

Le Pacifique a toujours eu à cœur d'offrir aux plus grand nombre un accès à la richesse des savoirs et des potentialités du corps et du mouvement par l'expérience sensible et collective. C'est pour nous une urgence d'enrichir le lien social, d'accueillir la diversité, de favoriser l'empathie et l'attention grâce aux pratiques issues du champ chorégraphique et ainsi de rassembler des tentatives, comme des réponses à la crise de la sensibilité qui surgit.

Nous avançons de manière empirique, pragmatique et engagée, en lançant à partir de janvier 2024, un rendez-vous mensuel *La fabrique des pratiques*. Il s'agira d'offrir un panel d'ateliers accessibles à toutes et adressés sur mesure : pratiques d'attention, relationnelles, artistiques et sociales puisant dans le champ somatique, la médiation et les protocoles artistiques...

Œuvrer afin de faire circuler les savoirs du corps, mettre en mouvement un quartier, des habitant-es, des artistes, des lieux, remettre le soin du corps au cœur d'une collectivité, d'un en commun, parce que nous sommes convaincu-es que c'est aussi une manière de prendre soin de l'espoir.

Nous invitons chacun et chacune à ré-apprendre, à se réapproprier des savoirs à partir du corps et de la sensation. Nous misons sur l'expérimentation collective de pratiques comme ressources et puissances agissantes, dans ce qu'elles nous font ressentir – faire – penser. Une forme d'écologie des pratiques possiblement transformatrice grâce à l'expérience collective du sensible.

Dans le même temps, il nous paraissait indispensable de rendre plus largement visible ces pratiques comme une alternative possible pour faire autrement, à un moment où le secteur culturel s'interroge sur son devenir et ses capacités d'agir.

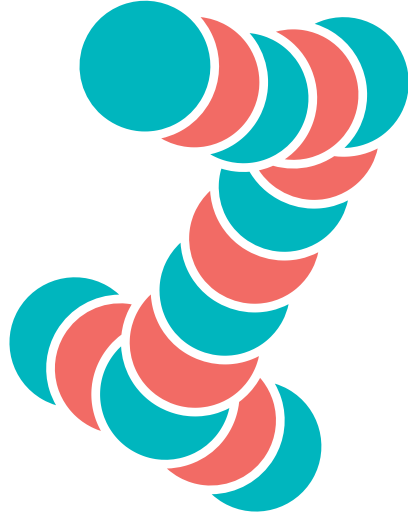
Nous commençons ce projet éditorial pour rendre compte de *ces pratiques*, avec les artistes qui y participent et qui pour eux-mêmes placent cette notion au centre de leur travail. Pour ce premier numéro, il s'agira de prolonger *La fabrique des pratiques* en proposant des entretiens, des articles qui vont creuser différentes pratiques et offrir autant de points de vue : des pratiques vivifiantes pour les imaginaires telles que le conçoit Ivana Müller ; une pratique queer du langage et d'une histoire de la danse par Pauline L.Boulba, depuis ses sensations de corps et d'écriture.

Il s'agira également de documenter des pratiques de création située qui, de fait, n'ont pas la même visibilité que des productions plus conventionnelles, de créer un espace de visibilité pour des artistes essentiel·les dont les pratiques nourrissent le champ chorégraphique telle que la pratique immersive enrichie depuis de nombreuses années par Catherine Contour, qui invite les spectateur·ices à co-créer un espace relationnel d'attention.

À travers ces témoignages, ces récits de pratiques artistiques, nous souhaitons partager et mettre en réseau d'autres histoires, des histoires de celles et ceux qui tentent de faire autrement.

Marie Roche, directrice du Pacifique

Faire merveille



L'idée et l'envie de cette pratique collective m'est venue en réfléchissant à la nature du milieu professionnel du spectacle vivant – qui reproduit notre système économique, culturel et écologique dans lequel nous vivons en général. Nous évoluons et travaillons dans un milieu compétitif qui favorise l'isolement. En tant qu'artiste, nous n'avons simplement pas les moyens ni les occasions de nous réunir et de partager des ressources, d'échanger, ou de simplement construire des environnements paisibles et solidaires dans lesquels peuvent se développer nos gestes, nos pensées et nos danses. J'ai eu envie et besoin de créer cet espace, de nous donner les moyens de se fédérer, autrement, dénué de tout objectif de création. En 2022/2023, dans le cadre de mon association avec le Pacifique CDCN à Grenoble, j'ai pu initier une nouvelle génération de T.R.I.P., avec les jeunes artistes grenoblois de PLAM (Plateforme Artistique de Mutualisation), Lé Déboires, Simone Camargo, Adélie Ester, Ramon Lima & Danaé Papadopoulou. Toujours en association avec le Pacifique CDCN à Grenoble, une troisième édition de T.R.I.P. est prévue avec de nouveaux participant-es de janvier à décembre 2024, avec : Julie Arménio, Zoé Barnabeu, Fanny Vienot Casgħa, Jérémy Damian, Aline Fayard, Robin Lamothe, Baptiste Lochon et Sandra Wieser.

Depuis maintenant quelques années, je dialogue avec Bojana Kunst, qui est philosophe, théoricienne et amie de longue date, autour des pratiques de réparation et de soin, sujet relativement répandu parmi les artistes et les penseur-es contemporain-es, ce qui n'étonne pas, vu l'état du monde dans lequel nous vivons actuellement. Dans la continuité de ces conversations, nous avons initié ensemble une nouvelle pratique, que nous avons intitulé *Réparer l'invisible*, que nous aimons développer ces (dix) prochaines années dans

des villes, en collaboration avec des habitant-es/locaux, avec lesquel-les nous imaginons des « actions de réparations ». Si nous avons l'habitude de confier l'action de réparation à des experts et à des professionnels (urbanistes, agent-es d'entretien, architectes, spécialistes des infrastructures, professionnel-les et technicien-nes de la santé, juristes et politicien-nes, etc.), nous oublions souvent que ces processus de réparation sont déjà au cœur des communautés, non seulement dans le cadre des relations communautaires quotidiennes, mais aussi lorsqu'une communauté envisage sa vie actuelle et future.

Comme avec les précédentes pratiques que j'ai développées ces dernières années, j'envisage ce nouveau travail à travers une temporalité longue, laissant la place à l'imprévisible. J'espère également que cette nouvelle pratique puisse continuer et s'étendre de manière invisible, souterraine, en circulant entre différentes communautés, villes et lieux, qu'elle puisse grandir sur le principe d'un rhizome : une réparation discrète qui, presque invisiblement et intangiblement, tient toujours. J'ai envie de penser *Réparer l'invisible* comme une pratique chorégraphique sociale, un processus de guérison collectif, une « re-création » du commun.

La première pratique de *Réparer l'invisible* va avoir lieu au festival Mladi Levi à Ljubljana, fin août 2024, puis sera suivie par d'autres « réparations » à Grenoble, Paris, Athènes, etc.

