon les codes d'une exposition ? » Réponse dans le white cube dénudé pour y inscrire la danse comme une œuvre live sur les cimaises. Contrairement à nombre de chorégraphes, dont De Keersmaeker elle-même, qui performent au sein d'expositions en dialogue plus ou moins explicite avec les œuvres, comme les Gens d'Uterpar dans le cadre du Centre d'art contemporain de Brétigny pour *X-Event 2.1* en 2005 ou encore Tino Sehgal à l'enseigne de *Danser sa vie*, au Centre Pompidou, en 2012, Anne Teresa De Keersmaeker opte là pour un espace totalement vide.

Pour ce projet spécifique qui a été créé en 2015, au Wiels, à Bruxelles, et a ensuite été programmé au Centre Pompidou à Paris et à la Tate Modern à Londres, la chorégraphe a imaginé une variation de sa pièce *Vortex Temporum*, créée en 2013, sur la musique de Gérard Grisey. Elle la transpose donc pour en offrir des variations qui durent pendant une journée de travail. Ce remix étire la partition chorégraphique sur neuf heures en confiant différentes séquences à des danseurs qui se relaient en alternance. « *C'est un cycle qui se répète en boucle sans correspondre à la durée d'ouverture du lieu* » précisait la chorégraphe lors de la création en 2015 à Bruxelles. Sur son site, elle ajoutait : « *Il ne s'agissait pas simplement d'importer un spectacle dans un nouvel espace mais de le repenser sous la forme d'une exposition de neuf semaines continuellement accessible du public.* » Avec les notions de journée de travail, de routine quotidienne, de labeur d'un art sans cesse remis sur son établi durant cette performance au long cours qui rassemble dix-sept danseurs et des musiciens live.

Work/Travail/Arbeid permet évidemment au visiteur-spectateur de jouer avec les « œuvres » qui arpencent l'espace en tous sens. Autrement dit : de regarder la danse de loin, de s'en rapprocher comme en jouant de différentes focales, de tourner autour, de suivre un interprète, de cadrer selon l'envie... Pendant cette période de neuf semaines, Anne Teresa De Keersmaeker a parallèlement creuse sa formule *My walking is my dancing*, moteur de *En Atendant*, *Cesena*, *Partita 2* et *Vortex Temporum*, ainsi que sa variation *My talking is my dancing*. Ce thème de la marche sera au cœur de la performance participative *Slow Walk*, qui a eu lieu le 23 avril 2016 dans tout Bruxelles.

Pour la Journée de la danse, il s'agit de rassembler les volontaires, qui partent de différentes portes de la ville, dans un flash-mob au ralenti – moins de cinq mètres par minute ! – qui se finalisera sur la Grand-Place avec un atelier de *My walking is my dancing*. « *Dominez le temps avec votre corps et faites du mouvement le plus ordinaire un évènement intentionnel et unique : la marche aussi est de la danse à l'état pur* », annonce le site de la compagnie dont les danseurs participent à l'opération.

Cet évènementiel pointe le déplacement d'Anne Teresa De Keersmaeker vers la performance, le participatif, la danse in situ que certains chorégraphes contemporains élisent de plus en plus pour sortir des théâtres et réinjecter du sens dans leur art en allant autrement à la rencontre du public. Elle souligne aussi les mille et une

manières qu'elle aiguise et déploie pour sans cesse relancer son savoir-faire vers d'autres horizons.

En mode plus souterrain, l'observation des croquis, des partitions annotées qui constituent le processus de fabrication de la chorégraphe, donne une idée aussi de la plasticité de son geste artistique. Sa pensée du mouvement passe et circule jusqu'au bout du crayon pour faire surgir des volutes, des spirales, des champs de force qui situent et font émerger les circonvolutions de sa danse. Du trait au geste, les flux s'emballent et se croisent dans une même dynamique bruissante qui signe l'écriture de De Keersmaeker.

—

Rosita Boisseau est journaliste indépendante au Monde et à Télérama, et critique de danse. Elle a publié des monographies sur Régine Chopinot, Philippe Decouflé, José Montalvo et Dominique Hervieu, et, parmi ses dernières parutions, Danse et art contemporain (2011), Photographier la danse (2013) et Danse contemporaine (2016).

En Attendant - Festival d'Avignon © Herman Sorgeloos







En Attendant - Festival d'Avignon © Herman Sorgeloos



À LA RECHERCHE DE L'ESSENTIEL, DE L'ÉPURE : ANNE TERESA DE KEERSMAEKER ET ANN VERONICA JANSENS

GUY DUPLAT

Anne Teresa De Keersmaeker connaissait déjà le travail d'Ann Veronica Janssens, mais la découverte d'une de ses œuvres, *Représentation d'un corps rond*, au MAC's, le musée du Grand-Hornu près de Mons, fut pour elle un choc : un rayon lumineux, après être passé par un brouillard artificiel, se diffracte, créant un cône qui remplit toute la pièce dans laquelle le spectateur est immergé. On y retrouvait les éléments fondamentaux de la danse : l'espace, la lumière, le corps, le mouvement. « *J'ai beaucoup aimé, dira ensuite Anne Teresa De Keersmaeker, la façon dont elle parvient à représenter des choses existentielles avec une légèreté infinie. J'ai été d'emblée touchée par la manière dont la lumière sculptait l'espace : l'immatérialité de la lumière qui devient soudain tangible.* » Cette œuvre sera le départ de *Keeping Still*, créé en 2007. Et la collaboration entre Anne Teresa De Keersmaeker et Ann Veronica Janssens, « Anne et Ann », continuera ensuite avec *The Song* (2009), *Cesena* (2011), *Work/Travail/Arbeid* (2015) et *Golden Hours (As you like it)* (2015).

En 2007, après déjà tant de spectacles et de succès internationaux, Anne Teresa De Keersmaeker était à la recherche des fondements de la danse, prête comme tous les grands artistes, à se remettre en cause fondamentalement.

Ann Veronica Janssens l'y aidera. Elle pratique un art minimaliste, mais ancré dans un environnement sensible et qui nous fait douter de ce qu'on peut voir, qui nous fait découvrir d'autres réalités. Elle joue avec nos perceptions. Ses dispositifs, souvent d'apparence

simples mais qui relèvent parfois de la haute technologie, ont un fil conducteur : le temps, la spatialité, la fluidité. Elle tente, dit-elle, « *de matérialiser la lumière, de la sculpter, de pulvériser l'espace et de dissoudre la matière* ». Son art est performatif, il permet de convoquer et de transporter en soi, la sculpture, la couleur ou la forme.

Elle renouvelle les notions d'espace et de couleur, comme récemment, dans des grands panneaux de verre éclatés avec des cascades de reflets changeant de couleur selon l'angle de vue. Il faut voir pour comprendre la magie de son art, son intervention magnifique dans la chapelle Saint-Vincent de Grignan dans la Drôme.

Avec elle, l'art touche à la performance, à l'éphémère et donc à la danse. Ses installations créent les conditions d'une immersion physique et touchent des sphères inhabituelles de nos perceptions comme on le voit aussi chez des artistes comme James Turrell et Olafur Eliasson.

On pense alors à Rimbaud écrivant dans les « *Lettres du voyant* » : « *Il s'agit d'arriver à l'inconnu par le dérèglement de tous les sens, le poète est vraiment voleur de feu. Il est chargé d'humanité, il devra faire sentir, palper, écouter ses inventions.* » Quand elle joue des couleurs, on pense encore au poète du *Bateau ivre* : « *J'ai vu le soleil bas illuminé de longs figements violet, j'ai rêvé la nuit verte aux neiges éblouies et l'éveil jaune et bleu des phosphores chanteurs.* »

Au début de *Keeping Still*, tout est plongé dans le noir, sauf une petite lumière. On entend juste une voix enfantine et puis des bruits de pas. Brusquement la lumière naît, sous forme de cône dans la nuit brouillardeuse. Anne Teresa De Keersmaeker danse seule, surgissant de la brume. Elle bouge lentement avec le rayon, semble griffer la lumière et jeter des ombres infinies sur le cône même. Des moments de grande beauté où notre vision de l'espace bascule, où l'on pense assister à l'origine d'un nouveau monde. La beauté de ce spectacle tient aussi à son économie de moyens. Les deux créatrices ont tout épuré jusqu'à l'extrême, ne jouant plus que sur l'essentiel : l'espace du lieu, la lumière, le mouvement d'une danseuse solitaire, les diffractions du brouillard. Mais c'est ce minimalisme même qui parvient à toucher à l'essence du monde fragile et mortel dans lequel nous vivons.

Dans leurs collaborations suivantes, le spectateur avait souvent de la peine à distinguer l'intervention d'Ann Veronica Janssens. Celle-ci a souvent consisté à convaincre Anne Teresa De Keersmaeker d'enlever tout ce qui n'est pas essentiel. Et le miracle est qu'en faisant cela, en pratiquant le « *less is more* », loin de perdre l'émotion, on

l'augmente. Anne Teresa De Keersmaeker disait alors : « *Je cherche à épurer le plus possible, à évacuer les décors superflus, à revenir aux éléments essentiels de la performance. Dans cette démarche, la lumière joue un rôle primordial.* »

Avec l'artiste Michel François, les deux femmes collaborent ensuite dans *The Song*. Pour ce spectacle, il fallait faire vibrer l'espace et les axes de la scène, expliquait Ann Veronica Janssens, qui convainc alors Anne Teresa De Keersmaeker de n'avoir qu'une seule source de lumière placée parmi les spectateurs, comme leur œil, devenant le soleil, avec le cycle du jour, avec ses éblouissements sur le miroitement de la scène.

