

# THÉÂTRE

---

# DE LA BASTILLE

---

76 rue de la roquette 75011 Paris  
0143574214 [www.theatre-bastille.com](http://www.theatre-bastille.com)

Dossier d'accompagnement

---

## DOSSIER DANSE

---

### NOÉ SOULIER

### LIZ SANTORO

---

**NOÉ SOULIER** 12 > 16 OCTOBRE 2015 à 21 h

**LIZ SANTORO** 29 JANVIER > 1ER FÉVRIER 2016 à 19 h 30

---

Nicolas Transy / Maxime Bodin (remplaçant)

01 43 57 57 17

[nicolas@theatre-bastille.com](mailto:nicolas@theatre-bastille.com)

Elsa Kedadouche

01 43 57 70 73

[elsa@theatre-bastille.com](mailto:elsa@theatre-bastille.com)

---

## CRÉDITS

---

---

## REMOVING (CRÉATION 2015)

---

de Noé Soulier

---

12 > 16 oct. à 21 h

**Conception et chorégraphie**  
Noé Soulier

**Interprètes**

Jose Paulo Dos Santos  
Yumiko Funaya  
Anna Massoni  
Norbert Pape  
Nans Pierson  
Noé Soulier

**Production – diffusion -  
administration**

Alma Office - Anne-Lise Gobin,  
Alix Sarrade & Pierre Reis

**Production déléguée**

ND Productions

**Coproduction**

CND, un centre d'art pour la  
danse – Pantin, Festival  
d'Automne à Paris, Maison de la  
danse – Lyon, TAP – Poitiers,  
Musée de la danse – Rennes,  
Centre de Développement  
Chorégraphique – Toulouse,  
PACT Zollverein – Essen

Noé Soulier est artiste associé au  
CND jusqu'en 2017.

Invité pour la première fois au Théâtre de la Bastille, Noé Soulier est un jeune chorégraphe plein de promesses. Mouvement direct, précis, l'énergie puisée au cœur du vivant s'affirme dans chaque mouvement. Dans cette nouvelle création, le chorégraphe souhaite travailler sur l'observation des mouvements du quotidien, tout en appréhendant le corps de l'autre, l'intérêt résidant entre les ressemblances et les discordances entre les différents corps-à-corps dévoilés sur scène, sur la musique du compositeur grec Iannis Xenakis.



© Chiara Valle Vallomini

---

## NOTE D'INTENTION

---

### L'observation des mouvements

L'observation des mouvements d'autrui peut susciter des expériences proprioceptives et kinesthésiques. J'aimerais explorer cet aspect de la perception du mouvement en travaillant à partir de mouvements définis par des buts pratiques : frapper, éviter, atteindre, etc. Contrairement aux mouvements définis de manière géométrique ou mécanique, il s'agit d'un vocabulaire de gestes que les danseurs partagent avec le public. On pense rarement à former une ligne avec sa jambe ou à laisser tomber le poids de son bras, tandis que la plupart de nos mouvements quotidiens sont motivés par des buts pratiques : atteindre un lieu, saisir un objet, éviter un meuble... Le fait de s'appuyer sur un vocabulaire commun permet d'accentuer l'empathie et la résonance kinesthésique.

Si l'on exécute simplement ces actions motivées par un but pratique, l'expérience du mouvement tend à s'effacer derrière la reconnaissance du but. Pour focaliser l'attention sur le mouvement, nous supprimerons les indices qui permettent de l'identifier avec certitude, par exemple, en ne réalisant que le début de chaque geste. On s'éloigne ainsi de l'exécution littérale de l'action ou du mime. Par exemple, une des séquences s'appuie sur une série de coups. Seul le début de chaque coup est exécuté. Le danseur s'interrompt avant que son mouvement ne soit accompli, en initiant le mouvement suivant. On garde ainsi pour l'interprète la définition du mouvement par le but pratique tout en supprimant pour l'observateur ce qui permet l'identification de ce but. Cela permet de capturer les caractéristiques motrices complexes liées à l'action de frapper : dynamique, impact, vitesse, investissement physique, affect, etc., tout en orientant l'attention sur le mouvement lui-même et non sur l'accomplissement du but.

