
Anne Teresa De Keersmaeker
Quand elle danse
Entretiens avec Laure Adler
Seuil Fiction & Cie

QUAND ELLE DANSE

Fiction & Cie



Anne Teresa
De Keersmaeker

QUAND ELLE DANSE

Entretiens avec Laure Adler

Seuil
*57, rue Gaston-Tessier, Paris XIX^e^*

COLLECTION
« Fiction & Cie »
fondée par Denis Roche
dirigée par Bernard Comment

Avec le soutien de la Fondation Anne Teresa De Keersmaeker

ISBN 978-2-02-158458-5

© Éditions du Seuil, juin 2025

Le Code de la propriété intellectuelle interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants cause, est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles L. 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

www.seuil.com

Préface

La première fois que je l'ai vue, je ne savais rien d'elle. Des amis m'avaient invitée au spectacle d'une nouvelle figure de la danse, formée par Béjart, que j'admirais profondément.

Le plateau était nu. Elle était habillée d'une robe blanc cassé qui lui arrivait à mi-genoux et elle portait des chaussettes d'écolière. Quand elle a commencé à tourner en utilisant ses bras tantôt comme des battements d'ailes de goéland, tantôt comme des hélices d'hélicoptère sur la musique obsédante, lancinante, minimaliste et répétitive de Steve Reich, chacune, chacun d'entre nous s'est figé.

Dessinait-elle ? Rêvait-elle, seule, abandonnée à ses propres associations mentales ? Inventait-elle au gré de ces sons qui, littéralement, la transperçaient ? Entre poésie, art visuel, incarnation d'une musique abstraite qu'elle rendait sensuelle, mouvements en apparence réduits mais porteurs d'une énergie vitale, physique, paysanne, elle nous offrait, sans doute sans le savoir, une nouvelle manière de faire de la danse.

Était-elle danseuse ou chorégraphe ? Musicienne ou artiste plasticienne ? Ce qu'elle faisait paraissait simple, simplissime même, et chacune, chacun d'entre nous avait envie en rentrant chez soi d'essayer de refaire la même chose devant le miroir de sa salle de bains. Hélas, cela se révélait impossible tant la précision, la rigueur, le rythme, la succession sophistiquée des mouvements, le style, le tempo, le rythme relevaient d'une horlogerie et d'une créativité étourdissantes.

À la fois bonne sœur et sensuelle.
À la fois concentrée et souriante.
À la fois sérieuse et drôle.

Elle m'apparut ainsi cette première fois où, une fois le spectacle terminé, avec mes amis nous n'arrivions pas à nous quitter tant nous avions envie de parler de « notre » découverte, cette jeune femme au nom difficile à retenir pour nous Français, cette jeune femme qui souriait tout le temps quand elle dansait tant elle semblait transportée.

Dans le monde des amoureux du théâtre et de la danse il y a un certain snobisme et une forme de prétention à penser qu'on « découvre » des artistes et, ce faisant, qu'on se les approprie pour soi pour qu'ils restent dans notre en soi. Et quand ils commencent à se faire connaître puis reconnaître d'un plus large public, on se sent un peu trahis, alors on a tendance à

les minorer, voire à oublier qu'on les a tant aimés, tant le fait d'avoir été les « premiers » flattait notre narcissisme.

Anne Teresa a connu le succès vite, très jeune, et ce succès est mérité.

Contrairement à ce qu'on peut penser cela n'interdit pas les remises en cause, les questionnements, les doutes, les obstacles. On ne pardonne pas facilement à quelqu'un qui semble tenir son cap, enchaîne les créations, crée une école, revisite le mariage musique-danse, se revendique la fille de Béjart et de Pina Bausch tout en inventant ses propres codes et son propre langage.

Anne Teresa continuera son chemin de manière exigeante, quelquefois austère, se défiant du succès et ne recommençant pas les mêmes « recettes », n'hésitant pas à construire des spectacles « difficiles » ou « exigeants », comme on dit dans le langage de la production. Ce qui est assez sidérant lorsque l'on considère son œuvre c'est son extrême diversité, sa manière de remettre en jeu, un peu comme un joueur dans un casino qui, lorsqu'il a gagné, ne peut s'empêcher de rejouer toute sa mise – systématiquement ses acquis. Anne Teresa reste fidèle à ses convictions de chercheuse – et il faut la croire quand elle se définit ainsi. Tourmentée, questionneuse, toujours avide d'apprendre et dans de nombreuses disciplines, elle se gorge de toutes sortes d'interrogations, physiques comme métaphysiques, pour nourrir ses intuitions. Elle est du genre

fidèle, et demeure fidèle à ses obsessions : partir à la recherche de l'origine du mouvement, retrouver les gestes les plus élémentaires pour en magnifier la beauté mais aussi la nécessité, « entrer » dans la musique – qu'elle soit classique, contemporaine ou dite de variété – pour qu'elle s'alchimise sous forme de danse et ne jamais la prendre comme une illustration, trouver les structures qui lient nos manières de bouger nos corps en dégageant de l'espace, trouver l'élan, l'élan que c'est de vivre, élan si souvent recommencé sans même y penser.

