

Tombouctou... à la carte

De *Tombouctou*, présenté salle Benoit XII, Emmanuelle Vo-Dinh (« chorégraphe des phénomènes » comme elle dit d'elle-même), explique que le choix de ce « titre » est lié à un souvenir d'enfance et du fantasme qui naîtrait à l'évocation de cette ville sub-saharienne appelée aussi « la perle du désert » ou « la ville au 333 saints ». Dans l'imaginaire d'Emmanuelle Vo-Dinh, il y avait ainsi deux conditions, a priori suffisantes, pour créer une forme performative modulée par les « cartes à penser » inventées par le musicien Brian Eno et le peintre Peter Schmidt, des extraits de *Les Grands bois* d'Adalbert Stifter, un souvenir de *Dogville* de Lars von Trier, le recours à un chant mormon, *Simple Gifts*, utilisé, une fois par Martha Graham, un processus artistique fondé sur l'improvisation... pour 7 interprètes pris entre protocole organisé et aléatoire ludique.

Vo-Dinh, Eno, Schmidt

Directrice du Phare et du Centre Chorégraphique National du Havre Haute-Normandie (2012) Emmanuelle Vo-Dinh fonde en 1997, la compagnie Sui Generis. Dans la foulée, apparaissent des créations comme *Alcoba* (1998) qui traite de la relation amoureuse, *Anthume* ou la sensation du membre fantôme (1998) qui s'appuie sur le thème de l'absence. A partir de 2003 – un tournant esthétique en quelque sorte – plusieurs pièces convergent vers un cycle minimaliste sur le répétitif et le déclinatoire : *Décompositions* (2003), *CROISÉES* (2004), *White Light* (2005). Fin 2008, un autre mouvement s'amorce qui voit Emmanuelle Vo-Dinh s'intéresser au thème du féminin. En 2009, *Ad astra* questionne les figures de la femme fatale à la fin du 19ème siècle et la re-création de *Fractale* (volet 2 du diptyque *Décompositions*) expose la diversité des désirs chorégraphiques de l'artiste. Attachée aux recherches scientifiques, Emmanuelle Vo-Dinh envisage alors un diptyque, *-transire-* (2010) et *-insight-* (2013), à partir des travaux de l'anthropologue Françoise Héritier sur l'altérité et le masculin/féminin. Questionnement qui ne s'écarte pas, non plus, d'un goût pour la figuration dans l'abstraction, et place l'interprète au cœur du processus chorégraphique.

En créant *Tombouctou*, Emmanuelle Vo-Dinh ajoute à ses aventures plastiques la découverte de Brian Eno et Peter Schmidt. Du premier, on pourrait rapporter simplement qu'il s'inquiète du processus de création. « Comment continuer à être créatif, comment surmonter les blocages quand le temps manque, que les heures de studio s'accumulent et qu'on se retrouve dans une impasse à ressasser les mêmes solutions inutiles ? » A ces angoisses, Eno aura répondu en utilisant ses notes, ses remarques ses propositions ou son instinct. Quant au peintre Peter Schmidt, il a publié un jeu de cartes comportant une cinquantaine de conseils (c'est ce jeu que l'on retrouve en partie dans *Tombouctou*). Le musicien et le peintre ont ainsi inventé à eux deux la méthode « stratégies obliques ». Une méthode qui repose sur un questionnement de l'erreur. En recourant au jeu de cartes (sur chaque se trouve une phrase, plus ou moins ouverte, plus ou moins énigmatique) l'idée est de pouvoir utiliser ces phrases comme des clés, des moyens de débloquent une situation de création.

Ainsi, les Stratégies Obliques mettent en dialogue, la logique et l'aléatoire, afin d'aménager une place au « lâcher prise contrôlé » qui permet la création. Il s'agit de s'adapter en permanence, au prévisible comme à l'imprévisible. Soit de trouver, comme le rappelle Georges Ballandier, un fondement au chaos.

Tombouctou

Dans un espace dépouillé où seule une table de salle à manger et ses chaises à la marge d'une mini table d'enregistrement et de mixage, à vue, figurent le décor – à quoi s'ajoutent des marquages au sol – Tombouctou apparaît avant tout comme un espace expérimental, un laboratoire ou une aire de jeu minimaliste pour interprètes en autogestion ou presque. Presque, parce qu'en définitive, les sept acteurs/danseurs, habillés de leur prénom à la ville comme à la scène, obéissent à un protocole où l'improvisation est corrélée au tirage d'une carte. Sorte de « carte mémoire » qui convoque un ensemble de gestes, de pensées, d'idées, de concepts à questionner plastiquement et à inventer. Le tirage de l'une d'entre elles induit alors une réaction en chaîne où, pour autant que l'on entend la « consigne », il n'est pas évident de la reconnaître lors de son exécution par les membres de cette communauté artistique.

