

Noé Soulier, Thea Djordjadze,
Karl Naegelen ^{Angers-Berlin}

First Memory

dance/visual arts/music — premiere
La Raffinerie
1h15

danse
Charleroi

KUNSTENFESTIVAL DES ARTS
KUNSTENFESTIVAL DES ARTS
KUNSTENFESTIVAL DES ARTS

Presentation: Kunstenfestivaldesarts, Charleroi danse
Conception, choreography: Noé Soulier | With: Stéphanie Amurao, Lucas Bassereau, Julie Charbonnier, Adriano Coletta, Meleat Fredriksson, Yumiko Funaya, Nangaline Gomis | Music: Karl Naegelen, created and recorded by the ensemble Ictus: Tom de Cock (percussion), Pieter Lenaerts (double bass), Aisha Orazbayeva (violin), Tom Pauwels (guitar), Jean-Luc Plouvier (piano), Paolo Vignorelli (flute) | Stage design: Thea Djordjadze | Costumes: Chiara Valle Vallomini | Lights: Victor Burel | Choreography assistant: Constance Diard | Light technician: Benjamin Aymard | Sound technician: François Baron | Technical direction: François Le Maguer | Production and distribution manager: Céline Chouffot | Production officer: Emma Audichon
Production: Cndc – Angers | Coproduction: Kunstenfestivaldesarts, Montpellier Danse, Les Spectacles Vivants – Centre Pompidou, Festival d’Automne à Paris, La place de la danse CDCN Toulouse/Occitanie, Theater Freiburg | With the support of: Dance Reflections by Van Cleef & Arpels

Performances in Brussels with the support of the French Institute, the French Embassy in Belgium and The Alliance Française, in the frame of EXTRA (2022)

21.05	22.05	23.05	24.05
20:30	18:00	20:30	20:30

NL

In uw recentste creaties zoals *Removing* en *Faits et gestes*, bent u geïnteresseerd in wat omschreven kan worden als “niet spectaculaire gebaren”, praktische handelingen zoals werpen en vangen die getoond worden door het reduceren en fragmenteren van beweging. Met de creatie *First Memory* vertrekt u opnieuw van het ongrijpbare karakter van deze handelingen. Wat is de choreografische invalshoek, zowel qua behandeling en compositie, die u in deze creatie hanteert?

Er is inderdaad een vorm van continuïteit in *Removing*, *Faits et gestes* en *Les Vagues* rond het begrip gebaar. Het gebaar heeft iets heel rijks. Het kan een praktische actie zijn die getuigt van doelmatigheid, een manier van handelen in de wereld. De woordenschat die ik ontwikkel steunt op acties met een praktisch doel. Dat is van bij het begin een constante. Het is echter niet mijn bedoeling dagelijkse handelingen op de scène te brengen. De praktische handeling is een vertrekpunt voor mij, niet een doel op zich. Wat me interesseert is het enten van de choreografische woordenschat op handelingen die we allemaal beheersen. Deze praktische handelingen zijn aanwezig in het dagelijkse leven, in sport... Mijn benadering verschilt van die in de dans van bijvoorbeeld de avant-garde van de jaren 1970, die de dagelijkse handeling an sich wou tonen, of van de zeer formele aanpak die de beweging benadert in termen van geometrie of mechanica.

(...) Ik wil putten uit de betekenisvolle rijkdom van de lichamelijke ervaring, ze defamilialiseren waardoor ze zichtbaar wordt. Bepaalde van onze automatische manieren van kijken of ageren opschorten zodat de ervaring zichtbaar en tastbaar wordt, zodat we ze kunnen ervaren. Ik voelde me altijd al zeer aangetrokken tot de rijkdom van de verhouding tot beweging maar een andere dimensie werd me recent duidelijk. Als je erin slaagt deze perceptie te activeren, haar vanzelfsprekendheid ongedaan te maken, kan er een affectieve, emotionele herinneringverschijnen. Het is zonder twijfel van daar dat de titel *First Memory* komt. Het is een pre-discursief geheugen dat verwijst naar een *ervoor*: voor het automatisch of reflexief karakter van onze handelingen of lezing van de beweging van de ander. Onze eerste ervaringen zijn lichamenlijk en sterk verbonden met beweging.

(...) Volgens mij bestaat er een grijze zone die beweging kan helpen zichtbaar maken door ervaringen, die niet

door dezelfde regels als de taal beheerst wordt, gestueel te organiseren. Door het doorbreken van praktische doelen probeer ik eigenlijk bewegingen of opeenvolgingen van bewegingen te vinden die een vorm van intensiteit uitlokken. Deze intensiteit kan ik moeilijk definiëren maar als ze zich voordoet is het mogelijk ze vast te leggen. Het is moeilijk uit te lokken en even moeilijk vast te houden. Het is een onstabiel evenwicht. Maar het is de waarnemingshorizon die ik zoek. Het type ervaring dat dit teweegbrengt is van dezelfde orde als de emotionele ervaring die je hebt als je geraakt wordt door vluchtige fysieke details, de houding van iemand, zijn manier van zijn, van bewegen. Het is helemaal anders dan de aanblik van een algemene situatie. Zodra je er woorden aan geeft, als je de context of psychologie van een situatie beschrijft, sluit dit kader onmiddellijk het open perspectief, dit vluchtige moment van openbaring. Als we dit kader weghalen, krijgen we een veel meer caleidoscopisch gevoel, veel diffuser maar zeer intens.

