

# Jule Flierl

Saison 2022-23



© Jacob Garnet

**De votre parcours, on sait à la fois beaucoup et peu de choses. Par exemple que vous avez été gogo danseuse dans un cabaret gay et turc (sic), actrice dans « Führer Ex », étudiante dans le cadre de la SEAD de Salzbourg et de ex.e.r.ce à Montpellier. Mais il y a-t-il des rencontres, des découvertes ou des événements qui ont donné une orientation à votre pratique artistique ?**

J'ai découvert la danse contemporaine à Salzbourg. Avant j'étais gogo-danseuse, mais je faisais également de la musique et de la vidéo (I was dancing in music videos-MTV). J'ai toujours voulu danser, sans savoir qu'il existait cette chose que l'on appelle « danse contemporaine ». C'est pourquoi la danse en dehors du théâtre m'a beaucoup marquée. Aujourd'hui encore, je m'intéresse aux styles de danses qui échappent à l'étiquette « danse contemporaine », même si je reste très curieuse de toutes ses différentes formes. Avant d'entamer ma formation à Salzbourg, j'ai pratiqué une méthode somatique pour la voix : la *Lichtenberger method*. Cela m'a beaucoup servi, car j'avais l'impression, durant mon apprentissage comme interprète, qu'il me manquait quelque chose. En un sens, c'est grâce à cette méthode que j'ai commencé véritablement à expérimenter.

Parmi les rencontres marquantes, il y a celle avec Irena Z. Tomažin. C'est une artiste slovène qui est aussi philosophe, chorégraphe et chanteuse expérimentale. Cela faisait plus de dix ans que nous voulions travailler ensemble : en 2021, nous avons ainsi créé la pièce U.F.O., en hommage à Katalin Ladik, une artiste et performeuse yougoslave des années 70. Irena m'a beaucoup influencé : lorsque j'étais en master à Montpellier, nous avons beaucoup correspondu. Elle m'envoyait des livres et me faisait des retours sur mon travail de mémoire pour ex.e.r.ce. C'est vraiment une rencontre très importante et qui a été déterminante pour moi. Puis, il y a aussi la rencontre avec Antonia Baehr avec laquelle j'ai créé en 2022 le duo *Die Hörposaune*. C'est à la fois un film et une performance : ce double format, c'était vraiment quelque chose de très intéressant. Je me sens très chanceuse et très heureuse, car ces rencontres m'ont permis d'amorcer de riches collaborations.

Enfin, comme expérience particulièrement formatrice, je peux également citer mon travail d'« interprète » dans la première version de *This variation* de Tino Sehgal. C'était à Kassel, en Allemagne, pour le festival dOCUMENTA qui présente des peintures, des sculptures, des performances, etc. J'ai improvisé pendant trois mois, chaque jour durant, aux côtés d'un groupe de chorégraphes et d'artistes incroyables. C'était dans un espace sans lumière et nous avions une partition d'improvisation très complexe. Parmi les artistes qui étaient présents, certains sont aujourd'hui très reconnus, comme Andros Zins-Browne, Dragana Bulut, Alessio Castellacci ou encore Irena Tomažin. Si l'œuvre de Tino Sehgal nous a réunis, c'est avant tout grâce à l'improvisation que nous avons appris les uns des autres. Il s'agissait d'activer un objet immatériel que les spectateurs ne pouvaient pas vraiment voir, tout en alimentant une dynamique créative et collective.

**L'histoire occidentale de la danse est marquée par le silence de ses interprètes. Même si la voix se manifeste aujourd'hui plus volontiers chez ces derniers, elle demeure souvent associée aux potentialités de la parole ou de la musique. Votre intérêt pour la danse sonore initiée par Valeska Gert est-il une manière d'ouvrir le champ chorégraphique à l'invisible ?**

Oui, l'invisible est primordial pour moi. Lorsque j'avais 19 ans, j'ai gagné beaucoup d'argent grâce au tournage d'un film. Puis, j'ai entièrement dépensé ma paye dans des stages et formations autour de la danse, de la voix. C'était avant mon apprentissage en danse, mais j'avais déjà un vif désir de travailler la voix. J'ai beaucoup expérimenté, mais c'est ici, à Montpellier, que j'ai découvert Valeska Gert, ce qui est très étrange, car nous sommes toutes les deux Berlinoises ! Je me demandais pourquoi la danse devait être nécessairement muette. Dans ce lieu même, j'ai interrogé Geneviève Vincent sur l'histoire de la voix. Elle me disait : premièrement, il y avait les sorcières qui criaient et chantaient ; puis, la danse baroque, où l'on se parlait pendant les représentations, et enfin il y a eu Valeska Gert. C'est Geneviève Vincent qui m'a fait découvrir cette artiste, dont je suis allée chercher la trace dans les archives de Berlin. J'y ai trouvé une multitude de manifestes au sujet du Tontanz, la danse de la tonalité, du ton. C'était un véritable choc, car cela rentrait directement en résonance avec ma recherche personnelle sur le bruit, sur la déconstruction du mouvement et des formes culturelles qui influencent la voix. Depuis 2016, je dialogue avec l'œuvre de Valeska Gert : cette branche de la danse était trop délaissée, oubliée. J'essaye de construire une histoire du Tontanz après elle. La pièce avec Irena Tomažin s'inscrit

dans cette démarche, tout comme les lectures-performances avec Antonia Bear. De même, j'ai initié toute une série de performances vocales à Berlin, pour présenter le travail propre au *Tontanz* dans la danse. Pour revenir à la question de l'invisible, je dirais qu'il m'évoque le concept lacanien de l'objet petit a. C'est une chose qui échappe toujours, à l'instar de la voix : comme une sensation qui est là, que l'on sent, avec laquelle on est toujours en relation sans pouvoir vraiment dire ce que c'est.

