



45^e édition

NOÉ SOULIER

Faits et gestes

CND Centre national de la danse – Du 16 au 19 novembre 2016

Service de presse : Christine Delterme, Guillaume Poupin

Assistante : Alice Marrey

Tél : 01 53 45 17 13 | Fax : 01 53 45 17 01

c.delterme@festival-automne.com

g.poupin@festival-automne.com

assistant.presse@festival-automne.com

PRESSE

NOÉ SOULIER

Faits et gestes

45^e édition – Festival d'Automne à Paris

14 ARTICLES

Time Out.fr – Lundi 29 août 2016

Artistik Rezo.com – Mardi 30 août 2016

Ball Room – Septembre / Novembre 2016

Time Out.fr – Lundi 5 septembre 2016

Les Inrockuptibles – Du 14 au 20 septembre 2016

La Terrasse – Novembre 2016

Artribune.com – Lundi 7 novembre 2016

Ma culture.fr – Mardi 8 novembre 2016

Figaro Scope – Mercredi 16 novembre 2016

Télérama Sortir – Du 16 au 22 novembre 2016

Le Monde – Samedi 19 novembre 2016

Ma culture.com – Dimanche 20 novembre 2016

Rick et Pick.fr – Jeudi 24 novembre 2016

Io Gazette n°46 – Jeudi 1^{er} décembre 2016

Festival d'Automne 2016

Du 7 septembre au 31 décembre : quatre mois de spectacles vivants en Ile-de-France



1/2

Plus de soixante manifestations entre musique, théâtre, danse, cinéma et arts plastiques dispersées aux quatre coins de la capitale : si on ne voyait pas les premières feuilles se détacher des arbres, on se croirait presque à Avignon.

Cartographie du théâtre contemporain

Pour sa 45^e édition, le festival d'Emmanuel Demarcy-Mota a mis les petits plats dans les grands avec pas moins de 42 partenaires de toute la région (de Cergy à Tremblay-en-France en passant par Brétigny) mais aussi proposant non pas un mais trois invités d'honneur.

Trois portraits

Le Festival d'Automne permettra donc aux Franciliens d'applaudir trois oeuvres signées Krystian Lupa : 'Des arbres à abattre', 'Place des héros' et 'Déjeuner chez Wittgenstein'. Trois pièces écrites par Thomas Bernhard et qui feront le sel du festival. En danse, c'est Lucinda Childs que l'on pourra (re)découvrir grâce à cinq pièces dont le magnifique 'Available Lights'. Enfin, le troisième portrait s'aventurera quant à lui du côté de la musique avec trois propositions autour de Ramon Lazkano.

L'occasion de découvrir encore et toujours ce qui fait battre le coeur du spectacle vivant contemporain : des spectacles de douze oeuvres, du Shakespeare réinventé et de la poésie, beaucoup de poésie.

Nos coups de cœur Festival d'Automne 2016



Poil de carotte

Après s'être emparée de 'Cuore', Silva Costa, jeune Italienne à l'ascension fulgurante, s'inspire librement d'un autre grand classique pour enfants, quelque peu délaissé des metteurs en scène : le célèbre 'Poil de carotte' de Jules Renard. Ce récit retrace par le biais de souvenirs disparate l'histoire d'un petit garçon mal-aimé aux cheveux roux, délaissé par sa famille et indigné par l'injustice de la vie. Pour ce faire, si les spectateurs sont d'abord invités dans un espace réaliste, dans l'étable de la famille Lepic au milieu des animaux et de bottes de paille, ils plongeront ensuite, tel dans un album photo, dans une immersion peuplée de souvenirs fugaces faisant la part belle « aux formes et sensations de nos images mentales ».



Bouchra Ouizguen - Corbeaux

Une expérience. Voilà le mot qui nous vient en tête pour décrire 'Corbeaux', le dernier spectacle de la chorégraphe marocaine Bouchra Ouizguen. Comme dans ses précédentes créations, la femme collabore avec les Aïtas, danseuses originaires de Marrakech, accoutrées cette fois-ci en noir, qui se déplacent sur et en-dehors de la scène pour imposer discrètement leur présence. Les femmes de tous âges ou presque enchaînent ensuite les cris lancinants et les rythmes saccadés, directement inspirés de la transe marocaine, et brisent au passage toute notion d'espace et de temps. Une pièce qui semble à la fois mystique et déroutante, expérimentale et contemporaine. Dans tous les cas, nous on est plus qu'intrigués.



Available Light

Pour la 45e édition du Festival d'Automne, la talentueuse chorégraphe de danse postmoderne américaine Lucinda Childs poursuit son retour aux sources et restaure une pièce qui a marqué sa carrière, 'Available Light'. Comme 'Dance', présentée dans le cadre du même festival l'an passé, 'Available Light' fait écho à l'esprit de collaboration, creuset du mouvement postmoderne né vingt ans plus tôt au Judson Dance Theater, tout en s'adaptant à son public actuel. Décor constructiviste à deux niveaux, partition symphonique de John Adams, dialogues chorégraphiques et quête de clarté, Lucinda Childs nous offre un spectacle structurel tout aussi personnalisé qu'intemporel.



The Evening

Inspiré de la Divine Comédie de Dante, cette pièce sous forme de triptyque interprétée par des comédiens américains met en scène trois personnages (une serveuse de bar, un boxeur et un entraîneur véreux) qui discutent ensemble de leurs vies respectives tandis qu'un groupe de rock sur scène rythme leur conversation. Les dialogues se mêlent alors aux mélodies, aussi bien dans le son que dans le propos. La réalité théâtrale et la réalité scénique se brouillent devant les spectateurs et en pleine conscience des personnages qui alimentent la confusion avec la strate du rêve.



Robyn Orlin - And so you see...

D'un côté, il y a Robyn Orlin, artiste sud-africaine sans limite qui oscille aisément entre le théâtre, l'opéra et les murs d'un musée. De l'autre, Albert Ibokwe Khoza, jeune danseur, chrétien et homosexuel de Johannesburg. Entre les deux, il y a la même volonté d'interroger en permanence les habitants de leurs pays sur des questions résolument politiques. Autant dire que de voir les deux travailler ensemble n'est pas très surprenant. Et de politique, ce spectacle qui les associe en est gorgé. Khoza y interprète une créature à peau bleue parée d'une robe jaune, au milieu de paysages ou de personnages en arrière-plan.



N'kenguegi

Après 'Le Socle des vertiges' et 'Shéda', 'N'kenguegi' est le dernier volet de la trilogie entamée il y a quelques années par le formidable Dieudonné Niangouna. Dans une vaste fresque spatio-temporelle, l'homme navigue entre plusieurs angles de vue, d'un continent à l'autre, et nous présente une ribambelle de personnages comme les acteurs d'un théâtre dans le théâtre, des émigrés qui atterrissent dans des soirées mondaines parisiennes, un individu seul sur une barque ou un voyageur dont le rêve a été volé. Le tout dans un but : faire entendre la douleur de ceux qui subissent la violence de ce monde.



Noé Soulier - Deaf Sound

S'il y a foule de spectacles séduisants durant ce Festival d'Automne à Paris, 'Deaf Sound' est définitivement l'un des plus intéressants et originaux. Le chorégraphe Noé Soulier, à qui l'on doit 'Royaume des ombres' ou 'Signe blanc', est ici bien épaulé par Jeffrey Mansfield, architecte et non-entendant, pour tenter d'explorer la perception des sons par les sourds en menant une enquête sur la façon d'entendre et d'exprimer l'audible. Pour cela, les deux hommes ont fixé « des paramètres et des qualités matériels permettant de baliser ce que ressentent ces personnes à l'écoute des sons ».



Gens de Séoul 1919

C'est une « star » dans le monde du théâtre. L'un des metteurs en scène les plus influents de l'avant-garde japonaise débarque au théâtre de Gennevilliers dans le cadre du Festival d'Automne à Paris. Oriza Hirata présentera dès le 8 novembre les 'Gens de Séoul', pièce qui nous plonge dans un intérieur bourgeois de la capitale coréenne en plein début du XXe siècle. L'homme y dresse en deux temps le portrait d'une famille d'expatriés japonaise : d'abord en 1909, un an avant la colonisation de la Corée par le pays du Soleil Levant ; puis en 1919, époque où le peuple coréen décide plus que jamais de se manifester contre les Japonais pour obtenir son indépendance.



Antonija Livingstone, Nadia Lauro - Etudes hérétiques 1-7

Elles sont deux. Deux esprits dandy féministes, deux adeptes des projets performatifs. La première c'est Antonija Livingstone, artiste indépendante et autodidacte vivant entre Montréal et Berlin. La seconde c'est Nadia Lauro, scénographe habituée des espaces tout terrain (architecture du paysage, musées, scènes...) et invitée régulière du Festival d'Automne à Paris. Le gouvernement des deux forme ce nouveau projet présenté qui réanime le symposium, format permettant « la sagesse et la culture d'une citoyenneté pleine d'entrain, » et qui met en scène un banquet version hérétique en sept temps.



Place des Héros

★★★★★ Recommandé

L'été dernier déjà, le metteur en scène polonais Krystian Lupa faisait avec 'Des arbres à abattre' de Thomas Bernhard un pied de nez au théâtre faussement subversif qui dominait la 69e édition du festival d'Avignon. Il récidive cette année avec 'Place des héros' - « Heldenplatz », de son titre original - du même auteur, au sein d'un festival qu'Olivier Py a souhaité placer sous le signe de la révolte. Et qui, à quelques exceptions près - la fable politique 'Tristesses' de Anne-Cécile Vandalem, surtout -, fut beaucoup plus lisse que prévu.

30 août 2016

Thomas Hahn

Le Festival d'Automne, une histoire de (la) danse

Critiques - Danse

Festival d'Automne

Septembre-décembre 2016

www.festival-automne.com



D'un portrait de Lucinda Childs aux dernières créations des *game changers* les plus récents, le Festival d'Automne nous présente l'histoire des révolutions en danse contemporaine: Maguy Marin, Anne Teresa De Keersmaecker, Raimund Hoghe, Boris Charmatz,

Lia Rodriguez, Robyn Orlin, Bouchra Ouizgen...