Voor deze creatie werkte u samen met het Ictus ensemble et componist Karl Naegelen. Welke verhouding tussen choreografie en muziek speelt hier?

De samenwerking met Karl Naegelen en Ictus was intens en lang. Voor *Les Vagues* – ook al met Ictus – werkte ik aan een logische, gemeenschappelijke structuur: de muziek op de dans bouwen en de dans op de muziek. Hier gingen we totaal anders te werk. De muziek werd onafhankelijk gecomponeerd vanuit het idee de hoofdbewegingen die in de choreografie aanwezig zijn muzikaal te verkennen: ontwijken, slaan, werpen. Het gaat hier natuurlijk niet om een directe transpositie, door bijvoorbeeld de muzikanten te vragen de bewegingen te doen, maar eerder een structurele transpositie: hoe kan een muzikale structuur een geste zijn? Dit idee gaf Karl de mogelijkheid los te komen van de traditionele muzikale categorieën zoals melodie, harmonie, contrapunt, instrumentatie – of zelfs van hedendaagse categorieën zoals *noise* of spectrale muziek. Karl behandelde de muziek als een gebaar. Het begrip momentum staat centraal, zowel in de muzikale compositie als in de choreografie.

Het is een benadering van de muziek in termen van energie en beweging. Een zeer organische, viscerale muziek. De muziek werd onafhankelijk gecomponeerd. Vervolgens werden muziek en choreografie op het podium samengebracht. Het betreft hier trouwens een partituur die geschreven is voor opname en niet voor muzikanten live op het podium.

Nu we deze twee materialen hebben, de choreografie en de muziek, gaat het erom ze op elkaar te enten. De twee materialen zijn verbonden door de principes die aan het werk zijn en dat zorgt voor momenten waarop een gemeenschappelijke energie het overneemt.

Werd de samenwerking met kunstenaar Thea Djordjadze voor de scenografie ook opgebouwd vanuit het idee van de beweging?

(...) Wat me interesseerde was het idee om de ruimte op een architecturale manier te herconfigureren en zo zones van zichtbaarheid en onzichtbaarheid te creëren. Zowel voor de toeschouwers maar ook voor de performers zelf. Soms kan het publiek twee performers zien die elkaar niet kunnen zien maar zij kunnen op hun beurt een derde zien die het publiek niet kan zien. Dat zorgt voor een labyrint van blikken, een spel van relaties tussen dansers en kijkers rond het zichtbare en het onzichtbare. (...)

Het zijn handelingen die doen denken aan het stuk *Performing Art*, dat u maakte vertrekkende van bewegingen van de installatie van kunstwerken...

Inderdaad. In *Performing Art* betrof de herschikking van de ruimte vooral het opstellen van de werken, terwijl het in *First Memory* over de scheidingswanden gaat die de blik herschikken. Choreografisch gezien zorgt dat voor een tegenstelling tussen twee verschillende woordenschatten. De ene samengesteld uit getransformeerde praktische acties, de andere uit letterlijke praktische acties want het gaat over het verplaatsen van de wanden. Hierdoor kon ik vrij discrete momenten van synchronisatie bedenken: het draaien van een muur bijvoorbeeld loopt synchroon met een muzikale gebeurtenis en met een getransformeerd gebaar. Het gaat niet over het mengen van gebaren – zoals al dansend een muur bewegen, maar eerder over het verplaatsen van de aandacht door het integreren van manipulatieve handelingen binnen een netwerk van choreografische, sonore tekens – die ze op hun beurt transformeren. (...)

Samenvattend zou ik zeggen dat er twee dingen aan het werk zijn in de choreografie van *First Memory*: het verband tussen het intentionele en de motorische spontaniteit van de uitvoerder. Plus het feit dat alles onderworpen is aan onbepaaldheid, aan een vorm van gedeeltelijke definitie, die niet minder precies is, maar die een grotere plaats

laat aan de uitvoerders, aan de suggestie, de projectie, de verbeelding en aan het vermogen dat gebaren hebben om het denkbeeldige opgang te brengen. (...) De logica van fragmentatie, van de niet-eindigheid van de acties – reeds aanwezig in *Removing* – komt tot uiting in de frasen zelf. Ze speelt zich af in de gedecentraliseerde choreografische compositie en in de ruimtelijke constructie, in de zichtbare en onzichtbare zones gegenereerd door Thea's werk.

