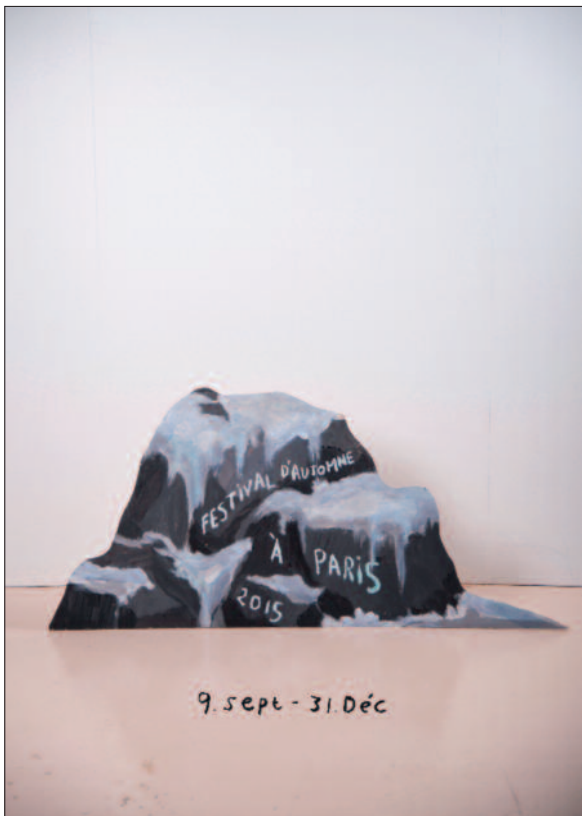


# FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS

9 septembre – 31 décembre | 44<sup>e</sup> édition



## DOSSIER DE PRESSE ANNE TERESA DE KEERSMAECKER

Service de presse : Christine Delterme, Carole Willemot  
Assistante : Mélodie Cholmé

Tél : 01 53 45 17 13 | Fax : 01 53 45 17 01  
c.delterme@festival-automne.com  
c.willemot@festival-automne.com  
assistant.presse@festival-automne.com

Festival d'Automne à Paris | 156, rue de Rivoli – 75001 Paris  
Renseignements et réservations : 01 53 45 17 17 | [www.festival-automne.com](http://www.festival-automne.com)

## ANNE TERESA DE KEERSMAEKER

### *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke* (*Le chant de l'amour et de la mort du cornette Christoph Rilke*)

Chorégraphie, **Anne Teresa De Keersmaecker**

Créé avec et interprété par Anne Teresa De Keersmaecker, Michaël Pomeroy, Chryssi Dimitriou

Texte, *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke*, Rainer Maria Rilke

Traduction française, Jean Torrent

Musique, *Opera per flauto*, Salvatore Sciarrino – *Immagine fenicia / All'aure in una lontananza*

Lumière, Luc Schaltin

Costumes, Anne-Catherine Kunz

Graphisme, Casier/Fieuws

Assistante artistique, Femke Gyselinck / Dramaturgie, Vasco Boenisch

Conseiller pour la langue allemande, Roswitha Dierck / Conseiller scénographique, Michel François

Son, Alban Moraud, assisté par Aurianne Skybyk

Chef costumière, Heide Vanderieck

Coordination artistique et planning, Anne Van Aerschot

Directeur technique, Joris Erven

Habillage, Heide Vanderieck

Techniciens, Philippe Fortaine, Wannes De Rydt, Michael Smets, Bert Veris

Production Rosas / Coproduction De Munt / La Monnaie (Bruxelles) ; Ruhrtriennale ; Concertgebouw Brugge ; T2G - Théâtre de Gennevilliers ; Festival d'Automne à Paris ; Sadler's Wells (Londres) ; Les Théâtres de la Ville de Luxembourg Coréalisation T2G - Théâtre de Gennevilliers ; Festival d'Automne à Paris. Remerciements à Floor Keersmaekers, Thierry Bae, Marie Goudot

