

EMMANUELLE HUYNH

Múa

CND Centre national de la danse
18 – 20 novembre 2021

Nuée

Maison de la musique de Nanterre
25 – 26 novembre 2021



FESTIVAL
D'AUTOMNE
À PARIS
50^e édition

CND
Centre national de la danse

MAISON DE LA MUSIQUE
DE NANTERRE
SCÈNE CONVENTIONNÉE D'INTÉRÊT NATIONAL

Múa

Conception, **Emmanuelle Huynh**
Forme pour l'immobilité, Emmanuelle Huynh
Obscurité, Yves Godin
Silence, Kasper T. Toeplitz
Transparence, Christian Rizzo

Production Plateforme Múa
Coproducteur Théâtre contemporain de la danse (Paris)
Coréalisation CND Centre national de la danse (Pantin) ; Festival d'Automne à Paris
Emmanuelle Huynh a bénéficié pour ce projet d'une bourse Villa Médicis hors les murs au Vietnam.

Durée : 40 minutes

Nuée

Conception et interprétation, **Emmanuelle Huynh**
Dramaturgie et textes, Gilles Amalvi
Lumières et scénographie, Caty Olive
Musique, Pierre-Yves Macé
Collaboration artistique, Jennifer Lacey, Katerina Andreou
Costumes, Thierry Grapotte
Ressources chorégraphiques et vocales, Florence Casanave, Nuno Bizarro, Ezra et Jean-Luc Chirpaz
Ressources en astrophysique, Thierry Foglizzo
Flûte enregistrée, Cédric Jullion
Prise de son et prise de voix au Vietnam, Brice Godard, Christophe Bachelier
Voix, Hanh Nguyen, Huong Nguyen, Ly Nguyen, Nguyễn Thuận Hải
Direction technique, Maël Teillant
Administration et développement, Amelia Serrano
Production, diffusion et communication, Hélène Moulin

Production Plateforme Múa
Coproducteur Théâtre de Nîmes – Scène conventionnée d'intérêt national – art et création – danse contemporaine ; Équinoxe – Scène nationale de Châteauroux ; Théâtre National de Bretagne (Rennes) ; Bonlieu Scène nationale Annecy ; Maison de la musique de Nanterre – Scène conventionnée d'intérêt national – art et création – pour la musique ; ICI – Centre chorégraphique national Montpellier – Occitanie / Pyrénées Méditerranée dans le cadre de l'Accueil Studio ; Théâtre Garonne – scène européenne (Toulouse) ; CCN2 – Centre chorégraphique national de Grenoble dans le cadre de l'accueil studio ; Festival d'Automne à Paris
Coréalisation Maison de la musique de Nanterre – Scène conventionnée d'intérêt national – art et création – pour la musique ; Festival d'Automne à Paris
Avec le soutien de la Fondation Thalie à Bruxelles, de la Région des Pays de la Loire au titre de l'aide à la création, du FRAC Franche-Comté, de l'Institut français au Vietnam, au titre de la résidence d'artiste Villa Saigon
Avec le soutien en prêt de plateau du Théâtre + Cinéma Scène nationale Grand Narbonne, Théâtre Molière Sète, scène nationale archipel de Thau
Remerciements à la Compagnie Prana – Brigitte Chataignier

Durée : 1h

Avec le soutien de Dance Reflections by Van Cleef & Arpels

DANCE REFLECTIONS
BY VAN CLEEF & ARPELS

Partenaires médias du Festival d'Automne à Paris



cnd.fr – 01 41 83 98 98
maisondelamusique.eu – 01 41 37 94 21
festival-automne.com – 01 53 45 17 17

Photographies : couverture et page 7 : Nuée © Marc Damage ; page 5 : Múa © Jean-Baptiste Huynh

« Un rendez-vous avec l'histoire, la géographie et moi-même »

Entretien avec Emmanuelle Huynh

Múa/Nuée : à vingt-cinq ans de distance, ces deux pièces proposent deux manières de rendre compte du rapport à soi-même, au filtre d'un ailleurs à la fois constitutif et énigmatique – le Vietnam. De quelle manière dialoguent-elles ?