Opgetekend door Gilles Amalvi,
Maart 2022

BIO

Noé Soulier is geboren in Parijs in 1987 en studeerde dans aan het Conservatoire Supérieur National Musique et Danse de Paris, aan het École Nationale de Ballet in Canada en aan P.A.R.T.S. in Brussel. Hij behaalde een master in de filosofie aan de Sorbonne Universiteit (Parijs IV) en nam deel aan het residentieprogramma van Palais de Tokyo, Le Pavillon. In 2010 werd hij laureaat van de eerste prijs van de wedstrijd Danse Elargie, georganiseerd door het Théâtre de la Ville en le Musée de la Danse. Van 2015 tot 2019 was hij kunstenaar in residentie aan het Centre National de la Danse in Pantin. Zijn werk werd mogelijk gemaakt door onder andere het Festival d'Automne à Paris, het Kaaitheater, Tanz im August/HAU Berlijn, Théâtre National Chaillot, Centre Pompidou, PACT Zollverein Essen, Tanzquartier Vienna, Teatro Municipal Porto, CDCN Toulouse. Hij is choreograaf van de voorstellingen voor het Ballet du Rhin (*D'un pays lointain*, 2011), le Ballet de Lorraine (*Corps de ballet*, 2014), Fondation Louis Vuitton (*Movement materiel*, 2014), Los Angeles Dance Project (*Second Quartet*, 2017), en het Ballet de l'Opéra van Lyon (*Self Duet*, 2021). In juli 2020 werd hij directeur van CNDC Angers.

Thea Djordjadze is een Georgische kunstenares geboren in Tbilissi in 1971. Ze woont en werkt in Berlijn. Vanuit een persoonlijk poëtisch universum, maakt ze beeldhouwwerken en installaties. Haar werk baadt in historische, muzikale en literaire referenties, vertrekkend van visuele Georgische tradities naar de internationale avant-garde uit het begin van de 20^e eeuw. Haar praktijk wordt gekenmerkt door fragiliteit en procesmatigheid en ontbindt het idee van kunstwerk als vas-

te entiteit. De toeschouwers worden uitgenodigd om in het werk te treden, daar haar installaties ambigue interieurs zijn. Ze functioneren niet volgens de gebruikelijke regels en conventies maar wel werpen ze subtiel vragen op over onze perceptie van de ruimte. Haar werk was te zien naar aanleiding van een aantal belangrijke solo- en groepstentoonstellingen.

Karl Naegelen is een Franse componist geboren in 1979. Zijn muziek spruit voort uit een geduldige zoektocht naar geluidskwaliteit, gestimuleerd door directe samenwerking met muzikanten. Hij studeerde componeren aan het Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon en werd laureaat aan de Fondation Salabert. Hij is actief lid van het collectief en Europees label Umlaut, dat muzikanten verenigt die hedendaagse schrijf- en improvisatiepraktijken onderzoeken. Karl Naegelen schreef voor verschillende orkesten over de hele wereld en voor verschillende settings. Hij verkiest langdurige samenwerkingen.

Ictus is een Brussels hedendaags muziekgezelschap, dat sinds 1994 onder één dak huist met de dansschool P.A.R.T.S. en het gezelschap Rosas (geleid door Anne-Teresa De Keersmaeker). Met Rosas zette Ictus veertien producties op, van *Amor Constante* tot *Repertoire Evening*. Het gezelschap werkte daarnaast met andere choreografen, zoals Wim Vandekeybus, Maud Le Pladec, Noé Soulier, Eleanor Bauer, Fumiyo Ikeda. Ictus is een vast collectief bestaande uit een twintigtal muzikanten (onder wie orkestleider Georges-Elie Octors). Ictus koos vanaf het prille begin voor het gemengde statuut van “elektrisch orkest”, door bijvoorbeeld een klankingenieur aan te werven als instrumentalist. Ictus stelt elk jaar een seizoenprogramma samen, met de partners Kaaithheater en Bozar. Hierdoor kan het experimenteren met nieuwe programma’s voor een breed publiek dat houdt van theater, dans en muziek. Ictus verkent verder nieuwe formats en luistercontexten: heel korte of heel lange concerten, verrassingsprogramma’s (de Blind Dates in Gent), becomingcommentarierde concerten, concerten/festivals waarbij het publiek zich vrij kan bewegen tussen de podia (de befaamde Liquid Rooms die in heel Europa werden gespeeld). Ictus geeft muziek uit via zowel het label SubRosa als het platform Bandcamp en documenteert ook werk op een Youtubekanaal. Tenslotte leidt Ictus een studiecycclus: een Advanced Master in de vertolking van hedendaagse muziek in samenwerking met de School of Arts in Gent.