Spectacle créé le 24 septembre 2015 à la Ruhrtriennale

**Contacts presse :**  
**Festival d'Automne à Paris**  
Christine Delterme, Carole Willemot  
01 53 45 17 13

**T2G**  
Philippe Boulet  
06 82 28 00 47

Chaque création de Anne Teresa de Keersmaecker est l'occasion de découvrir une nouvelle pièce de la collection d'objets aimés qu'elle conserve : des œuvres l'ayant traversée, bousculée, amenant une autre manière de nouer le corps, la voix, la musique et la scène. Depuis ses premières recherches sur Steve Reich, ce sont bien sûr des musiques qui l'accompagnent – mais aussi des textes, des images, transformant le potentiel de sa danse, la remettant sans cesse au travail. En solo sur *Le Chant de la terre* de Mahler, en duo sur *Les Sonates pour violon seul* de Bach, ou plus récemment conjuguant la musique de Brian Eno aux textes de Shakespeare dans *Golden Hours (As you like it)*, elle réinvente une syntaxe épurée, cherchant la *forme d'un échange*, le dispositif scénique et l'écriture chorégraphique qui saura mettre en résonance les instruments et les corps, les notes et les gestes.

Comment faire surgir le mouvement d'une scansion, d'un style ? Faire naître la danse d'un texte sans l'asservir à son sens, à son histoire, mais au contraire l'enrichir de toutes ses nuances intérieures : chorégrapier les non-dits, les zones de turbulence, l'infra-sens qu'il génère ? L'écriture en vers ou en prose de Rainer Maria Rilke a poussé très loin le souci d'une musicalité basée sur toutes les ressources de la langue. Souhaitant depuis longtemps s'y confronter, Anne Teresa de Keersmaecker s'est attachée à une nouvelle de jeunesse, *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke*. De cette histoire tramée d'héroïsme et d'érotisme, elle a tiré une partition chorégraphique fondée sur le souffle, la voix, soulignant les rythmes, grattant les mots, afin "d'explorer les interstices dévoilés par Rilke : toutes ces zones d'ombre entre respiration, parole et chant, entre masculin et féminin, entre lyrique et prosaïque".

## ENTRETIEN

ANNE TERESA DE KEERSMAEKER

**La dernière fois que nous nous étions rencontrés, nous avions parlé de “my walking is my dancing” (comme je marche, je danse), principe à l’œuvre dans Partita 2 et Vortex Temporum. Vous venez de montrer une ébauche basée sur “My Breathing Is My Dancing”, dans le cadre de l’exposition Work/Travail/Arbeid, au Wiels. Ces différents “cycles”, autour de la marche, de la respiration, et maintenant du texte se chevauchent, s’entremêlent. Est-ce que cette création peut être considérée comme l’amorce d’un “my talking is my dancing”?**

**Anne Teresa De Keersmaeker :** Le principe “my walking is my dancing” était un des points de départ de *Partita 2*, il a été poussé plus loin encore dans *Vortex Temporum*, pièce construite sur la musique de Gérard Grisey, et dont est issu le matériau de l’exposition *Work/Travail/Arbeid* présentée au Wiels. Mais il provient d’avant : dans *En Atendant* déjà, la marche était le point de départ pour l’organisation de l’espace et du temps. Ce point de départ s’est ensuite combiné à une trame géométrique : un point, un deuxième point, une ligne, une rotation, un cercle, un cercle qui se dédouble – qui aboutissent à trois cercles dans le cas de *Partita 2*. Ces trois cercles contiennent un pentagone qui fournit les lignes droites. Dans *Vortex*, cette structure s’appuie également sur des courbes, qui renvoient à la notion d’eau, de liquide. Dans cette pièce, le travail sur le temps est très important : la lenteur, le présent vient se combiner avec un travail sur la vitesse. Chez Gérard Grisey, cela correspond au passage entre “temps des baleines” et “temps des humains” ; et puis il y a “le temps des insectes”, qui est le temps de la syncope – un temps condensé...