Ces deux pièces dialoguent parce qu'elles se sont formulées par rapport à une crise personnelle. Dans le cas de *Nuée*, c'est la perte en 2018 de mon père qui m'a incitée à transformer cette douleur en voyage. Ce voyage fait écho à un premier voyage au Vietnam, qui a donné naissance à *Múa*, et qui était lui aussi lié à un moment de crise. Dans les deux cas, il y a un seuil symbolique qui se noue à une question esthétique. En partant au Vietnam en février 2020, en vue de créer une pièce, j'étais à la recherche des traces des lieux de naissance, de vie et de départ de mon père, mais aussi des traces de ce premier voyage. Il y avait plusieurs voyages dans ce voyage – et j'étais dans plusieurs temps et plusieurs espaces en même temps. Il s'agissait d'un nouveau rendez-vous avec mon histoire personnelle et avec mon travail. Que se passe-t-il pour moi désormais, alors que cet avant a disparu, où est-ce que je me situe dans l'espace et dans le temps ? Et comment est-ce que je me situe vis-à-vis de cette pièce inaugurale – qui a continué à se développer, que j'ai retravaillée, que je continue à danser ? Lorsque je danse *Múa*, je me demande où j'en suis artistiquement. *Nuée* réactive ce désir de faire le point – dans le travail, mais aussi personnellement, en tant que fille de, et en tant que femme.

Nuée marque pour vous le retour à la forme solo. Quelles en sont les particularités pour vous, et de quelle manière vous permet-elle d'éclairer le rapport à ce qui a nourri votre travail chorégraphique ?

C'est une pièce qui contient de nombreuses ramifications. Nous avons mené un important travail de défrichage en amont avec le dramaturge Gilles Amalvi – des discussions, des lectures portant sur le rapport à l'Histoire (à l'histoire coloniale notamment), à la manière de « performer le moi ». Les discussions dramaturgiques ont permis de relier ces différentes strates, de clarifier le statut de ces matériaux – et du coup d'explicitier les questions que je projetais dans

ce solo. Par la suite, le travail en studio avec Gilles a permis de ne pas perdre le contact avec ces strates discursives : de conserver un lien entre les questions circulant dans mon corps et celles que nous avions agitées. Une des idées dramaturgiques qui a servi de fil est celui d'une adresse – une adresse multiple : l'adresse au père, au pays, à l'homme et au désir, à mon propre corps comme dépositaire d'une mémoire et à tous les corps qui sont en moi, professionnellement ou amoureux. Pour essayer de conjoindre ce que révèle le corps et ce que dit l'inconscient, j'ai utilisé une technique qui consiste à improviser tout en parlant, afin de faire remonter ces couches à la surface. C'est une technique que j'avais expérimentée lors du travail sur la pièce *...d'un faune (éclats)* avec le quatuor Knust en 2000. Cette technique, l'impro-mémoire, permet un télescopage ou un montage entre ce qui sort dans la parole et ce que le corps produit. Gilles a ensuite dérushé ces paroles et fait un montage. Il a également écrit de nombreux textes pendant le processus de répétition. C'est de cette manière qu'est apparue l'idée d'utiliser le texte sous la forme de sous-titres pendant la pièce, comme une parole qui condense sous une forme poétique et plastique les questions que nous avons traversées. Par ailleurs, tout au long du processus de création, j'ai éprouvé le besoin de repasser par certaines pratiques qui ont été fondatrices pour moi, comme le classique, la danse post-moderne ou le *butô*. Ces pratiques sont comme des bains révélateurs réactivant certaines composantes de mon parcours de danseuse et de chorégraphe. J'ai travaillé le classique avec Jean-Luc Chirpaz – qui a été le professeur de Boris Charmatz ; j'ai traversé les accumulations de Trisha Brown en compagnie de Florence Casanave, et j'ai également travaillé en studio avec Jennifer Lacey et Katerina Andreou. Au final, j'ai l'impression que *Nuée* synthétise beaucoup de questions qui étaient présentes au commencement du travail. Le texte qu'a écrit Gilles Amalvi a eu pour effet de préciser certains éléments que je souhaitais voir apparaître. Ce texte projeté ne vient pas commenter ce qui se passe, il ouvre un autre archipel de sens ; cet autre médium concourt à la précision de ce qui apparaît sur le plateau, produisant une friction entre les états que véhicule le corps et le sens que charrie le texte.

