



Lisbeth Gruwez & Claire Chevallier /
Voetvolk *Piano Works Debussy*



8⁻⁻⁻ 7

pp simile

pp glissando m.d.

p

pp

p

8⁻⁻⁻ 7

Doux et harmonieux (Molto Rubato)

pp simile

pp

8⁻⁻⁻ 7

Incisif et rapide

Quasi cadenza

pp

f

ff

m.d.

m.d.

8⁻⁻⁻ 7

pp

p

cresc. molto

8⁻⁻⁻ 7

(...Feux d'artifice)

Piano Works Debussy, c'est avant tout la rencontre entre trois artistes, la chorégraphe Lisbeth Gruwez, la pianiste Claire Chevallier et le compositeur Claude Debussy. Comment a-t-elle eu lieu ?

Lisbeth Gruwez — Un ami commun a pensé que ce serait une belle rencontre. Claire faisait un concert aux Brigittines, je suis allée la voir jouer et nous avons parlé.

Claire Chevallier — C'était une très belle rencontre en fait, aussi parce que j'étais étonnée qu'une chorégraphe s'intéresse à cette musique qui est très originale, très spéciale. C'est un compositeur qui peut faire peur au public, qui parfois a du mal à comprendre sa modernité. Quand Lisbeth commençait à parler de ce qu'elle ressentait par rapport à Debussy, elle mettait le doigt sur cette modernité, ce qui m'a énormément motivé et stimulé pour travailler avec elle.

Piano Works Debussy, c'est une sélection à travers les œuvres pour piano de Debussy, mais on entend aussi ce work, comme une mise au travail.

L — C'est tout à fait correct, on a voulu ce titre, qui sonne peut-être différemment en français qu'en anglais: *Piano Works, it works, it works on a different level* ça évoque quelque chose, une invitation à regarder vers le matériau, à créer un espace autre.

C — La sélection a d'abord été très large, nous avons été chercher dans plusieurs cycles différents, déjà pour comprendre le rapport de Lisbeth à un certain type de structure musicale. Comme il y a chez Debussy différentes périodes, différentes textures, nous avons d'abord essayé de trouver là où il y avait une vraie connexion. Nous nous sommes aperçus qu'il fallait se diriger vers les œuvres plus mures, pour pouvoir donner suffisamment de couches différentes, de matériel à la chorégraphie. Nous avons atterri sur un programme très contrasté, qui me fait très plaisir en tant que pianiste qui veut défendre cette musique. On retrouve aussi bien un prélude très doux comme *Pas sur la neige*, ou le dernier prélude, *Feu d'artifice*, qui est une véritable explosion. Il y a aussi des pièces assez inconnues, comme *l'Élégie* ou la *Berceuse héroïque*, qui sont fortement liées à la période de la première guerre mondiale. C'est un programme un peu inattendu, qui ne part pas de l'idée un peu dogmatique de faire un cycle complet, mais plutôt de trouver des pièces qui collaient à la peau de Lisbeth.

Comment s'est passée la création du spectacle ?

C — Il y a eu plein de formes de travail, c'était passionnant. Au début nous étions ensemble, Lisbeth, Debussy, le piano et moi. C'était une période d'improvisation pour se confronter au matériel et voir ce qui pouvait sortir de manière très instinctive, parce que l'idée était de rester sur une forme d'instinct -affiné par le travail bien sûr. Ensuite il y a

eu des périodes pendant lesquelles Lisbeth a travaillé sur des enregistrements, puis je suis revenue. Nous avons beaucoup parlé avec le dramaturge, Bart Meuleman, et nous avons alterné le type de travail. Quand Lisbeth travaillait aux Brigittines, où il n'y avait pas de piano, je suis venue la voir danser pour tenter de trouver du recul par rapport à notre travail.

L — Pour que tu aies un regard extérieur pour mieux comprendre la danse.

C — Oui voilà. Donc c'était sans arrêt une distance, une proximité, de nouveau une distance, pour essayer de garder de la fraîcheur en permanence et ne pas tomber dans une routine qui peut être le risque avec cette sorte de musique.