Anne Teresa De Keersmaeker, en ces temps d'inquiétude dans le monde, choisit alors de reprendre les choses par le début : l'espace, le temps, l'énergie, le corps en quête, qui marche, qui tient debout, qui tombe. « *Ann Veronica et Michel François m'ont aidée à voir les choses autrement. Cela faisait 30 ans que je regardais la danse d'une certaine manière. Depuis, je la vois autrement. L'ancre de la danse dans la musique était ma marque, maintenant mon regard a changé.* » Et si le spectacle s'intitulait *The Song*, c'était parce qu'en « *écoutant bien le silence, on entend le chant de l'espace* ».

Un sommet de leur rencontre fut *Cesena*, créé dans la Cour d'honneur du Palais des papes, à Avignon en 2011. Le public était invité à 4h30 du matin. La Cour, dépouillée à l'extrême, résonnait dans l'aube naissante de la musique de l'*Ars subtilior* et on y assistait au lever du jour. Il y avait l'essentiel : la voix, le corps, le souffle. Ann Veronica Janssens avait alors aidé Anne Teresa De Keersmaeker dans sa volonté de dépouillement et lui apportait l'idée de créer au lever du soleil une lumière neuve, saluant le miracle du jour qui revient. Un grand miroir juché sur la tour du Palais renvoyait les premiers rayons du soleil et illuminait, tour à tour, le chanteur qui annonçait « le rayon du soleil » et puis les spectateurs, un à un.

On peut voir alors *Work/Travail/Arbeid* comme une sorte d'aboutissement à cette collaboration. Créé au Wiels à Bruxelles et joué (exposé) ensuite dans de nombreux grands musées du monde, il s'agit d'une vraie exposition et non pas, ce qui a déjà été fait souvent dans des musées, d'une « simple » performance. C'est une manière de faire entrer le corps vivant, l'éphémère, l'objet non-marchand, dans le monde de l'art comme le monde de l'art s'était introduit dans le spectacle. Pas de décor, juste des indications à la craie sur le sol avec des courbes et des spirales. Une « exposition » en continu avec des cycles de danse et musique de neuf heures. Ann Veronica Janssens avait proposé de laisser au Wiels, sur tout l'étage, les

fenêtres non occultées, pour faire entrer la lumière naturelle. Il n'y avait pas de lumière artificielle. En fonction de l'heure et en fonction de la date, la lumière était très différente. On laissait entrer aussi les bruits du dehors, le train qui passe, les chants des oiseaux.

Ann Veronica Janssens avait expliqué : « *Mon travail se situe dans cette absence de matérialité autoritaire, dans cette tentative d'échapper à la tyrannie des objets.* » Anne Teresa De Keersmaeker avait dit : « *La danse est dans l'instant, c'est transmettre des choses qu'on ne peut pas dire avec les mots. C'est comme en amour.* »

-

Ingénieur civil physicien de formation, Guy Duplat a été rédacteur en chef du Soir de 1990 à 2000 et responsable de la rubrique culture à La Libre Belgique de 2000 à 2015. Il est aujourd'hui critique art et danse dans ce même quotidien. Il est également l'auteur d'un ouvrage sur les créateurs belges (Une vague belge, 2005) et d'un livre d'entretiens avec le Prix Nobel de physique François Englert (Particules de vie, 2014).



Ann Veronica Janssens, *Représentation d'un corps rond*, 1995 © Wilfried Petzi, courtesy Kunstverein München





KREISE | KREISEN – CHOREOGRAPHIEN ZWISCHEN BEWEGUNG UND ZEICHNUNG

ISA WORTELKAMP

Ein Mann bewegt sich auf einem Rollbrett sitzend durch das Atrium des Museum of Modern Art in New York. Mit seinen Füßen stößt er sich mit schnellen Schritten vom Boden ab, einen Kreis durch den Raum ziehend. In seiner Hand hält er ein Stück Kreide, mit der er seinen Weg auf dem Boden einzeichnet. An der Kreide ist eine Schnur befestigt, die am anderen Ende von einem weiteren Mann gehalten wird, der, im Abstand von etwa drei Metern kniend, das Zentrum des Kreises auf dem Boden fixiert. Zwischen den beiden, der unbewegten und der bewegten Person, muss die Spannung der Schnur gehalten werden, um einen exakten Kreis zu markieren. Ein neuer Punkt wird eingezeichnet, das Zentrum bestimmt, Maß genommen und eine Linie gezeichnet.

«*Lines Drawn for Anne Teresa De Keersmaeker's Work/Travail/Arbeid*»¹ ist diese Szene überschrieben, die mir als dreiminütiger Filmausschnitt bei meiner Recherche für diesen Text im YouTube-Portal begegnete. Es sind Linien für eine Choreographie. Sie gehen dem Tanz voraus und bereiten der Bewegung den Boden. Die Zeichnung, wie sie hier von zwei Mitgliedern der Company Rosas ausgeführt wird, erscheint dabei selbst wie eine Choreographie, insofern sie den Raum durch die Bewegung beschreibt – verzeichnet.

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=dxiqpRNb7OY>, zuletzt aufgerufen am 7.2.2018.

In den Vordergrund tritt damit die Dimension des Graphischen als fixierender und materialisierender Akt, der den Begriff der Chorographie bis ins 19. Jahrhundert hinein geprägt hat. Erstmals gegen 1588 von Théophile Arbeau in seinem Tanzlehrbuch *Orchésographie* thematisiert, bezieht sich die choreographische Tätigkeit auf die Notierung von kodifizierten Tanzschritten und -figuren mit Hilfe von Wortkürzeln. Auch Raoul Auger Feuillet nennt im späteren 17. Jahrhundert die systematische Tanznotation der Schule von Charles-Louis Beauchamp, Tanzmeister am Hofe Ludwigs XIV., *Chorégraphie*. Seine Tanzschrift wird in Form von Bodenwegslien als Ergebnis der Bewegung aus der Aufsicht verfasst.²

Die Linien für Anne Teresa De Keersmaekers *Work/Travail/Arbeid* erinnern an diese historische Bedeutung der Chorographie als Notation von Bewegung. Jedoch sind sie weder das Ergebnis noch die Voraussetzung der Bewegung. Vielmehr entwickelt sich ihr Sinn zuallererst im Gefüge der Bewegung durch Zeit und Raum. Die Kreise halten die Zeichnung in der Bewegung der sieben Tänzer präsent, die sie überschreiten und durchkreuzen. Sie ziehen dabei selbst Kreise, um die ebenfalls im Raum sich bewegenden sieben Musiker, die Zuschauer und – selten – um sich selbst. Das Kreisen der Bewegung korrespondiert mit den Kreisen der Zeichnung, transzendifiert sie zu Spiralen, die sich gleichsam unendlich im Raum fortsetzen, als würden sie die Linien vom Boden auflesen und fortschreiben.

Der Raum für *Work/Travail/Arbeid* ist ein Ausstellungsraum, den das Publikum über mehrere Stunden hinweg besuchen kann, um den Tänzern und Musikern zuzusehen und -zuhören. Dabei werden die Zuschauer selbst Teil des Geschehens, indem sie ihre eigene Position suchen, ihre Perspektive wählen und wechseln. Durch die Bewegungen der Tänzer verändern sie ihren Abstand, je nachdem wie nah oder fern sie ihnen kommen möchten. Diese Möglichkeit unterscheidet den Ausstellungsraum von der Theaterbühne, die De Keersmaeker hier bewusst verlassen hat. Ausgehend von der Frage nach den Auswirkungen der Transposition einer Chorographie in das Format einer Ausstellung, überträgt sie das ursprünglich für die Bühne konzipierte Stück *Vortex Temporum* (Bochum 2013) auf die räumliche und zeitliche Ordnung des Museums.³ Der Titel der Chorographie ist zugleich der der Komposition von Gérard Grisey (1994–1996), die ihr zu Grunde liegt und die hier zu einer

2 Vgl. hierzu Claudia Jeschke: *Tanzschriften. Ihre Geschichte und Methode. Die illustrierte Darstellung eines Phänomens von den Anfängen bis zur Gegenwart* – Comes Verlag: Bad Reichenhall 1983.

3 Vgl. hierzu Stückbeschreibung auf der Seite von Rosas, <http://www.rosas.be/en/productions/388-worktravailarbeid>, zuletzt aufgerufen am 7.2.2018.

polyphonen Gestalt findet. Die sieben Musiker treten dabei in eine wechselseitige Verbindung mit den Tänzern, die über Raum und Zeit hinweg Kontakt zu «ihrem» Instrument behalten und ihre Bewegungen unmittelbar auf den Klang «abstimmen». So kann das Kreisen auch als ein Umkreisen von Klang- und Tanzkörper gesehen werden, das im Museum noch um die Bewegung des Besuchers erweitert wird, die ebenfalls mit in das Blickfeld des Betrachters treten.

Durch die Aufführung im Museum ist die Bewegung von Tänzern, Musikern und Besuchern auch durch die architektonische Gestaltung des Raumes bestimmt. Er gibt seinerseits Blick- und Sichtachsen vor, setzt Standpunkte und Bewegungsverläufe und arbeitet auf diese Weise selbst choreographisch. So erlaubt das Centre Pompidou, wo die Choreographie 2016 zu sehen war, das Geschehen von außen durch die Glasfenster zu verfolgen, bevor man in die große Halle eintritt oder es aber bei dem Anblick als Außenstehender belässt. In anderen Räumen wie im Wiels in Brüssel oder im MoMA in New York erlauben die Räume weniger Abstand zum Geschehen. Die Besucher nutzen die Wände zum Anlehnern oder nehmen auf dem Boden Platz. Allen Räumen gemeinsam ist die Möglichkeit, einen Blickwinkel aus den oberen Etagen einzunehmen, wodurch die Wege und Bewegungen der Tänzer in Verbindung mit den Zeichnungen auf dem Boden sichtbar werden – als Übertretung von Grenzen, als Übertragung des Gegebenen in etwas Anderes, Eigenes.

