

GRANDE SALLE PIERRE BOULEZ – PHILHARMONIE

Mitten wir im Leben sind Bach6Cellosuiten

*Samedi 17, dimanche 18,
lundi 19 novembre 2018 – 20h30*



– PROGRAMME –

Chorégraphie, **Anne Teresa De Keersmaeker**

Violoncelle, **Jean-Guihen Queyras**

Créé avec et dansé par **Boštjan Antončič, Anne Teresa De Keersmaeker, Marie Goudot, Julien Monty, Michaël Pomero**

Musique, **Johann Sebastian Bach**

Six Suites pour violoncelle seul BWV 1007-1012

Costumes, **An D’Huys**

Lumières, **Luc Schaltin**

Dramaturgie, **Jan Vandenhouwe**

Son, **Alban Moraud**

Assistants artistiques, **Carlos Garbin, Femke Gyselinck**

Directeur des répétitions, **Femke Gyselinck**

Coordination artistique et planning, **Anne Van Aerschot**

Conseiller artistique, **Thierry De Mey**

Directeur technique, **Joris De Bolle**

Chef costumière, **Heide Vanderieck**

Techniciens, **Jonathan Maes, Michael Smets**

Spectacle présenté par la Philharmonie de Paris, le Théâtre de la Ville (Programmation hors les murs) et le Festival d'Automne à Paris (Portrait Anne Teresa De Keersmaeker).

Production Rosas.

Coproduction De Munt / La Monnaie (Bruxelles) ; Ruhrtriennale ; Concertgebouw Brugge ; Philharmonie de Paris ; Théâtre de la Ville - Paris ; Festival d'Automne à Paris ; Sadler's Wells (Londres) ; Les Théâtres de la Ville de Luxembourg ; Opéra de Lille ; Ludwigsburger Schlossfestspiele ; Elbphilharmonie (Hambourg) ; Montpellier Danse 2018.

Remerciements à Thomas Hertog, Palle Dyrvall, Anke Loh, Aurianne Skybyk, Mathieu Bonilla, François Deppe, Alain Franco, Kimiko Nishi, Maria Eva Rodriguez.

Création mondiale : le 26 août 2017, Ruhrtriennale.

Mitten wir im Leben sind/Bach6Cellosuiten a été réalisé avec le soutien du Tax Shelter du Gouvernement fédéral belge, en collaboration avec Casa Kafka Pictures Tax Shelter empowered by Belfius.

Rosas bénéficie du soutien de la Communauté Flamande et de la Fondation BNP Paribas.

DURÉE DU SPECTACLE (SANS ENTRACTE) : ENVIRON DEUX HEURES.



La Fondation d'entreprise Hermès est le mécène du Portrait Anne Teresa De Keersmaeker.



Mitten wir im Leben sind
Bach6Cellosuiten

Intempestif

Un violoncelliste et six Suites de Bach, chacune prise en charge par un seul danseur – accompagné parfois par Anne Teresa De Keersmaeker en personne –, tandis que la lumière du jour décroît lentement. «L'absolu contraire de Tomorrowland¹» : c'est avec ses mots que la chorégraphe redit sa foi inébranlable dans l'expérience artistique, sans exhausteur de goût.

Une semaine avant la première, Anne Teresa De Keersmaeker modifiait le titre de son dernier spectacle. Elle l'avait préalablement baptisé *Bach 6 Cellosuiten* – un titre sobre et objectif – et entendait désormais le renommer «Mitten wir im Leben sind» [Au cœur de la vie, nous sommes...]. Il s'agit d'une phrase incomplète, d'un vers brisé sur sa charnière. Une «ellipse», en termes techniques: une figure de style où l'on donne moins pour laisser entendre plus, un «plus» qu'il n'est généralement pas nécessaire d'exprimer. L'informulé laisse un vide qui éveille le désir. «Mitten wir im Leben sind / mit dem Tod umfangen» [Au cœur de la vie nous sommes / entourés par la mort]: telle est la sombre formulation, dans sa traduction littérale, que Martin Luther fit de l'antienne latine *Media vita in morte sumus*. Et, aux vers suivants: «Wen suchen wir, der Hilfe tu, Daß wir Gnad erlangen? Daß bist du, Herr, alleine.» [Qui cherchons-nous pour nous aider à obtenir la grâce? C'est toi seul, Seigneur.]

La vie, la mort, la rédemption – voilà qui résume la dramaturgie ternaire du spectacle, faite d'une progression limpide, d'un élan irréversible intensifié par le travail sur la lumière. Lors de la première à la Ruhrtriennale, le plateau de danse était arrosé d'une trame de rayons du soleil couchant, se faufilant rythmiquement

¹ Tomorrowland est un festival de musique électronique qui se déroule à Boom en Belgique. Il est célèbre pour ses décors fantasmagoriques ostentatoires.



Jean-Guihen Queyras et Julien Monty
© Anne Van Aerschot



Jean-Guihen Queyras et Michaël Pomero
© Anne Van Aerschot

par les hautes fenêtres ouvertes de l'ancienne salle des machines à Gladbeck. Arrivé à la *Cinquième Suite*, Jean-Guihen Queyras jouait la Sarabande dans le noir; rarement une «section d'or» ne s'était révélée aussi sombre! Dans cette Sarabande «désossée», Bach défie le temps au-delà de l'imagination: il semble s'arrêter. Si la lumière s'était doucement éclip­sée jusque-là, c'est sur un mode abrupt, cette fois, que la scène s'illumine à l'attaque de la *Sixième Suite* – la musique passe alors du mode mineur au mode majeur, et c'est comme un orgue déployant tous ses registres: la danse exulte, la musique triomphe de la mort.

