

Entretien avec Ula Sickle pour *The Sadness*
Propos recueillis par Wilson Le Personnic.

Au regard de vos dernières pièces nous pouvons constater que la musique prend de plus en plus de place dans votre recherche chorégraphique. Comment cet intérêt a-t-il évolué au fur et à mesure des projets ?

Le son a toujours été un élément fort dans mon travail. Dans mes premières pièces j'étais déjà obsédée d'avoir une partition sonore originale écrite pour et avec la chorégraphie. Cette idée s'est progressivement développée en une obsession de faire jouer ou mixer le son en direct pendant le spectacle et, idéalement, par les interprètes eux-mêmes. Je pense que ce qui m'intéresse essentiellement dans cette approche est que la danse est dans son essence déjà très rythmée et musicale. Puis d'un autre côté, la composition et l'interprétation de la musique ont une dimension chorégraphique. J'ai eu la chance de pouvoir travailler assez étroitement avec de grands musiciens. J'ai réalisé plusieurs pièces avec l'artiste sonore Yann Leguay où les mouvements, la respiration et les voix des interprètes sont amplifiés et mixés en direct, devenant ainsi la partition sonore qui accompagne leur danse. J'ai exploré la résonance de la voix en relation avec le corps, le mouvement et l'espace avec la chanteuse norvégienne Stine Janvin. Nous avons collaboré ensemble dans *Prelude* (2014), *Tunings* (2017) et les performances *Scores for Body and Voice* et *Horizontal Chorus* (2019) pour lesquelles elle a composé une partition vocale pour les interprètes. La voix une expérience très intime, j'aime lorsque les danseurs utilisent leur voix sur scène, elle rapproche leur corps du spectateur. Leur son nous touche. J'ai aussi travaillé avec pour un DJ et de la musique "déjà existante" pour *Kinshasa Electric* (2014) et *Extended Play* (2016). Dans *Kinshasa Electric*, la musique est mixée en direct par Daniela Bershan sur scène pendant le spectacle tandis que dans *Extended Play* les danseurs composent en live des morceaux à base de samples de musiques populaires sur une application pour iPad conçu spécifiquement pour le spectacle. Pour *The Sadness*, l'objectif était d'écrire et d'interpréter notre propre musique. Nous avons travaillé avec la musicienne Lynn Suemitsu qui a dirigé les compositions musicales et avec la poétesse Maru Mushtrieva qui a guidé le processus d'écriture. Cette nouvelle création est moins exubérante que les précédentes, la pièce est plus feutrée, mélancolique, seuls les gestes essentiels subsistent...

Vous multipliez les projets in situ, notamment dans les musées. Ces lieux permettent d'imaginer de nouvelles écritures de l'espace entre les interprètes et le public mais aussi de nouvelles manière de jouer avec la spacialisation du son...

J'en ai un peu "marre" de la boîte noire ; en tant que spectatrice je me sens trop confiné dans mon siège. Je veux pouvoir changer de position par rapport à ce que je regarde, me déplacer librement, partir si je ne me sens pas à l'aise, etc. Et je suppose que la plupart des artistes ne seraient pas d'accord avec moi, mais j'aime personnellement concevoir mes spectacles comme un expérience dans laquelle on peut choisir de s'engager ou non. Lorsque quelque chose attire mon attention ou m'intéresse j'aime pouvoir prendre le

temps dont j'ai besoin pour apprécier pleinement ce que je regarde ainsi que le moment présent. C'est pour cette raison que j'aime les musées et les galeries d'art. D'un point de vue architectural, j'aime beaucoup travailler avec les caractéristiques physiques d'un lieu et les qualités particulières qu'il présente - comme la résonance ou les éléments qui bloquent la vue : les murs, les piliers, les coins, etc - habituellement absentes sur une scène de théâtre. Toutes ces nouvelles propriétés architecturale deviennent vraiment passionnantes à travailler lorsque vous finissez par accepter que le public n'aura qu'une vision fragmentée de la performance. En termes de spatialisation sonore, c'est en effet merveilleux de pouvoir travailler dans de grands bâtiments où la voix résonne et se diffuse sans avoir besoin de matériels spécifiques. Pour *The Sadness* j'avais imaginé un dispositif libre dans lequel les interprètes pouvaient se déplacer dans le public et même s'allonger et chanter très près d'eux. Mais la pandémie actuelle nous a obligés à revoir la mise en scène : les interprètes jouent désormais à distance, sur une sorte d'île constituée de terre, entourés par le public. Ce nouveau dispositif donne des airs de rituel à la performance, presque comme un rite funéraire.