***La voix, c'est à la fois une partie du corps et quelque chose qui lui échappe. C'est aussi l'expression du soi et le réceptacle de normes héritées de l'histoire. Comment chorégrapier cette dissociation ?***

Tout d'abord, je dirais que le larynx fait partie du corps, contrairement à la voix. Pour la philosophie du corps, c'est une grande énigme ! J'aime poser cette question dans les stages que j'anime, mais aussi celle de la pratique de la voix : est-ce que je veux discipliner, manipuler ma voix, ou bien écouter, accueillir les messages, les impressions de ma voix ? C'est très intéressant de se mettre à l'écoute des *feed-back* de la voix, parce que dans la gorge, il y a tout un carrefour où se rencontrent la sexualité, la parole, la digestion. Tout se mélange, tout doit être pris en compte. Il y a beaucoup de réflexes, comme tousser, avaler, vomir, qui font pleinement partie de la voix, bien avant la parole, bien avant le chant et toutes les formes culturelles. Ce sont les empreintes et les nécessités du corps sur la voix. Bien sûr, je pratique également des formes très culturelles et très virtuoses de la voix, comme la méthode Lichtenberger, l'*overtone* dance, le bel canto, mais je les cherche à les confronter aux différentes dimensions corporelles, j'autorise mon corps à interférer, à coloniser ces formes. Par exemple, si j'essaye de tousser le bel canto, cela produit un autre type de chant, plus proche de la noise ou de la musique concrète. Je me sens assez proche des personnes comme Nina Hagen, qui a été également très influencée par Valeska Gert, puisqu'elle cherche à détruire la virtuosité pour mieux la réinventer. Souvent, la question de la virtuosité est liée au narcissisme de l'artiste, au besoin d'être applaudi, aimé : ce qui m'intéresse, c'est plutôt l'expérimentation à partir de certaines formes culturelles. C'est l'essor d'une sorte de « para-virtuosité ».

***Vous êtes accueillie en résidence au CCN pour votre prochaine création « Time out of joint », pouvez-vous nous dire à quel moment d'élaboration du spectacle êtes-vous arrivée ? Avez-vous des protocoles de travail, des méthodes ? Et, si oui, avez-vous expérimenté pour cette pièce d'autres modes opératoires ?***

Je cherche à articuler le temps autrement, tout en affirmant qu'il existe et qu'il faut jouer avec. En création, j'essaye toujours de nouvelles opérations, même si j'ai des méthodes corporelles vers lesquelles je reviens souvent. J'utilise la dissociation, le fait d'habiter les formes, ou encore la fragmentation et la dissolution des structures. Pour *Time out of joint*, j'ai intégré de nouveaux matériaux, comme les réflexes vocaux. Ces derniers sont impulsés par une partie du cerveau reptilien, ils m'intéressent beaucoup. Grâce à eux, je cherche à savoir comment on peut « éternuer » un mouvement. Dans cette pièce, j'ai invité des performeuses très virtuoses, très habiles dans le mouvement et la parole. C'est nécessaire, car la parole dans le *Tontanz* domine la perception, elle influence très directement ce que les gens voient : c'est pour moi une sorte de défi, savoir ce que l'on fait avec cela, comment utiliser le signifiant.

Cette pièce est très différente de mes précédentes créations, dans la mesure où elle convoque des oratrices historiques qui ont changé quelque chose pour nous. Or, il y a beaucoup de conventions dans la performance politique, c'est un format difficile à porter sur scène, puisqu'il se situe à la limite de la « décorporalisation ». Il y a beaucoup de stratégie dans les prises de parole de ces femmes politiques, donc il est impératif de se plonger dans des références non artistiques. Cependant, il y a des exemples d'oratrices qui frayent avec la performance artistique ou avec la politique spectacle, comme la Cicciolina. Dans une démocratie, on peut voter pour des gens qui nous représentent : mais comment se présentent les gens qui prétendent nous représenter ? Comment s'écrire soi-même, en tant que protagoniste susceptible de représenter les gens ? Il ne faut pas oublier que les figures, les individus que l'histoire met en avant dans ses récits ne sont jamais seuls : ils participent d'un mouvement de fond plus général. À mes yeux, l'individu ne peut à lui seul représenter quelque chose d'universel, c'est une fiction : il y a toujours une interdépendance entre les gens qui font bouger le monde ou la société. Même si je m'intéresse à des figures fortes, elles sont toujours issues de groupe. Les leaders ce ne sont pas des individus, mais des collectifs : c'est ainsi que les choses peuvent changer, se transformer.

Néanmoins, malgré cette différence, je peux dire que toutes mes œuvres sont liées. J'essaye à chaque fois d'ouvrir la scène de la danse à d'autres manières de penser la voix. « *Störlaut* », la pièce sur les danses tonales de Valeska Gert, c'était une sorte de manifeste pour moi. Depuis mes créations proposent des variations sur le *Tontanz*, elles questionnent la perception du corps et la voix qui lui échappe. Je joue beaucoup avec le corps visible et le corps sonore, qui influencent tous deux ce que l'on voit. C'est un jeu chorégraphique qui m'intéresse toujours. À présent, j'envisage la parole à la fois comme un obstacle et une aide pour la danse : comment faire en sorte que la parole fasse chorégraphiquement partie d'une séquence

de mouvements ? Comment travailler autrement avec la langue ?

— Propos recueillis par Noémie Charrié, dans le cadre de la saison 2022-2023