



L'oeil
la bouche
et le
reste

Une exposition du 40^e anniversaire du Centre Pompidou

Le Centre Pompidou fête ses 40 ans en 2017 partout en France. Pour partager cette célébration avec les plus larges publics, il propose un programme inédit d'expositions, de prêts exceptionnels, de manifestations et d'événements pendant toute l'année.

Expositions, spectacles, concerts, conférences et rencontres sont présentés dans quarante villes françaises, en partenariat avec un musée, un centre d'art contemporain, une scène de spectacle, un festival, un acteur du tissu culturel et artistique français...

Au croisement des disciplines, à l'image du Centre Pompidou, ces projets témoignent de son engagement depuis sa création aux côtés des institutions culturelles en région, acteurs essentiels de la diffusion et de la valorisation de l'art de notre temps.

**L'oeil
la bouche
et le
reste**

A close-up photograph of a hand reaching out from the top right corner, resting on a fabric with a bold, repeating floral pattern in shades of pink, red, and blue. The hand is positioned as if about to touch or feel the fabric. The text is overlaid on a white rectangular background in the center of the image.

**Toutes ces choses qui nous tombent dessus
et restent parmi nous lorsque nous sommes
désireux de danser**

Cette exposition est constituée d'images, de voix, de mots. Ces trois éléments sont mis en visibilité dans leur autonomie et pouvoir d'influence, exercés tout au long de la création de la pièce chorégraphique *L'œil la bouche et le reste*.

Ces images, ces mots, ces voix, sont des habitants qui tiennent dans un monde, un monde qui pour cette pièce s'est intéressé au visage et à ses enjeux d'apparence, d'ouverture, d'indépendance, et à la réceptivité de l'œil, de la bouche et de tout le reste du corps dans le tissage de son existence. Non seulement la pièce est elle-même un monde qui s'adresse à un autre, mais elle porte aussi dans sa constitution propre, encore un autre monde. Il est ici question de rendre visible et partageable la réalité d'un processus de travail qui reconnaît dans les images et dans les mots leur capacité à s'enlacer dans le geste. Ainsi, l'exposition a une fonction d'agir sur la pièce chorégraphique de sorte qu'elle serre le nœud relationnel qui forme les interactions entre danse, image, visage et expression. **L'exposition se situe à l'endroit qui déchire le monde caché qui permet que**

cette pièce voie le jour. Sa fonction primordiale ne doit être que celle d'assurer le mystère de ce déchirement, d'intensifier la fabrique des liens et de continuer de garantir le conflit fécond de la cohabitation de mondes parallèles.

Révéler dans le cadre d'une exposition les matières appartenant à ce processus est une façon à la fois de raconter son histoire et de mettre en avant les sources, les dits, les influences et les discours qui permettent qu'une œuvre puisse aussi être reçue comme expérience de communauté. **En ce sens, il s'agit bien de dissoudre la création et de lui offrir un autre espace-temps qui défigure sa forme stable. Image, voix et texte se touchent entre eux; comme des yeux qui louchent, comme la langue qui se promène dans les dents.**

Tout ici est présence ayant formé la chair d'une pièce chorégraphique, d'un parcours d'artiste et des dialogues entre des personnes qui tissent des liens entre les visibles et les invisibles d'une œuvre.

Volmir Cordeiro

1

LUIZ DE ABREU (Brésil)***O Samba do crioulo doido*****(2013, 19'41'')**

Seul en scène, Luiz de Abreu réalise une performance violente, sur le corps noir en tant qu'objet, pittoresque et pathétique, de la culture brésilienne d'apparat, telle qu'elle est présentée dans le cadre du carnaval de Rio.

Dès son apparition, tout est dit : son corps ondule en contre-jour devant le drapeau brésilien démultiplié, sur le cri lancinant de

la chanteuse Elza Soares : « *La viaaaaande la moins chèèèère du marchéééé... est la viaaaaande noooooire...* »

S'attaquant aux stéréotypes, il les piétine en les ressasant jusqu'à la nausée (l'érotisme, le sens du rythme...) notamment au travers du l'utilisation d'une fausse bouche en plastique rouge pour renforcer les clichés racistes.

BAS JAN ADER (Pays-Bas)

I'm too sad to tell you

(1971, 3'21'')

2



Mettant en jeu dans son travail les notions d'accident, de chute et de pesanteur, Bas Jan Ader propose ici une plongée abrupte dans le sentiment, dans la sensation. Combinant l'épure et l'économie de moyens, *I'm too sad to tell you* montre l'artiste en pleurs en plan fixe en captant la succession des sanglots, les grimaces de la douleur et de l'affliction. C'est l'action de

pleurer, dans son plus simple appareil, qui fait le spectacle en dehors de toute dimension narrative. « *Je suis trop triste pour te le dire* » affirme le titre de l'œuvre, ne manquant pas de faire écho, en une inversion désinvolte, aux principes de l'art conceptuel affirmant que l'art est langage, déclaration, verbe. Au final, quand les mots manquent, restent les larmes.

LAURIE ANDERSON (Etats-Unis)

0 Superman (For Massenet)

(1982, 8'25'')



Laurie Anderson est une artiste d'avant-garde, musicienne et performeuse. Elle associe la musique, le chant, la voix, les technologies et la vidéo.

Ce morceau parlé de plus de huit minutes, qui faisait partie de sa performance de sept heures « *United States* », la fait basculer de l'underground new-yorkais au succès international. Le texte, qu'elle a travaillé à

partir de l'opéra *Le Cid* de Massenet, est une critique acide de la forte présence militaire des Etats-Unis dans le monde et relate le sauvetage raté des otages américains en Iran.

Le clip, réalisé par Vocoder Korg, se focalise sur deux parties du corps : le visage de la chanteuse - beauté figée, bouche lumineuse - et ses bras, au travers d'ombres chinoises.