Les carrières de chorégraphes peuvent durer un demi-siècle. Mais chaque personnalité-clé marque une décennie, à partir de laquelle elle impose sa griffe et renouvelle le regard sur la danse. Cette ascension est précédée par une phase de démarrage et suivie d'une longue route en altitude de croisière (sans exclure des disparitions soudaines).

Le Festival d'Automne, sans avoir la moindre intention pédagogique, n'offre pas moins qu'un parcours à travers les dynamiques de la danse contemporaine depuis les années 1960, par une sélection de chorégraphes particulièrement novateurs, singuliers et déterminants.

1960/70: Lucinda Childs, Steve Paxton



Point de départ et de pivot de cette édition, le focus sur Lucinda Childs pose les bases, avec un retour sur ses débuts dans les années 1960, à travers plusieurs pièces brèves interprétées soit par sa nièce Ruth Childs, soit par Mathilde Monnier, grande

chorégraphe française, aujourd'hui directrice du Centre National de la Danse.

Le Festival d'Automne reprend ici la danse dite « postmoderne » par la racine, à savoir au moment historique où se constitue le mouvement artistique de la fameuse Judson Church, autour d'Anna Halprin, Lucinda Childs, Steve Paxton et autres Trisha Brown.



On retrouve par ailleurs Steve Paxton en tant que chorégraphe de « Quicksand » (Sables mouvants), un « opéra-roman » de Robert Ashley, œuvre hypnotique d'une durée de trois heures où se croisent des éléments narratifs

d'une histoire d'espionnage, des tableaux de lumières, des scènes musicales et chorégraphiques et bien sûr la narration par la voix enregistrée d'Ashley, disparu en 2014.

Le style de Childs s'est forgé au cours des années 1970, avec son travail sur la pulsation de structures obsédantes, autant dans les corps que dans les musiques, notamment de Phil Glass (pour « Dance » de 1979, ici interprété par la Ballet de l'Opéra de Lyon) ou Henryk Görecki. Childs trouve ici, depuis son solo dans « Einstein on the Beach » de Bob Wilson, le langage et l'énergie qui l'ont portée à une carrière mondiale.

Dans telle pièce c'est la fusion avec d'autres champs artistiques, dans telle autre l'utilisation d'objets et de gestes du quotidien qui participent d'une révolution des codes artistiques de la danse. Une libération fondamentale qui a permis à la danse de continuer la remise en question de ses propres principes (parfois en faisant scandale) commencée par Nijinski.

1980 : Anne Teresa de Keersmaecker, Maguy Marin

En 1983, Childs crée « Available Light » dans un entrepôt désaffecté, en collaboration avec l'architecte Frank Gehry qui joue avec la lumière du jour filtrant dans ce décor urbain d'intérieur. En 1993 suit « Concerto » qui affine la recherche sur les trajectoires, et en 2000 « Description (of a description) », basée sur un texte de Susan Sontag.



Lucinda Childs créera une « Grande Fugue », une chorégraphie sur la « Grosse Fuge » de Johann Sebastian Bach, dans un programme partagé avec deux autres chorégraphes ayant interprété cette œuvre-clé du grand précurseur du romantisme allemand. Réflexion sur la structure, libération... Childs qui a tant exploré la musique contemporaine revient ici aux sources, avec une création toute fraîche avec le Ballet de l'Opéra de Lyon.



Les deux autres Grandes Fugues appartiennent à deux chorégraphes majeures ayant marqué la danse à partir de années 1980, à savoir Anne Teresa de Keersmaecker et Maguy Marin. Ce triptyque autour de Bach est doublement un événement de premier plan.

Premièrement parce qu'il permet de confronter l'écriture de Childs, au cours de cette 45^e édition du Festival d'Automne, un demi-siècle après la création de ses « Early Pieces ». Deuxièmement par la possibilité de comparer trois chorégraphes de référence dans leurs approches d'une même partition.

1990 : Boris Charmatz, Raimund Hoghe



Après plusieurs pièces à grand effectif, créées entre autres au Festival d'Avignon, Boris Charmatz revient à un format plus resserré, comme pour les pièces qui l'ont fait connaître dans les années 1990. « danse de nuit » sera une partition pour sept interprètes, à la fois chorégraphique et vocale,

portée par un certain mystère nocturne et l'esprit des danses urbaines. Et au lieu d'aller sur les plateaux des théâtres, la « danse de nuit » investira autant une friche industrielle à La Courneuve que le Louvre.

On retrouve dans cet éclectisme la mobilité des premières pièces qui ont fait connaître l'actuel directeur du Centre Chorégraphique National de Rennes (« A bras le corps » et « Aatt...enen...tionon »).

Raimund Hoghe est devenu une référence à partir de 1994, en créant son solo « Meinwärts » (vers moi-même). L'ancien dramaturge de Pina Bausch cherche moins à surprendre qu'à constituer un œuvre d'une cohérence absolue, poétique et sensible, répondant avant tout à la qualité des êtres humains présents dans chaque spectacle.

A partir de leurs relations et l'inspiration puisée dans des musiques populaires de tous genres (chanson, classique, jazz...), le mélomane de Düsseldorf donne corps à sa délicatesse, son sens de l'espace, des présences, des rythmes... Dans « La Valse » il se penche sur une partition de Maurice Ravel qui n'a pas accédé au statut culte du « Boléro », mais a été une commande de Serge de Diaghilev pour les Ballets Russes.

La composition fut perturbée par la première guerre mondiale et créée en 1920. Mais le maître des Ballets Russes refusa finalement d'en faire un ballet. La cadence 1-2-3, 1-2-3 est a priori opposée à l'esprit « long fleuve tranquille » des pièces de Hoghe, qui compose sa pièce à partir des versions pour piano et pour orchestre. Nous prépare-t-il finalement une surprise, malgré tout?

2000 : Lia Rodrigues, Robyn Orlin



Chez la Brésilienne Lia Rodrigues et la Sud-Africaine Robyn Orlin la danse ne se conçoit pas sans engagement politique et sociétal. Dans « Para que o céu nao caia » (Pour que le ciel ne tombe pas) elle compose des images époustouflantes de corps, de mouvements et de

poudres (café, farine, curcuma). Le public entourant les danseurs ou se plaçant librement dans l'espace, les interprètes, vêtus uniquement de fines couches de fards naturels, peuvent passer de longs moments à échanger d'intenses regards avec les spectateurs. Une expérience autant qu'une pièce chorégraphique.

Orlin a composé un solo de chant, danse, théâtre et vidéo pour un performer hors du commun, Albert Ibokwe Khoza. Corps plantureux à l'image d'une sculpture de Botero, voix de chanteur de haut vol, humour, extravagance... « And so you see... our honorable blue sky and ever enduring sun... can only be consumed slice by slice... », titre typique pour Orlin dans son exubérance, renvoie au ciel et à la question de la survie de l'humanité, tout autant que la pièce de Lia Rodrigues.

2010 : Bengolea/Chaignaud, Bouchra Ouizgen, Noé Soulier



En Europe, peu de créateurs peuvent se mesurer avec la folie des pièces d'Orlin. Cecilia Bengolea et François Chaignaud sont de ceux-là. Le duo de chorégraphes ne cesse de tirer des idées incongrues de ses explorations du clubbing newyorkais et a récemment ajouté un tour

à la Jamaïque. Il n'y avait plus qu'à combiner le Dancehall au parfum de ganja avec des chants grégoriens et médiévaux, apport de Chaignaud, qui n'est pas seulement danseur mais aussi un chanteur haute-contre. On peut parier que le duo, renforcé par trois danseuses, laissera libre cours à ses fantaisies.



Depuis 2008 et son spectacle « Madame Plaza », Bouchra Ouizgen nous fait découvrir la force des chanteuses de cabaret et autres femmes marocaines, dont beaucoup sont déjà grand-mères, et leur fait découvrir le monde des festivals européens.

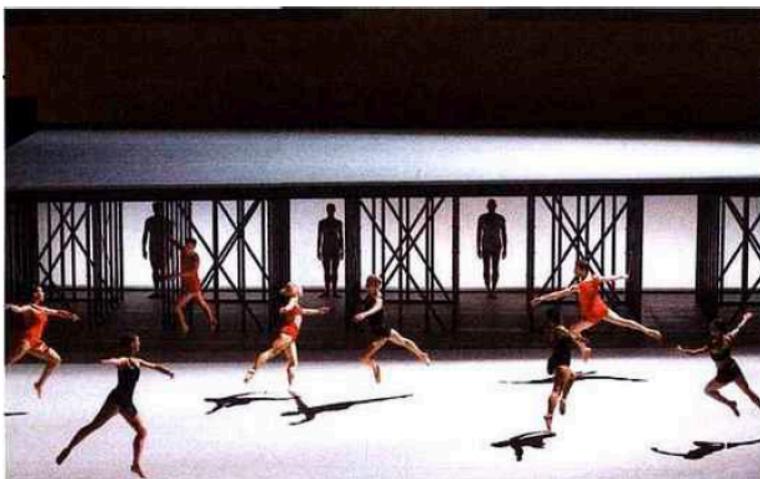
Démarche artistique, vérité de la vie, rupture avec les codes des deux côtés et engagement citoyen sont ici inséparables, pour créer des spectacles joyeux, hypnotiques et spirituels. Il en émane une force absolument singulière, comme dans « Corbeaux » où la transe du rituel dansé et chanté se mêle à un éloge de la folie au sens de sagesse et e liberté.

A l'opposé d'Ouizgen, on trouve Noé Soulier, jeune surdoué qui passe toutes sortes de structures musicales et chorégraphiques au peigne fin, les déconstruit et recompose avec sagesse et humour. Dans sa nouvelle recherche intitulée « Deaf Sound », il utilise sa capacité à ouvrir des portes et regarder des mondes depuis l'intérieur pour s'intéresser à l'univers perceptif des sourds par rapport aux sons. La langue des signes devient ici une orfèvrerie chorégraphique du geste.