Oui elle porte souvent des sacs en plastique avec de la bouffe macrobiotique, oui elle pense quand elle danse, elle s'appelle Magritte, c'est une femme pas une pipe, oui Anne Teresa c'est Magritte car elle pense quand elle danse. Arno l'a immortalisée avec cette chanson. Mais bien sûr qu'on pense quand on danse. On ne fait que cela, affirme-t-elle. La danse est, en elle-même, une forme, voire *la* forme de pensée originelle dans notre rapport au monde. André Leroi-Gourhan, hélas bien oublié aujourd'hui, nous avait indiqué des pistes de réflexion anthropologiques et archéologiques sur l'importance du rythme, de l'invention du rapport avec son corps en jouant avec le vivant dès l'apparition des hommes. Cette capacité d'invention le porte vers la création qui s'exprime par son jeu avec lui-même. Danser c'est penser. Danser c'est aussi inventer, s'inventer.

C'est aussi pour toutes ces raisons que le travail d'Anne Teresa nous touche et nous questionne, non seulement pour des raisons d'esthétique mais aussi pour des raisons philosophiques. D'ailleurs, elle est souvent prise pour « une intello de la danse » un peu lointaine, qui n'aime pas beaucoup les médias.

J'ai mis beaucoup de temps à obtenir un entretien avec elle. C'était pour la radio. On m'avait prévenue qu'elle était taiseuse. Je n'en menais pas large dans le studio mais j'ai compris assez vite qu'elle avait besoin de temps pour s'expliquer et que ses silences n'étaient pas calculés. Elle pense quand elle parle. Et elle veut trouver les mots pour dire ce qui l'anime au plus près de ce qu'elle ressent.

Bref, elle m'impressionnait. Je préférais regarder ses spectacles que l'interviewer. Je n'en manquais pas un et allais en revoir certains dès que c'était possible. Mais elle me fichait la trouille et j'ai beaucoup hésité à accepter la proposition de Sophie Le Clercq, un été, de faire un entretien avec elle dans le Sud de la France. J'étais dans mes petits souliers. Que s'est-il passé ? La veille, nous avions dîné ensemble. Elle revenait de vacances en Espagne et avait encore du sable dans ses vêtements. Elle était super détendue et souriante. Encore en vacances. Le lendemain matin, je n'ai pas eu besoin de l'interroger : elle a parlé toute seule, enflammée, vibrante, portée par sa passion, reculant la table et décidant de quitter les

paroles explicatives pour danser au milieu de ce champ de garrigue où nous étions.

Voilà. Bonne qu'à ça, comme disait Beckett à propos de l'écriture.

Des mois plus tard une de ses amies, Sigrid Bousset, écrivaine et coordinatrice de sa fondation, qui était présente dans le Sud, m'a demandé si je voulais poursuivre. Poursuivre quoi ? On verrait bien. Je n'ai pas hésité. Je lui ai d'abord demandé si je pouvais avoir accès aux répétitions et la suivre, partout où elle travaillait. Elle a tout « ouvert ».

Ce livre d'entretiens s'est déroulé pendant deux ans au gré de son travail, répétitions, créations, reprises de certains de ses spectacles. On s'est vues dans des loges, à la cantine macrobiotique de P.A.R.T.S., dans des salles de musée, dans des cafés parisiens pas trop éloignés de ses hôtels de passage, dans des cafés inondés de soleil en plein hiver en Italie, dans des trains. On a travaillé mais surtout on a beaucoup ri. Les rendez-vous ont commencé à mi-parcours du travail de création pour *Les Quatre Saisons*, ont suivi une reprise des *Variations Goldberg* qu'Anne Teresa reprogrammera à la Collection Maramotti avec Alain Franco, puis la préparation du duo avec Rabih Mroué, pour se terminer par la genèse du spectacle à venir sur et avec Brel.

Laure Adler

I.