L'interruption du danseur par lui-même crée un décalage entre son intention et l'action qu'il réalise. Son intention est en excès par rapport au mouvement qu'il exécute. Cet excès, ce débordement de l'intention sur l'action transforme le mouvement. Elle fait apparaître la manière dont le danseur se projette vers le but qu'il se donne. Nous explorerons ce décalage en travaillant sur des séquences de mouvements composées uniquement de préparations pour d'autres mouvements : prise d'élan avant un saut, un changement de direction ou une rotation. Le danseur se projette continuellement vers des mouvements qui ne viennent jamais. Cette ellipse constante permet de rendre visible l'intention du danseur, car celle-ci affecte les gestes qui précèdent l'accomplissement du but absent.

## Le corps de l'autre

Nous travaillerons aussi sur des actions orientées vers le corps de l'autre en nous appuyant sur le Jiu Jitsu brésilien. C'est un art martial qui se concentre principalement sur le combat au sol et les clés qui permettent de soumettre un adversaire en amenant une de ces articulations à la limite de ses capacités de mouvement. Des clés et des stratégies pour sortir de ces clés existent pour toutes les articulations. Le Jiu Jitsu brésilien représente en cela une exploration extrêmement poussée du corps en tant que structure articulée. Chaque adversaire appréhende le corps de l'autre comme un ensemble d'opportunités et de risques. Il est souvent difficile de comprendre ce qu'essaie d'accomplir chaque combattant lorsque l'on ne connaît pas cet art martial. Les mouvements n'évoquent alors pas une lutte mais plutôt un enlacement sensuel ou une action extrêmement précise sur le corps de l'autre, dont le but reste opaque. J'aimerais construire des séquences de mouvement à partir du répertoire de clés et de position du Jiu Jitsu brésilien. Les deux danseurs collaboreront dans l'exécution de cette séquence, contrairement aux situations de combat propre au Jiu Jitsu. Les actions sont principalement attraper, pousser, tirer, tordre, tenir, bloquer, etc. Les deux danseurs se contraignent mutuellement et c'est cette contrainte qui génère le mouvement. Ce duo serait ainsi à l'opposé du *Contact Improvisation* où le mouvement est généré par le partage du poids et le fait de suivre la direction prise par l'ensemble des corps. Attraper et contraindre l'autre est précisément ce qu'il faut éviter en *Contact Improvisation*. Dans cette recherche ce sera le moteur même du mouvement.

La composition s'appuiera sur différents niveaux d'unissons, sur différentes manières pour des séquences de mouvements d'avoir des paramètres communs : même structure géométrique dans l'espace, même type d'action, même partie du corps mis en jeu, etc. Les ressemblances peuvent être extrêmement fortes ou au contraire à peine perceptibles. Elles permettent de créer différents types de contrepoint (duo + solo, duo + solo + solo, duo + duo, etc.). J'essayerai de jouer sur les niveaux de densité visuelle, par des contrastes soudains, ou par évolution progressive. L'idée de densité visuelle (la quantité et l'hétérogénéité de l'information visuelle) vient de celle de densité sonore explorée par le compositeur Iannis Xenakis. Il me semble qu'elle offre un cadre suffisamment souple pour mener à bien la composition de cette recherche sur le mouvement.

Noé Soulier

---

## PRESSE

---

## BIOGRAPHIE

---

« Jeune pousse, Noé Soulier fait parler le corps [...]. « *Je ne me place pas en rupture, mais en décalage par rapport à l'héritage classique* », précise le jeune homme, qui sait ce qu'il veut et possède les mots pour le faire savoir. Sans ostentation, avec passion. »

**Rosita Boisseau, *Le Monde*,  
13 sept. 2014**

« Noé Soulier déchaîne un dispositif qui libère la perception d'un geste discursif, avec une réjouissante acuité, proche de l'ivresse. »

