



DD Dorvilier & Zeena Parkins

Danza Permanente



Peux-tu revenir sur ce qu'est cette vidéo, et sa genèse ?

« Agis, au lieu de demander », (*Don't ask, act*, le titre de la vidéo) est une phrase prononcée hors champ par une des protagonistes du film *Prénom Carmen* de Jean-Luc Godard. On retrouve la même phrase dans un montage d'images et de citations des carnets intimes de Beethoven, créée par Godard, à propos du film. Dans *Prénom Carmen* Jean-Luc Godard propose de « faire un film comme on joue un quatuor ». On entend dans le film tous les quatuors tardifs de Beethoven.

Don't ask, act a été créé pendant un stage chorégraphique au Studio Lucy Guerin à Melbourne, quelques mois avant la première de *Danza Permanente* en France. L'atelier fut l'intersection de trois modalités invraisemblables : un processus de travail que j'appelle TMTW, l'apprentissage des *phrases génériques* de *Danza Permanente*, et la ré-activation de la scène de braquage dans *Prénom Carmen*.

La création de *Danza Permanente* a été une expérience émancipatrice importante. Il y a une liberté exceptionnelle à se donner la permission d'inventer un langage et des règles hérétiques afin d'organiser une traduction de cette musique célèbre vers des mouvements qui nous sont propres, en silence. Nous étions totalement absorbées par la tâche. Et nous stimulions notre désir de continuer en écoutant obsessivement des enregistrements du quatuor à cordes et en regardant certaines scènes de *Prénom Carmen* en boucle. En travaillant avec cet incroyable groupe de performers nous avons développés des manières de soutenir l'autonomie de chacun-e dans ses rythmes de travail, ce qui nous a finalement mené à la production d'une danse absolument collective.

Je voulais encourager cette même expérience de studio dans un contexte de workshop en instrumentalisant l'objectif d'apprendre certaines des phrases de DP en silence, en faisant pénétrer par le massage la musique enregistrée dans les corps des uns et des autres, et en re-jouant la scène de braquage. Ces objectifs offraient au groupe le sentiment d'une direction commune mais de manière ludique et sans pression. Le groupe était passionnément engagé envers cette utopie créative temporaire, créant sans soucis, avec une confiance totale dans le processus, sans besoin de longues discussions menant au consensus, mais agissant et soutenant les actions des autres. « *Don't ask, act* » : notre devise. Nous avons réalisé le court-métrage en quatre jours. La moitié du groupe travaillait sur les plans pairs, l'autre moitié

sur les plans impairs. Chaque équipe avait son cameraman, son technicien du son et son casting, mais dans la plupart des cas nous partageons les mêmes costumes et accessoires (robe noire, banane, pull, cravate). C'est pourquoi nous pouvons voir différents interprètes jouer le même protagoniste.

Le lien entre *Prénom Carmen* et *Danza Permanente* est évidemment Beethoven mais aussi cette question de Godard : « comment faire un film comme un quatuor à cordes ? », notre traduction, « comment faire une danse comme un quatuor à cordes », et la réponse du workshop, « comment faire un workshop de danse comme un tournage de film ? ». Bien que *Don't ask, act* puisse sembler n'avoir rien en commun avec *Danza Permanente*, je le vois comme un témoin de l'intensité d'un processus collectif passionné, qui reflète l'intensité vécue par l'équipe de *Danza Permanente* lors de la création de la pièce. C'est une manière de travailler à laquelle je tends toujours.

Qu'implique le travail de la transposition ? À quoi cela rend-il attentif ? Peut-on dire que la création artistique est toujours une forme de transposition ?

Je n'oserais pas dire que la création artistique est toujours une question de traduction ni de transposition, plutôt c'est *la pratique de l'observation* qui semble essentielle.

Pour le travail sur *Danza Permanente* j'ai dû pratiquer l'observation et l'écoute avant tout (comme ces deux choses très différentes se confondent !). Voir comment cette musique agit sur et avec mon écoute, sur le corps, sur la conscience, sur la compréhension subjective de l'Histoire de la musique occidentale, sur des notions de la nature et de l'art ... observer ces choses et m'observer moi-même. Le quatuor semblait parfois me *parler* de choses que je n'arrivais pas à verbaliser... Je n'ai pas essayé de *transmettre* tout cela, mais ça restait un fond sensible agissant sur les décisions prises au cours de la recherche avec Zeena Parkins (la compositrice qui a créé la bande son pour la pièce et a aussi été directrice musicale pendant les répétitions) et de la création avec l'équipe.

Ce qui m'intéresse c'est qu'il existe dans cette écriture musicale – trente pages couvertes de lignes et points noirs – une structure qui touche à des sensibilités non-linguistiques, qui nous fait *sentir* quelque



chose, voyager dans notre réflexivité, ou encore entendre des rapports dialogiques, sans le moindre effet de représentation, sans la production d'une image. Nous n'avons besoin que d'écouter. Pas d'image, pas d'histoire, la musique s'en fait une, différente à chaque écoute et différente pour chaque auditeur. Une vraie autonomie formelle. Cela va dans un autre sens que la traduction d'une chose à une autre, pour faire comprendre ce qu'on sait déjà, même si on passe par là.