Enfance

Anne Teresa a passé une enfance heureuse avec des parents aimants et attentionnés, des grands-parents protecteurs qui aimaient transmettre, une famille nombreuse – un frère et trois sœurs dont elle reste proche, l'une d'elles est artiste, Jolente, metteuse en scène de Tg Stan et comédienne. Toutes deux ont travaillé ensemble et, récemment, Jolente, à l'invitation de Jérôme Bel pour sa série *Danses pour une actrice*, a accepté une carte blanche où elle raconte, non sans humour, et avec beaucoup d'émotion, l'enfance des filles De Keersmaeker baignée par le désir d'être un jour de vraies danseuses.

LAURE ADLER – *Commençons par l'enfance. Beaucoup de gens pensent que vous êtes une intellectuelle, une cérébrale, or votre enfance a commencé les pieds dans la ferme.*

ANNE TERESA DE KEERSMAEKER – Oui, mon père était fermier, et ma mère professeure en secondaire. Nous allions à l'école de musique du village, comme beaucoup d'enfants, c'est ma

mère qui le voulait. Mais nous n'avions aucune culture de la danse. J'ai passé plus de temps dans les champs, sur les tracteurs, que dans des concerts de musique ou des spectacles de danse. C'était l'heure de gloire du Ballet du XX^e^ siècle de Maurice Béjart, et nous habitions tout près de Bruxelles. La présence des danseurs à l'époque était importante à la télévision. Vers dix ans, j'ai dit à ma mère que je voulais faire de la danse. Après m'avoir conduite trois ou quatre fois à un cours de danse dans un village voisin, elle a décidé d'en organiser un dans notre village. J'ai eu la chance d'avoir une jeune professeure très inspirante, qui enseignait la danse classique pour les enfants, mais donnait aussi des cours de jazz contemporain, et qui nous emmenait voir des spectacles : Félix Blaska, Maurice Béjart, le Ballet de Flandre… En parallèle, elle nous faisait faire des spectacles. À l'école de musique, beaucoup d'enfants faisaient du piano, mais, dans les années 1960, la flûte traversière, après la guitare, était devenue à la mode et j'ai pratiqué la flûte.

Donc vous avez hésité entre la musique et la danse ?

Non, entre le théâtre et la danse. Si je n'avais pas été acceptée à Mudra, l'école de Maurice Béjart, je me serais peut-être dirigée vers le théâtre. C'était l'aspect multidisciplinaire de Mudra qui m'attirait. Ce n'était pas une école de danse classique.

Vous avez fait des pièces de théâtre à l'intérieur de votre parcours ?

La danse a été dès le départ mon langage premier. C'est ce que je fais le plus, et – je crois – ce que je fais le mieux.

Vous avez aussi fait des mises en scène d'opéra, notamment quand vous étiez en résidence à la Monnaie de Bruxelles.

Oui, et j'ai continué : *le Château de Barbe-Bleue* de Bartók, *Hanjo* de Toshio Hosokawa, *Così fan tutte* de Mozart, et bien d'autres…

Aujourd'hui, au bout de quarante-cinq ans de parcours, diriez-vous que c'est la danse qui vous correspond le mieux ? Même si vous n'avez jamais abandonné la pratique de la musique.

Mais, pour moi, la danse est intrinsèquement liée à la musique. La musique est mon premier partenaire. Puis la littérature et, les dernières années, les arts plastiques.

Maurice Béjart, l'un de vos maîtres, disait qu'en fait la danse, c'était une foi, et aussi une forme de pensée. Il ajoutait que la danse était une lutte et une forme de prière, une forme de contemplation – souscrivez-vous à ces propos ?

Je ne dirais pas que la danse est une foi. Je n'aime pas cette idée. Mais quand il parle de cette pratique ancrée dans le

collectif, c'est tout à fait vrai, et c'est une belle définition de sa pratique du travail. Moi, quand j'arrive dans le studio, je ne sais pas tout ce que je vais faire. Il y a des projets, des images, et ensuite les choses se construisent avec les gens. Même si c'est un peu cliché, je n'accepte pas la division entre le corps et l'esprit. Pour moi, la danse est la célébration de notre humanité. Quand on danse on travaille avec le corps, dans son aspect mécanique, mais aussi dans son aspect sensuel. Le corps est un organisme qui évoque beaucoup d'émotions, parce qu'il porte toutes les traces des expériences humaines. On peut danser seul, on peut danser ensemble, mais c'est toujours intensément social. Danser c'est aussi une façon de penser, d'appréhender le monde, d'articuler un trajet intellectuel. Je n'ai pas peur, sans adhérer à un quelconque ésotérisme, de dire qu'il y a pour moi aussi un aspect spirituel et même cosmique qui est présent.