Il y a eu une autre étape entre temps – entre *Vortex* et les ébauches autour du souffle : la pièce *Golden Hours (As you like it)*, qui part d’une chanson de Brian Eno, dont les premières paroles sont “the passage of time”. A cette musique s’est ajoutée une trame textuelle issue de Shakespeare – de la pièce *As You Like It*<sup>1</sup>. Dans *Golden Hours*, la parole est la trame sous-jacente d’une narration qui n’est pas entièrement dévoilée – le moteur d’engendrement du vocabulaire chorégraphique. Donc, effectivement, il y a toujours des enjambements, des passages entre plusieurs principes de travail. Par exemple, cette idée de “narration secrète” était déjà présente dans *Partita 2*, même si elle est vraiment restée secrète. Dans *Golden Hours*, le principe de travail est basé sur “my talking is my dancing”. Le texte n’est pas dit, il est élaboré par la danse, mais en revanche, il est projeté, il apparaît par fragments, instaurant une scansion du temps, un rapport flottant avec la danse, ainsi qu’avec le contenu du texte.

La question qui gouverne tout cela serait “quelle est l’impulsion initiale, l’origine du mouvement ? Qu’est-ce qui précède ?”. Avant la parole, il y a l’air, le souffle – souffle qui pour moi est lié à la pratique du tai-chi et au taoïsme. Cela implique un mouvement lié à la colonne vertébrale, à la verticalité. C’est une manière d’aborder le corps sur lequel Steve Paxton a beaucoup travaillé – lier la colonne vertébrale et le souffle, dans un mouvement d’ouverture

et de clôture, comme un battement de cœur. La respiration est ce qui introduit un battement entre l’intérieur et l’extérieur – inspirer et expirer. On retrouve ce va-et-vient dans le regard : prendre l’information, et la rendre. *My watching is also my dancing*. Mais je dirais que la respiration est la relation la plus essentielle, la plus originelle avec le monde extérieur. Ce que j’ai présenté dans *My Breathing Is My Dancing* au Wiels est une étude autour de ces idées. La musique de Sciarrino qui était jouée par Chryssi Dimitriou se prête parfaitement à cette étude : il n’y a pas de sons à proprement parler, tout est tiré de la respiration, de la manière d’arracher un souffle à la flûte traversière. La musique de Sciarrino sera présente dans la création sur Rilke – pour amener cette dimension du souffle. Dans la pensée orientale du “souffle vital”, il y a trois niveaux : d’abord l’intention, puis l’énergie, enfin la forme. Dans cette optique, c’est la pensée, l’intention qui est première, ce que je traduirais comme “my thinking is my dancing”. Ensuite l’énergie, qui incarne cette intention. Puis la forme, qui peut avoir différents niveaux de matérialisation.

**D’où vient votre intérêt pour ce texte de Rilke, Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke – un texte de jeunesse, qui a rencontré un grand succès ?**

**Anne Teresa De Keersmaeker :** Ce texte est là depuis longtemps. Je l’avais déjà en tête lorsque j’ai fait la mise en scène de *Rivages à l’abandon / Médée Matériaux / Paysage avec Argonautes* de Heiner Müller, en 1987. Et il est toujours resté là, à la marge, dans un coin de ma tête. La question du texte s’est présentée pour la première fois pour moi dans *Elena’s Aria* en 1985. Et puis pendant une période j’ai beaucoup travaillé avec ma sœur, Jolente, et le collectif théâtral tg STAN. Nous avons travaillé ensemble pour *I said I*, sur un texte de Peter Handke, ainsi que *Quartett* de Müller – entre autres. Par la suite, je me suis un peu écartée de cette question, j’ai décidé de me focaliser sur ma relation avec la musique. Avrai dire, c’est par la musique que le texte est revenu : en travaillant avec Jérôme Bel sur le livret du *Chant de la terre* de Mahler, lors de *3Abschied*. Mais aussi par le chant, présent dans *En Atendant* et *Cesena*. Le texte est revenu par la voix. Dans *Cesena*, l’expérience reposait sur le fait que les danseurs chantent et que les chanteurs dansent. Ce qui m’intéressait, c’était cette incorporation, et ce qui se produit lorsqu’on danse et chante en même temps. Dans *Once*, les paroles de chansons de Joan Baez ont également servi de support. Du coup, le travail sur Rilke est en même temps une reprise, et une poursuite : je veux continuer à travailler sur l’incarnation des mots, sur le fait d’incorporer le texte.