De Keersmaecker a confié à chacun de ses quatre danseurs une Suite en solo. Dans la *Cinquième Suite*, celle qui atteint le plus haut degré d'abstraction, la danse disparaît en même temps que la lumière s'évanouit. C'est alors en duo, avec son ombre projetée sur le mur, que Queyras entame la fugue du prélude. Dans la Suite conclusive, la lumineuse *Sixième*, tous les danseurs rejoignent le plateau. Assez tôt, De Keersmaecker a décidé de ne pas s'octroyer de Suite propre, mais de jouer le rôle de «maître de cérémonie»: elle annonce la Suite en représentant son chiffre par la danse. Entre les *Suites*, aidée d'un danseur, elle recouvre une partie du plan géométrique au sol avec du ruban de couleur. Le silence est bienvenu ici, tout comme l'activité non dansante – à l'exemple de ces dégustations de grands vins où l'on prend parfois un peu de pain pour se nettoyer le palais. Dans chaque Suite, systématiquement, elle accompagne ses danseurs pendant le mouvement «Allemande». Elle danse quatre fois – brièvement – toujours la même phrase, qui se colore à chaque tour d'une autre sensibilité, au gré de l'interaction avec l'affect incarné par le danseur qu'elle accompagne. Comme si chaque danseur qu'elle double était un prisme qui diffracte autrement la lumière.

Anne Teresa De Keersmaecker est désormais passée «au-delà de la section d'or» et se trouve au milieu de sa vie de femme; la préoccupation de la mort s'en révèle plus insistante. «Je trouve le choix d'un titre toujours très délicat, je ne suis pas très douée pour ça! J'ai finalement choisi ce fragment de Luther. On le retrouve utilisé dans une cantate de Bach, mais aussi gravé sur la tombe de Pina Bausch. Celle-ci est enterrée dans un très joli coin aux alentours de Gladbeck, en bordure de forêt. C'est là que je l'ai lu pour la première fois. Dans son œuvre à elle aussi, l'imbrication de la mort et de la vie, de la joie et de la mélancolie est

un motif récurrent. C'est bien entendu le cas de *Café Müller*, où la présence de la mort est quasi tangible.

Les gens vont chacun leur vie, mais nous avons tous cela en commun : un jour, mourir. Et tous, nous avons en partage ce "savoir". Cela nous détermine, nous limite et nous donne une sorte de perspective tragique que les animaux ignorent sans doute. Plus encore : la conscience de l'homme s'est développée de telle sorte que nous sommes conscients de notre finitude tout en pouvant nous imaginer l'éternité. Je pense que Bach a parfaitement su capturer cette tension entre la finitude réelle et l'éternité pensée.

De même, sa vie a été littéralement entourée par la mort : il a perdu ses parents à 9 ans et, sur ses vingt enfants, dix sont morts. Sans doute a-t-il composé les *Suites pour violoncelle* lorsqu'il était maître de chapelle à Coethen, juste après la mort de sa première femme. Il a enchaîné des musiques d'enterrement. Il existe une formidable lettre de Bach où il se plaint que l'air est trop sain, là où il vit, que donc trop peu de gens meurent, raison pour laquelle il n'a pas reçu de primes supplémentaires. Il a gagné sa vie grâce à la mort.»

Jean-Guihen Queyras : En outre, l'époque à laquelle vivait Bach était placée sous le signe de la mort : Bach est né environ quarante ans après la fin de la guerre de Trente Ans (1618-1648), qui a occasionné entre 6 et 12 millions de victimes. Dans certaines régions d'Allemagne, la population a été réduite de moitié, voire plus. Ce fut une expérience traumatique pour l'Allemagne, jusqu'à aujourd'hui d'ailleurs.

Anne Teresa De Keersmaecker : Mais la présence de la mort dans l'œuvre de Bach n'engendre pas pour autant un climat de dépression ou de malédiction. Dans sa musique, il a réussi à donner forme à la mort – c'est à la fois très concret et très abstrait. C'est cela qu'il a réussi mieux que personne : donner forme à l'abstraction ; et son formalisme est toujours ancré dans l'humain. J'aime la chorégraphie pour la même raison : parce que vous pouvez incarner des idées abstraites. Cette idée d'*incarnation*...

Pourquoi l'abstraction vous est-elle si précieuse ?

A.T.D.K. : Par essence, l'abstraction consiste à enlever. Enlever autant que possible pour qu'il ne subsiste que l'essentiel. Enlever ce qui parasite, enlever l'anecdotique qui réduit chaque interprétation à la simple reconnaissance de situations. Bien



Anne Teresa De Keersmaecker et Julien Monty
© Anne Van Aerschot

sûr, le danger de l'abstraction serait qu'on enlève trop ! Mais j'aime l'abstraction dans la structure et la rhétorique des mouvements. Il y a un beau paradoxe : vous enlevez, mais c'est pour faire de la place... à l'imagination du spectateur, à des lectures divergentes. L'abstraction a une facette généreuse car là où vous ôtez, aussi bien vous offrez. Bon, il n'empêche que c'est toujours de la danse. Quel que soit l'intérêt de vos idées abstraites, au bout du compte il faudra quand même les danser, et la danse quant à elle est bien concrète : ce sont des corps qui bougent dans l'espace et le temps. Et ils le font en suivant quelques axes essentiels. L'axe vertical, d'abord : nous nous tenons sur la terre, nous voulons toucher le ciel. C'est fondamental, c'est la logique générée par notre colonne vertébrale. Nous sommes des primates marchant debout. C'est cela qui nous définit, dans notre relation à la terre comme dans celle au transcendant. Cela peut sembler abstrait, mais c'est riche de connotations émotionnelles : tendre vers le haut requiert notre énergie. Quand tombons-nous à terre ? Lorsque nous nous abandonnons, au sommeil, à la mort, lorsque la conscience nous quitte. L'axe horizontal n'est pas moins important : c'est la dimension sociale, le fait de tendre les bras vers l'autre, le compagnon-danseur. Ces axes sont abstraits si l'on veut – il s'agit de directions fixées pour les danseurs, pour déterminer leurs évolutions –, mais ils sont susceptibles de dimensions émotionnelles ou symboliques. Ce n'est pas obligatoire, mais c'est possible. Et l'on trouve chez Bach une relation similaire entre les lois abstraites et les connotations émotionnelles, notamment dans sa façon d'utiliser l'harmonie. Même dans ses œuvres non vocales, il a recours à la rhétorique musicale pour créer des axes de tension.

