

**Volmir Cordeiro,
Marcela Santander
Corvalán,
Margot Videcoq
au **CN D**
Exposition
& performances**

performances

Une nuit des visages

10.03

Durée 1h45

Conception

Volmir Cordeiro, Marcela Santander Corvalán, Margot Videcoq

Avec

Volmir Cordeiro, Marcela Santander Corvalán, Jérôme Marin, Isabela Fernandes Santana, Ana Rita Teodoro, Claudia Triozzi

Maîtresse de cérémonie

Aude Lachaise

Extraits

Époque

Marcela Santander Corvalán et Volmir Cordeiro

Fantôme Méchant

Ana Rita Teodoro

Boomerang ou « le retour à soi »

Claudia Triozzi

Chicória

Isabela Fernandes Santana

Chansons à corps

Jérôme Marin

Production Margelles.

Une nuit des visages a été créée dans une première version à Passerelle Centre d'art contemporain (Brest)

le 4.03.2017, en clôture du festival DañsFabrik.

exposition

L'œil la bouche et le reste

**Volmir Cordeiro,
Marcela Santander Corvalán,
Margot Videcoq**

10 > 30.03

Volet performatif de l'exposition *L'œil la bouche et le reste*

Lundi au vendredi / 10:30 – 19:00

et chaque soir de spectacle

Samedi 10.03 de 14:00 à 20:30, dimanche 11.03 de 14:00 à 19:00

Commissariat

Volmir Cordeiro, Marcela Santander Corvalán, Margot Videcoq

Exposition créée en partenariat avec Passerelle, Centre d'art contemporain et le Quartz, Scène nationale de Brest, à l'occasion de DañsFabrik – festival de Brest, dans le cadre du 40^e anniversaire du Centre Pompidou, le 4.02.2017.

Volmir Cordeiro, vous avez signé une pièce, L'œil la bouche et le reste (présentée au CN D au printemps 2017, ainsi qu'une exposition, conçue avec Marcela Santander Corvalán et Margot Videcoq, et qui porte le même nom. Quelles relations, thématiques, chronologiques, conceptuelles entretiennent la pièce et l'exposition ?

Volmir Cordeiro La conception de l'exposition a commencé avant la pièce, et elle s'est poursuivie pendant le travail sur la pièce. Cette exposition balise un champ de marques affectives, tout en indiquant un rapport avec une certaine histoire de la danse, marquée par le minoritaire. Quand on monte sur scène, on engage un rapport avec des thématiques, des figures, mais aussi avec le médium lui-même, son histoire. Du coup se pose la question « dans quelle histoire de la danse je m'inscris ? ». J'entretiens une filiation affective avec certains artistes et je souhaitais la rendre visible, donner accès aux sources qui m'ont nourri. L'exposition part du désir d'opérer des associations libres entre certains danseurs, chorégraphes, artistes importants pour moi, et pour nous...

Le deuxième point qui lie entre elles les œuvres présentées dans l'exposition correspond au processus de création : ces vidéos, ces visages, ces mouvements, ces voix ont servi de socle, de source – ils constituent une virtualité de ce que la pièce a porté... À travers l'exposition, nous voulions rendre visible cette virtualité : certaines références sont carrément citées sur scène, d'autres sont plus diluées, latentes. Dans le rapport entre la pièce et l'exposition, ce sont ces deux aspects qui me paraissent importants : montrer un champ, une histoire, et rendre visible une virtualité. Enfin, une troisième couche correspond à l'histoire du visage. L'accent porté sur ces artistes à travers la question du visage permet de montrer une poésie spécifique qui alimente la construction

de la danse chez eux. Il est intéressant de constater le rapport entre exposer un visage / se présenter par le visage / faire face / être frontal.

Dans le titre, la question du visage est décomposée en plusieurs éléments qui le constituent : l'œil et la bouche, deux entrées et deux sorties. Quel rapport de circulation s'instaure entre l'œil, la bouche et le visage comme ensemble ?