«Es ist so schön, wenn jemand an einen Ort kommt, wo jemand anderes eine Zeitlang gewesen ist und bestimmte Dinge getan hat. Es ist, als ob man die Luft, die Energie des Ortes aufladen und mitnehmen kann.»

Nach der Aufführung im Museum setzt der Besucher seinen Weg möglicherweise anders fort, sieht den Raum, in dem getanzt wurde, mit einem veränderten Blick, der den Gang durch die Ausstellung begleitet. Die Übertragung der für das Theater geschaffenen Aufführung in die Ausstellung berührt unsere Wahrnehmung, insofern sie mit den Bedingungen der jeweiligen Institutionen und Formen der Präsentation arbeitet und sie in Beziehung zueinander setzt. Die durch die Anordnung der Exponate und Ordnung des musealen Raumes vorgegebene Bewegung des Besuchers erfährt durch die Aufführung eine Dynamisierung und Flexibilisierung. Wenn gleich die Aufführung hier getrennt von den zu besichtigenden Ausstellungen im Museum stattfindet, führt sie eine Begegnung

unterschiedlicher Wahrnehmungs- und Bewegungskonzepte herbei, treibt sie wohlmöglich ineinander. Umgekehrt eröffnet die Aufführung einen Bewegungsspielraum, den er in einer klassischen Theatersituation, wie sie für *Vortex Temporum* den Rahmen bildete, nicht hat. Der Zuschauer kann, darf, muss sich entscheiden, welche Position er wählt, von welcher Perspektive er das Geschehen verfolgt, wie er sich bewegt, ob er sich bewegt oder nicht. Über die räumliche Wahlfreiheit hinaus ermöglicht die Aufführung, die hier den zeitlichen Bedingungen des Museums angepasst ist, zu kommen und zu gehen und sie – ohne selbst sichtbar zu werden – zu verlassen. Durch die Verbindung von Ausstellung und Aufführung wird die Choreographie dabei unter den Prämissen eines Exponates wahrnehmbar, das sich jedoch jeglicher Fixierung entzieht. Einzig die Kreise erinnern an das Kreisen. Wie unter einem Brennglas wird die Bewegung in ihren zeitlichen und räumlichen Bedingungen sichtbar. Was passiert, wenn man eine Aufführung in einem Museum zeigt, ist, dass sie passiert.

In den verschiedenen Museen wird Choreographie in ihrer Bedeutung als Beschreibung des Raumes reflektiert. Die Aufsicht auf das Geschehen hebt diese choreographische Reflexion zwischen Bewegung und Schrift hervor, schafft Distanz zum Umgang mit dem Raum und erweitert so die Handlungs- und Haltungsmöglichkeiten des Betrachters. Das Kreisen als Bewegung vollzieht sich dabei stets in Spannung zum Kreis als räumliche Einzeichnung.

Kreis m. (<12. Jd.). Mhd. *kreiz*, ahd. *Kreiz* ‹Umkreis, Bezirk›, mnnd. *Kreit*, *kret(e)* ‹Kampfplatz, Kreis› neben ablautenden Formen in mnnd. Kriten, mhd. *krizen* (vermutlich stV.) ‹eine Kreislinie ziehen›. Vermutlich ziegt ahd. *Krizzon* ‹einritzten› die Ausgangsbedeutung: Ein Kreis ist ursprünglich der auf dem Boden eingeritzte Platz (auf dem z. B. gekämpft wird.) Verb: *kreisen* (*ein-*, *um-*).⁴

Die Verbindung von Bewegung und Zeichnung, wie sie der Begriff des Kreises etymologisch mit sich bringt, wird in einer anderen Choreographie, die De Keersmaeker ebenfalls in das Museum transferiert, als eine Spur sicht- und lesbar. In *Violin Phase* (New York 2011, London 2012, Luxembourg 2017)⁵ wird eine große Fläche von hellem Sand zum Boden des Tanzes, in die ein Kreis mit einem Mittelpunkt eingetragen ist. Die ersten Schritte der Tänzerin De Keersmaeker auf dem Sand sind mit Bedacht gesetzt. Jeder

⁴ Etymologisches Lexikon, Kluge, De Gruyter, Berlin, New York 1999.

⁵ Vgl. zur Aufführung im MoMA: Catherine de Zegher und Erin Manning, «Anne Teresa De Keersmaeker Violin Phase: Dance as Semblance of a Composition», in: *Violin Phase*, Anne Teresa De Keersmaeker, NY 2011, Photography by Max Vadukul, Mercatorfonds, Brüssel 2011.

einzelne hinterlässt einen Abdruck, bevor sie zu tanzen beginnt. In spiralförmigen Bewegungen zieht sie über die Dauer von etwa fünfzehn Minuten die Kreislinie nach, durchmisst den Radius und markiert das Zentrum. Dabei geht sie den vorgezeichneten Weg nicht nach, sondern spielt mit der Linie, überschreitet, überzieht und überzeichnet sie. Durch die Wiederholung des Weges werden die Spuren immer wieder aufs Neue gezogen, werden – wie in einer (linkischen) Handschrift, die von der schreibenden Hand leicht verwischt werden kann – zu einer unaufhörlich sich überschreibenden Schrift. In dieser (Tanz-)Schrift verliert der Kreis seine Kontur, transzendentiert seine Form. Kreis und Kreisen verbinden sich zu einer weiteren, einer dritten Bewegung, die sich als ein Überschuss in der Wahrnehmung zeigt und zeitigt. Es ist eine Bewegung, die zwischen Bewegung und Zeichnung oszilliert wie ein end- und haltloses Kreisen, das – verstärkt durch die perpetuierende Struktur der Komposition von Steve Reich – geradewegs in die Leere führt.

Die Kreisfigur ist ein wiederkehrendes Motiv in den Choreographien von De Keersmaeker. Neben *Work/Travail/Arbeid* finden sich kreisförmige Bodenlinien in dem bereits erwähnten Stück *Vortex Temporum* (Bochum 2013), in *Mitten wir im Leben sind/Bach6Cellosuiten* (Gladbeck 2017), *Partita 2* (Brüssel 2013) sowie in *Cesena* (Avignon 2011), *Cosi fan tutte* (Paris 2017). Mal bleiben sie über die Dauer der Aufführung bestehen, mal werden sie durch die Bewegungen der Tänzerinnen verändert und verwischt, oder – wie in der ursprünglichen Bühnenversion⁶ von *Violin Phase*, mit dem Titel *Fase, Four Movements to the Music of Steve Reich*⁷ (Brüssel 1982) – nur durch die Bewegung beschrieben. Während sich hier die Kreisfigur als imaginäre Linie in der Wahrnehmung konstituiert, materialisiert sie sich im Film *Fase* (2002) von Thierry De Mey – wie in den späteren Aufführungen im Museum – als Spur. Auf einem erhöhten mit Sand bedeckten Boden sehen wir De Keersmaeker inmitten eines Waldes tanzen. Aus verschiedenen Perspektiven aufnehmend steht die Kamera dabei selbst nicht still und bewegt sich schließlich selbst kreisend um die Tanzfläche. Sowohl die Einstellungen im Film als auch zahlreiche Fotographien zeigen die Choreographie aus der Draufsicht. Bilder von unzähligen Spuren von Schritten, Schwüngen, Drehungen und Wendungen. Spuren, die nicht bleiben. Wie aus den oberen Etagen in den Museen erinnern sie an die vorübergehenden Bewegungen der Betrachter, an ihr

⁶ Dieser Choreographie geht eine Aufführung von *Violin Phase* auf dem Festival Westchester County (New York, 1981) voraus.

⁷ Der Choreographie liegen neben *Violin Phase* (1982) drei weitere Kompositionen von Steve Reich zu Grunde: *Piano Phase* (1967), *Come Out* (1966) und *Clapping Music* (1972).

Kreisen durch die Gänge, die sie spätestens nach der Ausstellung wieder verlassen.

—

Die Tanz- und Theaterwissenschaftlerin Isa Wortelkamp ist zur Zeit Heisenberg-Stipendiatin der Deutschen Forschungsgemeinschaft am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Leipzig. Nach dem Studium der Angewandten Theaterwissenschaft in Gießen promovierte sie an der Universität Basel mit der Arbeit Sehen mit dem Stift in der Hand – die Aufführung im Schriftzug der Aufzeichnung (Freiburg im Breisgau 2006) und war anschließend als Wissenschaftliche Mitarbeiterin und bis 2015 als Juniorprofessorin am Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin tätig.

