

FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS

9 septembre – 31 décembre | 44^e édition



DOSSIER DE PRESSE NOË SOULIER

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

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

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

LE CND



NOÉ SOULIER

Removing

Conception et chorégraphie, **Noé Soulier**

Avec Jose Paulo Dos Santos, Yumiko Funaya, Anna Massoni, Norbert Pape, Nans Pierson, Noé Soulier
Création sonore, Éric La Casa

THÉÂTRE DE LA BASTILLE

Lundi 12 au vendredi 16 octobre 21h
14€ à 24€ // Abonnement 12€ et 16€
Durée estimée : 1h

Rencontrée sur un plateau, dans les espaces d'une fondation d'art contemporain voire au cœur d'un potager (du roi), l'approche gestuelle de Noé Soulier ne cesse d'intriguer. Fort d'un parcours qui le voit étudier au Conservatoire de Paris puis à l'École Nationale de Ballet du Canada et enfin à P.A.R.T.S. Bruxelles, Noé Soulier interroge la manière "dont on perçoit et dont on interprète les gestes à travers des dispositifs multiples". Chorégraphie, performance ou essai, tout fait sens chez cet archéologue du mouvement. Adeptes du décalage pratiqué comme un art majeur, le chorégraphe, premier prix du concours Danse Élargie en 2010, impose sa signature sans jamais passer en force. À propos de cette création pour six interprètes, Noé Soulier évoque l'observation des mouvements d'autrui, "un vocabulaire de gestes que les danseurs partagent avec le public". Il s'agit dès lors de travailler sur des séquences de mouvements composées de préparations pour d'autres mouvements... "qui ne viennent jamais. Cette ellipse constante permet de rendre visible l'intention du danseur, car celle-ci affecte les gestes qui précèdent l'accomplissement du but absent". On devine l'intention de Noé Soulier entre construction intellectuelle et jubilation partagée. À quoi s'ajoutera une autre source d'inspiration, le Jiu-Jitsu brésilien. "Nous travaillons sur des actions orientées vers le corps de l'autre en nous appuyant sur cet art martial." Et Noé Soulier de jouer sur les niveaux de densité visuelle par des contrastes soudains ou par évolution progressive. Toujours en recherche, sa danse bouscule nos certitudes.

Production déléguée ND Productions // Coproduction LE CND, un centre d'art pour la danse ; Festival d'Automne à Paris ; Maison de la Danse (Lyon) ; TAP - Théâtre Auditorium de Poitiers ; Centre de Développement Chorégraphique de Toulouse / Midi-Pyrénées ; Musée de la Danse / Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne ; PACT Zollverein (Essen) ; Kaaitheater (Bruxelles) // Coréalisation Théâtre de la Bastille ; LE CND, un centre d'art pour la danse ; Festival d'Automne à Paris // Avec le soutien de la DRAC Île-de-France / Ministère de la Culture et de la Communication // Noé Soulier est artiste associé au CND jusqu'en 2017 // Ce spectacle fait partie du projet d'éducation artistique et culturelle Parcours d'auteurs, co-initié par le Festival d'Automne et la SACD // Avec le soutien de King's Fountain // Spectacle créé le 8 octobre 2015 au PACT Zollverein (Essen)

Contacts presse :

Festival d'Automne à Paris

Christine Delterme, Carole Willemot
01 53 45 17 13

Théâtre de la Bastille

Irène Gordon-Brassart
01 43 57 78 36

ENTRETIEN

NOÉ SOULIER

De par votre formation (CNSM Paris, L'École nationale de Ballet du Canada, P.A.R.T.S à Bruxelles) vous avez fréquenté des styles et des influences différents. Néanmoins y a-t-il à vos yeux un lien (un fil invisible) entre chacun ?

Noé Soulier : Le fait d'apprendre des techniques très différentes m'a permis d'explorer plusieurs manières d'appréhender le mouvement. Lorsque je faisais uniquement de la danse classique, la manière de percevoir et de concevoir le mouvement inhérent à cette pratique était devenue mon seul cadre de lecture du mouvement. Le fait de se confronter à des répertoires où cette manière d'appréhender le mouvement était inopérante m'a permis de me rendre compte que je l'appliquais par défaut. En schématisant, dans la danse classique les mouvements sont définis à partir d'une géométrie orthogonale tandis que chez Trisha Brown, par exemple, ils sont définis à partir de paramètres mécaniques. Cela crée deux expériences du corps complètement différentes : dans le premier cas, le corps devient un volume mobile qui crée des lignes, des courbes et des vecteurs, alors que dans le deuxième, c'est toujours un volume mais il possède une masse et il est soumis à des forces : la gravité, l'inertie et la force musculaire. Suivant les paramètres selon lesquels les mouvements sont définis, on peut viser son propre corps comme un volume géométrique, un objet physique, un corps sensible, affectif, érotique, etc. J'essaie d'explorer ces différentes manières de définir le mouvement et les différentes stratégies que l'on peut employer pour les rendre visible.

