

# CAHIERS DE DANSE



## #0 TRANSITIONS

Édito   Émilie Noteris	p.2
Introduction   Marisa Hayes	p.4
× Transmutations	
<i>est-ce que je peux avoir un témoin ?</i>   emma bigé	p.6
<i>Trottoir : trafic de transitions</i>   Volmir Cordeiro	p.10
<i>Traduire</i> Jill Johnston   Pauline L. Boulba	p.14
× Transpositions	
<i>Textures étranges</i>   Marie Bardet	p.18
<i>Précis pour une écologie de la lumière par le corps</i>   Yves Godin	p.20
<i>There is Transition</i>   Laura Cull	p.22
× Transformations	
<i>We Dance Therefore We Are</i>   Tria Blu Wakpa	p.26
<i>The Aging Body in Dance: A cross-cultural perspective (extract)</i>   Nanako Nakajima	p.30
<i>Transtatus</i>   Fenia Kotsopoulou	p.32
× Transmissions	
<i>Marcher en anonyme</i>   Myriam Lefkowitz	p.34
<i>Comment créer de la magie dans une situation risquée ?</i>   Acauã Shereya El_Bandide	p.36
Biographies des auteurs	p.38
Bibliographie	p.43
Index	p.44



## TRANS/ITION(S) <sup>(FR)</sup>

Émilie Notéris

Nous vivons en des temps incertains où la transgression des frontières géographiques et géopolitiques se double d'un renforcement des frontières arbitraires dressées entre les êtres. La revue traverse également une période de transition en réponse au changement de direction de la briqueterie, lieu même de sa fabrication. Sandra Neuveut a souhaité marquer ce passage en en changeant le nom. *Repères* devient *Cahiers de danse* pour souligner l'espace de recherche que la revue constitue.

La maquette même de ces *Cahiers de danse* intègre ici un espace dédié aux marginalia, ou notes intermédiaires, qui accompagnent la lecture et rendent manifeste une fabrique de la lisibilité. Lecture et écriture sont deux gestes qui se soutiennent l'un l'autre et répondent à la mise en exercice de l'écriture de la danse.

Il nous a donc semblé nécessaire et logique d'adresser ces questionnements dans un numéro charnière, c'est-à-dire de poser ici comme point de départ ces TRANS/ITION(S) plurielles dans l'espace interstitiel qui abrite autant de gestes de danse hérités du passé jamais passé que du futur toujours à venir. C'est dans ces transitions, celles de l'anthropocène, du genre et du plateau scénique, qu'opèrent les transmutations, transpositions, transformations et les transmissions.

Quatre mouvements qui offrent un décalage, un décalage oblique et salutaire. Un Ensemble de positions réparatrices à adopter face aux resserrements idéologiques et réactionnaires. Transmuter c'est changer, convertir ; transposer revient à changer de place, à modifier un angle de vision ; transformer à métamorphoser pour faire advenir ; et transmettre à mettre ou remettre en circulation. À partir de la racine TRANS- se déploie ainsi un ensemble de ramifications pensées avec les actrices qui traversent les espaces de la briqueterie pour aborder ces transitions particulières.

Nous vous invitons à décomposer et composter les mondes, à désencombrer votre moi, à embrasser la mutation de vos désirs, à assumer la trahison inhérente à toute traduction, à déborder les limites du corps et de la danse, à transitionner écologiquement en acceptant d'en faire moins, à évoluer créativement, à reculer pour mieux avancer, à embrasser les différents états du corps à travers les âges, à avancer à rebours du sens de la vie pour échouer glorieusement, à changer de focale, à accueillir la désorientation, à vivre la démocratie de manière aCISymétrique.

## TRANS/ITION(S) <sup>(EN)</sup>

Émilie Notéris

We live in uncertain times when transgression of geographical and geopolitical borders is coupled with a reinforcement of arbitrary borders erected between people. The magazine is also going through a period of transition in response to the directional change of la briqueterie, the very place where it is produced. Sandra Neuveut wanted to highlight this transition by changing its name. *Repères* has become *Cahiers de danse* to underline the research space that it constitutes.

The very layout of these *Cahiers de danse* ("Dance Notebooks") includes a space dedicated to marginalia, or intermediate notes, that accompany the reading and make manifest the factory of legibility. Reading and writing are two gestures that support each other and respond to the exercise of writing dance.

It therefore seemed necessary and logical to address these questions in a pivotal issue, that is to say, to pose here as a starting point these plural TRANS/ITION(S), in the interstitial space that shelters as many dance gestures inherited from the never bygone past as from the future always to come. It is in these transitions, those of the Anthropocene, of gender and of the stage, that transmutations, transpositions, transformations and transmissions operate.

Four movements that offer a shift, an oblique and salutary unframing. A set of reparative positions to adopt in response to the ideological and reactionary narrowing. Transmuting is changing, converting ; transposing means changing places, modifying an angle of vision; transforming means metamorphosing in order to make things happen; and transmitting means putting or putting back into circulation. From the root TRANS-, a series of ramifications are developed with the actors who cross the spaces of la briqueterie to address these particular transitions.

We invite you to decompose and compost worlds, to unclutter your ego, to embrace the mutation of your desires, to assume the betrayal inherent to any translation, to go beyond the limits of dance and of the body, to transition ecologically by accepting to do less, to evolve creatively, to recede in order to move forwards, to embrace the different states of the body through the ages, to move backwards from the travel of life in order to fail gloriously, to change focus, to welcome disorientation, to live democracy in an aCISymmetric way.

# INTRODUCTION (FR)

Marisa Hayes

Ce numéro porte sur un terme qui se décline au sein de divers contextes : la politique, l'identité, l'écologie, les arts de la scène... À la différence de la métamorphose et de ses transformations rapides liées à la magie ou à la biologie, la transition (« passer sans rester », selon ses origines latines) est constituée de mouvements progressifs ainsi que de l'ensemble des expériences corporelles et imaginaires qui les accompagnent. Le passage d'un moment où l'on quitte une situation et où l'on s'ouvre à une nouvelle est rythmé par notre capacité à nous adapter. Il s'agit de bouger, de faire bouger et d'être bougé. Mais tandis que le changement est souvent synonyme de rapidité et de violence, la transition peut pour sa part se révéler plus lente. Cela ne veut pas dire qu'il n'y a pas d'urgence à agir, comme nous le rappellent Maguy Marin\* ou les militants pour le climat, mais que la réflexion nécessaire et la volonté de s'engager dans un acte de transition la distinguent des autres formes de changement.

De nombreux dialogues se tissent ainsi au sein de ce numéro sur la transition, comprise sous ses multiples sens, conçu en collaboration avec Volmir Cordeiro – artiste associé à la briqueterie – et Émilie Notéris, écrivaine en résidence à la briqueterie et auteure des marges commentées qui nourrissent les pages suivantes.

Les expériences conduites par la danse – sa façon d'inciter la transition, que ce soit sur le plateau ou *in situ* –, sont abordées à côté de textes signés par des philosophes, critiques et chercheurs. Ces textes résistent aux catégories et soulignent le besoin de traiter de la transition au travers de multiples prismes, à l'instar de celui de l'éclairage qui nous parle d'écologie, ou des gestes qui renvoient au vieillissement, sans oublier le rôle essentiel de la participation du public pour inspirer les transitions – à l'image de la marche sensible décrite par Myriam Lefkowitz. Revisiter des figures incontournables du passé, telles Jill Johnston\* ou Loïe Fuller, nous aide à réfléchir dans le présent et à imaginer notre futur dans un temps circulaire, dont l'importance est rappelée par le texte signé emma bigé. La nécessité des transitions n'est donc pas mise ici en question, mais la façon d'aborder ces processus a suscité des approches dynamiques et variées.

Enfin, ce numéro même est le résultat d'une transition. Lors de son arrivée en janvier 2021, Sandra Neuveut, la nouvelle directrice de la briqueterie, a impulsé une réflexion sur le format et la composition de la revue. Son titre change et devient *Cahiers de danse*, une façon de simplifier son nom et de s'adresser

aux lectorats internationaux. La revue sera désormais bilingue français / anglais, ce qui permettra de partager *Cahiers de danse* plus largement, de faire entendre les artistes et chercheurs français en traduction anglaise, tout en proposant des textes internationaux traduits pour nos lecteurs francophones. Ce numéro est également mon dernier en tant que rédactrice en chef afin de poursuivre mes recherches sur la danse et l'écologie. J'ai pris beaucoup de plaisir ces six dernières saisons à proposer de nouveaux numéros conçus en complicité avec divers artistes et chercheurs que je tiens à remercier chaleureusement. Je ne peux partir sans remercier nos lecteurs fidèles qui soutiennent la réflexion écrite en danse, un champ fragile mais tellement vibrant et nécessaire. Votre intérêt et vos retours précieux nous encouragent à continuer et à adapter cette ressource pour être au service des artistes chorégraphiques et de leurs publics. Que la page se tourne doucement pour tou-te-s.

\* voir index p.44

# INTRODUCTION (EN)

Marisa Hayes

This issue explores a term that is present in diverse contexts: politics, identity, ecology, performing arts... In contrast to metamorphosis and its rapid transitions linked to magic or biology, a transition ("crossing without staying" according to its Latin roots) is made up of progressive movements, as well as the collected bodily experiences and images that accompany it. The passage from the moment in which we leave a situation and open unto a new one is cadenced by our ability to adapt. It's about moving, making movement, and being moved. But while change is often synonymous with speed and violence, transitions can be much slower. This doesn't mean that there is no urgency to act, as Maguy Marin\* or climate justice activists remind us, but that the necessary reflection and willingness to engage in an act of transition distinguishes it from other forms of change.

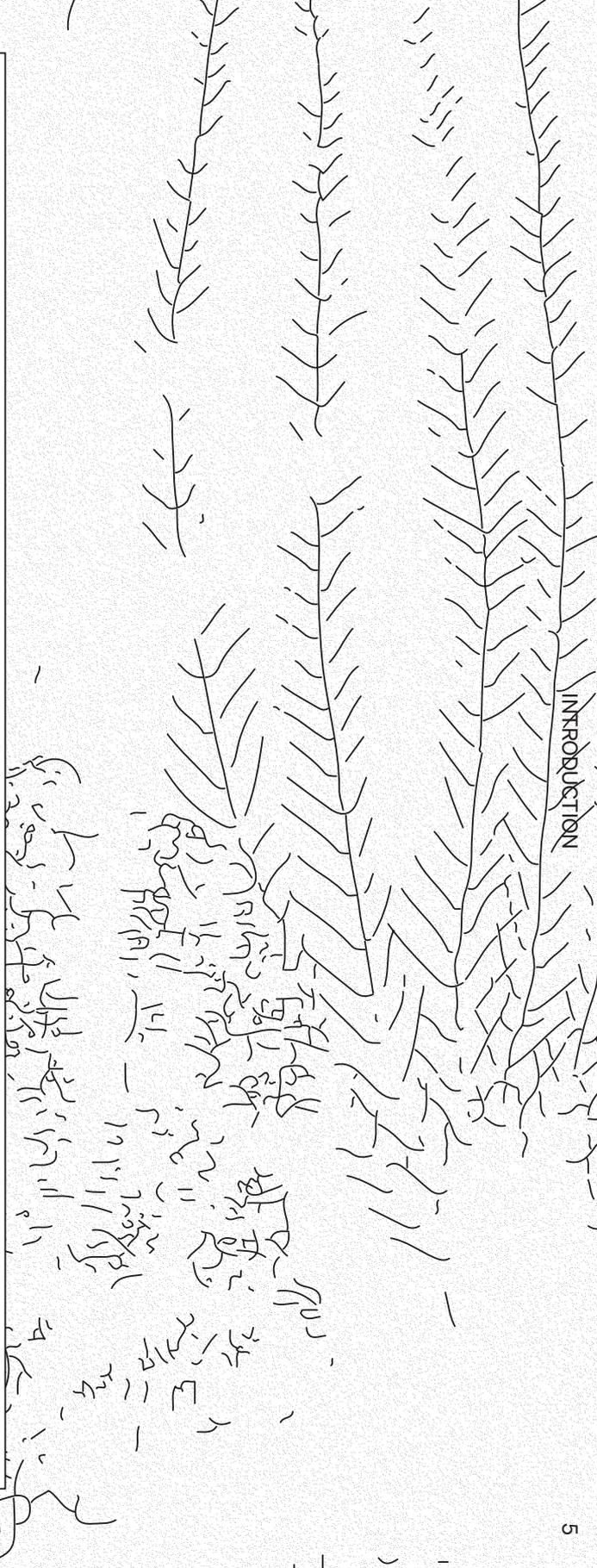
Numerous dialogues emerged within this issue on transition, understood in multiple ways, and created in collaboration with Volmir Cordeiro – associate artist of the briqueterie – and Émilie Notéris, writer in residence at the briqueterie and author of the comments featured in the margins of the following pages.

Experiences driven by dance – its capacity to incite transitions on stage or site-specifically – are addressed alongside other micro articles written by artists and scholars. This writing resists categories and underscores the need to understand transitions through

multiple lenses, such as stage lighting that speaks to ecology, or movements that explore the question of aging, without forgetting the key role of public participation to inspire transition – as featured in the anonymous walk project described by Myriam Lefkowitz. Revisiting influential figures of the past, such as Jill Johnston\* or Loie Fuller, helps us to reflect in the present and imagine our future in circular time, the importance of which is recalled in emma bigé’s article. Thus, the necessity for transitions is not called into question here, but the ways in which transitions are approached as a process have elicited dynamic and varied responses.

Finally, this issue itself is the result of a transition. Upon her arrival in January 2021, Sandra Neuveut, the new director of la briqueterie proposed to reevaluate the format and content of the magazine. Its title will become *Cahiers de danse*, a way to simplify the name and recognize international readers. Going forward, the magazine will be bilingual English/French, allowing *Cahiers de danse* to be shared with a wider public and to propose French artists and scholars in English translation, while translating international writing for Francophone readers. This issue is also my last as editor in chief, as I pursue research on dance and ecology. Throughout these past six years, I greatly enjoyed creating new issues in close collaboration with numerous artists and scholars to whom I am grateful and wish to thank. I cannot leave without also thanking our loyal readers who support dance writing, an endangered field, but so vibrant and necessary. Your interest and feedback encourages us and allows us to continue to adapt this publication to be of greater service to choreographic artists and the public. May the page turn gently for all.

\* see index p.45



Pour initier ce numéro, emma bigé propose de tisser les discours et les expériences de plusieurs écrivain-e-s et performeur-se-s. La transition devient un potentiel de lutte : celle-ci permet d'exposer un vivier de gestes d'extraction et de décomposition, de visibilité et d'enfouissement.

## EST-CE QUE JE PEUX AVOIR UN TÉMOIN ? (FR)

emma bigé

mayfield brooks<sup>1</sup> écrit :

« est-ce que je peux avoir un témoin ? ou faut-il que le monde soit détruit avant cela ?<sup>2</sup> »

læ danseuse écrit cela dans le livre qui accompagne *Viewing Hours*, une pièce où iel s'enterre, nu-e, sous vingt kilos de compost et de fleurs en décomposition, et reste là, allongé-e, immobile et présent-e. c'est une veillée funèbre à laquelle nous sommes invitées, et la question « est-ce que je peux avoir un témoin ? » nous demande de prendre le temps d'être-avec. une pratique du deuil.

en s'enterrant, mayfield brooks\* propose une alliance stratégique avec les forces de la décomposition. mais en donnant à sa performance la forme d'une veillée, iel fait de cet abandon, de ce relâchement des tensions l'occasion d'une attention soutenue et collective.

en 1955, Mamie Till\* ouvre le cercueil pour la veillée funèbre de son fils, lynché et torturé par des suprémacistes blancs. *can i get a witness?* « que le monde voie ce qu'ils ont fait à mon bébé. »

participant, à distance, à la vigile, le poète Aimé Césaire\* écrit :

« J'imagine au Congrès ce message sur l'état de l'Union :

situation tragique,  
plus ne nous reste au sous-sol que 75 ans de fer  
50 ans de cobalt  
mais pour 55 ans de soufre et 20 ans de bauxite  
au cœur quoi ?

Rien, zéro,  
mine sans minerais,  
caverne où rien ne rôde,  
de sang plus une goutte.

EMMET TILL<sup>4</sup> »

ce que dit le poème de Césaire, c'est la solidarité des géo-logiques extractivistes et du suprématisme blanc, de la prédation pour les minerais du sous-sol et du cœur vide de ceux qui lynchent (« de sang plus une goutte »).

ce qu'il dit aussi c'est que la décomposition de ce monde à la faveur de l'émergence d'autres forces et d'autres manières d'être n'est pas un processus qu'il s'agirait de simplement laisser faire. la décomposition du monde n'est pas une « transition » qu'il s'agirait simplement d'accompagner : c'est un processus qui requiert une forme de soin et d'éveil.

dans la cosmologie moderne/coloniale, le temps est souvent représenté comme une flèche qui va de l'arrière vers l'avant. le temps est Progrès, c'est-à-dire que le passé doit être sacrifié, consommé, oublié à la faveur du futur. pour que le nouvel ordre s'installe, dit le Progrès (dit « l'état de l'Union »), il faut apprendre à se couper du passé.

mais qu'arrive-t-il si l'on suspend ce temps linéaire ? qu'arrive-t-il si l'on décide de faire du passé un sol, un appui sur lequel on se tient, plutôt qu'un déchet dont on devrait se débarrasser ?

dans de nombreuses cosmologies médiévales en Europe, comme dans de nombreuses cosmologies autochtones en Abya Yala\* et ailleurs, le temps est cyclique, ce qui veut dire que ce *qui est derrière est devant* : ce que je laisse derrière moi (mes déchets, mon passé, mes ancêtres) sera bientôt le sol sur lequel je marcherai.

honorer les ancêtres, prendre soin du passé n'est donc pas le signe d'un mouvement rétrograde de clôture sur soi, mais au contraire d'un soin pris à l'humus où le futur sera capable de pousser.

mayfield brooks a trouvé un nom pour qualifier ses pratiques : *Improvising While Black*, « improviser tout en étant Noir-e ». la question qu'iel y pose : comment laisser suffisamment de temps pour que le poids de l'histoire (le poids et la violence qui pèse sur les corps à leur arrivée sur scène ou au studio) ait une chance de n'être pas enfoui par nos perceptions présentes. autrement dit, écrit mayfield, « comment prendre soin, aérer, activer, donner une chance à la décomposition du monde que nous habitons<sup>3</sup> » ?

la danse de mayfield appartient à une famille grandissante de danses compost-humanistes, de danses qui outillent la perception pour se rappeler à ceci qu'humaines, nous n'en laissons pas d'être terriennes. et même : qu'à la racine du genre *Homo*, avant qu'il ne devienne *sapiens* (le savant), ou même *erectus* (le debout), il y a l'*humus* (le sol, la terre). terriennes, terrestres, chtoniennes, voilà ce que dit l'humain : une parenté de destin avec toutes les choses qui pèsent à proximité de la terre, un devenir-compost qui nous lie. à ce propos, Césaire écrit encore dans *Cahier d'un retour au pays natal* : « nous sommes le fumier ambulant hideusement promoteur de cannes tendres et de cotons soyeux<sup>5</sup> » – en anglais : *we are walking compost*

hideously promising tender cane and silky cotton.  
 on ne choisit pas toujours d'être le compost des autres,  
 on ne choisit pas toujours d'être du côté de la terre, du  
 sel minéral, des forces telluriques.