Donc, malgré son abstraction, cette musique vous apparaît comme narrative ?

A.T.D.K. : Les circonstances ont fait que Bach n'a jamais été invité à composer un opéra. Mais écoutez ses cantates, la manière dont il a su donner à ces mots une force d'expression maximale grâce à sa maîtrise de la rhétorique musicale. Son approche harmonique, son art mélodique sont entièrement fondés sur les idées du texte. Sa musique transmet des idées sur la vie et la mort, sur la relation des hommes à Dieu. Lorsque Bach joue avec les mathématiques – et nous savons combien il l'a fait –, ce n'est pas simplement un jeu avec les nombres et les proportions. Ce jeu est l'expression d'une image du monde, pour amplifier l'honneur et la gloire du divin.

Et tout comme Bach, dans ses cantates, raconte une histoire par la musique, vous faites de même dans les Suites pour violoncelle ?

J.-G.Q. : Il ne s'agit pas d'une histoire que l'on pourrait raconter, mais Bach vous fait vivre une série d'émotions et d'expériences très intenses à travers la formalisation. La *Première Suite* commence par un prélude qui évoque le doux clapotis d'un ruisseau – ruisseau : Bach en allemand, le compositeur raffolait de ces jeux de mots. La musique évoque une idylle entre l'homme et la nature. La *Deuxième Suite*, en tonalité mineure, est plus introspective et plus mélancolique. Mais cet apaisement est temporaire car la *Troisième Suite* – à nouveau de tonalité majeure – explose de joie de vivre. Vient ensuite la dimension solennelle de la *Quatrième Suite* – solennité de cathédrale. La *Cinquième*, à nouveau en mineur, s'ouvre sur un double prélude, « à la française », qui fait indéniablement songer à une Annonciation. C'est la Suite la plus dramatique, elle semble vouloir conjurer le chaos de la guerre de Trente Ans. Ce prélude est aussi la seule fugue de toute la Suite. Dans la Sarabande, Bach pousse à l'extrême l'ambiguïté entre harmonie et mélodie. L'harmonie elle-même devient énigmatique, par moments notre perception des modes mineur ou majeur est carrément perturbée. Cette musique est proche de ce que Webern a risqué au *xx^e* siècle : élargir les intervalles, étirer les lignes descendantes et les disperser sur différentes octaves au point de risquer la cohésion d'ensemble et de défier l'écoute. Mais après ce *de profundis*, Bach vient couronner sa Suite avec une glorification quasi extatique de la vie, qui m'évoque l'image des cloches de la Pâque sonnante à toute volée. Cette dernière Suite a été composée pour un violoncelle à 5 cordes, si bien que le registre est étendu vers l'aigu et que de nouvelles couleurs plus claires viennent enrichir la palette expressive de l'instrument : soudain, l'univers est dilaté.

Bach a lui-même intitulé ses suites « Sei suites a violoncello solo senza basso ». N'est-il pas étrange de pointer de la sorte qu'il a composé un solo pour un instrument bas – le violoncelle – senza basso, sans basse ?

J.-G.Q. : Le titre est un peu impertinent, le *violoncello* n'étant pas en effet un instrument soliste courant, et encore moins à l'époque. Dans la musique baroque, il jouait généralement un rôle d'accompagnement fort modeste, celui de *basso*, précisément. Il y a donc ici un petit côté frimeur à la Houdini, voire à la Maradona – je te fais rebondir le ballon deux fois sur le talon, je passe deux défenseurs,

et je te conclus par une tête pour l'envoyer droit dans le filet! Je vous raconte une anecdote très typique sur Bach: il aurait un jour postulé pour un poste d'organiste. Passant l'audition avant lui, un autre candidat s'escrime sur une fugue à deux ou trois voix; lorsque vient son tour, Bach attaque une fugue à six voix: quatre voix avec les mains, une cinquième sur le pédalier, et la sixième avec une règle coincée entre les dents! Dans les *suites pour violoncelle*, on peut entrevoir quelque chose de similaire, quoiqu'un peu plus subtil. Car le violoncelle est non seulement peu soliste d'ordinaire, mais par ailleurs il ne se prête pas du tout à cette sorte de musique polyphonique que Bach a voulu lui consacrer. Les unissons sont difficiles à jouer, les accords doivent être suggérés en les brisant. Au fond, les *Suites pour violoncelle* de Bach sont un tour de force d'illusionnisme musical: Bach a écrit une ligne monodique qui donne l'illusion d'être polyphonique. C'est particulièrement marquant dans la fugue «à une voix» de la *Cinquième Suite*. En réalité, «fugue à une voix» est une contradiction dans les termes, puisqu'une fugue est par définition polyphonique. Et pourtant, il s'en sort avec panache. Il parvient subtilement à intégrer dans la mélodie des notes qui font comprendre l'harmonie implicite; la ligne de basse n'est pas jouée, mais toujours suggérée. Et notre cerveau y contribue volontiers, car nous sommes ainsi faits: à chaque mélodie que nous entendons, nous supposons une ligne de basse «cachée» qui nous aide à situer la mélodie sur le plan harmonique.

A.T.D.K.: Lorsque j'ai entendu cela, j'en ai eu les larmes aux yeux. Je crains d'avoir un faible pour l'ordre caché, pour une base organisatrice invisible. Jean-Guihen a transcrit la ligne de basse cachée des six *Suites*. Elle a joué un rôle déterminant dans l'élaboration de notre dramaturgie.

Savons-nous pourquoi Bach a composé ses *Suites pour violoncelle*?