Thomas Hahn

Photos: Sally Cohn / Nathaniel Tileston / Jurij Konjar / Sammy Landwehr / François Chaignaud / Hasnae El Ouarga

DANSE EN VRAC FESTIVALS



FESTIVALS

Festival d'Automne à Paris

7 septembre – 31 décembre 2016

Paris

Un festival sous le signe de Lucinda Childs, avec le programme *Early Works* dont *Pastime* par Mathilde Monnier mais aussi *Dance*, monument post-modern, *Available light* (scénographie de Franck Gehry), une *Grande Fugue* de 2016 et une exposition monographique! Hors l'hommage, des territoires inattendus s'ouvrent: ne manquez pas *Corbeaux* de Bouchra Ouizguen (voir Ballroom n° 9), femmes-matière et expérience sensorielle unique ou l'infra-danse de *Tordre*, réflexion corps de femmes par Rachid Ouramdane. Suivez le cheminement de Robyn Orlin vers l'universalité d'un parcours individuel a-normé *And so you see* ou la construction autour de signer l'audible par Noé Soulier et Jeffrey Mansfield, *Deaf sound*. Entrez

dans *La valse* de Raimund Hoghe, la juxtaposition chant géorgiens/ dancehall jamaïcain de Chaignaud et Bengolea ou *Quicksand*, de Robert Ashley et Steve Paxton. Choisissez votre état d'urgence corporel avec *danse de nuit* de Boris Charmatz à la friche industrielle Babcock ou *Para que o céu nao caia* de Lia Rodrigues (voir Ballroom n° 10), nourri du témoignage du chaman David Kopenawan et de la nécessité à réinventer le ciel. Enfin, laissez-vous surprendre par les *Études hérétiques* d'Antonija Livingstone et Nadia Lauron et leur féminisme dandy. *Ma-J. V.*

☎ 01 53 45 17 17

🌐 www.festival-automne.com

1 *AVAILABLE LIGHT* DE LUCINDA CHILDS PHOTO CRAIG T MATHEW
2 *INNESTI* DE LUIGIA RIVA PHOTO AXEL LÉOTARD
3 *LA BELLE ET LA BÊTE* DE THIERRY MALANDAIN PHOTO OLIVIER HOUEIX

Que voir au théâtre en novembre ?

Tous les spectacles à voir à Paris en novembre 2016

Noé Soulier - Deaf Sound

Théâtre  Centre national de la danse, Paris  mercredi 16 novembre 2016 - samedi 19 novembre 2016



S'il y a foule de spectacles séduisants durant ce Festival d'Automne à Paris, 'Deaf Sound' est définitivement l'un des plus intéressants et originaux. Le chorégraphe Noé Soulier, à qui l'on doit 'Royaume des ombres' ou 'Signe blanc', est ici bien épaulé par Jeffrey Mansfield, architecte et non-entendant, pour tenter d'explorer la perception des sons par les sourds en menant une enquête sur la façon d'entendre et d'exprimer l'audible. Pour cela, les deux hommes ont fixé « des paramètres et des qualités matériels permettant de baliser ce que ressentent ces personnes à l'écoute des sons ». Résultat ? Ils en ont tiré un long monologue traduit en langage des signes puis matérialisé, sur scène, par une chorégraphie millimétrée où chaque détail compte. Cela donne un spectacle tant sensoriel que poétique qui mérite, ne serait-ce que pour l'audace, qu'on fasse le déplacement.

PAR HOUSSINE BOUCHAMA

PUBLIÉ : LUNDI 5 SEPTEMBRE 2016

Les Inrocks – Du 14 au 20 septembre 2016

Deaf Sound par Noé Soulier

Avec *Deaf Sound*, Noé Soulier "convoque" l'architecte sourd Jeffrey Mänsfield pour enquêter sur les "*manières d'entendre et d'exprimer l'audible*". La langue des signes devrait servir de fil rouge mais pas seulement pour donner à voir des corps dans une dérive poétique. Noé Soulier surprend une fois de plus dans ses recherches sur le geste. Un des projets les plus intrigants de la saison. **P. N.**
du 16 au 19 novembre au Centre national de la danse de Pantin (93), dans le cadre du Festival d'Automne à Paris

CENTRE NATIONAL DE LA DANSE
CHOR. NOÉ SOULIER

FAITS ET GESTES

Noé Soulier domine ses chorégraphies de la voix et du geste pour faire parler le corps et invente une danse savante très amusante.



© Chiara Valle Vallomini

Faits et Gestes de Noé Soulier.

Noé Soulier, danseur, chorégraphe, et titulaire d'un Master en philosophie, interroge la manière dont on perçoit et dont on interprète les gestes à travers des dispositifs multiples : chorégraphie, installation, essai théorique et performance. *Mouvement sur mouvement* (2013), où il introduisait un décalage entre le discours et les gestes qui l'accompagnent de façon hilarante pour questionner l'élaboration du sens, le propulse en haut de l'affiche. Dans *Corps de ballet* (2014), la tension se situe entre l'intention et le mouvement du danseur... Il en profite au passage pour décortiquer la danse classique. Ces écarts 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. *Faits et gestes*, création pour quatre interprètes, continue, bien sûr, à creuser ce sillon. Cette fois il explore différentes façons d'interpréter le mouvement : actions orientées vers un but pratique, séquences chorégraphiques abstraites ou gestes porteurs de sens. **A. Izrine**

CND, 1 rue Victor-Hugo, 93500 Pantin.

Grand Studio. Du 16 au 19 novembre à 20h30.

Tél. 01 41 83 98 98.

Dans le cadre du Festival d'Automne.

Noé Soulier, giovane promessa della danza europea

Enfant prodige della giovane danza francese, Noé Soulier si forma presso la scuola di Anne Teresa de Keersmaecker P.A.R.T.S, dopo un lungo periodo di studio della danza classica. A questo percorso pratico si affianca la sua ricerca nel campo della filosofia coltivata presso l'Università Paris-Sorbonne.



Noé Soulier, Mouvement sur Mouvement – photo Chiara Valle Vallomini

Noé Soulier (1987) analizza il modo in cui il movimento è interpretato e percepito attraverso un approccio pratico e teorico. Il suo lavoro interroga la tradizione classica e contemporanea per produrre spettacoli, performance, installazioni e testi concepiti sempre nel segno della scrittura coreografica. Protagonista di questo novembre con *Removing* al Romaeuropa festival e la nuova produzione, *Faits et gestes* al parigino Festival D'Automne, Noé Soulier conferma la sua vocazione d'artista faro di una nuova generazione di coreografi. Se *Removing* continua la ricerca già avviata con *Mouvement sur Mouvement* (uno spettacolo del 2014), questa volta focalizzando l'attenzione sullo studio di gesti tratti dal quotidiano e privati del loro contesto, *Faits et gestes* nasce da osservazioni e spunti di ricerca del precedente *Removing*.

Prima di lasciare spazio alle parole dell'artista, registrate in un incontro informale il mese scorso, ricordiamo che Soulier è artista associato al CND (Centre National de la Danse, Parigi) fino al 2017.

Come si integrano teoria e pratica nei tuoi spettacoli?

Il mio percorso presso P.A.R.T.S. mi ha permesso di avere un approccio pratico a gran parte del repertorio della danza contemporanea: da William Forsythe a Trisha Brown, dalla stessa de Keersmaecker a Wim Vandekeybus. Avendo già studiato la danza classica e in parte anche la danza moderna, questa scuola mi ha permesso di acquisire una conoscenza pratica e abbastanza completa della danza occidentale.

Il nostro patrimonio coreografico è molto importante: ciò che cerco di fare attraverso le mie performance, i miei spettacoli e alcuni miei testi teorici è capire come instaurare un rapporto attivo con questa eredità. Data la mia età sono erede di una generazione di danzatori prevalentemente concettuali (penso ad artisti come Xavier Leroy, Jérôme Bel o Tino Seghal). Anche per questo ho deciso di approfondire lo studio del pensiero filosofico. Non volevo essere impressionato né tantomeno annientato dalla teoria, volevo al contrario padroneggiare il pensiero, avere un campo di riferimenti teorici meno esplorato, fare in modo che la teoria non servisse solo da giustificazione delle scelte coreografiche, ma fosse parte integrante dei miei lavori.



Noé Soulier, Removing – photo © Chiara Valle Vallomini

Qual è il rapporto tra teoria e pratica?

Cerco sempre di mantenere una certa autonomia tra teoria e pratica per far sì che la pratica non sia una semplice illustrazione della teoria, o al contrario, che la teoria serva da esplicazione della pratica. In questo momento, ad esempio, sto lavorando contemporaneamente a uno spettacolo [*Faits et gestes, N. d. R.*], e a un libro, che sarà pubblicato dalle edizioni del CND. Il libro è un'opera coreografica che prende la forma di un testo. Nello spazio del testo analizzo le forme di movimento che appartengono alle diverse pratiche coreografiche, sia classiche-moderne sia contemporanee. Sebbene sia lavoro concettuale – puro testo, privo di immagini e disegni – esso non tende alla smaterializzazione, bensì vuole restituire una corporeità al pensiero, in modo che vi sia poi un ritorno alla pratica.

***Removing* mette in scena movimenti interrotti, ma nel farlo offre allo spettatore un'idea di armonia e bellezza. C'è un rapporto con il classico nel tuo lavoro?**

Il mio primo approccio alla danza avviene attraverso gli studi classici al Conservatoire National Supérieur de Paris e poi all'École Nationale de Ballet du Canada. La danza classica resta per me un riferimento importante, soprattutto nella disposizione dei movimenti nello spazio. Quando si tenta di offrire attraverso la scena dei discorsi complessi è necessario renderli leggibili e fruibili per lo spettatore. Per *Removing* ho scelto un approccio "classico" nel modo di proporre il discorso coreografico. Ad esempio, esistono molte strategie per orientare lo sguardo, che appartengono alla danza da secoli e che utilizzo all'interno dello spettacolo: sequenze di movimento all'unisono, ripetizioni e un'omogeneità nel modo in cui i danzatori compiono i loro movimenti. La danza classica ingloba nel suo orizzonte di riferimento non solo delle modalità di movimento ma anche dei riferimenti culturali forti: le regole di galateo, il giardino alla francese o all'italiana, l'architettura del Rinascimento, la prospettiva, le linee dritte, la geometria ortogonale utilizzata per studiare lo spazio...