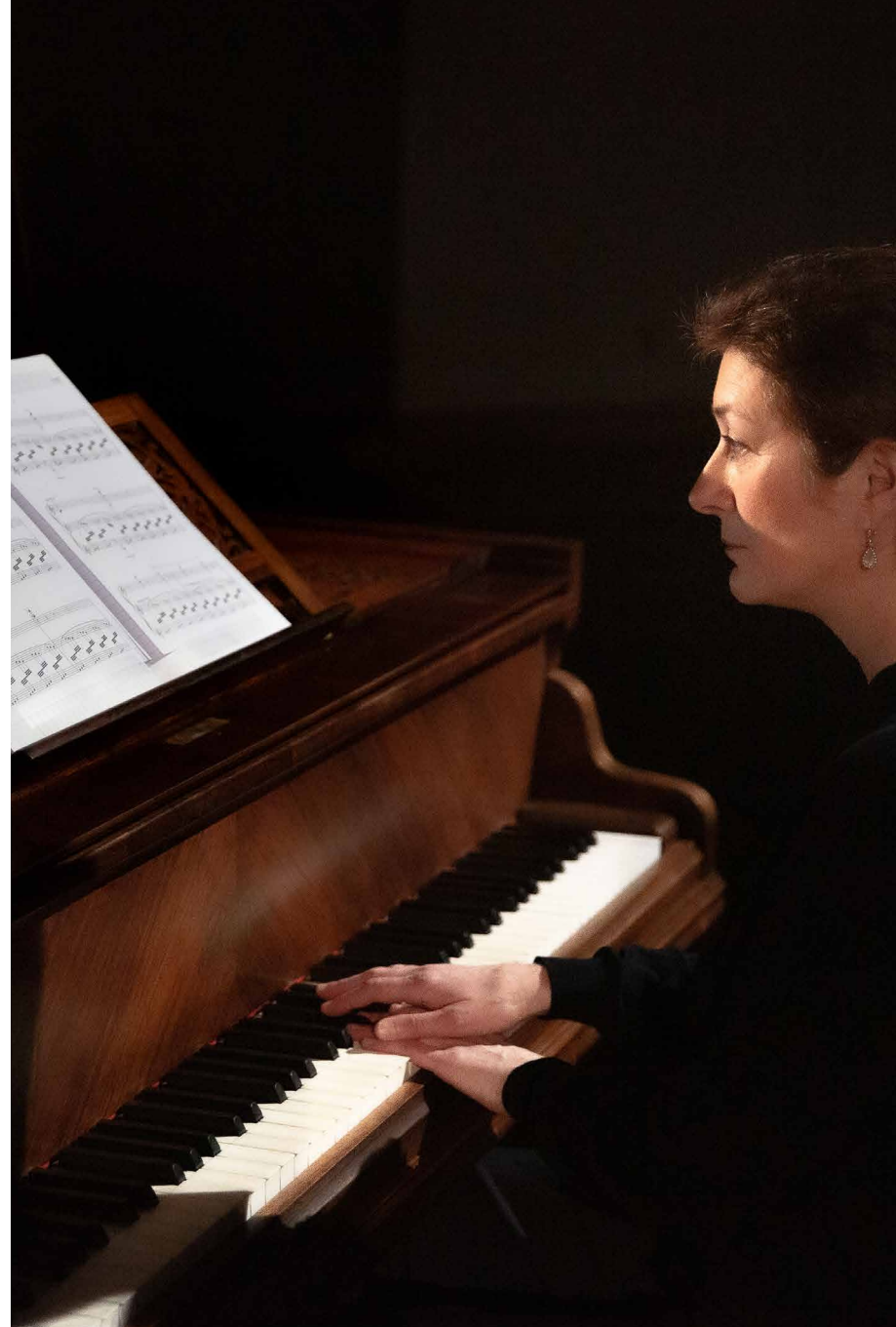
L — C'est vrai que c'est beau que tu dises ça, trouver la distance, et se rapprocher ensuite. C'est bien que nous ayons gardé ce dialogue entre s'approcher, revenir, toi toute seule, moi toute seule, puis ensemble. Au final cette manière de travailler se traduit dans le spectacle. De trouver la distance avec la partition et le jeu de Claire, de revenir, d'être proche, trop proche, de garder la distance. Une écoute se développe mais avec le sentiment que chacune peut rester dans son propre rythme de jeu, qu'il puisse y avoir de la friction, puis reprendre de la distance pour ensuite pouvoir dialoguer. C'est beau, je ne l'avais pas vu comme ça. Parfois les choses se passent comme elles doivent se passer! Et pas à travers un planning rigide où on passe huit heures par jour ensemble.

C — Ce qui est impressionnant sur scène c'est que même dos à dos, sans contact visuel, l'énergie que nous ressentons est très forte et a une forte influence sur l'évolution aussi bien de mon jeu que de la danse de Lisbeth. En fin de compte, en essayant de chercher cette liberté, parce que nous avons trouvé cela aussi, ça nous rend connecté mais c'est une connexion invisible, quelque part, elle ne fait pas partie de quelque chose de visible.