Letters to Marsha with Viewing Hours (a diptych), details of the performance, 2020. Image : Carolyn A'hearn

ce n'est, cependant, pas nécessairement une raison pour refuser d'en être. mais cela donne de l'épaisseur à la question : quelles conditions sont nécessaires pour nous permettre de consentir à être du compost les unes pour les autres ? dans quels mondes est-il possible d'être un fumier les unes pour les autres, sans que ce fumier entre dans la logique extractiviste de l'esclavage ou du productivisme ? voilà des questions pour commencer. « Commencer quoi ?, demande encore Césaire. La seule chose qui vaille la peine de commencer : la fin du monde parleu !<sup>6</sup> »

<sup>1</sup> mayfield brooks n'utilise pas de majuscules pour écrire son nom ; en revanche, celles-ci figurent pour les autres noms propres mentionnés dans l'article. Par extension, emma bigé emploie la typographie comme un support poétique à part entière. [Note de l'éditeur].

<sup>2</sup> mayfield brooks, *Viewing Hours*, Brooklyn, NY, The Kitchen, 2019, non paginé. URL : [www.printedmatter.org/catalog/56364/](http://www.printedmatter.org/catalog/56364/) Traduction de l'autrice.

<sup>3</sup> mayfield brooks, *Viewing Hours*, idem.

<sup>4</sup> Aimé Césaire, « ...sur l'état de l'Union », *Présence Africaine* n°6, février/mars 1956, pp. 119-120.

<sup>5</sup> Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, 1956 [1939], pp. 38-39.

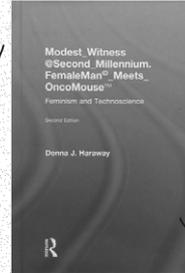
<sup>6</sup> Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, op. cit., p. 33.

\* voir index p.44



Donna Haraway, *Vivre avec le trouble*, Les Éditions des mondes à faire, 2020

oppositions  
 nature/culture  
 humain/non humain  
 organique/technique  
 → rendues  
 obsolètes par les  
 technosciences



Donna Haraway, *Modest\_Witness@Second\_Millennium.FemaleMan\_Meets\_OncoMouse, Feminism and Technoscience*, Routledge, 1997

Dans *Modest Witness*, Haraway propose une archéologie sexuée du geste expérimental à partir des travaux de Simon Shaffer et Steven Shapin sur Robert Boyle (1626-1691), la pompe à air et l'émergence de la science expérimentale. Elle relit les technologies de construction des faits mises en évidence par ces auteurs à l'aune du *gender*. Là où se joue la séparation du technique et du politique – et où la contingence de l'expérience scientifique comme activité humaine se manifeste – se joue, nous dit-elle, un autre partage. Témoignage modeste de la Nature, le philosophe naturel est le « porte-parole transparent des objets », il habite la « culture de la non-culture ». N'ajoutant rien de sa propre opinion, d'une incarnation susceptible de le contraindre ou de le limiter, il garantit la pureté et la clarté des objets qu'il révèle, le fait d'être « invisible à lui-même » lui permet de donner à voir, tel un miroir, la vérité de la Nature.

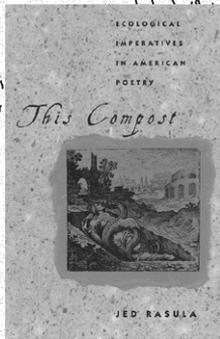
Delphine Gardey,  
 Avant-propos au *Manifeste cyborg*  
 de Donna Haraway, 2007, p. 15.

TRANSMUTATIONS



Myriam Bahafou, *Des Paillettes sur le compost, écoféminismes au quotidien*, Le Passager clandestin, 2022

nouveaux possibles  
 et co-devenirs



Jed Rasula, *This Compost: Ecological Imperatives in American Poetry*, University of Georgia Press, 2012

emma bigé initiates this issue by weaving speeches and experiences of several writers and performers. The transition becomes a potential for struggle: it allows to expose a pool of gestures of extraction and decomposition of visibility and burial.



*Letters to Marsha with Viewing Hours* (a diptych), details of the performance, 2020. Image : Carolyn A'hearn

## maroon choreography

fahima ife

TRANSMUTATIONS

Fahima Ife, *Maroon Choreography*, Duke University Press, 2021

There is no set way to talk about improvisation, but there are ways to situate it in the context of the moving body and blackness.... how does one perform dance improvisation? how does one perform blackness? an interconnected sensory experience becomes the conduit for communication. the body remembers. the body retains ancestral memory. improvisational dances can be a conduit for these ancestral memories and can move beyond the inwardly sensing body to projecting that sensation to others. there is a spirituality to it. it is very precise. there is also a logic to a dance improvisation that defies all set choreography because it allows the body to go against its own expectation of itself. it takes enormous skill to understand how to harness an improvisatory thrust of the body and direct it while allowing the body to simultaneously lose itself in the movement. as a gesture towards survival, blackness improvises upon itself in order to consciously submerge itself; while at the same time emerging again to express a warped rendition of its previous self.

—mayfield brooks, from *IWB* online guidebook & zine

## CAN I GET A WITNESS? (EN)

emma bigé

mayfield brooks<sup>1</sup> writes:

“can i get a witness? or does the world have to be destroyed first?”<sup>2</sup>

the dancer asks this question in a book that accompanies *Viewing Hours*, a piece in which they bury themselves, naked, beneath 20 kilograms of compost and decomposing flowers; remaining there, vigilant, full of vibrant stillness and present. it's a funeral wake we're invited to and the question, “can I get a witness?” asks us to take the time to be with them, to be in the wake. a mourning practice. by burying themselves, mayfield brooks\* proposes a strategic alliance with the forces of decomposition. and by giving to their performance the form of a wake, they make this abandonment, this easing of tensions, the occasion for collective attention.

in 1955 Mamie Till\* opened the coffin for the funeral wake of her son, lynched and tortured by white supremacists. *can i get a witness?* “let the people see what they did to my boy.” participating in the wake from afar, Aimé Césaire\* wrote:

“I imagine this message in Congress on the state of the Union:

situation tragic,

left underground only 75 years of iron  
50 years of cobalt

but 55 years of sulphur and 20 years of bauxite  
in the heart what?

Nothing, zero,  
mine without ore,  
cavern in which nothing prowls,  
of blood not a drop left.

EMMET TILL”<sup>3</sup>

what Césaire’s poem relays is the unity between the geo-logics of extractivism and white supremacy, between the predation for underground ore and the empty hearts of those who lynch (“of blood not a drop left”). what he also says is that the decomposition of this world in favor of the emergence of other forces and other ways of being is not simply a process of peacefully letting things go. decomposition of the world is not a transition that must simply be accompanied: it’s a process that requires a form of (palliative) care, a wakeful struggle.

in the modern/colonial cosmology, time is often represented as an arrow that goes from back to front. time is Progress, that is to say that the past must be sacrificed, consumed, forgotten in favor of the future. we must learn to cut ourselves from the past, says Progress (says “the State of the Union”), in order for the new order to take hold.

but what happens if we suspend this linear time? what happens if we decide to make the past a ground, support upon which to stand, rather than rubbish that we must get rid of?

in numerous medieval European cosmologies, as in numerous indigenous cosmologies in Abya Yala\*, time is cyclical, which means that *which is behind is in front*: what i leave behind me (my waste, my past, my ancestors) will soon be the ground upon which i walk. honoring the ancestors, caring for the past, is not therefore a sign of retrograde movement closed in on one’s self, but to the contrary, one of care taken for the humus upon which the future will be able to grow.

one name mayfield brooks gives to what they do as a dancer is: (*Improvising While Black*) among the questions this name sends to the world could be: how do we leave sufficient time so that the weight of history (the burden of violence that weighs on bodies of color as they enter the stage or studio) has a chance to not be buried by present-day institutional blindness? in other words, writes mayfield, “how do we care for, aerate,

activate, give a chance to the decomposition of the world that we live in?”<sup>4</sup>

mayfield’s dance belongs to a growing family of com-post-human dances— dances that equip our senses to remember that, as humans, we are earthlings. com-post-human dances remember that at the root of the genus *Homo*, before it became *sapiens* (the scholar), or even *erectus* (the upright), there is *humus* (the ground, the earth). earthly, terrestrial, chthonian, this is what human means: a kinship of destiny with all the things that weigh near the earth, a becoming-compost that binds us.

Césaire writes in *Notebook of a Return to a Native Land*: “we are walking compost hideously promising tender canes and silky cotton.”<sup>5</sup> we do not always choose to be other people’s compost. we do not always choose to be on the side of the earth, to be mineral salt and telluric forces.

this is, however, not necessarily a reason to refuse. but it gives weight to the question: what conditions are needed to allow us to consent to be compost for one another? in what worlds is it possible to be compost for each other, without the compost succumbing to the extractivist logic of slavery and productivism? these are some questions to begin. “Begin what? asks Césaire. The only thing in the world worth beginning: The End of the world of course.”<sup>6</sup>

<sup>1</sup> mayfield brooks does not use capital letters to write its name; however, these appear for the other proper names mentioned in the article. By extension, emma bigé uses typography as a poetic medium in its own right. [Editor’s note].

<sup>2</sup> mayfield brooks, *Viewing Hours*, Brooklyn, NY, The Kitchen, 2019, unpaginated [online]. URL : [www.printedmatter.org/catalog/56364/](http://www.printedmatter.org/catalog/56364/).

<sup>3</sup> Aimé Césaire, « ...sur l'état de l'Union », *Présence Africaine* n°6, February/ March 1956, pp. 119-120. Translated by Clayton Eshleman and Annette Smith.

<sup>4</sup> mayfield brooks, *Viewing Hours*, *idem*.

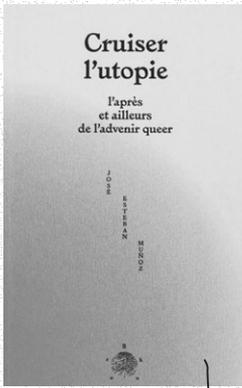
<sup>5</sup> Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, 1956 [1939], pp. 38-39.

<sup>6</sup> Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, *op. cit.*, p. 33.

\* see index p.45

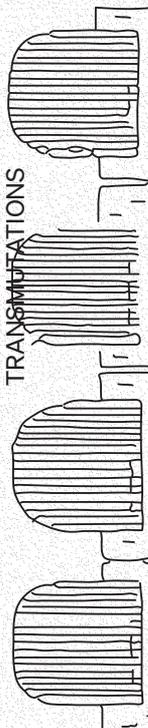


Emma Bigé, *Mouvements*, *Écopolitiques de la danse*, éditions La Découverte, 2023



*You don't know me,  
you never get to  
know me, you don't  
know me at all*

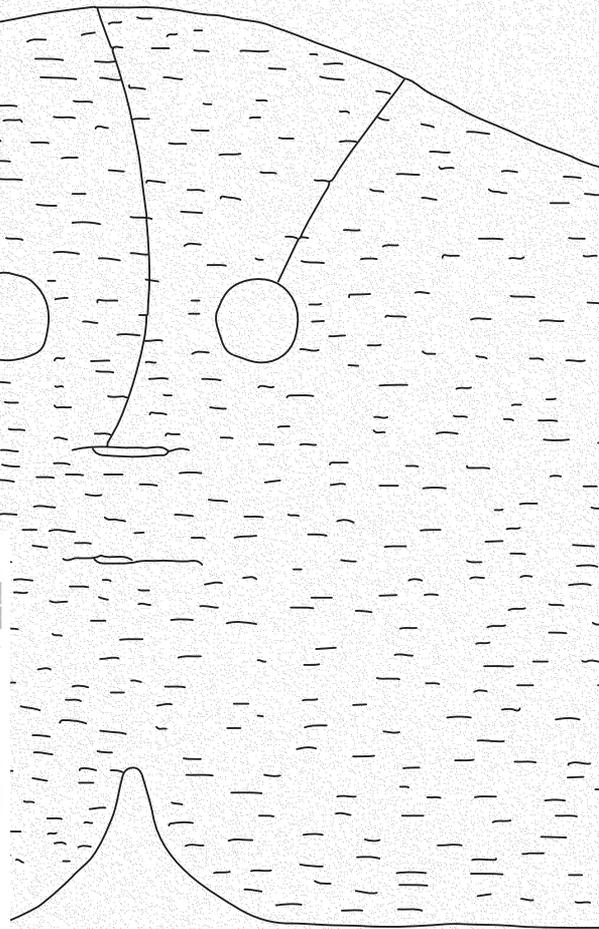
TRANSMUTATIONS



In this chapter I want to approach the idea of queerness and gesture. So much can be located in the gesture. **Gesture, I argue throughout this book, signals a refusal of a certain kind of finitude. Dance is an especially valuable site for ruminations on queerness and gesture.** This theoretical work was there, something I did not quite understand but felt at my core. This proto-homophobic attack made me sit down and think about my movement, to figure out what it was about the way I moved that elicited such mockery and such palpable contempt from a room full of males. **I wanted to, needed to know: what was it about my body and the way I moved it through the world that was so off, so different? I studied movement from then on, watching the way in which women walked and the way in which men walked. I looked at the ways in which men steered a sidewalk and tried to understand how women did it so differently. I noticed a stiffness in the men around me and a lack of stiffness in the women next to them. I studied all this and applied it to my own body. I began a project of butching up, even though that is not what I understood it to be back then. I tried**

That butching-up practice had a serious effect on me. Today I am not often accused of flaming. I am considered mildly butch for a gay man of my age. Yet the older I get, the more I enjoy camping it up with my nellier friends. **And now I can only enjoy performing masculinity in the company of my butch female friends because something about being boys with them feels weirdly liberating. I take further pleasure in talking about being a guy with one of my friends, who is currently crossing and becoming a man. As I notice his voice deepen, his body bulk up, and his already butch mannerisms continue to evolve, I feel some kind of sweet revenge on gender.**

José Esteban Muñoz, *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*, 2009, pp. 65-69.



*I can enjoy performing  
masculinity in the company  
of my butch female friends*

Le chorégraphe Volmir Cordeiro considère la transition dans l'espace scénique : sur le plateau s'inscrivent des lignes de partage entre le visible et l'obscur, entre des figures nettes et des silhouettes en transformation. À partir de l'expérience des danseurs, il donne à penser des formes de traversées et d'intervalles, dans la structure chorégraphique de ses pièces comme dans les corps des interprètes.

## TROTTOIR : TRAFIC DE TRANSITIONS (FR)

Volmir Cordeiro

La pièce *Trottoir*<sup>1</sup> aborde cet espace public en tant qu'agglomérat des gestes et d'injonctions de proximité. Je la chorégraphie comme un trafic de transitions dans le sens qu'elle engage un ensemble de transports, de voyageurs – « on dirait une famille, des collègues, des copains<sup>2</sup> » – ainsi que la circulation d'un certain nombre de corps – six sur cette pièce<sup>3</sup>. « Venu·e·s de la brousse à la ville », il·les traversent une ligne fixe éclairée au bord de la scène laissant une obscurité totale vers la profondeur du plateau. Pendant trente minutes, il s'agit de trafiquer une transition qui va d'une extrémité à l'autre de cette ligne, où la contrainte consiste à rester agité·e·s, dans une énergie de masse pour une danse entassée, voire compressée. « La traversée, la traversée, la traversée » crie fort la danseuse et chanteuse Anne Sanogo pour marquer la fin de la transition de jardin à cour. Puisque cette transition s'image comme « le lieu de l'incertitude, de la non-évidence ; c'est une puissance », il faut qu'elle installe une voie et dessine un territoire. Pour qu'elle surgisse comme une traversée, il faut qu'elle s'inscrive sur une durée conséquente afin de créer l'illusion que la pièce ne se passera que sur cette ligne frontale sur laquelle on projette un trottoir. Le retardement de cette traversée est rythmé par une séquence de pauses/poses qui génèrent des *hiatus* entre des blocs de mobilité pantomimique, endiablés par une surcharge sensorielle typique de l'espace urbain. La transition d'un morceau de son à l'autre demande une habitation des intervalles, des stations-silences où l'on entend la respiration vibratoire des corps mouvants. Dans ces moments de suspension, la pose fait dévier le jeu et ses caractères, elle trouble les apparences et leurs assignations. Pour faire ces transitions, il faut savoir s'arrêter et ne pas s'arrêter non plus. Rester immobile et se refermer face au feu vert et à la fois se mouvoir et transgresser lorsque le klaxon retentit.