**Gérard Mayen, *Mouvement.net*,  
23 oct. 2013,  
à propos de *Mouvement sur Mouvement***

« Quand Noé Soulier montre du doigt le vide, on l'imagine qui décroche savamment la lune. Parce que ce vide pointé n'est pas seulement le prolongement du doigt, une extension du corps, il est la réalisation d'une intention, l'aspiration à un état. Passionnant discours en action sur le mouvement. »

**Brigitte Manolo, *DFDANSE*,  
7 nov. 2014**

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

---

## CRÉDITS

---

---

## RELATIVE COLLIDER

de Liz Santoro

---

29 janv. > 1er fév. à 19 h 30

dimanche à 17 h

### Conception

Liz Santoro et Pierre Godard

### Chorégraphie

Liz Santoro

### Texte

Pierre Godard

### Son

Brendan Dougherty

### Costumes

Reid Bartelme

### Avec

Pierre Godard  
Cynthia Koppe  
Liz Santoro  
Stephen Thompson

### Production

Le principe d'incertitude.

### Coproduction

Théâtre de Vanves, Atelier de Paris-Carolyn Carlson, Chocolate Factory, et Abrons Arts Center à New York City.

### Avec le soutien de

la DRAC Île-de-France, FUSED (French US Exchange in Dance), Le Point Éphémère, Jerome Foundation, Centre National de la Danse, et ImPulsTanz Festival (AT).

Création mars 2014

Dans *Relative Collider* que l'on pourrait traduire par *Accélérateur de particules relationnelles*, les corps en mouvement, comme magnétiques, sont comme des particules qui entrent en collision. Les danseurs reproduisent d'abord à l'infini des combinaisons, sur une base de séries en huit pas : tout part d'une chorégraphie des pieds assez simple, à laquelle viennent s'ajouter des éléments complémentaires, des variations, de plus en plus complexes. Structurée par des combinaisons d'apparence mathématique, cette pièce dansée de Liz Santoro, jeune chorégraphe new-yorkaise, est « *une expérience qui touche autant celui qui est observé que celui qui est en train d'observer* », provoquant ainsi une mise en relation et une collision des regards.



© Yasminah Addad

---

# ENTRETIEN

## AVEC LIZ SANTORO

---

### « Le regard est bien plus qu'une fonction oculaire »

---

Cet entretien avec la chorégraphe new-yorkaise est réalisé le 20 février 2014, à deux semaines de la création de *Relative Collider* à l'Atelier de Paris-Carolyn Carlson (8 mars).

**Votre pièce, *Relative Collider*, est très rigoureusement structurée, à travers des combinaisons d'apparence mathématique, de modules gestuels de base, par répétitions et variations. Vous êtes américaine, new-yorkaise. Dans un regard français, une telle structure peut résonner en référence à la grande séquence de l'abstraction formelle, caractéristique de tout un pan de la modernité chorégraphique américaine. Revendiquez-vous, en effet, cette référence ? Si oui, comment la prolongez-vous, ou la dépassez-vous ?**

Cette question m'intéresse puisque cette pièce m'amène à y réfléchir. Bien sûr la référence que vous évoquez a traversé ma propre expérience. C'est presque obligatoire pour quelqu'un qui baigne dans les questions et les pratiques de danse à New York. Toutefois, je ne ressens pas que cette référence soit vraiment active dans mon travail. Pas consciemment. Ce qui me nourrit principalement est une culture de l'attention, une observation de la façon dont le regard, mon regard mais tout autant le regard de tous, fonctionne, et ce que cela révèle de certaines attitudes, ou systèmes ; qu'est-ce qu'on peut comprendre à travers ça ? Les séries de comptes en huit que nous reproduisons indéfiniment dans nos pas sur le plateau ne sont, au bout du compte, que des objets, des outils. Ils ne m'intéressent guère en eux-mêmes. Je ne suis pas passionnée par leur forme. Dans cette pièce, j'ai commencé, voici un an, par la petite chorégraphie des pieds, et sa mise en série. Puis ce principe de base s'est développé, par adjonctions successives d'éléments complémentaires, en grand nombre. Et j'ai vu qu'on pouvait articuler mille choses de cette façon là. Après seulement, j'en suis venue à m'en saisir vraiment comme d'un système. Je n'ai pas posé préalablement un grand dispositif formel préconçu.

