



Emmanuelle Huynh in ascolto verso il grande fuori

Emmanuelle Huynh, classe 1963 e direttrice del Centre Nationale de Danse Contemporaine di Angers, è una donna dai tratti un po' asiatici, con studi di danza e filosofia alle spalle, interessata alle arti visive e al linguaggio cinematografico. Coreografa dal 1995, guarda alla coreografia come un'attitudine e al processo creativo come elemento costitutivo della propria crescita artistica.

La sua carriera come coreografa è iniziata con diversi assoli. Cosa l'ha portata a lavorare con altri danzatori?

In realtà ho iniziato a lavorare con altri danzatori quasi subito. I miei primi due lavori sono stati assoli, *Mùa* del 1995 era un pezzo molto scuro e un po' intimista, mentre *Passage*, due anni dopo, è stato creato per l'esterno, al crepuscolo. Nel 1998 ho realizzato il duetto *Tout Contre* e poi diverse coreografie con più danzatori. Nel 2006 sono ritornata alla forma dell'assolo, da cui sono partita per costruire *Le Grand Dehors*, la produzione che presento qui a Modena. Ho un rapporto dinamico tra il solo e la coreografia corale. *Mùa* era necessario per distaccarmi dalle influenze che avevo ricevuto nel periodo della formazione, per trovare il mio codice personale, aldilà dei desideri di altri coreografi con cui avevo lavorato. Ancora oggi sento il bisogno di concentrarmi su me stessa, in alcuni momenti, per interrogarmi e lavorare su ciò che mi appartiene, dopo di che apro questa ricerca al gruppo, per ampliarla e renderla concreta.

Parlando dello spettacolo che presenta in questo festival, Le Grand Dehors, come si è sviluppata la collaborazione con il compositore Pierre Jodlowski e il drammaturgo François Bon?

In realtà in questo lavoro non ci sono più i testi e la musica originali, che erano stati utilizzati per l'assolo da cui ero partita. Sono intervenute delle questioni artistiche, che hanno trasformato lo spettacolo. Pierre aveva composto la musica dopo che ci eravamo confrontati, ma non era mai presente in studio durante le prove. Io dovevo sempre cambiare la coreografia e quindi anche la relazione con la musica. Così abbiamo deciso di utilizzare in parte la sua composizione e realizzarne una parte in presa diretta. Oggi è Ben Dover che opera il miraggio dei suoni in scena, sia su una base stabilita sia con variazioni improvvisate, in funzione di quello che avviene sul palcoscenico. Per quanto riguarda i testi, li abbiamo scritti noi stessi, interrogandoci sul significato dell'esteriorizzare il lavoro, la danza, su come rimaniamo influenzati dagli avvenimenti esterni, del mondo. Sono state domande che riguardano sia la danza che la vita, nel senso che non si vedono molte cose mentre si improvvisa o si danza, ma accadono ugualmente sia nello studio che fuori. François Bon ha tenuto un laboratorio di scrittura, in cui ogni interprete ha esposto il proprio punto di vista e i diversi pensieri sono stati poi costruiti drammaturgicamente sotto forma di racconto. Stéphanie Beghain, danzatrice e attrice e Jeanne Revel, assistente alla drammaturgia, hanno lavorato ad assemblare i testi, che vengono recitati in scena.

Come è avvenuto il processo di costruzione coreografica e la relazione con la drammaturgia?



Il progetto coreografico è iniziato tre anni fa. Il principio è stato quello di lavorare sulla ‘danza perduta’, su tutto il materiale corporeo che spesso si perde in una composizione. Con l’improvvisazione si utilizzano molti movimenti che alla fine non rientrano nel progetto finale. Non si tratta di un sentimento nostalgico nei confronti di qualcosa che si è abbandonato, ma piuttosto di far risuonare qualcosa dentro di noi. Matthieu Doze, che è assistente alla regia in questa produzione, conosce molti miei pezzi precedenti e si ricordava in particolare di una sequenza di nove minuti che avevo realizzato nel 2000 in risposta a un altro danzatore. Da lì siamo partiti, con una matrice comune, che si chiama “la matrice de Brest”, a cui ogni interprete ha fatto riferimento dal proprio punto di vista. La commessa iniziale era di focalizzarsi sulla matrice dal punto di vista fisico, cercare la propria interpretazione utilizzando lo stesso principio di uno zoom fotografico. Ho lavorato molto con ogni singolo danzatore affinché ognuno potesse trovare il proprio percorso, il più vero possibile. A partire dal materiale del passato abbiamo costruito la nostra danza di oggi, quella danza che non si accontenta della ricerca in studio ma riceve le informazioni dal mondo, riceve la bellezza o la violenza della vita, le dissemina sul palcoscenico. È importante che si mostri eterogeneità, sia nei corpi che nei testi. Inoltre mi interessa molto che lo spettatore possa essere parte attiva nel processo di visione e per questo, nella costruzione generale del pezzo, ho cercato di lasciare all’osservatore la possibilità di operare il montaggio. Esattamente come avviene nel teatro giapponese di marionette, il bunraku, in cui ogni marionetta è mossa da tre manipolatori, per cui intervengono diverse voci e diverse vicende e lo spettatore costruisce la sua storia. La dimensione drammaturgica di *Le Grand Dehors* è ‘meravigliosa’, come quella appunto dei racconti, ma assorbe gli avvenimenti del mondo. Laddove si toccano delle questioni morali, comunque, non sono mai esplicitate chiaramente, permane una dimensione celata e poetica.

Nelle sue precedenti produzioni sembra aver prediletto una scenografia molto minimale. Ha mantenuto la stessa prerogativa anche in questa produzione?

In generale amo le cose depurate. Non so se questo deriva dai miei studi filosofici e quanta influenza abbia avuto il periodo passato in Giappone o il contatto con la cultura orientale. Il concetto è “less is more”. Preferisco lavorare sull’economia, sull’eliminazione delle cose superflue, sia che si tratti di improvvisazione o di spettacolo. Per questo le mie scene sono particolarmente essenziali. I segni che decido di utilizzare, d’altra parte, hanno molta importanza e sono assolutamente necessari.

Lei è stata una rappresentante della corrente francese degli anni Novanta definita come ‘non-danza’. Si ritrova in questa categoria? Cosa porta ancora con sé di quel periodo?

La ‘non-danza’ è stata una definizione giornalistica, non un movimento reale di danzatori. Ritengo abbastanza pericoloso incorniciare una parte della storia della danza francese come un ambito in cui il corpo del danzatore si annulla. Il movimento è sempre stato molto presente in tutte le mie coreografie. Mi sono posta le domande e ho guardato cosa succedeva nel corpo, cosa si produceva. Il mio primo assolo era nero, non si vedeva molto, forse questa idea viene da lì. I miei genitori artistici sono stati piuttosto gli esponenti della Judson Church americana degli anni sessanta. Quel minimalismo, quella fedeltà nel pulire il corpo e il movimento per parlare delle questioni del mondo, mi appartengono molto. *Le Grand Dehors* è un lavoro che continua a esplorare le possibilità della danza, scavando in profondità,



alla ricerca del senso più intrinseco delle cose. Non si sviluppa in orizzontale, ma in direzione verticale, verso il basso, verso ciò che è sotterraneo.