C'est ici que la transposition devient intéressante. En transposant le phénomène d'une structure musicale en écriture dansée pourrait-on arriver à ce niveau d'autonomie? Quand on prend la structure d'une musique si émouvante et qu'on la transpose en danse quelles émotions, sensations, pensées, savoirs, se produisent et sont ressenties chez le spectateur-trice? Ce n'est pas de la musique, c'est de la danse, mais elle reste abstraite. Alors, est-ce qu'une danse abstraite peut nous faire *sentir* quelque chose? Quoi? Comment?

Pour revenir à *Danza Permanente* : comment avez-vous développé le matériel de mouvement à partir de la transposition? Dans le travail sur la vidéo, la transposition se fait d'une base de mouvements corporels vers des mouvements corporels et peut sembler plus évident, alors que pour *Danza Permanente* la source est musicale.

Tout d'abord il fallait transposer la partition musicale écrite en partition chorégraphique écrite. Il y en a trente pages et on prend en compte l'entièreté des notes. La préparation de la partition chorégraphique a été fait en complète collaboration avec la compositrice Zeena Parkins. La préparation comprenait l'analyse de la partition de *l'Opus 132*, la lecture des textes théoriques et des correspondances de Beethoven, ainsi que l'écoute étendue de plusieurs enregistrements différents du quatuor.

Suivant cette immersion dans le monde Beethovenien nous avons eu la tâche d'inventer des stratégies de transposition. La structure de chaque mouvement étant très singulière il n'y avait pas de règles attribuables au quatuor en entier. Le premier mouvement est fait de nombreux thèmes qui se déclinent sur neuf pages, avec les instruments faisant des aller retours de thèmes et variations entre eux, tout en traversant des changements de tonalités dramatiques (qui pour nous

étaient joués comme des changements de face). Pour les autres mouvements c'est encore d'autres structures, comme un menuet rythmé ou un adagio fait d'une longue et très lente série de notes, où ce n'était plus question de déclinaison de thèmes.

Pour donner un exemple de la transposition, nous avons déterminé une liste de thèmes qui apparaissait dans l'écriture du premier mouvement. Puis nous avons produits des «phrases génériques», distillations en quelque sorte de tous les thèmes et comportements musicaux qui apparaissent systématiquement dans le premier mouvement. L'appellation que nous avons donné pour ces différentes phrases (voir la légende) est basée sur notre expérience subjective combinée à nos lectures des textes théoriques.

On cherchait une certaine *justesse* par rapport à ce que nous avons ressenti et compris dans notre recherche, plutôt que de prétendre d'avoir trouvé la bonne traduction. Le but n'était pas de représenter la musique par la danse, mais plutôt de se servir de sa structure pour en faire sortir une nouvelle chose.

Puisque l'idée était que chaque danseuse-eur prenne en charge le rôle d'un des instruments (deux violons, un alto, un violoncelle), il fallait trouver des stratégies de notation qui puissent être comprises assez rapidement par les interprètes qui n'étaient pas a priori formés en musique. Nous avons établi un système de couleurs qui permettait d'identifier des thèmes, des figures rythmiques, ou encore, une sorte *d'épaulement* suivant le sens d'une série de notes.

Après le travail de notation, c'était le tour de la transformation des thèmes musicaux (édités et enregistrés par Zeena) en *phrases dansées*. Un processus bien subjectif et détaillé. Je l'ai fait en partie seule, en partie avec Zeena, et aussi avec toute l'équipe, selon quel mouvement était traité. Nous sommes passés par plein de voies différentes pour trouver les gestes justes. Que ce soit par l'association symbolique ou sensuelle, par la relation note/espace, par le rythme. On a du rapidement imposer la règle «anti-claquettes» pour éviter de marquer le rythme uniquement avec les pieds, par exemple. Nous avons découvert des manières de «tricher» qui sont devenues aussitôt interdites. Nous avons dû renoncer à certaines choses qui étaient simplement impossible par la répétition et les capacités de mémoire des danseuse-eur-s ainsi que par rapport à nos ressources en matière de temps

de création. Il fallait garder la patience, et le plaisir, pour le fastidieux et le détaillé.

En produisant une notation chorégraphique la pièce semblait se dévoiler à nous, comme si elle avait sa propre volonté. La création était en quelque sorte déjà faite, mais on ne savait pas à quoi ça allait ressembler, comment on se sentirait en la voyant. Elle était déjà faite, et pourtant de la déchiffrer, de l'apprendre en solo, puis de l'intégrer comme un ensemble musical a été un travail immense, exigeant et magique. Cette danse que nous étions en train de créer semblait déjà faite, une danse déjà écrite qui nous attendait, voilà : une danse permanente.

Est-ce que *Danza Permanente* aujourd'hui, est la transposition de *Danza Permanente* en 2012 ?

Non, ce n'est pas une transposition. C'est huit ans plus tard. C'est une ré-activation de la partition de *Danza Permanente*, écrite en 2012. Rien n'a changé sauf trois des interprètes, et les costumes, ce qui veut dire que tout a changé.

Je suis toujours fascinée par le travail d'interprétation de la partition par les danseurs.

C'est clair que chaque fois c'est comme la première fois, et plus on le joue, mieux c'est.

Par rapport à la pertinence du sujet de l'antipathie/sympathie entre la musique et la danse, je crois que c'est toujours un champ très peu investi dans le milieu de la danse et de la chorégraphie.

La musique et la danse sont deux univers différents.

On ne peut même pas les comparer.

La réalité et la spécificité d'un travail de danseuse-eur.

Qu'est-ce que l'interprétation ? A qui appartient la traduction finalement ?

Don't ask, act.

Le mouvement a ses raisons que la raison ne connaît pas.