JOM TOB AZULAY (Brésil)

Os Doces Bárbaros

(1977, 100')

4



En 1976, les quatre grands chanteurs de Bahia – Gilberto Gil, Maria Bethânia, Caetano Veloso et Gal Costa – se retrouvent pour présenter, dans les principales villes du pays, le spectacle *Doces Bárbaros* (Les doux barbares), qui célèbre leurs dix ans de succès individuels. Pour la première fois, ils

revendiquaient cette identité de groupe, dans une démonstration de plaisir, de vitalité et de liberté, en pleine dictature militaire. Entre succès publics et péripéties avec la justice pour détention de drogues. Le film retrace tout un pan de l'histoire musicale et politique du Brésil.

ANTONIA BAEHR (Allemagne)*For Ida, A Self-Portrait*

(2009-2011, 20'59")



Un homme adresse à sa femme Ida une lettre d'amour enregistrée sur webcam. A l'image, on voit un visage quadruplé qui appartient à une sorte d'homme. Tout au long de cette performance micro-chorégraphique, faite de photos de passeport en mouvement, des changements subtils, de petites et lentes transformations adviennent,

provoquant diverses surfaces de projection et d'identification. *For Ida* est l'équivalent cinématographique de sa performance *For Faces* qui est livrée en live par quatre « interprètes ». *For Ida* n'est pas un documentaire typique portant sur l'importance de faire un film d'une performance. C'est bel et bien un autoportrait filmé atypique.

JOSÉPHINE BAKER (Etats-Unis)

Dancing Charleston Baby (1927, 3') / *Dancing the Original Charleston* (1925, 1'44") / *Juana la Cubana* (1927, 3'10")

6



En 1925, Joséphine Baker participe à *La Revue Nègre*, un spectacle donné au théâtre des Champs-Élysées à Paris et qui sera immédiatement un triomphe pour cette artiste énergique dansant sur des rythmes syncopés inédits, se dandinant, se déchaînant et se désarticulant sur des airs de charleston. Véritable phénomène, elle invente un personnage de clown érotique, pouvant

improviser dans la pantomime bouffonne comme le font ses musiciens de jazz-hot dans une *jam*. Elle fait le grand écart, marche à quatre pattes, le postérieur situé plus haut que la tête, se relève en pointant les mains comme des revolvers, roule les yeux et louche, fait tourner son index sur le sommet de son crâne, gonfle les joues, grimace.



Durant ses études, le jeune créateur développe une fascination pour l'œuvre de Mary Wigman. Au début des années 30, celle-ci avait traversé l'Atlantique pour la première fois avec ses récitals de danse expressionniste. Wigman a définitivement métamorphosé la danse aux Etats-Unis et, à ce jour, son

œuvre exerce toujours une forte influence sur *Schwingende Landschaft*, le cycle de danse de Mary Wigman de 1929, composé de sept solos. Pour *A Mary Wigman Dance Evening*, il s'inspire de l'œuvre plus étendue de cette dernière. Le défi réside selon Fabián Barba dans la tension entre la reconstitution et l'œuvre originale.



Not I, la bouche vociférante dont le flot de parole incessant raconte pour ne pas oublier ses souvenirs, est la mise en scène d'un refus du dire, d'un refus de se dire à la première personne.

L'idée première est de magnifier cette bouche, de l'amplifier et de la rendre centrale, la projection étant le moyen d'agrandir la vision presque obscène de cet orifice béant.

Billie Whitelaw halète, inspire, expire et respire ce poème dramatique. Cette bouche, ces lèvres, ces dents, cette langue qui nous sont présentés en gros plan, ces « *What ?* » et ces questions incessantes qui retentissent de cet organe emplissant l'image, nous entraînent au cœur d'un tourbillon de mots qui s'entrechoquent, se complètent et s'annulent.

MARIA BETHÂNIA (Brésil)*Cântico negro*

(1978, 3'46'')



Maria Bethânia, personnage culte de la musique brésilienne, porte, pieds nus, les textes des grands compositeurs brésiliens et des poètes lusophones.

« Rio de Janeiro, 1965. (...) Maria Bethânia, fraîchement débarquée sous l'aile toujours protectrice du grand frère (Caetano Veloso), remplace au pied levé la muse de la bossa nova, Nara Leão (...). Sa voix grave et satinée chantant

le lancinant « Carcara » de João do Valle donne le frisson à ce Brésil en ébullition sous régime militaire. (...) Excessive et pudique, sobre et théâtrale, tumultueuse et secrète, elle est tout cela à la fois. »

Rémy Kolpa Kopoul

Le poème « *Cântico negro* » est écrit en 1958 par le poète portugais José Régio.

LUIS BUÑUEL (Espagne)

Un chien andalou

(1929, 15')

10



Sur un balcon, un homme aiguisé un rasoir, regarde le ciel au moment où un léger nuage avance vers la pleine lune. Une tête de jeune fille, les yeux grands ouverts. Le nuage passe sur la lune, la lame du rasoir traverse l'œil de la jeune fille...

Buñuel et son complice Salvador Dalí braquent leur caméra sur l'inconscient comme personne ne l'avait fait avant eux.

Surgissent des images d'une violence et d'une beauté inaltérables, pour un film dont le point de départ fut deux rêves des jeunes artistes qui font du surréalisme de manière instinctive. Les images blasphématoires, sexuelles ou délirantes du film n'ont aucune valeur symbolique, malgré les nombreuses interprétations auxquelles elles donneront lieu.

JONATHAN BURROWS, MATTEO FARGION, ADAM ROBERTS (Angleterre)

.....
Hands (1995, 4'50")



Ce court métrage, réalisé par le cinéaste Adam Roberts, le chorégraphe Jonathan Burrows, sur une musique de Matteo Fargion, fut une commande de la BBC. Les artistes l'ont présenté comme : « *une danse réduite à une simple paire de mains* ».

