

# Anne Teresa De Keersmaeker

## *Achterland, h/f*

Première partie. Violon. Un danseur en chemise et pantalon investit la surface pieds nus. Le violoniste Irvine Arditti joue debout le premier mouvement d'une des *Trois sonates pour violon seul* d'Ysaye. Les mouvements du danseur (Nordine Benchorf) se déploient : souples, légers et parfois animaux. Il évolue le corps au ras de la scène, tournoyant autour de son axe – qu'il soit debout, à demi assis, en appui sur ses bras, ou se roulant au sol, ou encore dans une des nombreuses positions intermédiaires possibles. Le tout dans un enchaînement organique et souple, souvent sans bruit, se glissant dans la musique.

Il évolue sur toute la scène, à l'exception du coin avant gauche, où se tient le violoniste. Souvent, un mouvement conduit le danseur très près du bord de la surface de danse, près du public. Cette surface est un plancher carré, légèrement surélevé en allant vers le fond, comme dans certains théâtres classiques.

Au sein de cette surface, l'éclairage dessine souvent des figures géométriques. Des bandes et des carrés. Clairs et foncés. On voit ainsi le violoniste debout dans un carré de lumière vive, tandis qu'en d'autres passages du spectacle de petits carrés de lumière apparaissent sur le sol de bois. Plus tard, dans ces carrés de lumière, viennent s'inscrire les petits podiums en bois que nous connaissons de *Stella*. Contre le fond de scène, des blocs de bois rectangulaires pendent à des câbles d'acier, disposés selon un motif rigoureux sur toute la largeur de la scène.

Dans un carré de lumière, devant à droite, en vis-à-vis du violoniste, Nathalie Million vient faire un bref surplace. Elle marche sur de hauts talons, jambes nues, portant une longue chemise qui cache sa culotte. Le mouvement de danse du ventre qu'elle exécute face au public, le visage impassible, se propage au reste de son corps. Les épaules qui se haussent de manière aguichante et les petits pas vers l'avant qui sont aussitôt contredits par ce mouvement typique épaules-decôté. La séduction incarnée. Un monologue façon *Stella*, mais sans texte et

surtout le visage imperturbable (excepté un clin d'œil au violoniste).

Et Johanne Saunier enchaîne sur le devant gauche de la scène une suite exubérante de ce surplace.

Entre temps, les hommes s'approprient de nombreux éléments de cette danse sur la musique pour violon d'Ysaye. Leurs mouvements évoluent parfois en parallèle, parfois indépendamment pour devenir ensuite le reflet les uns des autres. Il y a peu de contact visuel entre les hommes. Ce sont plutôt trois individus qui dansent ensemble.

Les jeunes filles signalent la fin de cette partie en déplaçant les podiums carrés à gauche de la scène et les chaises à droite.

Lorsque le pianiste Rolf Hind prend le relais, le spectacle se colore différemment : la danse plutôt introvertie des hommes laisse place à une exhibition extravertie des jeunes filles. Vêtues de tailleurs aux jupes serrées, elles sont assises sur une rangée de chaises dans le fond de la scène. Depuis cette position, elles explorent tous les mouvements de jambes possibles, dont le rythme est marqué par la musique de Ligeti. Rapidement, le corps entier s'anime, faisant naître toute une série d'images à partir d'un jeu de jambes insignifiant : jeunes filles tantôt audacieuses et fraîches, tantôt avachies et blasées, tantôt espiègles et aguichantes.

Marion Lévy, en tailleur marron, se détache du groupe : elle se précipite vers l'avant et monte, en talons, sur le podium carré qui occupe le devant de la scène au centre. D'un air fripon, elle se présente au public en exécutant des mouvements apparemment dangereux, sautant, levant haut les genoux et tournoyant.

La téméraire danse des chaises en fond de scène est interrompue par une danse « des mains » sur le devant. Les danseuses enlèvent leur veste de tailleur. Chacune va s'asseoir sur l'un des podiums, les jambes à moitié repliées sous elle. Des blouses blanches. Ce qui semble d'abord souligner les mouvements de danse avec les mains – comme on voit parfois les danseurs le faire en répétition – s'amplifie

rapidement en un ample rituel gestuel chorégraphié. Ce rituel, partant de la musique de Ligeti, y oppose rapidement une autre cadence, ou, mieux, une autre série rythmique. Car dans cette partie revient aussi cette organisation incroyable du matériau : ce qui semblait être un unisson se mue insensiblement en l'association d'un trio et d'un duo ou d'un solo et un quatuor, etc.

Dans mon souvenir, les garçons participent alors, au sens propre comme au sens figuré, en marge de ce que font les jeunes femmes. Ils se déplacent comme des pièces sur les bords d'un puzzle inachevé : après cette scène des mains, Nordine Benchorf glisse, avec ses mouvements animaux caractéristiques, dans les ouvertures de scène que lui laissent les podiums des jeunes filles. Celles-ci ne réagissent pas. Elles se retirent. Quand par la suite le groupe au complet danse sur la musique de Ligeti, les garçons traversent également parfois le groupe des filles ; ou les encerclent, mais ils me semblent évoluer indépendamment des jeunes filles.

Le troisième volet reprend, genouillères comprises, des éléments du matériel de *Stella* : cinq jeunes filles tourbillonnent, chutent et se relèvent. Elles tombent à genoux, se roulent et tournoient selon de nombreuses variantes pour ensuite se jeter à nouveau à terre. Elles ont déjà décrit un cercle, en courant sur scène, autour du carré dans lequel elles réalisent ces mouvements. Ici aussi, l'organisation mêle mouvements individuels et mouvements de groupe.

C'est surtout dans ces passages reprenant un matériau similaire à celui de *Stella* que les différences sont le plus perceptibles. Le contexte dans lequel survient ce matériau me semble très différent : malgré la connivence qu'affichent ces personnages féminins (ce qui fait émerger une sorte de récit), la structuration de ce spectacle me paraît plus abstraite. Plus purement chorégraphique et formelle, de même que la scénographie

qui privilégie une disposition strictement géométrique. Les mouvements ne se laissent pas ici colorer d'une émotivité directe. Le lien avec son travail antérieur (*Fase* ou *Rosas danst Rosas*) me semble établi.

Pourtant, il serait très inexact de ne pas parler de sensibilité dans ce spectacle. Simplement, elle est d'une autre tonalité que *Stella* le laissait supposer. Nous y reviendrons.

Mon souvenir me laisse difficilement distinguer les mouvements suivants et, outre la grande quantité de matériel chorégraphique de ce spectacle, il y a une autre raison à cela : plus le spectacle progresse, plus on observe d'« emprunts » de mouvements et de positions entre les hommes d'une part et les femmes d'autre part. Ils reprennent progressivement des passages les uns des autres. On voit ainsi Nordine Benchorf poursuivre un précédent mouvement de Johanne Saunier, en extension sur la main et le pied avant de rouler sur les coudes. Il utilise ensuite aussi l'une des chaises – une de celles qui se

complètement au bout de la rangée – et accompagne les jeunes femmes dans la danse des chaises. (Les groupes reprennent même séparément certaines composantes, par exemple cette danse des chaises, mais à un tout autre rythme, une autre intensité, et ainsi finalement une tout autre couleur.)

Et nous en arrivons ainsi à ce qui me semble typique de cette production : lorsque hommes et femmes ont affaire ensemble, tout se passe surtout de façon indirecte, par des décalages, un relais retardé. C'est plus loin seulement que l'on voit hommes et femmes s'emprunter des mouvements, tout en les déployant différemment dans leur emploi de l'espace ou en les plaçant dans un autre ensemble. Et puis cette suite de *Stella* prend un tournant tout à fait inattendu : après le caractère direct parfois troublant de la présence féminine dans *Stella*, la confrontation entre ces femmes et des hommes dans *Achterland* est beaucoup plus indirecte. Dans cet arrière-pays, les choses sont beaucoup plus pondérées. (Beaucoup plus pondérées aussi que dans le pays d'*Ottone*.)

Les contacts sont ici presque limités : les femmes prennent conscience de la présence des hommes, mais n'entendent pas directement leur interaction à ces hommes.

C'est vers la fin du spectacle seulement que les hommes entrent dans leur champ de vision, et encore, ils doivent s'y efforcer : ainsi, Vincent Dunoyer part de la démarche séductrice de Nathalie Million (provenant du surplace précédemment décrit), mais doit y ajouter quelque chose pour percer le champ de vision des jeunes filles ; jambes nues et lacets défaits, il tourne du postérieur, en se mettant en frais pour elles. Ce genre de confrontations est propice à beaucoup d'humour. Un humour qui revient aussi vers la fin, quand chacun se met à courir, à moitié dévêtu. Mais ce n'est pas le seul acheminement vers la fin. Il y a encore la scène intense et lente entre Johanne Saunier et Nordine Benchorf, dans laquelle semble survenir pour la première fois un duo hésitant entre un homme et une femme. Mais cette scène alterne rapidement avec une scène de groupe dans laquelle garçons et filles dansent mélangés et forment parfois des couples, par le plus grand hasard.

Plusieurs trajectoires se croisent : celles d'individus entre deux groupes, d'ébats exubérants et de rencontres hésitantes. Le tout très soigneusement composé dans une narration plutôt abstraite, où il y a heureusement beaucoup de place pour ces petits détails personnels que nous connaissons si bien depuis *Rosas danst Rosas* : chaque danseur attire parfois l'attention sur lui, en exécutant de petits gestes furtifs indépendamment du groupe. Espiègle et souvent ravissant.

De nombreuses variantes d'individus se côtoient au sein d'un tout, comme la série de vêtements colorés que les filles enfilent et enlèvent : des tailleurs et des blouses et jupes *seventies* ; il y en a beaucoup, et beaucoup de différents.

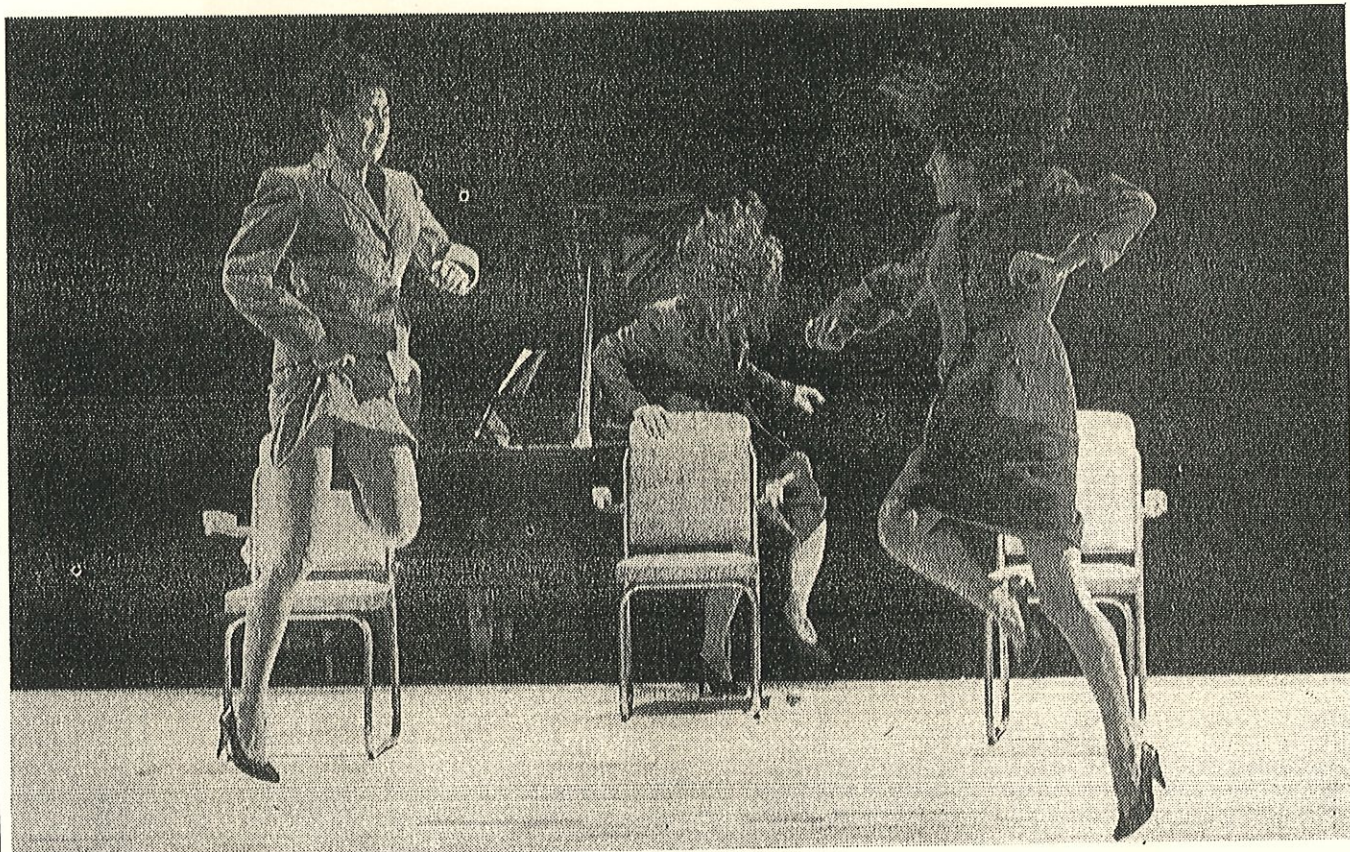
Et pourtant cette diversité est contenue dans un cadre géométrique rigoureusement organisé. Une diversité rigoureuse et une abstraction qui autorise de nombreuses formes d'individualisation (ou de signature des personnages). Une adresse au public qui ne saute pas aussi ouvertement au visage que *Stella* ou *Ottone*, *Ottone*. L'immédiateté est à peine retenue, le drame est à peine postposé, la brutalité de la confrontation est à venir ou déjà passée.