V.C. Je crois que nous avons fait le choix des deux parties les plus actives du visage. Il est assez aisé de lister des fonctions, des mythologies, des histoires liées aux yeux et à la bouche dans leur dimension active – là où les oreilles, le nez, les joues sont des parties du visage plus « passives », dont le niveau d'expressivité est plus réduit. Lorsque j'ai choisi le titre, j'avais un peu en tête ce triangle-là. C'est ce schéma qui m'a permis d'aller chercher l'œil dans sa fonction dévorante, l'oreille dans sa capacité de réception, les joues dans le contact... Dans la pièce, nous avons beaucoup travaillé avec le geste de se présenter : se présenter entre nous, se présenter aux spectateurs, dans une adresse à la fois intime et externe. Le visage, c'est l'espace de la présentation par excellence. C'est pour cela que la pièce joue beaucoup avec les notions de proximité et de distance. Souvent, nous construisons une proximité, mais c'est pour mieux renforcer la distance. C'est tout proche, mais on ne peut pas toucher. C'est une manière de déjouer l'aspect « scopique » du regard par le tactile, et de jouer sur le fait d'être touché, mais sans toucher. Dans les œuvres choisies, ces présences veulent que le visage soit vu. On retrouve cet aspect dans la pièce : vouloir montrer le visage, faire frontalité, se présenter.

L'exposition est le fruit d'un travail collectif. Comment s'est construit ce travail, à la fois dans le choix des œuvres, leur mise en écho, leur agencement ?

Margot Videcoq C'est une invitation qui nous a été faite par Marcela Santander Corvalán, qui était artiste associée au Quartz à ce moment-là ; elle-même a été invitée par le Quartz et le centre d'art Passerelle à répondre à leur partenariat dans le cadre du festival Dañzfabrik, qui consiste à proposer à un artiste issu du champ chorégraphique de réaliser une exposition. Dans le cadre de la création de la pièce, *L'œil la bouche et le reste*, Marcela a souhaité ouvrir cette invitation. Au début de la réflexion entre nous, l'idée d'exposition n'était pas nécessairement en lien avec la pièce. Nous nous sommes demandés comment nous inscrire dans cette double commande – ça s'inscrivait aussi dans le cadre des quarante ans du Centre Pompidou en région. Pompidou et le centre d'art étaient en dialogue autour d'un projet d'exposition, et les trois institutions ont proposé que le projet se fasse à partir du fonds d'archives de Vidéodanse. Ça a été notre point de départ. Rapidement, en regardant ce fonds d'archives, nous avons décidé de profiter du processus de la pièce pour lier les deux projets, et d'étendre les questions traversées en studio à un projet curatorial.

Par rapport aux filiations, aux types de vidéos que nous avons choisies, il y avait d'une part les vidéos que nous connaissons, dont nous nous sentions proches, des œuvres faisant partie de cette « famille affective » qu'évoquait Volmir. À partir de là, nous avons ouvert un champ de recherche plus large. Dans le fonds d'archives, mais pas seulement : nous avons aussi ouvert un dialogue avec le directeur du centre d'art, Étienne Bernard, qui nous a fait quelques propositions. Et nous sommes également allés chercher ailleurs. Il n'y a pas d'accent spécifique porté sur une période ou

une géographie ; mais par exemple, il y a une présence importante de l'art minimal nord-américain des années 1960-1970, et des musiques populaires contestataires des années 1970 – au Brésil notamment. Il s'agit là d'un pas de côté par rapport à la thématique, mais c'est un point important dans la traversée du processus de création de Volmir.

Qu'en est-il de l'aspect « commissariat » – la mise en forme, les modes d'accrochage, les potentielles mises en écho ?