J'ai bien sûr conscience que ces réparations (qu'on peut également nommer améliorations, reconsidérations, rafistolages, remises en état ou régénérations) ne peuvent pas complètement guérir les blessures de nos mondes, mais j'ai l'intime conviction que considérer et participer à un processus de réparation de cette envergure peut modifier notre point de vue individuel et collectif sur l'expérience du commun, en nous orientant davantage vers les pistes de soins, de transformation et de soutien.

Avec Bojana, nous souhaitons proposer un cadre de travail/recontre à travers lequel différentes personnes peuvent partager leurs imaginaires sur la réparation collective. L'idée ici n'est surtout pas « d'apprendre » les concepts de réparations mais d'inventer et de partager des actions imaginatives, poétiques, collectives, métaphoriques de guérison et d'attention. Ces réparations peuvent trouver leur source dans la poésie, l'activisme social, la performance, l'urbanisme, l'anthropologie, l'architecture... Elles peuvent se métaboliser à travers différentes temporalités (sur l'instant, dans la durée, etc.), prendre différentes formes (physiques, poétique, politiques, etc.) et peuvent être réalisées dans des endroits plus ou moins publics ou intimes de la ville.

1 Jill Johnston, « À cette flamme désordonnée et pure » (1970), *JJ*, à paraître aux éditions Brook en 2024.

2 *La gentrification des esprits*, (2012) 2018, éditions B42, p. 147.

3 Neige Sinno, *Triste tigre*, 2023, P.O.L, p.143.

4 Tal Piterbraut–Merx, « Conjurer l'oubli. Pour une réminiscence politique de nos enfances », 2021.

5 Phrases prononcées par ma formatrice Christine Barrat. Je ne pourrai pas m'avancer précisément sur la composition de ces soirées. Je comprends au gré des conversations qu'il y avait des femmes lesbiennes et des femmes hétérosexuelles mais quid des personnes trans ? Aujourd'hui on emploierait plutôt le terme de mixité choisie et ce terme recouvre lui-même une palette assez large : entre personnes se définissant femmes ? Entre personnes se définissant comme queer, lesbiennes, pédés, trans ? J'aurais tendance à penser qu'aucun homme cisgenre n'était présent mais ce serait peut-être une déformation affinitaire et politique.

7 Monique Wittig, *Le corps lesbien*, 1973, Editions de Minuit, p. 16.

8 Je renvoie au travail d'Aminata Labor, Expériences manifes-tantes. *Récits de femmes du cortège de tête*, Atelier Téméraire, 2022.

9 *Big Sisters* de Théo Mercier et Steven Michel (2020), *Guérillères* de Marta Izquierdo Muñoz (2021), *Amazones de Marinette Dozeville* (2021).

10 *Rap écrit pour La langue brisée* (1), pièce que j'ai créée en 2015.

Depuis maintenant quelques années, je dialogue avec Bojana Kunst, qui est philosophe, théoricienne et amie de longue date, autour des pratiques de réparation et de soin, sujet relativement répandu parmi les artistes et les penseur-es contemporain-es, ce qui n'étonne pas, vu l'état du monde dans lequel nous vivons actuellement. Dans la continuité de ces conversations, nous avons initié ensemble une nouvelle pratique, que nous avons intitulé *Réparer l'invisible*, que nous aimons développer ces (dix) prochaines années dans

des villes, en collaboration avec des habitant-es/locaux, avec lesquel-les nous imaginons des « actions de réparations ». Si nous avons l'habitude de confier l'action de réparation à des experts et à des professionnels (urbanistes, agent-es d'entretien, architectes, spécialistes des infrastructures, professionnel-les et technicien-nes de la santé, juristes et politicien-nes, etc.), nous oublions souvent que ces processus de réparation sont déjà au cœur des communautés, non seulement dans le cadre des relations communautaires quotidiennes, mais aussi lorsqu'une communauté envisage sa vie actuelle et future.

Comme avec les précédentes pratiques que j'ai développées ces dernières années, j'envisage ce nouveau travail à travers une temporalité longue, laissant la place à l'imprévisible. J'espère également que cette nouvelle pratique puisse continuer et s'étendre de manière invisible, souterraine, en circulant entre différentes communautés, villes et lieux, qu'elle puisse grandir sur le principe d'un rhizome : une réparation discrète qui, presque invisiblement et intangiblement, tient toujours. J'ai envie de penser *Réparer l'invisible* comme une pratique chorégraphique sociale, un processus de guérison collectif, une « re-création » du commun.

La première pratique de *Réparer l'invisible* va avoir lieu au festival Mladi Levi à Ljubljana, fin août 2024, puis sera suivie par d'autres « réparations » à Grenoble, Paris, Athènes, etc.

1 Jill Johnston, « À cette flamme désordonnée et pure » (1970), *JJ*, à paraître aux éditions Brook en 2024.

2 *La gentrification des esprits*, (2012) 2018, éditions B42, p. 147.

3 Neige Sinno, *Triste tigre*, 2023, P.O.L, p.143.

4 Tal Piterbraut–Merx, « Conjurer l'oubli. Pour une réminiscence politique de nos enfances », 2021.

5 Phrases prononcées par ma formatrice Christine Barrat. Je ne pourrai pas m'avancer précisément sur la composition de ces soirées. Je comprends au gré des conversations qu'il y avait des femmes lesbiennes et des femmes hétérosexuelles mais quid des personnes trans ? Aujourd'hui on emploierait plutôt le terme de mixité choisie et ce terme recouvre lui-même une palette assez large : entre personnes se définissant femmes ? Entre personnes se définissant comme queer, lesbiennes, pédés, trans ? J'aurais tendance à penser qu'aucun homme cisgenre n'était présent mais ce serait peut-être une déformation affinitaire et politique.

7 Monique Wittig, *Le corps lesbien*, 1973, Editions de Minuit, p. 16.

8 Je renvoie au travail d'Aminata Labor, Expériences manifes-tantes. *Récits de femmes du cortège de tête*, Atelier Téméraire, 2022.

9 *Big Sisters* de Théo Mercier et Steven Michel (2020), *Guérillères* de Marta Izquierdo Muñoz (2021), *Amazones de Marinette Dozeville* (2021).

10 *Rap écrit pour La langue brisée* (1), pièce que j'ai créée en 2015.