**Lorsqu’on pense à la relation entre danse et texte, se pose d’emblée la question de savoir sur quelle dimension du texte le corps s’appuie : sur le sens, les sons, les rythmes, l’imaginaire ? Le texte de Rilke a ceci de particulier que ces différents niveaux sont inséparables...**

**Anne Teresa De Keersmaeker :** Oui, le statut de ce texte est très incertain. Est-ce qu’il s’agit d’un poème, d’un chant,

<sup>1</sup> Comme il vous plaira, Ndt

d'un récit ? Ça raconte une histoire, mais c'est aussi une musique, une partition. Je voudrais m'appuyer sur tous les niveaux du texte.

**Rilke pousse le jeu des assonances à un point de fusion des sons, du sens, du souffle, comme dans cette phrase : "Die hohen Flammen flackten, die Stimmen schwirrten, wirre Lieder klirrten aus Glas und Glanz, und endlich aus den reifgewordenen Takten: entsprang der Tanz". Phrase qui se termine d'ailleurs par ces mots : "surgit la danse", presque comme une invitation...**

**Anne Teresa De Keersmaeker :** Le mouvement des phrases de Rilke est très beau. De la même manière que dans toute musique de Bach, la danse se présente, je trouve que dans ce texte, elle se présente, mais de manière matérielle. Il y a vraiment de la matière : c'est plastique, tactile. Ça donne envie de s'en saisir. Au niveau du sens, cette matérialité s'incarne dans des contraires : tout le texte est construit dans une alternance entre mouvement et immobilité. Entre le masculin et le féminin – ce qui est féminin dans le masculin et inversement. Quasiment chaque chapitre se termine par l'image d'une femme. Il y a aussi la présence du jour et de la nuit, du soleil et de la lune. Il y a le feu – les hommes se rencontrent d'abord autour d'un feu de camp, et la grande scène du château se termine par un incendie. Tous les thèmes fonctionnent par opposition : la mort et l'amour, l'horizontalité et la verticalité...

**Il y a également la dimension "romantique" de ce texte... Le pathos, la guerre, le débordement... Comment allez-vous traiter cet aspect, avec quelle distance ?**

**Anne Teresa De Keersmaeker :** Absolument. C'est sans doute l'aspect le plus délicat à traiter dans ce texte. C'est d'ailleurs une des raisons qui ont fait que le Cornette a été récupéré à des fins guerrières : il a servi d'instrument de propagande pendant les deux guerres mondiales – ce qui a beaucoup attristé Rilke, et qui l'a, entre autres, poussé à renier ce texte. Certains ont lu ce niveau "romantique" comme une vision idéalisée et adolescente de la guerre, et du coup une glorification. C'est encore à l'état de question pour moi, une question que je n'ai pas encore complètement résolue : comment l'actualiser, incarner ses contradictions, quelle distance créer...

