

Emmanuelle Huynh

Saison 2020-21



© Sandy Korzeikva

Depuis votre premier opus, *Múa*, le Vietnam constitue un véritable pôle d'attraction. Quelle relation entretenez-vous avec ce pays ?

C'est une relation tendue-distendue, tendue en termes de tension d'intérêts et non pas d'inquiétudes. Les deux premières fois où je me suis rendue au Vietnam c'était en 1994 et en 1995. De ces séjours j'ai ramené *Múa*. Plus tard, avec d'autres membres de la fratrie Huynh, j'ai effectué un voyage de nature plus intime. Nous avons accompagné notre père dans son pays natal, car son frère, resté au Vietnam, nous avait fait part de son désir de le revoir. C'était des retrouvailles très émouvantes, mais aussi très éprouvantes, celles de deux vieux hommes qui s'étaient quittés enfants et que la séparation avait profondément marqué. Vers 2012-2013, mon père a souhaité rendre à nouveau visite à son frère, mais la maladie l'a malheureusement emporté avant qu'il ne puisse, une dernière fois, se tenir à ses côtés. En février 2020, après plusieurs années, j'ai décidé de faire le voyage qu'il avait prévu en partant en résidence pour Ho Chi Minh Ville, grâce au programme de la Villa Saigon organisé par l'Institut Français. À ce moment, j'éprouvais une attraction très forte pour ce pays. J'étais sur les traces de mon père, sur les traces de mes premiers voyages et aussi sur les traces de *Múa*.

Cette immersion dans le pays paternel a-t-elle été déterminante pour la suite de votre travail ? Je pense notamment au dialogue que vous entretenez avec un autre grand pays asiatique, le Japon, à travers l'*ikebana* ou le *bunraku*.

Je crois que j'aime profondément le Japon pour ce qu'il est. L'art japonais est très particulier, très différent de l'art vietnamien, même si on peut déceler quelquefois une influence de la Chine sur les formes artistiques de ces deux pays. En réalité, je me suis rendue au Japon en juin 1994 grâce à mon travail de danseuse pour le chorégraphe Hervé Robbe, soit un mois juste avant d'aller au Vietnam. Mais j'ai souvent réfléchi aux raisons de mon amour pour le Japon ainsi qu'aux liens avec le Vietnam. On décrit communément le Japon comme une espèce de tension idiosyncrasique entre la perpétuation et la transgression de règles ancestrales. Les Japonais perpétuent toute une série de règles de conduite dans l'art et l'existence. Par exemple dans le *bunraku*, le *nô*, le *kabuki*, mais aussi dans la calligraphie ou la préparation du thé. Ces règles sont reconduites non pas de façon immuable, puisqu'elles évoluent, mais elles sont reprises avec un grand respect et comme sous le regard des « gardiens du temple ». Je suis fascinée par cette façon d'agir car, un peu comme en Angleterre, plus la règle est forte, plus les disjonctions vis-à-vis de cette règle abondent. J'aime autant le temple zen, le *bunraku* que les artistes contemporains qui travaillent sur les écarts de façon très intense. Or, ce pays a une capacité extraordinaire à supporter les écarts, il fait preuve d'une grande fidélité à la tradition tout en manifestant grande attraction pour la modernité, pour la transgression, l'émancipation des règles. J'ai beaucoup travaillé au Japon avec une maîtresse d'art traditionnel floral, l'*ikebana*, dont j'ai voulu apprendre les gestes pour pouvoir la déplacer et me déplacer. Le *bunraku*, cet art de la marionnette, a été pour moi très inspirant : il est à la source de plusieurs pièces, comme *Le Grand Dehors*. Le *bunraku* est, comme le dit Roland Barthes, l'œuvre moderne et ouverte par excellence. La marionnette est manœuvrée à vue par un manipulateur dont on voit parfois le visage ; sur le côté droit, il y a un joueur de *shamisen* qui scande le rythme et un vociférateur, un conteur qui endosse tous les rôles. Parmi mes plus grandes émotions de spectatrice, je me souviens d'un spectacle de la compagnie nationale de *bunraku*, que j'ai vu en 1999 à Osaka. J'étais fascinée devant la dimension si forte, si ancestrale et si précise de cet art. Par ailleurs, dans *Tôzai!*, je me suis intéressée à la fonction du rideau au Japon qui joue le rôle d'un véritable agent théâtral et d'opérateur de la découverte. Il y a une chorégraphie du rideau qui fait du début de chaque spectacle une sorte d'effeuillage, de préparation à ce que nous allons voir. Cette pièce accueille également une figure commune au *nô*, au *kabuki* et au *bunraku* : le *Sambasô*. Il s'agit d'une figure sacrée qui nettoie le sol des théâtres comme celui des campagnes et les fertilise en chassant les mauvais esprits. Il plante des graines qui permettent la germination de nouvelles opérations théâtrales et fait advenir le printemps. Je suis toujours dans une attraction, admiration, fascination, amour pour l'art japonais et le Japon en général, tout en reconnaissant que c'était parfois difficile d'y travailler. J'y suis retournée régulièrement car l'infrastructure japonaise, suite à la Seconde Guerre mondiale, s'est structurée rapidement en direction des échanges, de la circulation des œuvres. Lorsque j'ai découvert le Vietnam en 1994, le pays entrait dans la nouvelle économie communiste, le Doi Moi, tout était beaucoup plus lent, lourd, fermé. Artistiquement il était très compliqué de monter