Jill ou face

par

Pauline L. Boulba

et

Jill Johnston

et

Pauline L. Boulba

et

Jill Johnston

et

Pauline L. Boulba

et

Jill Johnston

et

Pauline L. Boulba

et

Jill Johnston

et

Pauline L. Boulba

et

Jill Johnston

et

Pauline L. Boulba

et

Jill Johnston

et

Pauline L. Boulba

et

Jill Johnston

et

Pauline L. Boulba

et

Jill Johnston

et

Pauline L. Boulba

et

Jill Johnston

et

Pauline L. Boulba

et

Jill Johnston

et

Pauline L. Boulba

et

Jill Johnston

et

Pauline L. Boulba

et

Jill Johnston

et

Pauline L. Boulba

et

Jill Johnston

et

Pauline L. Boulba

et

Jill Johnston

et

Pauline L. Boulba

et

Jill Johnston

et

Pauline L. Boulba

et

Jill Johnston

et

Pauline L. Boulba

et

Jill Johnston

et

Pauline L. Boulba

et

Jill Johnston

et

Pauline L. Boulba

et

Jill Johnston

et

Pauline L. Boulba

et

Jill Johnston

et

Pauline L. Boulba

et

Jill Johnston

et

Pauline L. Boulba

et

Jill Johnston

et

Pauline L. Boulba

et

Jill Johnston

et

Pauline L. Boulba

et

Jill Johnston

et

Pauline L. Boulba

et

Jill Johnston

et

Pauline L. Boulba

et

Jill Johnston

et

Pauline L. Boulba

et

Jill Johnston

et

Pauline L. Boulba

et

Jill Johnston

et

Pauline L. Boulba

et

Jill Johnston

et

Pauline L. Boulba

et

Jill Johnston

et

Pauline L. Boulba

et

Jill Johnston

et

Pauline L. Boulba

et

Jill Johnston

et

Pauline L. Boulba

et

Jill Johnston

et

Pauline L. Boulba

et

Jill Johnston

et

Pauline L. Boulba

et

Jill Johnston

et

Pauline L. Boulba

et

Jill Johnston

et

Pauline L. Boulba

et

Jill Johnston

et

Pauline L. Boulba

et

Jill Johnston

et

Pauline L. Boulba

et

Jill Johnston

et

Pauline L. Boulba

et

Jill Johnston

et

Pauline L. Boulba

et

Jill Johnston

et

Pauline L. Boulba

et

Jill Johnston

et

Pauline L. Boulba

et

Jill Johnston

et

Pauline L. Boulba

et

Jill Johnston

et

Pauline L. Boulba

et

Jill Johnston

et

Pauline L. Boulba

et

Jill Johnston

et

Pauline L. Boulba

et

Jill Johnston

et

Pauline L. Boulba

et

Jill Johnston

et

Pauline L. Boulba

et

Jill Johnston

et

Pauline L. Boulba

et

Jill Johnston

et

Pauline L. Boulba

et

Jill Johnston

et

Pauline L. Boulba

et

Jill Johnston

et

Pauline L. Boulba

et

Jill Johnston

et

Pauline L. Boulba

et

Jill Johnston

et

Pauline L. Boulba

et

Jill Johnston

L'histoire de la Judson est rarement racontée à travers les prismes de classe, de race, de genre. En France – en tant que jeune danseuseuse contemporain*e, en tant qu'étudiant*e – on nous berce souvent avec cette belle utopie qu'était le Judson Dance Theater. Comme un conte pour enfant… Il était une fois un groupe d'artistes géniaux et libres et inventifs et merveilleux. Sans nous raconter les enjeux de pouvoir et les dynamiques intersectionnelles. Sur la grille de la subversion artistique on peut relativiser. Pourquoi ne pas plutôt nous dire qu'iels ont inventé des pratiques et des pédagogies qui sont précieuses et qu'iels ont aussi reproduits des violences impérialistes/capitalistes/patriarcales/racistes.

Le bonheur aux dépens des autres n'est pas la seule option n'est-ce pas? Ce n'est pas moi qui dit ça c'est Sarah Schulman ². Elle raconte aussi combien son bonheur s'est réduit quand elle s'est outée en tant que lesbienne. En 2023, j'ai moi-même cette sensation. Jill a vécu ça de près, elle en connaît un rayon là-dessus. Elle enfonce le clou en 2005 avec une biographie sur Jasper Johns, *Privileged Information*. Un des livres préférés de Sarah Schulman d'ailleurs. Ouvrage éminemment politique dans lequel Jill analyse la manière dont certains artistes masculins blancs étatsuniens ont caché volontairement leur homosexualité pour bénéficier d'une série de privilèges. Ces artistes sont devenus des icônes dans une histoire hégémonique de l'art. Et comment, entre gays ils s'entraidaient pour augmenter leurs réseaux de pouvoirs. Jasper Johns était l'amant de Robert Rauschenberg et proche d'un autre couple jamais véritablement *outé*: John Cage et Merce Cunningham.

Jill ~ militante féministe, disparaît progressivement dans les années 80 des débats, tables-rondes, radios, télés. Elle se tourne vers une pratique d'écriture encore plus personnelle. Elle cherche son histoire. Une autobiographie en deux volumes (*Mother Bound* ; *Paper Daughter*) puis la biographie de son père qu'elle n'a pas connu (*England's Child: The Carillon and the Casting of Big Bells*). Des ouvrages-compilations d'articles écrits pour le Voice et autres revues comme pour réagencer à l'infini une même histoire (*Gullibles Travels*, *Marmalade Me*, *Admission Accomplished*, *Secret Lives in Art*, *At Sea on Land*). Plusieurs versions d'une seule histoire. Ça me fait penser à Moshe Feldenkrais qui dit que les leçons collectives – appelées dans le jargon de la méthode Feldenkrais «prise de conscience par le mouvement» – sont des versions différentes de la même leçon. Quitter une pratique pour en rejoindre une autre c'est toujours un peu continuer la première à travers la deuxième. C'est en fait transformer quelque chose en autre chose. Jill ne quitte pas l'art, elle entrelace son art (la critique, l'écriture, la danse, la performance) au militantisme lesbien. Elle ne quitte pas les sphères militantes, elle fait de *sa queerness* un mouvement improvisé qui s'active au gré de ses humeurs, au creux d'une virgule, en filigrane d'une formulation.

Les ouvrages de Jill sont quasi tous épuisés aujourd'hui. Ironie du sort tu les trouves sur Amazon. L'homophonie sonne bizarrement parfois. J'ai acheté par exemple *Amazon Expedition – a Lesbianfeminist anthology*. Un petit livre collectif qui rassemble des textes de Jill et ses copines militantes de l'époque: Phyllis Birkby, Bertha Harris, Esther Newton, Jane O'Wyatt. Pendant un temps, Jill vivait/accueillait ses amies et ses amies d'amies dans une maison à la campagne. Entourée, elle écrivait ses textes, élaborait ses réflexions.

Je parle sans arrêt de Jill Johnston et il est possible que dans 40 ans quelqu'un trouve mon nom dans les archives du Centre National de la Danse et se dise tiens mais qui est cette personne? Qu'est-ce qu'elle est devenue? Et que la réponse qu'on lui fournisse soit: oh pauline n'est jamais revenue de son enquête sur Jill Johnston, elle est dans les limbes de l'histoire.

Une astrologue m'a expliqué un jour que ma carte astrale était *en coin de ciel* ce qui signifie que beaucoup de planètes étaient toutes regroupées les unes aux autres au moment de ma naissance, et plutôt dans le coin gauche. La particularité de cette configuration pouvait s'exprimer dans mon activité professionnelle, dans ma vie. Que j'avais un rapport avec le passé (mais qui n'en a pas?) et que je pouvais être une sorte de détective ou de communicant avec les mort*es. Ou les deux. C'est vrai que j'ai parfois l'impression de travailler pour les services secrets lesbiens à la recherche de disparues, mises de côté, marginalisées dans des histoires simplifiées, mainstreamées, gentrifiées. Il y a une urgence à parler de nos adelphes et à raconter leurs vies. Surtout dans ces temps de retour de bâton post #metoo (coucou l'écriture non-inclusive) et de vagues de queerwashing qui vont souvent de *pères* avec l'optimisation fiscale (coucou les fondations d'art inclusives et queer friendly). Bref je ne sais plus sur quel pied danser. Et Jill qu'est-ce qu'elle aurait fait?