M.V. Ça s'est fait de manière assez intuitive. Nous avons par exemple fait une séance de travail sous forme de jeu, avec des petits papiers sur lesquels étaient notées les œuvres. Nous nous sommes amusés à proposer différents types de mise en espace, de correspondances. Des jeux de familles, des classements par filiation. Après, ce sont des combinatoires complexes. Parfois, nous avons envie de réunir certaines œuvres d'une même « famille » sur un même moniteur, mais cela pouvait empêcher le jeu de correspondances avec d'autres œuvres sur d'autres moniteurs, ou des œuvres de cette famille entre elles. Il fallait trouver un mode de mise en correspondance assez souple pour que des échos puissent se faire de manière aléatoire – que tout ne soit pas écrit et fixé à l'avance. Que chaque visiteur puisse se construire un parcours singulier. De toute façon, étant donné le nombre d'heures de films, il était impossible de tout anticiper. À propos de sa pièce, Volmir parle souvent de « masse de gestes », et il y a un lien assez fort avec l'exposition de ce point de vue là : une masse de matière physique, vis-à-vis de laquelle le spectateur doit accepter de lâcher – avec l'idée qu'il ne pourra pas tout voir, faire tous les liens, comprendre toutes les correspondances. C'est l'idée d'un œil actif, qui capture, qui trie, qui découpe, qui édite...

Vous parliez tout à l'heure d'une certaine histoire de la danse. Comment définiriez-vous l'angle historique qui se dégage à travers ces œuvres ?

M.V. L'histoire de la danse a été un point de départ, elle est présente à travers des chorégraphes comme Valeska Gert bien sûr, mais nous sommes allés toucher à d'autres médiums appartenant au champ de l'histoire de l'art, de la musique populaire, du cinéma (avec *Shirin* d'Abbas Kiarostami). Se dégage un focus sur la danse expressionniste des années 1920, et sa relecture/réappropriation dans la danse des années 1990-2000. Pour Volmir, Marcela et moi, il était question de montrer les œuvres de chorégraphes avec lesquels nous avons travaillé ou dialogué ou qui nous ont formés lors de notre passage au Centre national de danse contemporaine d'Angers.

Cela me fait penser à Latifa Laâbissi, avec les questions liées au visage, mais aussi la filiation avec la danse expressionniste... Cette filiation, cette « histoire minoritaire », comment est-elle apparue dans votre parcours ?

V.C. Joséphine Baker, Maguy Marin, Lia Rodrigues, Valeska Gert, Vera Mantero, Latifa Laâbissi... ce sont des artistes qui ont creusé cette question et qui m'ont marqué. C'est plutôt dans mon travail de chorégraphe que cette filiation est intervenue, ou qu'elle a pris une place plus importante – même si c'est au fond une augmentation de ce qui était déjà dans mon travail d'interprète. En dansant avec Lia Rodrigues par exemple, je pense que ça a commencé à apparaître plus précisément. Après, cela tient peut-être aussi à mon parcours – avant je faisais beaucoup plus de théâtre. Le fait de se présenter, cette adresse, ce face à face est une des entrées importantes de mon travail, cela donne au visage une place déterminante. Dans *Inês* par exemple, il s'agit de se construire face à quelqu'un

en jouant sur une proximité. J'essaie de donner la trace d'un contact qui n'a jamais eu lieu, de troubler cette limite par le biais de la fiction et du visage. Je crois que mon désir premier, c'est de faire voir le visage : le donner à voir, à regarder sa densité.

M.V. Dans le spectacle, c'est le cadre spectaculaire qui crée une ambiguïté entre le spectateur et le chorégraphe : qui est au centre, qui est vu, qui est le protagoniste de quoi – et de qui ? Le public est baigné dans la lumière d'un plein feu. Et nous avons eu beaucoup de retours de spectateurs disant qu'ils avaient l'impression d'être regardés par les danseurs.

Le mode expressif du visage dans le théâtre est très différent de celui de la danse. Où se situe la différence entre ces types d'expressivité ?