FR

Dans vos dernières créations, comme *Removing* ou *Faits et gestes*, vous vous intéressez à ce qu'on pourrait qualifier de « gestes non-spectaculaires » : des actions pratiques, comme le fait d'attraper, de lancer, qui sont exposées par des opérations de soustraction, de fragmentation. Avec cette création, *First Memory*, vous repartez du caractère insaisissable de ces actions : quel est l'angle chorégraphique – en termes de travail et de composition – mis en œuvre dans cette création ?

Il y a effectivement une forme de continuité entre *Removing*, *Faits et gestes* ou *Les Vagues* autour de la notion de geste. Il y a quelque chose de très riche dans le geste ; cela peut être une action pratique qui relève de l'efficacité, une manière d'agir sur le monde. Le vocabulaire que je développe s'appuie sur ces actions motivées par des buts pratiques – c'est une constante depuis le début. Pour autant, je crois que mon but n'est pas de faire apparaître des gestes quotidiens sur scène. L'action pratique est un point de départ pour moi – pas une fin en soi. Ce qui m'intéresse, c'est de greffer le vocabulaire chorégraphique sur un vocabulaire d'actions que l'on maîtrise tous·tes. Ces actions pratiques, elles sont présentes dans la vie quotidienne, dans le sport... Mais mon approche est assez différente de celle que l'on peut retrouver en danse – par exemple dans les avant-gardes des années 1970, qui essayaient de faire apparaître le geste quotidien en tant que tel – ou dans le cas d'approches très formelles, qui abordent le mouvement en termes de géométrie ou de mécanique.

(...) Il s'agit pour moi de m'appuyer sur la richesse signifiante de l'expérience corporelle, tout en la défamiliarisant pour qu'elle devienne visible : suspendre certains de nos automatismes de lecture ou d'action pour pouvoir rendre perceptible cette expérience, et l'éprouver. J'ai toujours été très attiré par la richesse de ce rapport au mouvement, mais une autre dimension m'est apparue plus récemment : lorsqu'on arrive à activer cette perception, à désamorcer son caractère d'évidence, une charge affective, émotionnelle, mémorielle peut apparaître. C'est sans doute de là que vient ce titre, *First Memory*. Il s'agit d'une mémoire pré-discursive, qui renvoie à un avant : avant le caractère automatique ou réflexe de nos actions ou des lectures du mouvement des autres. Nos premières expériences sont corporelles, et très fortement liées au mouvement.

(...) J'ai l'impression qu'il existe une zone grise que le mouvement peut aider à percevoir en organisant gestuellement ce vécu qui n'est pas régi par les mêmes règles que celles du langage. Par cette approche de disruption des buts pratiques, j'essaie au fond d'aller chercher des mouvements ou des séquences de mouvements qui déclenchent une forme d'intensité. J'aurais du mal à définir cette intensité, mais quand elle advient, il est possible d'en opérer une capture. C'est difficile à déclencher, tout aussi difficile à préserver – c'est un équilibre instable – mais c'est cet horizon perceptif que je recherche. Le type d'expérience auquel cela donne lieu est du même ordre que l'expérience émotionnelle que l'on peut faire lorsqu'on est touché par des détails physiques fugaces – la posture de quelqu'un, sa manière d'être, de bouger. C'est très différent de l'appréhension d'une situation globale. Dès qu'on pose des mots, que l'on décrit le contexte ou la psychologie d'une situation, aussitôt ce cadre referme l'ouverture perceptive – ce moment fugace de révélation. Si on retire ce cadre, on obtient une sensation beaucoup plus kaléidoscopique, beaucoup plus diffuse, mais aussi plus intense.

Pour cette création, vous avez collaboré avec l'ensemble Ictus et le compositeur Karl Naegelen. Quel type de rapport entre chorégraphie et musique met en jeu cette pièce ?

Nous avons travaillé très longuement avec Karl Naegelen et Ictus. Pour *Les Vagues* – déjà avec Ictus – j'avais travaillé sur une logique de structure commune : construire la musique sur la danse et la danse sur la musique. Là, nous avons procédé très différemment. La musique a été composée indépendamment, à travers l'idée d'explorer musicalement les gestes principaux qui sont présents dans la chorégraphie : éviter, frapper et lancer. Bien entendu, il ne s'agit pas d'une transposition directe, par exemple en demandant aux instrumentistes de faire ces gestes, mais plutôt d'une transposition structurelle : comment une structure musicale peut-elle être un geste ? Cette idée a permis à Karl de s'écarter de catégories musicales traditionnelles comme la mélodie, l'harmonie, le contrepoint, l'instrumentation – ou même de catégories plus contemporaines comme la matérialité des sons présente dans la *noise* ou la musique spectrale. Karl a traité la musique comme un geste. La notion d'élan est donc centrale, à la fois dans la composition musicale et dans la chorégraphie.