Vous avez également étudié la philosophie : de quelle façon est-elle présente dans votre approche du mouvement, dans votre travail ?

Noé Soulier : Cette formation m'a donné des outils d'analyse qui me permettent d'articuler certaines expériences complexes que suscite la danse. Ce qui m'intéresse c'est la manière dont la théorie peut affecter notre expérience du corps et du mouvement. Suivant le cadre conceptuel que l'on choisit, la perception peut être complètement modifiée. C'est une approche théorique qui ne vise pas à donner un sens aux œuvres, mais au contraire à enrichir l'expérience que l'on en fait en offrant différentes focales d'attention : différentes manières de les regarder. C'est ce que j'ai essayé de faire dans *Mouvement sur mouvement* (2013). Cette approche de la théorie se rapproche de certaines pratiques artistiques qui cherchent moins à créer des objets ou des événements nouveaux qu'à proposer un mode d'attention à ce qui est déjà présent (par exemple *4,33"* de Cage ou les *Dance Reports* de Simone Forti). Il n'y a pas de frontière claire et tranchée entre cette approche théorique et ces pratiques artistiques, et c'est ce territoire qui me semble intéressant à explorer.

Quel est votre rapport à l'histoire du mouvement (ou du répertoire). Dans Corps de ballet vous avez ainsi travaillé sur un axe particulier à la danse classique.

Noé Soulier : Dans *Corps de ballet*, j'ai travaillé sur la

structure interne de la danse classique : la manière dont les mouvements sont définis, les liens structurels qui les unissent et les règles implicites qui déterminent comment on peut associer les pas. J'ai essayé de déployer spatialement et temporellement cette structure interne, de la rendre sensible. Une des stratégies que j'ai employée, et que l'on retrouve dans *Removing*, consiste à enchaîner des pas de préparation. Il y a dans la danse classique des préparations très codifiées qui permettent d'exécuter les sauts, les tours et les équilibres. Ce sont des pas de liaisons, des entre-deux. Comme les prépositions dans une langue, les préparations sont incomplètes, elles sont orientées vers un autre pas. On a construit des séquences avec uniquement des pas de préparations. Ce ne sont donc que des débuts, que des commencements se succédant les uns aux autres. C'est une instruction impossible à réaliser complètement : on ne peut pas s'élancer pour sauter, exactement comme on le ferait si l'on pensait qu'on allait vraiment faire ce saut, tout en sachant que l'on va s'interrompre pour commencer une nouvelle préparation. On a essayé d'aller aussi loin que possible dans cette fiction, de trouver des solutions physiques pour arrêter la préparation en initiant la préparation suivante. Ce qui m'intéresse c'est que cela fait apparaître l'intention du danseur, on voit la manière dont il se projette vers le mouvement à venir précisément parce qu'il ne l'exécute pas. Son intention est en excès par rapport à son action et cet excès transparait dans le visage, dans les mains, dans la dynamique du mouvement ou dans le tonus musculaire. Les mouvements deviennent ainsi des signes vers d'autres mouvements. Ils indiquent le mouvement suivant et l'on sent qu'ils sont orientés vers autre chose qu'eux-mêmes. Dans une des parties de *Removing*, on a repris la même logique, mais sans se limiter au vocabulaire de la danse classique. Il peut s'agir d'une préparation pour un saut, pour une rotation, pour aller au sol ou pour n'importe quel autre mouvement. Cela crée une qualité de mouvement très particulière que l'on ne pourrait pas obtenir sans cette tâche contradictoire.

L'articulation du sens par le corps et par la parole revêt une importance certaine à vos yeux ?

Noé Soulier : Oui, c'était par exemple un des enjeux principaux de *Mouvement sur mouvement*. Les gestes proviennent des *Improvisation Technologies*, une série de conférences de William Forsythe. Ce sont des gestes qui accompagnent la parole en montrant ou en expliquant certains aspects d'autres mouvements. Ce sont des mouvements qui parlent du mouvement. À ces gestes, j'ai associé un texte parlé qui porte lui aussi sur le mouvement mais d'un autre point de vue. Sans la parole qui les accompagnait à l'origine, le sens des gestes devenait très ouvert et ceux-ci pouvaient donc se greffer sur ce nouveau discours et l'affecter de toutes sortes de manières. Cela produit une polyphonie où gestes et parole s'affectent mutuellement.

