

LOUVRE

FESTIVAL D'AUTOMNE 2022

**ANNE TERESA
DE KEERSMAEKER / ROSAS
NÉMO FLOURET**

Forêt

Musée du Louvre

23 novembre - 10 décembre

TRIOSON (ANNE-LOUIS
LE DÉLUGE



Forêt

Musée du Louvre – 23 novembre au 10 décembre 2022

Concept et chorégraphie, **Anne Teresa De Keersmaecker, Némó Flouret**
Créé avec et interprété par Boštjan Antončič, Lav Crnčević, José Paulo dos Santos, Synne Elve Enoksen, Rafa Galdino, Tessa Hall, Mariana Miranda, Margarida Ramalheite, Cintia Sebők, Jacob Storer, Solène Wachter

Bande-son, Alain Franco
Costumes, An D'Huys
Assistants artistiques, Michaël Pomeroy, Thomas Bîrzan
Recherche, Lieze Eneman, Thomas Bîrzan
Assistante à la direction artistique, Martine Lange
Coordination artistique et planning, Anne Van Aerschot

Direction technique, Freek Boey
Techniciens, Vincent Debognie, Yarno Drofmans, Alex Fostier, Thibault Rottiers
Chef costumière, Alexandra Verschuere
Assistée par Els Van Buggenhout
Habillage, Ella De Vos, Chiara Mazzarolo
Tour manager, Jolijn Talpe

Production Rosas
Coproduction Festival d'Automne à Paris, Musée du Louvre
Remerciements, Evi Cats, Leen Decin, Jolente De Keersmaecker, Lennert De Taeye, Rémy Ebras, Ann Veronica Janssens, Jean Lemers, Christian Longchamp, Margaux Roy, Murielle Scherre, Björn Schmelzer, Frank Theunissen / Natuurmonumenten
Avec le soutien du Tax Shelter du Gouvernement fédéral belge, en collaboration avec Casa Kafka Pictures – Belfius.
Rosas bénéficie du soutien de la Communauté flamande, la Commission communautaire flamande (VGC), et de la Fondation BNP Paribas.

Coréalisation Musée du Louvre, Festival d'Automne à Paris
Création le 23 novembre 2022, Musée du Louvre, Paris

Avec le soutien de Dance Reflections by Van Cleef & Arpels

DANCE REFLECTIONS
BY
VAN CLEEF & ARPELS

Durée : 2h30

Le café Mollien, situé à proximité des lieux du spectacle, reste exceptionnellement ouvert pendant toute la représentation.

Dans le cadre d'un projet artistique de la compagnie Rosas, certaines des représentations de ce spectacle sont susceptibles d'être filmées. Par ailleurs, les prises de vue, photographie ou vidéo, sont interdites durant toute la durée du spectacle.

« Il faut ralentir, s'adapter au temps long des arbres et de leurs cernes séculaires »

Entretien avec Anne Teresa De Keersmaecker et Némó Flouret

Votre création s'intitule *Forêt* : d'où vient cette métaphore végétale, d'autant plus surprenante que la pièce se déroule au milieu de la ville, dans un lieu hautement architectural ?

Némó Flouret : Je lisais récemment un texte où l'architecte Wim Cuyvers décrit très bien cette manière qu'ont les arbres forestiers de s'entremêler intimement, si bien qu'il devient presque impossible de distinguer où se terminent les branches de l'un et où commencent les racines d'un autre : tout ce que l'on parvient à voir, c'est une immense masse végétale indifférenciée dans laquelle le promeneur s'enfoncé et s'égare. Lors de notre première visite au Louvre, c'est exactement cela que j'ai ressenti : j'avais l'impression d'être perdu au milieu d'une forêt de peintures qui faisaient corps commun, qui étaient liées entre elles par des échos et des résonances infinies – si bien que je n'arrivais même plus à discerner chaque toile dans son individualité. Et puis, à mesure que le processus de création avançait, nous avons commencé à trouver des points de repères, à cartographier ce vertige plus précisément, à sélectionner des œuvres avec lesquelles les danseurs ont développé des relations privilégiées – comme si cette forêt dense que nous arpentions était parsemée, ici et là, de clairières.