Une autre transition décisive pour *Trottoir* est celle qui fait basculer la pièce du trottoir du bord de l'avant-scène vers celui du fond, surélevé. Après les paroles

obstinées prononcées au micro par Washington Timbó, « je t'aime, mon amour, eu te amo... », dans le premier blackout de la pièce et après la traversée de jardin à cour, nous nous dirigeons vers le trottoir caché derrière, invisible jusqu'à ce moment de la pièce. Là, nous faisons sortir nos cagoules et nos collants. Nous sortons de la rationalité du masque qui rend anonyme, qui protège et recule les identifications. Nous faisons la transition d'une certaine impersonnalité protectrice du « moi » – accompagnée d'un sentiment d'encombrement facilité par la forme du trottoir – vers des visages découverts et des corps armés d'accessoires mous pour une circulation plus ample sur le plateau. Nous passons d'un visage et d'un corps d'emprunt par les couleurs de collants vers une certaine « vérité du visage » lorsque nous enlevons nos cagoules et modifions nos vêtements. Maintenant, pris·e·s par un mécanisme physique qui privilégie les rôles sociaux sur un état festif et violent, la pantomime devient action. Il s'y opère un nouveau trafic : les danses doivent suspendre le registre de la pantomime et son excès d'expressivité pour produire une nouvelle gravité du geste où l'expression doit être plus économique et concentrée, voire plus agile lors du récit qu'elle engage.

Si, dans la première partie de la pièce, il s'agit d'agir pour faire apparaître une promesse de narration et d'être cagoulé pour être (dans le) collectif ; dans la deuxième partie, il s'agit plutôt de danser pour instaurer des personnages singuliers et une atmosphère théâtrale afin de donner à voir les actions dans leur force fragmentaire. Autrement dit, d'abord, les danseurs et danseuses sont plutôt soumi·se·s à un espace contraint, à la musique et à l'anonymat où personne n'est plus important que l'autre. Puis, il·les deviennent les auteurs de la scène où chacun·ne ne les crée que pour (re)présenter leurs personnages et reconstruire la subjectivité endommagée de la première partie de la pièce.

« You don't know me, you never get to know me, you don't know me at all » chante encore une fois Anne Sanogo. Cette phrase tirée d'une chanson<sup>4</sup> de Caetano Veloso\* laisse entrevoir que les transitions en jeux dans *Trottoir* – la transition-traversée, la transition-pauses-*hiatus*, la transition-bascule d'espace, de visage, de costume et de registre gestuel – ne fonctionnent que par un seul défi : danser l'insaisissable capture d'une identité qui va de pair avec la mutation permanente du désir. « Il faut savoir changer, tu sais ». *Blackout*.

<sup>1</sup> Pièce de danse créée en 2019, dans le cadre du Festival Actoral, à Marseille.

<sup>2</sup> Les phrases entre guillemets sont des répliques dites pendant la pièce *Trottoir*.

<sup>3</sup> Les interprètes: Anne Sanogo, Isabela Santana, Marcela Santander Corvalán, Washington Timbó, Martin Gil et Volmir Cordeiro.

<sup>4</sup> Caetano Veloso, "You don't know me", *Transa*, 1971.

\* voir index p.44

The choreographer Volmir Cordeiro considers the transition in the scenic space: on the stage are inscribed dividing lines between the visible and the obscure, between clear figures and silhouettes in transformation. From the experience of the dancers, he suggests forms of crossings and intervals, in the choreographic structure of his pieces as well as in the performers' bodies.

## TROTTOIR : TRAFFIC OF TRANSITIONS (EN)

Volmir Cordeiro

The piece *Trottoir*<sup>1</sup> approaches the public space of the sidewalk as an agglomeration of gestures and injunctions of proximity. I choreograph it as a traffic of transitions in the sense that it engages with a variety of forms of transportation and travelers – “one could say a family, of colleagues, friends”, as well as the circulation of a certain number of bodies – six in this piece<sup>2</sup>. “Coming from the sticks to the city”, they traverse a fixed line that is lit at the side of the stage, leaving its depth in total darkness. For thirty minutes there is tampering with a transition that goes from one extremity of this line to the other, where the constraint consists of remaining agitated, in a mass energy for a crowded, even compressed dance. (“Crossing, crossing, crossing”) loudly shouts the dancer and singer Anne Sanogo to mark the end of the transition from stage right to stage left. Since this transition is depicted as “the place of uncertainty, of non-obviousness; it is a power”, it must establish a path and shape a territory. For it to emerge as a crossing, it must be inscribed within a substantial duration in order to create the illusion that the piece will only take place at the front line on which a sidewalk is projected. The delay of this crossing is punctuated by a sequence of pauses/poses that generate *hiatus* between blocks of pantomimic mobility, frenzied by a sensory overload that is typical of urban spaces. The transition from one sound to another requires a dwelling for intervals, stations of silence where one hears the vibratory breathing of moving bodies. In these moments of suspension, poses shake up what is at play and its characteristics, they disturb appearances and their designations. To make these transitions, it is necessary to know when to stop and also when not to stop. One has to both stay still and close in on the green light, both moving and transgressing when the horn sounds.

Another decisive transition for *Trottoir* is one that tilts the piece from the sidewalk at the edge of the stage to that of the back, raised. After the obstinate words pronounced into the microphone by Washington Timbó, “je t’aime, mon amour, eu te amo...”, during the

first blackout of the piece and after the crossing from stage left to right, we head for the sidewalk hidden behind, previously invisible. Here, we bring out our balaclavas and our tights. We exit the logic of the mask which bestows anonymity and protects, in addition to complicating identification. We make the transition from a certain protective impersonality of the “me” – accompanied by a feeling of clutter facilitated by the shape of the sidewalk – towards uncovered faces and bodies armed with soft accessories for a wider circulation on set. We pass from a face and body borrowed by the colors of costume tights towards a certain “truthfulness of the face” when we take off our balaclavas and modify our clothing. Now, caught up in a physical mechanism that privileges social roles over a festive and violent state, pantomime becomes action. A new type of traffic takes place here: the dances must suspend the register of the pantomime and its excess of expressiveness to produce a new gravity of gestures where expressions must be more austere and concentrated, even more agile during the story it engages.

Whereas the first part of the performance is focused on the question of acting to bring out a promise of narration, as well as being hooded to be (in the) collective, the second part, by contrast, focuses on dancing to establish unique characters and a theatrical atmosphere in order to show the actions in their fragmentary force. In other words, first the dancers are rather subject to a constrained space, to music and to anonymity where no one is more important than anyone else. Then, they become the authors of the stage where everyone only creates themselves to (re)present their characters and reconstruct the damaged subjectivity of the first part of the piece.

“You don’t know me, you never get to know me, you don’t know me at all”<sup>3</sup>, Anne Sanogo sings once again. This sentence taken from a song<sup>4</sup> by Caetano Veloso\* suggests that the transitions at play in *Trottoir* – the transition-crossing, the transition-pauses-*hiatus*, the transition-rocking of space, face, costume and gestural register – only function through a single challenge: dancing the elusive capture of an identity that goes hand in hand with the permanent mutation of desire. “You have to know how to change, you know”. *Blackout*.

<sup>1</sup> Dance performance created in 2019 within the framework of Festival Actoral in Marseille.

<sup>2</sup> The performers: Anne Sanogo, Isabela Santana, Marcela Santander, Washington Timbó, Martin Gil et Volmir Cordeiro.

<sup>3</sup> Spoken in English during the performance.

<sup>4</sup> Caetano Veloso, “You don’t know me”, *Transa*, 1971.

\* see index p.45



Trottoir de Volmir Cordeiro, photos: Fernanda Tafner

*Le dialogue entre Pauline L. Boulba et Marisa Hayes s'attache aux résonances artistiques des écrits de Jill Johnston : la transition devient une entreprise de traduction. D'une langue à une autre, d'une écriture journalistique, brève et régulière, au projet d'un livre augmenté d'un film et d'une performance, il est question des médiums d'expression d'une pensée de la danse.*

## TRADUIRE

### JILL JOHNSTON (FR)

Entretien avec Pauline L. Boulba

**Marisa Hayes** : Pour celles et ceux qui ne connaissent pas encore Jill Johnston, pourriez-vous nous en dresser un bref portrait ?

**Pauline L. Boulba** : Jill Johnston (1929-2010) était une critique de danse, une performeuse et une féministe lesbienne radicale américaine. Elle se fait connaître dans les années 1960 à travers sa rubrique dans le *Village Voice*\*, un journal new-yorkais. Elle révolutionne la pratique de la critique d'art et devient une figure incontournable mais marginalisée du Judson Dance Theater. Dans les années 1970 elle quitte le champ de l'art pour se consacrer à un militantisme lesbien et au développement de son travail littéraire. Elle publie une dizaine d'ouvrages.

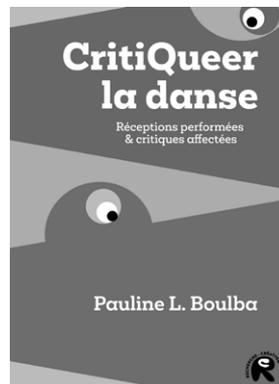
**Marisa Hayes** : Que pensez-vous de la pluralité des transitions dont Jill Johnson a témoigné ou qu'elle a impulsées via son style d'écriture en évolution, des sujets qu'elle aborde dans ses textes, ou encore de sa vie militante ?

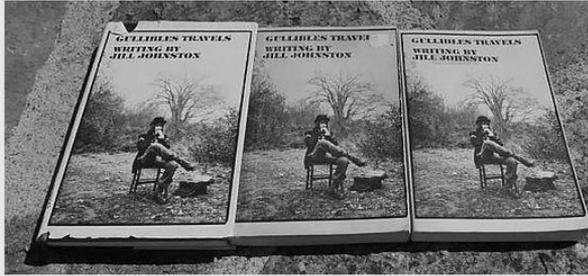
**Pauline L. Boulba** : L'écriture de Jill Johnston est foisonnante et rend compte de ses multiples casquettes (critique, performeuse, lesbienne, spectatrice, écrivaine, mère, etc.). Elle partage une écriture amoureuse (des œuvres/des artistes) et elle laisse une grande place à son expérience de spectatrice. Elle expérimente une pratique critique inédite simultanément aux expérimentations artistiques de cette époque qu'elle observe et qu'elle éprouve à son tour. À l'instar de son écriture qui s'amuse des formats (description, anecdote, poème, essai) et des procédés (collage, association libre), elle performe dans différents endroits (un toit, une galerie de musée, une salle d'université, etc.) et propose ainsi des extensions à sa colonne dans le *Voice*. Elle investit son corps, au même titre que l'écriture, pour servir la scène qu'elle entend défendre. Dans les années 1970, si son écriture devient plus militante, ce qu'elle partage d'un mode de vie lesbien est empreint de corps et de gestes. La danse n'est plus l'objet mais l'écriture reste extrêmement vivante, presque chorégraphique.

**Marisa Hayes** : Pourriez-vous nous parler de votre projet de traduction de ses écrits, qui devient chorégraphique et regorge aussi de mouvements ?

**Pauline L. Boulba** : Mon projet autour de Jill Johnston est, à son image, assez protéiforme. En plus de la traduction, je travaille en ce moment à une performance et à la réalisation d'un film. Pour la traduction je suis accompagnée d'Aminata Labor, Nina Kennel et Rosanna Puyol. On a décidé d'engager un travail de traduction collective parce que ça nous semblait le plus juste au regard du parcours de Jill Johnston. Elle-même travaillait et réfléchissait entourée d'ami-es. Ce sont des manières de faire qu'on retrouve dans les groupes féministes des années 1960-70 et qu'on affectionne tout autant. La part amatrice et amicale de ce travail est largement revendiquée. Le choix des articles est assez intuitif pour le moment : on ne respecte aucune chronologie. Le processus est plus long que si on faisait appel à un-e traducteur-ice professionnel-le mais il est très joyeux. La langue de Jill Johnston nous met face à des difficultés. Ses phrases sont souvent très longues, parfois sans aucune ponctuation. Elle fait des jeux de mots et c'est bourré de références de l'époque. On éprouve l'adage « traduire c'est trahir ». Nous avons eu envie d'accompagner la traduction de ses textes avec des essais qu'on écrit chacune à côté, avec des photos qu'on prend et avec des dessins. Ce livre rendra aussi compte du processus de traduction collective.

\* voir index p.44



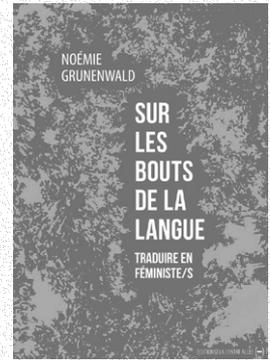


## JJ - Lire, traduire, fabuler les écrits de Jill Johnston

JJ est un projet collaboratif depuis-autour-sur les pratiques critiques en danse, l'écriture et l'activisme lesbien de Jill Johnston. Les chercheuses et performeuses Pauline L. Boulba et Aminata Labor et les autrices et traductrices Nina Kennel et Rosanna Puyol travaillent ensemble à une publication compilant des traductions collectives d'une sélection d'articles de Jill Johnston, des dessins d'Aminata, des textes inédits de Pauline et Nina, et des poèmes de Rosanna. Le livre sera publié en 2023 aux éditions Brook.

texte de présentation du projet de  
Pauline L. Boulba, Camargo Foundation, 2022.

filiation-fiction



Noémie Grunenwald, *Sur les bouts de la langue*, traduire en féministe/s, Éditions la contre-allée, 2021



Jill Johnston, *Lesbian Nation. The Feminist Solution*, Simon & Schuster, 1973

TRANSMUTATIONS

Ces trois approches rendent compte de la mise en scène d'un acte critique par des artistes chorégraphiques qui ne se revendiquent ni comme critiques ni comme théoricien·nes. Pourtant c'est bien à l'émergence d'un savoir sur une œuvre que nous assistons. Ces démarches traduisent singulièrement un travail réflexif voire autoréflexif, et configurent, à mon sens, une branche de la critique en danse. Mon intérêt pour ces artistes-critiques s'est accompagné simultanément d'un travail d'observation des critiques de danse qui se sont mises à faire de la danse. Un parcours m'a particulièrement intéressée : celui de Jill Johnston (1929-2010), critique de danse dans les années 1960 aux États-Unis mais aussi performeuse. Ses allers-retours entre articles de presse et expériences performatives demeurent une source féconde pour penser une critique. Autrement dit une critique étrange, chelou, débordante, hors norme et pirate. À travers elle, c'est tout un héritage critique que je revendique et auquel je m'associe ça et là. Une filiation critique qui en côtoiera bien d'autres dans cet ouvrage. Jill Johnston incarne une critique affectée, terme qui m'a permis de circonscrire ce travail et la manière dont j'avais envie de le mener. De même, la critique affectée désigne autant le caractère inévitablement subjectif d'une pratique critique au sein des objets étudiés, que ma manière d'être à mon tour touchée par les objets et personnes que j'ai observées ces dernières années. Comment ces formats affectés invitent-ils à repenser l'œuvre et la critique comme des espaces participant aux mêmes enjeux (une redistribution des savoirs, des gestes, des processus de subjectivation) ?

artistes-critiques critiqueer

Pauline L. Boulba, « Danses de spectateurices, danses de critiques », introduction à *Critiqueer la danse. Réceptions performées & critiques affectées*, 2023, p. 19.

*This dialogue between Pauline L. Boulba and Marisa Hayes focuses on the artistic resonances of Jill Johnston's writings: the transition becomes a translation enterprise. From a language to another, from journalistic writing, brief and regular, to the project of a book with a film and a performance, it is all about mediums that express a thought of dance.*

## TRANSLATING JILL JOHNSTON (EN)

Interview with Pauline L. Boulba

**Marisa Hayes:** For those who are unfamiliar with Jill Johnston, could you briefly provide a short introduction?

**Pauline L. Boulba:** Jill Johnston (1929-2010) was an American dance critic, performer, and radical lesbian feminist. She became known in the 1960s through her column in the *Village Voice*\*, a New York newspaper. She revolutionized the practice of art criticism and became an essential yet marginalized figure in the Judson Dance Theater. In the 1970s, she left the arts to devote herself to lesbian activism and the development of her literary work. She published ten books.

**Marisa Hayes:** What do you think of the plurality of transitions that Jill Johnston witnessed or even inspired through evolving writing styles, the subjects she covered and her activism?

**Pauline L. Boulba:** Jill Johnston's writing is abundant and reflects her multiple roles (critic, performer, lesbian, spectator, writer, mother, etc.). She shared writing that was very loving towards artists and works, and left much space for her experience as a spectator. She experimented with an unprecedented critical practice concomitant with the artistic experiments of the period that she observed and experienced in turn. Like her writing, which plays with formats (description, anecdote, poem, essay) and processes (collage, free association), she performed in different places (roof, museum gallery, university hall, etc.) and thus offered extensions to her column in the *Voice*. She invested her body, in the same way as her writing, to serve the stage she sought to defend. In the 1970s, while her writing became more militant, what she shared of a lesbian lifestyle was imbued with bodies and gestures. Dance was no longer the object but the writing remained extremely lively, almost choreographic.

**Marisa Hayes:** Can you tell us about your translations of her writing, which also sounds choreographic and rich in movement?

**Pauline L. Boulba:** My project on Jill Johnston is, like her, shape-shifting in nature. In addition to the work of translation, I am currently working on a performance

and the creation of a film. For the translation, I'm accompanied by Aminata Labor, Nina Kennel and Rosanna Puyol. We decided to undertake the translation work collectively because it seemed the most appropriate to us in light of Jill Johnston's process. She herself worked and thought surrounded by friends. These are approaches that we are fond of, found in the feminist groups of the 1960s and 1970s. We really champion the amateur and social aspects of this work. Selecting the articles is quite intuitive at the moment: we do not follow any chronology. The process is longer than using a professional translator, but it is very joyful. Jill Johnston's language presents us with difficulties. Her sentences are often very long, sometimes without any punctuation. She uses a lot of wordplay and it's packed with references from the period. We are experiencing the adage (to translate is to betray). We would like to accompany the translation of her texts with essays that we each write on the side, with photos that we take and drawings. This book will also address the process of collective translation.

\* see index p.45

the village VOICE, July 8, 1971



VOICE: FRED W. MUGARRAH

"It is quite possible that Jill Johnston is one of the most important, radical, and innovative writers of her time."