La danza classica è un riferimento molto importante, sebbene non tenti di riprodurre gli stilemi, la tengo sempre a mente.



Noé Soulier, Removing – photo © Chiara Valle Vallomini

Sei partito da gesti quotidiani per privarli di finalità. Come hai composto lo spettacolo?

Ho lavorato su quei movimenti che nella realtà hanno uno scopo pratico. Volevo che l'intenzione che dà origine al movimento fosse molto chiara per il danzatore che lo compie, ma, allo stesso tempo, che non fosse riconoscibile da parte dello spettatore. Infatti, se lo spettatore riconosce lo scopo di un'azione sarà portato a concentrarsi sull'aspetto narrativo del gesto o sulle sue motivazioni e non invece sulla qualità del movimento.

Nella prima parte della coreografia lavoriamo su tre azioni: picchiare, evitare e lanciare. Per sfuggire l'effetto "mimo" ci concentriamo su modalità innaturali di praticare i gesti: acchiappare oggetti immaginari, lanciare una parte del corpo come se potessimo distaccarcene, picchiare con parti del corpo di solito non utilizzate per quest'azione. Poiché tutti i movimenti scelti hanno in origine degli scopi pratici, entrano immediatamente in gioco le emozioni, e questa, per me, è una grande ricchezza.

Quali altri linguaggi hai messo in campo?

Nella seconda parte dello spettacolo riproduciamo le modalità di azione del Ju-Jitsu, un'arte marziale che si sviluppa attraverso prese e leve, ma eliminandone gli aspetti agonistici. Dal corpo a corpo tra i danzatori scaturisce una dimensione erotica e carnale molto forte agli occhi di chi guarda, ma completamente assente nell'esperienza di chi abita i movimenti.

Trovo molto emozionante quando una coreografia riesce a far emergere delle sensazioni intime senza rappresentarle o metterle in scena esplicitamente. Sono interessato al rapporto tra ciò che si può mostrare sulla scena e le sensazioni che si possono suscitare indirettamente nel pubblico.

Chiara Pirri



NOÉ SOULIER « JE SOUHAITE QUE MON LIVRE CONTRIBUE À ENRICHIR L'EXPÉRIENCE DU SPECTATEUR »

Le chorégraphe et danseur Noé Soulier est aujourd'hui au centre de toutes les attentions. Formé à P.A.R.T.S., titulaire d'un master de philosophie, il publie cet automne un livre, *Actions, Mouvements et Gestes*. L'ouvrage revient sur sa réflexion quant aux prismes d'attention du mouvement et de ses intentions : on se souvient notamment de sa pièce *Removing*, ébouriffantes d'élans dynamiques et souples, qui avait contribué à le faire découvrir au grand public. Rencontre avec le chorégraphe qui présentera au Centre National de la Danse à Pantin du 16 au 19 novembre 2016, sa dernière création *Faits et gestes*, dans le cadre du Festival d'Automne à Paris.

Une des premières questions que j'aurais souhaité te poser concerne le choix du titre de ton ouvrage : ces trois mots que tu accoles ici sont récurrents dans les titres de tes pièces : ont-ils une résonance particulière pour toi ?

Le titre ne s'est pas imposé immédiatement. En effet, mon livre essaime dans de nombreuses directions, et j'avais l'impression que le choix d'une expression pour les regrouper risquait de trop accentuer l'une d'entre elles. Ce titre en trois mots me donnait l'impression de pouvoir englober les différentes sphères d'analyses présentes dans le livre : il est lié aux trois manières d'appréhender le mouvement humain. Tout d'abord sous la forme d'une action, c'est-à-dire d'une intention, ce que je nomme un but pratique : lorsqu'on observe les mouvements de quelqu'un en fonction de leur but, en se demandant ce qu'ils permettent d'accomplir et quelles sont les intentions qui les motivent. On peut aussi les regarder en tant que mouvements, et s'interroger sur leurs qualités motrices : c'est ici peut être le mode de regard avec lequel on est le plus familier en danse. Le terme de geste désigne ici les mouvement porteurs d'un sens plus ou moins conventionnel, – poignée de main, arabesque, ou pantomime, par exemple. J'ai l'impression que le livre permet de naviguer entre ces trois modes de lecture, et oscille entre le point de vue de celui qui fait l'action, de celui qui la regarde et éventuellement de celui qui la conçoit. J'y développe des manières d'observer et d'interpréter les mouvements d'autrui, mais aussi d'appréhender et de vivre ses propres mouvements.

Comment as-tu alors choisi de mettre en exergue la citation de Michael Baxandall en exergue de l'ouvrage, qui suppose une certaine porosité entre le geste et le langage : a-t-elle été un leitmotiv pour l'écriture ?

Michael Baxandall insiste sur le fait que le discours sur une œuvre portent habituellement sur un objet auquel le lecteur aura accès : lorsqu'on commente un tableau, on ne fait qu'orienter l'attention du spectateur sur certains de ses aspects, son format par exemple. On ne donne donc pas d'informations qui ne seraient déjà présentes mais le contexte dans lequel on les dit tout comme la manière par laquelle on les montre, au travers des gestes et du langage, permet de dévoiler ce qui n'aurait pas forcément été vu. C'est une manière d'orienter l'attention que l'on retrouve je crois dans le livre : comment, en tant que danseur ou chorégraphe, dans la manière même d'exécuter ou de composer ou d'agencer les mouvements, on donne à voir certains aspects de ces mouvements. Je propose l'idée que le livre lui-même soit une œuvre d'observation, qui envisage de nombreuses manières de regarder les mouvements. Il me semble que lorsqu'on parle des œuvres d'art en tant qu'œuvre d'art, et non comme artefacts historiques ou socio-culturels, on se doit de prendre en compte la manière dont elles nous affectent. On produit un type de discours qui à mon avis, et qu'on le veuille ou non, appartient lui-même un peu à la sphère de l'art. Ce discours ne peut être réellement vrai ou faux : même si certaines théories sont parfois biaisées, ça ne les rend pas pour autant caduques d'un point de vue artistique, contrairement sans doute à n'importe quelle autre théorie, scientifique par exemple, parce qu'il prend place davantage dans le domaine de l'expérience, de ce qu'il permet d'éprouver au contact de ces œuvres. J'ai l'impression qu'on a souvent tendance à prendre une expérience comme point de départ, puis d'essayer de l'analyser et de la comprendre. Dans le livre, je m'intéresse plutôt au mouvement inverse : que nous permet d'éprouver telle ou telle manière de voir les choses ? Je propose des focales d'attention qui elles-mêmes viennent effectivement d'une analyse des pratiques chorégraphiques, qui d'habitude restent implicites ou en tout cas peu formulées. Ces outils de regard contribuent pour moi à donner une place plus active au spectateur et à lui offrir de multiples prises d'observation. Moi-même, lorsque je vois une pièce, j'essaie de trouver des manières de la voir qui lui donnent une certaine puissance.

Cet ouvrage serait-il alors un regard sur des œuvres ou précisément une œuvre à part entière ?

Il me semble que c'est une forme un peu hybride, qui relèverait de la théorie de l'art et plus spécifiquement de la théorie de la danse. Je pense que ce livre se trouve dans un espace encore peu développé, principalement parce qu'on ne possède pas de terminologie propre pour parler du mouvement. Je me concentre sur la facture du mouvement, sur ce qui fait qu'on perçoit que la qualité du mouvement est différente par exemple dans une pièce de Cunningham et de Trisha Brown, indépendamment de la composition, des thématiques ou de l'engagement politique. Cette facture du mouvement est malaisée à saisir, et l'une de mes ambitions était justement d'élaborer une méthodologie pour trouver des manières d'en parler. Le livre possède aussi une dimension plus philosophique, lorsque je réfléchis par exemple aux types d'actions sur son propre corps, et les formes d'intention que cela suppose. Le corps lui-même doit être regardé de multiples manières, à la fois comme une chose physique, mais aussi sensible, voire érotique. Il me semble cependant que toutes ces dimensions sont au service d'un projet artistique, d'une œuvre conceptuelle qui se met au service de l'expérience et de la perception. Les fondements conceptuels, philosophiques et théoriques me semblent en réalité interdépendants : leur entrelacement n'est pas artificiel mais témoigne de mon propre cheminement. Il me semble qu'un ouvrage de théorie de l'art peut tendre lui-même à devenir une œuvre, dans la mesure où il se propose comme une action dans le champ de l'art. J'ai lu de nombreux textes écrits non seulement par les danseurs, mais aussi plus largement par des praticiens du mouvement. Je trouve ces récits très stimulants, parce qu'ils développent leurs propres formes pour expliquer la théorie de leur travail. Ces récits me semblent complémentaires des ouvrages d'exégèse des critiques ou des historiens, mais je crois qu'on a aujourd'hui tendance à s'en méfier, sans doute sous l'influence d'une interprétation réductrice de la pensée barthésienne de la mort de l'auteur. Il me semble erroné de mettre de côté l'opinion de l'auteur en croyant ainsi accéder à l'œuvre en tant que tel. Pour moi, ce texte fait aussi référence aux comptes rendus de danse de Simone Forti, dans lesquels une œuvre chorégraphique prend la forme d'un très court texte aux accents davantage littéraires que conceptuel ou théorique. Forti propose une manière singulière de voir un événement qui n'appartient pas au champ de la danse mais qui le devient par la manière dont elle le contemple et le décrit, à la manière d'une danse. C'est ce que j'ai essayé d'exprimer à travers la notion de focales d'attention, qui seraient des manières de concevoir le corps et le mouvement que l'on pourrait employer pour regarder tout ce qui se trouve autour de nous et même pour prêter attention à nos propres mouvements.