J.-G.Q.: Deux traits de caractère pourraient expliquer pourquoi il s'est imposé cette tâche. D'après ce que nous savons, personne ne lui a commandé ces *Suites pour violoncelle*, on ne leur connaît pas de commanditaire. Elles proviennent du seul désir de Bach. J'ai évoqué à l'instant son goût pour le défi, pour montrer ce dont il était capable. Mais plus importante encore était sa délectation à créer quelque chose de grandiose à partir d'un matériau limité: plus limité le matériau, plus haut le mérite. Imaginez un homme qui trouve un caillou et se demande: comment vais-je construire un gigantesque château avec ça? Et c'est

certainement le cas de ses fugues: le point de départ est toujours simple, parfois même banal. Bach n'a pas inventé la fugue, mais entre ses mains elle a explosé pour devenir une forme d'une complexité et d'une originalité jamais vues. Idem pour les *Suites pour violoncelle*: comment puis-je écrire pendant deux heures une musique fascinante pour un instrument ordinairement tenu pour rigide? Son écriture palpite de plaisir pour cette *mission impossible*.

Ce qui est curieux, c'est qu'on ne ressent jamais les limites, car Bach est capable de créer un effet de facilité et de complète liberté dans un contexte où règne la contrainte.

J.-G.Q.: Oui, et c'est presque indescriptible. En tant qu'interprète, il vous laisse danser dans la musique comme si toute pesanteur était abolie. En organisant un flux où il conjoint harmonie et mélodie de manière parfaite. Je crois que le plus révélateur, c'est comment moi je vis les *Suites* pendant que je les joue: en tant qu'interprète, j'ai la sensation de voyager dans la conscience de différents personnages auxquels je donne tour à tour la parole, tout en restant le narrateur de l'histoire. Cela donne un one man show à plusieurs personnages. C'est incroyable, tout ce qui vous traverse l'esprit pendant que vous jouez cela... Et cela ne signifie pas que vous êtes distrait. La concentration sur la musique vient simplement activer certaines parties de votre cerveau qui n'ont rien à voir avec la musique. Comme si votre conscience, ou votre inconscient, se divisait en plusieurs voix différentes: des souvenirs de jeunesse, des sensations du passé, ou la perception très précise de détails dans l'ici et maintenant. La musique révèle votre propre polyphonie, nous sommes toujours la somme de plusieurs *je*.

A.T.D.K.: C'est exactement pareil lorsqu'on danse. Une conscience fluide: vous déplacez constamment votre attention. Une fois que vous avez relié votre petit doigt à un détail dans la musique, vous dansez à partir des reins; ou encore, vous regardez par la fenêtre et voyez quelque chose au loin, et cette ligne entre votre regard et ce point, vous la prolongez dans le mouvement suivant, un souvenir du passé surgit et vous l'emmenez dans votre danse. Même lorsque vous dansez seul, vous n'êtes jamais seul. Je m'étonne toujours de cet étrange état de vigilance incontrôlée: je pense à mon talon, je sens comment je pose le talon, je me souviens de ma mère, ou de la première fois que j'ai dansé *Fase*. Sans contradiction, vous respirez dans le présent et dans le passé. C'est aussi une forme d'incarnation: vous dansez le passé car il est «présent» dans l'aujourd'hui.

Créer une chorégraphie sur les *Suites pour violoncelle*, était-ce aussi *mission impossible*?

A.T.D.K. : Pour les chorégraphes, la musique de Bach est toujours à la fois une invitation et un défi. C'est une musique particulièrement dansante – surtout les *Suites*, dont certaines parties font référence aux danses de cour – mais elle peut aussi se révéler infiniment abstraite et complexe. La première chose que Jean-Guihen et moi avons faite ensemble, c'était une analyse approfondie de la partition. Cette analyse harmonique a contribué à donner forme à toute la dramaturgie.

Bien que la musique et la danse soient intimement liées, la chorégraphie nécessite toujours une traduction. Comment avez-vous abordé cela?

A.T.D.K. : Si la musique de Bach est extrêmement structurée, elle n'est jamais systématique. Il utilise des règles de jeu qu'il élargit et brise à chaque fois. Dans la chorégraphie aussi, vous avez besoin de règles de jeu pour pouvoir jouer. La traduction du musical en paramètres physiques et spatiaux est aussi cela : la définition de règles de jeu. Tout comme les modes mineur et majeur, ou une mélodie montante-ascendante, suscitent des qualités émotionnelles, on peut aussi bien associer des qualités émotionnelles au mouvement. J'ai associé le mode majeur aux mouvements d'avancée, le mineur aux mouvements de recul. Ce recul, on peut alors le rattacher au passé, ou à l'introspection. Ce n'est pas que cette clé soit nécessaire au spectateur pour décoder la danse, mais elle stimule l'imagination : celle-ci peut être strictement mathématique ou géométrique, ou encore émotionnelle, peu importe. Il existe encore d'autres manières d'aborder la tension entre mineur et majeur, essentielle pour Bach. Un mouvement en majeur s'ouvre physiquement, en mineur il se referme. Et puis le casting pour chaque Suite est évidemment déterminant : chaque danseur a par nature un affect dominant, que j'ai tenté d'amplifier pour qu'il corresponde à l'affect dominant dans la musique. De même, les différentes parties de la Suite, les danses, ont leurs propres lois : la danse dans les Courantes commence par une course, les Gigues évoquent une sorte de danse des fous, à la fois comique et virtuose, un peu comme dans les *river dances* irlandaises. Franchement, je trouve que c'est un spectacle très puissant, ces danseurs qui font tous la même chose, cette force et la maîtrise, l'énergie qui s'en dégagent.

En créant le matériau des Allemandes, nous nous sommes basés sur un système inspiré de Trisha Brown : je « lance » un mouvement dans le groupe, et les danseurs doivent aussitôt le « capter » et le refaire de mémoire. Chaque danseur voit ou sélectionne des détails différents, si bien qu'on a un même mouvement, mais qui est passé par quatre filtres différents au travers de la personnalité physique du danseur. Vous embrassez le « bourdonnement de l'humanité » et l'utilisez pour obtenir un effet combiné d'homogénéité et de diversité. Par la suite, ce matériau est fixé, de sorte que le même ensemble de mouvements peut devenir porteur d'affects très différents.