*Achterland*  
(Anne Teresa De  
Keersmaeker)

Photo  
Herman Sorgeloos



An-Marie Lambrecht



*Achterland*, by Anne Theresa De Keersmaeker: an acutely personal work that probes the hinterlands of gender relationships.

**DANCE REVIEW** / *The look of this Belgian choreographer's work is dynamic and quizzical, as the movement tears itself from the dancers. The structure of this outpouring, however, is rock-solid*

## Mapping a passionate landscape

BY ROBERT EVERETT-GREEN  
Music and Dance Critic  
Montreal

**A**CHTERLAND is Flemish for back country, which is no place for a dance festival with international ambitions. But *Achterland* was the place to be in Montreal on Wednesday evening, as Belgian choreographer Anne Theresa De Keersmaeker unveiled a work by that title at the Theatre Maisonneuve, to begin the Festival International de Nouvelle Danse.

De Keersmaeker, at 31, has been much celebrated as one of the brightest new choreographic talents of Europe. She and her company Rosas led off a virtual Belgian invasion of FIND's fourth edition, which runs at various Montreal theatres through Oct. 6.

*Achterland* offers a fair index of what the fuss is all about. It's a sharp, funny and acutely personal work that probes the hinterlands of gender relationships.

The look of the work is dynamic and quizzical, as the eight dancers leap and roll through moves that they seem still to be in the process of understanding. The movement tears itself from them, in the free and sud-

den manner of unedited emotional expression.

The structure of this outpouring, however, is rock-solid, and closely based on *Achterland's* musical material. De Keersmaeker has brought the music onto the dance floor, installing violinist Irvine Arditti and pianist Rolf Hind at the side and back of the stage to play virtuoso solo works by Gyorgy Ligeti and Eugene Ysaie. Ligeti's *Piano Études* are a telling choice. These are études in the old-fashioned sense, in that they each focus on a single technical trial, but from within a contemporary idiom.

De Keersmaeker has responded with études for the various parts of the body. There was an étude for hands, patting and swooping over the floor as in a game of jacks or scissors, paper, rock. There were several études for legs, performed while seated in a chair or lying on the floor. There were also études of a broader type, studies of physical attitudes and the gender-typing of movement.

At the start of the piece, for instance, a woman in black shirt, white panties and black pumps stalked into a square of light and began a shimmering, hip-grinding solo.

The mood was grim, confrontational, alienated. About an hour later, a trouserless man came out and did an extended version of the same routine, glancing repeatedly at the others on stage to see whether they were taking notice. The audience was, and laughed heartily. But when the woman returned to reclaim "her" routine, the hall relapsed into a silence that was suddenly ambiguous. Had we stopped laughing because we accepted erotically forward moves to be more "female," or because we rejected that characterization? But if we rejected it, why did we laugh only at the man?

De Keersmaeker left the question unanswered, but kept it before our eyes in many guises. *Achterland* played continually with codes of prurient response. The five women (who rarely danced with the three men) often glided from a girlish frolic into a pinup pose, or performed a gesture that injected a spark of eros into an image of innocence. The ubiquitous white panties provided a ready symbol, the colour of purity providing a thin mask for the female sex and its primitive associations with the impure.

Over time, De Keersmaeker's études, repeated in different configurations to different music, described

a passionate landscape where exultation was often a prelude to awkwardness, where humour often veiled a memory of pain. *Achterland* is a feminist work, in that it vividly exposes a physical struggle to be and become female. Its frankest moments are perhaps the episodes of apparent transition, when the music has stopped and the women on stage spend a minute adjusting their clothing or finger-combing their hair. At such times, in such apparently unguarded gestures, we saw the distinction evaporate between the woman who dances and the dancer who is a woman.

Rosas appears once more at FIND, in a performance on Monday of De Keersmaeker's *Stella*. The company then travels to the National Arts Centre in Ottawa (*Achterland*, Oct. 2) and Toronto's Harbourfront (*Stella*, Oct. 4-6). FIND continues with performances by companies from France, Japan, Canada, the United States and Spain, as well as three other companies from Belgium. There have been two cancellations: German Gerhard Bohner, because of illness, and Belgian Jan Fabre, whose *Sweet Temptation* has proved too technically demanding to be included in the festival.

A la Monnaie

# Les Rosas en couleurs polyphoniques!

Dans « Achterland », Anne Teresa De Keersmaeker fait exploser l'unisson pour que, comme les doigts de Ligeti sur le clavier ou l'archet d'Ysaye sur les cordes, les corps indépendants glissent et virevoltent

Sur la scène de bois neuf et clair : un pupitre, un violoniste (Irvine Arditti) et un violon. Un homme (Vincent Dunoyer) arrive qui tournoie et chute à genoux avant de saccader au sol quelques roulades. Ludique, léger, vivace et gracieux, il dialogue avec l'archet virtuose qui galvanise la Sonate n° 2 pour violon solo d'Eugène Ysaye, il est là comme le messager de la danse masculine qui, plus tard, viendra, comme lui, occuper l'espace en stratégies obliques. Puis vient une fille (Nathalie Million), jambe nue, vêtue d'une chemise noire. Elle a encore en elle ces déhanchements de « Stella », la création précédente d'Anne Teresa De Keersmaeker, où elle dandina nerveusement le texte du personnage de Blanche dans « Un Tramway nommé désir » de Williams. Mais ici, plus de parole. L'imagination du corps semble bourgeonner grâce à la sève de la musique, elle-même abreuvée et vivifiée par la présence de ses interprètes. Les cordes du violon se pincet et c'est la femme qui se tortille, démanagée.

## Obliques et ronds

Puis le violon étrangle ses envols mélodiques et ce sont les danseurs masculins (le virtuose Vincent Dunoyer, le gracieux Bruce Campbell et le terrien Nordine Benchorf) qui s'exposent, en sauts, tournis, chutes et ces accroupis glissés avec appuis-mains que les « Ottone » démultipliés du « Couronnement de Poppée » d'après Monteverdi, affectionnaient sur la scène chamarrée. Toujours, ils cisailent la scène de diagonales. Des chaises à accoudoirs sont là qui rappellent « Rosas », « Elena's Aria », ou même « Bartok Aantekeningen ». Sièges dont la chorégraphe aime à détourner, à réinventer l'usage. De « Stella », il reste aussi ces tablés basses, comme des grandes marches carrées que seules les femmes sembleront manipuler. Derrière, en l'air, comme les touches boisées d'un grand clavier décalé, des lattes claires happent la lumière.

Cinq filles masculinisées, en chemise et pantalon, les cheveux dénoués, élaborent de front une offensive à l'unisson où chaque corps s'individualise, elles affectionnent les déplacements en cercles et les avancées plus droites que les hommes. Ceux-ci viennent jouer de leur groupe, s'intercalant, cisailant leur unité. Fin de la première des trois sonates. Rolf Hind



« Achterland », de la musicalité complexe qui dissocie les individus et les membres du corps, au plaisir de l'exubérance théâtrale colorée. (Photo Herman Sorgeloos)

vient s'installer au piano et lance la première des huit Etudes de György Ligeti.

Sur chaises, les cinq femmes, en tailleurs classiques, superposent leurs rythmes et la polyphonie de leurs corps, puis s'asseyent sur les marches carrées et dansent, sourire en coin, une précise partition de mains. On repère les mouvements individualisés de ces Rosas que l'on connaît : Fumiyo Ikeda, Johanne Sannier, Nathalie Million, Marion Levy et Carlotta Sagna toujours insolentes, entêtées et rigoureuses, mais le visage ouvert et offert au public. Seules les filles s'amuseront à danser uniquement avec les bras et mains, les jambes ou mêmes les pieds cherchant toujours à enchevêtrer, décaler, unir et désunir les rythmes et leurs mouvements respectifs. Une réponse chorégraphique aux études de Ligeti.

## Fantaisie colorée

Complexe et variée, la conjugaison des gestes de l'individu au collectif, est fascinante. On sent avec force que la chorégraphe a puisé dans les sonates pour violon et les études pour piano, les indices d'une sophistication pour la composition de la danse. Peut-être par peur de verser dans une subtilité et une complexité sans émotion, Anne Teresa De Keersmaeker a voulu peindre le corps des danseurs. De gris, bleu, bordeaux, blanc, noir, ils passent au rouge, jaune orange et vert vifs, et de l'uni aux motifs décoratifs. S'habillant, se déshabillant au fil des musiques. De l'aube

## Adéquation sonore et visuelle

Fascinée par la musique, Anne Teresa De Keersmaeker l'utilise dans ses spectacles comme une nourriture esthétique et spirituelle et non comme un outil destiné à illustrer un propos chorégraphique préalablement déterminé. Dans le présent spectacle, « Achterland », la chorégraphe a travaillé sur deux œuvres d'essence virtuose : trois des « Sonates pour violon seul », d'Eugène Ysaye, et les « Etudes pour piano seul », de György Ligeti.

### La virtuosité comme moyen

Une observation sommaire de ces œuvres laisserait apparaître plus de différences que de similitudes. Les « Sonates pour violon seul », d'Ysaye (1858-1931) sont le fruit de la carrière d'interprète du légendaire virtuose belge. Rappelons, à tout hasard, qu'avant de s'intituler « Reine Elisabeth », notre célèbre Concours s'appelait « Eugène Ysaye », en hommage à celui que le monde considérait comme l'un des plus importants violonistes de l'histoire. D'essence essentiellement virtuose, ces sonates composées au début du siècle font plus référence à la tradition romantique du violon qu'elles ne posent de nouvelles données en matière de style ou de composition.

En revanche, les « Etudes pour piano seul » du compo-

teur autrichien d'origine hongroise György Ligeti (né en 1923), commencées en 1985, marquent une importante étape dans l'histoire de la littérature pour piano. Elles réunissent, selon les mots du compositeur lui-même, « les hémioles de Schumann et de Chopin qui reposent sur un ordre métrique de mesures et la pulsation métrique additive de la musique africaine ».

À l'écoute confrontée de ces pages à travers la chorégraphie d'Anne Teresa De Keersmaeker, les parallèles s'imposent pourtant. D'une part, on est immédiatement saisi par le ludisme virtuose qui les sous-tend. D'autre part, on constate, dans un cas comme dans l'autre, que la virtuosité n'est pas exploitée ici comme fin mais comme moyen en vue de parvenir à l'émotion et à l'expression.

### Modernité décantée

ajoutons que l'interprétation en « live » de ces pages, confiée au jeune pianiste britannique Rolf Hind (pour Ligeti) et au brillant violoniste Irvine Arditti (pour Ysaye), tenait compte du rythme propre de la chorégraphie. Cette option nous vaut notamment une interprétation pour le moins surprenante des « sonates », d'Ysaye. Arditti donne, par exemple, une version de la « troisième sonate » (une ballade de caractère rhapsodique dédiée à enesco) d'une

au zénith. Lumière ! L'œil se réjouit de ces jeux de surface.

Quant au vocabulaire de la chorégraphie, il se creuse et se ponctue de nouvelles inventions. Elle puise aussi dans le dictionnaire de ses propres créations précédentes et transforme les mots anciens en mots nouveaux. Elle puise encore dans ce riche matériau de danse qui naît sur d'autres scènes bruxelloises, jouant gaiement avec les citations détournées de Wim Vandekeybus et Michèle Anne De Mey. Son travail, très musical, est subtil et raffiné, pudique et intelligent. On est loin de charges d'énergie renversantes qu'offraient les rebelles petits bouts de femmes noires en bottines et robes sobres. Ici, la chorégraphe contraste fort la finesse de ses constructions mouvantes avec des bribes de jeu théâtral impudemment farcesques (parfois un brin provocantes dans la facilité) tournant même quelquefois en dérision son propre « style féminin » par interprète masculin interposé.

Au creux d'« Achterland », de la poésie de cet arrière-pays qui est le sien, Anne Teresa trace les délicats sillons d'une écriture qui cherche superbement sa nouvelle identité.

Claire DIEZ.

modernité décantée, renonçant à l'habituel lyrisme dont regorge cette page au profit d'une lecture âpre, presque bousculée, chacune de ses phrases devenant un microcosme sonore éclaté. Au concert, seul, ce style somme toute très éloigné de l'esprit postromantique d'Ysaye pourrait ne pas passer. En spectacle, avec la complicité des danseurs, la forte personnalité d'Irvine Arditti confère à ces œuvres un éclairage neuf et cohérent.