Work/Travail/Arbeid - MoMA © Anne Van Aerschot







Vortex Temporum © Anne Van Aerschot





Vortex Temporum © Herman Sorgeloos





Rain © Anna Van Aerschot



FASE/PHASE : ANNE TERESA DE KEERSMAEKER ET LA MUSIQUE DE STEVE REICH

CHRISTOPHE GALLOIS

« Je sens qu'il y a une similitude entre votre œuvre et la mienne. On pourrait dire que, tous deux, nous avons utilisé – en particulier au début de notre carrière – des procédés très extrêmes, comme les premiers morceaux avec déphasage que j'ai utilisés dans Fase, Four Movements to the Music of Steve Reich. Des procédés qui sont presque comme des algorithmes ! »

Lettre d'Anne Teresa De Keersmaeker à Steve Reich, 2008¹

« Vous avez raison à propos de nos œuvres des débuts. Nous avons tous deux commencé par des formes d'organisation extrêmes qui se concentraient sur un seul aspect de la musique ou de la danse pour montrer comment cet aspect permettait de créer une œuvre entière. »

Lettre de Steve Reich à Anne Teresa De Keersmaeker, 2008²

« Ça sonnait comme la musique d'un Stehgeiger, un violoniste de café-concert yiddish, comme une invitation à la danse. J'ai senti que c'était la musique sur laquelle je voulais danser³ » : c'est par ces mots qu'Anne Teresa De Keersmaeker décrit la rencontre qu'elle fit, par l'entremise du compositeur et cinéaste Thierry De Mey, avec la musique de Steve Reich, et plus particulièrement avec l'une de ses premières pièces, *Violin Phase*. En 1981, à l'issue de ses études

¹ Échange cité dans Anne Teresa De Keersmaeker et Bojana Cvejić, *A Choreographer's Score : Fase, Rosas danst Rosas, Elena's Aria, Barfök*, Mercatorfonds, Rosas, Bruxelles, 2012, p. 27. Le présent article s'appuie en grande partie sur l'étude d'envergure et les entretiens réalisés par Bojana Cvejić pour cette publication.

² Ibid.

³ Ibid.

à l'école Mudra à Bruxelles et d'une première création titrée *Asch* (1980), elle s'envole pour New York en emportant dans ses bagages cette pièce de Reich, avec le désir de créer une chorégraphie, d'apprendre même à chorégraphier à partir d'elle. C'est là que la jeune chorégraphe écrit son solo *Violin Phase*, avant de prolonger, de retour à Bruxelles, l'échange entamé avec la musique du compositeur américain à travers trois duos dansés avec Michèle Anne De Mey pour aboutir à *Fase, Four Mouvements to the Music of Steve Reich*, créée en 1982 au Beursschouwburg à Bruxelles.

Le dialogue qui s'établit entre musique et danse dès cette œuvre aura une importance déterminante dans le travail de De Keersmaeker. Loin de se limiter à une relation d'accompagnement, de support ou d'illustration, il concerne la structure même de l'œuvre, sa composition, sa forme, son architecture, sa relation la plus essentielle au mouvement, au temps et à l'espace. « *Cette musique m'a fourni les outils pour développer mon propre vocabulaire et mes propres structures chorégraphiques⁴* », affirme-t-elle à propos des pièces de Reich. Cette approche, on la retrouvera dans la plupart de ses œuvres ultérieures, si bien qu'elle constitue la base continue d'une pratique chorégraphique qui n'a cessé de se renouveler en élargissant son territoire musical dans des directions les plus variées. Comment générer une forme chorégraphique à partir d'une forme musicale ?, semble interroger chacune des œuvres de De Keersmaeker.

Phasing

Les quatre œuvres de Reich autour desquelles s'est construit *Fase – Piano Phase* (1967), *Come Out* (1966), *Violin Phase* (1967) et *Clapping Music* (1972) – nous renvoient aux tout débuts de la carrière du compositeur américain, à une période où la majeure partie de sa production s'articule autour d'une technique musicale à laquelle il donne le nom de *phasing* – traduit en français par le terme de « déphasage ». Découvert à un moment où, cherchant une nouvelle manière de travailler avec la répétition, Reich menait différentes expérimentations avec des bandes magnétiques mises en boucle, le *phasing* consiste en le jeu simultané d'un même motif sonore à des temporalités très légèrement différentes : la superposition de ces temporalités crée des combinaisons mélodiques et rythmiques infinies évoluant progressivement et passant par toutes les combinaisons possibles de leur relation. Elles partent de l'unisson, traversent

⁴ *Ibid.*

toutes les relations de déphasage, pour revenir à l'unisson. La technique du *phasing* donnera lieu à la création de deux pièces pour bandes magnétiques, *It's Gonna Rain* (1965) et *Come Out*, avant que Reich, confronté aux limites d'une musique entièrement liée à la machine, ne s'attache à la transposer dans le champ de la musique instrumentale.

Plusieurs aspects de la musique de Reich de cette période retiendront ici notre attention. Le premier est la question du processus, une notion qu'il conceptualise dans un court texte aux allures de manifeste qu'il rédige en 1968, intitulé *Music as a Gradual Process*. « *Je compose le matériau, décide du processus à travers lequel il va passer, mais une fois ces décisions prises, le processus se déploie de lui-même⁵* », écrit-il par exemple. Le deuxième est le son comme matériau. Cet intérêt s'affirme de manière évidente dans ses pièces pour bandes magnétiques, dans lesquelles des enregistrements vocaux sont utilisés en tant que matière que l'on coupe et que l'on met en boucle. Elle est aussi au centre de *Piano Phase* et de *Violin Phase*, dans lesquelles le matériau correspond au court motif mélodique répétitif à partir duquel l'œuvre va se déployer. Enfin, une dimension importante du *phasing* est ce que Reich appelle les *resulting patterns*, terme qui désigne les motifs générés, dans l'écoute, par la rencontre de deux motifs identiques traversant différentes relations de déphasage. « *Il y a plus dans la musique que ce que j'y mets⁶* », affirme Reich. Ce dernier aspect amène à un renversement de la notion même de minimalisme, auquel le compositeur a souvent été rattaché : la réduction formelle produit ici des effets insoupçonnés, « maximaux ».

Marcher, sauter, tourner, agiter les mains, danser

Tout comme la musique que Reich crée à cette époque, *Fase* se caractérise par la « simplicité » de son vocabulaire chorégraphique. Il y a dans les mouvements dont il se compose quelque chose d'essentiel, qui puise dans les fondements même de la vie. « *Il y a [dans Fase] une transparence et quelque chose d'intuitif qui se reflète par-dessus tout dans le vocabulaire*, indique De Keersmaeker. *Si vous demandez à un enfant : « C'est quoi, la danse ? », quelle sera sa réponse ? En général, sa première réaction consistera à tourner. La deuxième chose qu'il fera, c'est sauter. Et lorsque les enfants évoquent la danse, enfin, ils font en général tourner leurs*

5 Steve Reich, *Writing on Music: 1965-2000*, Oxford University Press, New York, 2002, traduction de l'auteur.

6 *Ibid.* p. 26.

main. [...] c'est aussi de cela qu'il est question dans Fase : Piano Phase revient plus ou moins à dire : < comme je marche, je danse > ; Come Out, c'est comme agiter les mains ; Violin Phase, c'est tourner ; Clapping Music, c'est sauter en agitant les mains⁷. »

Processus et géométrie

Ce vocabulaire simple, intuitif, contraste cependant avec une syntaxe beaucoup plus élaborée, dont l'exécution nécessite une extrême précision. *Fase* s'appuie sur des principes chorégraphiques qu'on retrouvera dans la plupart des pièces ultérieures de De Keersmaeker : la répétition, l'accumulation, ou le changement progressif par exemple. Comme l'explique Bojana Cvejić, les mouvements y sont organisés en « cellules », elles-mêmes organisées en « séries », qui vont faire l'objet de principes de composition presque mathématiques. La série constitue le noyau de la syntaxe de la chorégraphie : elle évolue en étant progressivement modifiée par des procédés tels que la substitution d'un mouvement par un autre, le contrepoint, la répétition, ou encore la variation. Ici également, il y a un vrai contraste entre la simplicité du matériau dansé et la complexité – la richesse ! – que ces procédés produisent.

Ces principes mathématiques qui structurent le temps et la chorégraphie confèrent à l'interprétation de l'œuvre une dimension presque mécanique. « *Une fois que la machine est lancée, le déroulement est inexorable, et il n'y a aucun moyen de dissimuler la moindre déconnexion d'une des danseuses par rapport à l'autre⁸* », énonce par exemple De Keersmaeker à propos de son duo *Piano Phase* – on pense bien sûr ici au processus de Reich qui, une fois lancé, « se déploie de lui-même ». Ils se traduisent également, dans l'espace, par l'usage de la géométrie. Dès les premières pièces de De Keersmaeker, l'espace est pensé selon une logique géométrique lisible. Dans *Fase*, il s'agit de cercles, de carrés, ou encore de lignes latérales ou diagonales. Le cercle, particulièrement, que De Keersmaeker désigne comme « *la forme la plus simple et la plus complète⁹* », possède, au-delà de sa nature symbolique, une dimension processuelle. Il incarne l'idée même de répétition. L'éclairage participe également de cette logique compositionnelle : il vient souligner les motifs spatiaux et, plus généralement, il structure la pièce.

⁷ Anne Teresa De Keersmaeker et Bojana Cvejić, *A Choreographer's Score: Fase, Rosas danst Rosas, Elena's Aria, Bartók, op. cit.*, p. 56.

⁸ *Ibid.*, p. 54.

⁹ *Ibid.*, p. 57.