C'est paradoxal de lutter contre l'oubli quand toi-même tu ne te souviens pas complètement de ta propre histoire. Mais je n'aurais sûrement pas le temps de tout déplier ici.

Je suis en Nouvelle Aquitaine pour une semaine de résidence dans un village de campagne. Aminata est là ainsi que Chips jeune chienne bâtarde avec qui je cohabite depuis presque un an. On partage la maison avec Wafa et Jaser, son enfant de 3 ans. C'est le deal. Toutes les vacances scolaires je vivrai avec mère et enfant(s) qui viendront ici se reposer. À chaque fois une famille différente. Aminata prépare les illustrations d'un livre jeunesse. Je commence un travail d'écriture autour des violences patriarcales. Chacunxe tournéx vers l'enfance avec nos histoires différentes.

Ma mémoire traumatique me joue des tours et je ne me souviens pas de tout. Les souvenirs sont remontés progressivement, à partir de mes 20 ans c'est réapparu. Des sensations, des flashes, j'ai appris à vivre avec des trous de mémoire plus ou moins importants, des ellipses, des dissociations. Tout n'est pas remonté à la surface et est-ce que ça remontera? «Avec quel degré de certitude puis-je dire que ce dont je me souviens est ce qui s'est réellement passé?» ³

«L'urgence est donc de se souvenir, non de l'enfance idéalisée, ou de l'enfance en général, mais de la condition politique des enfants, de ses affres et de ses injustices, pour mieux pouvoir la conjurer, et la transformer.» ⁴

Dans une semaine je quitterai la Nouvelle Aquitaine pour une semaine à Lyon. Je pars là-bas plusieurs fois par an. Je me forme à devenir praticienne Feldenkrais.

Aujourd'hui je révise. Allongée sur mon tapis, sur le dos, je prends un moment pour observer comment je vais. Comment je suis là, ici et maintenant. J'observe les parties de moi-même qui font un contact avec le sol. Un peu comme si je voulais garder la trace de mon empreinte.

Maintenant, je porte un petit peu plus d'attention à mon bassin. Qu'est-ce que je connais de mon bassin? Est-ce que j'ai une idée de la largeur de mon bassin? De sa hauteur?

Je plie mes deux jambes et place mes pieds au sol pour trouver un endroit confortable. En portant toujours attention à mon bassin, j' imagine que je vais le soulever. J'élabore d'abord le mouvement par l'imagination. Et je commence à le faire. Mais, ce qui m'intéresse, c'est juste le début du mouvement. Je commence à le faire et je repose mon bassin, puis je recommence, puis je le repose. Dès qu'il y a trop d'efforts j'arrête. J'essaie d'observer tout ce qui se met en place, simplement avec cette intention, de commencer à soulever le bassin.

Et, même si ce n'est pas trop fatigant, je me repose un peu. «Qu'est-ce que c'est se reposer? Souvent, se reposer, c'est arrêter de faire ce qu'on était en train de faire. Parfois, se reposer, c'est juste faire autre chose, pour faire un peu diversion.» ⁵

Je soulève mon bassin, et quand je sens que le sacrum a décollé, je continue en soulevant une vertèbre de plus. Et puis je redescends cette vertèbre et repose le bassin. Et je recommence. À chaque fois, j'ajoute une vertèbre de plus. Cinq vertèbres lombaires, douze vertèbres thoraciques, sept vertèbres cervicales. J'ai tout mon temps. J'étudie l'anatomie sur moi-même.

Quand j'ai commencé la formation Feldenkrais j'ai réalisé que je ne connaissais pas grand chose de mon corps. J'avais une base de son fonctionnement mais beaucoup de choses m'échappaient (et m'échappent encore). Je ne savais pas et je ne sentais pas que mes vertèbres lombaires étaient si volumineuses (quasi la taille d'un poing). Que les os étaient rose*rouge. Que l'os de mon bassin était si dense. Je n'avais pas conscience de ces multiples points d'attaches interconnectés.

Je digresse et j'ai perdu le fil. J'ai perdu Jill.

Quand nous étions à New York au printemps 2022 avec Aminata, nous avons rencontré Flavia Rando. Ancienne membre du Gay Liberation Front et des Radicalesbians. Historienne de l'art impliquée dans les Lesbian Herstory Archives, un lieu-ressource à New York pour laisser/consulter des archives lesbiennes. Flavia nous racontait comment au début des années 70 certains groupes de lesbiennes ont eu envie d'organiser les premières soirées dansantes entre femmes ⁶. Jill venait à ces soirées. C'était après sa période où elle passait son temps à la Judson. Jill ne dansait plus sur des scènes expérimentales artistiques, elle dansait à présent dans des espaces militants où tout le monde devenait des meilleures danseusesuses dixit Flavia. Elle poursuit: «Nous vivions des moments où nos corps pouvaient être relâchés, détendus, sans peur. Parce que vous ne pouvez pas danser si vous êtes tout le temps dans la tension.» Flavia

a connu les années 50-60, la persécution des homosexuel*les dans les lieux de sociabilité, au travail, dans la rue. La chasse aux sorcières mise en place par le gouvernement étasunien envers les communistes (*red scare*) s'étendait aussi aux homosexuel*les (*lavander scare*) via une série de lois répressives et discriminantes. Les années 70 contiennent encore ces relents homophobes au sein des mouvements féministes. Betty Friedan porte-parole de la National Organisation for Women (NOW) exclue les lesbiennes au sein de son groupe, prétextant une menace violette (*lavender menace*) qui empêche les féministes (comprendre «hétérosexuelles») de gagner leur combat. La section des Radicalesbians – dont fait partie Flavia – perturbera un discours de Betty Friedan en arborant toutes des tee-shirt «Lavender Menace» et en scandant un discours pour une acception des femmes plus inclusive et radicale. Le violet est aujourd'hui une couleur largement répandue chez les gouin*es du monde entier. «J/e peux arracher de m/on front le bandeau violet qui signale m/a liberté si chèrement acquise» ⁷.

Les soirées dansantes comme lieu de détente et de rencontres affectives/amoureuses/charnelles mais aussi comme lieu de politisation. C'est Sarah Schulman qui nous parle de cet aspect en se remémorant la période des années 90 des Lesbian Avengers. Groupe d'action directe qu'elle a co-fondé avec d'autres militantes gouines. Elle avait déjà l'expérience du militantisme chez Act Up New York et voulait éprouver un espace en non mixité, entre gouines. Pour ça les Lesbian Avengers organisent des soirées pour recruter des camarades, gouines apprenties militantes. Et ça fonctionne. Les soirées entre lesbiennes donnent envie de prendre l'espace public, d'organiser des actions, des marches (la première Dyke March est organisée en 1993 à Washington D.C.), un média (Dyke TV), un film (*Eat the fire*), des documents d'archives pour transmettre à d'autres comment s'organiser (*The Lesbian Avenger Handbook: A Handy Guide to Homemade Revolution*). Je ne peux m'empêcher de regarder ces espaces militants comme autant d'espaces chorégraphiques, où les marches, déambulations, discours, zap, tractages, détiennent des savoirs qui passent par des discussions mais aussi par des organisations somatiques ⁸.