Dans *Múa*, il s'agit d'un Vietnam secret, caché. Dans *Nuée*, ce rapport s'explique davantage.

Dans le cas de *Nuée*, je savais que je n'avais pas envie d'aller vers une forme « documentaire » : l'objet de cette pièce n'est pas « mon père », ou « le Vietnam ». C'est un archipel de sens, composé d'éléments qui reconstruisent une image plurielle, tramée d'altérités. De mon côté, il y a eu un travail d'explicitation de mon rapport à ce pays, à cette histoire, à ma famille ; en un sens, c'est mon corps qui retranscrit les différentes couches qui me constituent. Un certain nombre de signes dans la musique, le texte, les costumes, le rapport à la langue portent une part de cette explicitation. Après, tout est une question de dosage, de consistance des signes – mon corps est en lien avec ces éléments, sans entretenir une relation « méta » vis-à-vis d'eux. Vis-à-vis du Vietnam lui-même, il s'agissait plutôt de mesurer une distance que d'émettre une position. Il se trouve que mon père nous a légué, à mes frères et sœurs et moi, un livre, qui relate son départ, ses études en France. Ce livre a été comme une feuille de route lors de mon voyage. Je m'en suis servi pour préciser certains éléments présents dans la pièce – la place de la berceuse, de la langue, du rapport à la guerre. J'utilise le médium de la danse pour manifester et redonner une place aux différentes zones de réalité présentes dans ce livre.

Pour *Múa*, Yves Godin avait travaillé le noir. Pour *Nuée*, Caty Olive a cherché à donner une matérialité à cette « nuée » en sculptant le brouillard. Comment avez-vous travaillé avec elle ?

Les discussions en amont avec Gilles Amalvi ont permis de préciser les enjeux, notamment la construction dramaturgique basée sur la présence de *Múa* au cœur de *Nuée* comme une matrice ou un fil. Les sensations physiques liées à ce voyage au Vietnam – la chaleur, l'humidité, le sentiment d'immensité – ont nourri les discussions sur l'espace avec Caty Olive. Nos discussions ont porté sur la présence de cette « nuée », mais également sur la manière de produire une immersion perceptive – un climat propice aux sensations. Caty a créé un environnement à la fois très cohérent et très ouvert, sur lequel il était possible de brancher des significations, des états, des images. La création d'un espace dans l'espace offre un large éventail de manières pour moi d'être éclairée, recouverte, nimbée par des atmosphères différentes. Lorsque toute l'équipe s'est retrouvée au théâtre Garonne à Toulouse en décembre 2020, j'ai eu le sentiment d'être sur le plateau comme dans un pays – un dépayé pour reprendre le terme de Chris Marker. Il y avait les enceintes, les découpes,

le cyclo – des artifices, mais qui reconstituaient un territoire où la matière physique pouvait infuser, et où ce pays pouvait s'inventer. Le plateau a valeur de pays parce qu'il est chargé : de mots, d'intuitions qui se sont transformées en intensités physiques.

Vous avez évoqué dans le livre de votre père la présence de la langue. Est-ce un élément qui se retrouve dans la composition musicale ?