« *Jonathan Burrows et moi-même souhaitons faire un film qui ne traiterait que d'une partie du corps, en ignorant le corps*

complet qui est le sujet habituel de la danse. Alors que Jonathan était enthousiasmé par la beauté d'une paire de mains et par la diversité de leurs mouvements particuliers, j'étais intrigué par les possibilités expressives de parties du corps autres que le visage qui domine et organise la composition d'un film. Pour nous deux, les mains étaient importantes et magnifiques. » Adam Roberts

STEVEN COHEN (Afrique du Sud)

chandelier

(2002, 16'25")

12



« Les artistes ont toujours dépeint la vie sociale de leur époque. Par mes déplacements en chandelier-tutu à travers un bidonville de Johannesburg en état de destruction, et par le fait de filmer, c'est ce que je fais aussi : une peinture digitale de la vie sociale, à moitié imaginaire et à moitié horriblement vraie.

Le travail de Chandelier révèle à travers l'art de la performance, de la danse et du film, les contradictions entre l'Europe et l'Afrique, les blancs et les noirs, les riches et les pauvres, l'ombre et la lumière, le privé et le public, les forts et les opprimés, la sécurité et le danger ».

Steven Cohen

Dzi Croquettes (Brésil) TATIANA ISSA et RAPHAEL ALVAREZ

Dzi Croquettes (2009, 110')



Dzi Croquettes, groupe de cabaret brésilien des années 1970 a révolutionné le théâtre, la danse et la scène queer pour une génération entière. Usant du travestissement et de l'ironie, ils ont participé à la révolution sexuelle alors que le Brésil était sous le joug de la dictature militaire. Ce documentaire suit

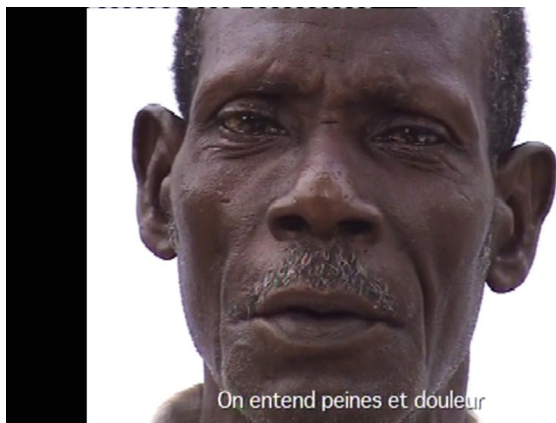
leurs traces, depuis leurs débuts jusqu'à leur succès foudroyant en Europe et au Brésil au milieu des années 70. Durant leur exil, ils se sont beaucoup produits à Paris, dans des théâtres comme le Palace et Bobino, et y étaient adulés par Mick Jagger, Jeanne Moreau, Maurice Béjart, Joséphine Baker ou encore Liza Minnelli.

JUAN MANUEL ECHAVARRIA (Colombie)

Bocas de Ceniza

(2004, 22')

14



En Colombie, *Bocas de Ceniza* (Bouches de Cendres) est le nom de l'embouchure du fleuve Magdalena d'où l'on a repêché les cadavres de paysans et de pêcheurs, victimes du massacre de Bojayá, perpétré en 2000 par les forces armées révolutionnaires de Colombie, causant la mort de 79 personnes, dont 44 enfants. Dans ce film expérimental, la macabre embouchure devient la bouche de

huit témoins qui chantent a cappella un requiem : le récit poignant des événements traumatisants qu'ils ont vécus. Juan Manuel Echavarría crée une narration visuelle structurée grâce à des gros plans du visage de chaque chanteur - conteur qui (...) évoque l'abandon, l'exode, la tristesse, la fuite, la violence, la vieillesse, l'enfance, l'intolérance.



Dernière création du chorégraphe brésilien Marcelo Evelin, *Batucada* est une intervention participative qui réunit quelques 50 performers et citoyens du monde entier, personnes de nationalités, métiers, classes sociales, âges, genres, communautés, croyances et idéaux différents. Le terme « *Batucada* » se réfère aux ensembles de percussions utilisés dans la samba et qui rassemblent des personnes

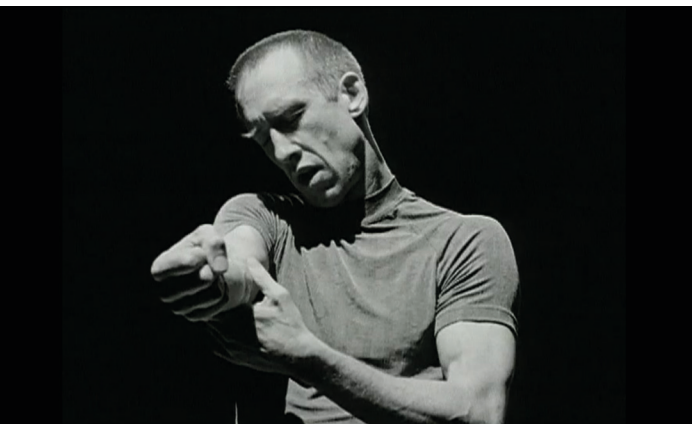
issues de tous les horizons. *Batucada* se veut être un rite urbain, un festin barbare, une manifestation farce, l'explosion d'une révolution interne. Marcelo Evelin est un chorégraphe et performeur qui, après avoir passé 20 ans en Europe, est rentré dans sa ville natale, Teresina, située dans le sertão du Nordeste brésilien pour y vivre et travailler.