Dans *Removing*, les mouvements sont souvent à la limite

du geste dans le sens où l'on perçoit qu'ils vont vers quelque chose ou qu'ils portent sur quelque chose sans que l'on puisse identifier de quoi il s'agit. Comme dans *Mouvement sur mouvement*, ils portent parfois sur d'autres mouvements. Dans une des séquences, j'ai proposé aux danseurs d'exécuter une phrase de mouvement et de remplacer certains mouvements par un geste qui exprime une sensation physique qu'ils ressentent en exécutant le mouvement en question. Naturellement, on ne peut pas complètement comprendre ces gestes s'ils ne sont pas explicités par la parole, mais ils se détachent nettement du reste de la phrase comme des sortes de hiéroglyphes. La qualité de mouvement et la manière dont on s'adresse aux spectateurs changent radicalement lorsque l'on essaie d'expliquer par un geste ce que l'on ressent en faisant un mouvement. Dans les *Recherches Philosophiques*, Wittgenstein se demande ce qui fait qu'une flèche indique. Je trouve fascinant qu'un doigt pointé, qu'un petit mouvement des mains, que le fait de toucher une partie de son corps ou simplement de la regarder puissent eux aussi indiquer et orienter le regard. Cela rejoint la conception de la théorie dont je parlais plus tôt qui vise à proposer des focales d'attention pour l'expérience.

Dans cette création 2015, *Removing*, un des points de départ repose sur des mouvements définis par des buts pratiques. Pouvez-vous nous en dire plus ?

Noé Soulier : Le fait de se donner des buts pratiques : frapper, éviter, attraper, pousser, s'élancer... permet d'obtenir une définition très riche des mouvements. Contrairement à une définition par des paramètres géométriques ou mécaniques, on obtient aussi une vitesse, une dynamique, un tonus musculaire et une attitude émotionnelle très précis suivant les buts que l'on se donne. C'est aussi un vocabulaire de mouvements qui est en partie commun avec le public : nos mouvements quotidiens accomplissent très souvent des buts pratiques, mais on pense rarement à tracer une ligne ou à laisser la gravité et l'inertie agir sur son bras. Le fait d'utiliser un vocabulaire commun me semble permettre d'augmenter la résonance kinesthésique : la sensation de mouvement que suscite l'observation des mouvements. Le problème avec cette manière de définir les mouvements, c'est que dès que l'on reconnaît le but, on l'assimile à une action connue et on cesse d'observer le mouvement. Par exemple, si un performeur attrape un verre d'eau, on ne va probablement pas observer la complexité des mouvements qu'exécutent sa main et son avant-bras, on va simplement remarquer qu'il attrape un verre. On a donc toujours cherché à retirer ce qui permettrait une identification immédiate du but pratique pour que l'attention soit dirigée vers le mouvement. En même temps, on essaie de préserver ce but pratique dans l'intention du danseur pour donner à voir les qualités motrices qu'il produit, d'où le titre *Removing*. Cette opération de retranchement du but s'articule différemment

selon les parties de la pièce. Il y a la séquence des préparations où l'on retire le mouvement qui est préparé et celle des hiéroglyphes où l'on retire le mouvement dont parle le geste. Une autre partie s'appuie sur trois actions : frapper, éviter et lancer. Les objets frappés et évités ne sont pas réellement présents, ils n'existent que dans l'imagination et l'intention motrice des danseurs, ils affectent ainsi les mouvements sans être perceptibles pour le spectateur. Ces actions sont exécutées avec toutes les parties du corps dans toutes les directions, y compris avec des parties du corps avec lesquelles il serait impossible de frapper car elles sont trop fragiles (par exemple la gorge, l'intérieur du coude ou la cage thoracique). L'action de lancer s'appuie elle aussi sur une fiction : on pense à lancer notre coude, notre genou, ou notre tête bien qu'ils ne puissent pas se détacher de notre corps. Ils entraînent donc le reste du corps dans leur course. Ces différentes opérations permettent de préserver les qualités motrices associées à ces buts pratiques tout en gardant ouverte l'interprétation des mouvements. Cette ouverture permet que l'on continue à s'intéresser aux mouvements en tant que mouvements.

Vous allez travaillé en amont sur une autre pratique, le Jiu-jitsu brésilien : pouvez vous nous en dire plus ?

Noé Soulier : C'est un art martial dérivé du Jiu-jitsu japonais qui est apparu au Brésil au début du XX^e siècle. Le but est de conduire son adversaire à abandonner le combat sans le frapper en amenant une de ses articulations à la limite de son amplitude de mouvement ou en l'étranglant. C'est extrêmement précis et rationnel : on utilise son propre corps pour créer des bras de levier et amener le corps de l'autre dans un état limite. Cette technique est très complexe. Lorsqu'on ne la connaît pas, on ne parvient pas à comprendre ce qu'essaie de faire chaque personne. On voit que leurs mouvements sont précis et ils semblent être motivés par des buts spécifiques mais on ne peut pas identifier lesquels. Cela ne ressemble pas à un combat, mais cela évoque beaucoup de choses : une sorte d'accouplement, un acte sexuel, quelque chose d'animal ou même de végétal dans la manière de s'agripper, comme un lierre qui s'enroule sur un arbre.