C'est une approche de la musique qui se perçoit en termes d'énergie et en termes de mouvement – une musique très organique, très viscérale. La musique a été composée indépendamment, puis la musique et la chorégraphie ont été réunies sur scène. Par ailleurs, il s'agit d'une partition conçue pour l'enregistrement – pas pour des musiciens live sur scène. Maintenant que nous avons ces deux matériaux – la chorégraphie et la musique – il s'agit de faire des greffes. Ces deux matériaux sont liés par les principes qui sont à l'œuvre, ce qui fait qu'il y a vraiment des moments où une énergie commune prend la scène.

Est-ce que la collaboration avec l'artiste Thea Djordjadze au niveau de la scénographie était aussi construite à partir de l'idée de geste ?

(...) Ce qui m'intéressait c'est l'idée de pouvoir reconfigurer l'espace de manière assez architecturale, de manière à créer des zones de visibilité et d'invisibilité – à la fois pour les spectateur·ices mais aussi pour les performer·euses entre eux·elles. Parfois le public peut voir deux performer·euses qui ne peuvent pas se voir – mais qui eux·elles, en voient un·e troisième que le public ne voit pas. Cela crée un labyrinthe de regards, un jeu de relations entre danseur·euses et spectateur·ices autour du visible et de l'invisible. (...)

Ce sont des gestes qui rappellent la pièce *Performing Art*, que vous aviez réalisée à partir des gestes d'installation d'œuvres d'art...

Tout à fait. Dans *Performing Art*, la reconfiguration de l'espace concernait principalement l'agencement des œuvres, alors que dans *First Memory*, ce sont ces cloisons, amenant à un réagencement du regard. Au niveau chorégraphique, cela produit une juxtaposition entre deux vocabulaires assez différents – l'un qui est composé de ces actions pratiques transformées, et l'autre d'actions pratiques littérales, puisqu'il s'agit de déplacer les cloisons. Cela m'a permis de penser des moments assez discrets de synchronisation : par exemple la rotation d'un mur va être synchronisée avec un événement musical et avec un geste transformé. Il ne s'agit pas de mixer ces gestes – par exemple de bouger un mur en dansant, mais plutôt de déplacer l'attention en intégrant les gestes de manipulation à l'intérieur d'un réseau de signes – chorégraphiques, sonores – qui les transforment à leur tour.

Pour synthétiser, je dirais que deux choses sont à l'œuvre dans la chorégraphie de *First Memory*: le rapport entre l'intentionnel et la spontanéité motrice de l'interprète. Et le fait que tout est soumis à l'indéterminé, à une forme de définition partielle – qui n'est pas moins précise, mais qui laisse une plus grande place aux interprètes, à la suggestion, à la projection, à l'imaginaire, et à la capacité qu'ont les gestes de déclencher cet imaginaire. (...) La logique de fragmentation, de non-finitude des actions – déjà présente dans *Removing* – se propage dans les phrases elles-mêmes; elle se joue dans la composition chorégraphique décentralisée, et dans la construction spatiale – avec les zones de visibilité et l'invisibilité générée par le travail de Thea.

Propos recueillis par Gilles Amalvi,
Mars 2022

BIO

Né à Paris en 1987, Noé Soulier a étudié la danse au CNS-MD de Paris, à l'École Nationale de Ballet du Canada, et à P.A.R.T.S. Il a obtenu un master en philosophie à l'Université de la Sorbonne (Paris IV) et participé au programme de résidence du Palais de Tokyo, Le Pavillon. En 2010, il est lauréat du premier prix du concours Danse Élargie, organisé par le Théâtre de la Ville et le Musée de la Danse. De 2015 à 2019 il est artiste en résidence au Centre National de la Danse à Pantin. Ses créations ont été coproduites, entre autres, par le Festival d'Automne à Paris, le Kaaitheater, Tanz im August/HAU Berlin, le Théâtre National de Chaillot, le Centre Pompidou, PACT Zollverein Essen, Tanzquartier Vienna, Teatro Municipal do Porto, CDCN Toulouse. Parallèlement, il chorégraphie des pièces pour le Ballet du Rhin (*D'un pays lointain*, 2011), le Ballet de Lorraine (*Corps de ballet*, 2014), la Fondation Louis Vuitton (*Movement materiel*, 2014), Los Angeles Dance Project (*Second Quartet*, 2017), et le Ballet de l'Opéra de Lyon (*Self Duet*, 2021). En juillet 2020, il prend la direction du Cndc-Angers.

Thea Djordjadze est une artiste géorgienne née à Tbilissi en 1971 et installée à Berlin. Elle crée des sculptures et des installations à la poésie singulière. Ses œuvres sont imprégnées de références historiques, musicales et littéraires, allant des traditions visuelles de sa Géorgie natale

à l'avant-garde internationale du début du XX^e siècle. Le caractère fragile et processuel de sa pratique dissout la notion de l'œuvre comme entité fixe. Dans son travail, les spectateur·ices sont invité·es à entrer dans l'œuvre elle-même, ses installations étant des intérieurs ambigus. Ne fonctionnant pas selon des règles habituelles et connues, elles visent à susciter un questionnement subtil de notre perception de l'espace. Ses œuvres ont été présentées à l'occasion d'importantes expositions personnelles et collectives.