J'en étais où? Ah oui les lesbiennes perdues, oubliées et celles remises à la mode. Est-ce que je capitalise moi-même sur Jill Johnston? Est-ce que je capitalise moi-même sur l'histoire des lesbiennes? Sur les luttes LGBTQIA+? Est-ce que je capitalise moi-même sur ma propre identité en tant que gouine? Est-ce que je suis devenue une simili Jill?

En 1973 deux livres de lesbiennes sortent. Aux USA c'est *Lesbian Nation* de JJ. En France c'est *Le Corps lesbien* de Monique Wittig. Elles ont pour point commun d'être des rappeuses qui s'ignorent. Les reines de la punchline c'est elles. Jill aime scander: «toutes les femmes sont des lesbiennes sauf celles qui ne le savent pas encore» ou comment amorcer un geste de fiction pour survivre en milieu hostile. Monique Wittig dead le game avec: «les lesbiennes ne sont pas des femmes» ou comment niquer les normes inventées par des gens non concernés qui veulent nous dominer.

Les lesbiennes sont partout et incatégorisables. Les lesbiennes n'existent pas, les lesbiennes c'est toi, les lesbiennes c'est moi. DROP THE MIC

Je sais que tu te demandes c'est quoi le rapport avec la danse. Attends j'arrive. Entre 2020 et 2021, trois pièces de danse contemporaine ⁹ s'appuient sur un autre livre de Wittig, tout aussi lesbien. *Les Guérillères* (1969). Du jamais vu. Je me suis demandée si ce n'était pas un effet boule de neige des manifs Loi Travail (2016) – Gilets Jaunes (2018) – Retraites (2019) versus l'escalade de violences étatiques. La prose wittigienne en mode pink bloc avant l'heure peut susciter de l'espoir pour toute une génération en effet. Mais Sarah Schulman me souffle à l'oreille de me méfier. Et c'est vrai que si tu regardes de près, dans certaines feuilles de salle le mot lesbienne n'apparaît nulle part. Pourquoi les lesbiennes sortent de l'Histoire et de la société? CQFD. Personnellement c'est la première autrice lesbienne que j'ai lue et qui m'a donné envie d'écrire en tant que gouine. C'était *Le corps lesbien*. C'est mon amie Violeta qui me l'a offert. Je ne comprenais pas tout, déjà dans la forme mais dans le contenu. Quelque chose m'échappait ou plutôt me donnait envie de faire pareil, peu importe comment je m'y prendrai. Ma première réponse à ce texte de Wittig a été d'écrire un rap qui parle de corps et de sexualités (je le glisse plus bas). Puis j'ai dévoré les autres textes de Wittig et ceux de féministes lesbiennes, gouin*es, trans, bi. Le *je* employé est toujours scindé. Dans son texte ça donne j/e ou encore m/es ou m/on m/a... la première personne est toujours coupée, divisée. La subjectivité n'est pas une entité pleine et complète, elle nous renvoie aux multiples identités de son propre moi. C'est un sujet qui nous échappe aussi. Le texte alterne entre des énumérations de parties du corps (organes, os, muscles, liquides, sécrétions) et de longues descriptions d'embrassades, de chorégraphies de corps. Entre abstraction et narration, le genre littéraire est insaisissable. C'est trash et cru. Tu n'en sors pas indemne.

J/AI OUBLIÉ TA COLONNE VERTÉBRALE
TES CÔTES FLOTTANTES
TON VENTRE ET TON BAS VENTRE
TON RADIUS
TON CUBITUS
TON ANUS
TON PLEXUS
J/AI OUBLIÉ TES SEINS
J/AI OUBLIÉ TES REINS
J/AI OUBLIÉ TON PLANCHER PELVIEN
TES CUISSES ET TES MOLLETS
TES GRAINS DE BEAUTÉ
TON PALAIS
TON MENTON ET TON FRONT
TON NEZ ET TES CHEVEUX
J/AI OUBLIÉ LE BLANC DE TES YEUX
TES OREILLES
TA LANGUE
TES DENTS
J'AI OUBLIÉ TES FLANCS
TES MACHOIRES QUI VIENNENT EN COURANT
TES PAUMES ET TES AISSELLES
TES POILS ET LEUR COULEUR
J/AI MÊME OUBLIÉ TON COEUR
TES POUMONS
J/AI OUBLIÉ TON NOM
TES ISCHIONS
TES TALONS
TES TENSIONS
J/AI OUBLIÉ TON FOIE
TA VÉSICULE BILIAIRE
TES ARTÈRES
TON SPHINCTER
TES PAUPIÈRES
TON LONG PALMAIRE
TES ARCADES SOURCILIÈRES
TON ESTOMAC
M/E FAIT FRÉMIR
J/AI OUBLIÉ TES GLOBULES
TA CLAVICULE
TES TESTICULES
J/AI OUBLIÉ TES GENOUX
TES JOUES
TON COU
TON COU DE PIED
TON GRAND DENTELÉ
TES POIGNETS
TON SACRUM
TON STERNUM
J/AI OUBLIÉ TON SANG ET TES HANCHES
M/E FONT ROUGIR ¹⁰

Je plie à nouveau mes deux jambes et je vais changer de plan. Je croise mes deux mains derrière ma tête, sous ma tête, j'entrecroise mes doigts et laisse les mains bien derrière mon crâne, de façon à sentir l'arrondi de ma tête. Je mets les coudes un peu en avant pour soulever ma tête tout doucement, un peu comme si je cherchais à enrouler mes vertèbres une par une.

Je soulève mon bassin. Juste mon bassin.

J'observe comment je prends appui sur mes pieds pour soulever mon bassin et où va ce poids. Où va le poids de mon bassin? Le poids du bassin va bien quelque part. En plus le bassin, c'est la partie la plus lourde du corps. Alors, qu'est-ce qui me permet de soulever le bassin comme ça, d'une manière facile, confortable et agréable?

Et puis, je laisse le bassin tranquille, et je soulève un petit peu ma tête, mais juste un petit peu la tête, un tout petit peu, comme pour le bassin, avec la même qualité, de quelques centimètres à peine. Quand c'est trop lourd j'imagine. Imaginer c'est déjà faire.

Je me demande si j'ai une préférence à soulever la tête ou à soulever le bassin. Je fais voyager ce mouvement. La tête, le bassin. Quelques allers-retours jusqu'à me reposer. Qu'est-ce qui a changé depuis?

Catherine Contour: prendre soin d'une situation, collectivement.

Article ci-dessous extrait

de *La délicatesse d'une situation* de Julie Perrin¹, paru dans *Une plongée avec Catherine Contour, créer avec l'outil hypnotique*, édition Naïca, 2017.