**As-tu désiré t'inscrire dans la tradition de ce qu'on nomme les manuels de danse ?
Pourrait-on considérer ton livre comme un outil de composition du geste ou de la danse ?**

Je ne conçois pas vraiment mon livre comme un manuel : je le vois davantage comme une manière de partager une réflexion, une manière de voir les choses dont le but n'est pas forcément de permettre de faire quelque chose. Dans la notion de manuel, j'ai l'impression qu'il s'agit de donner des outils pour composer une pièce, par exemple. Si cet ouvrage peut être considéré comme tel, ce serait davantage un manuel pour le spectateur.

**Comment ce petit objet, cette proposition chorégraphique et littéraire prendrait place parmi
tes autres œuvres ? Se situe-t-elle dans la continuité des pièces chorégraphiques ou dans un
tout autre espace de création ?**

Toutes mes pièces sont liées les unes aux autres. Si dans le livre je ne parle jamais de mon travail ni de mes propres œuvres, il me semble qu'on y retrouve le cadre d'analyse et le mode de regard qui est à la source des autres pièces. Par exemple, une de mes premières pièces, *Idéographies*, employait de nombreux champs théoriques parfois contradictoires pour transformer presque en temps réel la manière dont le public prêtait attention à la situation scénique. Avec *Removing*, j'avais choisi de travailler sur des actions motivées par des buts pratiques, tout en désamorçant la reconnaissance de ces buts afin de faire apparaître certaines qualités motrices liées aux actions que je proposais, et qui auraient été invisibles si le but avait été accompli. De la même manière j'avais écrit un texte pour ma pièce *Mouvements sur Mouvements* qui était très proche des idées que je développe dans le livre. Cependant j'ai bien plus de place dans mon ouvrage, ce qui me permet de déployer davantage mes idées. J'avais déjà composé des textes pour *Mouvements sur Mouvements* et pour *Idéographies*. C'était une écriture davantage orale, qui naissait d'un plan détaillé que j'avais répété jusqu'à ce qu'il prenne forme à l'oral et que les phrases se cristallisent. Ça diffère beaucoup de l'écriture du livre. Cependant, ce qu'il pourrait y avoir de commun entre les deux serait mon souci constant d'exprimer mes idées de la manière la plus simple et la plus rigoureuse possible. Cette exigence m'oblige à pousser ma réflexion dans ses plus exigeants retranchements, pour l'amener vers des idées sans doute plus riches et plus intéressantes, en tout cas de manière à constituer un échafaudage théorique plus conséquent.

**Serait-ce alors une mise en mot de ce qui s'était fait par le geste avant ou davantage
l'imbrication des deux ?**

C'est plutôt un aller-retour, où le geste et le mot me semblent assez inséparables et agissent tous deux pour composer mon travail d'analyse et de fabrication, si je puis dire. Lorsque je crée une danse, je n'ai pas l'impression de tester une hypothèse théorique. Je souhaite plutôt faire l'expérience d'un rapport au mouvement et au corps qui m'intrigue, et comme je n'arrive pas à le formuler, je décide de travailler dessus. En ce moment, je m'intéresse à la puissance d'évocation d'un geste, à ce qu'il peut suggérer et comment il compose une expérience kinesthésique. Dès lors que ce n'est pas immédiatement identifiable, pas complètement représentable, je trouve cela stimulant. Avec le recul, certaines choses m'apparaissent plus clairement, mais je crois que je n'aurais pu les saisir avec un seul travail d'analyse conceptuelle. Cependant, le fait de formuler des outils théoriques, comme dans le livre la distinction entre type et occurrence, me semble très efficace pour arriver à décrypter des expériences qui restaient pour moi de l'ordre de l'intuition vague. En retour, le travail d'analyse compose pour moi une sorte de cartographie et dessine un champ qui organise les idées d'une certaine manière : certaines expériences y échappent, et ces zones troubles me donnent envie d'explorer de nouvelles pistes.

**Comment as-tu choisi d'intégrer des schémas à ton propos ? Parfois l'écriture s'interrompt
pour laisser place au dessin ou à des typologies : est-ce une impossibilité à dire ?**

J'aurais en effet pu faire de longs paragraphes pour décrire certaines situations ou certaines idées, mais cela me semblait pénible à lire, et je crois que les schémas sont plus compréhensibles. Cependant, ce ne sont que des schémas conceptuels : j'ai choisi de limiter le nombre de dessins, parce qu'il me semble que leurs caractéristiques visuelles auraient trop influencées le lecteur. Or je souhaitais qu'il fasse lui-même l'effort de visualisation, voire qu'il dessine à son tour les gestes dont je parle. Il me semble que c'est aussi un bon exercice. J'avais en effet le souvenir d'une pièce de Forsythe, *Synchronous Objects*, lors de laquelle apparaissent sur une vidéo des flèches pointées en temps réel sur certains éléments de la chorégraphie. Ce procédé me semble intéressant mais limité, dans la mesure où le regard est attiré par ces flèches : dès lors qu'elles disparaissent, le spectateur se retrouve démuné. Je crois qu'il faut au contraire l'amener à « incorporer mentalement » ces modes de regard, qu'il puisse les assimiler pour ensuite les réutiliser. Le livre permet, je l'espère, de modifier sa perception de la danse lorsque l'on voit une pièce, par exemple en se focalisant tour à tour sur les configurations géométriques ou mécaniques du geste, ou en regardant la définition locale ou globale du mouvement. Il me semble que cela peut contribuer à enrichir l'expérience du spectateur de nourrir ainsi son regard de mode d'observation différents, pour le rendre plus aiguisé et percevoir des différences très fines avec une plus grande acuité. J'ai l'impression que l'on a souvent tendance à focaliser son attention sur des ruptures de paradigme beaucoup plus visibles, celles qui remettent en question les codes mêmes du spectacle. Il me semble pourtant essentiel d'accorder de l'importance à ces minimes inflexions, au sein de l'expérience. Elles détiennent une richesse qui saute peut-être moins aux yeux mais qui pourtant nourrissent le travail du regard.

Comment as-tu élaboré tes prismes d'analyse du mouvement ? T'es-tu inspiré de théories déjà existantes, d'une pensée particulière du geste et de ses composantes ?

Le domaine de l'analyse du mouvement m'est finalement assez étranger, et je dois avouer que je pense que c'est une pratique qui reste assez confidentielle, en tout cas peu reconnue dans la communauté de la danse. Le travail de Laban était pourtant une référence très importante, qui cependant je crois a eu l'ambition, sans doute propre à son époque, de parvenir à trouver un système d'analyse du mouvement qui serait universel et qui permettrait de tout noter. Pour ma part, je tiens à considérer moins la notation du mouvement que ses prismes d'analyse et ses modes d'appréhension. C'est pour ça que j'insiste dans l'introduction du livre sur cette anecdote : lorsque j'ai découvert le style chorégraphique de Trisha Brown, je n'ai pu l'appréhender qu'à travers ma propre connaissance de la danse classique. Ce mode de perception m'était invisible, j'avais l'impression qu'il s'agissait simplement du mouvement, de la danse en général, alors qu'elle ne consistait qu'en une manière très particulière, en partie aussi déterminée par mon propre vécu et mon histoire socio-culturelle. C'est uniquement en se confrontant à une œuvre chorégraphique qui lui résistait que j'ai pu en prendre conscience. Sans que ma lecture classique du geste soit mauvaise, elle demeurait très partielle et contextuelle : j'ai alors souhaité découvrir autant de manières différentes que possible d'appréhender le mouvement. Je les collectionne ! C'est sans doute pour cela que j'ai tendance à choisir des modes d'analyse qui ont un certain niveau d'objectivité : non parce qu'ils seraient vrais dans l'absolu, mais parce qu'ils permettraient de faire s'accorder celui qui exécute le geste et celui qui le regarde : l'appréhension géométrique du mouvement me semble beaucoup plus aisée à partager qu'une lecture du geste qui se fonderait dans le plaisir de l'interprète, par exemple. Cependant, ce qui me semble intéressant dans ces modes de compréhension du mouvement demeure bien moins ce qu'ils définissent que ce qu'ils laissent ouvert.

Quels ont été tes champs de recherche et d'analyse privilégiés, les influences qui ont guidé ton travail ? Je crois reconnaître quelques références issues des savoirs somatiques, mais aussi des sciences cognitives et bien sûr de la philosophie, à laquelle tu as été formée à l'université. Comment intègres-tu ces lectures dans ton propre texte, dans lequel tu laisses une grande place aux citations et délègues finalement souvent la parole ?

