

Interview Noé Soulier - *Ma Culture*

07 sept 2020

Avec *Passages*, Noé Soulier et six interprètes investissent l'espace de la Conciergerie à Paris pour créer une pièce destinée à s'adapter à chaque lieu de représentation. Écriture fragmentaire, organisation du mouvement dans l'espace, considération du sensible... à la lumière de cette création ultra-rapide (quelques jours sur place) le chorégraphe revient avec nous sur les principes pratiques et théoriques qui donnent corps à son écriture chorégraphique.

Au fil du temps vos pièces se répondent, se font écho ou creusent des lignes de questionnements, comment Passages s'inscrit dans cette continuité ?

Je me suis aperçu au fil des ans que certaines matières chorégraphiques apparaissent au moment de la création d'une pièce sans être forcément utilisées, pour des raisons dramaturgiques par exemple. Ce sont des modules qui existent donc de façon indépendante. Ces modules constituent en quelque sorte une partie secrète du répertoire, où l'approche du mouvement et de la composition sont aussi au travail. Pour *Passages* je me suis dit que ce serait intéressant que nous nous saisissions, avec les interprètes, de certains modules pour voir ce que l'on pourrait créer dans un lieu intéressant spatialement. D'où la Conciergerie, cette salle immense remplie de piliers qui n'ont pas tous la même épaisseur, ce qui crée des vides, des pleins et ce qui suscite visuellement l'idée de fragmentation, de perspective brisée, simplement quand quelqu'un passe derrière un pilier et disparaît par exemple. Il y a aussi le fait de partager un même espace avec le public. Le sol de la Conciergerie est très dur, en pierre froide, et ce rapport corporel au matériau est partagé par les danseurs comme par le public, contrairement à la salle où les uns sont dans des fauteuils molletonnés alors que les autres se trouvent sur un tapis de danse plastifié. Il y a quelque chose de riche dans le fait de partager la même situation corporelle avec le spectateur, dans l'appréhension de ce que ça peut générer comme mouvement. Par ailleurs *Passages* n'est pas une création au sens classique du terme car le temps de travail va être très court : cinq jours, alors que l'on crée une pièce en six à huit semaines d'habitude. L'idée est que *Passages* puisse être jouée dans tous types de lieux, avec des configurations différentes, comme en extérieur au festival Entre cour et jardins par exemple qui sera un contexte très différent de celui de la Conciergerie.

Qu'est-ce qu'un « module » exactement, une phrase chorégraphique, un morceau d'improvisation ?

Les modules sont très variés. Il peut s'agir de phrases chorégraphiques en effet, il y en a des dizaines et des dizaines car je travaille avec trente ou quarante phrases par pièce, un peu comme s'il existait énormément de thèmes et de mélodies différents au sein d'une même composition. Il y a aussi des logiques d'improvisation, des logiques de composition, des règles d'interaction entre les interprètes et des manières de générer du mouvement, que l'on peut solliciter pour créer de nouvelles phrases. Ce que j'appelle « modules » c'est tout cet ensemble.

Dans quelle mesure la présence du public que vous avez évoquée fait partie de votre dispositif de travail pour Passages ?

Il n'y aura pas d'intervention directe, tactile, envers le public, même si c'était possible. Des interactions participatives m'intéressent plutôt dans le cadre d'ateliers pour l'instant, ou à travers des partitions précises et partagées avec les spectateurs. Les spectateurs seront ici vraiment dans une position de spectateurs, regardant. L'action de regarder le mouvement est à mes yeux profondément corporelle et déjà participative. On a parfois l'impression que la perception est passive, réceptive, mais c'est très actif en réalité. La position d'être regardeur et non acteur d'une situation est très fertile, et génère quelque chose d'intéressant. Par contre le fait de se tenir dans le même espace que ceux que l'on observe change la donne, on a alors accès à une forme d'empathie, de résonance kinesthésique très différente d'une configuration plus frontale.

Vous parlez souvent d'une « écriture fragmentaire du mouvement » à propos de votre travail, qu'entendez-vous par là ?

Je m'intéresse au fait que notre expérience soit toujours fragmentaire, à la fois partielle et partielle. L'expérience de notre propre corps par exemple : il y a des parties que l'on ne peut pas toucher, d'autres que l'on ne voit pas, certaines qui sont beaucoup plus sensibles que d'autres... On n'expérimente jamais vraiment le corps ou le mouvement comme un tout. Lorsque l'on fait une action ou un mouvement dans la vie quotidienne, l'expérience n'est pas du tout homogène, il y a des zones de grandes intensités, d'autres à la limite de la conscience et d'autres complètement inconscientes. On se souvient parfois d'une expérience à la manière d'un film, avec une illusion de cohérence et de complétude alors que les sciences cognitives nous indiquent que la mémoire par exemple n'est pas une captation d'un moment mais sa recréation à partir d'éléments très parcellaires. La perception elle-même est comme cela, on produit une forme de cohérence à partir d'indices très fragmentaires du sensible. Dans les expériences les plus intenses cette cohérence a tendance à se fissurer un peu. Je trouve qu'il y a une grande poésie dans cette dimension faillible, parcellaire, particulièrement dans l'expérience du corps et du mouvement.