Anne Teresa De Keersmaecker : Se retirer dans la forêt implique aussi de modifier radicalement son rapport au monde : il faut ralentir, s'adapter au temps long des arbres et de leurs cernes séculaires pour apprendre à observer, patiemment et silencieusement, la nature : discerner les traces que les animaux laissent de leur passage, distinguer une plante d'une autre. C'est justement de cette observation extrêmement précise, et parfois carrément obsessionnelle, que sont nées certaines des œuvres picturales qui ont nourri le travail de *Forêt*, comme celles de Giotto di Bondone ou de Léonard de Vinci. Et puis, lorsque nous avons débuté le projet, j'ai aussi été sensible à l'une des significations possibles du mot « Louvre » qui pourrait avoir désigné à l'origine un « chenil pour la chasse au loup ». Il s'agit d'une étymologie contestée – et d'ailleurs probablement fautive – mais

il n'empêche qu'elle m'a rappelé quelque chose d'essentiel du rapport de l'homme à la nature : dans une grande partie de l'imaginaire collectif et des représentations culturelles le loup est l'animal qui inspire, par excellence, la terreur et l'angoisse. Or en réalité, avec l'industrialisation et la déforestation massive, c'est bien l'homme qui a failli exterminer le loup – et c'est donc plutôt lui, le superprédateur.

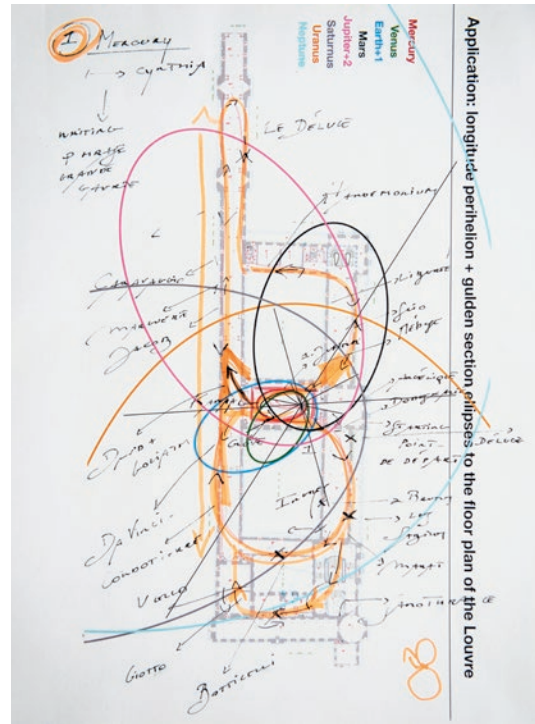
Comment avez-vous composé avec les obstacles, mais aussi les possibilités nouvelles offertes par l'espace architectural du Louvre ?

A.T.D.K. : Jusqu'à présent, les espaces muséaux dans lesquels j'avais travaillé – par exemple avec des pièces comme *Work/Travail/Arbeid* (2015) – étaient principalement des musées d'art contemporain dont les salles étaient vides, sur le mode du *white cube* : les spectateurs s'adossaient contre les murs ou s'asseyaient en cercle pour regarder les danseurs, qui occupaient donc une place centrale au milieu du public. Dans le cas du Louvre, ce rapport centripète est renversé, car les œuvres d'art avec lesquelles les interprètes dialoguent sont accrochées le long des murs. À cause de l'architecture extrême du musée et de son caractère labyrinthique, l'espace de représentation est d'autre part fragmenté, dispersé, décentralisé : les danseurs – et donc, avec eux, les spectateurs – sont mobiles et arpentent le musée selon des trajectoires différentes, où se déroulent simultanément plusieurs actions. Impossible d'être à différents endroits de la forêt en même temps, et chacun des spectateurs verra ainsi quelque chose de différent – ce qui veut aussi dire qu'il faudra accepter de ne pas pouvoir tout voir.

N.F. : Ce qui constitue pour nous, en tant que chorégraphes et initiateurs du projet, un défi aussi complexe que stimulant : comment composer sans avoir nous-mêmes une vue globale sur ce qui est en train de se dérouler dans les différentes salles du musée ? Quelles stratégies et paramètres communs peut-on développer pour que les danseurs se repèrent non seulement dans l'espace, mais aussi dans le temps, sans se voir ? Au-delà de ce long travail sur



© Natuurmonumenten



© Anne Teresa De Keersmaecker



des trajectoires géométriques et elliptiques que ce lieu si particulier nous a forcés à entreprendre, l'on pourrait dire qu'il y a aussi eu un autre type d'écriture *in situ*, mais cette fois au deuxième degré : car les tableaux eux-mêmes figurent des lieux multiples que nous avons voulu investir et pratiquer, comme si on les retranscrivait en trois dimensions. C'est aussi cela, le vertige du Louvre et de sa forêt : dans ce lieu architectural déjà immense, chaque peinture ouvre à son tour vers d'autres espaces que la perspective semble étirer à l'infini.