"Jill Johnston's work represents a radical departure from existing notions concerning the role and function of criticism. One result of her critical preoccupations has been a turning inward from art as subject to the critic herself as subject. This might appear narcissistic, but should not be misread as a simple ego trip. Her work is several things at once. It is poetry. It is criticism. It is history. It is self-revelation."

- Gregory Battcock

# JILL JOHNSTON

EVERY WEEK IN

# the village VOICE

KEEP AHEAD OF THE TIMES  
**SUBSCRIBE NOW!**

Image issue d'un article de journal : Megan Francis Sullivan, Unitted (JJ), 2019, photographie de Thor Brodreskitt.

TRANSMUTATIONS

*D'un siècle à l'autre, la transition s'inscrit dans l'histoire de la danse : après avoir traversé les récits de la post-modern dance avec les textes de Jill Johnston, nous voici plongés dans la Belle Époque. Avec les mots de Marie Bardet, Loïe Fuller déploie ses gestes sur et au travers du tissu de ses costumes, et nous incite à percevoir la transition comme une inflexion de nos habitudes de regard.*

## TEXTURES ÉTRANGES <sup>(FR)</sup>

Marie Bardet

À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, Loïe Fuller inaugure, à son arrivée en France, une danse de solo où les mouvements deviennent vecteurs non pas d'une narration, mais de contacts diffractés et épaissis entre une texture mouvante et des couleurs changeantes, d'images qui émergent plus qu'elles ne représentent, de passages de seuils sensibles à peine saisissables et d'imaginaires haptiques\* où se mêlent voir et toucher. Son corps, qui déborde largement les jalons alors (et encore?) habituels de la figure de la danseuse, soutient une danse qui s'étend le long de la trame mouvante du tissu à la rencontre des couleurs changeantes de projecteurs qu'elle a elle-même conçus et brevetés. Elle déborde ainsi les limites du corps et de la danse, mais aussi les rôles établis pour son genre, et les manifestations de son genre lui-même : danseuse au corps non standardisé qui ne provient pas de la danse classique ; artiste mais aussi *manager* et ingénieure ; écrivaine qui publie sa propre autobiographie ; égérie des affiches et peintures de son temps ; et lesbienne (même si cela est peu souvent mentionné, voire complètement occulté dans les textes ou les films qui la narrent), franchement *garçonne* sur certaines photographies, habituée des « salons » parisiens où les marges de la stricte binarité de genre sont les foyers artistiques et culturels des Années folles.

Comment prononcer le nom « Loïe Fuller » aujourd'hui peut-il mobiliser un corps sensible et innerver des pratiques présentes, en évoquant une danse mainte fois narrée, imitée et reprise, une accumulation d'histoires racontées et d'images superposées ? Comment redire le nom de cette danseuse, dont la danse de textures étranges qui (se) produisent (dans) la rencontre techno-esthétique instaurait autre chose qu'un jeu de voilement et dévoilement qui montrerait ou cacherait le corps ? Comment (re)tracer entre les lignes des histoires dé-faites une certaine épaisseur qui émerge entre les trames et la texture du tissu, les appuis et les mouvements ondulatoires de son corps, et les lumières mouvantes et changeantes, en instaurant un autre régime de visibilité ? Comment ce qui échappe à l'opposition entre exhiber et cacher, entre opacité et transparence, interpelle aujourd'hui nos gestes et nos

récits, au plus proche des paris haptiques et des savoirs mineurs de la danse, qui prennent la tangente du clair et distinct, et affirment un certain « droit à l'opacité<sup>1</sup> » (Édouard Glissant\*)?

« De fait, pour accéder à la visualité *queer* il nous faudra peut-être plisser les yeux, nous efforcer d'ajuster notre vision et la forcer à voir autrement, au-delà du paysage limité de l'ici et maintenant<sup>2</sup> » (José Esteban Muñoz\*)

<sup>1</sup> Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996, p. 29.

<sup>2</sup> José Esteban Muñoz, *Cruiser l'utopie. L'après et ailleurs de l'advenir queer*, Paris, Brooks, 2021, p. 54. Traduit de l'anglais par Alice Wambergue.

\* voir index p.44

*Transition is part of dance history: after going through the stories of post-modern dance with the texts of Jill Johnston, here we are immersed in the Belle Époque. With the words of Marie Bardet, Loïe Fuller deploys her gestures on and through the fabric of her costumes, and incites us to perceive the transition as an inflection in our habits of gaze.*

## STRANGE TEXTURES <sup>(EN)</sup>

Marie Bardet

At the end of the 19th century upon her arrival in France, Loïe Fuller inaugurated a solo dance during which movement became not a vector of narration, but rather a vector of diffracted and deepened contact between a texture in motion and changing colors; of images that emerged more than represented, of barely perceptible passages through sensible thresholds and haptic\* images, where sight and touch intermingled. Her body, which was (remains?) outside the usual norms of the female dancing figure, supported a dance that expanded a moving weft, from its fabric to the encounter of changing colors lit from projectors that she herself had conceived of and patented. As a result, she broke the limitations of the body and dance, but also of roles established for her gender and manifestations of that gender: dancer with a non-standard body that did not come from a classical ballet background; artist but also manager and engineer; writer who published her own autobiography; featured everywhere on posters and paintings of her time; and lesbian (rarely mentioned, even completely obscured in the books and films dedicated to her life), downright boyish in some photographs, a regular at Parisian "salons" where the margins of strict gender binary were cultural and artistic centers of the roaring 20s.

How does the name Loïe Fuller resonate today? Can it mobilize a sensible body and stimulate current

practices by invoking a dance that has been narrated, imitated and restaged numerous times; an accumulation of stories told and superimposed images? How can we repeat the name of this dancer, whose dance, made of strange textures that (were) created (in) a techno-aesthetic encounter, established something other than a game of veiling and unveiling that would show or hide the body? How do we (re)trace between the lines of histories un-made a certain thickness that emerges between the wefts and texture of fabric, the supports and undulating movements of her body, and the moving lights and changes, establishing a different frame of visibility? How does what escapes the contrast between exhibiting and hiding, between opacity and transparency, question our gestures and our stories today, so close to haptic wagers and minor knowledge of dance, that take on a tangent that is clear and distinct and affirm a certain "right to opacity"<sup>1</sup> (Édouard Glissant\*)? "Indeed to access queer visuality we may need to squint, to strain our vision and force it to see otherwise, beyond the limited vista of the here and now"<sup>2</sup>. (José Esteban Muñoz\*)

<sup>1</sup> Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996, p. 29.

<sup>2</sup> José Esteban Muñoz, *Cruising Utopia: the Then and There of Queer Futurity*, New York University Press, 2009, p. 22.

\* see index p.45



*Je réclame pour tous le droit à l'opacité. Il ne m'est plus nécessaire de « comprendre l'autre », c'est-à-dire de le réduire au modèle de ma propre transparence, pour vivre avec cet autre ou construire avec lui.*



*Constant escape is an ode to impurity, an obliteration of the last word*

Fred Moten, *Black and Blur*, Duke University Press, 2017



Affiche pour le spectacle de Loie Fuller aux Folies Bergères, Jean de Paleologu, circa 1897

Loie Fuller, série Actors and Actresses, réalisée pour Virginia Brights Cigarettes, circa 1888, ©The Jefferson R. Burdick Collection



L'éclairagiste Yves Godin conçoit la transition écologique comme un impératif professionnel et artistique. Pour la scène, elle induit d'imaginer de nouveaux dispositifs lumineux, qui incluent le recyclage et le réemploi : ceux-ci permettent de rendre visible autrement les corps sur le plateau, et de mettre en lumière les interactions qui s'y tissent.

## PRÉCIS POUR UNE ÉCOLOGIE DE LA LUMIÈRE PAR LE CORPS (FR)

Yves Godin

En tant qu'éclairagiste, j'ai participé – entre autres – aux pièces suivantes :

- × 1995 : *Mua* avec Emmanuelle Huynh – obscurité totale
- × 1996 : *Aatt enen tionon* avec Boris Charmatz – trois ballons d'hélium lumineux
- × 2011 : *enfant* avec Boris Charmatz, cour d'Honneur du Palais des Papes, Avignon – 250 watts de LED
- × 2015 : *Cartel* avec Michel Schweitzer\* – tentative de production de la lumière par des cyclistes
- × 2014-2021 : *Manger* ; *10000 gestes* ; *Tempête* ; *La ronde* avec Boris Charmatz – recyclage et réinterprétation du même dispositif lumineux.

La problématique écologique dans nos pratiques est aujourd'hui incontournable et le travail de la lumière n'y échappe évidemment pas. Si le médium lui-même est considéré comme immatériel, sa réalisation est, elle, éminemment matérielle et son essence abstraite s'exprime au travers d'objets concrets...

Les quelques exemples précédents nomment une attention particulière et ancienne dans mon travail. Pour autant, cette amorce de transition puise son sens dans des chemins d'abord artistiques où déjà se confondent des questions d'hybridité, de recyclage, de détournement ; plutôt que pour des raisons exclusivement énergétiques.

Sous l'influence et en compagnonnage d'une certaine danse au mitan des années 1990, plus conceptuelle, plus minimaliste et requestionnant les éléments constitutifs du spectacle (corps-lumière-musique-scénographie) dans leur singularité autant que dans les relations qu'ils peuvent entretenir, il m'est d'abord apparu nécessaire de tenter de travailler avec très peu, non pas dans une forme de retour à un archaïsme mais plutôt dans une sorte de « less is more » libérateur.

Travailler avec très peu : peu de matériel, peu de puissance, peu de techniciens, une réutilisation de dispositifs inutilisés, remettre au centre du jeu l'humain

et ses capacités d'adaptation, favoriser une activation manuelle de la machine, privilégier le temps d'échange, d'expérimentation et de dialogue avec la danse, le texte, le son, l'espace et chercher à se dégager de toute dictature chronophage de la technique. Ces éléments furent pour moi et sont de plus en plus au cœur de mes préoccupations et croisent de manière évidente les questions de l'anthropocène\*, du sens du travail, des relations de l'humain à son milieu, du jeu entre l'universel et le particulier.



10000 gestes de Boris Charmatz à la Tate modern, Londres, 2019.

Dans cette dynamique, on voit bien combien l'art dans son essence et sa singularité a une capacité à problématiser des enjeux qui le dépasse et combien ceux qui le pratiquent sont porteurs d'une responsabilité d'action cohérente au-delà de leur propre cercle.

Aujourd'hui, à chaque étape de notre travail et de notre réflexion, se pose la question de la manière d'accompagner, voire de précéder ces transitions en continuant à inventer des formes : comment les communiquer, les rendre visibles sans que chaque artiste en soit réduit ou se contente de les partager via les réseaux ou d'éclairer un spectacle par des cyclistes, comme dans *Cartel*.

Ce retour sur ces trois décennies m'a montré combien ces problématiques contemporaines essentielles sont à l'œuvre particulièrement dans le champ de la danse et combien les corps dans leur diversité, leur monstration, leur rencontre portent en eux de façon ancestrale une potentialité de mutation de la société. À nous, éclairagistes, plasticiens, musiciens, scénographes de saisir le signal que le corps nous livre.

\* voir index p.44

Lighting designer Yves Godin sees the ecological transition as a professional and artistic imperative. On stage, it induces to imagine new luminous devices, which include recycling and reuse: they allow to make visible in a different way the bodies on stage, and to highlight their woven interactions.

## FOR AN ECOLOGY OF LIGHT BY THE BODY (EN)

Yves Godin

As a lighting designer, I have participated – among others – in the following plays:

- × 1995: *Mua* with Emmanuelle Huynh – total darkness
- × 1996: *Aatt enen tionon* with Boris Charmatz – three balloons of Luminex Helium
- × 2011: *enfant*, with Boris Charmatz, cour d'Honneur of the Palais des Papes, Avignon – 250 watt LED
- × 2015: *Cartel* with Michel Schweitzer\* – attempt at generating light by cyclists
- × 2014-2021: *Manger*; *10000 gestes*; *Tempête*; *La ronde* with Boris Charmatz – recycling and reinterpretation of the same lighting device

The issue of ecology in our practices today is inescapable and this does not exclude lighting by any means. While the medium itself is considered immaterial, its realization is eminently material and its abstract essence is expressed through concrete objects...

These few previous examples denote a specific and long standing focus in my work. However, the beginning of this transition drew its meaning first and foremost from artistic pathways, where questions of hybridity, recycling, and repurposing were already interwoven, rather than for reasons exclusively related to energy.

Under the influence of and in companionship with a certain dance wave of the mid 1990s, which was more conceptual, more minimalist and questioned the constituent elements of performance (body-light-music-scenography) in their singularity as much as the relationships they may hold, first it seemed necessary to me to try and work with very little, not in the form of a return to archaism, but rather with a liberating “less is more”.

Working with very little : little equipment, little power, few technicians, reusing unused devices, returning humans and their adaptive capabilities to the center of performance, favoring manual activation of machines, focusing on time for exchange, experimentation and dialogue with dance, text, sound, space and seeking release from the time-consuming dictatorship of technology. These elements were for me, and are

increasingly, at the heart of my concerns. This obviously intersects with questions of the Anthropocene\*, the meaning of work, the relationship between humans and their surroundings, and the interplay between the universal and the particular.

In this dynamic, we see how much art in its essence and singularity has a capacity to problematize issues that are beyond it and the extent to which those who practice it bear a responsibility for coherent action beyond their own circle.

Today, at each stage of our work and our reflection, the question arises of how to accompany, or even precede these transitions by continuing to invent new forms, how to share them, make them visible without each artist being reduced to them or contenting themselves with sharing via social media, or even lighting a show by cyclists, as in *Cartel*.

The return to these three decades noted here has shown me how much these essential contemporary issues are at work, particularly in the field of dance, and just how much bodies in all their diversity, their manifestations, and their encounters carry within them, in an ancestral way, a potential for societal transformation. It is up to us lighting designers, visual artists, musicians, and scenographers to seize the signal that the body delivers to us.

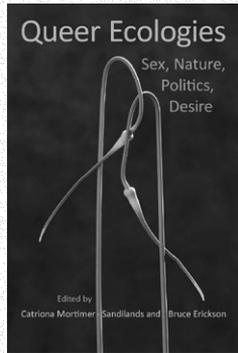
\* see index p.45



*Manger* de Boris Charmatz à Bozar, Bruxelles, 2015.



Cy Lecerf Maulpoix,  
*Écologies déviantes*,  
Cambourakis, 2021



*Queer Ecologies: Sex, Nature,  
Politics, Desire*, ed. Catriona  
Mortimer Sandilands et  
Bruce Erickson, Indiana  
University Press, 2010

*From the growth of a plant to the destruction of an ecosystem, transition operates through movements and at scales sometimes so microscopic – or on the contrary so vast – that it overwhelms our perceptual capacity. Laura Cull proposes to pay attention to what escapes us, and to practice looking at what appears inert as an unstable process: stasis can excite gesture and poetic language.*

## THERE IS TRANSITION <sup>(EN)</sup>

Laura Cull

A transition is usually defined as a process or period of changing from one state or condition to another. We have learned to think in terms of ‘things’ in transition, bodies that change, substances which go through different states (whilst still remaining themselves). We place the subject or object before the transition. But this way of thinking renders invisible the transitioning nature of things themselves. So, how to unlearn it? *How to think alongside ‘things’ as always themselves transitioning in multiple ways, at differing levels and various speeds, according to changing rhythms?*

In *Creative Evolution*, Bergson suggests that we need to unlearn the habits of language to make transition a subject. We should not say: ‘the child becomes the adult’, but ‘there is becoming from the child to the adult’. “When we start with the imaginary stops of ‘child’ and ‘adult’, he says, then ‘the reality, which is the *transition* from childhood to adulthood, has slipped between our fingers”<sup>1</sup>. We are taught that what is real is the subject or form that lies behind the change. But for Bergson, “What is real is the continual *change* of form: *form is only a snapshot view of a transition*”<sup>2</sup>.

Human and nonhuman transitions operate at a range of speeds including those that move too fast and too slow for the human eye; attention must contract to touch the speed of viral mutation, at the same time as it must extend to meet the geological time of the Anthropocene itself. When we look closely, even extinction itself is a process. I am thinking of (Eyelash Seaweed). A tiny, ancient form of seaweed only found in one place on earth: off the eastern coast of New Zealand’s South Island. In 2016, the Kaikoura earthquake lifted the area of seabed inhabited by the eyelash seaweed above sea level, and may have caused the extinction of this species. But we are not sure. We are still looking. All we can do is continue to look: as for a needle in a haystack.

<sup>1</sup> Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, Paris, Félix Alcan, 1907, p. 313. Translation by the author. Usually Bergson's text is translated as 'man' rather than 'adult'. I have chosen to change it to 'adult' for this context. [Authors note]

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 301.

<sup>3</sup> From Barbara Guest, “Saving Tallow,” in *The Collected Poems of Barbara Guest* (Middleton, CT: Wesleyan University Press, 2008), 71.

Eyelash Seaweed (She enters)

*dione arcuata.*

You will have been on the brink of extinction.

This is how it can happen

It is not dramatic;

It is a mounting fatigue.

This is how it can happen for me, too.

Not at all suddenly

But as a gradual extinction

Towards the embers

Fading glow

Until

*Take me on your dolphin skin!*

*I shall be absent soon!*

*Saving the tallow with capable hands*

*Seizing with the loyal closed eyes of foliage*

*Puff<sup>3</sup>*



Laura Cull Ó Maoilearca's Bestiary © courtesy of the artist



De la croissance d'une plante à la destruction d'un écosystème, la transition opère à des échelles parfois si microscopiques – ou au contraire si vastes – qu'elle déborde notre capacité perceptive. Laura Cull propose de prêter attention à ce qui nous échappe, et de nous exercer à regarder ce qui nous apparaît inerte : la stase peut exciter le geste et la langue poétique.