Les mouvements deviennent également polyphoniques si on les considère par strates différentes. Le schéma des pas se déroule par exemple sur la « ligne de basse » (harmonique) cachée, on pourrait dire que c'est la ligne *portante*. Là-dessus s'ajoute alors une ligne de chant plus rapide, avec des schémas rythmiques reconnaissables qui enchaînent avec des schémas de danse plus rapides présents dans la musique.

Dans les Sarabandes, j'utilise un autre système. Là, l'orientation du danseur en fonction des axes spatiaux est couplée à la structure harmonique, et plus précisément au cycle des quintes : le *sol* renvoie à la terre, le *do* au ciel, etc. Eh oui, c'est le genre de traductions et de règles de jeu dont on a besoin pour ne pas faire n'importe quoi. Dès qu'on a des règles de jeu, on peut se mettre à jouer.

Est-il important que le spectateur connaisse ces règles de jeu?

A.T.D.K. : Bien sûr que non, ce n'est peut-être même pas souhaitable. Mais il discernera une précision qui n'est possible que si les règles de jeu ont été fixées. Et puis, cela aide aussi le danseur, pour donner consistance et direction à sa performance. À ce niveau, le plan géométrique au sol est lui aussi très important. Il est d'ailleurs toujours le même, depuis *Vortex Temporum*. Je l'ai également employé pour *Rilke* et *Così fan tutte* : une spirale s'ouvrant dans le sens contraire aux aiguilles d'une montre et des pentagrammes qui s'élargissent. Le fait de le « scotcher » avec du ruban a pris la fonction d'un refrain entre les *Suites*. Autrefois, le plan au sol demeurait souvent implicite, ou invisible. À présent, nous montrons nos outils ! Le fait de montrer rend le spectacle plus dépouillé.

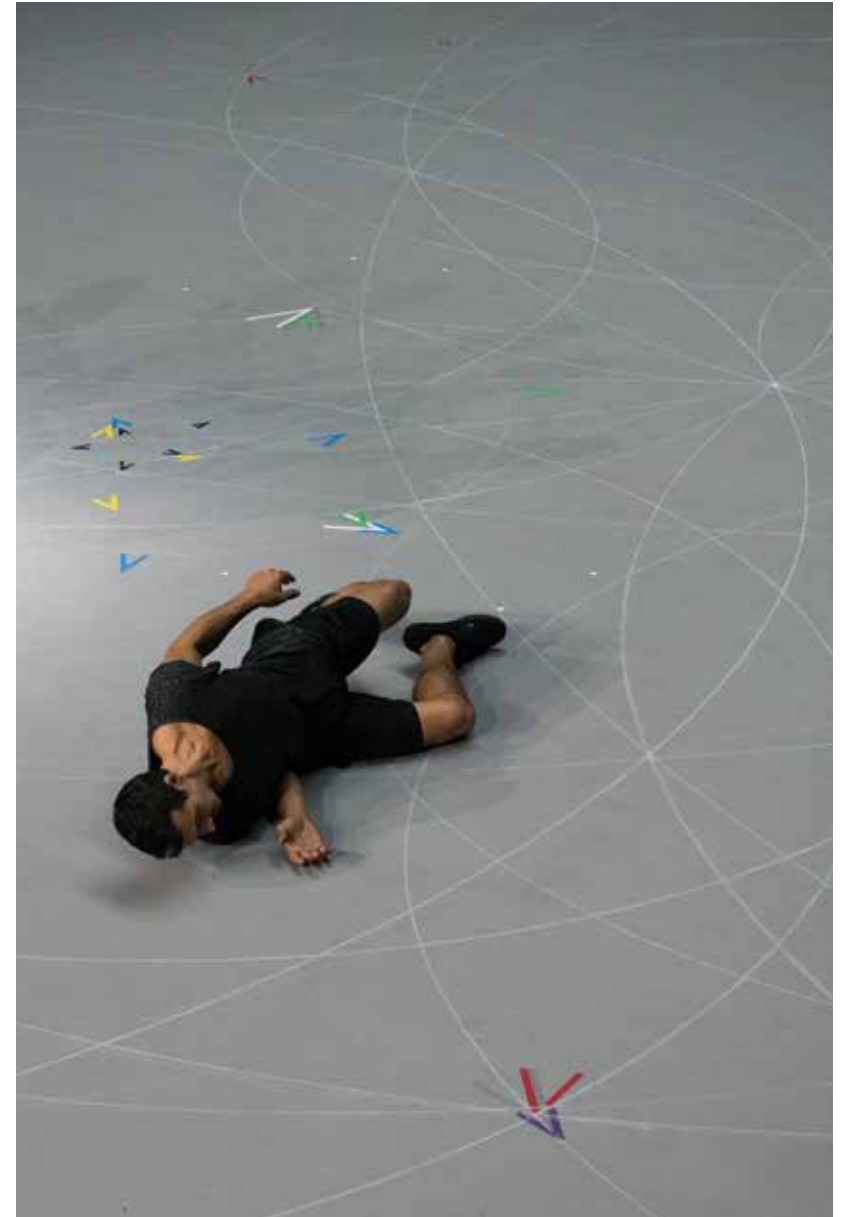
Vous choisissez de danser dans un décor vide, sans amplification, et si possible dans la lumière naturelle.

A.T.D.K: Une des ambitions de ce spectacle est de montrer le potentiel humain avec un minimum d'effets ajoutés ou d'emballage. Pas d'exhausteurs de goût! On peut dire que c'est l'absolu contraire de Tomorrowland. Tout reste minimal, c'est une célébration du dépouillement. Il se peut que mon travail en devienne assez... anachronique. On en parlera peut-être comme d'un « Yesterdayland » (rires), mais lancé vers l'avenir, je l'espère.

Anachronique, intempestif, et pour cela même peut-être très contemporain. Vous défendez des valeurs qui sont effectivement à l'opposé de celles de Tomorrowland. C'est presque politique.