des projets et de rencontrer d'autres artistes, de sorte que le Japon est devenu une sorte de Vietnam de substitution. Mais, lorsque j'ai ouvert pour la première fois la porte de l'avion sur Hanoï, je me suis sentie comme soutenue, enveloppée par une chaleur gorgée d'eau, un climat qui me correspondait totalement. Durant mon séjour, j'étais dans un état physique et psychique tout à fait différent, qui me délestait de la charge d'un entraînement sans relâche et facilitait le mouvement dansé.

À propos de mouvement dansé vous évoquez, au cours de la résidence accomplie au CCN, l'unité de mesure du pas ou encore le pied comme point d'équilibre ou de bascule, comme lieu de contact et de gravité singulière. Pouvez-vous revenir un instant sur les lignes de force qui traversent votre dernière création, Nuée?

En tant que danseuse, c'est mon corps qui est le site premier par lequel j'apprends et essaye de composer. C'est lui qui me renseigne et c'est à travers lui que je produis. La question climatique, atmosphérique, la question de la nature et de ses flux était particulièrement sensible durant la création de *Nuée*. Quand j'ai atterri dans la ville où mon père est né, je n'avais aucune adresse, aucune indication déterminée pour retrouver le lieu où il a vécu. Je me suis simplement baignée dans la mer qui était là, le golfe de Thaïlande, j'ai dansé avec certains arbres et je me suis sentie totalement en continuité avec la nature. C'est-à-dire que la meilleure façon de rejoindre cet aïeul qui n'était plus nulle part et dont il ne restait plus aucune trace physique, c'était d'éprouver que pour lui tout avait commencé là. Au lieu de m'effondrer devant l'impossibilité de définir un lieu précis, j'avais l'impression d'être au bon endroit partout, d'être avec lui dans cette ville qui s'approche de la frontière cambodgienne. Le fait d'être tellement en lien avec les éléments naturels, le vent, les nuages, l'eau, les arbres, me donnait la sensation d'être en cohésion avec le pays, et d'une certaine façon avec mon père. Le corps comme une espèce de prisme concret, atmosphérique, climatique, fait le lien avec les autres flux. Plus précisément, dans mon corps de danseuse, il y a ce pied asiatique, plus large que le pied européen : cela m'a fait souffrir longtemps de mettre des pointes, durant toutes les années où j'ai pratiqué la danse classique. Lorsque j'ai décidé de m'adonner à la danse contemporaine, j'ai presque totalement renoncé aux pointes : mon pied a retrouvé sa dimension originelle, sa vraie largeur. En allant au Vietnam, j'ai compris d'où venait ce type de pied. Le pays lui-même est une sorte de pied très étroit, tout en longueur, et en acupuncture ses extrémités sont souvent stimulées pour pouvoir atteindre différents organes. J'ai essayé dans ce projet de mélanger les différentes cartographies en mobilisant notamment le corps de l'acupuncture. Il est traversé par des énergies, des lignes de force, des intensités que l'on appelle des méridiens. Ce sont des sortes de courants électriques invisibles qui nous traversent. J'avais le désir de comprendre ce qu'était l'acupuncture car mon père était très mutique sur ce sujet : j'ai rencontré dans le quartier chinois de Saïgon où il avait vécu deux acupuncteurs, dont l'un m'a expliqué précisément le trajet des méridiens. Je me suis mise à l'écoute des trajectoires du corps que dessine l'acupuncture, mais aussi de celles de mon voyage au Vietnam, fait il y a un an sur les traces mon père, ainsi que de son propre parcours, de sa naissance au delta du Mékong à son départ de Saïgon. Ces cartographies m'ont inspirées pour fabriquer quelque chose sur le plateau. Les lignes de force que sont le pays, le père, le pied et l'acupuncture se superposent sur scène qui devient une sorte d'extension de mon corps.

Comment la musique, la littérature ou encore la science s'articulent à vos spectacles ? Est-ce que ces domaines forment des unités, des blocs ou bien un fil continu, un tout organique?