Article entier sur lepacifique-grenoble.com

Catherine Contour développe un art qui, dans la lignée de l'art participatif et social, reconfigure la relation traditionnelle entre l'objet d'art, l'artiste et le public – un art où l'artiste est considéré non plus comme le producteur d'une œuvre mais comme inducteur de situations, où le spectateur apparaît comme acteur ou participant. La chorégraphie n'engage néanmoins pas les gens dans un processus social de longue durée. Elle ne fait pas non plus des gens le médium ou le matériau principal de ses œuvres en les transformant en performers. L'autoportrait occupant une place centrale, la chorégraphie est plutôt en maître de cérémonie. Il s'agit alors pour elle de repenser la situation spectaculaire dans une plus grande porosité à la présence du public, autrement dit d'une part de laisser agir l'influence potentielle de cette présence sur son geste et d'autre part de concevoir précisément des situations qui mettent le spectateur dans une certaine disposition.

Le terme « spectateur » devient alors maladroît, tant il est lié à une tradition rattachée aux lieux de représentation conventionnels (le lieu théâtral où se retrouvent à distance des regardants et des regardés).

Bien que Catherine Contour hérite de cette histoire, elle a le plus souvent préféré présenter ces projets hors des théâtres : galeries, chambres d'hôtels, extérieurs, jardins… Elle choisit alors de substituer au mot « spectateur » bien d'autres dénominations. Elle parle parfois tout simplement des « gens », insistant sur la dimension sociale et sur une forme de diversité ou d'hétérogénéité que le terme « public » parfois camoufle. Elle dispose les « gens » non pas en rang les uns derrière les autres, mais plus volontiers en cercle autour d'une clairière, comme pour l'*Autoportrait en mouvement au jardin d'Hébert* en 2008. Cette disposition semble plus propice à l'échange de regards bienveillants, de paroles, à la contagion d'imaginaires.

Le mot « promeneur » qu'elle utilise aussi signale la mise en mouvement. À Barbirey, Catherine Contour construit des parcours qui conduisent en quatre lieux du jardin. Le cheminement est l'objet de toutes les attentions car il prépare physiquement, émotionnellement à l'arrivée, à l'inscription dans un lieu précis, à la danse qui y sera présentée. Il est un point de rencontre historique entre l'esthétique du jardin et la chorégraphie. Pendant le cheminement, la marche devient une pratique à la fois individuelle et collective où commencent potentiellement à se forger des formes

de socialité, la promenade et la marche héritant de toute une tradition culturelle de pratique collective (incluant le récit, la rencontre).

Le « visiteur » – autre désignation – renvoie tout autant à l'idée du voyage, de l'invitation, que de la visite (guidée).

Les captations sonores pendant la résidence en portait la trace. Plus largement les *Autoportraits sollicitent* un éveil de tous les sens, dans le jardin multi-sensoriel favorise aussi.

L'« assistance » jouit d'un double sens : elle est une assemblée qui participe, constate, observe ; elle renvoie aussi à l'action de venir en aide, de porter secours, de prendre soin (assistance à personne en danger). Il s'agit peut-être par-là de prendre soin d'une situation, collectivement.

Le « joueur » évoque la dimension ludique de certaines situations, ou encore le rôle que chacun doit jouer dans un ensemble composé à plusieurs, selon des règles à saisir. Catherine Contour défend la notion de spectacle en « responsabilité partagée » et l'idée de « co-création ».

Le joueur renvoie aussi au jeu de société, ou aux jeux d'enfants.

Dans tous ces cas, le joueur est invité à participer visiblement, à proposer. Cela rappelle certaines performances des années 1960 ou bien l'art des années 1990 que Nicolas Bourriaud a regroupé sous le terme d'« esthétique relationnelle » insistant sur le caractère d'un art « dont l'intersubjectivité forme le substrat et qui prend pour thème central l'être-ensemble, la rencontre, l'élaboration collective du sens »². Il s'agit de « constituer des modes d'existence ou des modèles d'action à l'intérieur du réel existant »³. Quoique la transivité soit le propre de l'art, l'intersubjectivité, dans l'esthétique relationnelle, devient le projet même de l'acte artistique.

Ces enjeux propres aux arts visuels engagent aussi le champ chorégraphique, relatifs à la place donnée au spectateur et aux formes de l'art chorégraphique hors des théâtres. Déjà Anna Halprin avec ses *Myths* ou ces *ateliers Art/Vie* créait à la fin des années 1960 pour des groupes de personnes considérés comme les participants d'une « expérience de création commune »⁴. Le mythe, « événement structuré » qui fait émerger le groupe, tient pour elle du rituel, dont les participants devraient plutôt être dénommés « co-célébrants » (ainsi que Florence Dupont définit le spectateur dans le théâtre antique). Il arrive que Catherine Contour parle de « célébration ». Un certain nombre de gestes décrits par Bourriaud se retrouvent dans l'œuvre de Catherine Contour : partager des activités ordinaires avec une artiste qui les met en scène et d'autres joueurs qui peuvent en dévier le cours, parmi lesquelles manger, cuisiner, jouer, faire la sieste…

Avec la nourriture ou le jeu de société réinventé, surgit une forme de convivialité. Catherine Contour évoque *Food*, le restaurant ouvert par Gordon Matta-Clark et Carol Gooden à New York en 1972. La table joue le rôle d'un dispositif social puissant qui réunit et autorise des circulations de la parole ou d'objets.

Dans les scénarios inventés par Catherine Contour, le moment de l'accueil est particulièrement important pour la mise en situation de ce « promeneur-visiteur-joueur ». Elle soigne ce moment, s'adressant simplement à lui, souriante, lui offrant quelque chose à boire ou déguster. Ce temps

instaure quelque chose comme un pacte de lecture dans l'autobiographie littéraire : un « je » qui semble coïncider avec l'interprète et l'auteur s'adresse à un « tu » en toute franchise, sans fiction apparente. On échange simplement un premier instant de convivialité qui prépare aussi chacun vers un désir de partage. Ces protocoles de la convivialité jouent aussi du rituel de la socialité.

Les objets qu'on échange, enfin, participoient de cette relation qui se noue. Sorte d'objets transitionnels, ils construisent du lien, et un terrain commun à tous. Dans plusieurs projets, les couvertures enveloppent chacun, dans la connivence d'une sensation de l'abri. Dans *L'art du repos au bout du plongeoir/Une plage au centre de relations clients de Canal+* créé par Catherine Contour en 2010, un « pillow training » est proposé aux participants-joueurs, qui consiste à échanger par deux un oreiller, de différentes façons (le passer, le lancer, l'envoyer les yeux fermés, sans les mains, etc.). Activité ludique, physique et qui rassemble joyeusement. À Barbirey, la distribution d'assises à l'arrivée et la discussion qu'elle suscite est un moyen pour Catherine Contour d'échanger avec chacun et pour tous de se préparer ensemble.