Comment dès lors rendre compte de cela à travers le mouvement dansé ?

J'utilise toujours des actions motivées par des buts pratiques, ce qui permet de mobiliser de manière spontanée le système moteur immédiat. Par exemple, si je frappe un objet imaginaire avec mon coude, mon corps s'adapte pour faire le geste sans que j'y pense, la motricité est déjà là. Cela m'intéresse d'utiliser cette motricité immédiate, pratique, intuitive. Et elle est partagée, que l'on soit danseur ou non, nous faisons en permanence des mouvements motivés par des buts pratiques. Et même au-delà de l'espèce humaine, puisque chasser, éviter, attraper est une sorte de patrimoine moteur que l'on partage avec de nombreux animaux. L'idée est donc de se greffer sur cette richesse motrice incroyable, dont on se rend peu compte. Pour rendre sensible cette dimension fragmentaire du rapport à l'expérience corporelle j'introduis une légère distorsion, ou un manque dans ce but pratique. Il peut s'agir par exemple d'éviter ou de frapper un objet qui n'est pas là en réalité, de ne pas finir un mouvement, d'utiliser une partie du corps qui n'est pas adaptée au but visé, de jouer

avec des séquences de directions qui mobilisent le corps comme une sphère à 360°, ce qui n'est pas possible dans la vie quotidienne... Ce sont des exemples de stratégies. Laisser un manque permet aussi de confier un aspect du mouvement à la spontanéité de l'interprète. Tout cela génère un vocabulaire de mouvements que je développe depuis dix ans maintenant et c'est un travail infini, une exploration qui n'a pas de limites.

Et comment composer ensuite à partir de cette attention portée à la fragmentation du mouvement ?

C'est l'autre ligne de force de mon travail, chercher l'organisation, les manières de structurer ces matériaux de mouvements. Depuis la pièce Faits et gestes en 2016 je me suis intéressé à la composition à travers l'improvisation des danseurs. C'est un travail qui apparaît à la fin des années 1970 avec Trisha Brown qui parle de chorégraphies « moléculaires », chez Forsythe aussi au tournant des années 2000 avec One flat thing reproduced. Ce qui est très différent pour nous aujourd'hui est l'accès facilité aux outils d'enregistrement, la disponibilité de la vidéo et sa possibilité de rediffusion immédiate. Aujourd'hui dans le studio tout le monde a un smartphone, et l'enregistrement vidéo nous permet de partir de phrases de mouvements connues et très maîtrisées par l'ensemble des danseurs, pour créer des situations d'improvisation avec une composition décentralisée qui s'élabore en temps réel, où chaque danseur va pouvoir prendre des décisions, rejoindre la phrase, créer un canon en la reprenant un peu plus tard, démarrer une autre phrase... une multitude de petites adaptations des danseurs les uns par rapport aux autres qui démultiplie les possibles. Il y a une vivacité intéressante dans l'improvisation, et j'ai commencé à fixer ces situations en vidéo, en me demandant à quel point il serait difficile de les reconstruire, ce qui est possible en réalité si chaque danseur apprend uniquement son chemin. Sur une partition avec six danseurs par exemple, on arrive à la fin à quelque chose de très écrit, mais personne ne connaît toute la partition, moi y compris, elle est distribuée sur l'ensemble des interprètes et n'existe que lorsqu'ils sont tous réunis, c'est une sorte d'intelligence commune.

Est-ce qu'il est nécessaire de travailler avec des interprètes qui ont un bagage technique très important pour ce travail, serait-il possible de travailler avec d'autres profils de danseurs ?

C'est une question qui me préoccupe. Je pense que mon travail demande une forme d'expertise motrice, mais il m'intéresse de travailler avec des danseurs qui ont traversé différentes histoires de la danse. Certaines personnes me touchent dans leur approche par la finesse de leur palette de mouvements, la gradation de ce qu'ils sont capables de faire. Nous partageons tous certaines formes d'expertise, la difficulté est de le percevoir. Si j'attrape une bouteille d'eau, la manière dont mes doigts ont préfiguré le geste, la coordination nécessaire, l'incroyable précision de la prise; tout cela est extraordinaire mais on ne le voit pas car nous sommes trop habitués à lire ces mouvements de manière pratique. C'est donc la distorsion, le décalage que l'on génère avec la quotidienneté qui demande de la technique, parce que l'on introduit quelque chose qui n'est pas organique. Et c'est là où j'ai souvent besoin de personnes outillées techniquement. Par ailleurs, j'ai fait une expérience qui m'a passionnée dans le cadre d'une résidence de recherche au MoMa PS1 à New York avec l'architecte Jeffrey Mansfield, qui est sourd. On a travaillé ensemble sur la

langue des signes et la perception des sons par les sourds. Cet architecte avait une expertise motrice hallucinante, qu'aucun danseur ne pourra jamais avoir. Parce que la langue des signes est sa langue maternelle, il avait une capacité à positionner les gestes dans l'espace, une précision dans le mouvement de ses mains qui était sublime. Là il y a quelque chose de très complexe et d'intéressant, qui se rapporte à ce que l'on ne peut pas apprendre, acquérir techniquement. Même en pratiquant des années et des années de langue des signes pour devenir interprète, ce sera toujours comme une deuxième langue, impossible d'avoir la même finesse.