## IL Y A DE LA TRANSITION (FR)

Laura Cull

Une transition est habituellement définie en tant que changement d'un état (ou d'une condition) à un autre. Nous avons appris à penser en termes de « choses » en transition, des corps qui changent, des matières qui traversent différents états (tout en restant elles-mêmes). Nous mettons le sujet ou l'objet avant la transition. Mais cette façon de penser rend invisible la nature transitionnelle des choses elles-mêmes. Alors, comment désapprendre cela ? Comment penser à côté de « choses » toujours en transition de multiples façons, à des niveaux différents et à des vitesses variées, selon des rythmes changeants ?

Dans *L'évolution créatrice*, Bergson suggère que nous avons besoin de désapprendre les habitudes du langage afin de faire de la transition un sujet. Nous ne devrions pas dire "l'enfant devient l'adulte", mais "il y a du devenir de l'enfant à l'adulte". « Quand nous commençons avec les arrêts imaginaires d'"enfant" et d'"adulte", dit-il, la réalité, qui est la *transition* de l'enfance à l'âge mûr, nous a glissé entre les doigts<sup>1</sup> ». Nous apprenons que ce qui est réel, c'est le sujet ou la forme derrière le changement. Mais pour Bergson, « Ce qui est réel, c'est le *changement* continu de forme : la forme n'est qu'un *instantané* pris sur une *transition*<sup>2</sup> ».

Les transitions humaines et non-humaines opèrent à un ensemble de vitesses comprenant celles qui bougent trop rapidement ou trop lentement pour l'œil humain ; l'attention doit se contracter pour toucher la vitesse de mutation virale, en même temps qu'elle doit s'étendre pour atteindre le temps géologique de l'anthropocène elle-même. Quand nous regardons de près, même l'extinction elle-même est un processus. Je pense à l'*algue Dione* (« *algue de cils* »), une ancienne et minuscule espèce d'algue que l'on trouve à un seul endroit au monde : au large de la côte est de l'Île du Sud de la Nouvelle Zélande. En 2016, le tremblement de terre Kaikoura a levé la partie du fond marin habitée par les algues Dione au-dessus du niveau de la mer, et a peut-être causé l'extinction de l'espèce. Mais nous ne sommes pas sûrs. Nous regardons toujours. Tout ce que nous pouvons faire, c'est de continuer à regarder : comme si nous cherchions une aiguille dans une botte de foin.

Algue de cils (elle entre)

*dione arcuta.*

Vous aurez été au bord de l'extinction.

Voici comment cela peut se passer

Ce n'est pas dramatique ;

C'est une fatigue croissante.

Voici comment cela peut m'arriver, aussi.

Pas du tout soudainement

Mais comme une extinction graduelle

Vers les braises

Lueur qui s'estompe

Jusqu'à

*Emmenez-moi sur votre peau de dauphin !*

*Je serai bientôt absente !*

*Sauvegarder le suif avec des mains capables*

*Saisir avec les fidèles yeux fermés de feuillage*

Souffle<sup>3</sup>



Laura Cull Ó Maoilearca's Bestiary © courtesy of the artist

<sup>1</sup> Barbara Guest, « Saving Tallow », *The Collected Poems of Barbara Guest*, Wesleyan University Press, 2008, p. 71.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 301.

<sup>3</sup> Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, Félix Alcan, 1907, p. 313.

Dans le texte de Bergson, on retrouve habituellement le terme « homme » plutôt qu'« adulte ». J'ai choisi de le changer en « adulte » dans le présent contexte. [Note de l'autrice]

*Tria Blu Wakpa celebrates transition as an animist metamorphosis. Listening to other beings and other forms of life, she calls for a prophetic and sometimes equivocal writing: she invites us to follow tracks, smells and sounds to discover other rhythms and ancient rituals. What relationships do we forge, at the time of the Anthropocene, with the species and peoples we colonize?*

## WE DANCE THEREFORE WE ARE <sup>EN</sup>

Tria Blu Wakpa

This is the dance:  
an altar to alter  
a brown-skinned woman centered  
brown as mother earth, dear,  
brown as deer, as  
grizzly bears indigenous  
to these lands.

When their more-than-human  
relatives moved:  
deer, grizzly bears  
the people watched  
and mimicked them  
even became them  
in spirit  
through their dances  
with the highest honor  
and respect.

The bears indigenous  
to these lands  
now fly  
on the colonizer's  
flag. Flag *this* dance  
as the Anthropocene:  
the bare, *bear state*.  
Fires ravage the lands.  
We are in this state  
because settlers forgot  
to tend to  
more-than-human kin  
in what is often called *California*  
for over a century.  
The Indigenous peoples

still fight to reclaim  
their dances  
their lands  
their waters  
protect  
their more-than-human  
kin  
from which their dances  
emerged  
with whom their dances  
are in relationship  
*not ownership*.

*I think therefore  
I am*, said Descartes.  
It's funny  
with all this thinking  
some humans tend to forget  
their animal  
selves. Our web  
of interconnectedness,  
this danced  
knowledge.  
*We dance therefore  
we are*.

The woman's foot becomes  
a hoof.  
She is pressed backwards.  
Yet sometimes  
backwards is the only way  
forwards. Sometimes  
backwards is only  
a story  
colonizers concoct  
an attempt  
to justify the unjustifiable  
while they disturb mother  
earth, lay atop women,  
children  
another pipeline  
of harm<sup>1</sup>.

The brown-skinned woman curls  
her fingers before her face  
like stripes,  
then flips her hands  
the stripes are striated  
leaves. Her hands rise  
fingers spread  
deer antlers crown her head.  
The woman transforms  
into a bird. Indeed,

birds chirp  
as if mourning.

Is it women's work  
to weave mourning  
into dawn?  
The woman's wings  
pulse twice, then elongate.  
Her heart center  
absorbs the more-than-human  
energy she gathers.  
Then, with fingers  
taut, wrists circling  
against tension  
towards her body  
the seemingly empty  
space beside her  
transforms into a tapestry.

Are you listening?  
Are you sensing?  
How movement makes visible  
relationships.  
The woman's taut fingers,  
now deer hooves,  
touch the earth  
with intention.  
Head slightly cocked,  
she is an animal,  
listening, consciously,  
*conscientiously* moving  
on all fours.

She selects  
from the altar  
to alter a dried  
flower, fills herself  
with its spiraling  
scent. Still kneeling  
with reverence  
she offers  
this knowledge  
to you.

Across her face,  
the woman scatters  
a bundle of sticks,  
holds a conch shell  
skyward, then  
to her lips.  
Her breath gives  
the shell sound,  
which ripples

in waves throughout  
her body.

Human  
and more-than-humans  
converge.  
Centered against  
her black sheath  
dress, below her naval,  
the shell is  
the woman's womb.  
Still, the woman  
acknowledges the shell  
has its own dance,  
its own life.

Behold the gold,  
two shimmering  
hexagons on the alter.  
The hexagons become  
wide eyes, blocking  
the woman's vision.  
Such is the dance  
of the Anthropocene:  
relatives reconfigured as  
resources.

Yet this dance concludes  
with a deer  
embrace, antlers frame  
the woman's waist.  
The antlers awaken  
her heart. The deer  
woman hoists the  
antlers onto one shoulder  
Her brown crook of arm  
a deer face.  
She is deer and  
woman nestling deer  
sharing one  
breath.

Inspired by *Re Emergence*, a 2021 solo  
choreographed and danced by Rulan  
Tangen\*, based on an Anishnaabeg\*  
prophecy story shared with her, which  
references a major eco-apocalypse.

<sup>1</sup> This expression refers to the controversial  
Dakota Access Pipeline project, which runs  
through the states of Illinois and North Dakota  
in the United States. This pipeline borders  
the Standing Rock Indian Reservation,  
threatening some of their sacred sites as well  
as the quality of the groundwater it crosses.

\* see index p.45



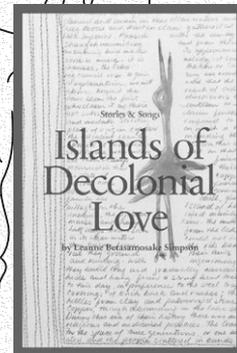
Lee Maracle, *I Am Woman*,  
Write On Pree, 1988

*Fishwife*

I am unclean,  
daughter of an unwashed,  
fisherwoman  
loud, lean and raw.

I have no manners  
no finesse  
Iron will  
and loyalty  
are all that I possess.

I am not a docile forest creature  
a quaint curio  
I am a burning flame  
not yet uhuru  
not yet woman  
but very much alive.



Leanne Betasamosake Simpson,  
*Islands of Decolonial Love*,  
Arbeiter Ring Publishing, 2013

*Tria Blu Wakpa célèbre la transition comme une métamorphose animiste. À l'écoute d'autres êtres et d'autres formes de vie, elle appelle à une écriture prophétique et parfois équivoque : elle nous invite à suivre des pistes, des odeurs et des sons pour découvrir d'autres rythmes et d'anciens rituels. Quelles relations nouons-nous, à l'heure de l'anthropocène, avec les espèces et les peuples que nous colonisons ?*

## NOUS DANSONS, DONC NOUS SOMMES <sup>(FR)</sup>

Tria Blu Wakpa

Voici la danse :  
un autel à modifier  
une femme à la peau brune centrée  
brune comme la Terre mère, chère,  
brune comme le cerf, comme  
les grizzlis indigènes  
à ces terres.

Quand leurs proches  
[plus qu'humains  
ont déménagé :  
cerfs, grizzlis  
les gens ont regardé  
et les ont imités  
sont même devenus eux  
en esprit  
à travers leurs danses  
avec l'honneur et le respect  
le plus grand,

Les ours indigènes  
à ces terres  
volent maintenant  
sur le drapeau  
du colonisateur. Signaler cette danse  
comme l'Anthropocène :  
l'état nu, l'état ours.  
Les incendies ravagent les terres.  
Nous sommes dans cet état  
car les colons ont oublié  
de s'occuper de  
leurs proches plus qu'humains  
dans ce qu'on appelle

[souvent la Californie  
depuis plus d'un siècle.

Les peuples autochtones  
se battent toujours pour récupérer  
leurs danses  
leurs terres  
leurs eaux  
protéger  
leurs proches  
plus qu'humains  
d'où leurs danses  
ont émergé  
avec qui leurs danses  
sont en relation  
*pas la propriété.*

*Je pense, donc  
je suis, a dit Descartes.  
C'est marrant  
avec toute cette réflexion  
certains humains ont  
tendance à oublier  
leur soi  
animal.  
Notre toile  
d'interconnexion,  
cette connaissance  
dansée.  
Nous dansons,  
donc nous sommes.*

Le pied de la femme devient  
un sabot.  
Elle est poussée vers l'arrière.  
Pourtant parfois  
reculer est le seul moyen  
d'aller de l'avant. Parfois  
*reculer n'est  
qu'une histoire  
que les colonisateurs concoctent  
une tentative  
pour justifier l'injustifiable  
pendant qu'ils dérangent*  
[la Terre mère  
couchent sur des femmes,  
des enfants  
un autre pipeline  
de mal<sup>1</sup>.

La femme à la peau  
[brune recroqueville  
ses doigts devant son visage

comme des rayures,  
puis retourne ses mains  
les rayures sont des feuilles  
striées. Ses mains se lèvent  
doigts écartés  
des bois de cerf couronnent sa tête.  
La femme se transforme  
en oiseau. En effet,  
les oiseaux gazouillent  
comme en deuil.

Est-ce le travail des femmes  
que de tisser le deuil  
en aube ?  
Les ailes de la femme  
pulsent deux fois, puis s'allongent.  
Son centre cardiaque  
absorbe l'énergie plus qu'humaine  
qu'elle accumule.  
Puis, avec les doigts  
tendus, les poignets en rotation  
contre les tensions  
en direction de son corps  
l'espace apparemment vide  
à côté d'elle  
se transforme en tapisserie.

Écoutez-vous ?  
Sentez-vous ?  
Comment le mouvement rend visible  
les relations.  
Les doigts tendus de la femme,  
maintenant des sabots de cerf,  
touchent la terre  
avec intensité.  
Tête légèrement penchée,  
elle est un animal,  
écoutant, consciemment,  
bougeant *consciencieusement*  
à quatre pattes.

Elle choisit  
sur l'autel  
d'ôter une fleur  
séchée, se remplit  
de son parfum  
en spirale. Toujours à genoux  
avec révérence  
elle t'offre  
cette connaissance.  
Sur son visage,  
la femme éparpille  
un fagot de bâtons,

tend une conque  
vers le ciel, puis  
à ses lèvres.  
Son souffle engendre  
le bruit du coquillage,  
qui ondule  
en vagues à travers  
son corps.

Humains  
et plus qu'humains  
convergent.  
Centrée contre  
sa robe moulante,  
sous son nombril<sup>2</sup>,  
la coquille est  
le ventre de la femme.  
Pourtant, la femme  
reconnaît que la coquille  
a sa propre danse,  
sa propre vie.

Vois l'or,  
deux cales hexagonales sur l'autel.  
Les hexagones deviennent  
des yeux écarquillés, bloquant  
la vision de la femme.  
Telle est la danse  
de l'Anthropocène :  
des proches reconfigurés en  
ressources.

Pourtant cette danse se termine  
avec une étreinte  
de cerf, des bois encadrent  
la taille de la femme.  
Les bois réveillent  
son cœur. La femme  
cerf hisse les  
bois sur une épaule  
Le pli de son bras brun  
un visage de cerf.  
Elle est cerf et  
femme cerf nichée  
partageant un  
souffle.

Inspiré de *Re Emergence*, un solo de  
2021 chorégraphié et dansé par Rulan  
Tangen\*, fondé sur une histoire prophétique  
Anishnaabeg\* partagée avec elle, faisant  
référence à une éco-apocalypse majeure.

<sup>1</sup> Cette expression fait référence au projet  
controversé du Dakota Access Pipeline, qui  
traverse les États de l'Illinois et du Dakota  
du Nord, aux États-Unis. Cet oléoduc frôle  
la réserve indienne de Standing Rock, de  
sorte qu'il menace certains de leurs sites  
sacrés ainsi que la qualité de l'eau issue  
des nappes phréatiques qu'il traverse.

<sup>2</sup> Dans le texte anglais, Tria Blu Wakpa propose  
le terme « naval », qui joue de l'ambiguïté entre  
son sens littéral (« naval » signifie le navire)  
et sa proximité avec « navel », le nombril. La  
traduction conserve cet imaginaire maritime  
en associant les termes « nombril » et « île ».

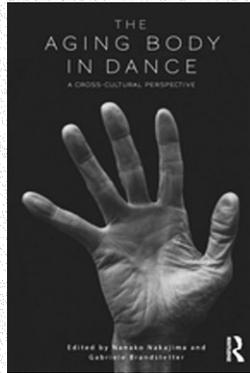
\* voir index p.44



Rulan Tangen performing *Re Emergence*,  
New Mexico Dance Project, 2014.  
© courtesy of the artist



Kazuo Ohno en 1986  
cc by 3.0



*The Aging Body in Dance,  
A Cross Cultural Perspective*,  
éd. Nakano Nakajima et Gabriele  
Brandstetter, Routledge, 2017

*The biological, social and artistic process of aging constrains or even inhibits the capacity for movement; yet it also stimulates other dance desires. Nanako Nakajima shares with us the story of her meeting with the centenarian dancer Kazuo Ohno\*: how do we engage the transmission of his art, in bodies as well as in memories?*

## *THE AGING BODY IN DANCE: A CROSS-CULTURAL PERSPECTIVE (EXTRACT)* (EN)

Nanako Nakajima

I visited Kazuo Ohno's dance studio in Kami-hoshikawa in Yokohama on December 27, 2008. I saw 102-year-old Kazuo Ohno lying on the bed and attached to many tubes in his living room. He was no longer capable of seeing and speaking because of his age. Kazuo Ohno's son, Yoshito Ohno, told me that Kazuo Ohno danced even at his age: he breathed differently when listening to the music. On the way back to Kami-hoshikawa station, I was choked and suddenly burst into tears. He still dances in his deathbed. Dying is the end of aging, which is beyond our control. Even if technology is further developed and many people can live longer and healthier, there is always an end. We can dance until the very end of aging, but as long as we are aging, nobody escapes death. Death is the crucial part of aging, a very singular, individual part of a dancer's life. Kazuo Ohno once described his dance in relation to his own life: "At the end of nearly 80, there is no more 'stage' and 'daily life.'" When dance convers one's whole life, one's life takes the form of dance. When the dancer gets to this point, the art of dance sets her or him free.

The process of aging is an essential part of dance aesthetics in Japan. That is the continuous longing for something that is not there, through the dancing body emancipated from physical boundaries. Dance looks for something beyond the dancer's body; however, the dancer cannot dance without his or her own living. So, in the very literal sense, death means to stop dancing.

From *The Aging Body in Dance: A cross-cultural perspective*,  
edited by Nanako Nakajima and Gabriele Brandstetter,  
London and New-York, Routledge 2017, pp. 162-174.

\* see index p.45

Le processus biologique, social et artistique du vieillissement contraint voire inhibe la capacité de mouvement ; pourtant, il stimule aussi d'autres désirs de danse. Nanako Nakajima partage avec nous le récit de sa rencontre avec le danseur Kazuo Ôno\*, alors centenaire : comment engager la transmission de son art, dans les corps comme dans les mémoires ?