Je crois que le texte est très polyphonique : il me semble que c'est une forme d'exercice qui me vient de la philosophie, de retenir le cheminement d'une idée chez un auteur et non son seul point d'arrivée. Les différentes étapes du raisonnement fonctionnent pour moi à la manière d'un puzzle, et de manière à ce qu'il compose suffisamment d'étapes pour que cela soit amusant de jouer avec. J'en ai fait l'expérience lorsque j'ai partagé mes idées dans des workshops : une fois assimilées, les gens peuvent jongler avec ces notions et se les approprier. Cela permet d'engager la discussion, parfois même de soulever des manques, des grains de sables qui viendraient mettre en péril la théorie. Je me souviens d'une danseuse qui m'avait par exemple expliqué que dans le théâtre nô, des interprètes vêtus de noir circulent au fond de la scène : ils agissent comme des techniciens et par convention les spectateurs ne les regardent pas. Je me suis longuement interrogé sur le mode de regard que cela supposait pour le spectateur, et je me suis par exemple aperçu que dans un orchestre, nous ne considérons pas le bruit des pages de la partition que les musiciens tournent comme faisant partie de la mélodie : cela m'a donné matière à réflexion. Je suis aussi fasciné par les sciences cognitives qui viennent parfois confirmer et préciser une expérience physique. ce champ de recherche, développé dans les années trente, s'appuie sur la découverte d'une classe de neurones liées à l'exécution de buts pratiques. Nos actions seraient codées dans notre cerveau en terme d'actions finalisées, bien plus que comme mouvement musculaire ou contraction articulaire. Cela m'a permis de prendre conscience qu'en effet lorsque l'on danse, le contrôle géométrique d'une action est très difficile : essayer de saisir une balle en ayant conscience de la coordination de nos doigts et de la préfiguration mentale de la forme de la balle relève de l'impossible ! En revanche, si l'on se concentre sur l'action à effectuer, ici attraper la balle, nous y parvenons bien plus aisément : je trouve alors très intéressant de voir comment une théorie scientifique peut nous apporter des modes de réflexion sur notre propre expérience auxquels nous n'aurions pu parvenir par introspection. Je dois aussi avouer que je suis fasciné par le rapport mystérieux entretenu par le monde physique et l'expérience vécue, qui demeure un mystère pour les études théoriques. Je m'efforce dans mon travail de sans cesse interroger la manière dont les connaissances peuvent affecter l'expérience et la capacité d'éprouver des émotions.

Depuis quand poursuis-tu ces réflexions théoriques, mais aussi pratiques et sensibles, sur le mouvement et sa perception ?

Certaines des idées développées dans le livre me tiennent à cœur depuis longtemps, au moins depuis ma formation à P.A.R.T.S. j'ai pu leur donner une expression plus théorique lorsque j'ai écrit mon mémoire de master en philosophie avec Frédéric Pouillaude, mais j'ai ensuite eu envie de leur donner un autre statut qu'un écrit académique. J'ai nourri ces idées de ma pratique de la danse, au travers de pièces comme *Mouvements sur Mouvements*, et le livre qui en résulte doit beaucoup à chacune de ces étapes. Cependant, ce qui est nouveau ici, c'est de considérer ce texte comme une œuvre : il me semble que mon livre constitue moins un écrit sur la danse qu'un écrit de danse, et c'est aussi pour cela que sa publication par le CND me réjouissait. L'équipe d'édition m'a laissé carte blanche mais m'a apporté un regard nouveau sur mon écrit. C'est sans doute pour cela que j'ai choisi un mode de présentation des idées très narratif : je parcours mes idées au rythme du lecteur, en alternant l'analyse et la pratique de manière à ce que les outils théoriques n'interviennent que pour structurer la réflexion. Comme la réflexion se construit au fur et à mesure, j'avais imaginé la lecture de ce livre comme un cheminement linéaire, mais il me semble qu'il est aussi possible d'isoler un chapitre, une idée par exemple grâce à l'index. Cet index est une des idées dont je suis le plus fier : il contient les principaux noms et thèmes, mais aussi les exemples et les notions. C'est une manière d'organiser les choses autrement, d'accéder directement à certaines notions par exemple à la sortie d'un spectacle, quand on éprouve le désir de relire un chapitre pour y retrouver une fraction du raisonnement.

Comment as-tu choisi d'intégrer certains chorégraphes à ta réflexion ? Tu mentionnes surtout je crois des artistes qui pourraient figurer au panthéon de la danse contemporaine : Trisha Brown, Cunningham, Yvonne Rainer : serait-ce pour créer une connivence avec ton lecteur ou pour partager avec lui les œuvres qui t'ont le plus touché ?

Je n'ai pas eu le souci d'être exhaustif dans le choix des œuvres que je mentionne : je pense que j'ai essayé de parler des œuvres et des gens qui ont proposé des modes d'appréhension du mouvement novateurs. J'ai aussi pris des exemples qui m'étaient familiers parce que je les avais vus ou dansés. Je mentionne beaucoup Forsythe parce que nous avons partagé le même plateau lors de ma création pour le ballet du Rhin. Entre le travail en studio et les répétitions, j'ai dû voir sa pièce *Workwithinwork* une vingtaine de fois, et je pense que j'ai vraiment affiné mon regard sur son travail : c'est une vraie expérience du regard ! Cependant j'ai laissé dans l'ombre de nombreux chorégraphes qui m'étaient chers, mais le livre n'est pas clos et pourrait les inclure un jour, je l'espère : j'adorerais proposer, sans doute plus tard, une histoire de l'art depuis le point de vue des modes d'appréhension du mouvement. Ce serait davantage une histoire de la chorégraphie que de la danse, qui prenne en compte l'évolution de la composition. Il me semble que ce prisme d'analyse serait intéressant pour rapprocher certaines œuvres, synthétiser des idées, au lieu de simplement égrener des faits.

Quel regard ont pu poser sur ton livre et tes idées les artistes que tu côtoies ? bien que tu aies eu déjà l'occasion de partager ta théorie dans des workshops, as-tu pu partager et dialoguer avec les danseurs sur les propositions que tu formules ?

J'espère que ce livre sera aussi l'occasion d'un dialogue, avec les spectateurs comme avec les danseurs. Ma réflexion n'est sans doute pas la plus proche des enjeux de mon époque : j'ai cette sensation, peut-être héritée du post-modernisme, d'une possible contemporanéité d'œuvres de différentes époques : je vois de nombreuses idées qui me stimulent dans *Le Lac des Cygnes*, par exemple ! Quant à mes contemporains, j'ai encore du mal à saisir comment leurs œuvres pourraient prendre place dans ma réflexion, sans doute parce qu'ils me sont trop proches : cela viendra, je pense, au fil de nos rencontres. J'ai vraiment la sensation qu'ils proposent quelque chose d'autre, de différent, sans doute des inflexions nouvelles mais dont je n'arrive pas encore vraiment à m'emparer.

Quels ont été les choix qui ont guidé l'invention du vocabulaire que tu utilises ? Tu emploies tour à tour des mots issus de champ de la danse et des termes exogènes, notamment la notion d'interprétation, qui est souvent remise en question en danse : quels ont été tes partis pris ?

Il me semble par exemple que le terme de focale d'intention est une création de ma part, en tout cas je ne l'ai pas lu ailleurs. J'ai eu le désir de constituer une terminologie propre à ce que je décris, qui n'utilise pas non plus des néologismes mais soit suffisamment compréhensible pour être ensuite réutilisable ailleurs. Quant à la notion d'interprétation, je crois qu'elle sous-entend le fait qu'on ne construit pas qu'un sens : on échoue si on tente de réduire l'œuvre à un unique message, puisqu'on met la danse à distance pour en faire le seul véhicule d'une idée. Je ne défends pas une conception sémiotique de l'art car je vois davantage l'œuvre comme un nœud, souvent contradictoire, d'expériences multiples. L'étude de son iconographie peut bien sûr être pertinente pour comprendre les symboles mis en jeu et donner accès à des dimensions de l'œuvre que l'on n'aurait pu saisir autrement, mais cela ne doit pas résumer l'expérience de l'œuvre, bien que cela y participe. C'est pour cela que le livre propose une multiplicité d'interprétations. Pour moi, cet effort d'interprétation n'est qu'une étape : mon but serait au contraire de proposer des outils qui puissent permettre d'en faire de multiples expériences et de naviguer au sein des œuvres qu'on pourrait voir. Cela constitue un cycle sans fin, qui pour moi illustre la complexité et la profondeur du travail du spectateur.

Comment as-tu choisi d'articuler ton ouvrage, qui s'ouvre sur une introduction très personnelle, presque autobiographique, puis ensuite s'étend vers un propos beaucoup plus théorique, presque dégagé de ta propre expérience ?

Le livre n'a pas de vocation autobiographique : j'ai bien moins tenté de me raconter que de partager mes idées. Cependant, je pense qu'on découvre beaucoup sur la personnalité et la sensibilité de quelqu'un à travers des textes théoriques. Je pense par exemple qu'on retrouve dans mon livre beaucoup d'indices sur la manière dont j'appréhende et je vis le mouvement, ce qui m'y touche et m'y intéresse : on peut y lire l'évolution de mes préoccupations. Plus largement cependant, le livre résulte d'une tentative théorique, pour saisir le commun, le point de convergence de l'expérience de chaque danseur. J'essaie de relever des structures générales, parce que je fais le choix de ne pas m'appuyer sur ce que chaque danseur ressent, individuellement. Bien sûr, chaque arabesque est unique, et chaque danseur qui fait une arabesque est unique. Malgré tout, quelque chose les rassemble, qui fait que l'on reconnaît la forme ou l'intention d'une arabesque, la spécificité de cette figure. Il me semble que le fonctionnement d'un pas comme l'arabesque se rapproche de celui de la grammaire d'une langue. Bien que l'on applique spontanément les règles du français, par exemple, nous ne sommes pas forcément capables d'en énoncer le fonctionnement. Les linguistes eux-mêmes peinent à en déterminer la structure et s'appuient sur des théories complexes comme la grammaire générative. Il s'agit pour eux d'explicitier des processus implicites, pour ensuite accéder à une conscience plus générale du phénomène. J'essaie de faire de même pour la danse, afin de parvenir à un niveau d'analyse inaccessible quand on se contente de demander danseurs ce qu'ils ressentent en exécutant un geste donné. Les réponses auraient été trop variées et je n'aurais moi-même pu faire part de ma propre expérience, trop personnelle. Il s'agissait alors de faire un détour, de prendre place derrière l'action au sein d'une structure sans doute peu accessible à l'interprète qui produit l'action. On accède au geste de manière médiate, en s'interrogeant sans cesse sur les critères et les prismes que l'on convoque.

As-tu alors souhaité, à travers cet ouvrage, remettre en question la posture de démiurge, voire le mythe de la création sensible très communément convoqué par les chorégraphes ?