L — C'est un paysage que nous avons voulu travailler et je crois que nous avons bien réussi à le faire. Mais c'est très immatériel et il faut le recréer chaque soir. Nous pouvons proposer des rendez-vous mais ça doit respirer, c'est vivant, tant le jeu au piano que la danse, c'est comme une aquarelle.

Dans votre relation sur scène, il y a ce moment frappant où Lisbeth vient danser assise auprès de Claire, puis quand vous déplacez ensemble le piano. C'est une invitation à venir rendre corps à la musique, à lire le jeu de la musique comme une danse ?

L — Il y avait l'idée d'avoir au début du spectacle cette image de nos deux têtes ensemble. Finalement c'est venu quelque part au noyau, quand le spectacle prend un tournant et qu'il y a plus de liberté dans



la musique. Ça fait vraiment sens en venant ouvrir la distance entre les notes, ou la liberté que je prends à travers la partition.

Mais de rendre corps à la musique, de la rendre corporelle, en faisant tourner le piano, c'est beau, c'est juste!

Et une fois le piano tourné, il y a ce fantastique *Feu d'artifice* que Claire joue seule sur scène, ou on peut vraiment regarder dans le clavier, voir ses mains et comment elle joue. C'est une pièce incroyablement difficile et virtuose à jouer, et le focus est mis ici sur la physicalité qu'elle doit amener, parce que c'est vraiment une œuvre très complexe à jouer.

Vous parlez d'un paysage, et c'est vrai que ce spectacle se vit comme une promenade à travers un paysage musical et sensible. Comment vivez-vous cette traversée de l'intérieur?

L — La traversée est d'abord hésitante, je commence en cherchant entre les notes, pour trouver la place où la danse peut exister dans cette partition. Plus je traverse le paysage de la partition, plus je trouve de la liberté. Je prends plus de risques, mais on ne peut pas tout de suite commencer à trouver une liberté, il faut la mériter.

C'est une découverte avec le public, ensemble, de comment danser cette musique, comment la rendre physique, comme une promenade dans l'œuvre de Debussy.

Pour ce qui est du langage que je développe, les mouvements ne reviennent pas mille fois. C'est une tresse de mouvements, avec des ressemblances qui reviennent et repartent, qui sont repris plus loin sous une autre forme. Ce ne sont pas des répétitions très calculées mais une tresse d'impressions de mouvements reconnaissables exécutés différemment selon la progression dans le spectacle.

Ce que Claire et moi voulions absolument, c'est amener les gens avec nous, les prendre avec nous sur cette promenade. Nous voulons que les gens entendent Debussy, et qu'en rentrant ils l'écoutent chez eux. Parce que cette musique est tellement belle.

C — C'est ce que je trouve très très beau dans l'approche de Lisbeth, cette motivation à rendre Debussy accessible par l'intermédiaire de tout ce qu'elle pouvait développer comme chorégraphie et comme gestes. C'est une approche qui n'est pas forcément respectueuse dans l'idée que c'est un monument intouchable, mais plutôt une approche très humaine de ce type de musique qui est souvent mise sur un piédestal.

L — Là tout bouge et tout respire, je vois aussi respirer le dos de Claire quand elle va attaquer un nouveau morceau, je vois vraiment que c'est vivant.

En regard à votre travail Lisbeth, je pense surtout à la trilogie sur le corps extatique (*AH HA, It's going to get worse and worse and worse, my friend* et *We're pretty fuckin' far from ok*), il y avait un effort, une tension qui n'est plus présente ici, on est face à quelque chose de plus léger, de plus serein...

L — C'est une rigidité de la forme que j'ai perdue, et c'est bien que je l'aie perdue, parce qu'on ne peut pas toujours continuer de la même façon. J'aimerais devenir une *Zen master*, faite d'eau, qui peut s'adapter à chaque situation, et ça c'est le taoïsme, devenir un fleuve. Peut-être que mes autres pièces possédaient une rigidité, était toujours dans une zone bien définie. Mais je suis pour le changement, je ne suis plus la même personne, on doit évoluer, on doit peut-être devenir de l'eau. Cette manière de couler, de nous surprendre de la musique de Debussy nous a amenés à des moments de rires pendant dans les répétitions, je demandais à Claire, « tu m'amènes où? il nous amène où? » Il va un peu par-là, ensuite il fait tout à fait autre chose, il nous piège un peu, c'est très coulant, comme une aquarelle, avec plein de belles couleurs, c'est très complexe en fait. On ne peut pas réagir rigidement sur sa musique. Il m'a inspiré aussi, il nous a invité à penser comme l'eau.