Retrouvez-vous des fils rouges de pièces en pièces ?

Il y a beaucoup de continuité dans mon travail. Une création donne toujours naissance à la suivante, comme une chaîne de poupées russes. Même si j'ai tendance à varier entre des projets d'inspiration pop et d'autres plus abstraits, ces deux univers restent très liés. Par exemple *Solid Gold* (2010), *Jolie* (2011), *Kinshasa Electric* (2014), *Extended Play* (2016) et maintenant *the Sadness* (2020) sont tous des spectacles fortement inspirés par la culture pop. Même si ces œuvres sont formellement très différentes les unes des autres, il y a toujours des éléments d'une pièce qui apparaissent dans la suivante ; c'est parfois la façon dont une séquence chorégraphique est déconstruite et modifiée, ou la façon dont le son de la voix est traité, etc. Les spectacles comme *Light Solos* (2013), *Prelude* (2014), *Relay* (2018) et *Scores for Body and Voice* (2019) sont beaucoup plus abstraites d'une certaine manière, mais il y a souvent une référence concrète à leur origine. Par exemple, *Relay* est un extrait d'*Extended Play* - un duo pour deux interprètes qui agitent de grands drapeaux comme s'ils étaient dans un stade de concert - qui se dilate en un solo de 6 heures pour 6 à 8 interprètes... En 2018, j'ai eu la chance de créer une exposition chorégraphique, *Free Gestures*, qui a duré trois semaines et demie dans les galeries du château Ujazdowski, Centre d'art contemporain de Varsovie. C'était la première fois que je travaillais dans un format "d'exposition". J'ai demandé à cinq auteurs de fiction d'écrire des monologues et chaque texte a été interprété dans une salle séparée par deux danseurs en alternance pendant les heures d'ouverture du musée. Les textes répondaient tous à la question suivante : comment l'idéologie apparaît-elle au niveau de nos corps et du langage quotidien ? Comment notre réalité capitaliste contemporaine s'est-elle inscrite dans nos gestes ? Le résultat a été une série de solos joués simultanément dans différents espaces, laissant au spectateur le soin de passer de salle en salle et de faire des liens entre les différentes "œuvres" présentées. Entre-temps, certains "échantillons" chorégraphiques - un extrait d'une danse d'Isadora Duncan, ou une chorégraphie inspirée de Beyoncé - sont passés d'un espace à l'autre comme un matériau viral appartenant à tout le monde et à personne en particulier. Le solo du drapeau a même fait une apparition,

joué une fois par heure dans le hall d'entrée principal du musée. Ma nouvelle création *The Sadness* poursuit cette recherche qui prend sa matière dans la culture pop, ici fortement influencée par le sadcore et le sad rap.

Comment avez-vous découvert le sadcore et le sad rap ? D'où vient cet intérêt pour ce genre en particulier ?