Karl Naegelen est un compositeur français né en 1979. Sa musique est le fruit d'une patiente recherche de qualités sonores, nourrie par un travail en étroite relation avec les musiciens. Diplômé en composition du Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon et lauréat de la fondation Salabert, il est un membre actif du collectif et label européen Umlaut, qui réunit des musiciens questionnant les pratiques contemporaines de l'écriture et de l'improvisation. Karl Naegelen a écrit pour de nombreux orchestres de par le monde et différentes formes scéniques. Il privilégie les collaborations au long cours.

Ictus est un ensemble de musique contemporaine bruxellois, qui cohabite depuis 1994 avec l'école de danse P.A.R.T.S. et la compagnie Rosas (dirigée par Anne-Teresa De Keersmaecker), avec laquelle il a déjà monté quatorze productions, de *Amor Constante* à *Repertoire Evening*. L'ensemble a par ailleurs travaillé avec d'autres chorégraphes : Wim Vandekeybus, Maud Le Pladec, Noé Soulier, Eleanor Bauer, Fumiyo Ikeda. Ictus est un collectif fixe d'une vingtaine de musiciens cooptés (dont le chef d'orchestre Georges-Elie Octors). Ictus a parié dès ses débuts sur la mutation irréversible des ensembles vers le statut mixte d'orchestre électrique, en engageant par exemple un ingénieur du son régulier au rang d'instrumentiste. Ictus construit chaque année une saison à Bruxelles, en partenariat avec le Kaaitheater et Bozar. Cette saison permet d'expérimenter de nouveaux programmes face à un public cultivé mais non spécialisé, amateur de théâtre, de danse et de musique. Ictus travaille la question des formats et des dispositifs d'écoute : concerts très courts ou très longs, programmes cachés (les Blind Dates à Gand), concerts commentés, concerts-festivals où le public circule entre les podiums (les fameuses Liquid Room présentées dans toute l'Europe). Ictus partage

ses sorties discographiques entre le label SubRosa et la plateforme Bandcamp, tout en documentant son travail sur une chaîne Youtube. Ictus anime enfin un cycle d'études : un Advanced Master dédié à l'interprétation de la musique moderne en collaboration avec la School of Arts de Gand. Plus d'informations, un blog et beaucoup de matériel audio sont disponibles sur le site.

EN

Gilles Amalvi: In your latest creations, like *Removing* or *Faits et gestes*, you're interested in what could be described as 'non-spectacular gestures' – practical actions, such as catching or throwing, which are exposed through operations of subtraction, of fragmentation. With this piece, *First Memory*, you start again with the elusive character of these actions. What is the choreographic angle, in terms of work and composition, implemented in this creation?

Noé Soulier: There is indeed a form of continuity between *Removing*, *Faits et gestes*, and *Les Vagues* around the notion of gesture. There's something very rich in the gesture; it can be a practical action that has to do with efficiency, a way of acting in the world. The vocabulary I'm developing is based on actions motivated by practical goals – this has been a constant since the beginning. However, I believe that my aim is not to bring everyday gestures to the stage. The practical action is a starting point for me, not an end in itself. What interests me is to graft the choreographic vocabulary onto a vocabulary of actions that we have all mastered. These practical actions, these are present in everyday life, in sports... But my approach is quite different from that which can be found in dance – for example in the avant-garde works of the 1970s, which tried to make the everyday gesture appear as such – or in certain very formal approaches, which address movement in terms of geometry or mechanics.

(...) For me, it is a question of relying on the significant richness of the bodily experience, while defamiliarising it so that it becomes visible: suspending some of our automatic ways of reading or acting in order to be able to render this experience perceptible, and to feel it. I've always been very attracted by the richness of this relationship to movement, but another dimension has appeared to me more recently: when we manage to activate this perception, to defuse its obviousness, an affective, emotional, and memorial charge can appear. This is undoubtedly where the title *First Memory* comes from. It is a pre-discursive memory, which refers to a 'before' – before the automatic or reflexive nature of our actions or readings of the movement of others. Our first experiences are bodily, and very strongly linked to movement.