Je n'ai pas eu le désir de mettre à terre ce mythe créatif de l'artiste, puisque je m'intéresse aussi à la perception du sensible et de l'émotion. Il me semble cependant qu'en essayant de l'aborder directement on échoue à le saisir et je crois que ce niveau d'analyse plus général et davantage structurel permet, sinon de le saisir parce que je crois que c'est impossible, du moins d'en faire l'expérience. Sinon, on bascule très vite dans un discours poétique, et je crois qu'ici Mallarmé est mieux armé que moi pour décrire la sensation de voir une danseuse ! Le travail subjectif de la langue poétique est très beau et très fort mais s'éloigne de ce que je tente de proposer : je cherche à analyser tout ce qui peut l'être pour arriver à ce que je ressens comme un cœur solide, qui résiste, mais dans lequel se trouve le noyau du sensible.

Quelle a été ta démarche lorsque tu as choisi de faire figurer l'analyse de la danse classique dans les premiers chapitres de ton ouvrage ? Est-ce que ça revient à la proposer comme un modèle du genre ?

Je crois qu'il y a plusieurs raisons à cela. En premier lieu, la danse classique a l'intérêt de constituer un vocabulaire partagé par tous ou presque : ce répertoire de pas, qui possèdent tous un nom et une identité, constitue un des systèmes de mouvement les plus développés que je connaisse. La technique de Cunningham par exemple, pourtant tout aussi connue, ne permet pas d'isoler une phrase de mouvement ou un geste : personne ne les a parfaitement en tête. Or il me semble que traiter du mouvement à l'échelle d'un seul pas est intéressant, pour déterminer la facture d'un geste singulier et non d'un vocabulaire général. De plus, décrypter la structure de la danse classique devient alors un moyen pour aborder certaines des innovations qui en découlent, que ce soit en héritage ou en opposition à ce vocabulaire. Il me semblait alors intéressant de pouvoir s'appuyer sur le classique pour envisager par exemple les rapports de Cunningham à Forsythe. Je pense, qu'on le veuille ou non, que la danse classique est très présente dans la danse occidentale, parce qu'elle est le mode de formation dominant des danseurs et spectateurs.

D'autre part, je crois que je me refuse à me plier à « l'artistiquement correct » : j'ai tout à fait conscience d'utiliser des références qui ne sont pas à la mode, pour tenter de me dégager des stéréotypes propres au langage chorégraphique. J'ai par exemple l'impression que la parole sur la danse, tant chez les chorégraphes que chez les critiques, mobilise souvent les idées de Foucault, Barthes ou Deleuze. Ces auteurs ont un statut de quasi-monopole, alors qu'ils développent un discours assez poétique dans sa forme, finalement assez dur à interpréter et bien plus encore à contester. Il me semble beaucoup plus rafraîchissant d'aller chercher des références que les gens ne connaissent pas forcément, parce que je trouve très autoritaire et agressif le fait de se sentir obligé d'exclure certaines références parce qu'elles ne feraient pas partie du corpus de la danse. Il me semble que ce sentiment est très partagé : aujourd'hui nous sommes nombreux à inclure dans nos réflexions des domaines de pensée aussi variés que l'anthropologie ou la philosophie, par exemple.

Quel serait alors le lectorat que tu as envisagé pour ton ouvrage ? Est-il principalement destiné aux initiés de la culture chorégraphique ou à tous les curieux ?

Je pense que chacun va trouver dans le livre des zones de confort différentes. J'ai tenté de n'exclure personne et d'avoir une approche suffisamment progressive des outils théoriques. Bien que certaines réflexions puissent peut-être paraître arides, il me semble qu'en prenant son temps, en complétant peut-être la lecture avec quelques vidéos, tout le monde peut en saisir le propos. Le texte joue je crois d'une certaine forme d'hybridité qui peut le rendre intéressant à la fois pour un spectateur curieux, pour un passionné de philosophie du corps, tout comme pour un danseur ou un chorégraphe.

Envisagerais-tu de mettre en scène ce texte comme l'a été par exemple la Conférence de Cage ?

Cela m'amuserait beaucoup qu'un metteur en scène se saisisse du texte, mais pour ma part je n'en ressens pas le besoin : je crois que je l'ai déjà trop vu ! J'apprécierais aussi qu'on lise ce texte chez soi, dans un contexte plus intime et loin des salles de spectacle, pour qu'il puisse par la suite nourrir l'expérience de chaque spectateur.

***Faits et gestes* (création 2016) du 16 au 19 novembre au CN D, avec le Festival d'Automne à Paris. Concept et chorégraphie Noé Soulier. Avec Anna Massoni, Norbert Pape, Nans Pierson et Noé Soulier. Lumière Léonard Clarys.**

***Actions, mouvements et gestes*, édité par le Centre National de la Danse (2016), collection Carnets, série 2.**

Photo © Chiara Valle Vallomini

Par Céline Gauthier

NOÉ SOULIER ET LES SONS

LE CHORÉGRAPHE A UNE PRÉDILECTION POUR LES SYSTÈMES QUI FONT LANGAGE. DANS «DEAF SOUND», SA NOUVELLE PIÈCE IMAGINÉE AVEC JEFFREY MANSFIELD, ARCHITECTE SOURD, IL DONNE À VOIR CE QUE LA LANGUE DES SOURDS N'A PAS PRÉVU.



é en 1987, Noé Soulier va avoir 30 ans. Et il reste l'un des chorégraphes les plus prometteurs et les plus captivants du monde de la danse. Son propos est toujours le même : prendre un système de code et le transformer en spectacle. Il a effectué cette démarche avec la danse classique, comme avec différentes gestuelles tirées du monde des sports. Il travaille pour cette



DEAF SOUND
CENTRE NATIONAL
DE LA DANSE

1, rue Victor-Hugo,
Pantin (93).

TÉL. :
01 53 45 17 13.

DATES :
du 16 au 19 nov.
à 20 h 30.

PLACES :
10 et 15 €.

création sur le langage des sourds, partant du constat singulier, effectué lors de sa rencontre avec Jeffrey Mansfield, que les sourds entendent d'une certaine manière, mais que la langue des signes ne prévoit pas de signes pour traduire ces sons particuliers. Avec Jeffrey Mansfield, le chorégraphe a cherché à définir la manière dont les sourds entendent « creux ou plein » selon la résonance, « large ou étroit » selon le nombre de sources. D'où une interprétation du son selon la manière dont il affecte le corps. En amoureux des langues, Noé Soulier fait la part belle à la subtilité de la langue des signes et la travaille jusqu'à ce qu'en émerge une forme. Le texte est fixé en collaboration avec Jeffrey Mansfield, dans un dialogue qui permet d'échapper aux limites de la langue des signes. Et d'établir un spectacle qui atteint l'émerveillement poétique devant le fonctionnement de la langue. ■

A. B.

Danse

*Sélection critique par
Rosita Boisseau*

Noé Soulier – Faits et gestes

20h30 (du mer. au sam.), Centre national de la danse, 1, rue Victor-Hugo, 93 Pantin, 01 53 45 17 17, festival-automne.com. (10-15 €).

T Avec cette nouvelle pièce, Noé Soulier donne les codes d'accès de son expérimentation. Il met à plat sur la scène différents types de mouvements, «*actions orientées vers un but pratique, séquences chorégraphiques abstraites ou gestes porteurs de sens*». Entre les trois, le cœur balance et les danseurs aussi, qui doivent faire miroiter les couleurs paradoxales que peut revêtir un même geste. Limpidité du mouvement, épaisseur du texte, ambivalence du sens, Noé Soulier décortique les apparences pour faire advenir un mouvant kaléidoscope.

Les corps en à-coups de Noé Soulier

A Pantin, la pièce « Faits et gestes » mise sur une écriture fragmentée

DANSE

Quel effort! Quelle tension! La nouvelle pièce du chorégraphe Noé Soulier, *Faits et gestes*, dégoupille une capsule de mouvements secs et rapides balancés à la volée. Une ligne d'énergie franche sans cesse brisée et recomposée qui laisse les quatre interprètes rincés et le public, secoué.

Présenté au Centre national de la danse, à Pantin, jusqu'au 19 novembre, dans le cadre du Festival d'automne, *Faits et gestes* donne suite à la recherche menée dans le précédent spectacle de Noé Soulier, *Removing*, qui s'inspirait entre autres d'un combat de jujitsu brésilien, redistribué par le chorégraphe dans un kaléidoscope explosif jusqu'à en diluer les références.

Le répertoire gestuel de ce nouvel opus, sous influence sportive encore mais pas que, déracine des actions de leur contexte comme des coups de pied, des lancers de

ballons (sans la balle!), des sauts... Elles sont présentées dans leur plus simple appareil, vidées de tout objectif apparent, coupées de leur sens et hachées menu jusqu'à l'abstraction. Sur un plateau vide et dans le silence le plus souvent, les quatre danseurs, dont Noé Soulier, mitraillent cette partition inconfortable d'élan stoppés nets, de retournements rythmiques inopinés, de frottements de textures contrastées... Chacun dans sa bulle, même si connecté avec les autres, ils moulinent les mêmes pas à leur fantaisie, suscitant des rencontres de hasard.

Incisif et musclé

Cette écriture fragmentée, parfois proche de la pantomime – influence classique de Noé Soulier passé par la case ballet –, bat en brèche l'idée de la fluidité souvent présente dans la danse, comme pour contrer tout risque d'enfermement dans un style trop repérable. A la tête de sa compagnie de-

puis 2010, il s'inscrit dans la tendance actuelle « citations et sampling » que pratiquent nombre de jeunes chorégraphes d'obédience conceptuelle, qui piochent dans des univers gestuels variés pour impulser leur désir de bouger.

Le vide qui entoure l'exécution complexe car souvent abrupte de *Faits et gestes* laisse parfois affleurer une narration secrète. Il se remplit aussi des accessoires que l'on imagine, leur absence entre les mains des danseurs se faisant très concrète. Ce paradoxe nourrit ce spectacle incisif et musclé qui se dépense sans compter à bifurquer et trouve pourtant la voie de l'émotion. ■

ROSITA BOISSEAU

Faits et gestes, de Noé Soulier.
Jusqu'au 19 novembre, à 20 h 30.
Centre national de la Danse,
Pantin. De 10 à 15 euros.
A lire : *Actions, mouvements et gestes*, de Noé Soulier. Carnets,
Editions CND. 15 euros.