**Pouvez-vous alors développer ce que vous voulez explorer dans la fonction du regard, que vous venez d'évoquer ?**

Pourquoi nous posons-nous en face les uns des autres ? Pourquoi nous regardons-nous ? Pourquoi avons-nous besoin des autres, de leur regard ? Qu'est-ce que cela génère ? Voilà ce que je tends à mettre en œuvre. Admettons que j'effectue une action. Celle-ci changera de qualité, voire de signification, selon que je la réalise seule, ou selon qu'une autre personne me regarde faire cela, ou un groupe de cinq personnes, ou cinquante, ou deux cents (comme dans une salle de spectacle). Un phénomène en train de se produire est transformé par l'action du regard. Le système nerveux s'en trouve affecté. C'est une expérience qui touche autant celui qui est observé que celui qui est en train d'observer. Il y a là bien plus qu'une fonction oculaire. La personne en train d'agir se rend compte qu'on est en train de l'observer. La personne qui regarde se rend compte que quelque chose est en

train de se produire. Toute ma recherche consiste à me rapprocher au plus près de cette notion : qu'est-ce qui fonctionne, qu'est-ce qui nous touche et nous transforme à travers cette performativité réciproque du regard ? Comment nous en rapprocher le plus possible, être présent à cela, travailler une idée de présence déjà activée par la conscience d'un regard investi ? Cela ne concerne pas que le regard sur l'œuvre d'art. Cela joue entre humains, généralement. Et la question n'est pas de nous projeter vers ce qui est manifestement visible, je dirais même ce qui est voyant, comme le geste virtuose par exemple. Par ailleurs, cela se tient totalement en-dehors du registre de la narration, ou du psychologique ; en-dehors de l'émotivité ou du spectaculaire.

### **Faut-il aussi y rechercher une résonance politique ?**

Bien entendu, car il s'agit aussi de nous voir tous impliqués dans cette même situation d'échanges de regards investis, à égalité en quelque sorte. Quelle capacité avons-nous à nous concevoir comme tout le monde dans cette situation ? Cela pose d'ailleurs une question assez troublante, bouleversante, à l'artiste, qui tout de même engage quelque chose qui se situe hors du commun. Mais enfin, à la base, cette égalité de positions agissantes, que j'énonce, est très politique.

### **En quoi consiste l'expérience sensible du danseur qui se livre à l'exécution de ces modules minimaux et répétitifs ?**

Il ne s'agit pas d'une expérience rébarbative d'ascèse monacale ou d'astreinte robotique. D'ailleurs l'élaboration des séries et combinaisons de pas et de gestes s'est d'abord faite sur le mode du jeu dans le studio. À la base, ce qu'on fait est très simple ; à la portée de n'importe qui. Puis ce sont les combinaisons de rajouts, ou les retournements en palindromes, qui se font très compliqués. Le fait d'imprimer de légères variations vient perturber un système acquis et installé. Dans ce sens, il ne faut voir aucune froideur dans nos développements gestuels ; c'est au contraire chaud, vibrant, parce que cela se joue sur le quivive. Une très haute conscience de son action est requise pour l'interprète, qui ne reproduit jamais exactement le même motif au bout du compte. Si l'apprentissage de base est simple, tout est toujours à rejouer pour s'envisager selon des changements de points de vue, d'axes de regards, et pour reconfigurer les coordinations. Pour le danseur, il y a là une recherche très fine sur tout ce qui touche aux fonctions de contrôle du mouvement, en connexion avec le système nerveux. Bien entendu, un haut niveau d'écoute entre interprètes est requis...