A.T.D.K: Mon intention n'est pas que cela soit pontifiant ou moralisateur. Je ne trouve pas ça beau en général, voilà, je trouve que le dépouillement est beaucoup plus beau. J'aime mieux manger un bol de riz nature qu'un riz arrosé de sauces. Je ne supporte plus le brol. Car on n'en a pas besoin. Peut-être s'agit-il aussi de mon penchant pour l'abstraction, où l'on vise à dégager l'essentiel. Je crois que l'être humain, même à une époque comme celle-ci – et précisément à une époque comme celle-ci –, est capable de beaucoup de choses: de douceur, de profondeur et de concentration. Capable aussi d'attention, denrée de plus en plus rare. Sans attention, il n'y a pas d'amour. Car d'après Jean-Guihen, c'est aussi de cela qu'il s'agit dans la dernière Suite de Bach: la célébration de l'amour universel. Je veux y croire.

Propos recueillis par Wannas Gyselincx



Michaël Pomero
© Anne Van Aerschot

Si les *Suites pour violoncelle* sont devenues au fil du temps une des œuvres les plus célèbres de Johann Sebastian Bach – dont les lignes mélodiques résonnent dans l’imaginaire collectif à l’image du prélude de la *Première Suite* –, cela n’a pourtant pas toujours été le cas. Longtemps ignorées, trop austères pour le XIX^e siècle, il a fallu attendre leur remise à l’honneur par le violoncelliste Pablo Casals en 1936 pour qu’elles acquièrent peu à peu le statut de partition incontournable du répertoire de cet instrument. Aux côtés de l’immensité de son œuvre religieuse, les *Suites pour violoncelle*, tout comme *Le Clavier bien tempéré* ou les *Partitas pour violon* appartiennent à la part profane de Bach – celle qui n’hésite pas à délaissier la solennité de l’orgue pour renouer avec une forme plus populaire, aux accents festifs ou à l’expressivité foisonnante, explorant toutes les possibilités offertes par l’instrument. À ce titre, les *Suites* entretiennent un lien profond avec la danse, inscrit dans leur structure même : adoptant un plan de « suites de danse », avec ses quatre danses obligatoires – l’allemande, la courante, la sarabande et la gigue –, elles sont modelées par des rythmes, des pas, des cadences qui leur donnent leur élan singulier et si caractéristique. Pour autant, comment *danser* les *Suites*? Comment rendre compte de toutes les nuances de cette musique – de sa légèreté tout comme de ses accents mélancoliques? Comment la danser sans rester dans un registre mimétique ou littéral, mais tout en restant fidèle à sa rigueur mathématique?

À la croisée de deux désirs, celui d’un interprète et celui d’une chorégraphe, c’est tout cet arrière-plan profane qui revient à la surface – le jeu, la liberté d’inventer, de combiner corps et cordes, mélodie et mouvements – avec et aux bords de la composition. L’interprète, c’est le violoncelliste Jean-Guihen Queyras, dont le répertoire couvre une large période allant de Bach jusqu’à Pierre Boulez, du baroque à la musique contemporaine, et qui avait déjà produit une interprétation de référence des *Suites*. La chorégraphe, c’est Anne Teresa De Keersmaeker, dont le travail chorégraphique depuis *Fase, Four Movements to the Music of Steve Reich* (1982) est tout entier tendu vers une redéfinition des rapports entre danse et musique : désir de la traduire, de la faire entendre à travers le temps, l’espace et les corps. En un sens, c’était presque une évidence : que l’œuvre chorégraphique d’Anne Teresa De Keersmaeker rencontre un jour les *Suites pour violoncelle* de Bach ; que les spirales qui balisent sa

danse, s’entrecroisant selon les proportions du nombre d’or, viennent épouser les courbes de cette composition considérée comme l’un des sommets de la musique instrumentale soliste.

Parmi tous les compositeurs dont elle a exploré le répertoire, Bach occupe une place à part. Au même titre que Steve Reich ou Béla Bartók, qui ont accompagné les débuts de son œuvre, il fait partie de ceux qui lui ont permis de poser les bases de son langage chorégraphique. Elle revient périodiquement à la rigueur de son contrepoint pour remettre à l’ouvrage les fondamentaux du mouvement – comme elle l’avait déjà fait en 2013 avec *Partita 2*, sur les *Partitas pour violon seul*. Dans le cas des *Suites*, c’est Jean-Guihen Queyras qui est venu lui proposer de monter ensemble cet Everest de la musique, et de relever ce défi musical, physique et chorégraphique : jouer et danser les six suites en intégralité. À l’étendue des possibilités polyphoniques offertes par le violoncelle vient répondre une composition où chaque suite est incarnée par un danseur. La musique occasionne un chassé-croisé qui s’apparente à une conversation intime ou à un jeu de questions-réponses entre le danseur et le violoncelliste. Dans ce rapport d’interprétation singulier, auquel ont activement participé les danseurs de Rosas, la présence d’Anne Teresa De Keersmaeker vient s’immiscer comme un trait d’union, une virgule, une parenthèse ou un point d’interrogation. Rejoignant ses interprètes, le corps de la chorégraphe vient marquer l’espace en pointillés, comme une façon de revenir, une fois de plus, à l’endroit du travail, de la recherche.

Se confrontant à ce chef-d’œuvre, Anne Teresa De Keersmaeker n’essaie pas de rivaliser avec lui par une surenchère virtuose, mais cherche plutôt à lui laisser de la place, à faire entendre chacune de ses nuances : à donner à voir son dessin, sa structure, la force poignante de ses passages mélancoliques et la joie de ses envolées. De son côté, loin de faire un récital solitaire, Jean-Guihen Queyras semble aux aguets des corps qui l’entourent et lui transmettent leur énergie ; toujours au bord de la danse, sa présence reconfigure l’espace, donnant à voir de nouvelles perspectives sur ces incarnations musicales. Réunis sur la sixième suite, l’ensemble des danseurs inscrivent à la surface de ce tempo endiablé une marche fuguée, un contrepoint spatial où résonne une nouvelle fois la formule

chère à Anne Teresa De Keersmaeker, « my walking is my dancing » : comme je marche, je danse. Dans le vers de Goethe qui est apposé au titre, il est question du « milieu de la vie » : « Mitten wir im Leben sind ». *Bach6Cellosuiten* sonne comme une réponse à cette question du milieu – à *l'avant* qui le précède et à *l'après* qui le suit. Après trente-cinq ans de création chorégraphique, Bach, une nouvelle fois, marque un milieu – c'est-à-dire un début, un retour et un nouveau départ.