Dans quelle mesure il vous intéresse aussi de convoquer ou de faire transparaître des histoires, des figures de la danse dans vos propres pièces, quelle place prend la notion d'héritage chorégraphique dans votre écriture ?

Comme danseur j'ai traversé plusieurs répertoires : j'ai fait beaucoup de danse classique dans mon enfance et mon adolescence, puis j'ai rencontré l'écriture de Trisha Brown, William Forsythe et Anne Teresa de Keersmaecker lorsque je suis passé par P.A.R.T.S. Entre ces chorégraphes, il y a des liens et des manières diverses de réagir à des modes d'appréhension du mouvement, que ce soit par la géométrie, la mécanique, l'anatomie, les buts pratiques... Il y a aussi plusieurs modes d'organisation du mouvement, centralisé ou décentralisé, des manières différentes de cristalliser des improvisations et d'approcher la composition. Je trouve tout cet héritage très complexe et très riche et j'ai l'impression qu'il n'est pas toujours travaillé, digéré ou abordé comme tel. C'est peut-être dû au fait que toute une génération d'artistes dans les années 1990-2000 ont complètement changé le prisme des problématiques, en étant davantage dans la mise en abîme et la critique du dispositif spectaculaire que dans le développement d'un vocabulaire chorégraphique spécifique. Je pense à Eszter Salomon, Boris Charmatz, Xavier Le Roy, Jérôme Bel... Quand j'ai commencé à créer, ce n'était plus possible à mes yeux de continuer dans cette voie là car il y avait un vrai risque d'académisation de cette critique. J'avais besoin de recréer un lien à une forme de tradition chorégraphique, qui réunit finalement une filiation de chorégraphes très différents les uns des autres, en allant de la danse classique à Trisha Brown en passant par Forsythe ou Yvonne Rainer, mais qui ont tous et toutes interrogé comment appréhender le corps et le mouvement, comment le structurer. J'essaye d'interpréter à ma manière l'héritage chorégraphique des dernières décennies à travers une forme théorique et créative, les deux étant très liées, puisque toute analyse est liée à un vécu, à des intuitions et à des expériences.

A quel point le regard extérieur du spectateur, qu'il connaisse ou non ces strates d'héritage chorégraphique est présent pour vous au moment de la création ?

J'ai l'impression d'y penser beaucoup. Au fond il y a quelque chose de profondément mystérieux dans le fait que l'on trouve une séquence de mouvements, un geste ou un état de corps important, urgent, fort ou émouvant et malgré tout, je cherche cet endroit-là. Je me demande toujours si ce que j'ai écrit, imaginé, vient générer une expérience intense. A travers toutes les stratégies que je développe, j'essaie d'arriver à un certain niveau d'intensité en réalité, pas au sens où le danseur doit être au maximum, mais dans une recherche de l'intensité de l'expérience. Je prends un exemple : cet été je regardais des

gens jouer au beach-volley sur la plage. Sans être sportifs professionnels ils essayaient en temps réel de se débrouiller avec le ballon qui arrivait, sans gestes techniques préfigurés. Il y avait quelque chose de poétique et de touchant dans leur manière de s'adapter à la situation. Je trouve ça fort de voir l'effort de la personne à travers l'action, de voir l'hésitation par exemple, il y a quelque chose de très expressif là-dedans. Dans le champ chorégraphique, j'ai l'impression de traquer certains types d'expériences physiques que je trouve à la fois très jubilatoires et très profondes, parce qu'elles nous donnent accès à la sensation d'être vivant, d'être là, d'exister, d'avoir un corps. A mes yeux la danse n'est pas très bien équipée pour raconter des histoires, mais elle est très à même de nous mettre pleinement dans ce rapport à soi, d'éprouver le fait d'être là. C'est un peu métaphysique mais c'est vrai qu'il y a une dimension philosophique dans la danse, parce qu'elle interroge l'expérience même du corps, qui est inséparable du fait d'être au monde.

Passages, chorégraphie : Noé Soulier.

Interprètes : Stéphanie Amurao, Lucas Bassereau, Meleat Fredriksson, Yumiko Funaya, Nangaline Gomis et Nans Pierson

Lumière : Victor Burel

Photo : Chiara Valle Vallomini