On travaille avec un professeur de Jiu-jitsu pour apprendre des combats existants en étant toujours conscient de ce qu'essaient d'accomplir les deux combattants. Une fois la séquence assimilée, les deux danseurs collaborent à son exécution. Cette collaboration prend la forme d'une contrainte mutuelle. C'est presque l'opposé du *Contact Improvisation* de Steve Paxton. Attraper, bloquer, maintenir, entraver, étrangler, c'est tout ce qui est interdit dans le *Contact*. Ici, c'est cette entrave mutuelle qui crée la séquence de mouvement. Cela pourrait sembler violent lorsque l'on en parle en ces termes et pourtant c'est très intime, très sensuel et même très attentionné envers l'autre. C'est peut-être dû au fait qu'il y a un certain antagonisme présent dans la sensualité et la sexua-

BIOGRAPHIE

NOÉ SOULIER

lité. Il réapparaît ici sur un mode complètement différent.

Vous évoquez des niveaux de densité visuelle. Qu'est-ce à dire ?

Noé Soulier : C'est aussi lié à cette idée d'orienter le regard et l'attention. Si deux danseurs font en même temps deux séquences de mouvements différentes, on obtient quelque chose de souvent plus complexe à lire que si on pouvait les voir séparément. Par contre si les deux danseurs font la même séquence à l'unisson, c'est plus simple à observer qu'un solo, car l'unisson souligne les caractéristiques de la phrase de mouvement. On peut voir ce qu'il y a de commun entre les deux danseurs et se concentrer sur cet aspect du mouvement : l'unisson indique ou propose une manière de regarder la phrase à laquelle il est très difficile de résister. Dans *Removing*, on a travaillé avec différents niveaux d'unisson en sélectionnant certains paramètres communs. Par exemple, on peut faire deux mouvements très proches en frappant et en évitant un objet imaginaire. On peut ainsi transformer en évitements une phrase de coups et vice-versa. Lorsque l'on exécute une séquence et sa transformation en même temps, on voit qu'il y a quelque chose de commun, mais on ne parvient pas à identifier de quoi il s'agit. Cela crée une vibration entre les deux danseurs et ça oriente le regard vers certains aspects du mouvement.

Quels types de danseurs/performers allez vous réunir pour ce projet ?

Noé Soulier : Nous sommes six. Ce sont des danseurs que j'ai vus dans d'autres pièces. J'ai pensé que cette recherche pourrait leur plaire physiquement et qu'ils pourraient chacun développer quelque chose d'intéressant avec ces idées. À mes yeux, ils ont tous quelque chose d'à la fois sensible et rigoureux qui leur permet d'aller jusqu'au bout des logiques physiques. C'est un processus assez dur pour le corps : il faut être précis, vigilant et très concentré pour ne pas se faire mal. Cela demande aussi beaucoup d'imagination pour arriver à trouver des solutions physiques à ces instructions contradictoires (par exemple les préparations). C'est un immense plaisir de danser avec eux !

Propos recueillis par Philippe Noisette

Né à Paris en 1987, **Noé Soulier** a étudié au CNSM de Paris, à l'École Nationale de Ballet du Canada, et à PARTS - Bruxelles. Il a obtenu un master en philosophie à l'Université de Paris IV - Sorbonne et participé au programme de résidence du Palais de Tokyo : Le Pavillon. Noé Soulier interroge la manière dont on perçoit et dont on interprète les gestes à travers des dispositifs multiples: chorégraphie, installation, essai théorique et performance. Dans *Mouvement sur mouvement* (2013) et *Signe blanc* (2012), il introduit un décalage entre le discours et les gestes qui l'accompagnent afin de questionner la manière dont ils collaborent à l'élaboration du sens. Dans *Petites perception* (premier prix du concours Danse Élargie, organisé par le Théâtre de la Ville et le Musée de la Danse en 2010) et *Corps de ballet* (2014), la tension se situe entre l'intention et le mouvement du danseur. Elle vise à faire apparaître la manière dont l'interprète s'engage dans l'action. Ces décalages et ces tensions internes tentent d'explorer les rapports complexes entre l'intention, l'action, et l'articulation du sens par le corps et la parole. À l'automne 2014, il met en espace un projet pour l'inauguration de la Fondation Vuitton, *Mouvement Materials*. Noé Soulier est artiste associé au CND jusqu'en 2017.

noesoulier.tumblr.com

Noé Soulier au Festival d'Automne à Paris :

2013 *Mouvement sur mouvement*
(Ménagerie de verre)



44^e édition

www.festival-automne.com

FESTIVAL
D'AUTOMNE
À PARIS
2015

9 SEPTEMBRE – 31 DÉCEMBRE

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