WILLIAM FORSYTHE (Etats-Unis)

Solo

(1995, 7')

16



« *Bienvenue à ce que vous croyez voir* » est la phrase emblématique (du) travail (de William Forsythe) qui déstabilise constamment la réalité par le mouvement des corps, eux-mêmes toujours à la limite du déséquilibre, offrant prise à l'aléatoire, à la vitesse, aux autres éléments du sur scène. (...) Son utilisation du vocabulaire de la danse classique le fait souvent considérer comme le successeur

de George Balanchine - à tort. Il aime rappeler d'autres influences (Jacques Derrida, Michel Foucault, etc.) ou d'architectes (Daniel Libeskind, etc.). Son œuvre dit les fractures d'un monde, le soupçon de l'invisible, la marque du chaos. »

Bengt Häger, *Dictionnaire de la Danse* (sous la dir. de Philippe Le Moal).

VALESKA GERT
SUSE BYK (Allemagne)

Tanzerische Pantominen, la mort (1925, 3')



« Qu'est-ce que l'inouï ? C'est la naissance, l'amour, la mort. Personne n'a osé jusqu'alors les représenter sans fard et avec véracité. Je voulais donc le faire. Voici comment je représentais la Mort : je me tiens immobile dans une longue tunique noire sur le podium crûment éclairé. Mon corps se tend avec lenteur, le combat débute, les poings se serrent, de plus en plus fermement, les

épaules se courbent, le visage se tord sous l'effet de la souffrance, du tourment. Cette souffrance devient insupportable, la bouche s'ouvre largement pour un cri muet. Je rejette la tête en arrière, épaules, bras, mains, tout le corps se pétrifie. »

Valeska Gert, Je suis une sorcière : kaléidoscope d'une vie dansée.



Laurent Goldring : *Figures* de Germana Civera, image arrêtée, 2004

Portrait multiple et éclaté de Germana Civera, *Figures* accumule de différents points de vue sur un même visage, évoquant les peintures sur fond noir de la renaissance tardive, et d'autres références culturelles très différentes. Si l'outrance des

poses renvoie aussi au cinéma expressionniste, les visages présentés sont pourtant dénués de tout affect. Ces images sont devenues par la suite le support visuel d'un spectacle éponyme chorégraphié par Laurent Goldring et Germana Civera.

**TATSUMI HIJIKATA
KEIYA OUCHIDA (Japon)**

Hôsôtan (1972, 92')

Avec Yoshito Ôno, le fils de Kazuo Ôno, Hijikata crée et danse en 1959, *Kinjiki* (*les Amours interdites*), pièce considérée comme l'acte de naissance du *butô*. Ils développent une antithèse du modernisme : à la quête et à la force, ils substituent celle de la faiblesse; à l'expansion, ils préfèrent la rétractation. *Hôsôtan* - l'histoire de la petite vérole - est l'une des pièces

consacrées aux folklores japonais, premier volet des *Vingt-sept soirs pour quatre saisons* de 1972. C'est à partir de cette période qu'apparaissent dans son travail les éléments caractéristiques de la technique *butô* : jambes arquées, mains déliquescentes, qui résultent du déplacement du centre de gravité vers le bas.

ABBAS KIAROSTAMI (Iran)

Shirin

(2008, 92')

20



Le film est entièrement situé dans une salle de projection et la caméra tourne le dos à l'écran pour enregistrer les réactions de ces personnages.

Ainsi, les yeux de 140 personnes dont les visages de 108 femmes assistent à la projection d'un film adapté du poème iranien « *Khosrow et Shirin* » de Nezami Ganjevi datant du 12^{ème} siècle

dont l'histoire est aussi célèbre en Iran que Roméo et Juliette en Europe. Il retrace le double calvaire amoureux d'une princesse arménienne et du roi de Perse. Nous entendons l'histoire sans la voir, sauf au travers de cette multitude de visages, de traits, d'expressions, qui sont autant de surfaces d'émotions et de réactions, faisant advenir le récit.



« Un bloc compact au milieu de l'espace nu. Un visage, impassible et grimaçant. (...) En choisissant de danser, aujourd'hui, au ralenti, la Danse de la sorcière de Mary Wigman, Latifa Laâbissi nous place en face d'un mirage, dérégulant le statut de cet objet « historique » et brouillant les pistes d'interprétation. Pièce majeure de l'expressionnisme allemand, la

Danse de la sorcière a laissé derrière elle une trace incomplète, qui continue de hanter l'inconscient de la danse à la manière d'un mauvais rêve : un film de 1 minute 40, datant de 1926, qui montre Mary Wigman au bord de la transe, les membres comme électrofilés, réagissant aux rythmes sourds des percussions. » Gilles Amalvi

LATIFA LAÂBISSI (France)

Self Portrait Camouflage

(2006, 26'07")

22



« Dans un dispositif blanc, un corps surexposé. Silhouette à nu, sans possibilité d'échapper au regard. (...) Au travers d'une figure accompagnée de son peuple d'autres, Latifa Laâbissi montre et démonte la fabrique du politique – ses frontières sociales, sexuelles et culturelles. Elle dresse une carte comprenant drapeau, visage, voix – portrait d'une altérité dont le camouflage sert aussi

d'opération de décryptage. Défilent des symboles pris à l'endroit du trouble, passés au filtre du travestissement et de la subversion, du rire et de sa grimace. (Dans) ce corps (...) s'effectue la possibilité d'un renversement – de l'intérieur même des signes qui se superposent, des masques drôles ou tragiques qui recouvrent son visage. »
Gilles Amalvi

*Une mystérieuse chose, a dit e.e cummings**
(1996, 15')

Vera Mantero travaille souvent en s'inspirant de musiques, textes et matériaux plastiques dont elle explore les possibilités à partir du corps. « *Une mystérieuse Chose* », voilà ce qu'a écrit le poète américain e.e Cummings à propos du corps dansant de Joséphine Baker. Dans ce solo, Vera Mantero reprend Joséphine

Baker comme prétexte pour révéler toute l'étrangeté du corps et des artifices auxquels travaille sa représentation. Ses gestes, regards, mots qui lui échappent, traduisent cette « *impossibilité, absence, incapacité atroce* », des mots qui se répètent en permanence, sans épuisement.