C'est presque anecdotique en fait. Je parlais avec une amie de New York qui est musicienne et qui me disait que ses amis écoutaient du sad rap lorsqu'ils se sentaient déprimés par la politique américaine. C'était comme si cette musique mélancolique était une sorte de baume pour leurs frustrations, mais aussi une sorte de plaisir coupable. La tristesse et la mélancolie ont toujours eu une mauvaise réputation, en dehors des rituels de deuil, elles sont soit rejetées soit pathologisées dans notre culture. Ainsi, la tristesse, ou disons la dépression, est une maladie et non un état que nous pourrions connaître collectivement pour une raison valable. Cela ne veut pas dire qu'il n'existe pas de dépression clinique, mais qu'il y a aussi des formes de dépression qui ont trait à l'état des choses, aux sentiments d'inertie ou de frustration que nous éprouvons collectivement. La crise climatique est l'une de ces choses qui peuvent peser lourd comme un poids dans la poitrine. Elle est difficile à cerner mais elle est là, même lorsque le monde semble fonctionner normalement. La pandémie a en quelque sorte mis cela en évidence, je le ressens. Le sad rap ne parle pas nécessairement de choses sujet comme la crise climatique. Il s'agit plus d'une question de chagrin et d'ennui. Il y a une sorte d'angoisse adolescente qui le traverse et une préoccupation pour la sédation et la mort que je trouve à la fois fascinante et dérangeante. Ce n'est pas vraiment une musique pour faire la fête... Je pense que c'est peut-être le genre de proses que nous, les humains, pourrions avoir avec la planète au bord de l'extinction. Vouloir dormir et ne pas vivre notre dévastation. C'est un peu tordu bien sûr, mais j'ai pensé qu'il pourrait y avoir quelque chose de reconnaissable dans cet imaginaire. Il est très difficile de parler de la crise climatique ou de l'extinction de l'Holocène sans devenir moraliste ou didactique. Nous sommes tous à la fois victimes et coupables. C'est une position très privilégiée que de pouvoir en parler de cette manière, à une distance relativement sécuritaire. De nombreuses personnes sont déjà en première ligne.

Pouvez-vous revenir sur la genèse de *The Sadness* ?

The Sadness prend genèse dans *The end of the world has already happened*, un podcast en plusieurs épisodes réalisé par le philosophe écologiste Timothy Morton pour la BBC. Dans ce podcast, il explique que nous sommes en train de vivre une série d'événements irréductibles qui nous conduiront à notre possible extinction en tant qu'espèce. C'est une lourde conclusion. A partir de ce premier document, j'ai proposé à plusieurs amis de travailler autour de ces réflexions. J'ai invité l'écrivaine et poète Maru Mushtrieva qui a dirigé un atelier d'écriture pendant les premières semaines et la romancière néerlandaise Persis Bekkering qui a rejoint le projet en tant que dramaturge. Pendant le confinement, nous nous sommes rencontrés en ligne, avec les artistes, pour écouter des conférences

ou des podcasts et pour lire des articles sur l'urgence climatique. Plusieurs ouvrages ont marqué notre attention : *Dark Ecology* de Timothy Morton, *The Posthuman* de Rosi Braidotti, *Hauntology* de Mark Fisher, par la théorie de la Sad Girl d'Audrey Wollen ou par l'approche plus psychologique de la mélancolie de Julia Kristeva dans *Soleil noir*. En parallèle de cette approche plus théorique, nous avons écouté beaucoup de musique et disséqué les paroles des chanteurs et des rappeurs que nous aimions ; XXXTentacion, Corbin, Triad God, Lil Peep, Yung Lean, mais aussi des artistes qui ne sont pas typiquement associés au genre, comme Saul Williams, Lana Del Rey, Kim Gordon et Frank Ocean.

Comment avez-vous traduit cette recherche théorique en matériaux chorégraphiques ?

La recherche chorégraphique est arrivée plus tard. J'ai recueilli beaucoup de références, comme des chorégraphies de fans que j'ai trouvées en ligne, où des personnes créent des danses sur leurs chansons préférées... Nous avons expérimenté cette idée dans nos salons tout en écrivant les chansons depuis chez nous. Certaines de ces chorégraphies ont fini dans la pièce. Nous avons également navigué sur l'application TikTok. Au final, nous n'avons gardé qu'une seule référence concrète : la danse "Renegade" de Jalaiah Harmon. Il s'agit d'une chorégraphie de quelques secondes réalisée par une jeune fille de 14 ans d'Atlanta qui l'a mise en ligne sur la plateforme au début de cette année. La vidéo est devenue virale lorsqu'elle a été copiée par d'autres danseurs. Dans la pièce, cette danse se répète jusqu'à ce qu'elle devienne de plus en plus générique. Nous pensions que c'était peut-être à cela que ressemblait la danse à la fin du monde, comme l'algorithme dans Spotify qui finit toujours par jouer la même chanson, quel que soit le genre dont on part...