(...) I have the impression that a grey area exists that movement can help to perceive by gesturally organising

this experience that isn't governed by the same rules as those of language. Through this approach of disrupting practical goals, I am basically trying to find movements or sequences of movements that trigger a form of intensity. It would be difficult to define this intensity, but when it happens, it is possible to capture it. It's difficult to trigger, equally difficult to preserve –it's an unstable balance– but it is this perceptual horizon that I'm seeking. The kind of experience it gives rise to is of the same order as the emotional experience you can have when you're touched by fleeting physical details –someone's posture, their way of being, of moving. It's very different from the apprehension of a global situation. As soon as we put words to it, describe the context or the psychology of a situation, this framework immediately closes the perceptual opening –that fleeting moment of revelation. If we remove this framework, we obtain a much more kaleidoscopic sensation, much more diffuse, but also more intense.

For this creation, you collaborated with the Ictus Ensemble and composer Karl Naegelen. What sort of relationship is there between choreography and music in this piece?

We've worked with Karl Naegelen and Ictus for a long time. For *Les Vagues* –already with Ictus– I had worked on a common structural logic: building the music on the dance and the dance on the music. Here, we proceeded very differently. The music was composed independently, through the idea of musically exploring the main gestures that are present in the choreography: avoiding, hitting and throwing. Of course, this is not a direct transposition –as in asking the instrumentalists to make these gestures– but rather, a structural transposition: how can a musical structure be a gesture? This idea allowed Karl to move away from traditional musical categories such as melody, harmony, counterpoint, instrumentation, or even more contemporary categories such as the materiality of sounds present in noise or spectral music. Karl treated music as a gesture. The notion of momentum is therefore central, both in the musical composition and in the choreography.

It is an approach to music that's seen in terms of energy and in terms of movement –very organic, very visceral music. The music was composed independently, then the music and choreography were brought together on stage. Furthermore, it's a score designed for recording, not for live

musicians on stage. Now that we have these two materials – the choreography and the music – it is a question of grafting. The two materials are linked by the principles at work, so there are truly moments when a common energy takes over the stage.

Was the collaboration with artist Thea Djordjadze on the scenography also based on the idea of gesture?

(...) What interested me was the idea of being able to re-configure the space in a rather architectural way, so as to create zones of visibility and invisibility – both for the spectators and for the performers themselves. Sometimes the audience can see two performers who cannot see each other, but those two can see a third performer that the audience cannot see. This creates a labyrinth of glances, a play of relationships between dancers and spectators around the visible and the invisible. (...)

These gestures are reminiscent of your piece *Performing Art*, which involved the gestures of installing works of art...

That's right. In *Performing Art*, the reconfiguration of the space was mainly about the arrangement of the artworks, whereas in *First Memory*, it's about these partition walls, leading to a rearrangement of the gaze. At the choreographic level, this produces a juxtaposition between two quite different vocabularies – one composed of these transformed practical actions, and the other of literal practical actions, since it is a question of moving the partitions. This allowed me to think about the fairly discrete moments of synchronisation: for example, the rotation of a wall would be synchronised with a musical event and with a transformed gesture. It is not about mixing these gestures – like moving a wall while dancing – but rather, of shifting the attention by integrating manipulative gestures into a network of signs – choreographic, sonic – which in turn transform them.

(...)

To summarise, I would say that two things are at work in the choreography of *First Memory*: the relationship between the intentional and the motor spontaneity of the interpreter. And the fact that everything is subject to indeterminacy, to a form of partial definition, which is not less precise but which leaves more room for the interpreters – for suggestion, for projection, for the imaginary, and for

the capacity of the gestures to trigger this imaginary. (...) The logic of fragmentation, of the non-finiteness of actions –already present in *Removing*– is propagated in the phrases themselves; it is played out in the decentralised choreographic composition, and in the spatial construction –with the zones of visibility and invisibility generated by Thea’s work.

In conversation with Gilles Amalvi,
March 2022

BIO

Born in Paris in 1987, Noé Soulier studied dance at the CNSMD in Paris, at the National Ballet School of Canada, and at P.A.R.T.S., and holds an MA in philosophy from the Sorbonne University (Paris IV) and took part in the Palais de Tokyo residency programme, Le Pavillon. In 2010 he won first prize in the Danse Élargie competition organised by the Théâtre de la Ville and the Musée de la Danse. From 2015 to 2019 he was artist in residence at the Centre National de la Danse in Pantin. His works have been coproduced, among others, by the Festival d’Automne à Paris, Kaaitheater, Tanz im August/HAU Berlin, Théâtre National de Chaillot, Centre Pompidou, PACT Zollverein Essen, Tanzquartier Vienna, Teatro Municipal do Porto, CDCN Toulouse. He has also been commissioned to produce choreographies for the Ballet du Rhin (*D’un pays lointain*, 2011), the Ballet de Lorraine (*Corps de ballet*, 2014), the Fondation Louis Vuitton (*Movement material*, 2014), Los Angeles Dance Project (*Second Quartet*, 2017), and the Ballet de l’Opera de Lyon (*Self Duet*, 2021). In July 2020 he became director of the Cndc – Angers.