MAGUY MARIN (France)

Singspiele

(2014, extrait de 2')

24



Le *singspiel* est une forme d'opéra apparue au XVIII^e siècle, où les transformations de personnages créent des coups de théâtre.

Maguy Marin s'approprie ce terme et en décale ici la forme.

Des vêtements sont accrochés et attendent de donner vie à des personnages. Avec délicatesse et lenteur, le comédien change d'identité, au fur et à mesure que des portraits photographiques

- visages anonymes ou connus - recouvrent son propre visage. L'acteur plonge dans la peau d'un autre, dans le corps correspondant à chaque portrait. La métamorphose prend ici toute sa forme dans le détail, par une simple expression, un geste.

Se construit une galerie de figures et de caractères, à la fois uniques et tous semblables.



© Christian Ganet

S'il n'appartient qu'au propre de l'homme, le rire, reste un phénomène insaisissable. Il est cette « fantaisie comique » ainsi nommée par le philosophe Henri Bergson et qui s'attache au mystère de ses manifestations. *Ha! Ha !* Selon Maguy Marin, s'en approche aussi en chorégraphiant sans aucun mouvement dansé, dans le pli où s'insinue l'énigme du

rire. Les procédés de fabrication et les différentes façons dont le rire s'exprime, en particulier dans le spectacle vivant, sont au cœur de cette réflexion. La chorégraphe y décline son usage jusqu'à l'insupportable à partir d'une question : quelle est donc l'intention de la société quand elle rit ?

SECOS E MOLHADOS (Brésil)

Sangue Latino

(1973, 2'09'')

26



Les dictatures en Amérique Latine pendant les années 60, 70 et 80 représentent un tournant très important dans le scénario artistique local. Les différentes racines culturelles et les multiples organisations politiques mises en place par les régimes ayant eu une influence sur les formes artistiques, et notamment pour les expressions musicales. Au Brésil ce sentiment d'identité collective

est notamment représenté par le groupe Secos e Molhados, formé par João Ricardo, Gerson Conrad et Ney Matogrosso, qui émerge en 1973 et connaît une carrière fulgurante d'un an environ. Son premier album comprend de nombreuses chansons critiques du régime, dont *El Rey* (Le Roi), *O Patrão Nosso de Cada Dia* (Notre patron de chaque jour) et *Sangue Latino* (Sang latin).



Os Mutantes demeure la formation la plus emblématique du rock tropicaliste et incarne les multiples facettes du tropicalisme : l'exubérance d'une jeunesse qui s'affiche dans des tenues de scène provocatrices et bouffonnes et un goût immodéré pour les arrangements pop déviants. Fruit d'hybridations stylistiques (entre folklores ancestraux afro-brésiliens dévoyés

et échappées rock anglo-américaines) et de revendications politiques irrévérencieuses (une critique du nationalisme ambiant se conjugue à une dénonciation virulente de l'aliénation), la musique des trois mutants exulte par tous ses pores une irrésistible envie de liberté.

BRUCE NAUMAN (Etats-Unis)

Lip Sync

(1969, extrait de 8')

28



Le visage de Bruce Nauman en très gros plan est renversé, avec un casque qui l'isole du bruit du monde. Son murmure s'amplifie et déroule en répétition les mots « *Lip Sync* » puis « *Sync Lip* », assourdissant l'espace d'un rythme cardiaque. Les mots répétés, chuchotés, emprisonnés dans un plan fixe et issus d'une bouche-caverne, se libèrent

dans l'atmosphère pour retourner à l'esprit. Et ce mouvement qui fait du son un objet tend vers un balancement, de la désynchronisation à la synchronisation, de la pensée au langage, de l'esprit aux impulsions du corps. Un mouvement en spirale qui nous fait passer de l'intérieur à l'extérieur, de l'idée à la surface des choses.



C'est clouée sur son lit d'hôpital que Yvonne Rainer, dans l'incapacité de danser, réalisa ce film : un plan-séquence décortiquant les mouvements de sa main, sur un fond blanc, sans musique. Nous sommes ici dans la droite ligne de son *No Manifesto* de 1965 qui énonce les divers points d'une stratégie visant à démystifier la danse, à la dépouiller de tout drame, de tout

spectacle, de manière à présenter le corps et ses mouvements en tant qu'objets. Le renouvellement du geste dansé qu'elle contribue à impulser prend pour point de départ l'observation des mouvements ordinaires, associés au quotidien le plus insignifiant et évident.

« *Visages sans yeux et sans voix, mais qui voient et qui parlent* »
Henri Focillon, *Éloge de la main*



Trois femmes en blouse de travail et en tongs, riant sans pouvoir s'arrêter, parcourent une salle jonchée de centaines de cartons retournés, face contre terre, sur lesquels figurent des mots, des phrases. Elles les prennent un à un pour les afficher sur les murs, composant au hasard des nuages de pensées. Parfois, elles glissent et chutent sur

les cartons épars, en riant d'autant plus. Ces cartons ont le format des cris, des slogans, des protestations, des gestes dissidents et désobéissants. Ils font hurler nos démons contemporains : violence, vacuité, impunité, égocentrisme et corollaires (peur, veulerie), Guantanamo, Gaza...