Jouant sur les contrastes d'ambiance des « huit études » pour piano de Ligeti (de la virtuosité à la manière de Scriabine à l'impressionnisme Debussy, de l'atmosphère jazzante à l'humour en touches légères), le jeune pianiste Rolf Hind (né en 1964) privilégie lui aussi la mise en scène de ces univers sonores en miniature. Face à l'approche que donne de ces études leur créateur Volker Banfield, d'une objectivité distanciée et d'une digitalité analytique étourdissante, la version de Hind apparaît plus directement instinctive. Ici encore, la cohérence entre la scène et la musique fonctionne sans faille... et l'on se prend à tout moment à se laisser emporter par cette fabuleuse alchimie sonore qui suspend le temps en utilisant le son et la couleur comme éléments de la durée.

Thierry LASSENCE.

Au festival international de la Nouvelle Danse de Montréal

# La pureté acérée des Rosas

La compagnie D'Anne Teresa De Keesmaeker a ouvert le festival avec un « Achterland » éblouissant acclamé par le public montréalais

(De notre envoyée spéciale)



«Achterland» : une richesse et une maturité époustouflantes ! (Photo Herman Sorgesloos.)

Le dos courbé du tout jeune Rolf Hind au clavier de son piano vient à peine de s'évanouir dans un halo de lumière que le public impressionnant du Théâtre Maisonneuve, niché dans le gros complexe culturel de la place des Arts, déchaîne une tempête d'applaudissements. La foule sort, les sens gorgés de fragrances musicales et dansées que seul le talent profond d'une grande chorégraphe, que seul l'impact d'interprètes de haut niveau peuvent lui offrir. Choc.

Dans « Achterland », cet arrière-pays d'Anne Teresa de Keersmaeker, aujourd'hui en résidence pour trois saisons au Théâtre Royal de la Monnaie, la beauté vous assaille sans pudeur. Depuis sa création à la Monnaie en novembre dernier, l'œuvre est presque méconnaissable : affinée, fluidifiée, lumineuse, évidente. Plus, la « grâce » y a fait son nid fragile. Seule la griffe des grands inspirés lacère ainsi les âmes...

On se souvient que la choré-

graphe, aimantée par les musiques virtuoses, complexes et ludiques de Ligeti et Ysaye, partit des « Huits études pour piano » du premier et de trois « Sonates pour violon seul » composée par le second. Les constructions sophistiquées de ces pages musicales, leurs couleurs chatoyantes et vivaces ont guidé l'écriture des corps dans l'espace.

« Achterland » est une pièce très dansée. Plus que cela, elle célèbre la rencontre irradiante entre les corps intenses et vivants de grands musiciens (Irvine Arditti à l'archet et Rolf Hind au clavier) et ceux vif-argent, fluides et déliés d'éblouissants danseurs, que l'on voit au fil des spectacles, de plus en plus virtuoses et habitées. Ce plaisir est immense.

Debout, à l'avant-scène, le petit Arditti (fondateur du Quatuor homonyme) propulse au pupitre les sonates 2, 3 et 4 d'Isaye, déchirées de circonvolutaires passions. Entre elles, le longiligne Rolf Hind vient se

courber sur les touches de son piano blanc, au fond du plateau, possédé par les essences et les couleurs des articulations rythmiques virtuoses, que Ligeti, l'expérimentateur, qualifiait lui-même d'illusoires. Comme on parle d'illusion d'optique suscitée par un stroboscope.

Dans l'espace épuré et sobre, d'un beau bois clair et lisse, les danseurs comme des feux-follets nous illusionnent eux aussi.

Trois hommes et cinq femmes semblent s'y destiner leurs prouesses sans jamais s'apartenir. Musique et danse sem-

blent d'ailleurs se confronter avec la même intelligence subtile. La danse est brillante, sans vernis laqué, implacable et précise, fluide et électrique. De la superbe maîtrise technique des corps s'échappent mille et une rêveries comme la résurgence constante de pulsations d'amour et de désir.

Ainsi, les cinq filles frondent d'insolentes provocations avec des airs de cyniques lolitas. Les garçons plus solitaires et moins nombreux troublent sensiblement le jeu féminin, hantent incidemment les espaces qu'Elles ont traversés puis désertés.

Entre garçons et filles sourdent le ressac des rêves impénitents, une lame de fond de désir absolu. Dans ces corps qui jamais ne s'abandonnent, la danse ne semble pourtant exister que pour l'autre sexe, modelée pour lui, mais contre lui, à côté de lui, sur ses traces... Inassouvissement intérieur. Délicatesse et impertinence. Comme pour les chasses les plus périlleuses, cette quête électrise l'acuité des sens aux aguets. « Achterland » tient de ce génie-là.

Les aguicheuses-voleuses de nos émotions s'appellent Muriel Héraud, Fumiyo Ikeda, Marion Levy, Nathalie Million et Johanne Saunier; les ravisseurs tendres s'appellent Nordine Benchorf, Bruce Campbell et Vincent Dunoyer. Le public leur a fait un triomphe en ouverture du festival de la Nouvelle Danse qui consacre, cette année, une part importante de sa programmation à la danse contemporaine en Belgique. En voici, « la pionnière »...

Claire DIEZ.

# CREATION D'ACHTERLAND A LA MONNAIE ANNE TERESA DE KEERSMAEKER: LA VIVACITE DU PLAISIR RETROUVE

 [lesoir.be/archive/d-19901129-W3M5RW](https://lesoir.be/archive/d-19901129-W3M5RW)

Création d'«Achterland» à la Monnaie

Anne Teresa De Keersmaeker:

la vivacité du plaisir retrouvé

Pour qui en était resté à l'époque où Anne Teresa De Keersmaeker se faisait un nom avec une danse répétitive, minimaliste, violente et sombre, «Achterland» est assurément un choc. L'histoire d'un parcours. Celui d'une jeune chorégraphe découvrant petit à petit son langage, son identité, au cours d'une dizaine de spectacles montés de 1980 à aujourd'hui. Un dernier(?) regard sur cet «arrière-pays» où les patelins ont pour nom «Rosas danst Rosas», «Stella», «Bartok/Aantekeningen», «Mikrokosmos», etc.

Depuis l'entame de cet «Achterland» où de courtes scènes s'achèvent dans le noir sans que le public sache s'il doit ou non applaudir jusqu'à la finale explosive et joyeuse, l'ambiance ne cesse de monter sur le plateau et dans la salle. Les corps se délivrent, s'habillent de couleurs, se frôlent, tourbillonnent, donnent l'impression d'avoir enfin découvert le plaisir. Reflet d'une évolution, du minimalisme de «Fase» à l'ampleur de «Ottone, Ottone» en passant par la violence d'«Elena's Aria». Comme la suite logique de «Stella» avec en plus une débauche de couleurs et de vie qui laisse augurer des lendemains qui chantent.

Faisant la somme de ses envies musicales, la chorégraphe a choisi cette fois des musiques extrêmement riches, belles, sinueuses et trépidantes... interprétées en solo par un pianiste et un violoniste. Le premier s'attaque aux «Études pour piano» de Ligeti déjà explorées dans «Stella», le second aux «Sonates pour violon solo» d'Eugène Isaye. Ce sont ces partitions qui déterminent le spectacle, ce sont les tensions, les égarements, les courses échevelées de celles-ci que dansent cinq filles et trois garçons. Sur ces musiques nerveuses et complexes, harmonieuses et dissonantes, les danseurs s'élancent, se brisent, s'épanouissent, traversent la partition, tentent de s'y raccrocher ou de s'en défaire, s'amuse à provoquer le violoniste, au centre de leurs jeux.

Sur un grand plancher posé sur le plateau du théâtre de la Monnaie, ils s'ébattent en tout sens, utilisant notamment de petits podiums en bois qu'ils déplacent de temps à autre, et ces chaises sans lesquelles la compagnie Rosas ne serait plus vraiment elle-même. Tandis que les cinq filles bougent, sautent, se roulent au sol, les trois garçons tentent de s'intégrer au groupe mais restent manifestement inexistantes aux yeux de leurs compagnes. Celles-ci apparaissent bientôt en tailleur et talons hauts. Mais bien vite ces business women des eighties retroussent leur jupe pour mieux s'asseoir... en tailleur. Un étrange jeu de mains commence, rappelant les plaisirs de l'enfance (papier/pierre/ciseau). Le piano

s'est tu, seules les paumes frôlant le plancher, frappant les cuisses, impriment le rythme. Le poids de la main? Le rythme s'accélère. Courses en rond, tourbillon de la vie, arrêts brusques et respirations bruyantes.

Nombreuses autocitations aussi, souvent teintées d'humour comme dans cette scène où les filles en chemise et petite culotte voient apparaître un des trois garçons... dans la même tenue. Seule différence, chez lui, les talons hauts sont remplacés par des bottines aux lacets traînant sur le sol. On pouffe dans la salle sans trop savoir si l'effet est voulu. Au bout de quelques secondes, le doute n'est plus permis et on rit franchement aux regards appuyés du jeune coq qui tente d'attirer l'attention des filles. Celles-ci réapparaissent en jupette ou long caleçon coloré, les garçons suivent. Pour la première fois les deux sexes se côtoient vraiment, dansent côte à côte, se regardent, se poursuivent. On joue, on rit, on danse, on pousse de petits cris. Insouciance. Les choses s'accélèrent encore. L'homme au slip revient vêtu de rouge et entame un duel moqueur avec le violoniste. Hilarant. Tous sont là à présent dansant une sorte de jerk postmoderne au son du violon qui les fait soupirer et lever les yeux au ciel. Puis le pianiste prend une dernière fois le relais, tous s'asseyent un à un. Seule une d'entre eux continue à se mouvoir sous le regard de ses compagnons, avant de s'arrêter à son tour et de les rejoindre dans l'ombre tandis que le piano termine en solo.

Rideau. Et nouvelle réussite pour une Anne Teresa plus proche désormais des envolées joyeuses de son ex-complice, Michèle Anne De Mey, que de ses mouvements torturés des débuts. Les gestes sont amples, aérés, ouverts vers le monde, colorés et harmonieux. Grâce, vivacité, volupté sont des termes qui conviennent aux Rosas d'aujourd'hui. Et si l'on se donne encore de temps à autre un coup de poing dans le ventre, c'est juste pour se souvenir qu'il fut un temps où les choses n'étaient pas si heureuses. Il y aurait donc une vie après la danse.

JEAN-MARIE WYNANTS

CONCERT DE DANSE

# L'ART DE LA CHUTE

En se servant de la musique comme d'un plancher, mais en introduisant des danseurs face aux filles de sa compagnie Rosas, Anne Teresa De Keersmaecker, dans «Achterland», exploite au maximum toute la dynamique de la chute pour faire dialoguer et s'opposer les corps des deux sexes. Régénérateur.

**D**epuis *Bartok Aantekeningen* (1986), Anne Teresa De Keersmaecker a placé ses recherches chorégraphiques sous le signe du concert de danse. Une manière d'approfondir, d'élargir son champ d'investigation du mouvement en jouant la représentation scénique, avec ou contre les structures musicales d'un Bartok ou d'un Ligeti. Elle a entraîné dans son sillage ses anciennes complices, une Michelle Anne de Mey, une Roxanne Huilmand, qui ont choisi, elles aussi, la forme du concert de danse, mais pour extérioriser leur tendresse ou leur coquetterie.

Anne Teresa, elle, reste attachée au huis clos, plongée au cœur de l'univers féminin ou desirs, velléités, phantasmes, émotions, débusqués par la musique, se propagent par ondes gestuelles. En 1982, c'est la découverte de *Fase*, exercice minimal mené à traïn d'enfer, une manière impertinente pour cette jeune Belge flamande échappée de Mudra de s'approprier leur répétitif post-moderne. Un an après, elles sont quatre, pour *Rosas Danst Rosas*, à s'agiter sur des chaises comme piquées par la tarentule et à subvertir le côté *clean* du minimalisme par des gestes fébriles du quotidien.

*Elenis Arias*, créée à Liège en 1984 et présentée au Théâtre de la Ville, dé-

sorienté. Cinq filles en robe rétro et talons aiguilles s'adonnent à un jeu de marelle diabolique, où leur refus de conclure les phases chorégraphiques crée une tension douloureuse et une frustration. Anne Teresa n'en a cure: «Ma pièce est fragile, très travaillée, ouverte dans sa structure. Il n'est pas question d'y changer quoi que ce soit, même pour étonner le public. Si je faisais ça, alors c'est tout mon travail futur qui serait compromis.»