Si vous vous êtes tous les deux aventurés, dans vos parcours respectifs, à la rencontre des autres arts, c'est la première fois que la peinture constitue le point de départ de votre recherche chorégraphique. Comment avez-vous travaillé en regard de l'art pictural ?

A.T.D.K. : L'un des nombreux points de départ du travail d'écriture s'est organisé autour de la question du regard, qui a constitué une trame de base sur laquelle nous avons progressivement accumulé des strates d'informations jusqu'à générer un vocabulaire chorégraphique spécifique. Le regard, c'est le mouvement dans son expression la plus réduite et à la fois la plus complexe, puisqu'il engage des mouvements subtils de la tête et des épaules, conditionne les gestes des mains et leur rhétorique, affecte la colonne vertébrale et la posture. Il s'agit de quelque chose de simultanément infime et infini : le regard, c'est déjà un monde – comme dans les toiles de Titien, de Léonard de Vinci ou d'Antonello de Messine qui tapissent les murs de l'aile Denon. C'est par le regard que ces peintures, pourtant en deux dimensions, sculptent l'espace qui les entoure : c'est encore par le regard que ces œuvres, alors qu'elles sont immobiles, invitent le spectateur – et le mettent en mouvement.

N.F. : En parallèle de cette minutieuse recherche formelle, je me suis concentré, en travaillant à partir d'actions et de motifs corporels concrets, sur les tableaux de groupe – et plus particulièrement sur leur dimension narrative. Il ne s'agissait pas d'être dans un rapport mimétique aux toiles, mais plutôt de se servir des scènes qu'ils représentent comme d'un point de départ qu'il nous reviendrait de prolonger corporellement, en leur imaginant un « avant » et un « après ». En somme, d'essayer de rendre compte d'un certain élan dramaturgique dans lequel le tableau est pris, mais dont il ne représente qu'un des nombreux instants possibles. L'immensité de certaines de ces toiles, souvent plus grandes que nature, parfois complètement démesurées, nous a également

poussés à jouer des contrastes et des échelles, à passer du microscopique au macroscopique. Comment déployer, sur toute la longueur de la Grande Galerie, *Le Déluge* d'Antoine Carrache ? Au contraire, comment condenser une toile aussi immense que *Les Noces de Cana* de Paul Veronèse dans une danse conçue pour les doigts de la main ?

Du Pandémonium de John Martin aux scènes du déluge d'Antoine Carrache ou d'Anne-Louis Girodet, il est difficile de ne pas remarquer le caractère tragique, voire apocalyptique des œuvres qui ont retenu votre attention...

A.T.D.K. : Que ce soit socialement, économiquement, politiquement ou environnementalement, nous nous tenons, à tous les niveaux, à un point de bascule. Le système néolibéral pousse la terre dans ses derniers retranchements, et inévitablement, il faut faire preuve de lucidité et interroger notre propre place au sein de ce système, non seulement comme citoyens, mais aussi comme artistes : pouvons-nous encore faire de l'art, alors que la catastrophe semble imminente ? Il me semble qu'il s'agit non seulement d'un droit, mais d'un devoir, d'une obligation – et ce, malgré le sentiment d'impuissance et d'inquiétude immense qui peut nous habiter. Je pense que l'espoir est un devoir et je refuse de me résigner et de déclarer « après nous, le déluge ». Heiner Müller disait avec beaucoup de justesse que la fonction principale de l'art est de mobiliser l'imaginaire et c'est que nous tâchons de faire à travers la danse, en formulant le désir d'un autre état du monde.

N.F. : Certaines des toiles sur lesquelles nous avons travaillé représentent en effet des scènes cataclysmiques, mais elles le font souvent sur le mode du sublime, ce qui nous a forcés à avancer en funambules : d'une part, nous tenions à mettre en corps ces tableaux qui nous ont immédiatement saisis, lorsque nous les avons découverts, par ce qu'ils semblaient dire de notre époque. D'autre part, il fallait rester vigilants sur l'écueil qui consisterait à esthétiser l'apocalypse – à faire de la fin du monde un spectacle parmi d'autres, comme on peut parfois le voir au cinéma. Avec *Forêt*, nous ne voulions pas produire une forme brève et efficace, mais plutôt faire plus avec moins : ralentir le temps, réduire les artifices, revenir près du corps humain. Je suis aussi attaché à l'idée que la pièce soit travaillée de l'intérieur, tout comme je le suis personnellement, par une tension entre optimisme et pessimisme, entre le cauchemar d'une chute à venir et l'espoir d'un sursaut salutaire.