V.C. Pour moi, le texte est souvent un lien entre ces deux régimes d'expression, tout simplement parce que dans le cas de la danse, mes sources sont souvent textuelles. Dans le cadre de cette pièce, nous sommes allés voir les vidéos, en essayant ensuite de transformer notre perception, notre ressenti de ces œuvres sous forme de textes. Et certaines danses ont été construites à partir de ce qui a été écrit à partir de ce que nous avons vu. Il s'agissait d'une sorte d'immersion dans l'exposition – avec prise de notes, analyse, afin de comprendre ce que ça nous fait, ou ce que ça nous fait faire. L'écriture amène une prise de distance, qui en passe également par un partage : écrire, puis faire lire à l'autre, et voir ce qui se transmet.

M.V. Sur toute la fin du processus de l'exposition – juste avant qu'elle ne soit ouverte au public – vous étiez en répétition au Quartz, et vous avez passé des heures à regarder les films. Certains matériaux de la pièce se sont explicitement construits à partir de gestes vus dans l'expo – je pense

par exemple au solo de Calixto Neto.

V.C. Oui, ce qui s'est fait à ce moment-là était plus ciblé. La plupart des matières qui étaient déjà construites ont été révisées à partir de ces visites. Une partie a été retouchée, et une partie vraiment conduite à partir de là. La sensation de danser en étant portés par les mots, c'est quelque chose que j'essaie d'impliquer de plus en plus pendant les répétitions – ou lors d'ateliers. Comment le langage conduit au mouvement ? C'est une question qui m'occupe énormément. Les mots deviennent un canal, un guide dans la visite de cette histoire. Il s'agit d'aller puiser dans ce réservoir d'images conscientes ou inconscientes qu'on a en nous, et de les faire émerger en terme d'expressivité. Les registres parfois très expressifs, très signifiants sont déjoués par un registre plus latent, plus inconscient, plus fictif, impliquant la transformation, la métamorphose. C'est un peu la stratégie que nous avons adoptée dans le choix des matériaux : une certaine quantité de narrativité contrebalancée par une certaine quantité de performativité.

Dans le processus de travail entre un chorégraphe et ses interprètes, il y a souvent tout un vocabulaire imaginaire ou métaphorique qui sert à expliciter des matériaux, sans jamais véritablement devenir « texte ». Dans ce que vous décryptez, il y a une vraie mise au travail de la capacité à nommer, à analyser ce qui se passe...

V.C. Oui, souvent ces traces sont marginalisées. C'est une sorte de langage seulement compréhensible par l'équipe. Nous avons fait l'expérience à Caen d'un partage de cette matière textuelle. La pièce a été divisée en deux parties : chaque partie nommée, avec son petit glossaire, son discours, afin d'ouvrir la création au discours qu'elle produit, qu'elle génère.

Du coup, de la même manière que la pièce et l'exposition se sont tramées, vous pourriez tout à fait imaginer un livre, ou un travail plus spécifique sur cette matière textuelle...

V.C. Oui absolument. Au départ, il y avait l'idée de réaliser une bande-son qui décrirait la pièce – faite à partir de tout ce que nous avons écrit. J'ai toujours peur d'oublier l'écriture – ce qui fait que j'écris tout le temps. Je note la chorégraphie sous forme de notation ou de partition utilisant les mots comme code. Du coup nous travaillons en permanence à partir des mots : mots qui génèrent la danse, et mots qui analysent ce que la danse fait. Il s'agit à la fois de pouvoir la restituer performativement, et de la conserver – de manière à ce qu'elle soit reprise par d'autres.

M.V. Sans compter que Volmir est en thèse de recherche-crédation, et qu'il écrit sur son travail. Du coup il y avait la pratique d'écriture inhérente au processus de cette pièce, et la pratique d'écriture liée à la thèse. Un redoublement constant de l'écriture selon différents registres.

Cette couche textuelle pourrait presque constituer une sorte de « bonus-track » ajoutée à l'exposition sous forme sonore...

M.V. C'est une idée qu'on avait eue... que les mots soient présents dans l'exposition. Il en est resté le texte qu'a écrit Volmir.