Le travail futur, c'est *Bartok Aantekeningen*, sa pièce maîtresse sur le *Quatrième Quatuor* de Bartok, une sorte de jeu interdit pour quatre filles en sarrau noir et galoches qui jouent l'enfance perdue, la peur de grandir, dans des pas chaloupés avec envois de jupes, claquettes, cabrioles et marches à quatre pattes. La fascination du monde adulte filtre à travers des textes de Kafka, Peter Weiss, et des projections de film. Il y a surtout la tension engendrée par la lenteur des gestes, soudainement libérés dans une danse sauvage, une manière de refuser le rythme de la musique, de le prendre à rebrousse-poil, puis de s'y abandonner jusqu'aux limites de l'épuisement. Les poings sont serrés, l'énergie contrôlée, et Bartok traqué jusque dans ses dissonances. Les «Rosas» sont pudiques. Elles dansent sans jamais se toucher, mais savent que le

temps de l'enfance est passé: «La prochaine fois, dit Anne Teresa De Keersmaecker, il y aura des hommes. Il y aura des rôles aussi, des costumes, du théâtre de la démesure.»

Ce sera *Ottone, Ottone*, dévouement un peu bordélique pour seize danseurs sur Monteverdi, où la chorégraphe compose pour les garçons des variations individualisées un peu naïves et pudiques dans leur appréhension du corps masculin.

1990 voit la création de *Stella*, adieu à l'adolescence, prise de conscience du désir de la féminité exprimée dans cinq solos-performances, où les danseuses, Fumio Ikeda, Nathalie Million, Johanne Saunier, Carlotta Sagna et Marion Levy, tentent d'affirmer leur identité, leur différence. Claquements de portes, projections de chaussures, martèlements pianistiques de Ligeti... La compagnie Rosas n'a plus rien à envier à la troupe de Pina Bausch dans sa mise en scène de l'hystérie.

Les voici toutes les cinq dans *Achterland*, apparemment inchangées, prêtes à nouveau à exorciser leurs démons sur huit études pour pianos de Ligeti. Mais cette fois, trois danseurs, Nordine Benchorf, Bruce Campbell et Vincent Dunoyer, vont tenter à plusieurs reprises de venir désagréger leur groupe. Ce sont eux qui ouvrent le spectacle dans une suite d'évolutions

souples, coulées, rapides, accrochées aux variations musicales sur le *Dies Ira* d'Eugène Ysaÿe, fil tenu comme une toile d'araignée tissée par le violoniste Irvine Arditti.

Ce qui peut se passer à partir de là est un bonheur des yeux, un va-et-vient constant, complexe, un dialogue entre les corps, les lumières, les sons, une modification permanente de l'espace, du rythme, de l'ambiance, des humeurs. Les filles, bien sûr, ont le dessus, et jouent à leur habitude du talon aiguille, de la hanche ou du regard. Mais les interventions ponctuelles des garçons faussent un peu leur jeu. Leur présence, de toute manière, a une forte incidence sur la chorégraphie. Il ne s'agit pas ici d'une danse unisexe. Dans un dispositif scénique qui fait penser à un ring de boxe, Teresa De Keersmaecker leur a composé des plongées à l'horizontale, roulés au sol et autres acrobaties très proches des figures utilisées par un autre chorégraphe flamand: Wim Vandekeybus, une danse à haute teneur énergétique.

Est-ce leur présence? Mais l'évolution des filles a changé de style. Il y a toujours des petits gestes de mains, des gigotages éperdus en position assise, des descentes frontales et des courses éperdues. Mais la caractéristique essentielle de *Achterland* est l'utili-

sation de la chute. Pas la chute banale du corps qui tombe de toute sa hauteur, mais la chute contrôlée, dynamique, que Doris Humphrey, grande pionnière de la *modern dance* américaine, définissait comme une lutte continue du mouvement entre les deux morts (position debout et couchée), et source, selon elle, d'intensité dramatique et émotionnelle.

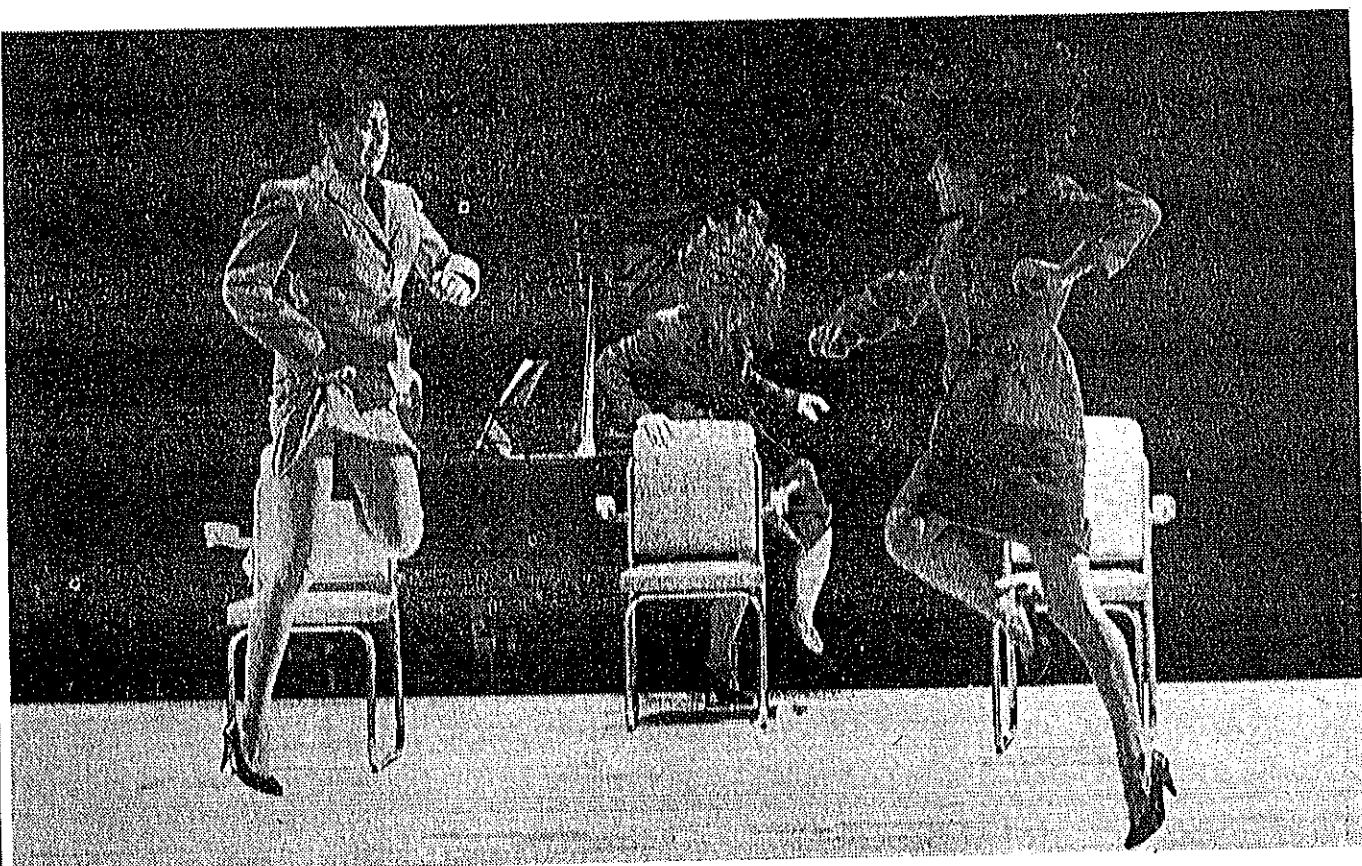
Ici, Anne Teresa De Keersmaecker exploite au maximum cette dynamique, les jambières capitonnées devenant pour ces danseuses ce qu'est la pointe pour les «classiques». Jamais la remarque de Balanchine, «*la musique est le plancher de ma danse*», n'a été plus appropriée qu'à ce spectacle, joyeux remue-ménage où les accents de Bartok et d'Isaÿe impulsent ou canalyent le mouvement, se prêtant au twist et à de folles gambades qu'ils semblent avoir générés.

Le public n'a pas ménagé ses applaudissements à Anne Teresa venue saluer dans un invraisemblable collant jaune, heureuse, bien sûr, mais raide, toujours inquiète, et déjà à l'écoute d'une autre aventure chorégraphique, où elle compte cette fois embriguer Mozart.

Marcelle MICHEL

Théâtre de la Ville, (42 74 22 77), à 20 h 30 ce soir.





*Achterland*, by Anne Theresa De Keersmaecker: an acutely personal work that probes the hinterlands of gender relationships.

**DANCE REVIEW** / *The look of this Belgian choreographer's work is dynamic and quizzical, as the movement tears itself from the dancers. The structure of this outpouring, however, is rock-solid*

## Mapping a passionate landscape

BY ROBERT EVERETT-GREEN  
Music and Dance Critic  
Montreal

**A**CHTERLAND is Flemish for back country, which is no place for a dance festival with international ambitions. But *Achterland* was the place to be in Montreal on Wednesday evening, as Belgian choreographer Anne Theresa De Keersmaecker unveiled a work by that title at the Theatre Maisonneuve, to begin the Festival International de Nouvelle Danse.

De Keersmaecker, at 31, has been much celebrated as one of the brightest new choreographic talents of Europe. She and her company Rosas led off a virtual Belgian invasion of FIND's fourth edition, which runs at various Montreal theatres through Oct. 6.

*Achterland* offers a fair index of what the fuss is all about. It's a sharp, funny and acutely personal work that probes the hinterlands of gender relationships.

The look of the work is dynamic and quizzical, as the eight dancers leap and roll through moves that they seem still to be in the process of understanding. The movement tears itself from them, in the free and sud-

den manner of unedited emotional expression.

The structure of this outpouring, however, is rock-solid, and closely based on *Achterland's* musical material. De Keersmaecker has brought the music onto the dance floor, installing violinist Irvine Arditti and pianist Rolf Hind at the side and back of the stage to play virtuosic solo works by Gyorgy Ligeti and Eugene Ysaie. Ligeti's *Piano Etudes* are a telling choice. These are études in the old-fashioned sense, in that they each focus on a single technical trial, but from within a contemporary idiom.

De Keersmaecker has responded with études for the various parts of the body. There was an étude for hands, patting and swooping over the floor as in a game of jacks or scissors, paper, rock. There were several études for legs, performed while seated in a chair or lying on the floor. There were also études of a broader type, studies of physical attitudes and the gender-typing of movement.

At the start of the piece, for instance, a woman in black shirt, white panties and black pumps stalked into a square of light and began a shimmying, hip-grinding solo.

The mood was grim, confrontational, alienated. About an hour later, a trouserless man came out and did an extended version of the same routine, glancing repeatedly at the others on stage to see whether they were taking notice. The audience was, and laughed heartily. But when the woman returned to reclaim "her" routine, the hall relapsed into a silence that was suddenly ambiguous. Had we stopped laughing because we accepted erotically forward moves to be more "female," or because we rejected that characterization? But if we rejected it, why did we laugh only at the man?

De Keersmaecker left the question unanswered, but kept it before our eyes in many guises. *Achterland* played continually with codes of prurient response. The five women (who rarely danced with the three men) often glided from a girlish frolic into a pinup pose, or performed a gesture that injected a spark of eros into an image of innocence. The ubiquitous white panties provided a ready symbol, the colour of purity providing a thin mask for the female sex and its primitive associations with the impure.

Over time, De Keersmaecker's études, repeated in different configurations to different music, described

a passionate landscape where exultation was often a prelude to awkwardness, where humour often veiled a memory of pain. *Achterland* is a feminist work, in that it vividly exposes a physical struggle to be and become female. Its frankest moments are perhaps the episodes of apparent transition, when the music has stopped and the women on stage spend a minute adjusting their clothing or finger-combing their hair. At such times, in such apparently unguarded gestures, we saw the distinction evaporate between the woman who dances and the dancer who is a woman.

Rosas appears once more, at FIND, in a performance on Monday of De Keersmaecker's *Stella*. The company then travels to the National Arts Centre in Ottawa (*Achterland*, Oct. 2) and Toronto's Harbourfront (*Stella*, Oct. 4-6). FIND continues with performances by companies from France, Japan, Canada, the United States and Spain, as well as three other companies from Belgium. There have been two cancellations: German Gerhard Bohner, because of illness, and Belgian Jan Fabre, whose *Sweet Temptation* has proved too technically demanding to be included in the festival.

# DE ONBEREIKBAARHEID VAN HET GEWONE

Wat gebeurt er als een 'echte schrijver', geen gewone broodrecensent naar dans gaat kijken? In de verwachting een bevlogen reactie, een werkelijk antwoord in plaats van een beschrijving te krijgen, vroeg **Notes** voor de nieuwe produktie *Achterland* van Anne Teresa de Keersmaecker de schrijver Willem van Toorn zijn antwoord te formuleren.