Déphasage

Le déphasage est chez De Keersmaeker une forme à la fois temporelle et spatiale qu'on retrouve dans les quatre mouvements qui composent *Fase*, mais de manières chaque fois différentes. Il provient bien sûr de la musique de Reich, sans être néanmoins calqué sur celle-ci. Dans *Violin Phase*, par exemple, la danse vient souligner les motifs qui naissent du processus de *phasing* dans la musique : « *Je m'applique à suivre comme un fil rouge le pattern ainsi obtenu, de sorte que le spectateur est invité à se joindre à moi dans le couplage musique/danse qui se joue là*¹⁰. » Dans *Come Out*, les danseuses superposent les mêmes mouvements selon différentes combinaisons, d'ordre et de direction, et ne se retrouvent à l'unisson qu'à la fin. « *Le résultat, énonce De Keersmaeker, est un mouvement contre un même mouvement, mais dans un ordre décalé, ce qui crée une différence*¹¹. » Là encore, on retrouve l'intuition qu'eut Reich au début de sa carrière, quand il découvrit le *phasing*, de « jouer un motif contre lui-même ». *Piano Phase* est quant à elle l'œuvre qui traduit de la manière la plus directe et la plus visuelle la technique de Reich. « *Michèle Anne et moi répétons le mouvement C, décrit la chorégraphe, et, tandis qu'elle reste dans le même tempo et le même rythme stable, je pousse mon propre tempo. En accélérant de la sorte, je casse progressivement l'unisson jusqu'à obtenir le contremouvement de ma partenaire. Après une nouvelle accélération, je la rejoins à nouveau à l'unisson*¹². » L'ombre créée par l'éclairage frontal incarne littéralement ce déphasage, les deux danseuses produisant sur un plan monochrome situé derrière elles une troisième figure résultant de leurs mouvements combinés. Enfin, dans *Clapping Music*, cette utilisation du déphasage est combinée à l'idée d'accumulation : « *Au lieu d'omettre un temps, comme dans la musique, j'en ajoute un. Je double un temps et, de ce fait, je me décale de l'unisson avec ma partenaire*¹³. »

« La structure génère l'émotion »

Ce qui se trame derrière ces procédés de composition provoqués par la musique répétitive de Reich, c'est un renversement similaire à celui que nous évoquions tout à l'heure à propos du compositeur : le minimalisme, l'économie formelle, génère une sorte de « maximalisme ». « *J'aimais le traitement reichien du processus et de la*

¹⁰ *Ibid.*, p. 38.

¹¹ *Ibid.*, p. 41.

¹² *Ibid.*, p. 50.

¹³ *Ibid.*, p. 55.

structure. C'est minimalist tout en visant une sorte de maximum... Sa musique exploite un matériel minimum d'une façon optimale¹⁴ », énonce De Keersmaeker. Tout comme la musique de Reich, sa syntaxe chorégraphique engendre des émotions, des affects, qui se détachent de l'expression personnelle des danseurs pour se nicher dans la structure même de l'œuvre – « *la structure génère l'émotion* », aime-t-elle à répéter. C'est à cet endroit précis, celui de la relation entre économie formelle et richesse de l'expérience, que le dialogue entre la musique de Reich et la danse de De Keersmaeker semble atteindre son point le plus intense, le plus pertinent, le plus sensible aussi.

Ce singulier passage de la structure à l'émotion, identifié aujourd'hui comme l'un des traits les plus saillants de l'œuvre de De Keersmaeker, se déploiera dans toute sa radicalité et toute sa potentialité quand, quelque quinze ans après la création de *Fase*, la chorégraphe reviendra avec *Drumming* (1998) et *Rain* (2001) à la musique de Reich. On trouve dans ces deux œuvres la même exigence formelle, la même approche processuelle que dans *Fase*, la même « abstraction ». Mais *Drumming* et *Rain*, qui durent chacune environ une heure et impliquent des groupes de danseurs élargis, témoignent aussi d'un enrichissement considérable de l'écriture chorégraphique et des principes de composition, faisant ainsi écho à la propre évolution de la musique de Reich dont témoignent les deux chefs-d'œuvre que sont *Drumming* (1971) et *Music for 18 Musicians* (1976), sur lequel s'appuie *Rain*. « *Comment générer un maximum de variations [...] à partir d'un matériau de départ réduit au minimum ?¹⁵* », écrit Bojana Cvejić au sujet des deux pièces de De Keersmaeker. Nous assistons avec ces deux œuvres maîtresses, qui seront unanimement et internationalement saluées, à une sorte d'exaltation, d'intensification de toutes les idées qui étaient en germe dans *Fase*.

–

Christophe Gallois est depuis 2007 curateur au Mudam Luxembourg. Sa pratique curatoriale, intimement liée à celle de la lecture, s'articule autour de notions telles que l'image, le temps, le langage et le son. En 2009, il a obtenu la bourse « Théoriciens et Critiques d'art » du CNAP pour des recherches autour de Steve Reich et les arts visuels.

14 *Ibid.*, p. 27.

15 Anne Teresa De Keersmaeker et Bojana Cvejić, *Drumming and Rain: A Choreographer's Score*, Mercatorfonds, Rosas, Bruxelles, 2014, p. 8.

Fase, Four Movements to the Music of Steve Reich © Herman Sorgeloos





Fase, Four Movements to the Music of Steve Reich © Herman Sorgeloos





**ANNE TERESA DE KEERSMAEKER
INTERVIEWED BY ELENA FILIPOVIC**

Work/Travail/Arbeid is the title of your new choreographic piece, which is an exhibition, in fact: it ‹premieres› at Wiels, neither a theatre nor place where dance is usually featured, but a contemporary art center. Conceiving of and presenting a choreographic piece that is an exhibition is far from self-evident, so that is what I would like to speak to you about here. To begin with, what are the essential differences between what you have done for theater and what you will do at Wiels?

Answering your question means first delving into what choreography is, and as I see it choreography is about organizing movements in time and in space. The usual space for choreography is the frontal space of the theater, which establishes a relationship in which the audience is fixed and the movement happens onstage. And the time of a choreography's unfolding is a framed time: a performance starts at a given time, say 8:00pm, and ends an hour or so later. That has been the case for most of the pieces I have made, and it is how I have organized those movements in that particular space, in that particular time, with the framework given by the music. It is what I have taught myself to do over the last 30 years and, as I was reminded the other day, in the over 3500 times that my dance company Rosas has performed.

We have had the chance to bring some of those pieces to museum spaces. In 2011, MoMA invited us to do *Violin Phase*,

part of my very first piece, *Fase*, from 1982, in the museum's atrium. The piece had originally been conceived for the stage, but I had reimagined it for the film I made together with Thierry De Mey, which was set in a forest; filming, of course, allowed for different perspectives, for a different relation to the space and time of the work. At MoMA, the audience surrounded the work and saw it from above, so quite a different relation to the audience. We played even more with these possibilities when Tate Modern invited us to do *Fase*. There, we divided it over the day at fixed moments: at 11 o'clock, at 1 o'clock, performed like regular events. Actually, the time organization within the twenty minutes of the performance was not different from in the stage version of the performance, but the frontality was broken and people were sitting much closer. It was curious to observe the way people used to looking at sculpture or architecture reacted to this experience – to sitting around in a circle and watching the movements unfold, as opposed walking around and taking in a sculpture. It was the same piece every time, even if the experience of it changed in relation to the setting. But the Wiels's invitation, which is to make an exhibition as a performance, and a performance as an exhibition – and not simply to use the exhibition space as a set – is something quite different.

Where is that difference for you, exactly? I ask because I know that in thinking about this project, it had seemed important not to have an exhibition about your work (in other words, with films, photographs, scripts, or other traces of pieces performed), but instead an exhibition of your work. And also not a presentation of choreography that happens to be in a white cube museal space in the place of the black box of the theater, but a choreography specifically imagined in relation to the practices and protocols of an exhibition: no stage, no frontality, the possibility of proximity...

A liquid space ...

Exactly. But also using the duration and daily «time» of an exhibition...

The invitation to do this project came as I was working on *Vortex Temporum*, choreographed to the music of the same name by late French composer Gérard Grisey, and it was a layered process, with elements accumulating gradually. The same is true for how I thought about the «time» of the piece when thinking about using it as the foundation for *Work/*

Travail/Arbeid as an exhibition. I did not want to take the habits of theater into an art space; one response to that would have been to do a 15-minute piece, something tailored to the attention span of a gallery. What appealed to me, however, was exactly the opposite: the exhibition offered the possibility of expanding the activity of the movement over a long period. Usually, a dance performance brings the layers accumulated in the rehearsals together. Here, I thought it would be nice to see the simplicity, the beauty, of the physical movements as separate layers, to suggest the infinite combinations available to these layers. *Vortex* is built with seven voices; when I took them apart, I realized that the voices were just as beautiful apart, and this allowed for different combinations of sound and movement. As it happens, this is precisely what Grisey's piece does. Starting with a very basic motif, Grisey goes on to expand and condense time, and this idea of expanding and condensing time or harmonic space is what I wanted to work with.

Music has such an important role in your work; it has, from the very beginning, determined or even structured your choreographic writing—more even than other choreographers. And what you are saying here is that the particular relationship to music in *Vortex*, a piece that happens to be about time, not only framed your thinking about the piece for the stage, but is also framing the way you are reinventing it for the exhibition. As you suggest, the jump from theater to exhibition is not just a jump to another space but to another temporal protocol. So it is fitting that you should use precisely this piece to think through these questions...

Looking back at my earliest pieces, as I did recently while preparing books about them, I had the feeling that I had made a lot of works where spatial organization and the mathematical or geometrical patterns that are kind of underlying maps to my work had preoccupied me so much that I didn't have time *for time*. So time was something that I really wanted to work on. On the other hand, I must say, when thinking about those early works like *Fase*, based on the minimal music of Steve Reich, *Rosas danst Rosas*, and *Elena's Aria*, I was sort of surprised by their duration, by how slowly things progressed in the piece. I thought maybe that was in contradiction with the age I was at that point since when I made those pieces I was about 20 years old. It is not sort of the thing that you naturally connect with at an age, when often one typically wants things to go

quickly; and yet in those early works there was this incredibly slow expansion in time.