Ces négociations autour de l'installation commune, faites de gestes simples ou l'on met la table, déplie des nappes ou couvertures, s'accorde sur l'emplacement le plus adéquat interrogent le vivre ensemble. Un espace commun se construit peu à peu, intégrant la fantaisie de l'artiste. Car les objets usuels, devenus objets transitionnels au sein du groupe, subissent souvent un certain nombre de détournements. Ou deviennent l'occasion d'une activité inhabituelle, poétique, sensible qui concourt à créer du lien.

Si Catherine Contour partage avec d'autres artistes certaines des dénominations précédentes pour décrire le public, elle est probablement la seule à parler de « baigneurs ». Elle laisse parfois croire qu'il faut l'entendre au sens propre… non seulement parce qu'il lui arrive de s'immerger littéralement, mais aussi parce que l'eau peut réellement devenir le milieu dans lequel des spectateurs-baigneurs flottent.

L'expression de « baigneur » s'entend aussi au sens figuré : l'on songe à un bain commun, un espace-substance qui nous relie. On y retrouve l'imaginaire de l'eau et de la *Plongée* (c'est le nom qu'elle donne à chacun des dix rendez-vous qui ont lieu à la Gaîté Lyrique en 2013/14)… autrement dit une forme d'immersion commune. Catherine Contour dit des spectateurs qu'ils glissent : « Ils se glissent ensemble dans

une expérience esthétique intime et collective, avec et pour le lieu ». La relation est pensée sans heurts. Si la glissade, on le sait, est favorisée par la nature de l'environnement (visqueux, aqueux, huileux, coulant… autant de texture que l'artiste affectonne), le geste du glisser est aussi propice aux évocations spectrales ou sensuelles.

Ce glisser invite à penser la contagion : kinesthésique, physique, émotionnelle. Le lien serait fluide, liquide, propice à la transmission. Comment ne pas penser au baquet de Mesmer ! Ou tout au moins à un imaginaire de l'eau lié au soin, à la thérapie, à la cure thermique. D'autant

que Catherine Contour parle aussi de « ré-harmoniser les gens avec le milieu » ou de prendre soin de la relation. On est proche de la fonction réparatrice que Myriam Gourfink attribue à l'art de la danse. Ou aux « soins esthétiques » que Jennifer Lacey dispense à un « client/spectateur » à la fois⁶. Catherine Contour insiste pourtant sur le fait que son art n'est pas thérapeutique, qu'il ne s'agit pas d'ailleurs forcément de se sentir bien. Beaucoup de

critiques ont reproché à l'esthétique relationnelle d'avoir perdu la dimension critique de l'art des années 1960, au profit d'un bien-être institutionnalisé au service d'une société en recherche de plaisir. L'image trouble qui se dégage des autoportraits de Catherine Contour dit bien que la « ré-harmonisation » n'est pas forcément agréable : elle peut être dérangeante et tout à fait irrésolue. Il s'agit plutôt, dit-elle, de s'adresser ensemble à quelque chose qui nous dépasse. À ce qu'on appelle le génie des lieux ?

Du « témoin » au « baigneur »

Chœur bibliographique de rêve

carte paysagère trouée¹

Paula Caspão

1

Je reprends le sens de la « carte paysagère » comme l'a décrit Anne Cauquelin dans *L'Art du Lieu Commun* : « les divers états d'un territoire défini non pas par ses limitations géographiques, mais par le nombre de communications ayant lieu à chaque moment entre différents points du territoire : cartes mouvantes et espace extensible-rétractile » (Paris, Seuil, 1999), 197.

2

Tina Campt, *Listening to Images* (Durham and London: Duke University Press, 2017).

3

Saidiya Hartman en entretien avec Alexis Okeowo, « How Saidiya Hartman Retells the History of Black Life », *New Yorker*, 26 October 2020.

4

Dans la Préface à *Chaosmognie*, Nanni Balestrini (Bordeaux: Éditions de la Tempête, 2020), 15.

5

Nathalie Quintane, Préface à *Chaosmognie*, p.12, 13.

Un rêve est venu. Elles me chuchotent à l'oreille. Une d'elles nettoie l'écharpe de poussière qui s'accumule autour de mon cou avec un plumeau tête de loup. *Throat clearing gestures* [je reconnais la voix de Tina Campt²]. Ça chatouille. Essaim-ensemble. Leurs rires, souffles, machines à coudre caracolent et se chevauchent; les battements de leurs phrases (elles se lancent, touchent, rebondissent) entrent et ressortent de mes oreilles tombées étalées sur ce paysage (c'est une falaise dans une crique en Bretagne, c'est l'été 2022, il y a monsieur Palomar qui regarde les vaguelettes). [J'entends Saidiya Hartman] *Sommes-nous condamnés à jamais, à raconter et à re-raconter le même genre d'histoires jusqu'à la fin des temps*³? [Nathalie Quintane se tait mais je l'entends écrire] *à ne pas imaginer qu'on puisse faire sien à un tel point un discours théorique qu'il en devient une partie intime*⁴. Je me rendors, elle écrit que Balestrini ne *dore pas* [ses emprunts] *sur tranche*; je me mets à fumer *la forme libérée du marécage de la syntaxe*⁵. Le rêve se passe « au ras du sol » [Marine Bellégo parle à l'oreille d'Alix Eynaudi⁶], une position d'étude endormie en promiscuité avec les sols qui la soutiennent. Entre autres, cette position de rêve – d'étude – toujours étendue bras grand-ouverts, souvent allongée, parfois le nez collé à la (dite) mauvaise herbe qui prolifère dans tout terrain en friche ou bâtiment abandonné – est marquée par l'enchevêtrement étroit avec l'écosystème, milieu, biotope; souvent entourée de poussières mêlées, de champignons et substances de toutes sortes dans différents états de (dé) composition – cette position affichant un notoire manque de contenance, chose en écroulement perpétuel – affirme quand même la nécessité, lorsque elle se met à faire un travail de remémoration et d'archive, et que ce soit par la voie du rêve couché sur une crique déserte, de considérer toutes sortes d'archives, non-archives, contre-archives; des archives atypiques, anecdotiques [je t'écoute Jack Halberstam] oui, «idiotes»⁷. Pour faire place à ce qui aurait pu être (*what might have been*), pour ne pas rester «condamnées à raconter éternellement le même genre d'histoires» [Saidiya Hartman regarde les hirondelles et l'histoire par la «fabulation critique». Entrelacer recherche et invention, pour générer des intrigues qui remettent en question les prétentions les plus courantes de l'histoire. C'est une manière de «comblar» ce que les archives coloniales ont exclu et continuent d'exclure⁸. Dans le rêve, toujours les yeux fermés, portée par Saidiya H. et Tina C., j'arpente *Les morts à l'œuvre*, dernier ouvrage de Vinciane Despret. Là aussi, une pratique de «fabulation critique» me chuchote à l'oreille; la difficile composition de commun(s) ne se fera pas tellement par des actes dits de mémoire et remémoration [Vinciane par intermède des hirondelles, en chœur], mais par des actes de tissage qui requièrent les arts de la «couture» et du «ravauage», voire un art capable de produire certaines formes de «guérir les tissus»⁹. J'entends bouger les tissus et ronronner la machine à coudre, des coutures qui guérissent et font cicatriser, des espèces de *remèdes*, des formes de rafistoler et *remédier*. Oh dites, une sorte de (chœur) linguistique, de la traduction par la couture-broderie collective permanente. Oh dites, une mosaïque balbutiante vouée au déboutonnage de phrases, histoires et 'passés' (supposément) terminés. Façon de dire en chœur dissonant mes amies, un rêve entendu étendu re-posé au ras du sol, un travail de texturage à plusieurs pour calfeutrer temporairement les trous et requinquer les tissus connectifs, ceux qui assurent les passages entre les corps, les discours, les histoires, les temporalités, les choses, les manières d'être et faire. Que cette guérison des tissus passe par l'art du «ravauage» en dit long sur le genre de travail qui reste à faire, à défaire, à refaire, à refuser faire, pour ne pas se limiter à ouvrir des points d'accès, de dévoilement héroïque et de (re) affirmation d'identités, mais arriver à proposer d'autres formes de relation, d'enchevêtrement, de non séparation. Par des pratiques généralement considérées peu fiables, voire méprisables trouées ensommeillées, il est peut-être possible de générer «une plus grande tolérance à l'indétermination et aux joies de notre relation incontournable»¹⁰ [la voix de Maggie Nelson résonne dans les vaguelettes que regarde monsieur Palomar depuis des années, va savoir].