L'écriture de *The Sadness* s'est en partie déroulée pendant le confinement. Pouvez-vous revenir sur le processus musical de *The Sadness* ?

Il me semblait, compte tenu du sujet, que le processus devait se développer en dialogue avec mes collaborateurs. Ça ne faisait pas sens pour moi d'écrire seule les chansons du spectacle. C'est pourquoi je souhaitais collaborer avec une équipe prête à s'investir dans un processus en dehors de l'habituel studio de répétition. J'ai eu beaucoup de chance de trouver des personnalités formidables pour ce projet : Sidney Barnes a été formé à PARTS comme moi et vient d'une famille de musiciens, Amber Vanluffelen est une artiste visuelle installée à Bruxelles et Camilo Mejía Cortés entretient un rapport fort à la musique avant même de devenir danseur professionnel. Nous avons travaillé en étroite collaboration avec Lynn Suemitsu qui est initialement danseuse et qui était l'une des premières interprètes de ma pièce *Extended Play*. Ces dernières années elle a développé sa pratique personnelle et j'admire réellement son engagement envers sa musique et son approche de la production musicale. Son travail, produit sous son alter ego, Golin, est très différent de ce que nous faisons dans *The Sadness*, mais elle était ouverte et curieuse d'expérimenter. Nous avons dans un premier temps tous travaillé à distance chacun

depuis chez soit. Elle a composé quelques bases inspirées du sadcore et du sad rap qu'elle a partagé aux interprètes. Ils ont ensuite expérimentés ces sons sur des logiciels comme abelton ou garage band qu'ils lui renvoyait avec des mélodies enregistrés avec leur téléphone qu'elle arrangeait. Je pense que j'avais sous-estimé au départ le temps qu'il faut pour écrire et produire de la musique original. Ce que nous avons réalisé au final est proche d'un album complet. D'une certaine manière, l'isolement du confinement a permis aux danseurs de s'impliquer personnellement dans l'écriture et j'ai pu travailler sur la ligne narrative et comment ces chansons se répondent. La musique a réellement commencé à prendre forme lorsque nous avons enfin pu nous retrouver ensemble dans le studio de danse. Nous avons accumulé assez de matériel musical et chorégraphique pour jouer avec. Le Beatboxer Black Adopo a créé une application spécialement pour le spectacle, permettant de jouer avec des échantillons déjà enregistrés, d'ajouter de la voix, des boucles vocales ou instrumentales, etc. Au début je dois avouer que je trouvais le procédé trop complexe mais au bout d'un certain temps les interprètes ont fini par maîtriser avec une aisance certaine la composition en direct. C'est pour moi toujours étonnant de voir la facilité avec laquelle ils se produisent sur scène compte tenu de la complexité de la musique qu'ils font. Si Lynn a édité plusieurs morceaux pour leur donner plus de liberté sur scène, ils continuent à chanter et à composer en direct. Cette interaction est pour moi très chorégraphique : cette composition en temps réel nécessite une écoute et un travail collectif proche d'une écriture corporelle.

Le confinement a-t-il provoqué de nouvelles questions ou réflexions ? Vous a-t-il amené à reconsidérer votre pratique ?

Toute cette situation a été assez éprouvante et épuisante. En passant tellement de temps à la maison, j'ai pu constater comment la réalité en ligne prend facilement le dessus : l'actualité, les médias sociaux, les rencontres et le télétravail... Je n'ai jamais été aussi heureuse de revenir en studio que lorsque le confinement a été levé. Par miracle, nous avons pu passer deux semaines cet été en résidence à Marseille au Ballet national, dans le cadre de leur programme de studio d'accueil. C'était formidable de pouvoir passer ces longues journées à travailler ensemble et de terminer par une baignade en mer. Nous avons ressenti tant de liberté ! Mais le travail en ligne a certainement apporté quelque chose de nouveau au projet. D'une certaine manière, les méthodes de travail que nous avons développées s'adaptent assez bien au genre et à son style de production fait maison et en chambre. Mais j'ai aussi réalisé à quel point la danse et la performance nécessitent que les corps partagent le même espace "IRL".