Gilles Amalvi



Anne Teresa De Keersmaeker, Boštjan Antončič et Jean-Guihen Queyras
© Anne Van Aerschot

– LE COMPOSITEUR –

Johann Sebastian Bach

Johann Sebastian Bach est né à Eisenach, en 1685, dans une famille musicienne depuis des générations. Orphelin à l'âge de dix ans, il est recueilli par son frère Johann Christoph, organiste, qui se chargera de son éducation musicale. En 1703, Bach est nommé organiste à Arnstadt – il est déjà célèbre pour sa virtuosité et compose ses premières cantates. C'est à cette époque qu'il se rend à Lübeck pour rencontrer le célèbre Buxtehude. En 1707, il accepte un poste d'organiste à Mühlhausen, qu'il quittera pour Weimar, où il écrit de nombreuses pièces pour orgue et fournit une cantate par mois. En 1717, il accepte un poste à la cour de Coethen. Ses obligations en matière de musique religieuse y sont bien moindres, le prince est mélomane et l'orchestre de qualité. Bach y compose l'essentiel de sa musique instrumentale, notamment les *Concertos brandebourgeois*, le premier livre du *Clavier bien tempéré*, les *Sonates et Partitas pour violon*, les *Suites pour violoncelle seul*, des sonates et des concertos... Il y découvre également la musique italienne. En 1723, il est nommé *Cantor* de la Thomasschule de Leipzig, poste qu'il occupera jusqu'à la fin de sa vie. Il doit y fournir quantité de musiques.

C'est là que naissent la *Passion selon saint Jean*, le *Magnificat*, la *Passion selon saint Matthieu*, la *Messe en si mineur*, les *Variations Goldberg*, *L'Offrande musicale*... Sa dernière œuvre, *L'Art de la fugue*, est laissée, à sa mort en 1750, inachevée. La production de Bach est colossale. Travailleur infatigable, curieux, capable d'assimiler toutes les influences, il embrasse et porte à son plus haut degré d'achèvement trois siècles de musique. En lui héritage et invention se confondent. Didactique, empreinte de savoir et de métier, proche de la recherche scientifique par maints aspects, ancrée dans la tradition de la polyphonie et du choral, son œuvre le fit passer pour un compositeur difficile et compliqué aux yeux de ses contemporains. D'une immense richesse, elle a nourri toute l'histoire de la musique.



Jean-Guihen Queyras et Julien Monty
© Peter Hundert

— LA CHORÉGRAPHE —

Anne Teresa De Keersmaeker

En 1980, après des études de danse à l'école Mudra de Bruxelles puis à la Tisch School of the Arts de New York, Anne Teresa De Keersmaeker crée *Asch*, sa première chorégraphie. Deux ans plus tard, elle marque les esprits en présentant *Fase, Four Movements to the Music of Steve Reich*. En 1983, elle chorégraphie *Rosas danst Rosas* et établit à Bruxelles sa compagnie de danse Rosas. À partir de ces œuvres fondatrices, Anne Teresa De Keersmaeker a continué d'explorer, avec exigence et prolixité, les relations entre danse et musique. Elle a constitué avec Rosas un vaste corpus de spectacles qui affrontent structures musicales et partitions de toutes les époques, de la musique ancienne à la musique contemporaine en passant par les expressions populaires. Sa pratique chorégraphique s'appuie sur les principes formels de la géométrie et les modèles mathématiques – ouvrant de singulières perspectives sur le déploiement du corps dans l'espace et le temps. Entre 1992 et 2007, Rosas a été accueilli en résidence au Théâtre de La Monnaie/De Munt à Bruxelles. Au cours de cette période, Anne Teresa De Keersmaeker a dirigé plusieurs opéras et de vastes pièces d'ensemble qui ont depuis intégré

le répertoire des compagnies du monde entier. Dans *Drumming* (1998) et *Rain* (2001) s'épanouissent des structures géométriques qui s'entremêlent aux motifs obsédants du minimalisme de Steve Reich. Au cours de sa résidence à La Monnaie, Anne Teresa De Keersmaeker présente également *Toccata* (1993) sur des fugues et parties de Bach, dont l'œuvre constitue un fil rouge dans son travail. *Verklärte Nacht* – écrit pour quatorze danseurs en 1995, adapté pour trois danseurs en 2014 – dévoile l'aspect expressionniste du travail de la chorégraphe en valorisant la dimension narrative associée à ce sextuor à cordes de Schönberg. Anne Teresa De Keersmaeker s'aventure vers le théâtre, le texte et les spectacles transdisciplinaires avec *I said I* (1999), *In real time* (2000), *Kassandra – speaking in twelve voices* (2004) et *D'un soir un jour* (2006). Elle intensifie le rôle de l'improvisation dans sa chorégraphie en travaillant à partir du jazz ou de musique indienne dans *Bitches Brew / Tacoma Narrows* (2003) ou *Raga for the rainy season / A Love Supreme* (2005). En 1995, Anne Teresa De Keersmaeker fonde l'école P.A.R.T.S. (Performing Arts Research and Training Studios) à Bruxelles en association avec La Monnaie. Les récentes pièces d'Anne