## EXTRAIT DU LIVRE *THE AGING BODY IN DANCE: A CROSS-CULTURAL PERSPECTIVE* (FR)

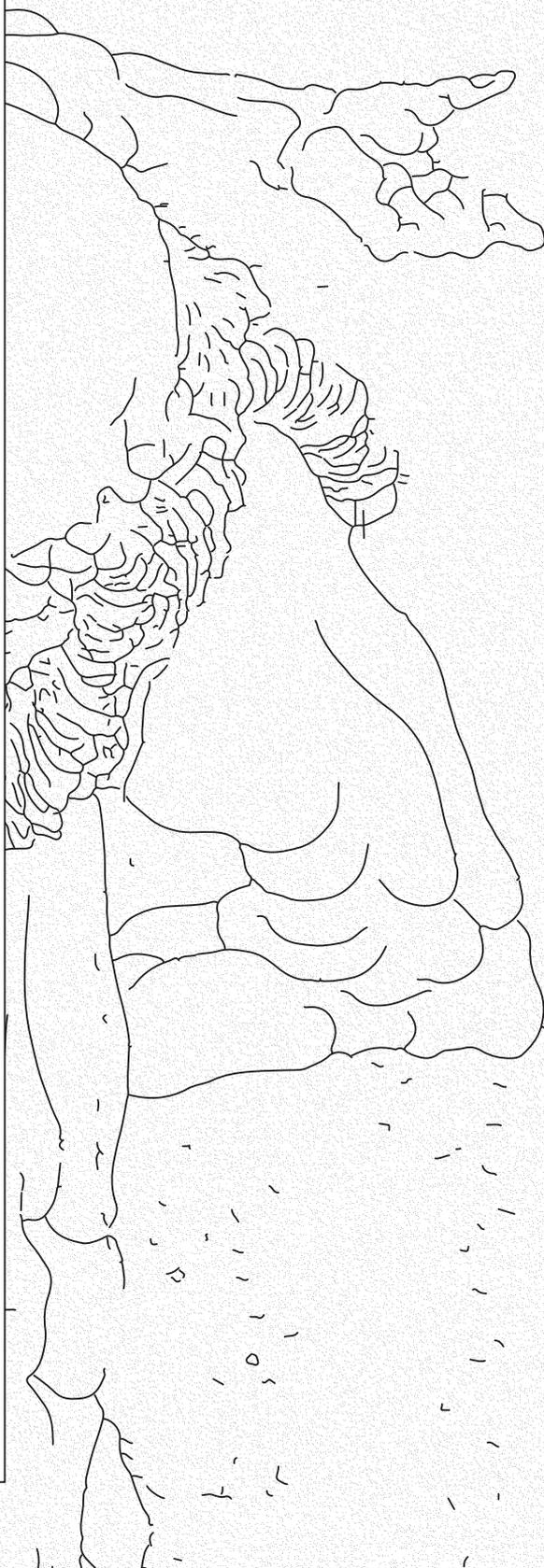
Nanako Nakajima

J'ai rendu visite au studio de danse de Kazuo Ôno dans la banlieue Kamihoshikawa de Yokohama le 27 décembre 2008. J'ai vu Kazuo Ôno à l'âge de 102 ans allongé sur son lit et attaché à de nombreux tubes, dans son salon. Il n'était plus capable de voir ou de parler à cause de son âge. Son fils, Yoshito Ôno, m'a dit que même à son âge, Kazuo Ôno dansait ; il respirait différemment quand il écoutait de la musique. De retour à la station de Kamihoshikawa, j'ai été étranglée par l'émotion et j'ai fondu en larmes. Il danse toujours sur son lit de mort. La mort est la fin du vieillissement, ce qui est hors de notre contrôle. Même si la technologie continue à se développer et que de nombreuses personnes peuvent vivre plus longtemps et en bonne santé, il y a toujours une fin. Nous pouvons danser jusqu'à la fin du vieillissement, mais tant que nous vieillissons, personne n'échappe à la mort. La mort est le moment crucial du vieillissement, un événement singulier et unique dans la vie d'un-e danseur-se. Kazuo Ôno a décrit sa danse en relation à sa propre vie : « Après l'âge de 80 ans, il n'y a plus de 'plateau' et de 'vie quotidienne' ». Quand la danse est présente pendant une vie entière, la vie prend la forme d'une danse. Et quand un-e danseur-se arrive à ce point, l'art de la danse lui rend sa liberté.

Le processus du vieillissement est essentiel dans l'esthétique de la danse au Japon. C'est le désir continu pour quelque chose qui n'est plus là, au travers du corps dansant émancipé des frontières physiques. La danse cherche quelque chose au-delà du corps ; cependant, le-la danseur-se ne peut pas danser sans être en vie. Donc, dans ce sens très littéral, la mort signifie l'arrêt de la danse.

Extrait traduit du livre *The Aging Body in Dance: A Cross-cultural Perspective*, sous la direction de Nanako Nakajima et Gabriele Brandstetter, London and New-York, Routledge 2017, pp. 162-174.

\* voir index p.44





Against the grain of a lifetime – the previous article evoked the last moments of Kazuo Ohno – the Greek artist Fenia Kotsopoulou questions the symbolic value of the age of forty. As a true threshold moment, it testifies to the incorporation of social and temporal norms: age reveals the violence of a patriarchal world on the lived and perceived body of a woman artist.

**(EN) TRANSTATUS**  
Fenia Kotsopoulou

NOT YET LEFT  
NOT YET ARRIVED  
NOT OLD ENOUGH  
NOT YOUNG ENOUGH  
SUSPENDED

IN PROCESS OF CHANGING STATUS  
**I ADD THAT '4' IN FRONT OF '0'**

AND I AM GLORIOUSLY FAILING YOU  
SO THAT  
I CAN ASPIRE TO BE FREE FROM YOU  
TO RESTART ANEW  
ONCE I PASS THROUGH THAT GATE  
ESCAPING THE PRISON OF YOUR NORMS

**RESISTING**

WHAT ROLES YOU ASSIGNED TO ME  
BEFORE I WAS BORN  
WHAT YOU TRIED TO IMPOSE ON ME  
WITHOUT ASKING ME  
WHAT YOU EXPECTED FROM ME  
WITHOUT ME  
WHAT YOU CURSED ME TO BE  
IF I DON'T OBEY  
AND NOW  
WITHOUT A THEN  
WITHOUT AN AFTER  
JUST WITH A '4' IN FRONT OF '0'

**A STATUS IN TRANSIT**

MOTHERLESS  
GODLESS  
WEDLESS

I SCAMPER  
BETWEEN DESIRE AND OBLIVION  
**A DANCE OF DEVIATION**

À rebours de la temporalité d'une vie – l'article précédent évoquait les derniers instants de Kazuo Ōno – l'artiste grecque Fenia Kotsopoulou nous interpelle quant à la valeur symbolique de l'âge de quarante ans. Moment de seuil, il témoigne de l'incorporation de normes sociales et temporelles : l'âge révèle la violence d'un monde patriarcal sur le corps vécu et perçu d'une femme artiste.

## TRANSTATUS <sup>FR</sup>

Fenia Kotsopoulou

PAS ENCORE PARTI.E  
PAS ENCORE ARRIVÉ.E

PAS SUFFISAMMENT ÂGÉ.E

PAS SUFFISAMMENT JEUNE

SUSPENDU.E.

EN TRAIN DE CHANGER DE STATUT

**J'AJOUTE CE 4 DEVANT LE 0**

ET JE VOUS FAIS ÉCHOUER GLORIEUSEMENT

POUR QUE

JE PUISSE ASPIRER À ÊTRE LIBRE DE VOUS

POUR RECOMMENCER DE NOUVEAU

DÈS QUE JE PASSE PAR CE PORTAIL

M'ÉCHAPPANT DE LA PRISON DE VOS NORMES

**RÉSISTANT**

LES RÔLES QUE VOUS M'AVEZ ASSIGNÉS

AVANT QUE JE SOIS NÉ.E.

CE QUE VOUS AVEZ ESSAYÉ DE M'IMPOSER

SANS ME DEMANDER

CE QUE VOUS ATTENDIEZ DE MOI

SANS MOI

CE QUE VOUS M'AVEZ CONDAMNÉ À ÊTRE

SI **JE N'OBÉIS PAS**

ET MAINTENANT

SANS UN ENSUITE

SANS UN APRÈS

JUSTE AVEC UN 4 DEVANT UN 0

**UN STATUT EN TRANSIT**

SANS MÈRE

SANS DIEU

CÉLIBATAIRE

JE COURS

ENTRE LE DÉSIR ET L'OUBLI

**UNE DANSE DE DÉVIATION**



overlapping of a self-portrait, from a series inspired by Claude Cahun  
courtesy of the artist

TRANSFORMATIONS

Si la transition opère à l'échelle de notre propre corps – lorsqu'elle concrétise l'infléchissement d'une identité artistique, genrée ou générationnelle – elle s'incarne aussi dans des expériences interpersonnelles. À travers le récit de ses balades et des paroles recueillies auprès des participants, la chorégraphe Myriam Lefkowitz narre la réversibilité de l'environnement urbain et de ceux qui s'y meuvent. Entre guides et guidés, elle témoigne d'une modalité esthétique de partage, qui relie des sensations gravitaires et des fragments d'espaces.

## MARCHER EN ANONYME (FR)

Myriam Lefkowitz

« C'est une expérience silencieuse mais si quoi que ce soit vous dérange n'hésitez pas à me le dire. Pour commencer je vais juste vous demander de fermer les yeux.<sup>1</sup> »

Un couple fait d'un·e participant·e aux yeux fermés et d'un·e guide aux yeux ouverts se met en marche. Tout au long de leur déambulation, le-la guide va opérer des choix de focales et mobiliser le corps du/de la participant·e dans la direction nécessaire pour les percevoir. Lorsque le-la guidé pense avoir correctement cadré, il-elle dira « ouvrez les yeux ». Le temps d'ouverture renvoie à celui du diaphragme photographique : le temps furtif de la prise d'image.

Après cette balade, beaucoup de gens décrivent une transformation de la sensation gravitaire, un flottement. Comme si marcher n'impliquait plus de toucher le sol mais d'être suspendu au-dessus de lui. Quelqu'un m'a dit une fois : « c'était comme passer à travers l'espace, je marchais sans laisser de trace, ça ne marquait pas<sup>2</sup>. » Marcher consisterait juste à passer par là sans avoir à dire : « je suis passé par là ».

Si tu consens à ce que ta ou ton guide prenne les décisions quant aux directions à prendre, alors les muscles se relâchent et l'intention se calme. Ou ce qui se calme – parfois même jusqu'à s'endormir – serait le rapport entre l'activité décisionnelle et l'activité musculaire. Je me demande quels pourraient être les liens entre ne plus avoir à décider et ne plus avoir à se posséder ou à posséder tout court. C'est peut-être tout ça qui se met à flotter ? Tu marches plus légèrement parce que tu marches en anonyme (« qui ne fait pas connaître son nom », dit le dictionnaire).

Comme la carte du Pendu dans le tarot de Marseille, la balade dit ici : « ça n'est pas le moment d'agir. » De fait, sur la carte, le personnage est littéralement suspendu par les pieds et, dans cette situation de crise ou du moins d'inconfort, il ne peut rien faire. Pourtant, et peut-être même grâce à cette suspension, un renversement de perspectives s'offre à lui. Il pourrait voir à l'envers. Le pendu, une fois debout, marcherait en sachant

qu'il est beaucoup plus multiple qu'il n'y paraît. Plus possédé que possédant.

« Au premier abord le monde semble s'organiser autour de moi, pour moi. Et puis j'ouvre les yeux et je vois cette petite fille en train de jouer. C'est une image très simple. La petite fille n'a rien de particulier. Mais après avoir ouvert les yeux sur elle, je peux sentir que son image se prolonge à mesure que je marche. Son jeu continue et se met à faire partie de mon présent. Comme une permanence de ce que je ne vois plus et que j'ai vu à un instant t, qui rentre dans mon présent ».

<sup>1</sup> *Walk, Hands, Eyes (a city)*, 2009-2021.

<sup>2</sup> Parole d'une participante après avoir fait l'expérience de *Walk, Hands, Eyes (a city)*. Toutes les citations qui suivront sont issues de la parole des participant·e·s.

*If transition operates on the scale of our own body – when it materializes the shift in an artistic, gendered or generational identity – it is also embodied in interpersonal experiences. Through the story of her walks and the words collected from the participants, the choreographer Myriam Lefkowitz narrates the reversibility of the urban environment and of those who move in it. Between the guides and the guided, it testifies to an aesthetic modality of sharing, which connects gravitational sensations and fragments of space.*

## ANONYMOUS WALK (EN)

Myriam Lefkowitz

“It's a silent experience but if anything bothers you, don't hesitate to tell me. To begin with, I'm just going to ask you to close your eyes.<sup>1</sup>”

A couple composed of one participant with closed eyes and a guide whose eyes are open begin to walk. Throughout their stroll, the guide makes choices regarding focal lengths and mobilizes the participant's body in the direction necessary to perceive them. When the guide thinks they have found the proper framework, they will say “open your eyes”. The opening time refers to that of the photographic diaphragm: the stealth time of image capture.

After this walk, many people describe a transformation of gravitational sensations, a floating. As if walking no longer involved touching the ground but rather being suspended above it. Someone once said to me, “It was like walking through space, I walked without leaving a trace, it didn't make a mark<sup>2</sup>”. Walking could just consist of passing by without having to say, “I've been there.”

If you allow your guide to make decisions about which direction to take then the muscles relax and your

intentions calm down. Or rather, what calms down – sometimes even going as far as falling asleep – is the relationship between decision-making activity and muscular activity. I wonder what links could exist between no longer having to decide and no longer having to possess *one's self* or to possess at all? Perhaps *all that* begins to float? You walk more lightly because you walk *anonymously* (“who does not make his name known”, says the dictionary).

Like the Hanged Man card in the Marseille tarot deck, here the walk says, “Now is not the time to act.” In fact, on the card, the character is literally suspended by his feet and in a situation of crisis, or at least of discomfort, he cannot do anything. However, and perhaps even thanks to this suspension, he is offered a reversal of perspective. He might see upside down. The hanged man, once standing, might walk knowing that he is much more numerous than it seems. More possessed than possessing.

“At first sight the world seems to organize itself around me, for me. And then I open my eyes and I see this little girl playing. It’s a very simple picture. The little girl isn’t doing anything special. But after opening my eyes to her, I can feel her image extending as I walk. Her game continues and becomes a part of my present. Like a trace of what I no longer see and what I saw at one moment, which (re)enters into my present.”

<sup>1</sup> *Walk, Hands, Eyes (a city)*, 2009-2021.

<sup>2</sup> Words from a participant after experiencing *Walk, Hands, Eyes (a city)*. All of the following quotes are from the participants’ words.

*Marcher permet de se prémunir contre ces atteintes à l'intelligence, au corps, au paysage, fût-il urbain. Tout marcheur est un gardien qui veille pour protéger l'ineffable.*

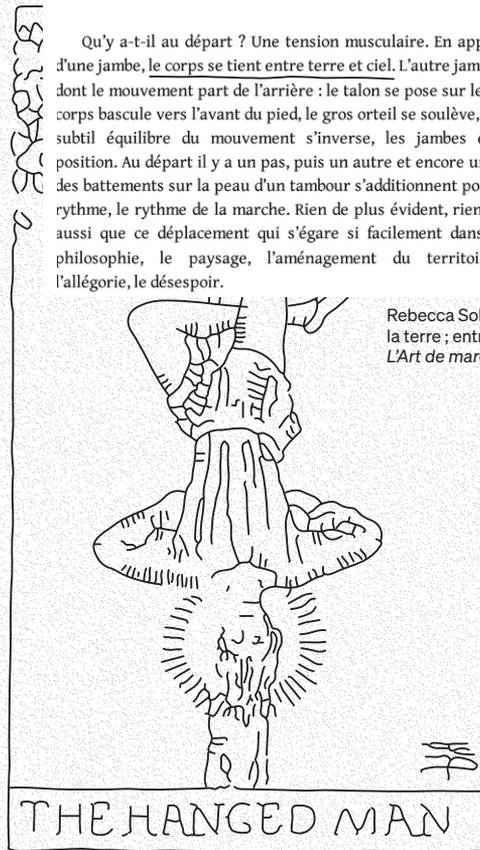


1

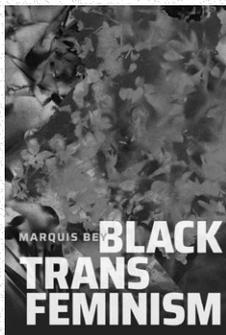
### Le bout de la terre. Entrée en matière

Qu’y a-t-il au départ ? Une tension musculaire. En appui sur le pilier d’une jambe, le corps se tient entre terre et ciel. L’autre jambe ? Un pendule dont le mouvement part de l’arrière : le talon se pose sur le sol, le poids du corps bascule vers l’avant du pied, le gros orteil se soulève, et à nouveau le subtil équilibre du mouvement s’inverse, les jambes échangent leur position. Au départ il y a un pas, puis un autre et encore un autre, qui tels des battements sur la peau d’un tambour s’additionnent pour composer un rythme, le rythme de la marche. Rien de plus évident, rien de plus obscur aussi que ce déplacement qui s’égare si facilement dans la religion, la philosophie, le paysage, l’aménagement du territoire, l’anatomie, l’allégorie, le désespoir.

Rebecca Solnit, « Le bout de la terre ; entrée en matière », *L'Art de marcher*, 2004, p. 9.



THE HANGED MAN



Marquis Bey, *Black Trans Feminism*, Duke University Press, 2021



Marquis Bey, *Cistem Failure*, Duke University Press, 2022

*If only we knew we could move. Even when chained in the hold, on the gang, to the fence, there is always a little wiggle room. Room to wiggle, those minute tremulous reverberations, is when the trap gets worked and where the work is another way to say I am (not), I am (not), I am (not).*

Pour clore ce numéro, Acauã Shereya envisage la revue Cahiers de danse comme un terrain de jeu. De l'écriture à la lecture, de l'artiste au spectateur, le médium textuel ouvre des espaces interstitiels qui invitent à se mettre en mouvement, à visiter, danser et chanter.