V.C. Cela pourrait être intéressant d'ajouter le texte qu'a écrit Sabine Macher. Il s'agissait d'une audio-description de la pièce à destination des personnes déficientes visuelles. Nous avons eu des moments d'échange ensemble, pendant lesquels elle nous lisait comment elle voyait notre danse.

M.V. [Suite à cette discussion, l'idée d'utiliser la pièce de Sabine Macher a été intégrée à l'exposition] À Brest, l'espace était

très différent, avec une profonde obscurité. Il était possible d'avoir un face à face intime avec les vidéos. Pour le CN D, nous avons ajouté un espace d'écoute qui n'existait pas à Brest. Dans le Studio 12 du CN D, les sons circulent différemment et nous avons souhaité qu'il y ait un endroit où le public puisse, seul, sous casque, écouter la pièce chorégraphique grâce à l'audio-description écrite et dite par Sabine Macher, enregistrée un soir de représentation au CN D. Ceux qui ont écouté l'audio-description de Sabine nous ont dit que c'était une œuvre en soi. Cela nous a semblé intéressant que la pièce soit présente dans l'exposition, mais sous une autre forme, selon une autre interprétation, et dans un autre espace que celui où la captation vidéo de la pièce, réalisée par Margaux Vendassi, est montrée.

Il y a encore une couche supplémentaire, qui est cette « Nuit des visages », un volet performatif qui vient s'ajouter à l'exposition et à la pièce...

M.V. Oui, ce volet performatif a déjà eu lieu en clôture de Dañzfabrik ; nous invitons soit des artistes présents dans l'exposition, comme Ana Rita Teodoro et Mark Tompkins – qui lui ne fera pas partie de la *Nuit des visages* cette fois-ci, puisque son travail est présenté au CN D peu de temps après – Claudia Triozzi avec un extrait de *Boomerang* ainsi que Volmir et Marcela avec un extrait de *Époque*. Pour le CN D, il y aura d'autres artistes : Jérôme Marin, Isabela Fernandes Santana. L'idée est de proposer à ces artistes d'extraire un moment d'une de leurs pièces, en lien avec les thématiques traversées dans l'exposition, et d'en faire une sorte de « numéro ». Ou alors de composer un travail performatif pour l'occasion – ce qui est le cas de la maîtresse de cérémonie, Aude Lachaise, qui crée des petits modules performatifs entre les numéros. Comme dans l'exposition, le visage est le point de départ, mais en s'autorisant tous les écarts.

V.C. L'extrait de *Époque* part de Valeska

Gert, et de la relecture que Latifa Laâbissi en a faite dans *Morceau*. C'est tout l'enjeu de cette pièce : partir de descriptions de danses pour aborder des œuvres que nous n'avons pas vues : descriptions faites par les artistes dans la grande majorité – et quand nous n'avions pas de texte d'artiste, nous sommes allés chercher d'autres sources textuelles. Pour *Morceau*, nous sommes partis d'une description de Céline Roux. Comme l'exposition, c'est une sorte d'histoire subjective par les liens, les échos. Comment Latifa Laâbissi relit Valeska Gert, comment Vera Mantero relit Joséphine Baker... Je m'inscris dans cette vague d'œuvres partant de l'archive, ou cherchant à raconter l'histoire de la danse à partir des danseurs... mais tout en essayant d'injecter dans cette histoire des lignes fictionnelles, d'autres angles de vue, d'autres médiums également.