Cet aspect spirituel de la danse, que vous exprimez à la fois dans vos chorégraphies et dans votre pratique, a-t-il été progressif, ou était-ce donné d'avance ?

Je crois que c'est plutôt venu avec l'âge. Par l'expérience et par le travail quotidien. Pour moi, c'est un travail qui se fait dans la durée, littéralement « pas à pas ». On s'occupe de choses différentes lorsqu'on a vingt ans et lorsqu'on a cinquante ans.

Par exemple ?

La mort. La question de ce qui reste, de ce qui a toujours été le même. Ce qui est beau dans la danse, c'est que les idées les plus abstraites peuvent littéralement être « incorporées ». Il y a cette notion de donner corps à des idées formelles, parce que dans la danse ces idées sont justement ancrées, dans le physique, et dans ce vécu de l'expérience humaine. C'est pourquoi je pense qu'il y a un lien avec les choses qui nous transcendent, les choses que l'on n'ose pas nommer, que l'on devine ou que l'on soupçonne, que l'on espère, dont on doute. Le corps porte tout cela et la danse, qui utilise le corps, est un moyen de communiquer ces choses.

*Et dans cette approche de la transcendance, est-ce qu'il y a un certain type de musique qui vous aide à parvenir encore plus haut ? Je pense à l'*ars subtilior, *la musique du XIV^e^ siècle de* En Atendant*, ou à la* Partita 2 *de Bach, votre spectacle avec Boris Charmatz. On a l'impression que plus vous avancez dans votre parcours, plus vous avancez vers des musiques qui élèvent l'âme. Je ne sais pas si vous allez accepter ce mot, « âme ».*

La musique de Prince nous élève l'âme aussi. Je crois qu'avec le temps je deviens plus difficile pour choisir les musiques avec lesquelles je veux travailler. Tout ce qui précède la musique

baroque, la musique ancienne, est un énorme répertoire, comme l'*ars subtilior*. Elle me donne envie de nouvelles écritures.

Bach prend une place à part. La musique de Bach est toujours ancrée dans l'expérience humaine dans sa forme la plus concrète. C'est justement grâce à cette combinaison qu'elle arrive à atteindre une certaine notion de transcendance, dans toute sa beauté formelle et abstraite. Et puis il y a la musique classique du XX^e^ siècle et contemporaine, qui a un rapport pas évident à la danse. Pour différentes raisons : la pulsation qui a disparu, l'harmonie qui a été éclatée… ce n'est pas une musique sur laquelle il est facile de danser. Pourtant, c'est la musique qui porte le monde dans lequel on vit. C'est comme une quête, qui consiste à appréhender la complexité de ce monde.

Le défi est de faire une écriture chorégraphique face à cela, c'est ce que j'ai par exemple essayé de faire avec la pièce *Vortex Temporum* créée en 2013 pour sept musiciens et sept danseurs – sur une musique du compositeur Gérard Grisey, écrite dans les années 1990. Pour moi, un des chefs-d'œuvre de la musique contemporaine française. C'est une gageure de trouver une réponse chorégraphique à ce genre de musique, mais je le sens comme un défi : de mettre en exergue la beauté de cette musique et son potentiel de danse, et la faire découvrir, par la chorégraphie, à un grand public. À ce moment-là, je cherche à relever ce qui n'est pas dans l'air du temps, ce qui nous surpasse. Et puis il y a l'histoire de la musique pop, qui est notre

lien le plus direct, immédiat et quotidien avec la musique. Les gens savent comment siffler un air de Beethoven, mais ne savent pas chanter du Webern, du Schönberg ou du Xenakis. La musique pop, qui se fabrique de nos jours, rassemble la musique et la danse – car c'est une musique structurée, régulière, avec de la pulsation, et des mélodies reconnaissables. Et il y a du théâtre, même de la littérature par la présence du texte. Évidemment, je ne parle pas de la *house music* ni de la *dance music*. Cela dit, ça ne veut pas dire que je ne veux pas travailler avec d'autres musiques.