## COMMENT CRÉER DE LA MAGIE DANS UNE SITUATION RISQUÉE ? <sup>(FR)</sup>

Acauã Shereya El\_Bandide

Pouvez-vous respirer avec moi ? Fermez les yeux et imaginons ensemble comment vous pourriez toucher le ciel. Imaginez les possibilités et respirez. Maintenant, sentez votre langue à l'intérieur de votre bouche et déplacez-la sur le palais. Sentez l'action de la langue qui touche le toit de votre bouche. Ressentez une autre perspective, celle de la composition d'images, et d'autres possibilités d'actions concrètes sur elles. Comment la notion de ciel peut-elle être différente pour tous ? Ramassez les étoiles mortes d'un ciel encore vivant avec la langue, dans votre bouche. Pour de nombreux corps, la contemplation du ciel est une ressource privilégiée car regarder, c'est s'arrêter, et s'arrêter est souvent impossible pour les corps en transition. Pour des corps qui surmontent chaque jour la fatigue, et surmonter signifie souvent la violence. Pour aller de l'avant, et face à tout cela nous vivons la Démocratie d'une manière aCISymétrique. Le changement vers une Démocratie équitable doit être ancré dans la pratique, dans et par le changement de la vie quotidienne ; et changer la vie quotidienne signifie être sensible aux subtilités qui sont évidentes. Corps noirs, corps trans, non-conformité de genre, immigrés, réfugiés... La transition signifie pour certains la tentative de protéger et de vivre la liberté et ainsi beaucoup créent de la magie dans des conditions risquées. Comment recevons-nous ? Comment accueillons-nous ? Comment agissons-nous pour insuffler les politiques de la différence dans les espaces pédagogiques, artistiques, urbains ?

Fermez les yeux et chantez avec moi en pensée car changer les subjectivités sur la façon dont nous utilisons et consommons les formes-objets-structures constitue un modèle de la façon d'impulser d'autres prospérités non normatives, régulatrices et excluantes à l'intérieur d'une Démocratie qui n'agit pas dans l'équité et la liberté.



Rêve avec moi  
mon amour

To close this issue, Acauã Shereya sees Cahiers de danse as a playground. From writing to reading, from artist to spectator, the textual medium opens up interstitial spaces that invite you to move, to visit, to dance and to sing.

## HOW DO YOU CREATE MAGIC IN A RISKY SITUATION? (EN)

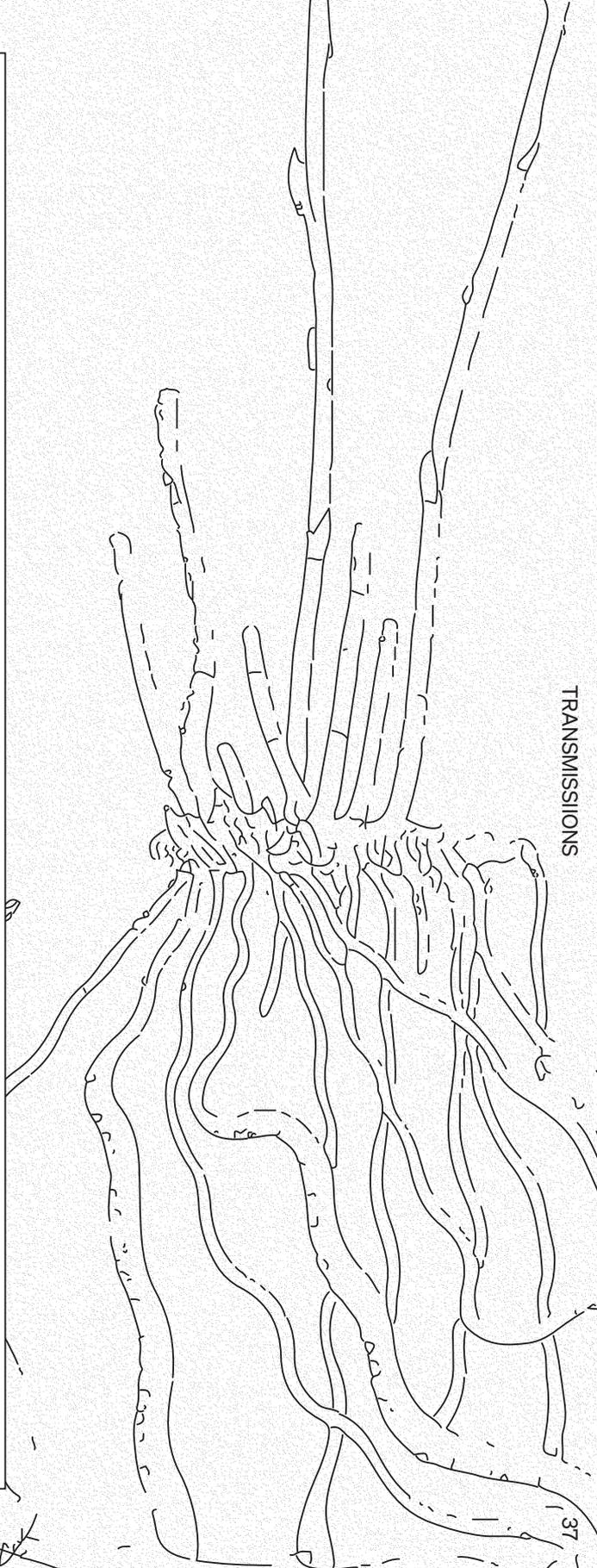
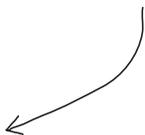
Acauã Shereya El\_Bandide

Can you breathe with me? Close your eyes and together, let's imagine how you could touch the sky. Imagine the possibilities and breathe. Now, feel your tongue and move it to your mouth's palette. Feel the action of the tongue that touches the roof of your mouth. Feel another perspective, that of image composition, and other possible concrete actions over them. How the notion of sky can be different for everyone? Gather dead stars from the still-living sky with your tongue, in your mouth. For many bodies, contemplation is a privileged resource because to look is to stop, and stopping is often impossible for bodies in transition. For bodies that surmount fatigue every day, and surmounting often means violence. To surmount, to go the front, and confront all that, we experience Democracy in an aCISymmetrical way. The change towards an equitable Democracy must be anchored in practice, in and by the changes of everyday life; and changing everyday life means being sensitive to subtleties that are obvious... Black bodies, trans bodies, gender non-conformity, immigrants, refugees... Transition means for some the attempt to protect and to experience freedom and as such, many create magic in at-risk conditions. How do we receive? How do we welcome? How do we act to instill policies of diversity in educational, artistic, and urban spaces?

Close your eyes and sing with me in thought because changing subjectivities in the way we use and consume forms-objects-structures creates a model for the way to instill other non-normative, regulating and excluding prosperities within a Democracy that does not act in equity and freedom.



Rêve avec moi  
mon amour



## LES AUTEURS (FR)

emma bigé enseigne, traduit, écrit et improvise avec des danses contemporaines expérimentales et des philosophies queer& trans\*féministes.

Chorégraphe, danseur et chercheur brésilien, Volmir Cordeiro est d'abord interprète pour plusieurs chorégraphes avant de créer ses propres spectacles à partir de 2012 : le cycle de soli *Ciel*, *Inês* et *Rue* puis la pièce pour quatre danseurs *L'Œil*, *la bouche* et *le reste* ainsi qu'une exposition vidéo éponyme ; puis *Trottoir* en 2019 et *Métropole* en 2021. Il enseigne régulièrement dans des écoles de formation chorégraphique et signe l'ouvrage *Ex-Corpo*, consacré aux figures de la marginalité en danse contemporaine et à la notion d'artiste-chercheur.

Pauline L. Boulba est artiste et chercheuse en danse. Elle est diplômée d'une thèse en recherche-crédation au département Danse de Paris 8, [publiée aux PUV](#). Son travail propose une perspective queer, féministe et matérialiste de l'histoire de la danse à travers des spectacles, des workshops et des écrits. Depuis 2015, elle a créé plusieurs pièces : la série *La langue brisée* ; *As Buffard As Possible* ; *Ôno-Sensation*. Depuis 2020, elle mène un projet collectif intitulé J.J. autour de Jill Johnston (1929-2010) et qui donne lieu à une pièce, un film et un livre.

Marie Bardet fait de la philosophie et de la danse. Enseignante-chercheuse à l'Université Nationale de San Martin, elle vit et travaille à Buenos Aires, en Argentine. Ses actions et ses pensées déplacent les frontières entre théorie et pratique, et se nourrissent autant de l'improvisation en danse et des pratiques somatiques que de la philosophie contemporaine et des pensées-pratiques féministes queer/cuir. Elle accompagne des processus de recherche et création et donne des ateliers ou des séminaires dans différentes universités et musées. Elle a créé des conférences en mouvement et publié de nombreux ouvrages et articles en français, anglais, espagnol et portugais.

Yves Godin crée des lumières et des scénographies pour le spectacle vivant depuis le début des années 1990. Il a collaboré à nombre de projets portés essentiellement par des chorégraphes (Boris Charmatz, Georges Appaix, Jennifer Lacey, Alain Buffard, Rachid Ouramdane, Olivia Grandville, Vincent Dupont ou Gisèle Vienne, entre autres), des musiciens ou des metteurs en scène (Pascal Rambert). Il conçoit aussi des dispositifs plastiques et lumineux à caractère performatif en invitant des artistes à se les approprier (*Point d'orgue*, *dispositif pour 1000 bougies* en 2008, *Jardin des leds* en 2011, *Cabane* en 2019...).

Laura Cull Ó Maoilearca est maître de conférences et directrice de la DAS Graduate School à l'Academy of Theatre and Dance à Amsterdam. Ses recherches actuelles incluent le projet [Performance Philosophy and Animals: Towards a Radical Equality](#) et le podcast [how to think](#) co-dirigé avec rajni shah, ainsi que le livre d'artiste *An [Interrupted] Bestiary*. Elle a publié *The Routledge Companion to Performance Philosophy* (2020, avec Alice Lagaay); *Manifesto Now!* (2013, avec Will Daddario) et *Theatres of Immanence* (2012). Laura est fondatrice et rédactrice en chef du journal *Performance Philosophy* et du [Performance Philosophy network](#).

D' Tria Blu Wakpa est professeure en danse à l'Université de Californie Los Angeles au sein du département de "World Arts and Cultures/Dance". Elle pratique la danse contemporaine indigène, la North American hand talk (langue des signes indigène), les arts martiaux et le yoga. L'enseignement et la recherche de Tria Blu Wakpa mélangent les méthodologies indigènes, féministes et communautaires avec les théories critiques de la race pour examiner la politique et les pratiques de la danse et du mouvement dans les institutions scolaires et carcérales pour les peuples indigènes. Tria est active au sein de l'American Indian Studies Center à UCLA et lauréate de plusieurs bourses de la Ford Foundation, du programme Fulbright, du Hellman Fellows Fund, et du UC President's Postdoctoral Program.

D' Nanako Nakajima (中島那奈子) est chercheuse en danse et pionnière de la dramaturgie en danse, maître certifiée de danse traditionnelle japonaise Kannae Fujima. Ses recherches récentes incluent : "Yvonne Rainer Performative Exhibition" au Kyoto Art Theater Shunju-za (2017), "Dance Archive Box Berlin" à l'Akademie der Künste Berlin (2020), et la conférence dansée "Noh to Trio A" au Nagoya Noh Theater (2021). Elle travaille avec des festivals et des théâtres internationaux (Tanz im August, Yokohama International Performing Arts Meeting, Tanzquartier Wien, etc.). Professeure invitée Valeska Gert 2019/20 à la Freie Universität Berlin, ses publications incluent "On Ageing (& Beyond)", *Performance Research*, 2019) et "Oi to Odori" (« Veillir plus danser », 2019). En 2021, elle a lancé un [site](#) internet bilingue sur la dramaturgie en danse.

Fenia Kotsopoulou est une artiste transdisciplinaire grecque installée au Royaume-Uni qui explore et expérimente avec les intersections de la danse, de la performance, de la vidéo, de la photographie, ainsi qu'avec les archives et documentaires alternatifs. Ses pratiques hybrides s'appuient sur la notion de corps en performance, au travers des prismes queer et féministe, interrogeant la dé/re/construction de l'identité et de la féminité, fondées sur des constructions sociales et culturelles. Son travail aborde également la

mémoire collective et personnelle, l'éphémère et l'impermanence, les poils en tant qu'outil d'émancipation, la violence genrée et l'"an-archive" en performance. Elle enseigne aussi dans le programme du Masters of Performance Practices in ArtEZ (Pays Bas).

Artiste chorégraphique, Myriam Lefkowitz focalise sa recherche depuis 2010 sur les questions d'attention et de perception, à travers différents dispositifs immersifs impliquant des relations directes entre spectateurs et artistes. Son travail a été présenté dans de nombreux festivals et lieux d'exposition, en France (Aubervilliers, Noisy-le-Sec), en Europe (Salzburg, Bruxelles) et dans le monde (Moscou, Tokyo, San Francisco). Très attachée à l'enseignement, elle est régulièrement invitée par différentes écoles d'art et de danse (Beaux-Arts, universités) et a été membre du comité pédagogique du master en Arts politiques (Sciences Po Paris). Actuellement, elle travaille à la réalisation d'un film en collaboration avec l'artiste Simon Ripoll-Hurier, elle enseigne à TALM (Angers) et poursuit sa recherche chorégraphique dans le cadre de la facultad, un projet au long cours conçu avec l'artiste chorégraphe Catalina Insignares, soutenu par le centre d'art et de recherche Bétonsalon.

Acauã Shereya nascida à Fortaleza, was raised by teachers women et par son grand-père artisan. Diplômée en Théâtre par l'IFCE (2009), en Danse par le Curso Técnico em Dança (2012), and realizou PACAP3 in performing arts au Fórum Dança (2019). Elle explore le between des interactions et utilise la «Gambiarra» pour pesquisar as possíveis imagens of Democracy sobre os corpos de performatividade «Cuir» (queer). They try to reposition languages par la vulnérabilité, la confusion, o sonho, le nightmare, o sutil e a obscene. Finalizou o Master em Dança EXERCE no ICI CCN Institut Chorégraphique International CCN Montpellier/França en 2022 avec os projects ALÉM DE VOCÊS, O QUE TEM PRA COMER HOJE? Other than you, what is there to eat today? Et NUAGES CLOUDS NUVENS. Atualmente realiza projetos e dança em Apocalypso um duo com e concepção de Luara Raio, Feijoada by Calixto Neto et It's in the new creation da Choreographer Nadia Beugré em 2023. Artiste accompagné-e par la briqueterie - CDCN du Val-de-Marne 2022/ 2023 et vit à la Maison Rester. Étranger.

## THE AUTORS (EN)

emma bigé teaches, translates, writes and improvises with experimental contemporary dances and ecological & trans\*feminist studies.

Brazilian choreographer, dancer and researcher, Volmir Cordeiro was first a performer for several choreographers before creating his own performances beginning in 2012: the cycle of solos *Ciel, Inês* and *Rue* then a piece for four dancers, *L'Œil, la bouche et le reste* as well as an eponymous video exhibition, followed by *Trottoir* in 2019 and *Métropole* in 2021. He regularly teaches at choreographic training centers and wrote the book *Ex-corpora* dedicated to figures of marginality in contemporary dance and the notion of the artist-researcher.

Pauline L. Boulba is an artist and dance researcher. She obtained her doctorate in practice-based research from the dance department of Paris 8, [published by the Vincennes University Press](#). Her work proposes queer, feminist and materialist perspectives on dance history through performances, workshops and writing. Since 2015, she has created several performances: the series *La langue brisée, As Buffard As Possible*, and *Ōno-Sensation*. Since 2020, she has been working on a collective project entitled J.J. surrounding Jill Johnston (1929-2010) that has given shape to a performance, a film and a book.

Marie Bardet is active in philosophy and dance. She is a teacher-scholar at the National University of San Martin, and currently lives and works in Buenos Aires, Argentina. Her actions and thoughts shift the borders between theory and practice, and are fed as much by improvisation in dance and somatic practices as they are by contemporary philosophy and feminist queer/cuir thoughts-practices. She accompanies the processes of research and production and gives seminars at various universities and museums. She has created dance lectures and has published numerous books and articles in French, English, Spanish and Portuguese.

Yves Godin has been creating lighting and stage designs for the performing arts since the early 1990s. He has collaborated on a number of projects mainly by choreographers (Boris Charmatz, Georges Appaix, Jennifer Lacey, Alain Buffard, Rachid Ouramdane, Olivia Grandville, Vincent Dupont or Gisèle Vienne, among others), musicians or directors (Pascal Rambert). He also designs plastic and luminous performative devices, by inviting artists to appropriate them (*Point d'orgue, dispositif pour 1000 bougies* in 2008, *Jardin des leds* in 2011, *Cabane* in 2019...).

Laura Cull Ó Maoilearca is Lecturer and Head of DAS Graduate School at the Academy of Theatre and Dance, Amsterdam. Her current research includes the AHRC-funded project [Performance Philosophy and Animals: Towards a Radical Equality](#) including the podcast series [how to think](#) co-led with rajni shah and the artist's book, *An [Interrupted] Bestiary*. Previous books include *The Routledge Companion to Performance Philosophy* (2020, with Alice Lagaay), *Manifesto Now!* (2013, with Will Daddario) and *Theatres of Immanence* (2012). Laura is a founding editor of the *Performance Philosophy* journal and book series and a founding core convener of the [Performance Philosophy network](#).

D' Tria Blu Wakpa is an assistant professor of dance studies in the UCLA Department of World Arts and Cultures/Dance. She is a scholar and practitioner of Indigenous contemporary dance, North American Hand Talk (Indigenous sign language), martial arts, and yoga. Blu Wakpa's research and teaching combines community-based, Indigenous, and feminist methodologies with critical race theories to examine the politics and practices of dance and other movement practices in educational and carceral institutions for Indigenous peoples. Tria is involved with the American Indian Studies Center at UCLA, and teaches at public, private, tribal, and carceral institutions. She has received several major fellowships from the Ford Foundation, the Fulbright Program, the Hellman Fellows Fund, and the UC President's Postdoctoral Program.