Oui, j'ai eu envie de travailler avec le compositeur Pierre-Yves Macé en connaissant son goût pour l'archive. C'est un compositeur pour lequel la dimension de l'archive sonore a une place importante. J'avais ramené des berceuses de mon voyage au Vietnam, que j'ai fait écouter à Pierre-Yves ; ça nous a semblé être un matériau de départ intéressant, à même de convoquer quelque chose de ce pays, sans tomber non plus dans le folklore. Cette berceuse subit de nombreuses transformations tout au long de la pièce ; et je la suis en un sens, je la complète, comme si j'étais enseignée par elle. À la suite de discussions avec Pierre-Yves et avec Gilles sur la présence de cette strate vietnamienne, Pierre-Yves a également composé une pièce pour flûte, qui apporte un contrepoint ; j'aime la tension entre ces deux influences, la présence de ces deux cultures en moi. Je ne voulais pas qu'avec la présence de la berceuse, la pièce glisse vers un fantasme d'ailleurs, une forme d'exotisme ou de nostalgie. Nous avons également beaucoup discuté de Debussy avec Pierre-Yves ; de *Nuages* bien sûr, mais aussi du *Prélude à l'après-midi d'un faune* – qui sont pour moi des musiques d'appel, d'ouverture. La musique a été un véhicule dans le traitement du désir, de la féminité. Je me suis également beaucoup appuyée sur une improvisation qu'avait faite Jennifer Lacey pendant les répétitions du spectacle *...d'un faune (éclats)* avec le quatuor Knust. Cette improvisation autour de la figure de la Nymphé, axée sur la question du désir, m'avait beaucoup marquée ; je suis repartie de cette image d'un corps féminin désiré et désirant, et nous avons travaillé ensemble avec Jennifer sur ce matériau récupéré et sa réinterprétation au sein du matériau de *Nuée*.

Vous avez créé *Múa* en 1995. Est-ce que cette pièce inaugurale résonne différemment lorsque vous l'interprétez aujourd'hui ?

Múa est une pièce très écrite, très précise, aussi bien au niveau de la chorégraphie que de la tension entre les éléments – corps, lumière et musique ; mais elle fonctionne comme un rendez-vous avec l'histoire, la géographie et moi-même : dans le noir, je fais le point, en particulier dans la première partie où je suis



nue. Cette partie me fait beaucoup d'effet, elle me recharge. Lorsque le violoncelle de Kasper T. Toepfritz commence, cela me met en résonance avec les questions qui sont les miennes au moment où je le fais. Qu'est-ce qui m'a constituée et qu'est-ce qui me constitue aujourd'hui ? Yves Godin m'a souvent dit que, pour lui, cette pièce était à la fois un poème et une action. Et en effet, je n'ai pas l'impression de *danser*, j'ai l'impression d'*être*. Je pense que cette pièce fonctionne parce qu'elle produit un effet d'attention chez les spectateurs : la mise au noir active une expérience intérieure. En tant qu'interrogation sur ce que c'est que voir, *Múa* repose la question de la manière dont nous sommes au monde, dont nous nous situons, et dont nous percevons ce qui nous entoure. Mon désir en créant cette pièce était que chacun puisse percevoir ce que j'avais vécu au Vietnam : ne rien voir et tout reconnaître. Je crois qu'avec le temps, cette pièce opère de manière plus large et questionne ce que c'est que voir, et où chacun en est de soi-même...

Par le rapport au non-visible, *Múa* posait une remise en question des codes de la danse. Comment reliez-vous cette pièce aux questions qui traversaient le champ chorégraphique à cette époque ?