C'est que Tombouctou est tout, sauf un spectacle à dupliquer ou à répéter. Comprendons que le travail de plateau semble convoquer ici les déterminismes du temps présent et de l'immédiateté. Soit une façon de définir la Performance chez Esther Ferrer qui implique que l'acte de création est à chaque fois unique et sans lendemain, indépendant de tout espace de références, soumis à ses propres lois gravitationnelles.

A partir de là, Tombouctou se regarde comme une pièce au processus additionnel où les éléments sonores (bruitages réalisés en direct) enregistrés et le mouvement dansé tournent en boucle, s'augmentent d'un nouveau phrasé, mineur ou majeur, à mesure que l'action se développe. Le tout se décline alors sous la forme d'épisodes qui, pour autant qu'ils apparaissent autonomes, sont reliés entre eux par le principe de construction chorégraphique : une impro s'appuie sur l'expérience précédente, et ainsi de suite... Effet narratif, en quelque sorte, qui gagne Tombouctou qui demeure réglé cependant par un ensemble de variables imprévisibles, au premier rang desquels le « pétage de plomb » (l'aléatoire donc) de Camille, Gilles, Alexia, Nadir, David, Maeva ou Cyril... court-circuite toute linéarité, toute continuité, toute homogénéité. Reste au spectateur à regarder Tombouctou pour ce qu'il expose : des séquences de jeu... ou des tableaux qui, commençant régulièrement à la table, s'écartent de celle-ci pour occuper tout ou partie du plateau qui devient le lieu de territoires imaginés où le rire de cette bande loufoque, convoqué intempestivement, est la ponctuation sonore récurrente.

La table des opérations...

Au vrai, dans cette pièce chorégraphico-théâtrale où les paroles entendues sont davantage des embrayeurs d'action que le support d'un récit, Emmanuelle Vo-Dinh semble prêter à la « table » une charge symbolique et sémantique fondatrice. Et c'est bien dans cette perspective que cet élément – primordial au théâtre – figure comme la « rampe de lancement » de l'ensemble du processus. Table de dramaturgie où l'on se concerte sur les possibilités d'un processus, table des matières où s'énoncent les objets à traiter, table des multiplications, tabula rasa, table de la loi, voire cène qui revient à pointer les mythes... la

« Table » est une fondation. C'est le lieu de l'assemblée dramatique et philosophique sans laquelle, et dans le périmètre de laquelle, se jouent les idées, les débats, les instants heureux de convivialité ou de conflits sans négociations. C'est à part entière un espace de socialisation et d'unisson où se forment les histoires longues ou écourtées. C'est l'ornement, par excellence, des tragédies shakespeariennes, le signe indépassable des relans dramatiques chez Tchekhov, Ibsen, Strindberg... au théâtre, ces dernières années, Pommerat n'a eu de cesse de la convoquer comme l'espace de tension de ses « familles »... Lavaudant de la peupler d'une quincaillerie et d'une veroterie, Ostermeier d'en faire le présentoir de canettes de bière qui forment les hiéroglyphes du cadavre des idées... « Passer à table », au théâtre, n'est peut-être rien moins que fabriquer le théâtre, et l'inscrire dans une topographie. Chez Vo-Dinh, la table n'échappe à aucune de ces figurations. C'est là qu'on y chante dans l'enthousiasme et la frénésie, qu'on y ritualise le commencement d'un geste, sous forme de chorégraphie souple et embrassante, quelque chose de l'ordre d'une idée commune. C'est encore là qu'on se retrouve après un exercice, qu'on y prépare le suivant dans une forme de gaité jouée, mais qui finit par révéler sa sincérité profonde. Et tout comme à l'image des mutations et des hybridations sonores et chorégraphiques, la table est ainsi le jeu de configurations chorales, mentales, gestuelle... qui font de Tombouctou une matière magmatique en évolution perpétuelle. Tantôt lieu de rires intempestifs, tantôt espaces d'un mouvement suspendu, sans début ni fin... Sans qu'on sache vraiment ce qu'est Tombouctou, tout aura sans doute commencé par une proposition (carte 63) : « un premier pas » entendons-nous... comme un clin d'œil à Cunningham qui, parmi les 7 principes qu'il énonçait à propos de la danse, disait que « N'importe quel mouvement peut faire danse », retenant le moment où il nommerait le septième principe : « La danse peut parler de n'importe quoi, mais traite fondamentalement et avant tout du corps humain et de ses mouvements à commencer par la marche ». En héritière et élève de la modern dance, de la non-danse... dans les pas d'Yvonne Rainer, Trisha Brown, Déborah Hay (fondateur de la Judson Dance Theatre, en 1962), qui privilégiaient l'expression du corps, Tombouctou d'Emmanuelle Vo-Dinh peut se regarder comme une des variations de cette histoire de la danse où l'enjeu est toujours de dépasser les limites... celles de l'imaginaire chorégraphique, celles liées aux attentes du spectateur, puisque l'art, en définitive, s'accorde bien mal des frontières... soit un Tombouctou à la carte...

Yannick Butel