*'Herinner je je een geur die meisjes krijgen in de herfst? Als je na schooltijd naast ze loopt, spannen ze hun arm om hun boeken en buigen ze hun hoofd naar voren om nog vleiender aandacht te kunnen schenken aan je woorden en in het kleine intieme gebied dat zo ontstaat, door een onzichtbare boog scherpbegrensd in de heldere lucht, hangt dan een complexe geur, geweven uit tabak, poeder, lippenstift, gewassen haar en die misschien alleen in de verbeelding bestaande en in elk geval nauwelijks te omschrijven lucht die wol, van de revers van een jasje of van een trui, lijkt af te geven ...'*

Dat is nog maar een deel van de openingszin van een van de mooiste verhalen van de Amerikaanse schrijver John Updike. Het is een zin die in al zijn aarzelende voortgang een poging is het ongrijpbare te grijpen, en elk woord ervan ademt het besef dat je als man je hele leven kunt kijken – en dat je nooit zult weten hoe het is daar aan de andere kant, in het zo tergend nabije heelal waar vrouwen zich in bewegen. Ik moet aannemen dat het omgekeerde ook geldt, maar vast weer anders. In elk geval kan ik geen voorstelling van Anne Teresa de Keersmaecker zien zonder dat die zin, of een fragment ervan, mij invalt.

## ONGRIJPBAAR

Van dans weet ik niets. Ik ken er geen enkele technische term van, zo min als ik weet hoe je de ondergrond voor een schilderij opzet, of een viool stemt. Maar daarom kan ik nog wel kijken en luisteren – en volgens mij is dat waar alle voorstellingen van De Keersmaecker 'over gaan' – over de ongrijpbaarheid van het doodgewone andere.

Soms begrijp ik niet hoe het komt dat elementen uit die voorstellingen mij zo feilloos treffen met hun erotiek, zoals ik ook niet zou kunnen uitleggen waar nu precies de magie van Vermeer uit bestaat. Ik herinner me dat *Ottone, Ottone* mij dwong tot een geïrriteerd experiment: wat bleef er nu eigenlijk over van de golven van lichamelijke en ongebreidelde bewegingslust als je er de overweldigende muziek van Monteverdi's 'L'Incoronazione di Poppea' van aftrok? Ik hield mijn oren dicht en probeerde alleen te kijken – maar de uitwerking bleef: beelden alsof fresco's van Piero della Francesca tot een razende uitbarsting van leven waren gekomen.

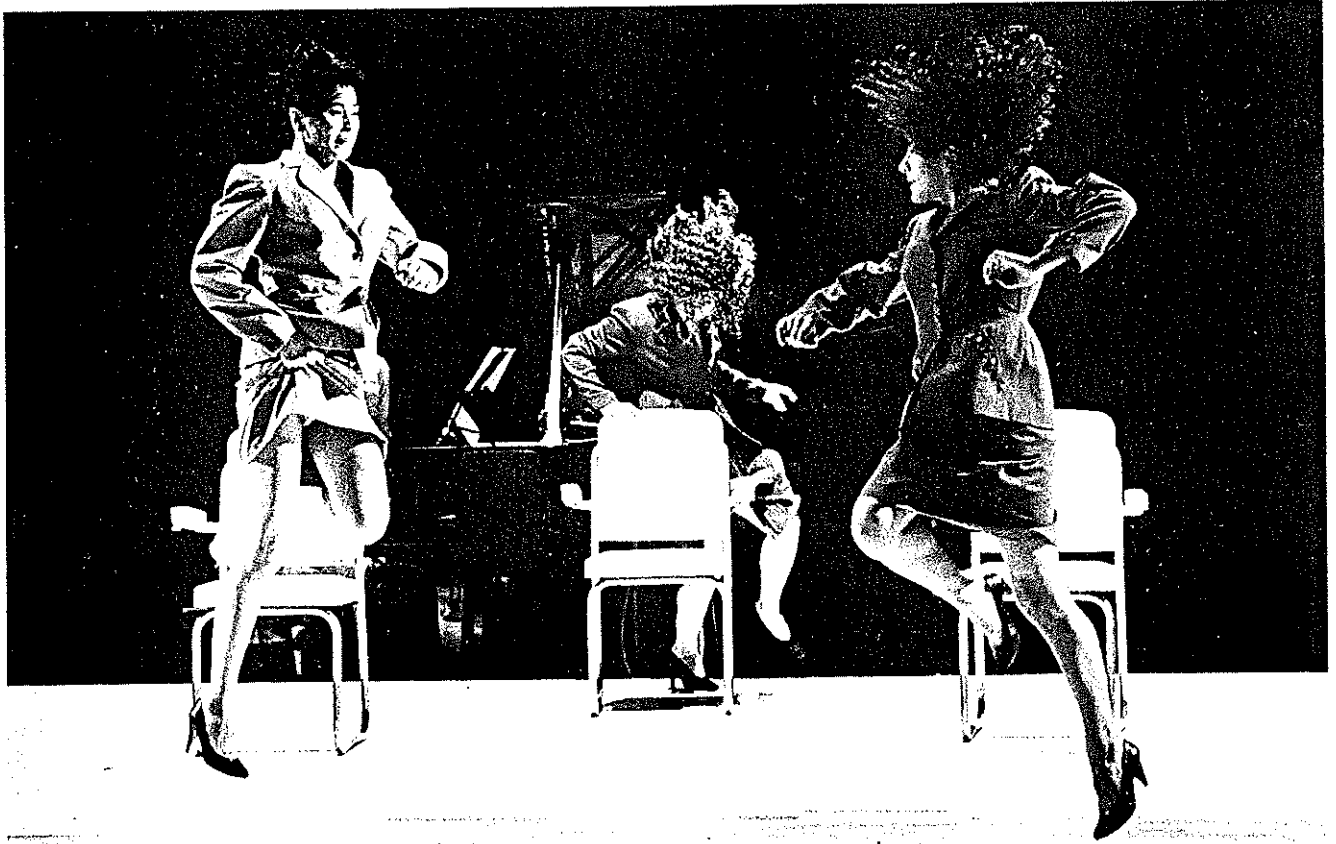
## SOBER

Al die flarden had ik in mijn hoofd op mijn reis naar Brussel om *Achterland*, de nieuwe produktie van De Keersmaecker en haar groep Rosas te zien.



*Achterland*  
Foto: Herman Sorgeloos

Een groter contrast met *Ottone, Ottone* is nauwelijks denkbaar. Het grote gebaar is teruggebracht tot opperste concentratie, kamermuziek tegenover opera, in een omgeving die nauwelijks de aandacht afleidt van muziek en dans. De vloer is zo'n moderne lattenparketvloer die je ook in sportzalen ziet, het motief van de langs elkaar liggende planken is herhaald in een voor de achterwand hangend element; voor het toneel staat een vleugel voor de 'Acht Studies voor Piano' van Ligeti gespeeld door Rolf Hind, links op het toneel als het nodig is de muziekstandaard voor



### Achterland

Foto: Herman Sorgeloos

Irvine Arditti die de 'Drie Sonates voor Viool alleen' van Eugène Ysaÿe speelt. Verder worden er (natuurlijk) stoelen gebruikt en een soort op praktikabels lijkende lage vierkante tafels. Soberder kan het niet.

### AFWEZIGHEID

*Achterland* verkent de prachtige complexiteit van de muziek met beweging die varieert tussen uiterste heftigheid en bijna totale stilte. Of misschien moet je zeggen: afwezigheid, het zich afkeren, de wisselwerking opheffen. Hoe vaak ze het ook al heeft gedaan – elke keer vind ik het weer een effect waar de adem bij in je keel stukt, als bij De Keersmaeker een danseres zich afwendt van de concentratie op de muziek en wegwandelend of stilstaand met een naar binnen gekeerd gebaar haar haar uit haar gezicht strijkt, schudt, schikt.

Zo kijk ik naar haar dansen, naar de vorm van theater die dansen bij haar wordt: op zoek naar de gebaren die de muziek zichtbaar maken, de bewegingen van die ongrijpbare, onbereikbare andere kant. Hoe staan meisjes nu eigenlijk precies? Hoe gaan ze op een stoel zitten, hoe draaien ze zich van je af, naar je toe? Hoe lopen ze gehaast, of juist met een tergend nonchalante traagheid? En hoe anders doen jongens dat?

Meer dan enige andere theatermaker die ik ken, confronteert De Keersmaeker je met de steeds weer verbijsterende ontdekking dat je het gewoonste niet weet. Dat je denkt dat je het kent, maar er machteloos tegenover staat als iemand je vraagt het te beschrijven. Ze lijkt in dat opzicht op een schrijver als K. Schippers, die (in 'Een avond in Amsterdam') iemand tien keer dezelfde korte wandeling door de stad laat beschrijven, waardoor

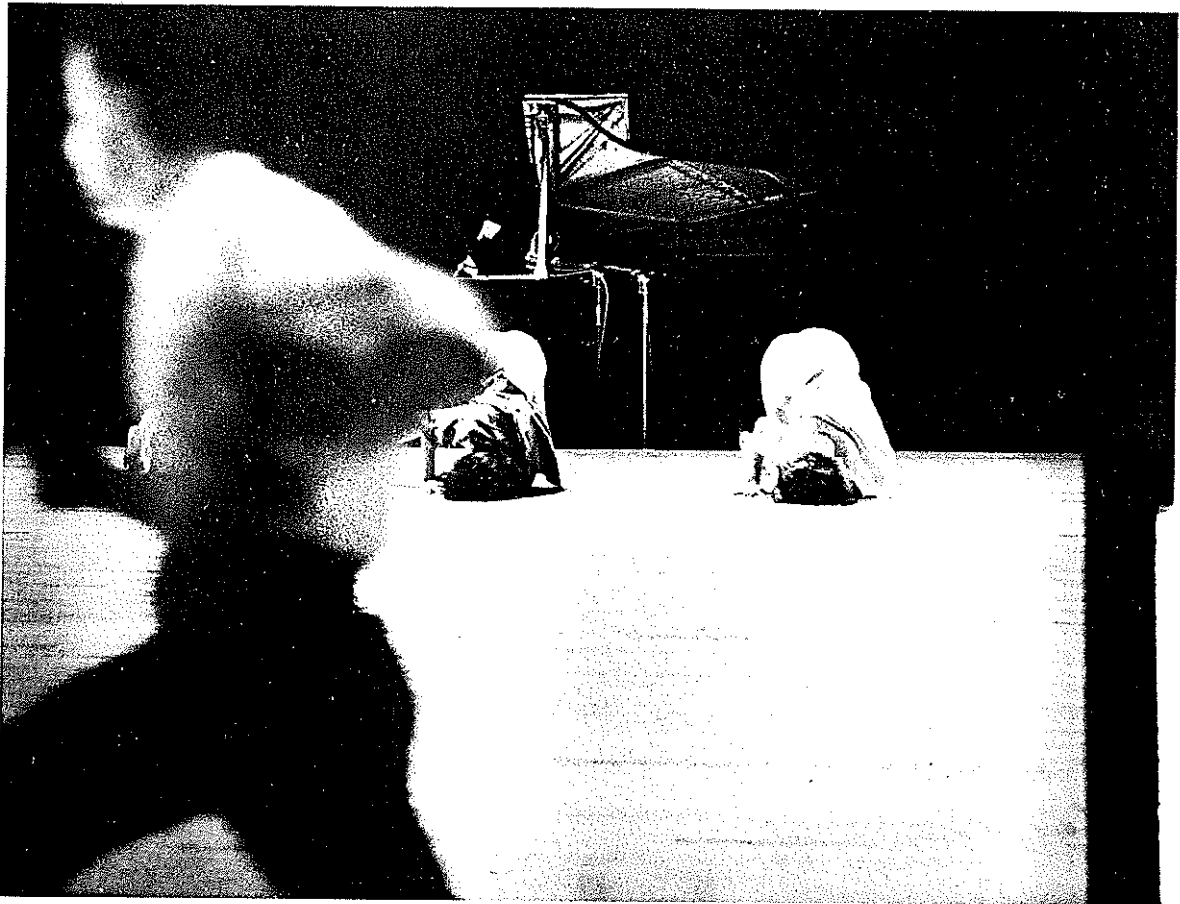
de meest simpele dingen – een prop papier op straat, de pluïjes in je jaszak – hun complexiteit blootgeven. Daarom blijven van haar voorstellingen zulke tergende beelden in je hoofd hangen.

### NIET TE BESCHRIJVEN

Zoals de eindeloos herhaalde draaiende valbewegingen die haar dansers en danseressen maken. Het liefst zou je die op een trage film herhaald zien, de draaiing van het bovenlijf op de heupen tijdens het vallen, het neerkomen op de vloer dat bij de meisjes een elegante zachtheid houdt maar bij de jongens iets hards krijgt, de manier waarop benen langs elkaar glijden bij het doorrollen.

En de omgang met stoelen. Er is in *Achterland* een scène waarin de vijf danseressen, als zeer elegante kantoor meisjes gekleed in jasjes, blouses en korte rokjes, op simpele stoelen met buisframes zitten, of half zitten, of ervoor staan terwijl ze de leuningen blijven vasthouden. Dat levert een voortdurend variërende lichaamstaal op, die bij mij zo ongeveer alle verliefdheden terugroept die mij in mijn leven overkomen zijn. Een voet met een elegante schoentje staat net naar binnen gedraaid, zwikt, draait met een haast treiterende onontkoombaarheid naar buiten, de stand van een been verandert mee, wijst omhoog naar hoe een heup gekanteld nog juist contact met de stoelzitting heeft, het bovenlijf wegdraait en weer een andere stand belooft. Hoe zitten vrouwen met zulke rokjes op stoelen? Hoe als ze kuis zitten, en hoe als hun manier van zitten iets onverschillig uitdagends krijgt door de buiging van een knie? Hoe komt een been onder een rok uit?