Later, through the working with Ann Veronica Janssens and Michel François, two artists I have repeatedly collaborated with, we created different frameworks that invite you to look closely at things without getting impatient. It was really coming back to the same concern in a different way. So in that way, I think, in *Vortex Temporum*, and now, with *Work/Travail/Arbeid*, I am bringing together parameters, questions, and possible answers to thirty years of taking seriously dance and choreography as a way organizing movement in time and space. It has been a way to pursue further the thing that has always fascinated me most, and that is working with this basic tool, the body. It has been a long journey, observing the human body, especially in its skeletal and mechanical aspects but also as a social, emotional and intellectual body. And one of the beautiful things about the rehearsals we have done at Wiels is the closeness, the intimacy with this body, which is observed very differently when right next to you. While working on *Vortex*, instead of sitting in front to observe its development, I found myself sitting on the sides, and often at the back. A vortex is a spiraling movement – as you know, I have worked a lot with circular movements – and it is in the nature of the spiral to undermine any priority between front and back. So I knew there was potential here for the exhibition.

Throughout working in this project with you, I have come to realize that *Work/Travail/Arbeid* in a way condenses so many of the elements – the geometries, the rigorous written structure, the relationship to music, this thinking about the body and about time and space – that have animated your work from the start. But more than that, you are also allowing the audience at Wiels to see this piece, not as it would be performed onstage, but as you worked or work on it: the different perspectives and layering of the work process, etc. And that, of course, gives us a clue to the title of the show: *Work/Travail/Arbeid*. The audience itself turns around, like the choreographer working with her dancers. Perhaps it would be interesting to say something about how a ‹theatrical› piece becomes a ‹museum› piece?

The framework of *Vortex Temporum* is our starting point, and from there we deconstruct, we separate all the different layers. The voices separate, so that instead of working on seven

voices together, we work on oneness, then on two-ness, on combinations of visual and auditory counter point. And then three-ness... and so on. I worked on cycles of nine hours that shift over the seven opening hours of the museum. What we are showing is the process, what we do to make a piece, step by step. We show all the single steps, not didactically, but experientially.

One of the signatures of your choreographic practice is your minimalist approach, you pare down rather than build up. So here it is fitting that you have done the same: you chose not to intervene at the level of the architecture or add anything and you have chosen to use natural light as part of the «scenography». This is relevant given that the audience can potentially come and stay as long as they like and the piece is constantly being built and unbuilt, evolving.

Yes, and it is circular, like a vortex. This raises questions about beginnings and endings: the work is continuous. And one of the challenges at Wiels has been how to get this continuous movement across a nine-week time span. I am also curious to see how the natural light will impact the work: we start in mid-March and end in May, so there will be a big change in the light. The decision to use the natural light as a subtle and changing but somehow important feature came out of my discussions with Ann Veronica Janssens, who I was very happy to be able to work with again and to involve in this particular project. As for the scenography, the only additions I have made are chalk-drawn geometrical patterns, the underlining frameworks of the piece, which will also expand and contract. When you go to the theater, you can sort of predict the collective experience that awaits you. But here it will be unpredictable: maybe it will be packed, or there will only be a couple of people there, and that will change your experience of the work.

Indeed, more even than the numbers of visitors, you have no idea what the public will do here. In a way, of course, you never do, but in a theater there are seats, keeping people at a distance from each other and the stage. One thing about reconceiving dance as an exhibition is that the audience does know have a known protocol for their behavior: Will they sit or stand or talk or dance? Will they treat the work like sculpture in the round? Will they move through it?

The very experience of doing this exhibition will be a research into that aspect as well. The challenge is on the side of the audience, how they will interact with this work, and, for the dancers, how they will perform in such a context. We're still discussing the implications of some of the possible outcomes and reactions, trying to anticipate but also knowing that there will be a great element of the unknown. But that is what work for me has always meant: a constant search, not only in the rehearsal process, but also in the performances themselves – and that will be no different here.

–

Elena Filipovic has been director of Kunsthalle Basel since 2014. Previously, she was Chief Curator at Wiels in Brussels where she curated Work/Travail/Arbeid in 2015.

–

This interview was first published in the catalogue accompanying Anne Teresa De Keersmaeker's exhibition Work/Travail/Arbeid at Wiels in 2015 (Brussels: Wiels, Rosas, Mercatorfonds, 2015). Reprint with kind permission by Rosas.

Work/Travail/Arbeid - Wiels - Rehearsals © Anne Van Aerschot







Work/Travail/Arbeid - Wiels - Rehearsals © Anne Van Aerschot



Work/Travail/Arbeid - Tate Modern © Hugo Glendinning





Work/Travail/Arbeid - Tate Modern © Hugo Glendinning





EINE SPIRALE ZWISCHEN HIMMEL UND ERDE

JAN VANDENHOUWE

Als «*Triumph des Geistes über die Materie*» bezeichnete der große Bach-Biograph Philipp Spitta Bachs Kompositionen für Solo-Streichinstrumente, zu denen neben den sechs *Cellosuiten* auch die *Sonaten und Partiten für Solovioline* gehören. Die sechs Suiten zeigen nicht nur, dass Bach über profundes Wissen in Bezug auf die technischen Möglichkeiten des Cellos verfügte, sondern sie bezeugen auch die Meisterschaft, mit der er den polyphonen und harmonischen Reichtum seiner musikalischen Sprache auf dem an sich einstimmigen Instrument zu realisieren wusste. Akkorde und mehrstimmiger Kontrapunkt sind auf dem Cello schwierig zu spielen, dennoch gelingt es Bach, Musik zu schreiben, die so reich und frei klingt, wie seine großen Klavier- und Chorwerke – und das macht die *Cellosuiten* zu Meilensteinen der westlichen Kompositionskunst.

Dass Bach auf der Grundlage äußerst beschränkter Mittel einen monumentalen Zyklus kreierte, übt auf Anne Teresa De Keersmaeker große Faszination aus. Auch ihr geht es als Choreographin und als Tänzerin darum, sich auf das Wesentliche zu beschränken, das heißt, die Essenz zu erfassen und herauszuarbeiten. Anne Teresa De Keersmaeker hat ihre Arbeit als Choreographin wiederholt definiert als «*das Organisieren von Bewegung in Zeit und Raum auf einer horizontalen und einer vertikalen Achse*». Die horizontale Achse ist die soziale Achse, auf der Menschen aufeinander zugehen oder einander ausweichen. Die vertikale Achse ist die spirituelle Achse zwischen Himmel und Erde, Geist und Materie.

In «*Mitten wir im Leben sind*», ihrer Choreographie der sechs Cello-Suiten, ist Bachs Musik das Leitprinzip, das sowohl den zeitlichen Verlauf als auch die räumliche Struktur bestimmt. Auf dem Boden der Bühne ist die Projektion einer farbenfrohen, geometrischen Grundstruktur von sich überlagernden Pentagrammen, Kreisen und Spiralen zu sehen, die sich ins Unendliche fortzusetzen scheinen.

Großen Einfluss auf die räumliche Organisation des Tanzes hatte die Entscheidung, den Cellisten Jean-Guihen Queyras auf der Tanzfläche zu platzieren, das heißt, dass er nicht, wie bei klassischen Konzerten üblich, dem Publikum frontal gegenüber sitzt, sondern zu Beginn jeder Suite seinen Standort auf der Bühne wechselt. Dadurch nehmen die ZuschauerInnen die körperliche Anwesenheit des Musikers und der TänzerInnen bei jeder Suite aus einer anderen Perspektive wahr, öffnet sich im Laufe der Vorstellung die Spirelle der Grundstruktur und dehnen sich die Pentagramme aus. Das architektonische «framework» der Choreographie folgt der Grundstruktur von Bachs sechsteiligem Zyklus «auf dem Fuß».

Anne Teresa De Keersmaeker weiß auf einzigartige Weise musikalische Strukturen in einer Choreographie sichtbar zu machen. Während der Proben hat Jean-Guihen Queyras mit ihr und ihren TänzerInnen die Phrasierung und die harmonische Struktur analysiert, in der die Architektur und Rhetorik der Cellosuiten verankert sind. Unter der melodischen Hauptlinie des Cellos lässt sich oft die nicht hörbare Basslinie mit den Grundtönen des harmonischen Verlaufs bemerken. Die harmonische Struktur von Bachs Musik ist für Anne Teresa De Keersmaeker maßgeblich für die Bewegungen der TänzerInnen und die Entfaltung der Choreographie. Modulationen oder Wechsel von Dur nach Moll beeinflussen die Entwicklung der vertikalen Achse, die aus der sich öffnenden Spirelle der in Bewegung befindlichen menschlichen Wirbelsäule entsteht.

In ihrer Form ähneln die sechs Cellosuiten den sogenannten *Englischen Suiten* für Cembalo. Jede der sechs Suiten ist aus sechs Teilen zusammengesetzt. Den traditionellen Tänzen der barocken Suiten – Allemagne, Courante, Sarabande und Gigue – geht ein ausgedehntes Präludium voraus, und zwischen den Sarabanden und den Gigues fügt Bach moderne «Galanterien» ein: Menuette, Bourrées und Gavotten. Weil jede Suite einen ausgesprochen eigenen Charakter besitzt, unterscheiden sie sich – trotz der allen Suiten gemeinsamen Grundstruktur – deutlich voneinander. Aus diesem Grund koppelt Anne Teresa De Keersmaeker die ersten vier Suiten

des Zyklus jeweils an die Persönlichkeit der einzelnen TänzerInnen: in der *Ersten Suite* an Michaël Pornero, in der *Zweiten* an Julien Monty, in der *Dritten* an Marie Goudot und in der *Vierten* an Boštjan Antončič.