Teresa De Keersmaeker témoignent d'un dépouillement qui met à nu les nerfs de son style : un espace contraint par la géométrie ; une oscillation entre la plus extrême simplicité dans les principes générateurs de mouvements et une organisation chorégraphique riche et complexe ; un rapport soutenu à une partition dans sa propre écriture. En 2013, elle revient à la musique de Bach dans *Partita 2*, en collaboration avec Boris Charmatz. La même année, elle crée *Vortex Temporum* sur l'œuvre musicale du même nom écrite en 1996 par Gérard Grisey. En 2015, le spectacle est totalement refondu pour l'adapter au format muséal sous le titre *Work/Travail/Arbeid*. La même année, Rosas crée *Golden Hours (As you like it)*, à partir de la pièce *Comme il vous plaira* de Shakespeare. En 2015

également, Anne Teresa De Keersmaeker poursuit sa recherche du lien entre texte et mouvement dans *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke*, une création basée sur le texte éponyme de Rainer Maria Rilke. Début 2017, l'Opéra de Paris invite la chorégraphe à mettre en scène *Così fan tutte* de Mozart. En août, elle crée *Mitten wir im Leben sind / Bach6Cellosuiten* avec Jean-Guihen Queyras. Sa nouvelle chorégraphie, sur les six *Concertos brandebourgeois* de Bach, a été créée à l'automne 2018. Dans *Carnets d'une chorégraphe*, une monographie de trois volumes publiée par Rosas et les Fonds Mercator, la chorégraphe dialogue avec la théoricienne et musicologue Bojana Cvejić, et déploie un vaste panorama de points de vue sur son œuvre.

— LE VIOLONCELLISTE —

Jean-Guihen Queyras

Curiosité, diversité et concentration sur la musique caractérisent le travail artistique de Jean-Guihen Queyras. Cette approche interprétative lui a été léguée par Pierre Boulez avec lequel il avait établi une longue relation artistique. Cette philosophie, aux côtés d'une technique impeccable et claire, d'une sonorité captivante, détermine son

approche musicale. Il a donné en création mondiale des œuvres d'Ivan Fedele, Gilbert Amy, Bruno Mantovani, Michael Jarrell, Johannes Maria Staud ou encore Thomas Larcher. Sous la direction du compositeur, il a enregistré le *Concerto pour violoncelle* de Peter Eötvös à l'occasion de son soixante-dixième anniversaire, en novembre 2014. Jean-Guihen Queyras est

membre fondateur du Quatuor Arcanto et forme un trio célèbre avec Isabelle Faust et Alexander Melnikov qui est, avec Alexandre Tharaud, un de ses pianistes favoris. Il collabore également avec des spécialistes du zarb, Bijan et Kevyan Chemirani à l'occasion d'un programme de musique méditerranéenne. Son adaptabilité et son aisance à jouer les musiques les plus diverses le font inviter par les plus grandes salles de concerts, festivals et orchestres pour des résidences, incluant le Concertgebouw d'Amsterdam, le Festival d'Aix-en-Provence, le Vredenburg d'Utrecht, De Bijloke Ghent ou encore le Wigmore Hall de Londres. Régulièrement invité par des orchestres de premier plan tels le Philadelphia Orchestra, l'Orchestre Symphonique de la Radio bavaroise, le Philharmonia Orchestra, l'Orchestre de Paris, l'Orchestre Symphonique de la NHK, le Gewandhausorchester ou la Tonhalle de Zurich, il se produit sous la direction de Ivan Fischer, Philippe Herreweghe, Yannick Nézet-Séguin, Jiri Belohlavek, Oliver Knussen, Herbert Blomstedt ou Sir Roger Norrington. À la tête d'une discographie impressionnante, Jean-Guihen Queyras a enregistré les concertos d'Elgar, Dvořák, Schoeller et Amy. Dans le cadre du projet Schumann chez harmonia mundi, il a enregistré la totalité des trios avec Isabelle Faust et Alexander Melnikov mais aussi le *Concerto pour violoncelle* avec

le Freiburger Barockorchester et Pablo Heras-Casado. *Thrace – Sunday Morning Sessions*, son plus récent enregistrement, a été publié au cours de l'été 2016. En collaboration avec les frères Chemirani et Sokratis Sinopoulos, Jean-Guihen Queyras explore les confins de la musique contemporaine, de l'improvisation et des traditions méditerranéennes. Il enseigne à la Musikhochschule de Freiburg et il est le directeur artistique des Rencontres musicales de Haute-Provence. Jean-Guihen Queyras joue un violoncelle de Gioffredo Cappa de 1696, prêt de l'association Mécénat Musical Société Générale depuis novembre 2005.



Boštjan Antončič, Michaël Pomero, Jean-Guihen Queyras et Julien Monty
© Peter Hundert



LA CITÉ DE LA MUSIQUE - PHILHARMONIE DE PARIS
REMERCIEMENTS EN 2018-19



The EHA Foundation



ART MENTOR FOUNDATION LUCERNE



PROVESTIS



TRIC2



Nomination, Fonds Handicap & Société par Intégrance, Agnès b., Champagne Deutz

Groupe Monnoyeur, IMCD France, UTB

AMG-Féchoz, AMIC, Angeris, Azelis, Batyom, Campus Langues, Groupe Balas, Groupe Imestia, Île-de-France Plâtrerie, Linkbynet, Smurfit Kappa, Institut Laser Vision, La Fabrique Urbaine, Equanime Conseil, Vialma

LES GRANDS DONATEURS

Philippe Stroobant,

Anne-Charlotte Amory, Patricia Barbizet, Jean Bouquot, Alexandre Dayon,

Bernard et Sylvie de Lattre, Dominique Desailly et Nicole Lamson, Françoise Fournier, Mehdi Houas, Frédéric Jousset, Marie-Laure et Hubert Jousset, Pierre Kosciusko-Morizet, Antoine et Véronique Le Bourgeois, Marc Litzler, Xavier Marin,

Xavier Moreno et Marie-Joséphine de Bodinat-Moreno, Jay Nirsimloo, Maryvonne Pinault, Judith Pisar, Alain Rauscher,

Raoul Salomon, François-Xavier Villemin

LES PARTENAIRES DU PROGRAMME DÉMOS 2015-2019