Thea Djordjadze (°1971, Tbilisi) lives and works in Berlin. She creates sculptures and installations of singular, idiosyncratic poetry. Her works are suffused with art-historical, musical and literary references ranging from the visual traditions of her native Georgia to the international avant-garde of the early 20th century, and beyond. The fragile, process-based character of Djordjadze’s practice dissolves the notion of the artwork as a fixed entity. Her sculptures and installations offer viewers a spatial, physical and psychological experience, casting an unanticipated light on the settings they are occupying. The viewers are invited to enter the artwork.

Djordjadze's installations are interiors that do not function according to known rules and laws, eliciting instead a subtle questioning of our spatial perception. Her work has been shown in major solo and group exhibitions.

Karl Naegelen is a French composer born in 1979. His music results from the patient exploration of sound, developed in close collaboration with musicians. With a diploma in composition from the Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon and holder of a grant from the Fondation Salabert, he is an active member of the European collective and label Umlaut, which brings together musicians who question contemporary practices of writing and improvisation. Karl Naegelen has written for numerous orchestras around the world and for various stage formats. He prefers long-term collaborations.

Ictus is a contemporary music ensemble from Brussels. Since 1994 it has coexisted with P.A.R.T.S. dance school and Rosas dance company (directed by Anne-Teresa De Keersmaeker), with which it has already realised 15 productions, from *Amor Constante* to *Repertoire Evening*. The ensemble has also worked with choreographers Wim Vandekeybus, Maud Le Pladec, Noé Soulier, Eleanor Bauer, Fumiyo Ikeda. Ictus is a group of some 20 co-opted musicians (including the conductor, Georges-Elie Octors). From the very beginning, Ictus has taken a chance on the irreversible mutation of ensembles towards the mixed status of the electric orchestra, for example by engaging a sound engineer in the role of instrumentalist. Ictus creates a new season in Brussels each year, in partnership with the Kaa-theater and Bozar. This season, it experiments with new programmes in front of a cultivated but not specialised audience: lovers of theatre, dance and music. Ictus is working on the question of formats and listening devices: very short or very long concerts, hidden programmes (e.g. the Blind Date series in Ghent), concerts with commentary, concert festivals in which the public circulates between podiums (e.g. the famous Liquid Room presented throughout Europe). Ictus shares its releases between the SubRosa label and the Bandcamp platform, while documenting its work on YouTube. Finally, Ictus is leading a course of study: an Advanced Master's degree dedicated to the interpretation of modern music, in collaboration with the KASK School of Arts in Ghent.

Ook te zien op Kunstenfestivaldesarts / À voir aussi au
Kunstenfestivaldesarts / Also at Kunstenfestivaldesarts

El Conde de Torrefiel
Una imagen interior

THÉÂTRE NATIONAL

25.05, 19:30

26.05, 20:00

27.05, 20:00

28.05, 20:00

Lia Rodrigues
Encantado

CULTUURCENTRUM DE FACTORIJ

25.05, 20:00

26.05, 20:00

27.05, 20:00

28.05, 20:00

Back to Back Theatre

The Shadow Whose Prey the Hunter Becomes

KAAITHEATER

26.05, 20:30

27.05, 20:30

28.05, 18:00

DANCE REFLECTIONS
VAN GLEEF & ARPELS

BY



AMBASSADE
DE FRANCE
EN BELGIQUE
L'ambassade
de France
à Bruxelles

Vlaanderen
vervoeding.werkt

FÉDÉRATION
VIENNOISE

cultuur
brussel

RÉGION DE BRUXELLES-CAPITALE
BRUSSELS HOOFDSTEDELIJK GEWEST

EXL

LA VILLE
DE STAD

Francophonies
Bruxelles

Brussels
Government
Brussels
Brussels.ca

HB
TB

SACD

KUNSTENPUNT

loterie nationale
www.nationale-loterie.be

nationale loterij
www.nationale-loterij.be

visit.brussels



LVMH
MAISON MARTIN MARGIELA

LE SOIR

MUSIC

KLARA

BRUZZ

AraBel

Centredufestivalcentrum

Kaaitheater
Sainctelettesquare 20 Square Sainctelette
1000 Brussel/Bruxelles
+32 (0)2 210 87 37
tickets@kfda.be

Bar and resto
Open every day, from 18:00

Parties
07.05, Opening party
28.05, Closing party
+ Party every Friday & Saturday
+ Concert & DJ's every Saturday

Ticketbureau/Billetterie/Box office

07.05 — 28.05
Every day, 12:00 — 20:00

Online/En ligne

www.kfda.be/tickets

kfda.be	
facebook	@kunstenfestivaldesarts
instagram	@kunstenfestivaldesarts
twitter	@KFDABrussels
newsletter	kfda.be/newsletter #KFDA22

V.U. / E.R.
Frederik Verrote, Kunstenfestivaldesarts
Handelskaai 18 Quai du Commerce
1000 Brussel/Bruxelles