En revanche, il y a une autre strate du texte qui m'intéresse beaucoup, et qui concerne les questions de gender – de genre. C'était déjà un thème important dans *Golden Hours*. La pièce de Shakespeare, *As You Like It* est une sorte de "mascarade". C'est l'histoire d'une femme qui se déguise en homme pour séduire un homme, et qui, déguisée en homme, joue à être une femme ! La question des genres, du déplacement entre les genres – est très présente dans le texte de Rilke. Les hommes sont représentés avec des traits féminins. Et apparaissent tout au long du textes différentes images de la femme – la fille, la mère, l'amante, la prostituée, la vierge... Ce jeu d'images se contaminent, s'inversent, se dissipent dans l'écriture de Rilke. A un niveau "psychanalytique", la mère de Rilke l'a élevé en tant que

petite fille, il a en quelque sorte remplacé sa sœur morte. Par la suite, le jeune Rilke a été envoyé à l'école militaire – pour devenir un soldat, là où son propre père avait échoué – ce qu'il a vécu comme une expérience traumatique. Son existence est prise entre des identifications contraires – ce que l'on ressent dans ce texte de jeunesse.

**Dans Golden Hours (As you like it), le texte de Shakespeare est projeté. De quelle manière sera-t-il présent dans cette pièce ?**

**Anne Teresa De Keersmaeker :** J'aime bien que le processus de travail épouse la manière dont je découvre les choses. On découvre un texte en le lisant : lire est un acte. C'était le point de départ pour *Partita 2* : j'ai découvert cette musique en l'entendant. Du coup, la musique de Bach commence par être entendue, avant qu'il se passe quoi que ce soit d'autre. Ensuite, il y a le niveau de la voix, l'incorporation. Il existe deux enregistrements du texte de Rilke auxquels je me suis intéressé, réalisés par Oskar Werner – l'acteur autrichien qui joue dans *Jules et Jim*, le film de François Truffaut. Le premier quand il était très jeune, et le second peu de temps avant sa mort. Ce sont deux enregistrements magnifiques – à la fois très proches et très différents. Quoiqu'il en soit, la partition sera celle du texte – et un texte ne fonctionne pas comme une partition musicale. Ce n'est pas la même manière de l'incarner au travers du mouvement.

Il y a l'incorporation du texte par la voix, le corps travaillé par le souffle. Et ensuite la question de savoir comment cette incarnation peut générer du mouvement. Je travaille avec le danseur Michaël Pomeroy, qui, dans *Vortex*, forme un duo avec le violoncelle, et avec la flûtiste Chryssi Dimitriou, sur une partition de Sciarrino. Dans *My Breathing* et dans *Vortex*, j'utilise ce que j'appelle une ligne ténor, extrêmement simple, comme une spirale axée autour de la colonne vertébrale. Cette ligne ténor était déjà présente dans *Cesena*, les chanteurs dansaient cette ligne – qui peut s'étendre à partir de sa forme la plus simple jusqu'à une forme plus complexe – comme une forme de géométrie en trois dimensions. Je vais porter cette voix, voir comment elle s'étend, où elle m'emmène, comment elle se développe, matériellement et géométriquement... Le mouvement aura sa propre logique, qui viendra parfois souligner le texte, comme un contrepoint, et parfois s'en éloignera. Là, il faut penser à ce qu'il se produit dans le théâtre *Nô* japonais. Les acteurs disent le texte : parfois le mouvement commente le texte, parfois il le contredit, parfois il le souligne – l'illustre même. Mais parfois c'est aussi purement formel – comme l'aspect formel du mouvement des costumes. C'est là tout le champ de tension : entre la ligne du texte, son contenu, sa musicalité. Je pense à une trame de mouvement très centrée et très simple, et à son déploiement géométrique dans l'espace.

Propos recueillis par Gilles Amalvi

# BIOGRAPHIE

## 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 (née en 1960) 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, De Keersmaeker chorégraphie *Rosas danst Rosas* et établit à Bruxelles sa compagnie de danse Rosas. A partir de ces oeuvres 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 s'affrontent aux structures musicales et aux partitions de toutes les époques, de la musique ancienne à la musique contemporaine en passant par les expressions populaires. Sa pratique chorégraphique est basée sur les principes formels de la géométrie et les modèles mathématiques, l'étude du monde naturel et des structures sociales — ouvrant de singulières perspectives sur le déploiement du corps dans l'espace et le temps.