Propos recueillis par Thomas Birzan

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 avec *Fase, Four Movements to the Music of Steve Reich*. En 1983, elle chorégraphie *Rosas danst Rosas* et établit à Bruxelles sa compagnie Rosas. À partir de ces œuvres fondatrices, elle continue d'explorer les relations entre danse et musique et constitue un vaste corpus de spectacles qui se confronte aux structures musicales et aux partitions de toutes les époques. Sa pratique chorégraphique s'appuie sur les principes formels de la géométrie et les modèles mathématiques, l'étude du monde naturel et des structures sociales. Anne Teresa De Keersmaeker fonde l'école P.A.R.T.S. (Performing Arts Research and Training Studios) à Bruxelles en 1995 en association avec La Monnaie/De Munt. En plus de concevoir des œuvres pour la boîte noire du théâtre, Anne Teresa De Keersmaeker investit également, depuis 2015, le *white cube* des musées. En résultent des projets tels que *Work/Travail/Arbeid* (Wiels, Bruxelles, 2015 ; Centre Pompidou, Paris, 2016 ; Tate Modern, Londres, 2016 ; MoMA, New York, 2017 ; Mudam, Luxembourg, 2018 ; Volksbühne, Berlin, 2018) et *Dark Red* (Kolumba, Cologne, 2020 ; Beyeler, Bâle, 2020 ; Louvre-Lens, 2021 ; Neue Nationalgalerie, Berlin, 2022). Fréquemment invitée au Festival d'Automne, elle y a présenté ses spectacles à de nombreuses occasions depuis 1993, notamment en 2018 avec un grand Portrait. Cette année, elle présente également *Les six Concertos brandebourgeois* du 21 au 23 décembre à la Grande Halle de La Villette.

Némo Flouret

Né en 1995 et originaire d'Orléans, Némo Flouret est chorégraphe et danseur. Il a étudié au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse (Paris) puis à P.A.R.T.S. (Bruxelles), où il commence à développer des projets pour des espaces extérieurs et non dédiés à la danse. De cet intérêt pour *l'in situ* sont nées des performances telles que le duo *Ce que l'on a trouvé dans la solitude* (2019) se déroulant dans un tunnel et la pièce de groupe *900 Something Days Spent in the XXth Century* (2021) conçue pour des lieux urbains post-industriels. Depuis 2019, il travaille avec Anne Teresa De Keersmaeker autour de différents projets chorégraphiques voués à investir des musées ou des espaces naturels. C'est notamment le cas de *Dark Red* (2021) pour lequel il chorégraphie, en étroite collaboration avec Tessa Hall, un solo en forme de visite guidée de la Fondation Beyeler (Bâle).

Anne Teresa De Keersmaeker / Rosas au Festival d'Automne à Paris

1993 : *Mozart / Concert Arias. Un moto di gioia.* **2001 :** *Parts@Paris* **2002 :** *Small hands (out of the lie of no)* **2010 :** *3Abschied*, Jérôme Bel & Anne Teresa De Keersmaeker **2013 :** *Partita 2*, Anne Teresa De Keersmaeker, Boris Charmatz, Amandine Beyer **2015 :** *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke* **2016 :** *Trois Grandes Fugues*, Lucinda Childs / Maguy Marin / Anne Teresa De Keersmaeker **2018 - Portrait Anne Teresa De Keersmaeker :** *Violin Phase; Fase, Four Movements to the Music of Steve Reich; Slow Walk; Rosas danst Rosas; Achterland; Verklärte Nacht; Zeitigung; Mitten wir im Leben sind / Bach6Cellosuiten; Vortex Temporum*, Anne Teresa De Keersmaeker / Rosas & Ictus; *A Love Supreme; Quartett, Rosas & tg STAN; Rain (live)*, Anne Teresa De Keersmaeker / Rosas & Ictus **2021 :** *Drumming (live)*, Anne Teresa De Keersmaeker / Rosas & Ictus

Partenaires médias
du Festival d'Automne à Paris



Le Monde | Télérama | Inrockuptibles | TRANSFUCE

louvre.fr - 01 40 20 53 17 / festival-automne.com - 01 53 45 17 17 / Photos couverture et page 4 © Anne Van Aerschot

D

DANCE
REFLECTIONS
VAN CLEEF & ARPELS

BY

SOUTIENT
LA DANSE
CONTEMPORAINE