Ce qui me passionne dans les autres disciplines c'est leur processus de fabrication. Par exemple comment l'astrophysique invente. En 2000, dans ma première pièce de groupe, j'avais proposé à un astrophysicien de performer sa recherche ; il y avait une collusion avec la danse, une sorte d'écho entre ce qu'il disait et ce que les danseurs faisaient, sans que personne ne cherche à illustrer quoi que ce soit. Lors de ma première résidence au Japon, j'ai essayé de comprendre la logique de fabrication de l'ikebana, du travail des charpentiers et aussi de la cuisine *kaseiki*, qui a la particularité de présenter certains éléments qui se regardent et ne se mangent pas, comme des pierres, des fleurs délicatement déposées dans l'assiette. Je cherche à ramener leurs processus de production du côté de la danse, ou pour envahir ces champs avec du mouvement. Cela peut prendre des formes différentes, soit des laboratoires, soit des créations de pièces. *Múa* représente à cet égard une espèce de paradigme de collaboration. J'avais posé à Yves Godin et à Kasper T. Toeplitz la question « qu'est-ce qu'il y a avant l'évènement ? » Il y a le noir, le silence et l'immobilité pour la danse. Cela a donné un *modus operandi* à mon travail : quand je travaille avec d'autres médias, je leur propose de travailler aussi leurs propres questions à travers mon projet. J'essaie de ne pas les soumettre au fait d'éclairer ou de faire de la musique pour ma danse. Je poursuis mon idée, tout en respectant le centre de gravité des autres disciplines. Dans chaque pièce il y a une articulation particulière autour d'une question : l'ensemble des moyens, le corps y compris, s'agencent pour la poser et tenter d'y répondre à leur manière.

Le titre de votre dernière création, Nuée, évoque la multitude et la transformation. Comme un écho aux nombreux « états » de la matière, ainsi qu'aux différents éléments – biographiques,

artistiques, philosophiques – qui animent votre travail. En quoi la danse en tant que discipline est-elle affectée, sinon redéfinie, par la pluralité des domaines que vous convoquez sur scène ?

Ce titre, Nuée, rend grâce aux archipels, aux différentes cartographies qui structurent l'existence. Il est question de la guerre, mais aussi de comment l'exil produit certaines trajectoires. Le croisement de plusieurs questions, qui forment un archipel sur le plateau, tente de retracer comment la guerre a façonné l'imaginaire et l'humeur de mon père. Mais aussi comment elle a atteint mon enfance, dans le Berry, loin des bombes et de l'agent orange. Comment rendre lisible sur scène la répercussion de la violence de la guerre du Vietnam sur le corps de mon père et sur le mien ? Comment rendre sensibles les échos de cette immense déflagration physique sur nos parcours respectifs ? Voilà ce que j'ai essayé de mettre en scène à travers plusieurs domaines qui se dissipent les uns dans les autres et se relaient pour prendre en charge ces questions. Les lieux, la langue que je ne parle pas mais qui est enfouie en moi, l'acupuncture, la guerre et l'exil cohabitent. Mon corps, la musique de Pierre-Yves Macé, la lumière, les nuages de Caty Olive et les textes de Gilles Amalvi sont comme des blocs qui se répondent sur le plateau. La danse, qui s'exporte ou ingère dans d'autres champs, devient ainsi une puissance à la fois invitante et envahissante.

La relation que vous tissez entre votre parcours et la trajectoire de votre père, acuponcteur vietnamien exilé en France, touche autant à la question de la mémoire qu'à celle de la spatialité. Elle engage une forme, un corps dont les contours sont changeants, presque insituables, mais dont on devine les attaches. Un espace où les frontières sont mises en mouvement, où les souvenirs deviennent perméables. Vous mentionnez à ce sujet Chris Marker et sa notion de « dépays », qu'est-ce que cela représente pour vous ?

Dans son livre sur le Japon, Chris Marker ne fait pas de récit objectif, il fabrique un pays à l'intérieur de ce pays. Il tente d'élucider le rapport qu'il a avec cette culture, ces gens, cet archipel : tout est étrange, mais il aime cette étrangeté. Cela le conduit à inventer un nouveau pays qui n'est pas le Japon, mais la rencontre avec le Japon. C'est exactement ce que je recherche avec Nuée : un pays qui n'est sur aucune carte, un pays surgit à la lisière entre le Vietnam et la France, un pays entre le désir et la mort, un pays qui s'invente. Nuée, c'est à la fois ce que le Vietnam produit en moi et que je fais du Vietnam. Elle engage une fabrication à fleur de plateau où cohabitent le pays réel, le souvenir de mon père disparu et ma propre trajectoire d'artiste. C'est un apprentissage et une énigme. Dans ce solo, il y a le désir de redonner quelque chose au pays, au public et à mon art.