Entretien réalisé par Gilles Amalvi pour le CN D, décembre 2017

Films et extraits de films présentés dans l'exposition

Bas Jan Ader

I'm too sad to tell you, 1971

Antonia Baehr

Could you please laugh for a day, 2007

Joséphine Baker

Charleston, 1927

La Meme, 1927

La Plantation, 1927

Le pompier des Folies Bergères, 1928

Maria Bethânia

Cantico negro, 1978

Steven Cohen

Chandelier, 2002

Volmir Cordeiro

L'œil la bouche et le reste, 2017

Luiz de Abreu

O Samba do crioulo doido, 2004

Juan Manuel Echavarría

Bocas de Ceniza, 2004

Marcelo Evelin

Matadouro, 2011

William Forsythe

Solo, 1997

Valeska Gert

Tanzerische Pantominen, 1925

Laurent Goldring

Figures, 2004

Tatsumi Hijikata

Hôshôtan, 1972

Tatiana Issa et Raphael Alvarez

Dzi Croquettes, 2009-2011

Abbas Kiarostami

Shirin, 2008

Latifa Laâbissi

Écran somnambule, 2012

Latifa Laâbissi

Self portrait camouflage, 2006

Sabine Macher

Audiodescription de

L'œil la bouche et le reste, 2017

Vera Mantero

*Une mystérieuse Chose, a dit e.e cummings**, 2004

Maguy Marin

Ha ! Ha !, 2008

Maguy Marin

Singspiele, 2014

Bruce Nauman

Lip Sync, 1969

Yvonne Rainer

Hand Movie, 1966

La Ribot

Laughing Hole, 2006

Lia Rodrigues

Incarnat, 2005

Richard Serra

Hand catching lead, 1968

Nina Simone

Backlash blues, 1976

Ana Rita Teodoro

Fantôme méchant, 2016

Mark Tompkins

La valse de Vaslav, Hommage à Nijinski, 1989

Icons, Hommage à Valeska Gert, 1998

Under my skin, Hommage à Joséphine Baker, 1996

Witness, Hommage à Harry Sheppard, 1992

Micheline Torres

Carne, 2008

Loïc Touzé & Latifa Laâbissi

Love, 2010

Biographies

Interprète (avec Xavier Le Roy, Lia Rodrigues, Laurent Pichaud, Emmanuelle Huynh ou Vera Mantero), **Volmir Cordeiro** utilise le corps comme lieu de mélange, véhicule d'une expressivité troublante. Après un premier cycle de soli (*Ciel, Inês* et *Rue*), il crée *L'oeil la bouche et le reste* en 2017. Il est également chercheur, auteur d'une thèse sur les figures de la marginalité dans la danse contemporaine. Il est artiste associé au CN D.

Interprète, notamment pour Dominique Brun ou Faustin Linyekula, **Marcela Santander Corvalán** collabore également avec le chorégraphe Mickaël Phelippeau. Après *Époque*, duo avec Volmir Cordeiro traversant l'imaginaire expressionniste, elle présente *Disparue* lors du festival DañsFabrik 2016. En 2017, elle crée *MASH* avec l'artiste Annamaria Ajmone, une pièce faite du mélange des langages chorégraphiques dont chacune est porteuse. En juin prochain, elle va présenter une nouvelle version de *Disparue* au CN D, *DISPARUE (dehors)* pendant Camping.

Après avoir été l'administratrice de Latifa Laâbissi et co-directrice du festival Extension sauvage, **Margot Videcoq** partage aujourd'hui son activité entre accompagnement de projets d'artistes (Grand Magasin, Pauline Le Boulba, Martine Pisani, Mélissa Laveaux) et programmation de spectacles et performances. Elle est commissaire avec David Sanson de la Biennale du Divers.

CN D

Centre national de la danse
1, rue Victor-Hugo, 93507 Pantin cedex - France
40 ter, rue Vaubecour, 69002 Lyon - France
Licences 1-1077965 / 2-1077966 / 3-1077967
SIRET 417 822 632 000 10

réservations et informations pratiques
+ 33 (0)1 41 83 98 98
cnd.fr

Le CN D est un établissement public à caractère
industriel et commercial subventionné par le ministère
de la Culture



Président du Conseil d'administration
Rémi Babinet

Directrice générale
Mathilde Monnier

Conception graphique
Casier / Fieuchs et les équipes du CN D

Impression
I.M.S Pantin

Photographie quatrième de couverture
Mark Tompkins, *La Valse de Vaslav* © Courtesy Centre Pompidou

Retrouvez l'ensemble de la programmation du printemps sur cnd.fr