Hoe komt het dat vrouwen en hun bewegingen anders worden



**Achterland**  
Foto: Herman Sorgeloos

als ze de jasjes van die mantelpakjes uittrekken, of als ze – in een latere scène – terugkomen in vrijetijdsblouses en truitjes en broeken, als uit een andere wereld? Wie kan werkelijk beschrijven hoe ze anders lopen op blote voeten dan op die sierlijke kantoormeisjesschoenen?

En terwijl je naar al die dingen kijkt, en weet dat ze niet te beschrijven zijn, blijft het de muziek die de bewegingen hun voortgang afdwingt, ook als ze zich ertegen verzetten.

aan het eind van de scène, deed denken aan waar ik het hierboven over had: de zorgvuldige gewoonheid van de gebaren waarmee de meisjes af en toe hun hand in orde brengen. Hij lachte tegen de violist, legde zijn hand op diens schouder en wandelde nonchalant af. Zelden heb ik zo mooi gezien dat een muziekstuk voorbij was. Het intrigerende van het werk van Anne Teresa de Keersmaeker is dat ze muziek tot een zichtbare herinnering maakt in je hoofd, maar je tegelijkertijd opzadelt met een aantal eeuwige, onoplosbare vragen. Zie boven.

*Willem van Toorn*

### ZICHTBARE HERINNERING

De mooiste en meest in mijn hoofd geëetste scène is die, waarin een eenzame danser in een lichtvierkant vlak naast de violist staat. Hij is gekleed in een rood, tot op zijn billen hangend hemd en heeft zwarte halfhoge schoenen aan waarvan de veters loshangen. Achter hem zitten de meisjes op hun stoelen, geconcentreerd op hun eigen bewegingen. Hij doet zijn best, die jongen. Hij maakt mooie draaiende heupbewegingen, zoals vrouwen die maken, hij maakt kleine pasjes met die onhandige schoenen, hij beweegt zijn armen sierlijk. Maar zijn benen blijven van die wonderlijke (als je er goed naar kijkt) jongensbenen, zijn draaiingen hebben iets ontroerends en roepen die prachtig draaiende meisjeslichamen in je hoofd terug. Af en toe kijkt hij om naar de meisjes, alsof hij graag hun goedkeuring zou ontvangen, of tenminste hun aandacht trekken, maar ze zien hem zelfs niet, verdiept als ze zijn in de geheimzinnige buiging van een wreef, de val van hun haar. Hij is zeer verwant aan ons, kijkers, die eenzame opgewekte danser in zijn vierkant van licht. Het gebaar waarmee hij uit de ongrijpbare werkelijkheid van zijn dans stapte,

# DANCE VIEW; Magically, de Keersmaecker Remixes the Familiar

 [nytimes.com/1991/11/03/arts/dance-view-magically-de-keersmaecker-remixes-the-familiar.html](https://www.nytimes.com/1991/11/03/arts/dance-view-magically-de-keersmaecker-remixes-the-familiar.html)

By Anna Kisselgoff

November 3, 1991

Anne Teresa de Keersmaecker continues to go her own way -- a startling and gratifying feat on an experimental dance scene that settles only too easily into definable categories. The evidence was there again when the 31-year-old Belgian choreographer recently presented two North American premieres with her company, Rosas: "Stella," at the Kitchen in New York and the International Festival of New Dance in Montreal, and "Achterland (Hinterland)," performed only in Montreal.

**The New York Times**

More than in the past, these two pieces from 1990 bring into relief the distinctive qualities of Miss de Keersmaecker's work. Her choreography is both formal and emotional. But it also carries a strong social critique rooted in a literary and political sensibility that American choreographers would not share. Even when some of the cultural references are familiar ("Stella" uses dialogue from Goethe's play "Stella," Akira Kurosawa's film "Rashomon" and the 1951 film version of Tennessee Williams's play "A Street Named Desire"), they are placed in an unfamiliar context. Specific relationships are thus generalized into fresh statements, often about women.

Miss de Keersmaecker burst on the scene in 1983 with "Rosas Danst Rosas," and it was with that work's explosively dramatic brand of minimalism that her company made its United States debut at the Brooklyn Academy of Music in 1986. Her all-female troupe returned there in 1987 with "Elena's Aria."

"Elena's Aria," a mixed-media work with film and recited text, had the same precision and movement permutations seen in "Rosas Danst Rosas," but it was less spare, less reductive in its idiom and more fragmentary in its images. "Stella" and "Achterland" go further in this direction.

It was once tempting to consider Miss de Keersmaecker as a cross between Lucinda Childs (repetitive patterns) and Pina Bausch (expressionistic gestures within the patterns). The French saw Miss de Keersmaecker's work as "Nordic," expressing an angst that was foreign to the dance-theater they had developed in the 1980's.

Miss de Keersmaecker is certainly aware of the formalism that characterized American experimental dance in the 1960's and 70's. And presumably, like American choreographers in the early 1980's, she turned to patterned dances with a reduced idiom because she was attracted to minimalist music. She used Steve Reich's minimalist scores in her early works.

But unlike other choreographers who used Mr. Reich's modular phases chiefly for structural underpinning, creating blocks of dancing, she wanted the form to generate emotional content. It is now clear that Miss de Keersmaecker used the minimalist music of Mr. Reich

and Thierry de Mey in the way she currently uses more virtuosic scores: music as metaphor rather than a floor plan.

The link between "Stella" and "Achterland" is the Hungarian composer Gyorgi Ligeti. The complexity of his piano etudes is heard in both works. In "Achterland" as well there are three difficult violin sonatas by the Belgian composer Eugene Isaye, matched by a more expansive virtuosity than Miss de Keersmaecker has previously displayed.

Dramatically charged formal patterns define Miss de Keersmaecker's choreography. But music and a social-political sensibility are essential to its profile. This mix distinguishes her work from other categories and labels. It is not American-style pure-dance formalism descended from Merce Cunningham or those who rebelled against him. Nor is it Japanese Butoh, French dance-theater or Miss Bausch's German variant, with its transmuting of real experiences into confessional theater.

"Achterland" is the sequel to "Stella," and it is the better piece, more coherent in its juxtaposition of disparate elements and exhibiting an astonishing range of dynamic movement. This invention matches the equally strong precision of the Rosas company, which now includes men in some pieces. The five women in "Stella" remain enclosed in a hothouse atmosphere: the theme is mistreatment at the hands of invisible men.

"Achterland" is more surprising, occasionally playful. The fleeting smiles and come-hither looks that the women flash as they rush into energetic leaping solos at the start of "Achterland" signal a new openness. At the close, these women appear bemused and amused by the men who have tried to attract their attention.

Men may be irrelevant to these independent women who dance in tailored suits and high heels, no longer the schoolgirls in socks and pleated skirts of the early works. The choreographer is now dealing with adult images and complex mature relationships.

Women are mistreated in "Rashomon," "A Streetcar Named Desire" and Goethe's "Stella." The theme of the danced "Stella" comes from fragments of dialogue from these works, recited by the dancers. The set and costumes come from another Rosas piece, "Ottone, Ottone." The solo danced by one of the women in "Stella" is that dancer's opening solo in "Achterland."

The question is how much inside information the audience requires. The choreographer would probably say that each piece is open to individual interpretation, and it is true that the aura of each work is conveyed through various elements that come together.

Yet "Stella" changes the meaning of these other texts by putting them in new contexts, and it helps to know that "Rashomon" pivots on the same story being told from different viewpoints. This effect is what the choreographer herself is attempting by placing one idea in different contexts. Such literary springboards are relevant; if they are not apparent to the audience, a de Keersmaecker piece loses something in translation, even if the words are recited in English.

One can admire a rich multilevel experiment of this sort. But it is just as obvious that Miss de Keersmaecker speaks more powerfully and profoundly through movement. In a piece without words like "Achterland," the dancers' falls, dives and slides to the floor are

extraordinary, as are their minute isolated movements. The choreography is nothing short of daring.

Photo: Carlotta Sagna in Anne Teresa de Keersmaeker's "Stella"--virtuosic music used as metaphor rather than a floor plan (Herman Sorgeloos/Rosas)

# Review/Dance; Belgians Go Beyond Minimalism

 [nytimes.com/1991/09/28/arts/review-dance-belgians-go-beyond-minimalism.html](https://www.nytimes.com/1991/09/28/arts/review-dance-belgians-go-beyond-minimalism.html)

By ANNA KISSELGOFF,

September 28, 1991

**MONTREAL, Sept. 27**— Five women dressed for success in business suits and high heels throw themselves into spiraling falls to the floor and rebound instantly, their bodies at a tilt, their heads thrown back. Is this the way to make partner in the firm?

**The New York Times**

In her newest dance work, "Achterland" ("Hinterland"), the leader of the Belgian dance avant-garde, Anne Teresa de Keersmaeker, works wonders with such dynamic images, light years beyond the rigorous if somewhat grim minimalism that made her reputation in the last decade.

"Achterland" is the companion piece to "Stella," with which the 31-year-old choreographer's company, Rosas, will open its engagement in New York at the Kitchen on Oct. 17. No better piece could have inaugurated the Fourth International Festival of New Dance in Montreal on Wednesday night. Exuberant and anything but facile, "Achterland" set the artistic standard that other invited companies here will have to meet.

Held every two years since it was established in 1985, the festival and its director, Chantal Pontbriand have taken note each time of new faces. The dominant American contingent of 1985 gave way to representatives of the French dance boom and this year the spotlight is on the young Belgians.

The Rosas troupe, formerly all female, now includes three men. The choreographer no longer dances. She has also escaped the minimalist dead end that her use of repetitive patterns might have made likely. Not only is the movement range excitingly expanded in the new work, but also the dancers, who used to count to fall in and out of patterns, now seem joyfully immersed within an even more complex musical context.

The choreographer has turned to two contemporary scores that are anything but easy. Irvine Arditti, a violinist, is on stage in the beginning and in the middle to play three sonatas for solo violin by the Belgian composer Eugene Ysaye. Most of the second half of the dancing is accompanied by Rolf Hind, an onstage pianist who plays eight piano etudes by the Hungarian composer Gyorgy Ligeti. Rarely have music, lighting, dancing and decor been so integrated. A huge wooden platform on stage is later topped by five smaller platforms. The dancers act as stagehands, moving functional chairs and the smaller platforms. Yet this is not a common theatrical distancing device, but rather another nod to the formalism of all movement that is the base of Ms. de Keersmaeker's work.

"Achterland" is a response to the music and an exploration of movement. The daring slides, dives and falls are matched by minute isolated movements that travel up through the body. Form generates dramatic content as the movement is seen in different costumes and contexts.

The men -- Vincent Dunoyer, Bruce Campbell and Nordine Benchorf -- dart and fly with



amazing low-slung rolls across space. At one point the women pull out three platforms from under them as if they were rugs.

The women seemed to have more weighted movement, but the choreographer has stated that she worked out this choreography on the men. The point is made when the first female solo, a woman in high heels and bare legs, has its pelvis-swinging matched by a counterpart solo at the end by Mr. Dunoyer. He, too, has bare legs and his gyrating takes on a humorous disco swing.

This playfulness comes as a surprise. But it does not diminish the structural rigor of the choreography. Fumiyo Ikeda, Marion Levy, Johanne Saunier, Nathalie Million and Muriel Herault are compelling in their precision and strongly emotional in their impact as women who prefer to regard men as irrelevant. Yet "Achterland" shows an open world of women. Before they hurl themselves against the floor and rebound at a tilt, the women practice vamping, Betty Grable-style. Primping for whom?

Photo: A scene from Anne Teresa de Keersmaeker's "Achterland," which opened dance festival in Montreal. (H. Sorgeloos)



## Tageblatt

Date : 09/04/2018

Page : 16

Periodicity : Daily

Journalist : Schaaf, Anne

Circulation : 21982

Audience : 75800

Size : 994 cm<sup>2</sup>

## TANZ

# Innere und äußere Kämpfe

**GRAND THÉÂTRE** Neuauflage von De Keersmaekers „Achterland“

Anne Schaaf

„Achterland“ aus dem Jahr 1990 stellt eine wichtige Etappe im Schaffensprozess der flämischen Choreografin und Tänzerin Anne Teresa De Keersmaeker dar. Am Samstagabend wurde dem luxemburgischen Publikum im Grand Théâtre erneut ein Blick auf dieses tänzerische Zeitdokument gewährt.