In den *Präludien* der *Suiten* bietet Anne Teresa De Keersmaeker der Individualität der einzelnen TänzerInnen Raum, entwickelt das choreographische Material jedoch immer aus der sich öffnenden Spiralbewegung der Wirbelsäule und verknüpft es eng mit dem spezifischen Charakter, der Klangfarbe und Tonart der jeweiligen Suite. Die Ausgangsposition der einzelnen TänzerInnen bleibt in Relation zu dem wechselnden Standort von Queyras auf der sich öffnenden Spirale des geometrischen Grundmusters auf dem Tanzboden immer gleich. Im Laufe des Zyklus wird eine dramaturgische Strategie sichtbar.

Während Michaël Pomero im *Präludium* der *Ersten Suite* das geometrische Grundmuster mit großen Bögen überzieht und rhythmisch einen gewissen Abstand zur Musik bewahrt, besteht die Choreographie für Boštjan Antončič zu Beginn der *Vierten Suite* aus kurzen rhythmischen Loops, die die Musik vorgibt. Anne Teresa De Keersmaeker knüpft, ihrem Prinzip «one note, one step» folgend, hier jede Bewegung und jeden Schritt des Tänzers an die Noten, und es scheint, als würde auch das Publikum im Laufe der Vorstellung Schritt für Schritt tiefer in den Sog von Bachs Musik gezogen.

Da die ersten vier Suiten jeweils mit einem bestimmten Tänzer oder einer bestimmte Tänzerin verbunden werden, entsteht eine choreographische Handschrift, die – in Übereinstimmung mit Bachs Musik für Solo-Cello – dem Wesen nach einstimmig ist. Bei dem Versuch, das Element der Mehrstimmigkeit in die Choreographie zu integrieren, lässt De Keersmaeker große Zurückhaltung walten. In den *Allemanden*, die sich aus den *Präludien* entwickeln, kommt sie zu ihren TänzerInnen hinzu und tanzt selbst eine choreographische Phrase, die sich wiederholt und immer exakt identisch bleibt. Die TänzerInnen reagieren darauf individuell verschieden, und so entwickeln sich immer neue Variationen um diese Konstante: «*Es entsteht ein fließender Kontrapunkt, in dem die TänzerInnen das Material meiner Phrase aufnehmen, aber mit minimalen Verschiebungen*», erklärt De Keersmaeker. Zwischen Unisono und Kontrapunkt entfaltet sich ein Kontinuum.

Auch in den anderen Tänzen der *Suiten* versuchen De Keersmaeker und ihre TänzerInnen, mit modernem Bewegungs-

material eine Antwort zu formulieren auf die historischen Tanzformen, die der Komposition zu Grunde liegen. In den *Courantes* sind Laufbewegungen der logische Ausgangspunkt der Choreographie, da der Name dieses schnellen Tances von *courir*, dem französischen Wort für rennen, abgeleitet ist. Auf den Zirkeln des geometrischen Grundmusters tanzen die TänzerInnen die A-Teile der Komposition im Uhrzeigersinn, die B-Teile gegen den Uhrzeigersinn, die Dur-Passagen vorwärts und die Moll-Passagen rückwärts.

Das langsame Tempo der feierlichen *Sarabanden* dagegen lädt zu skulpturalen Posen ein, wobei die TänzerInnen in die Mitte der geometrischen Grundstruktur zurückkehren, in das Herz der sich öffnenden Spirale, die mit dem sich verschiebenden Pentagramm verbunden ist. Ausgangspunkt der Choreographie ist – wie in den Präludien – die vertikale Achse, die in der harmonischen Struktur der Musik verankert ist.

Im fünften Teil der Suite, den *Menuetten*, den *Bourrées* und *Gavotten*, verlagert sich der Tanz auf die diagonale Linie, die im Rahmen der Grundstruktur zugleich die Tangente der sich öffnenden Spirale ist. Einem weiteren Prinzip von Anne Teresa De Keersmaeker – «my walking is my dancing» – folgend, laufen die TänzerInnen hier die untergelegte Basslinie, das in der Regel nicht hörbare musikalische Skelett der *Cellosuiten*. Die zirkuläre Grundstruktur kehrt in den *Gigues* zurück, in denen die Choreographie den brillanten, virtuosen Charakter dieser schnellen Schlusstänze widerspiegelt.

Es ist kennzeichnend für Bachs systematisches Vorgehen, dass er die sechs Suiten eindeutig als Zyklus geplant hat. Es ist nämlich kein Zufall, dass es sich bei den vorletzten Teilen der ersten beiden Suiten um *Menuette* handelt, bei der *Dritten* und *Vierten Suite* um *Bourrées* und, im Fall der beiden letzten Suiten, um *Gavotten*. Bei den *Menuetten* setzt De Keersmaeker nur einen Tänzer ein, bei den beiden *Bourrées* entweder zwei Tänzerinnen oder drei Tänzer, und bei der letzten *Gavotte* alle fünf.

Mit der *Fünften Suite* scheint Bach einen neuen Weg einzuschlagen und ein neues Kapitel zu beginnen. Das umfangreiche *Präludium* besteht aus zwei Teilen und referiert auf die sogenannte französische Ouvertüre, in der eine langsame, feierliche Einleitung einer Fuge vorausgeht. Um eine Fuge – die musikalische Form der Mehrstimmigkeit schlechthin – für ein im Grunde einstimmiges Instrument zu schreiben, musste Bach einen kompositorischen

Kraftakt vollbringen. Die gesamte, in d-moll geschriebene Suite ist von einer sehr eigenen Klanglichkeit geprägt, weil Bach vorschrieb, die a-Saite auf g umzustimmen. Bach entschied sich für diese unübliche Stimmung, um Resonanzen und andere Formen des Zusammenklangs zu generieren. Die melancholische *Sarabande* ist nicht nur das dunkle Herzstück der *Fünften Suite*, sondern des gesamten Zyklus. Für Anne Teresa De Keersmaeker, in deren Werk mathematische Proportionen eine große Rolle spielen, ist es von besonderer Bedeutung, dass diese *Sarabande* im Verlauf der etwa zweistündigen Gesamtdauer des Zyklus' kurz nach dem Goldenen Schnitt erklingt. An dieser Stelle der Choreographie herrschen Düstermis, Leere und Abwesenheit. Umso strahlender klingt danach die *Sechste Suite* in D-Dur, die Bach zweifellos als Krönung des gesamten Zyklus konzipiert hat. Diese Suite unterscheidet sich in ihrem Aufbau nicht von den vorhergehenden, die Expressivität und der technische Schwierigkeitsgrad sind hier jedoch erheblich gesteigert. Diese Suite erfordert ein Cello, dessen fünfte Saite auf e gestimmt ist, und die Komposition klingt von Beginn an wie ein brausendes Fest mit den vier tanzenden d, von denen fis, a und die Oktave wie Funken aufwirbeln und – nach dem dunklen *De Profundis* der *Fünften Suite* – dem Schluss des Zyklus' eine Auferstehungsstimmung verleihen: Bachs «*Triumph des Geistes über die Materie*» klingt als Triumph des Lebens über den Tod. Anne Teresa De Keersmaeker choreographiert die *Sechste Suite* als kollektiven Tanz, an dem alle PerformerInnen, das heißt, die fünf TänzerInnen und der Cellist, teilnehmen. Ihre Auseinandersetzung mit den Cellosuiten fasst sie wie folgt zusammen: «*Bachs Genialität liegt meiner Meinung nach in der Tatsache, dass er nicht nur ein großer Musiker, sondern auch ein Architekt, Maler und Dichter war. Im Zyklus der Sechs Cellosuiten ist ein unterschwelliger Strom menschlicher Grunderfahrungen und existentieller Gefühle spürbar, die für jeden erkennbare condition humaine.*»

–

Jan Vandenhouwe ist designierter Künstlerischer Leiter der Opera Vlaanderen (Antwerpen und Gent) ab 2019. Von 2015 bis 2017 war er Chefdrdramaturg der Ruhrtriennale und von 2005 bis 2008 Dramaturg an der Opéra national de Paris. Als freischaffender Musikdramaturg war er für Institutionen wie das Teatro Real in Madrid, das Ensemble intercontemporain in Paris sowie das Klaraestival in Brüssel tätig. Mit den Regisseuren Anne Teresa De Keersmaeker, Alain Platel, Ivo van Hove und Johan Simons verbindet ihn eine enge Zusammenarbeit.

Dieser Text wurde erstmals abgedruckt im Programmheft der Uraufführung der Produktion am 26.08.2017 in Gladbeck im Rahmen der Ruhrtriennale 2017. Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Rosas.

Mitten wir im Leben sind/Bach6CelloSuiten - La Monnaie / De Munt © Anne Van Aerschot





Mitten wir im Leben sind/Bach6CelloSuiten - Elbphilharmonie © Peter Hundert







Mitten wir im Leben sind/Bach6CelloSuiten - La Monnaie / De Munt © Anne Van Aerschot



BETWEEN GRAVITY AND LEVITATION

AN INTERVIEW WITH ANNE TERESA DE KEERSMAEKER AND JEAN-GUIHEN QUEYRAS BY JAN VANDENHOUWE

Six scores of Bach's *Cello Suites* lie scattered on a large, wooden desk. Spread between them, visitors may find sketches of colourful geometric patterns and treatises on Leibniz, Newton, physics, astronomy, Bach and alchemy. In the center of the room, five dancers and a cellist – the instrument pinched between the musician's legs – are seated around the very same table. Anne Teresa De Keersmaeker, Jean-Guihen Queyras and a troupe of dancers are preparing for a new performance at the Rosas studios in Vorst. While the world-renowned cellist is playing the *Allemande* from the *First Suite*, he takes the dancers through the harmonic and rhetoric structure of Bach's piece. Everybody eagerly takes down notes on their personalised scores.