La musique répétitive, sur laquelle vous avez commencé à travailler et à vous faire connaître sur le plan international, notamment Fase *avec Steve Reich, votre premier spectacle en 1982, est-ce aujourd'hui une musique avec laquelle vous continuez de travailler ?*

C'est une musique du XX^e^ siècle. La musique minimaliste américaine a été, comme la musique spectrale de Grisey, une réponse au sérialisme, principalement dans les années 1960. C'est une musique qui a un rapport immédiat avec la danse car c'est un retour à la pulsation. Elle possède un lien direct avec la musique ethnique, africaine ou balinaise, et elle invite à la danse. Est-ce que j'oserais dire que les plus belles pièces, je les ai écrites dans cette veine-là ? Je tiens beaucoup à *Fase*, *Drumming* et *Rain*, à chaque fois créées sur les premières

compositions de Reich : en 1982, puis en 1998 et en 2001. On les reprend régulièrement, comme en 2024 à Bobigny où l'on a fait *Drumming* dans une version XXL. Ce sont des rendez-vous répétés auxquels je tiens beaucoup.

Vous retournez aussi toujours et encore à Bach.

Oui, je crois que Bach sera toujours là. Bach prend une place unique.

Comment se passe l'élaboration de l'écriture chorégraphique ? Est-ce que c'est à partir de l'écoute répétitive de la musique, ou est-ce en demandant des mouvements à votre troupe, par improvisations successives ?

Durant les trente dernières années, j'ai cherché à développer différentes stratégies dans le rapport à ces musiques. Comment combiner une écriture chorégraphique à une écriture musicale ? Selon la musique, les stratégies changent.

Et pas du tout pour illustrer ?

Non, plutôt pour essayer de se rapprocher. Créer une fusion, qui soit presque naturelle, qui parle d'elle-même. Pour cela, les stratégies sont multiples, et j'avance toujours sur différents terrains parallèles. Il y a d'abord l'écoute, par enregistrement ou

en *live*. La collaboration avec le Théâtre royal de la Monnaie a été importante, plus précisément avec le directeur, Bernard Foccroulle, lui-même organiste et compositeur, avec qui je partageais cette réflexion sur quelle musique avec quelle danse. Il y a aussi la présence de l'ensemble de musique contemporaine Ictus, qui est dans le studio d'à côté.

Cette musique est présente quotidiennement. Le premier pas, c'est donc le bain musical, la pratique permanente. Après l'écoute des différentes interprétations, il y a souvent l'analyse de la partition. Ensuite parler avec des musiciens, voir quelles sont les interprétations possibles… Je veux savoir aussi quel était le contexte général dans lequel les œuvres ont été écrites.

Très vite, il y a aussi un travail qui se développe en silence. Une réflexion sur le mouvement, dont la recherche passe par la pratique, par l'improvisation. Cette improvisation est articulée avec certains principes, par exemple, ces dernières années, j'ai beaucoup travaillé sur *My Walking Is My Dancing* : la marche en tant que point de départ pour la danse, mais aussi *My Talking Is My Dancing*, la parole. Et puis aussi une réflexion sur la construction anatomique du corps. Que signifie la verticalité, la colonne vertébrale, comment le mouvement est articulé par la gravité… À partir de ce premier vocabulaire, développé en silence, tout s'assemble. Par exemple, pour *Partita 2*, avec Boris Charmatz, où nous avons dansé la chaconne tous deux, il y a eu la rencontre avec la violoniste française Amandine

Beyer. C'est elle qui nous a amenés à analyser les lignes sous-jacentes qui forment l'architecture de cette musique. D'une façon très simple, par la marche, nous avons essayé de souligner ces structures présentes dans la musique. C'était un grand plaisir d'écouter Amandine nous expliquer l'approche technique, violonistique. Nous avons poursuivi notre trajet ensemble avec les *Concertos brandebourgeois* de Bach, les *Mystery Sonatas* de Biber, et *Les Quatre Saisons* de Vivaldi.

Votre travail lent et minutieux de la musique fait apparaître une forme chorégraphique – et il y a aussi partage avec les musiciens vivants. Vous mettez par exemple Amandine Beyer sur le plateau. La présence de son corps est importante. À sa façon, elle danse avec vous.

Absolument. C'est comme dans un concert. Au début du spectacle on ne la voit pas, elle est dans le noir, ce qui invite à imaginer le mouvement. On imagine son corps en écoutant la musique, et on voit la musique d'autant plus. J'ai toujours trouvé ça beau de voir la musique, et pas seulement avec les chanteurs, pour lesquels la musique vient du corps. J'ai piqué beaucoup d'idées à la musique, c'est inspirant.

Dans Partita 2*, vous dansez avec Boris Charmatz. Comment choisissez-vous les pièces chorégraphiques que vous allez interpréter ?*