« Cette pièce est née des questions que nous nous sommes posées : Que ressent-on devant la douleur des autres ? (...) Qu'y a-t-il de plus terrible : 200 000 morts dans un tremblement de terre ? 50 000 morts dans un attentat terroriste ? Deux personnes enlevées et égorgées devant les télévisions ? 5 morts non déclarés, à cause d'un conflit dans un

tout petit pays ? 1 condamné à mort dans une prison ? La mort de son père, sa mère, sa fille ? Comment le mesurer, derrière tant de nombres et de statistiques qui déferlent chaque soir ? (...) Est-ce encore possible de se rapprocher de l'autre si différent de soi-même ? (...) Travailler en groupe, créer des communautés, danser, serait peut-être une forme de résistance ? » Lia Rodrigues

VICTOR SCHLÖNDORFF (Allemagne)

*Kaléidoscope : Valeska Gert, rien que pour le plaisir,
rien que pour le jeu. (1977, 62')*

32



Actrice, danseuse, artiste de cabaret, mais aussi tenancière, l'inclassable Valeska Gert (1892-1978) fut une figure pionnière de la danse moderne, développant avec vigueur et insolence une critique de la société petite-bourgeoise. Adulée par les uns, jugée scandaleuse par les autres, elle fut pendant les années 20 et 30 l'une des personnalités phare de la scène berlinoise et européenne.

« Gert parle de débordement, d'ivresse, ces états lui sont nécessaires, et pourtant elle met en place des stratégies pour ne pas se faire piéger par l'émotion. Elle travaille beaucoup sur la notion de masque : son visage (maquillé en blanc) et son corps doivent devenir des supports neutres. »

Claudia Gabler, *Repères N°19*
(2017/1)



Suivant le mouvement vertical de la pellicule dans le projecteur, des feuilles de plomb tombent dans le champ de l'image.

La main de Richard Serra s'ouvre et se referme pour les attraper et lorsqu'elle y parvient, les relâche aussitôt, reproduisant ainsi le défilement intermittent du film. Mais l'histoire ne s'arrête pas là.

Au fil de l'action, la main de Richard Serra noircit au contact du plomb et dessine, comme une ombre, la silhouette approximative d'un chien cherchant à attraper au vol les objets qu'on lui jette ; il ramène ainsi le dispositif cinématographique à ses origines : la projection d'un spectacle d'ombres sur un mur.

NINA SIMONE (Etats-Unis)

Backlash blues

(1967, 9')

34



Nina Simone chante un poème de Langston Hughes, grand poète et militant afro-américain qui souligne l'hypocrisie des autorités américaines qui considèrent que les Noirs américains peuvent se faire trouver la peau, comme n'importe quel autre Américain, mais en revanche, restent victimes de très nombreuses discriminations,

malgré l'obtention de lois garantissant théoriquement une égalité de droits... Nina Simone partage manifestement la vision de Hughes et joint le geste au chant puisqu'elle décide d'arrêter de payer ces impôts qui ne servent qu'à financer l'effort de guerre américain au Vietnam. L'expression *backlash* signifie retour de bâton.

ANA RITA TEODORO (Portugal)***Fantôme Méchant*****(2016, 16'44")**

Dans ce solo intime, l'artiste Ana Rita Teodoro dresse une série de tableaux vivants, images fixes où la chanson émerge, d'une voix déplacée de sa bouche. En réactivant des chants traditionnels de femmes portugaises, elle convoque les

fantômes du passé qui hantent les corps d'aujourd'hui. Elle les appelle, les écoute, par des moyens de dissociation, cherchant la transgression. Ana Rita Teodoro donne une voix actuelle à ces chansons avalées par l'ombre du temps.

MARK TOMPKINS (Etats-Unis)

Hommages : *La valse de Vaslav* (1989, 18') / *Witness* (1992, 16') / *Under my skin* (1996, 23') / *Icons* (1998, 13')

36



« Chaque solo est construit comme une sorte de parcours où j'ai des rendez-vous. Je ne cherche pas à raconter quelque chose d'eux, ou à illustrer ce qu'ils ont été, mais à susciter certains états, pour moi et le public. Quand je passe par une forme ou un geste

emprunté à Vaslav Nijinski, Valeska Gert, Joséphine Baker ou Harry Sheppard, jamais, je ne me confonds avec l'autre, mais je me mets à l'écoute de ce que cette forme me fait. »
Mark Tompkins



La grande danseuse et chorégraphe Micheline Torres propose un époustoufflant travail sur la nudité et la chirurgie plastique. *Carne* (chair/viande en portugais) est une performance liée à la chair et à sa

manipulation. Avec une méticulosité digne d'une salle d'autopsie, Micheline Torres déplie un plastique noir et sort lentement la viande et les ustensiles qu'elle portait à même la peau avant d'officier.



« Dans une scénographie abstraite, une série de saynètes s'enchaînent selon une dramaturgie minimale, structurée selon une sérialité rigoureuse. (...) Mais la danse qui s'y donne charrie des motifs refoulés de la modernité chorégraphique : expressivité, figuration... Chaque scène constitue une sorte de tableau vivant, construit une image qui s'effrite aussitôt, laissant un

temps croire à la constitution d'un récit et ne laissant aucune prise à l'élaboration d'une signification ou d'une logique de commentaire. »

François Piron

« Love fonctionne sur une dialectique « pour de vrai/pour de faux ». Ce battement-là, c'est le travail de l'interprète. Évidemment, tout est faux, mais l'imaginaire doit être résolument vrai. »

Loïc Touzé, in *Danse/cinéma*.