**On utilise souvent cette notion d'écoute permettant une circulation coordonnée des actions entre danseurs sur un plateau. Mais pour rester dans votre problématique, il est à se demander si, dans ce cas, le recours à la notion d'écoute, renvoyant au registre auditif en définitive, ne gomme pas exagérément le fait qu'il s'agit aussi d'échanges de regards, dans le registre visuel. Ne pourrait-on pas paraphraser Yvonne Rainer, pour suggérer ici que le regard est un muscle qui tend l'action ? Pour aborder cela, il y aurait pas mal à s'intéresser aussi aux expérimentations et théorisations de Lisa Nelson.**

Tout à fait. C'est parce que je te regarde, parce que tu me regardes, que je comprends où je suis. Cette fonction est extrêmement puissante. Il faut donc aussi prendre garde à ne pas s'y laisser noyer, ne pas s'en trouver



dominé. Sur le plateau, il y a en cela un équilibre délicat : un excès de regard attentif porté sur un partenaire peut conduire à s'oublier soi-même et en définitive se tromper. Il y a ici des phénomènes passionnants de résonances, de contaminations, mais aussi de perturbations éventuelles, qui ont à voir avec le fonctionnement du système nerveux ; mais qui engagent aussi une effectivité de la relation humaine. Si quelque chose vient à se dérégler, est-ce moi-même qui me suis trompée, ou est-ce le partenaire à l'observation duquel je me tenais ? Et il y a là deux cents personnes qui sont en train de me regarder. Si je n'existe que par ton regard, se pose alors la question de comment j'existe aussi de manière autonome ; comment je me regarde moi-même, en définitive, en dehors de ton regard.

**Pouvez-vous expliciter le sens du titre de votre pièce : *Relative Collider* ?**

La dimension *relative* paraît assez évidente. Tout cela tient à la relation, en nous soumettant une figure triangulaire : ce triangle est constitué de la relation que j'entretiens avec moi-même, la relation que j'entretiens avec mes partenaires dans l'action, et enfin la relation existant avec toutes les autres personnes présentes, en train d'observer ; autrement dit, en ce qui nous concerne, la masse des spectateurs. Quant au *Collider*, il se réfère aux expériences scientifiques conduites à l'aide d'accélérateurs de particules. J'y vois une métaphore de la situation de représentation spectaculaire, qui produit une temporalité d'exception, comme saisie, soulignée, intensifiée. Dans ce temps travaillé se produisent des collisions à travers lesquelles jaillissent et rebondissent de nouvelles particules. Cela se poursuit sans cesse, mais ce phénomène a permis d'observer ce qui se passe à l'intérieur. J'envisage le spectacle comme cet accélérateur de regards qui se jettent les uns sur les autres, en produisant des effets qui permettent de révéler ce qu'on n'aperçoit pas dans le tout-venant du temps quotidien.

*Entretien réalisé par Gérard Mayen sur une commande de l'Atelier de Paris-Carolyn Carlson / Centre de développement chorégraphique dans le cadre de la résidence de création de Liz Santoro. Droits de reproduction réservés.*

---

## PRESSE

---

« *Relative Collider*, le spectacle de Liz Santoro et Pierre Godard, associe étroitement déconstruction post-moderne, émotion brute et profondeur du sens : ahurissante parabole où la chorégraphie des trois danseurs dégage au bout de près d'une heure de mouvements mécaniques et synchronisés au millimètre une vision d'humanité libérée aspirant à représenter ce qui la distingue. »

**Etienne Leterrier-Grimal,**  
*Le Matricule des Anges*  
nov.-déc. 2014

« *Relative Collider* est une pièce où les corps (ceux des danseurs : Liz Santoro, Cynthia Koppe et Stephen Thompson) et la voix (celle de Pierre Godard, situé, pendant toute la durée de la représentation, côté cour derrière un pupitre) mettent en place un système à la fois très construit, mais également très ouvert qui permet cette relation productrice de sens, un sens qui n'a pas de fin. »