Entre 1992 à 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) — spectacles auxquels collabore l'ensemble de musique contemporaine Ictus — s'épanouissent de vastes structures géométriques, aussi complexes dans leurs tracés que dans leurs combinaisons, qui s'entremêlent aux motifs obsédants du minimalisme de Steve Reich. Ces fascinantes chorégraphies de groupe sont devenues des icônes, emblématiques de l'identité de Rosas. Au cours de sa résidence au théâtre de La Monnaie, Anne Teresa De Keersmaeker présente également le spectacle *Toccatà* (1993) sur des fugues et partitas de J.S. 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 l'orageuse dimension narrative associée à ce sextuor à cordes de Schoenberg, typique du postromantisme tardif. Elle s'aventure vers le théâtre, le texte et le spectacle transdisciplinaire 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 de jazz ou de musique indienne dans des pièces telles que *Bitches Brew / Tacoma Narrows* (2003) sur la musique de Miles Davis, ou *Raga for the Rainy Season / A Love Supreme* (2005).

En 1995, Anne Teresa De Keersmaeker fondait l'école P.A.R.T.S. (Performing Arts Research and Training Studios) à Bruxelles en association avec La Monnaie/De Munt.

Les récentes pièces d'Anne Teresa De Keersmaeker témoignent d'un dépouillement qui met à nu les nerfs essen-

tiels de son style : un espace contraint par la géométrie ; une oscillation entre la plus extrême simplicité dans les principes générateurs de mouvements — ceux de la marche par exemple — et une organisation chorégraphique riche et complexe ; et un rapport soutenu à une partition (musicale ou autre) dans sa propre écriture. En 2013, De Keersmaeker revient à la musique de J.S. Bach (jouée live, toujours) dans *Partita 2*, un duo qu'elle danse avec Boris Charmatz. La même année, elle crée *Vortex Temporum* sur l'oeuvre musicale du même nom écrite en 1996 par Gérard Grisey, très caractéristique de la musique dite spectrale. L'ancrage de l'écriture gestuelle dans l'étude de la partition musicale y est poussé à un degré extrême de sophistication et favorise un méticuleux dialogue entre danse et musique, représenté par un couplage strict de chaque danseur de Rosas avec un musicien d'Ictus. En 2015, le spectacle est totalement refondu pour l'adapter au format muséal, durant neuf semaines de performance au centre d'art contemporain WIELS de Bruxelles, sous le titre *Work/Travail/Arbeid*. La même année, Rosas crée *Golden Hours (As you like it)*, à partir d'une matrice textuelle (la pièce *Comme il vous plaira* de Shakespeare) qui sert de partition implicite aux mouvements, affranchissant pour une fois la musique de sa mission formalisante et lui autorisant la fonction plus soft d'environnement sonore (il s'agit de l'album *Another Green World* de Brian Eno, 1975).

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 ses quatre oeuvres de jeunesse ainsi que sur *Drumming*, *Rain*, *En Attendant* et *Cesena*.

### Anne Teresa de Keersmaeker au Festival d'Automne à Paris :

1993	<i>Mozart Concert Arias</i> (Opéra de Paris Garnier)
2001	<i>Parts@Paris</i> (Théâtre de la Bastille)
2002	<i>Small Hands</i> (Maison des Arts Créteil)
2010	<i>After P.A.R.T.S</i> (Théâtre de la Cité Internationale)
	<i>3Abschied</i> (Théâtre de la Ville)
2013	<i>Partita 2 - Sei solo</i> (Théâtre de la Ville)



44<sup>e</sup> édition

[www.festival-automne.com](http://www.festival-automne.com)

FESTIVAL  
D'AUTOMNE  
À PARIS  
2015

9 SEPTEMBRE – 31 DÉCEMBRE

Festival d'automne à Paris | 156, rue de Rivoli – 75001 Paris  
Renseignements et réservations : 01 53 45 17 17 | [www.festival-automne.com](http://www.festival-automne.com)