C'est lors de la dépression des années 30 en Allemagne que la danse expressionniste s'est développée, exprimant cette « pulsion du fondamental » que les nazis tenteront de faire disparaître dès leur arrivée au pouvoir, lui substituant un art de divertissement kitsch et monolithique. Des danseuses et spectateurs de l'époque évoquent leur combat esthétique et social

en ces temps troublés. Documentaire franco-allemand en deux parties avec de nombreux témoignages d'artistes de l'époque, des documents filmés, dont certains très rares, sur Mary Wigman, Jo Mihaly, les danses de chambre de Rudolf von Laban, Gret Palucca. Le premier programme court de la fin des années 20 aux Jeux Olympiques de Berlin en 1936.

MARY WIGMAN (Allemagne)

Quand le feu danse entre les deux pôles

(1982, 42')

40



Ce documentaire parcourt le temps à travers la voix grave et le regard un peu las de cette chorégraphe expressionniste allemande.

Artiste prolifique, Mary Wigman fut aussi une pédagogue très sollicitée. Mise à l'index par les nazis qui décrétèrent son art « dégénéré », elle connaît l'exil en France et aux Etats-Unis, mais retourne à Berlin après la guerre et

s'y consacre à l'enseignement tout en créant ses dernières grandes œuvres. Ce portrait tente d'approcher l'originalité de son œuvre, alliant un sens aigu du théâtre et une force de présence exceptionnelle à une conception de l'espace comme entité symbolique et dramatique, où le mouvement accède à une autonomie expressive et fonctionnelle.

L'œil la bouche et le reste

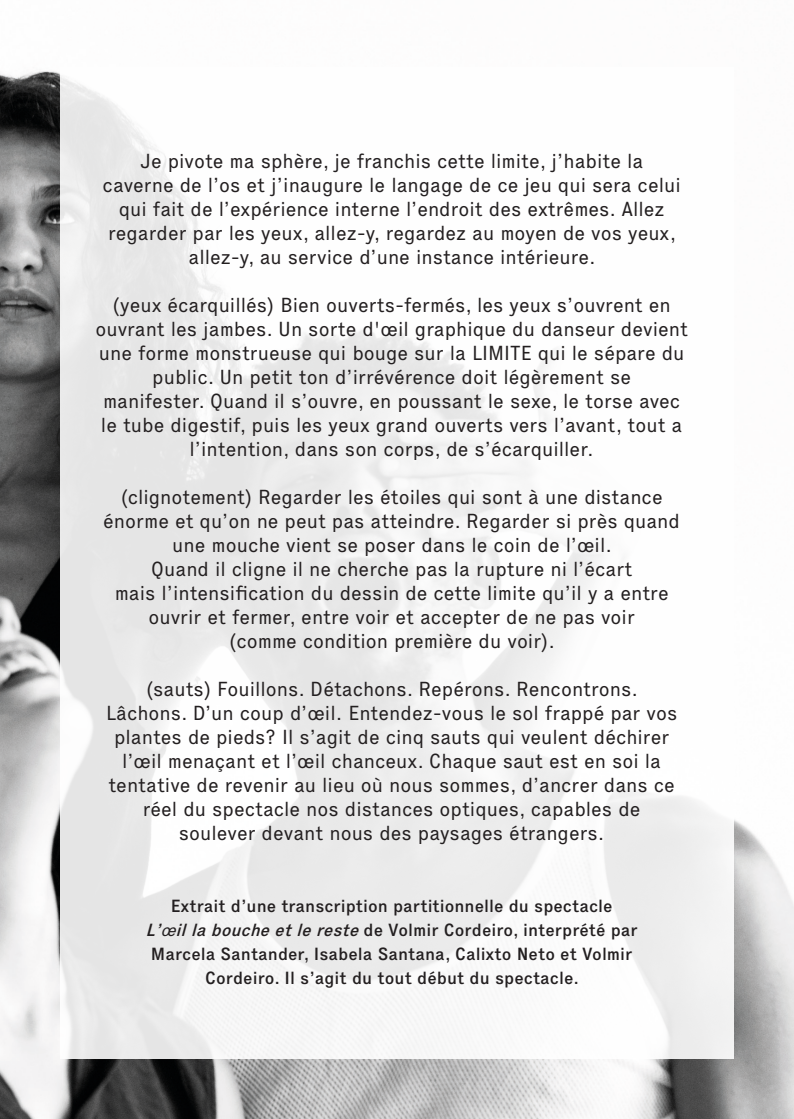
ENTRÉE

Il entre sur scène en frottant une main contre l'autre, et il marche. Il se déplace pour être proche du public, toujours une main contre l'autre, on ne sait pas si c'est la droite ou si c'est la gauche qui commande le frottement. Entre les mains une chaleur est cherchée. Une préparation et une accentuation de la promesse de la situation spectaculaire aussi. Quand je marche je me dissous dans le collectif, dirait l'artiste Lygia Clark. Quand il marche il se dissout dans ce gradin plein d'yeux fous de voir.

ŒIL

(mains sur les yeux) « Si l'homme parfois ne fermait pas souverainement les yeux, il finirait par ne plus voir ce qui vaut d'être regardé ». Vous êtes les bienvenus. Vous avez des arrière-pensées. Vous vous laissez envahir. Je me laisse plonger dans une intériorité inconnue. Je me laisse être absorbé par vous. Chaque instant de l'œil est un instant historique. À travers l'œil, on creuse une limite. Il ne s'agit pas de la subvertir mais plutôt de jouer avec elle sans cesse. Le corps de cette pièce commence par l'œil, puis la bouche, ensuite la main, et juste après, le reste.

(geste des bras qui s'ouvrent en quittant le visage)
Là où je vous vois, un dehors m'arrive. Je vous vois soleil sans économie d'énergie, qui donne et qui reçoit. Violence et séduction poursuivent les confins de cette atmosphère nocturne où, malgré le soleil, c'est l'obscurité qui compte.