Im Rahmen des sogenannten „Red Bridge Project“ (siehe Infobox) kann sich seit September 2017 an drei verschiedenen Orten, in regelmäßigen Abständen, mit jenem Stück Tanzgeschichte beschäftigt werden, das De Keersmaeker seit Beginn der 1980er mitgeschrieben hat.

Vergangenes Wochenende stand mit „Achterland“ eine Choreografie auf dem Programm, die als Sequel zu „Stella“ zu sehen ist, das ebenfalls 1990 entstand. Bei Letzterem werden sowohl Teile aus Goethes Trauerspiel „Stella“ als auch der ersten Verfilmung von Tennessee Williams' Drama „A Street Named Desire“ neu interpretiert und tanzend umgesetzt. Eine weitere Inspirationsquelle entspringt aus dem japanischen Spielfilm „Rashomon“ von Akira Kurosawa.

Während hier noch ausschließlich Tänzerinnen auf der Bühne standen, um die oftmals alles andere positive Fremd- und Selbstwahrnehmung von Frauen in eine Keersmaeker'sche Körpersprache zu übersetzen, gesellten sich bei „Achterland“ männliche Tänzer hinzu. Es ist das erste Mal, dass De Keersmaeker Män-

nern gezielt Rollen auf dem Tanzparkett zuwies, hatte ihre Kompanie „Rosas“ zuvor überwiegend aus Frauen bestanden.

Der getanzte innere Monolog wurde so bei „Achterland“ veräußert – und doch blieb der Dialog auch im Grand Théâtre über weite Strecken aus. Vielmehr wurde ein Versuch der Kontaktaufnahme zwischen beiden Geschlechtern ersichtlich, der jedoch nicht fruchtete. Obwohl sich Blicke kreuzten, fand keine physische Annäherung statt. Den größten Teil der Zeit dialogisierte man nicht durch Bewegungen, den Rückzug beim Erblicken des anderen ausgenommen.

Bei „Achterland“ wird die Zweideutigkeit von Annäherungsversuchen verstärkt unter die Lupe genommen. Bis zum Ende sind die fünf Tänzerinnen (Léa Dubois, Anika Edström Kawaji, Yuika Hashimoto, Laura Maria Poletti und Soa Ratsifandrihana) stets in der Überzahl auf der Bühne und es nähert sich lediglich ein Tänzer (entweder Lav Crncevic, José Paulo dos Santos oder Bilal El Had) an. Für das Pu-

blikum, aber auch für die tanzenden Frauen scheint häufig unklar, ob dieses Auf-sie-zutanzten im wahrsten Sinne des Wortes auf einer guten Absicht „füßt“ oder ob man es doch eher mit einer Grenzüberschreitung zu tun hat, die zur Auflösung der Distanz führt. Beide Geschlechter wirken beim Versuch der Interpretation der Bewegungen des jeweils anderen unbeholfen; Scheu oder gar Angst macht sich breit. Aus der Unwissenheit heraus um das, was in diesem Stück nicht ausgesprochen wird: nämlich der Grund für die Annäherung.

Die Orte der Begegnungen oder wohl doch eher des Nicht-Begegngens entsprechen jenen moderner arbeitstätiger Menschen, die nur zögerlich ihre unpersönliche Arbeitsuniform in der wenigen Freizeit, die ihnen bleibt, ablegen. Der (a)soziale Kontakt findet größtenteils am Arbeitsplatz statt. Wird zu Anfang noch im schicken, eng anliegenden Zweiteiler auf Pumps herumstolziert, so entledigt man sich beim Tanzen erst später des Rocks sowie des lästigen Schuhwerks. Die Bewegungen sind zwar ästhetisch gesehen nicht unschön und doch



wohnt ihnen in ihrer ewigen Wiederholung und Konformität nichts Einzigartiges inne. Man fühlt sich an einen Ameisenhaufen erinnert, der zwar durch seine Koordination beeindruckt, aber eben auch kein aus der Reihe Tanzen zulässt.

Nachdem ein männlicher Tänzer die fließbandartige Arbeit der Frauen „gestört“ hat, werden Knieschoner übergezogen. Diese erfüllen insofern einen praktischen Nutzen, als dass die Frauen kurz danach mehrere Bewegungen auf dem Boden vollziehen, vor allem aber wirkt es so, als müssten Schutzschilder hochgefahren werden, da die vorherige Begegnung als Bedrohung wahrgenommen wird. Erst ganz zum Schluss gehen Tänzerinnen und Tänzer aufeinander zu und lösen die Distanz zwischeneinander auf. Ob dies nun einer Niederlage oder doch einem Sieg für beide Seiten gleichkommt, bleibt unklar.

## Aus der Reihe getanzt

Äußerst spannend ist zudem, dass bestimmte Bewegungen zuerst von einer Frau und später von einem Mann vollzogen werden. Von einer Gleichbehandlung oder Entgeschlechtlichung von Bewegung konnte man indes im Grand Théâtre nicht ausgehen, denn während die tanzende Frau in aller Stille beobachtet wurde, folgte auf die gleichen Abläufe beim Mann zusehends Gelächter. Die verquere Diskussion um den angeblich typischen Habitus von Männern, der sich grundsätzlich von jenem der Frauen zu unterscheiden habe, hallt demnach leider auch auf (oder vor) dem Tanzparkett wider.

Neben dieser zwischengeschlechtlichen Debatte scheint auch der Arbeitsalltag von Frauen in einer schnelllebigen globalisierten Welt eine essenzielle Rolle zu spielen. Hier setzt De Keersmaecker das sogenannte „dépha-

sage“ ein, mit dem sie wiederum an Steve Reich anlehnt, dessen frühe Werke für sie von großer Wichtigkeit sind und ihre Arbeitsweise stark beeinflusst haben. Hierbei geht es um die stete Wiederholung von Bewegungen, bei denen durch teilweise minimale Veränderungen des Tempos eine Asynchronität entsteht. Was im physischen Gleichklang begann, eskaliert nur sehr sehr langsam. Zuerst kommt mindestens eine der Arbeiterinnen aus dem Rhythmus, hält nicht mehr Schritt mit ihren Kolleginnen und der von ihr verlangten unpersönlichen Akkordarbeit. Interessanterweise wird der Mensch, in diesem Fall die Frau, durch diesen „Ausfall“ wieder zum Individuum, da er erst in diesem Zustand die ihm eigenen Bewegungen vollzieht.

Das Arbeitsleben sowie das Dasein allgemein mutieren immer mehr zu einem einzigen Schauspiel. Die gesamte Existenz spielt sich auf der Bühne ab. So können auch die kleinen Plattformen verstanden werden, die bei „Achterland“ zum Einsatz kamen, da sie wie eine Bühne auf der Bühne wirkten. Dass gerade in diesem Kontext bei Keersmaekers Choreografie eine Tänzerin von der Plattform stürzt, sobald der Spot nicht mehr auf sie gerichtet ist, weist auf Ermüdungserscheinungen und ein Ausgelaugtsein hin, das nur eben in den 1990ern noch nicht den fancy Titel „Burnout“ trug, aber allemal bereits existierte.

Was das zuvor erwähnte Werk „Stella“ und „Achterland“ verbindet, sind die „Etudes“, also bestimmte Klavier-Studien des Ungarn György Ligeti, die in Luxemburg von Joonas Ahonen interpretiert wurden. Da dieser in benannten Kompositionen sowohl mit verschiedenen Tempi wie auch mit Polyrhythmik, also dem gleichzeitigen Auftreten verschiedenartiger Rhythmen, experimentierte, passt die Musik vollends zu der zuvor beschriebenen

Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen in Bezug auf die Bewegungen der Tänzer und Tänzerinnen. Außerdem wird klar ersichtlich, dass De Keersmaecker bei der Musikauswahl nie prioritär auf deren Tanzbarkeit achtet, eher im Gegenteil. Hierzu kommen noch von Naaman Sluchin interpretierte Sonaten für Geige des belgischen Komponisten Eugène-Auguste Ysaÿe.

Wenn auch Anne Teresa De Keersmaekers Herangehensweise heute, also 28 Jahre später, weniger avantgardistisch anmutet als damals, so besticht das Stück doch durch seine nicht nachlassende Aktualität.

Das sogenannte „**Red Bridge Project**“ steht für etwas, das in Luxemburg sonst nicht unbedingt im Mittelpunkt steht, da man häufig lieber sein eigenes Süppchen köchelt: nämlich den Brückenschlag zwischen verschiedenen Institutionen. Drei Häuser dies- und jenseits der „Rout Bréck“ haben sich zusammengetan, um über einen längeren Zeitraum einer künstlerischen Entwicklung Raum zu geben, in deren Rahmen verschiedene Kunstrichtungen aufeinander treffen und sich miteinander verbinden. So sind bereits unterschiedliche Projekte der Choreografin Anne Teresa De Keersmaecker im **Mudam** („FASE“) und in der **Philharmonie** („Verklärte Nacht“) zu sehen gewesen. Weiter geht es am 14. und 15. April mit ihrer Choreografie „Work/Travail/Arbeit“ im Mudam und „Mitten wir im Leben sind“ im **Grand Théâtre** am 4. und 5. Mai. Weitere Informationen auf [www.theatres.lu](http://www.theatres.lu).



Foto: Anne Van Aerschot



d'Land

## d'Lëtzebuenger Land

Date : 13/04/2018

Page : 19

Periodicity : Weekly

Journalist : Valle Thiele, Anina

Circulation : 7500

Audience : 15500

Size : 611 cm<sup>2</sup>

# No Man's Land

Anina Valle Thiele

Würde die Zusammenarbeit transversal zwischen den Kulturinstituten in Luxemburg überall so ablaufen wie im Fall von Anne Teresa De Keersmaeker/Rosas, dann herrschten hier wohl paradiesische Zustände: keine Schlammschlacht(en) zwischen Politik und Institutionen, stattdessen einträchtige Zusammenarbeit zwischen den Kulturhäusern über die Symbiose von Tanz und klassischer Musik. Märchenhaft!

Und einmal scheint dieses Konzept tatsächlich aufzugehen. Unter dem Logo *The red bridge project* haben sich drei der großen Kulturinstitute (Philharmonie, Mudam und Grand Théâtre) zusammengeschlossen und eine Kooperation mit der renommierten Choreografin ausgetüfelt. – Wenngleich diese freilich nicht aus dem Nichts entstanden ist, sondern auf einer langjährigen Zusammenarbeit beruht: Seit 2004 performt Anne Teresas De Keersmaeker in Luxemburg. Seit 1980 ist Musik ihr „erster Partner“, sagt die Choreografin und Tänzerin in Interviews mit Verweis auf musikalische Schlüsselwerke der musikalischen Moderne wie *Le sacre du printemps*.

Die teils experimentelle Verbindung von Tanz und klassischer Musik ist für die belgische Choreografin stilprägend und scheint – trotz oder gar wegen des abstrakten Charakters ihrer Choreografien – ihr Erfolgsrezept zu sein. Gleich fünf Produktionen präsentiert De Keersmaeker während der gesamten Spielzeit in Luxemburg: Im September 2017 tanzte sie erstmals im Rahmen dieses Zyklus mit *Violin Phase* (ihr allererstes Stück, 1982) zur

Musik von Steve Reich. Anfang März war ihre Choreografie *Verklärte Nacht*, beruhend auf der spätromantischen Musik für Streicher von Arnold Schönberg, in der Philharmonie zu sehen; ihre choreografische Ausstellung *Work/Travail/Arbeid* (2015) wird nächstes Wochenende im Mudam gezeigt, und nun also *Achterland* im Grand Théâtre. Den Abschluss bildet ihr Stück mit dem weltberühmten Cellisten Jean-Guihen Queyras *Mitten wir im Leben sind/Bachcellosuiten 2017* Anfang Mai im Grand Théâtre.

Die 1990 entstandene Choreografie *Achterland* markiert insofern einen Meilenstein im Werdegang der Tänzerin, als sie darin klassische Musik, Musiker, Tänzerinnen und erstmals auch Tänzer zusammenbringt. Die Performance kreist um das Spiel mit Geschlechterrollen, löst Grenzen auf und beeindruckt in jeder Hinsicht. Das Bühnenbild ist geometrisch abgestimmt: Auf der Bühne ein Violinist (Naaman Sluchin), der Eugène Ysaÿes *Sonatas* spielt, am Flügel im Hintergrund der Bühne ein Pianist (Joonas Ahonen), der György Ligeti (ein musikalisches *Statement* an sich) interpretiert, und dazwischen die TänzerInnen, die in ihren Bewegungen auf die Klänge zu reagieren scheinen, um irgendwann vereinzelt daraus auszubrechen. Das Bühnenbild herrlich retro: eine Reihe von 90er-Jahre-Bürostühlen, die die TänzerInnen eigenhändig auf die Bühne tragen. Wenn die Frauen, zunächst in grauen Business-Kostümen, ihre *High Heels* abwerfen, sie am Bühnenrand drapieren und auf Paletten mechanisch Bewegungen verrichten, und wenn die Männer sich wild gestikulierend darunter mischen, werden Rollenklischees bemüht,

## Anne Teresa De Keersmaekers *Achterland* kreist um das Spiel mit Geschlechterrollen, löst Grenzen auf und beeindruckt in jeder Hinsicht

die De Keersmaeker süffisant aufbricht, etwa indem sie einen Tänzer mit nackten Beinen in viel zu großen Schnürschuhen ungelenk weibliche Formen nachahmen lässt: eine Szene, die an Chaplin erinnert. Mit hochgezogenen Augenbrauen und prüfend-ironischem Blick werden Tänzerinnen und Musiker der bizarren Darbietung folgen, wird das Publikum glucksen und kichern. – Obligatorisch eingebaute komödiantische Elemente oder nur der Gipfel einer tänzerischen Selbstbefragung? De Keersmaekers *Achterland* lässt in der Bandbreite der tänzerischen Ausdrucksformen den Interpretationsspielraum offen: Eine nüchterne, ausdrucksstarke Performance, die sowohl durch das abgeklärte Spiel mit Geschlechterrollen rund um (vermeintliche) Weiblichkeit und tänzerische Präzision beeindruckt, als auch musikalisch mitreißt.