Dans la « crise » que j'évoquais tout à l'heure, il n'y a pas seulement le passage de la position d'interprète à celle d'auteur, il y a aussi un « je » qui se demande ce qu'il est en dehors du regard de l'autre. La question d'auteur est là : qu'est-ce que je peux émettre à partir de moi-même sans en passer par le regard des autres ? Et cela implique une dimension critique, qui porte sur le sentiment d'un trop dans la danse de cette période : trop de musique, de costumes, de virtuosité, de décors... Comment essayer de revenir à une expérience de la danse qui n'en passe pas par les effets spectaculaires ? À cette époque, j'avais vraiment l'impression que la danse ne ménageait pas une place pour l'expérience du spectateur. Pour ma part, j'avais envie de mettre le public en position active : qu'il soit responsable de sa vision. Le fait de mettre tout le monde dans l'obscurité était un moyen d'opérer cette conscientisation. On peut rapprocher cette démarche des autres artistes qui à la même période ont œuvré dans le sens d'une critique des effets spectaculaires, d'une problématisation des prérequis de la représentation. Pour moi, ce questionnement était très lié à l'approche de la danse post-moderne américaine, qui était, à cette époque, peu présente dans le champ de la danse contemporaine – à l'exception de chorégraphes ou d'artistes comme les membres du Quatuor Knust que j'ai mentionnés, qui cherchaient à réinterroger cette influence.

Depuis *Múa*, vous avez créé de nombreuses pièces, vous avez également dirigé le CNDC d'Angers, et vous êtes aujourd'hui enseignante à l'école des Beaux-Arts de Paris. Est-ce que *Nuée* ré-ouvre un espace de création vers l'avenir ?

Ces derniers temps, je me suis beaucoup intéressée à la ville – notamment au travers de deux projets cosignés avec l'artiste Jocelyn Cottencin, portant sur les villes de New York et de Saint-Nazaire. Le désir de retourner sur les lieux, de rencontrer les gens, d'essayer de comprendre leurs attaches physiques et psychiques aux espaces est au cœur de mes préoccupations. En retournant au Vietnam, *Nuée* m'a permis de vérifier dans mon propre corps la validité de cette hypothèse : les lieux nous occupent, nous habitent, nous permettent de nous souvenir.

Propos recueillis
par Gilles Amalvi

Emmanuelle Huynh

Emmanuelle Huynh, danseuse, chorégraphe et enseignante, a étudié la danse et la philosophie. Son travail explore la relation avec la littérature, la musique, la lumière, l'*ikebana* (art floral japonais) et l'architecture. Elle crée entre autres *Múa* (1995), *A Vida Enorme* (2002), *Cribles* (2009), *Shinbai, le vol de l'âme* (2009), *Spiel* (2011), *Tōzai !...* (2014). De 2004 à 2012, elle dirige le Centre national de danse contemporaine à Angers et y refonde l'École en créant notamment la formation « Essais » qui dispense un « master danse, création, performance ». En 2016, avec Jocelyn Cottencin, ils créent *A taxi driver, an architect and the High Line*, un portrait de la ville de New York à travers son architecture, ses espaces, ses habitants, composé de films portraits et d'une performance. Toujours avec Jocelyn Cottencin, ils réalisent des portraits sensibles, filmés et dansés de la ville de Saint-Nazaire (*Nous venons de trop loin pour oublier qui nous sommes*, création 2019) ainsi que des villes de São Paulo au Brésil (*Cruzamento*) et de Houston Texas, prévus pour 2022. Emmanuelle Huynh crée en novembre 2017 une pièce pour quatre danseurs, *Formation*, d'après l'œuvre autobiographique de Pierre Guyotat dans un dispositif plastique imaginé par Nicolas Floc'h. Le travail d'Emmanuelle Huynh, porté par Plateforme Múa, compagnie conventionnée par la DRAC Pays de la Loire – Ministère de la Culture, par le Département de Loire-Atlantique et la ville de Saint-Nazaire, s'ancre dans une vision élargie de la danse, produisant des savoirs, des émotions qui modifient la vision que la société peut porter sur elle-même.



D



DANCE
REFLECTIONS
VAN CLEEF & ARPELS

BY

SOUTIENT
LA DANSE
CONTEMPORAINE