Je pivote ma sphère, je franchis cette limite, j'habite la caverne de l'os et j'inaugure le langage de ce jeu qui sera celui qui fait de l'expérience interne l'endroit des extrêmes. Allez regarder par les yeux, allez-y, regardez au moyen de vos yeux, allez-y, au service d'une instance intérieure.

(yeux écarquillés) Bien ouverts-fermés, les yeux s'ouvrent en ouvrant les jambes. Un sorte d'œil graphique du danseur devient une forme monstrueuse qui bouge sur la LIMITE qui le sépare du public. Un petit ton d'irrévérence doit légèrement se manifester. Quand il s'ouvre, en poussant le sexe, le torse avec le tube digestif, puis les yeux grand ouverts vers l'avant, tout a l'intention, dans son corps, de s'écarquiller.

(clignotement) Regarder les étoiles qui sont à une distance énorme et qu'on ne peut pas atteindre. Regarder si près quand une mouche vient se poser dans le coin de l'œil.

Quand il cligne il ne cherche pas la rupture ni l'écart mais l'intensification du dessin de cette limite qu'il y a entre ouvrir et fermer, entre voir et accepter de ne pas voir (comme condition première du voir).

(sauts) Fouillons. Détachons. Repérons. Rencontrons. Lâchons. D'un coup d'œil. Entendez-vous le sol frappé par vos plantes de pieds? Il s'agit de cinq sauts qui veulent déchirer l'œil menaçant et l'œil chanceux. Chaque saut est en soi la tentative de revenir au lieu où nous sommes, d'ancrer dans ce réel du spectacle nos distances optiques, capables de soulever devant nous des paysages étrangers.

Extrait d'une transcription partitionnelle du spectacle
L'œil la bouche et le reste de Volmir Cordeiro, interprété par
Marcela Santander, Isabela Santana, Calixto Neto et Volmir
Cordeiro. Il s'agit du tout début du spectacle.

Remerciements

Une exposition de Volmir Cordeiro, Marcela Santander Corvalán, Margot Videcoq et Etienne Bernard en partenariat avec le festival DañsFabrik organisé par Le Quartz, scène nationale de Brest dans le cadre du 40^e anniversaire du Centre Pompidou, présentée à Passerelle Centre d'art contemporain, Brest du 04 février au 29 avril 2017.

Nous tenons à remercier tout particulièrement

Serge Lasvignes, président du Centre Pompidou
Denis Berthomier, directeur général du Centre Pompidou
Bernard Blistène, directeur du Musée national d'art moderne/
Centre de création industrielle
Kathryn Weir, directrice du département du développement culturel

Serge Laurent, chef du service des spectacles vivants
Evelyne Boutevin, Vidéodanse
Benoît Parayre, directeur de la communication et des partenariats

Matthieu Banvillet et Nadège Loir, direction artistique du festival DañsFabrik
et l'équipe du Quartz, scène nationale de Brest

Ainsi que

Volmir Cordeiro, chorégraphe
Marcela Santander Corvalán, artiste associée au Quartz
Margot Videcoq, collaboratrice du chorégraphe Volmir Cordeiro

Les prêteurs des films

Antonia Baehr
Marcelo Evelin
William Forsythe
Laurent Goldring
Latifa Laâbissi
Maguy Marin
Yvonne Rainer
Ana Rita Teodoro
Mark Tompkins
et Micheline Torres.

L'équipe de la pièce

L'ŒIL LA BOUCHE ET LE RESTE
Volmir Cordeiro,
Marcela Santander Corvalán,
Calixto Neto
Isabela Santana,
Carolina Mendonça,
Ana Paula Kamozaqi,
Cristiàn Sotomayor,
et Abigail Fowler.

**Les artistes participant à
UNE NUIT DES VISAGES**

Steven Cohen (sous réserve),
Marcela Santander Corvalán,
Aude Lachaise,
Ana Rita Teodoro
et Mark Tompkins.

L'équipe de Passerelle Centre d'art
contemporain, Brest

Françoise Terret-Daniel, présidente
Etienne Bernard, directeur

administration

— Maïwenn Thominot

expositions

— Séverine Giordani

communication & partenariats

— Emmanuelle Baleyrier

accueil & multimédia

— Jean-Christophe Deprez-Deperiers

publics

— Thibault Bréban

— Leslie Henfrey-Smith

— Amine Benattabou

— Alice Tartivel

production & régie

— Jean-Christophe Primel

— Pierre Le Saint

.....

Couverture : © Mark Tompkins, La valse
de Vaslav - Hommages à Vaslav Nijinski,
1989 - Courtesy Centre Pompidou -
Vidéodanse et Mark Tompkins

Conception graphique : Marine Toulgoat

Centre **40**
Pompidou

LE QUARTZ
SCÈNE NATIONALE BREST

Centre
d'art
contemporain
PASSERELLE

Brest — FR



L'ŒIL LA BOUCHE ET LE RESTE

Une exposition de Volmir Cordeiro, Marcela Santander Corvalán, Margot Videcoq et Etienne Bernard du 04 février au 29 avril 2017 à Passerelle Centre d'art contemporain, Brest

Dans le cadre de DañsFabrik - Festival de Brest

L'ŒIL LA BOUCHE ET LE RESTE

Une pièce chorégraphique de Volmir Cordeiro interprétée par Volmir Cordeiro, Marcela Santander Corvalán, Calixto Neto et Isabela Santana le 28 février et le 02 mars 2017 au Quartz, Scène nationale de Brest

UNE NUIT DES VISAGES

Un volet performatif de l'exposition *L'œil la bouche et le reste* conçu par Volmir Cordeiro, Marcela Santander Corvalán et Margot Videcoq interprété par Steven Cohen (sous réserve), Marcela Santander Corvalán, Aude Lachaise, Ana Rita Teodoro et Mark Tompkins le 04 mars 2017 à Passerelle Centre d'art contemporain, Brest