Eine nüchterne, ausdrucksstarke Performance





## DS Cultuur (De Standaard)

Date : 14/04/2018

Page : 15

Periodicity : Weekly

Journalist : De Somviele, Charlotte

Circulation : 91330

Audience : 305240

Size : 211 cm<sup>2</sup>

## Dansen tussen de regels

**DANS** Anne Teresa De Keersmaeker blaast haar repertoire nieuw leven in. 'Achterland' is even geraffineerd en grillig als het verlangen dat op het spel staat.

### Achterland

Anne Teresa De Keersmaeker/Rosas

★★★★☆

Dit weekend nog in Kaaitheter in Brussel. Daarna nog te zien in Roeselare en Genk.

**A**chterland (1990) is een 'kruispuntvoorstelling' in het oeuvre van Rosas. Je herkent nog sporen uit *Rosas danst Rosas* (1983), maar tegelijk sloeg de choreografe een andere richting uit. Zo gaf ze de muzikanten - piano en viool - voor het eerst een prominente plek op het podium. Ook het aparte bewegingsmateriaal dat ze op vioolsonates van Ysaÿe schreef voor de drie nieuwe mannen in haar gezelschap, zorgde voor een kentering.

In het gepingpong tussen de seksen, die elkaar vinden in hypersnel val- en vloerwerk, komt de *female gaze* van de vroege De Keersmaeker mooi uit de verf. Ondanks hun

mantelpakjes, laten de vijf vrouwelijke danseressen zich niet disciplineren. Soms zijn ze koppig en rusteloos, dan weer laten ze flirterig hun witte slipjes zien, dagen ze heupwiegend het publiek uit of zijgen ze apathisch in een stoel neer. Luchtig maar kritisch speelt De Keersmaeker met stereotypen en zet in de plaats een complex, ontembaar vrouwbeeld neer.

Kijken en bekeken worden, afhankelijkheid en autonomie, daarover gaat het stuk. Boeiend hoe het hele spel zich tussen de regels afspeelt. Het contact tussen de dansers en de muzikanten blijft beperkt tot een enkele knik of een zeldzaam woord. Maar net die afstand verhoogt de chemie in de lucht. Het maakt *Achterland* tot een spannend en verleidelijk stuk, met veel humor en theatrale flair.

Het contrast met het laatste werk van Rosas, bijna 30 jaar later, kan niet groter. Zo bewust de dansers in *Achterland* zijn van de blik die op hen rust, zo onthecht en introspectief beweegt het gezelschap in *Mitten wir im Leben sind* (2017).

Het is vrij uniek om de rijkdom van een oeuvre dat zoveel evoluties omspannt op één seizoen te ervaren.

**CHARLOTTE DE SOMVIELE**



De dansers vinden elkaar in val- en vloerwerk. © Anne Van Aerschot





## La Libre Belgique

Date : 14/04/2018

Page : 58

Periodicity : Daily

Journalist : Duplat, Guy

Circulation : 41500

Audience : 175200

Size : 313 cm<sup>2</sup>

# Et De Keersmaeker inventa les hommes

**Scènes** Reprise d'“Achterland”, pièce essentielle dans le parcours d'Anne Teresa De Keersmaeker.

Critique Guy Duplat

La pièce avait été créée le 27 novembre 1990 à la Monnaie par des danseurs devenus célèbres comme Johanne Saunier, Fumiyo Ikeda, Vincent Dunoyer, Carlotta Sagna. Près de 30 ans plus tard, Anne Teresa De Keersmaeker a eu la bonne idée de la reprendre avec de jeunes danseurs. Elle poursuit ainsi, en parallèle de nouvelles créations, un travail exemplaire de rejouer son répertoire comme elle l'avait déjà fait avec ses “Early Works”, “Rain”, “Zeitung” ou “A Love Supreme”.

La danse est, par essence, éphémère, dans l'instant. Ce travail d'ATDK sur son répertoire montre à quel point il faut réfléchir à pérenniser une histoire de la danse et à la rendre vivante pour de nouvelles générations.

“Achterland” est un spectacle charnière. Avant cela, elle n'avait créé que pour des femmes, une phalange de danseuses, talons hauts ou bottines, culottes blanches, dansant avec des chaises, relevant leurs petites robes, se jetant à terre, répétant leurs gestes, à l'unisson ou se désagrégeant dans des variations hypnotiques.

Elle venait de faire encore “Stella” dont le matériau forme la base d'“Achterland”. Mais elle y ajoutait deux éléments essentiels: les musiciens jouant sur scène, mê-

lés aux danseurs: un violoniste interprétant Ysaÿe et un pianiste, Ligeti. Et surtout, pour la première fois, elle faisait danser des hommes.

## Inventivité et complexité

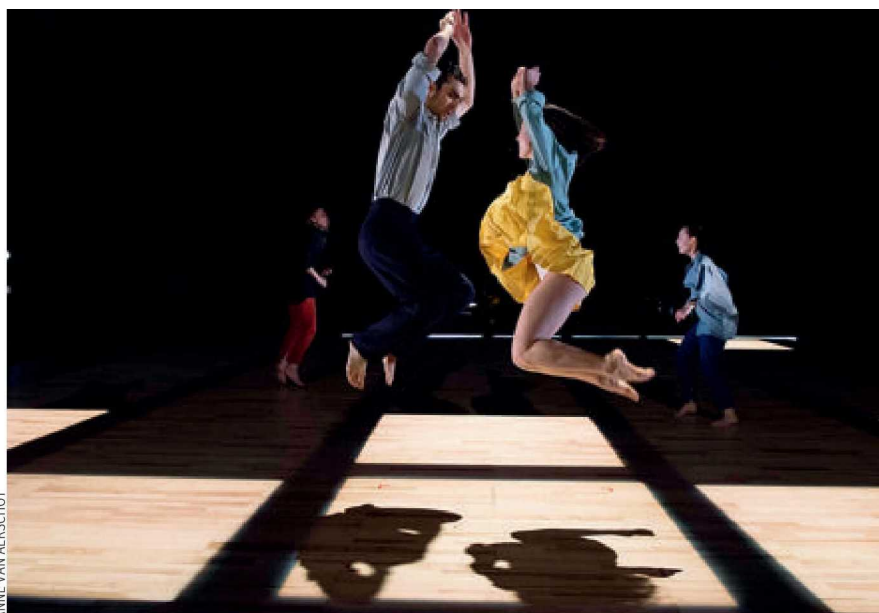
Ceux-ci ont leur propre gestuelle même si on y retrouvait encore beaucoup cette danse au sol si typique d'ATDK. Au début, les femmes et les hommes sont comme séparés, les uns dansant plutôt sur la musique de Ligeti, les hommes sur les sonates virtuoses d'Ysaÿe. Mais, peu à peu, les deux groupes se rapprochent, s'interpénètrent. Des jeux de séduction, voire d'humour pur, de sensualité se font jour jusqu'à aboutir à une danse commune.

La présence des hommes apporte une tension neuve. Cela donne un spectacle souvent complexe, où les niveaux et les intentions se superposent et parfois se brouillent. Avec une interaction subtile avec la musique et la lumière. C'est bien plus tard qu'ATDK entamera son travail d'épure progressive pour susciter plus encore l'émotion. Mais

“Achterland” est étourdissant d'inventivité et sa complexité est contrebalancée par la joie de danser omniprésente et par cette force juvénile et heureuse des jeunes brillants danseurs qui reprennent ce spectacle historique, avec Léa Dubois, Anika Edström Kawaji, Yuika Hashimoto, Laura Maria Poletti et Soa Ratsifandrihana et un magnifique trio d'hommes: Lav Crncevic, José Paulo dos Santos et Bilal El Had.

→ Encore jusqu'au 15 avril au Kaaaitheater à Bruxelles et en tournée internationale

Près de 30 ans après sa création, Anne Teresa De Keersmaeker a eu la bonne idée de reprendre “Achterland” avec de jeunes danseurs.



ANNE VAN AERSCHOT

Hommes et femmes se rejoignent dans un jeu de séduction.

# Rosas herneemt 'Achterland': een tijdloze De Keersmaeker

demorgen.be/podium/rosas-herneemt-achterland-een-tijdloze-de-keersmaeker-bbb90132

Invalid Date

Dans

14-03-18, 17.17u - Pieter T'Jonck

[Lees later](#)



3 © RV / Anne Van Aerschot

Bij elke *De Tijdloze* blijkt dat op sommige popsongs geen houdbaarheidsdatum staat. Ook dans kent zulke evergreens, en *Achterland* van Anne Teresa De Keersmaeker is er zo eentje. 28 jaar na de première gaan zowel de dansers als het publiek nog eens helemaal op in dit gloedvolle stuk, dat een scharniermoment in de geschiedenis van Rosas markeert.

In 1990 had Rosas al een stevige reputatie: de repetitieve unisono dans, de intense, contrapuntische relatie tot de muziek, de tomeloze energie, het was allemaal ongezien. De Keersmaekers minimalistische bewegingstaal sloeg ook aan omdat ze onmiskenbaar vrouwelijk was. Het gezelschap bestond toen trouwens uitsluitend uit vrouwen.

Het werk ging echter al snel andere wegen opzoeken. De Keersmaeker zette haar publiek daardoor vaak op het verkeerde been, met een landerig-melancholisch stuk zonder muziek als *Elena's aria*, een opera als *Ottone*, *Ottone* of een theaterstuk als *Verkommenes Ufer*.

Share

'Achterland' vormt choreografisch een keerpunt in het oeuvre van Rosas: er zijn nog sporen van de eerste stukken, maar ze staan hier in een nieuw licht

Met die experimenten breidde De Keersmaecker haar repertoire vormelijk en inhoudelijk steeds verder uit. Ook muzikaal sloeg ze nieuwe wegen in met de weerbarstige muziek van de Hongaarse componist György Ligeti. Op zijn muziek bouwde ze in 1990 *Stella*, waarin vijf dansers zo nadrukkelijk naar aandacht haakten dat het je ontging dat hun streken geënt waren op een geraffineerd danspatroon.



Dat danspatroon belandde in nagenoeg ongewijzigde vorm in *Achterland*. Maar nu voegde De Keersmaecker aan de vijf vrouwen voor het eerst drie mannen toe. Terwijl de vrouwen dansen op pianomuziek van Ligeti, dansen de mannen op vioolsonates van Eugène Ysaÿe. De Keersmaecker voorzag de mannen bovendien niet alleen van 'hun' muziek, maar ook van een eigen danstaal met veel valbewegingen en vloerwerk. Die nieuwe taal werd door elke danser dan nog eens op zijn manier gearticuleerd, net zoals de vijf vrouwen dat met het basismateriaal van *Stella* deden.

Het unisono in de dans spat in *Achterland* zo uit elkaar tot een veelheid van bewegingen. In dit stuk schuiven de werelden van man en vrouw echter nog langs elkaar heen. Er is geen rechtstreeks contact, er zijn vooral schuchtere toenaderingspogingen door steelse, begerige, verlegen of verleidende blikken. Dat het gaat over verlangen en verleiding is zonneklaar, maar de strakke choreografie houdt die emotie in toom. Het worden nooit sentimentele verhaaltjes.



*Achterland* vormt zo choreografisch een keerpunt in het oeuvre van Rosas: er zijn nog sporen van de eerste stukken, maar ze staan hier in een nieuw licht. Dat wordt nog benadrukt doordat De Keersmaeker hier voor het eerst muzikanten live op het podium laat interageren met de dansers, al blijft het hier - alweer - nog vooral bij blikken.

Bij de première van deze herneming kon de nieuwe cast, 25 jaar jonger dan de originele uitvoerders, dit complexe choreografische verhaal, met zijn rijke en subtiele emotionele ondertonen moeiteloos terug te belichamen. Fascinerend hoe het werk terug tot leven kwam. Het bewijst hoe tijdloos het is.

**Op 14/3 nog te zien in het Concertgebouw, Brugge. Daarna ook in Brussel, Roeselare en Genk. [rosas.be](http://rosas.be)**