«I'm extremely grateful and honoured that Jean-Guihen, despite his busy tour agenda, is taking the time to work with us here», Anne Teresa De Keersmaeker confesses when seated in her office some time later. «I've been learning», Queyras replies.

How did the idea to create a joint dance performance first arise?

Jean-Guihen Queyras: I must confess that I am a layperson when it comes to matters of dance. Often enough, some friends had the habit of inviting me to dance performances, but as such the pieces didn't usually appeal to me. Admittedly, I was very demanding, probably because I have no dance

culture. Above all, I was simply unable to detect any satisfying links between music and choreography. This up to a couple of years ago, when composer and organist Bernard Foccroulle recommended me to have a look at the work of Anne Teresa. I had seen some of her work in the past, like *Achterland*, set to music by Ligeti...

Anne Teresa De Keersmaeker: ... and by Ysaÿe. An unusual combination.

JGQ: But I would never have dreamed of working with somebody like Anne Teresa. It had always struck me that she had the habit of working with the method of a composer. She goes to the roots, to the crux of a composition, from which she allows her choreography to grow.

ATDK: It was indeed Bernard Foccroulle who brought us together and recommended I attend one of Jean-Guihen's concerts at Bozar in Brussels.

JGQ: Subsequently, I paid a visit to *Work/Travail/Arbeid* when it was featured at Wiels.

ATDK: That's where we first effectively discussed how we could possibly cooperate on a piece.

JGQ: And that's when I immediately sensed your desire to do something with Bach.

ATDK: This is not the first time I've worked with Bach. There was also Bach in *Toccata, Zeitung* and *Partita 2*. Old and new music have always played a key role in my work. Of course, one could here mention Monteverdi and Mozart as well, especially the latter's vocal pieces. *Cosi fan tutte* at the Paris Opera was a crucial experience for me. Overall, however, Bach has always occupied an even more unique spot within classical music for me. It is always with some modesty and trepidation that I approach his music. There is simply no other composer that succeeds in conveying that sense of *<embodied abstraction>* as much as he does. He renders the divine human and the human divine. He stands at a unique moment in the history of music, in the history of mankind, even.

What is it that makes his music so appealing to dancers?

ATDK: Bach's music is rigidly structured, yet remains rooted in movement and dance. It was Jean-Guihen who made me aware of how important the concept of tonal harmony was to Bach – the relation between different keys, between major and minor. Bach used it to create unity in large compositions. I sensed that I didn't do enough with that in my previous Bach performances.

JGQ: You get much inspiration from the musicians you work with. Honestly, I have the feeling that I have infected you with my obsession for Bach's harmonic flow. When playing the Suites, I tend to just utterly center my attention on that very flow. When I pointed out to you and the dancers during the rehearsals that there exists an *<inaudible>* bassline lingering under the melody of the monophonic *Cello Suites*, you immediately urged me to write it out.

ATDK: In the *Chaconne* of the *Second Violin Partita*, I once worked with Amandine Beyer on the underlying bassline. The basic movement in the choreography was then based on the principle *<my walking is my dancing>* [ATDK stands up and walks across the room]. Walking is the most simple movement that transports me through space, and divides my time. Whereas the basic movement here was two-dimensional, it has now become three-dimensional. Today we find ourselves working on the horizontal and the vertical axes.

How does that work?

ATDK: The verticality of the spine is typical for the human posture. The posture of an animal is horizontal, usually stood as it is on four legs. With human beings, the horizontal axis is the social axis on which you either approach or avoid someone. The vertical axis is the spiritual axis, the relationship between the higher and the lower spheres. In a sense, this axis provides the connection between heaven and earth. Rehearsing the *Cello Suites* has proved a veritable challenge. How can one translate the harmonic structure of the music into a posture of the human body? In *Cosi fan tutte* we systematically linked key modulations or transitions from minor to major, to back- or forward, up- or downward, centrifugal or centripetal movements. There is much to learn from bodily language: a vertical

spinal column conjures an open, positive sentiment whereas a forward-bent spinal column generates a closed, melancholic mood. Do you know when we as human beings assume a horizontal position with our spinal column, Jean-Guihen?

JGQ: When we go to sleep? Or something else? *[laughs]*

ATDK: Or die. It is usually associated with the act of surrender, the relationship between the passive and the active, between the yin and yang of Eastern philosophy, as it were. For the Lutheran protestant Bach, the relationship with death was a principal element not only in his cantatas but also in his other music. «*Mitten wir im Leben sind / Mit dem Tod umfangen*», is an excerpt from a Medieval hymn in Latin which was translated by Luther and which also appears on Pina Bausch's gravestone.

On the table, one finds books on Newton and Leibniz ...

ATDK: Newton is known as the scholar who first theorised the gravitational laws. Leibniz was interested in Chinese natural philosophy as it is described in the complementary thinking of the *I Ching*. In that sense, he may have rather been interested in the reverse movement on the vertical axis: away from the earth, away from gravity: the concept of *levitation*. Figures like Newton and Leibniz set the intellectual framework of the era in which Bach worked. I may find inspiration in all these facets during the rehearsals, but that is more my internal process of which I don't want to reveal much.

JGQ: You've made me curious...

ATDK: For me, it is simply a question of the general laws of nature. Choreography is the process of organising a movement in time and space in accordance with a certain degree of intensity. I study the laws of nature as possible patterns, structures and procedures that may serve as an inspiration to the dance. These laws are on the one hand extremely concrete, yet on the other hand they also reflect a higher order. I am equally fascinated by old forms of wisdom in which science, philosophy and art were not yet separated from each other. At its foundation was wonder, from which people tried to understand who we are, where we come from, where we are going, what remains,...

Isn't it a huge challenge to make a two-hour performance with only music for solo cello?

ATDK: As a largely monophonic instrument, the cello entails a certain economy of means. It is interesting to see how Bach maximises the capabilities of the instrument, pushes it as far as it can go.

JGQ: He ingeniously turns a handicap into an advantage. With Bach, the physical reality of the instrument and its player is as important as the intellectual construction of the composition. There is a mixture of spirit – the strength of the concept – and matter itself. Bach was very much aware of the effect of the addition of a triad or of a four-note chord to his musical material and, as a consequence, to the temporal progression of the piece as such. The reason for this is that such chords cannot be played on a cello simultaneously, as on a piano, but only consecutively.

The titles of the parts of the suites refer to different types of baroque dances. Did these take up a role in the making of the choreography itself?

ATDK: I once studied the fundamental characteristics of the baroque dances, for instance for Bach's *French Suite N° 5* in Toccata. But ultimately, these only form a very thin thread in the choreographic structure I designed for the *Cello Suites*: in the *Courantes* we work with the idea of running, in the *Allemandes* with a certain fluidity or rubato, in the *Sarabandes* with the solemn aspect and in the *Gigues* with a more energetic character.

JGQ: As it happens, it is impossible to apply the strict rules of the baroque dance to the *Cello Suites*. Bach used the basic principles of the dances to develop his musical vocabulary, but the parts of the suites are not real dances. I challenge anybody to dance a baroque Allemande to the *Allemande* of the *Sixth Suite*. Bach here transcends the very principle of dance.

Has the collaboration with the dancers influenced your own work as a cellist?

JGQ: Last week I was interpreting the *Cello Suites* in concert, without dance. While I was playing, I pondered on the question

what effect a certain harmonic change, a break or a sudden build-up of tension would have on the dance. It is enormously important that we can work on these questions collectively here in one studio.

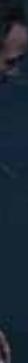
ATDK: The influence is always mutual. Additionally, during rehearsal every dancer brings with them their own personal experiences to the creative process. I have been working with four dancers with whom I have created a few of the essential projects of my career in the past few years, like *Vortex Temporum* and *Così fan tutte*. This time, each dancer will take up a key role in one of the suites. I don't want to compare the collaboration with them to a closed circle but rather to a spiral. It is like returning to a beginning, yet at the same time being *en route* to something new.

-

Jan Vandenhouwe will be artistic director of Opera Vlaanderen (Antwerp and Ghent) from 2019 on. From 2015 until 2017, he was Executive Dramaturg (Chefdramaturg) at the Ruhrtriennale and from 2005 to 2008 dramaturg at the Opéra national de Paris. He has worked as a freelance music dramaturg for various institutions, including Teatro Real (Madrid), Ensemble intercontemporain (Paris) and Klarafestival (Brussels). He has collaborated with directors such as Anne Teresa De Keersmaeker, Alain Platel, Ivo van Hove and Johan Simons.

Mitten wir im Leben sind/Bach6Cellosuiten - Elbphilharmonie © Anne Van Aerschot





-

Impressum

© Établissement public Salle de Concerts Grande-Duchesse
Joséphine-Charlotte / Philharmonie Luxembourg,
Mudam Luxembourg – Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean,
Les Théâtres de la Ville de Luxembourg, 2018

Responsables de la publication :

Stephan Gehmacher, Suzanne Cotter, Tom Leick-Burns

Rédaction :

Lydia Rilling, Christophe Gallois, Vincent Crapon,
Charlotte Brouard-Tartarin, Dr. Tatjana Mehner,
Anne Payot-Le Nabour

Design : Miriam Rosner

ISBN 978-2-9199443-2-3

Imprimé au Luxembourg par : WePrint

Sous réserve de modifications / Änderungen und Irrtümer
vorbehalten / Tous droits réservés