**Charlotte Imbault,**  
*Mouvement.net*  
27 mars 2014

## BIOGRAPHIES

---

### Liz Santoro

Chorégraphe et danseuse américaine, Liz Santoro commence sa formation à la division professionnelle de la Boston Ballet School. Elle étudie ensuite les neurosciences à Harvard University, Cambridge, MA, où elle achève en 2001 une licence en biologie et en psychologie, tout en continuant à danser et à faire ses premières expériences de composition chorégraphique. Une fois son diplôme obtenu, elle décide de poursuivre sa formation en danse à New York, où elle étudie technique et répertoire à la Trisha Brown School, la danse classique avec Janet Panetta, ainsi que différentes techniques (improvisation, Body-Mind Centering®, et Alexander Technique dans le cadre de Movement Research). Comme interprète, elle travaille avec Ann Liv Young sur de nombreux spectacles, tant à New York qu'en Europe. Puis avec un certain nombre de chorégraphes, parmi lesquels Alexandra Bachzetsis, Jack Ferver, Philipp Gehmacher, Trajal Harrell, Sam Kim, Heather Kravas, Jillian Peña, Eszter Salamon & Christine de Smedt, et David Wampach. Elle participe également comme interprète au travail théâtral de John Jahnke/Hotel Savant, Charles Chemin et Pierre Godard, et collabore avec le plasticien Ryan McNamara. En 2009, elle commence à créer ses propres spectacles. Son travail, qui examine les rôles performatifs de l'attention et du regard, et met en question le rapport de tension qui s'établit entre regardant et regardé, a depuis été présenté à de nombreuses reprises : à la Judson Church par l'intermédiaire de Movement Research, à la St Marks Church dans le cadre de Danspace Project, Chez Bushwick, Dixon Place, Brooklyn Arts Exchange, à The Chocolate Factory, Dance Theater Workshop, au Théâtre de Vanves, à l'Atelier de Paris-Carolyn Carlson, au Museum of Arts and Design et à Impulstanz Festival. Elle a été lauréate d'une bourse danceWEB et obtenu le soutien financier de FUSED. Elle a été accueillie en résidence au Dance Theater Workshop, au sein du SKITE organisé par Jean-Marc Adolphe, au Point Éphémère et à Impulstanz Festival. Son premier spectacle a été nommé pour un Bessie Award en 2012 et a été salué par le New York Times comme « *a meticulous exploration of the female body* ». Sa deuxième pièce, *Watch It*, en collaboration avec Pierre Godard, a reçu un Bessie Award en 2013 dans la catégorie « Outstanding Production for a work at the forefront of contemporary dance ». Liz Santoro sera en résidence pour trois saisons au CDC / Atelier de Paris à partir de septembre 2015.

**Pierre Godard**

Après une formation d'ingénieur et un début de carrière dans la finance, Pierre Godard a travaillé au théâtre successivement comme technicien, assistant éclairagiste, accessoiriste, régisseur, assistant à la mise en scène et metteur en scène, aux côtés notamment de Jean-Michel Rabeux, Sylvie Reteuna, Sophie Lagier et Valère Novarina. Il collabore étroitement depuis plusieurs années avec Liz Santoro, et se consacre en particulier à la recherche de formes performatives en prise avec le langage. Il achève actuellement, en dialogue avec cette recherche, un Master en Traitement Automatique du Langage Naturel (TALN) à la Sorbonne Nouvelle, et séjourne ce printemps au LIMSI (laboratoire du CNRS) pour travailler sur des questions liées aux méthodes probabilistes utilisées en traduction automatique.

---

# LES AUTRES SPECTACLES DE DANSE

## THÉÂTRE DE LA BASTILLE / 15-16

---

### **SO YOU CAN FEEL**

Pieter Ampe / CAMPO

24 > 28 nov. à 19 h 30

### **SCÈNES POUR UNE CONVERSATION APRÈS LE VISIONNAGE D'UN FILM DE MICHAEL HANEKE**

El Conde de Torreñiel

24 > 28 nov. à 21 h

### **ATTENDS, ATTENDS, ATTENDS... (POUR MON PÈRE)**

Jan Fabre

9 > 13 mars à 20 h, dimanche à 17 h

### **DRUGS KEPT ME ALIVE**

Jan Fabre

15 > 19 mars à 20 h / relâche le 17 mars

### **PREPARATIO MORTIS**

Jan Fabre

21 > 23 mars à 20 h

### **BOB DYLAN**

Lisbeth Gruwez

16 > 19 mars à 21 h 30