6

L'expression m'est venue par Alix Eynaudi [Institut of Rest(s): <https://www.manufacture.ch/fr/6054/Institute-of-Rest-s-How-to-trouble-productivity-through-dance-and-its-spaces-of-communality>], qui m'a envoyé un texte de Marine Bellégo «Que faire d'archives au ras du sol? Retour critique sur une expérience documentaire» (Cactus, Le carnet du Centre Alexandre-Koyré, 2019 – en ligne).

7

Jack Halberstam, *The Queer Art of Failure* (Durham, NC: Duke University Press, 2011).

8

Saidiya Hartman a écrit plusieurs récits qui dépassent «les fictions de l'histoire»: «Venus in Two Acts» (*Small Axe* 26 (2008): 1-14) et *Wayward Lives, Beautiful Experiments: Intimate Histories of Riotous Black Girls, Troublesome Women, and Queer Radicals* (New York: WW Norton & Company, 2019).

9

Vinciane Despret, *Les morts à l'œuvre* (Paris: La Découverte, 2023), 15.

10

Maggie Nelson, *On Freedom: Four Songs of Care and Constraint* (Minneapolis: Greywolf, 2021), 18.

Ivana Müller

Sur la pratique des pratiques

À travers son travail chorégraphique et théâtral ainsi que ses performances, installations, textes et vidéos, Ivana Müller s'investit dans les poétiques du langage, interroge le corps, le mouvement, les voix et leurs représentations, repense la politique du spectacle et du spectaculaire, revisite la place de l'imagination et de l'imaginaire, questionne la notion de « participation ». En cela, elle travaille à inscrire le collectif et la collaboration dans la pratique artistique, explore l'idée

de chorégraphie sociale et son inscription dans un écosystème, un commun. Son travail est souvent expérimental, radical et formellement innovant. L'idée de formes vivantes, en perpétuels mouvements, cultivées à la façon d'un jardin en permaculture reste au centre de son intérêt artistique. Ses pièces ont été produites et présentées dans de multiples festivals et théâtres en Europe, aux États-Unis, au Brésil et en Asie au cours des 20 dernières années.

Diplômé des Beaux-Arts et titulaire d'un master en danse, Wilson Le Personnic collabore aujourd'hui avec des artistes du champ de la danse et développe une activité d'écriture pour des journaux et des théâtres.

Pauline L. Boulba

Jill ou face

Pauline L. Boulba est performeuse et chercheuse en danse. Son travail porte sur l'analyse d'œuvres, les pratiques queer féministes et la place des affects en danse. Elle a soutenu une thèse de recherche-création au département Danse de Paris 8 en 2019 qui a été publiée aux PUV en février 2023 sous le titre *CritiQueer*

la danse. Réceptions performées et critiques affectées. Entre 2020 et 2024 elle réalise un projet consacré à Jill Johnston (1929-2010) – critique de danse, performeuse et écrivaine méconnue – qui s'articule à travers trois objets (une pièce, un film, un livre) mêlant témoignages, archives, traductions et fictions.

En 2024, elle commence une recherche autour des violences patriarcales et des pratiques somatiques. L'écriture d'une autofiction et la fabrication d'une série de performances seront au programme.

Catherine Contour

Du « témoin » au « baigneur »

Catherine Contour, diplômée de l'ENSAD Paris, se forme à la danse contemporaine dans les années 80 à Paris et à New-York. Elle explore le corps, le geste dansé dans ses dimensions poétiques et politiques, des dispositifs de mise en relation tissant des liens subtils avec les lieux et les milieux. Elle fonde

Maison Contour, marque de fabrique artistique de pièces sur-mesure et in-situ. À partir de son exploration des possibilités artistiques et pédagogiques de l'hypnose, elle conçoit l'outil hypnotique pour la création et la pratique chorégraphique Danser brut avec une équipe d'artistes et d'enseignant-es-chercheur-euses

au sein du laboratoire Bains. De la danse aux jardins, de l'art de la sieste à la cérémonie du thé, de la photographie à la céramique, du film à l'hypnose, elle transforme ces expériences en objets ou « rituels » proposant une bascule vers la fantaisie et l'imaginaire.

Paula Caspão

Chœur bibliographique de rêve – carte paysagère trouée

Paula Caspão vit et travaille en indétermination critique entre des formes de recherche théorique, composition esthétique et pensée politique. Elle développe actuellement des pratiques de ciné-fabulation abordant les formes de colonialité, d'extractivisme et dévastation socio-environnementale impliquées dans la production de connaissance

et de l'histoire, ainsi que dans le maintien de leurs institutions, technologies et fictions politiques. Paula est chercheuse intégrée au Centre d'Études de Théâtre de l'Université de Lisbonne, associée à l'Institut d'Histoire Contemporaine. Elle est lectrice invitée dans le Programme de Doctorat et Master en Études de Théâtre et de Performance de l'École des

Arts et des Sciences Humaines de l'Université de Lisbonne. Titulaire d'un doctorat en philosophie de l'Université de Nanterre, Paris, elle a été chercheuse invitée au département de Performance Studies de l'Université de New York.

DIRECTION DE PUBLICATION
Marie Roche

COMITÉ DE RÉDACTION
Pauline L. Boulba,
Ivana Müller et Marie Roche

CONTRIBUTEUR-ICES
Pauline L. Boulba
Paula Caspão
Ivana Müller (en collaboration
avec Wilson Le Personnic)
Julie Perrin

ÉDITION
Le Pacifique CDCN

COORDINATION
Fanny Bruas

CONCEPTION GRAPHIQUE
Sylvain Reymondon

IMPRESSION
Green Copy
Licences : PLATESV-R-2021-
004172/004175/004176

TYPOGRAPHIES
DM Sans
Happy Times at the IKOB
Adelphe Germinal
Homoneta