FAITS ET GESTES, NOÉ SOULIER

Faits et Gestes, la dernière création du jeune chorégraphe Noé Soulier, porte de nouveau sur scène les expérimentations corporelles et kinésiques qui lui sont chères. L'attention portée au geste et à son initiation est sans cesse renouvelée, pour faire éclore leur portée symbolique ou expressive. Les quatre danseurs qui l'incarnent (Anna Massoni, Norbert Pape, Nans Pierson et Noé Soulier) s'y livrent comme sur un ring et font l'épreuve d'une gestuelle technique et impulsive pour laquelle aucun ne ménage sa peine.

La pièce s'affiche comme une succession de « scores », des actions abstraites ou plus imagées à travers lesquelles s'éprouve la distinction constitutive entre fait(s) et geste(s). Tout en laissant affleurer la fascination du chorégraphe pour l'émulation conceptuelle de la post-modernité américaine, les danseurs combinent à loisir les éléments d'une phrase commune, partition dynamique d'élans transmués en violentes ruades, de sauts décochés et d'impulsions projetés vers l'espace ou le sol. Tous partagent une énergie semblable, condensée en de puissantes impulsions, libérée par de brefs accents des genoux, claqués l'un contre l'autre. Leurs mouvements fouettent l'air et les danseurs semblent se mouvoir par constant déséquilibre : rarement immobiles, ils s'érigent sur la pointe des pieds dès qu'ils prennent contact avec le sol, prêts à jaillir. Dans le silence leurs pieds grincent sur le sol, ponctuent leurs respirations haletantes et la transpiration peu à peu colore leur t-shirts. Soulier fait le pari d'une danse ouverte, tendue vers l'espace, et les interprètes sont toujours visibles sur la scène ou en bordure de plateau : la pièce est parcourue de tensions spatiales et géométriques qui structurent les corps.

Les élans inachevés se succèdent et la répétition continue des mêmes ressources gestuelles confine quelquefois à une certaine fadeur : la danse peine à explorer la gamme infinie des variations d'intensité du mouvement. Dévoiler la pureté de ces formes conduit Noé Soulier à disqualifier le caractère expressif ou narratif de l'action et le spectateur peine à déceler des points d'accroche du regard ; pour jaillir sans cesse avec la même puissance les danseurs semblent convoquer toujours les mêmes centres d'initiation : les sauts naissent d'une secousse du bassin, d'une flexion du pied ou de la tête.

Si l'on regrette souvent que derrière l'action trop peu souvent la chair affleure, les solos donnent heureusement l'occasion à chaque danseur d'un peu plus se dévoiler. Les oraisons de Bach et Froberger en sont le ressort, qui donnent à éprouver des qualités gestuelles plus fines et sensibles, davantage expressives. La danse se fait trompe-l'œil et semble composer devant nous l'esquisse d'une langue de signes, où les jeux de regard se mâtinent de la charge expressive du geste des mains : chaque mouvement semble avoir pour principe de désigner, non de représenter. La danse devient tactile et les doigts longent leurs flancs, glissent ou effleurent la peau. Habilement ces instants solitaires donnent à éprouver l'intervalle et la distance possible entre les corps, qui parfois se rejoignent.

Le quatuor se nourrit de ces multiples structures et colore sa danse de duos complices ; les interprètes enfin s'autorisent quelques pauses et font l'épreuve de la présence immobile. Celle-ci donne à leurs gestes épaisseur et texture et dévoile l'ébauche d'une danse kaléidoscopique qui diffracte les gestes et les sons, au rythme de quelques notes de musique doucement égrenées.

Faits et gestes développe un propos quelquefois rugueux mais toujours ambitieux, heureusement porté par un quatuor de danseurs fougueux qui parviennent à trouver leur place hors des cadres imposés, au cœur même du mouvement.

Vu au Centre National de la Danse à Pantin dans le cadre du Festival d'Automne à Paris. Conception et chorégraphie de Noé Soulier. Avec Anna Massoni, Norbert Pape, Nans Pierson et Noé Soulier. Lumière et coordination technique : Léonard Clarys. Musiques : Johann Noé Jakob Froberger et Johann Sebastian Soulier Bach. Photo de Chiara Valle Vallomini.

Par Céline Gauthier



NOTES

GRAMMAIRE DE LA DISTANCE

Noé Soulier creuse le sillon de l'exploration du geste et de sa perception. Avec *Faits et Gestes*, il perd toutefois le spectateur dans une grammaire vidée d'affect. Le corps disparaît sous le geste.

Voilà qui est étrange et paradoxal, et qui entraîne d'autant plus de déception que le travail et la recherche du jeune chorégraphe sont indéniables : sa création **Faits et gestes** est une longue grammaire autour du geste, un spectacle syntaxe où chaque geste est un monème, une unité de sens, isolée et composée avec une autre ; où tous ces gestes découpés accouchent d'une identité somme de type syntème, c'est-à-dire une seule unité de sens globale, composée de multiples unités. *Faits et Gestes* n'est en réalité qu'un fait, qu'un geste, un unique mot qui donne à la proposition sa sémantique : ici le mouvement est l'élé. André Martinet semble s'être invité aux côtés du chorégraphe. Où réside alors ce paradoxe décevant ? Dans cette accumulation de gestes syncopés, volontairement inaboutis et interrompus, qui accomplissent une « sacralisation » du geste au détriment du corps.

Disparaissant derrière l'intelligence donnée au mouvement, derrière son intention, le corps n'est plus qu'un médium pour exprimer la pensée. Au final, ces quatre danseurs, généreux et précis (autant dans les chorégraphies écrites qu'improvisées) semblent aussi impassibles que le regard studieux du spectateur. Que Noé Soulier garde de son passage à P.A.R.T.S. un goût particulier pour la grammaire ou les assemblages mathématiques est assurément une chose respectable mais l'absence de corps, de vie ou de passion (ou l'absence de discours autour de cette triple absence) donne à *Faits et gestes* des contours presque trop universitaires...

En éloignant le corps de son langage chorégraphique au profit du mouvement, Noé Soulier cultive bien malgré lui une grammaire de la distance : entre le spectateur et le sujet. Seul l'esprit voyage, pas l'âme.

Rick Panegy

 Festival d'Automne 2016

 CND – Centre National de la Danse

FAITS ET GESTES

CONCEPTION ET CHORÉGRAPHIE NOÉ SOULIER

CENTRE NATIONAL DE LA DANSE - PANTIN

« "Faits et gestes" explore différentes façons d'interpréter le mouvement : actions orientées vers un but pratique, séquences chorégraphiques abstraites ou gestes porteurs de sens. »

SEULEMENT LE MOUVEMENT

— par Eric Beume —

Notre regard court sans s'arrêter sur les mouvements rapides et saccadés des interprètes. C'est ce à quoi dans « Faits et gestes », nouvelle création de Noé Soulier, les danseurs dont le chorégraphe fait partie veulent nous inviter : que le mouvement en tant que tel soit premier, c'est sur lui que l'attention du spectateur doit être portée. À cette fin, toute identification du but des mouvements interprétés doit être rendue impossible pour le public, amené à s'interroger sur les différentes lectures du mouvement quant à ses caractéristiques formelles, à son sens, à sa portée. S'enchaînent avec rapidité, dynamisme, précision et décontraction totale pour certains des interprètes élans, chutes, sauts et arrêts nets. Les quatre danseurs réussissent à nous captiver. Même si cela est peut-être contraire à la mission qui semble nous avoir été confiée, il est passionnant pour le spectateur de voir la multiplicité d'interprétations que l'on peut prêter aux mêmes enchaînements de mouvements selon la position ou la direction des danseurs sur le plateau. Un mouvement auquel on a donné le sens d'un élan de course peut sembler le prélude d'un coup porté lorsqu'il est exécuté près du corps d'un autre danseur. Plusieurs récits émergent. Les quelques moments accompagnés des oraisons funèbres du musicien baroque Johan Jakob Froberger, s'ils sont des respirations claires dans cette chorégraphie saccadée, n'apportent que peu à la pièce générale. La musique perturbe l'attention portée au mouvement. Si pour accompagner notre regard on lui préfère le silence, la respiration des danseurs, leurs glissements et frappés au sol, c'est que cette pièce est plus que réussie !

DANSE ET PHILOSOPHIE

— par Audrey Santacroce —

Comme chez ses aînées Lucinda Childs ou Trisha Brown, le travail de Noé Soulier flirte avec les mathématiques dans « Faits et gestes ». Mais le jeune chorégraphe passé par l'étude de la philosophie ajoute à un système de règles rigoureux l'utilisation de l'improvisation. Dans un cadre constitué de phrases de mouvements écrites, les quatre danseurs (dont Noé Soulier lui-même) sont libres d'évoluer comme bon leur semble, d'interrompre une phrase, d'en répéter une autre ou encore de se caler sur un partenaire. C'est donc à un travail qui allie une précision remarquable à une grande liberté que le public du Centre national de la danse assiste, se rappelant une fois encore que la danse, classique comme contemporaine, n'est pas qu'un affreux carcan empêchant les artistes comme les spectateurs de s'épanouir. La pièce chorégraphique présentée à Pantin creuse cependant un sillon plus cérébral que sensitif. En effet, Noé Soulier brouille les pistes afin que, si les gestes des danseurs soient souvent des gestes identifiables par le public comme des gestes du quotidien, leur but, lui, ne soit pas identifiable. Ainsi, c'est à un réel travail de décalage que se prêtent les interprètes de « Faits et gestes ». Il ne s'agit pas de susciter l'émotion mais de créer une réflexion sur le sens du mouvement et son élaboration. Inutile pour autant de s'effrayer du programme de Noé Soulier ou de le craindre inaccessible : il suffit d'attraper la main qu'il nous tend durant une heure pour se familiariser avec des concepts que ni lui ni nous n'avons fini de creuser.