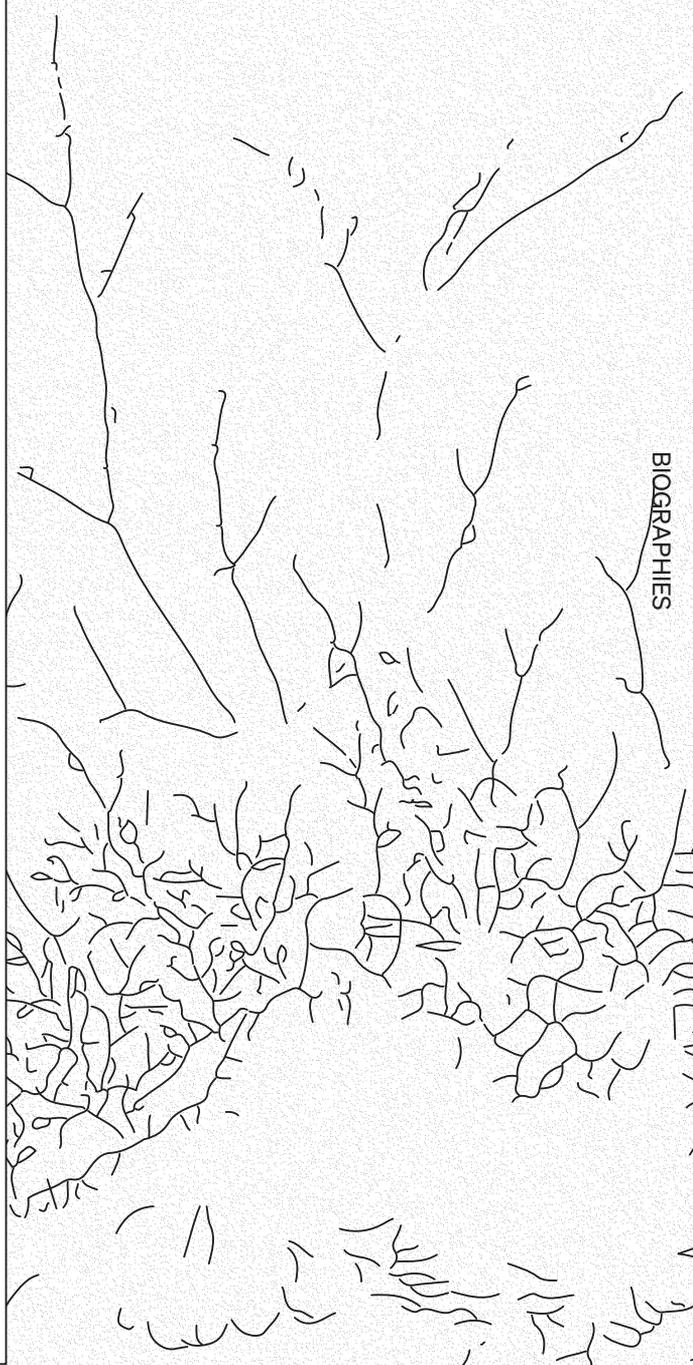
D' Nanako Nakajima (中島那奈子) is a dance scholar and a pioneer of dance dramaturgy, and a certified traditional Japanese dance master, Kannae Fujima. Her recent research and -dramaturgy projects include "Yvonne Rainer Performative Exhibition" at Kyoto Art Theater Shunju-za (2017), "Dance Archive Box Berlin" at Akademie der Künste Berlin (2020), and the lecture-performance "Noh to Trio A" at Nagoya Noh Theater (2021). She has been working with international festivals and theatres (Tanz im August, Yokohama International Performing Arts Meeting, Tanzquartier Wien, etc.). She was a Valeska Gert Visiting Professor 2019/20, at Freie Universität Berlin. Her publications include "On Ageing (& Beyond)", *Performance Research* (2019) and "Ōi to Odori" ("Aging plus Dancing", 2019). In 2021, she launched a bilingual [website](#) on dance dramaturgy.

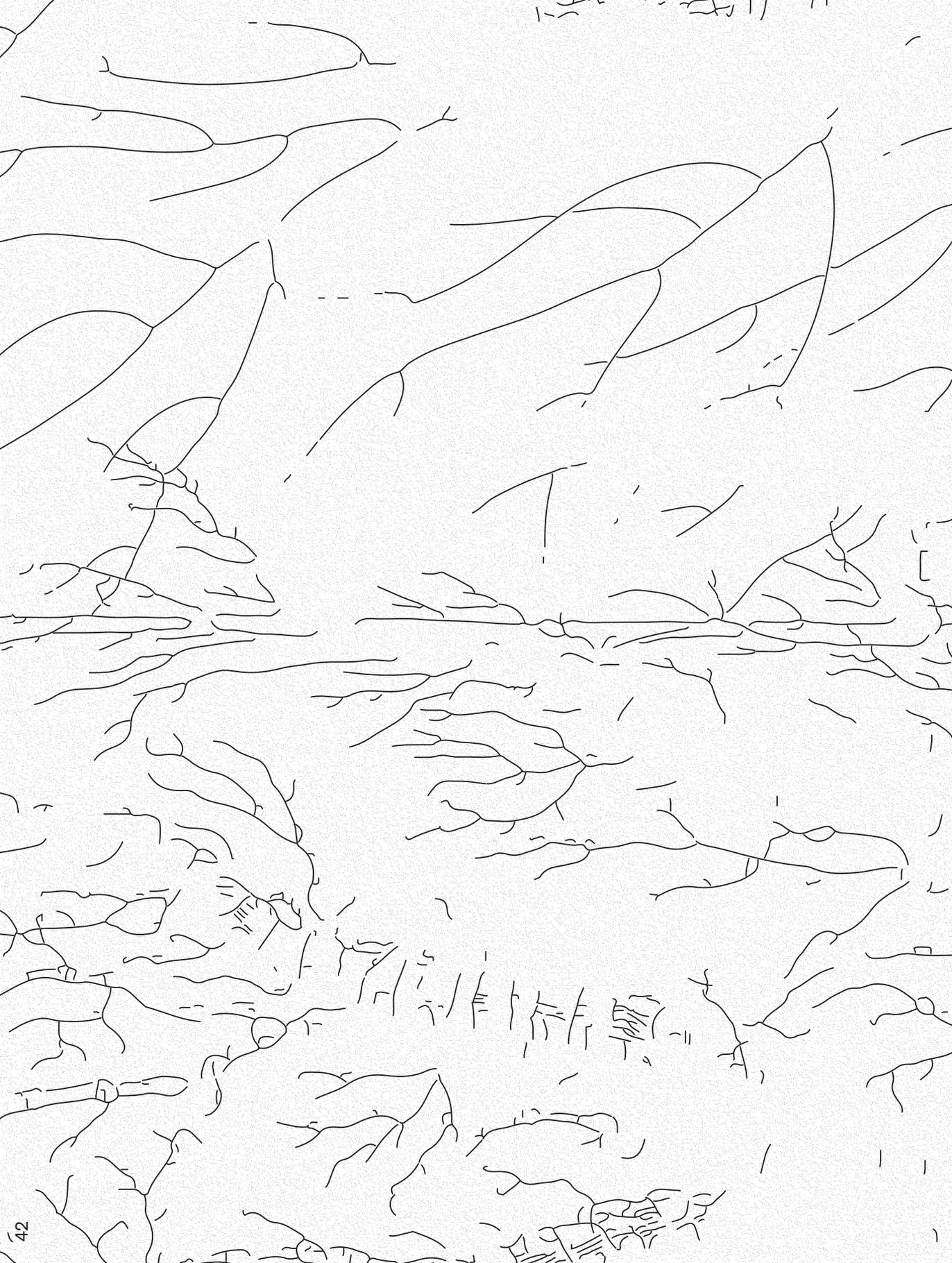
Fenia Kotsopoulou is a Greek cross-disciplinary artist, currently based in UK, creatively experimenting and exploring the intersection of dance, performance (art), video, photography and alternative image making, documentation and archiving. Her hybrid practice draws upon the notion of the body in performance through queer and feminist lenses, interrogating the de/re/construction of fe/male identity and notions of womanhood

based on cultural and social constructs. Other topics of her works regard personal and collective memory, ephemerality and impermanence, hairiness and furri-ness as tools of empowerment, gender violence, an-archiving and mark-making in performance. Alongside her practice, she teaches at the Master Performance Practices in ArtEZ (NL).

Choreographic artist Myriam Lefkowitz's research has, since 2010, focused on questions of attention and perception through different immersive devices that involve direct relations between spectators and artists. Her work was presented in numerous festivals and exhibitions in France (Aubervilliers, Noisy-le-Sec), Europe (Salzburg, Brussels) and around the world (Moscow, Tokyo, San Francisco, etc.). Highly invested in teaching, she is regularly invited by different art and dance schools (Beaux Arts, universities), and was a member of the pedagogical committee of SPEAP, master in Arts and Politics (Sciences Po Paris). She is currently working on creating a film in collaboration with the artist Simon Ripoll-Hurier. She teaches at TALM (Angers) while pursuing her choreographic research within the framework of la facultad, a long-term project created with the choreographic artist Catalina Insignares that is supported by the center for artistic research, Bétonsalon.

Acauã Shereya nascida à Fortaleza, was raised by teachers women et par son grand-père artisan. Diplômée en Théâtre par l'IFCE (2009), en Danse par le Curso Técnico em Dança (2012), and realizou PACAP3 in performing arts au Fórum Dança (2019). Elle explore le between des interactions et utilise la «Gambiarra» pour pesquisar as possíveis imagens of Democracy sobre os corpos de performatividade «Cuir» (queer). They try to reposition languages par la vulnérabilité, la confusion, o sonho, le nightmare, o sutil e a obscene. Finalizou o Master em Dança EXERCE no ICI CCN Institut Chorégraphique International CCN Montpellier/França en 2022 avec os projects ALÉM DE VOCÊS, O QUE TEM PRA COMER HOJE? Other than you, what is there to eat today? Et NUAGES CLOUDS NUVENS. Atualmente realiza projetos e dança em Apocalypso um duo com e concepção de Luara Raio, Feijoada by Calixto Neto et It's in the new creation da Choreographer Nadia Beugré em 2023. Artiste accompagné-e par la briqueterie - CDCN du Val-de-Marne 2022/ 2023 et vit à la Maison Rester. Étranger.





# BIBLIOGRAPHIE

## Transitions de l'anthropocène

- × Collectif, *Penser le vivant*, Les liens qui libèrent, 2021.
- × David Abram, *The Spell of the Sensuous: Perception and language in a more than human world*, Vintage, 2012.
- × Baptiste Morizot, *Sur la piste animale*, Actes Sud, 2018.
- × Isabelle Moindrot et Sangkyu Shin, *Transhumanités. Fictions, formes et usages de l'humain dans les arts contemporains*, L'Harmattan, 2013.
- × fahima ife, *Maroon Choreography*, Duke University Press, 2021.
- × emma bigé, *Mouvementements. Écopolitiques de la danse*, La Découverte, 2023.
- × Gerald Siegmund, « [Mobilization, Force, and the Politics of Transformation](#) », *Dance Research Journal* N° 48, 2016.
- × Hanne Seitz, « [As if not human. Practising boredom in the arts](#) », *Performance Research*, 2017.

## La transition au plateau

- × Volmir Cordeiro, *Ex-corpo*, Centre national de la danse, 2020.
- × Alessandra Ronetti, « 'Chromo-culture'. Les danses de la nature de Loie Fuller et la force énergétique de la lumière », *Romantisme* N° 193, 2021.
- × Gabriele Klein et Sandra Noeth (dir.), *Emerging bodies. The Performance of Worldmaking in Dance and Choreography*, Transcript Verlag, 2011.
- × Éliane Beaufils et Eva Holling, *Being-With in Contemporary Performing Arts*, Neofelis, 2018.
- × Bojana Kunst, « [Dance and Eastern Europe: Contemporary Dance in the Time of Transition](#) », in Rebekah J. Kowal (dir.), *The Oxford Handbook of Dance and Politics*, 2017.

## Transition de genre(s)

- × Hélène Marquié, « [Le genre en danse, un concept pertinent et des effets pervers](#) », in Nadia Mékouar-Hertzberg (dir.), *Le Genre, effet de mode ou concept pertinent ?*, Peter Lang, 2016.
- × Sherril Dodds, « Embodied Transformations in Neo-Burlesque Striptease », *Dance Research Journal* N° 45, 2013.
- × Ramsay Burt, « [Traversées transgressives des frontières : genre, 'race' et sexualité dans la chorégraphie contemporaine des années 1970](#) », *Recherches en danse* N° 3, 2015.

## Vers d'autres transitions : la reconversion professionnelle des danseurs

- × Joan Jeffri et David Throsby, « [Life after Dance: Career Transition of Professional Dancers.](#) » *International Journal of Arts Management* N° 8, 2006.
- × Pierre-Emmanuel Sorignet, « [Après la danse, je fais quoi ? Vieillesse et sortie de métier](#) », *Danser. Enquête dans les coulisses d'une vocation*, La Découverte, 2010.
- × L'association suisse [Danse Transition](#) accompagne les danseur-euse-s dans leur transition artistique.

## À la radio

- × Adèle Van Reeth, « [Philosophie de la transition](#) », *Les chemins de la philosophie*, France Culture, septembre 2019.

# INDEX <sup>FR</sup>

Maguy Marin (1951-) est une chorégraphe française. Sa danse théâtrale expose les relations entre les interprètes comme membres d'un groupe social : les corps interagissent avec l'environnement du plateau comme un milieu simultanément accueillant et aliénant.

L'Anthropocène est un terme proposé par Paul Josef Crutzen (météorologue) et Eugene Stoermer (biologiste), qui désigne une époque géologique caractérisée par l'influence significative de l'être humain sur les écosystèmes. Cette notion est discutée par la communauté scientifique, mais largement relayée dans les médias.

mayfield brooks est un-e artiste qui improvise tout en étant Noir-e. Il/elle performe sur scène, enseigne au sein des studios de *Movement Research* (New York), produit des films et des revues.

José Esteban Muñoz (1967 - 2013) est un chercheur américain. Il interroge les normes culturelles et les activismes qui les transgressent. Le *queer*, pensée comme une performance esthétique plutôt que comme une politique identitaire, lui permet de schématiser les relations sociales présentes et à venir.

Abya Yala est le nom choisi par les nations indigènes d'Amérique pour désigner leur territoire. Il signifie « terre dans sa pleine maturité » : son usage par les peuples autochtones participe à construire un sentiment de communauté.

Michel Schweizer (1951-) est un metteur en scène et chorégraphe français. Son théâtre documentaire joue de l'effet de distanciation pour interroger les normes et les phénomènes de communautés : l'usage de la parole en scène participe à représenter les modes d'engagement de l'artiste dans le monde social.

Aimé Césaire (1913 - 2008) est un écrivain et homme politique français. Avec Léopold Sédar Senghor et Léon-Gontran Damas, il fonde le mouvement culturel, littéraire et politique de la *négritude*. Il participe à créer des revues (« L'Étudiant noir », « Tropiques ») et publie *Cahier d'un retour au pays natal* en 1939.

Rulan Tangen est danseuse et chorégraphe ; elle enseigne notamment dans les communautés autochtones et dans de nombreuses universités. Elle pense la danse comme un rituel de transformation, qui agit pour guérir, se métamorphoser ou décoloniser les corps.

Caetano Veloso (1942-) est un musicien brésilien. D'abord chanteur de bossa nova, il développe ensuite le mouvement du *tropicalisme*, qui mêle pop brésilienne, rock & roll et sonorités d'avant-garde pour célébrer la culture afro-brésilienne.

Édouard Glissant (1928-2011) est un écrivain, philosophe et universitaire français. Il publie des romans (*La Lézarde*, 1958), des recueils poétiques et des essais (*Le Discours antillais*, 1981), et développe des concepts tels que la « créolisation » ou « l'antillanité », qui nourrissent une pensée du dialogue des cultures.

Kazuo Ōno (1906 - 2010) est un danseur japonais, connu comme l'un des fondateurs du butô par le solo *Hommage à la Argentina* (1977). Son corps nu et blanc s'abstrait des catégories de genre, du vieillissement et des figures formelles. Il valorise la fragilité et l'épuisement, parfois jusqu'à l'affaissement de la posture érigée.

Anishnaabeg est le nom d'un ensemble de peuples autochtones présents dans la région des Grand Lacs (Canada, États-Unis). Ces communautés claniques organisent rigoureusement les relations interpersonnelles : personne ne peut interférer avec le chemin d'un autre être, sauf en cas de danger immédiat.

The Village Voice est un journal américain, fondé en 1955 et édité jusqu'en 2013. Pensé comme une plateforme pour la communauté artistique new-yorkaise, il publie de nombreuses critiques d'art (musique, danse, cinéma, théâtre, etc.), mais aussi des enquêtes politiques, et s'engage en faveur des droits des homosexuels.

Haptique désigne ce qui est relatif au toucher comme sens exploratoire de la relation du corps à l'environnement. L'haptique englobe les informations cutanées et proprioceptives liées à la motricité tactile.

Jill Johnston (1929 - 2010) est une critique et écrivaine américaine. Dans les années 1960, elle soutient l'émergence de la postmodern dance par ses écrits dans plusieurs revues. Elle s'engage ensuite dans les mouvements féministes et lesbiens, et publie *Lesbian Nation* en 1973.

Maguy Marin (1951-) is a French choreographer. Her theatrical dance exposes the relationships between the performers as members of a social group: the bodies interact with the stage environment as a simultaneously welcoming and alienating milieu.

Mamie Till (1921 - 2003) est une enseignante et militante américaine. Elle est la mère d'Emmett Till, assassiné en 1955 à l'âge de 14 ans après avoir été accusé de flirter avec une femme blanche. L'écho médiatique des funérailles de son fils l'amène à s'engager dans le mouvement des droits civiques. Mamie Till (1921 - 2003) was an American teacher and activist. She was the mother of Emmett Till, murdered in 1955 at the age of 14 after accusations that he had flirted with a white woman. The media coverage of her son's funeral led her to become involved in the Civil Rights Movement.

The Anthropocene is a term introduced by Paul Josef Crutzen (meteorologist) and Eugene Stoermer (biologist), which designates a geological epoch characterized by the significant influence of human beings on ecosystems. This notion is discussed in the scientific community, but widely relayed in the media.

mayfield brooks improvises while Black. They perform on stage, teach at Movement Research's studios (New York), and produce films and zines.

José Esteban Muñoz (1967 - 2013) is an American academic. He questions cultural norms and the activism that transgress them. Queerness, as an aesthetic performance rather than an identity politics, enables him to schematize present and future social relations.

Abya Yala is the name used by the Indigenous people to designate their territory. It means "land in its full maturity": its use by indigenous peoples helps build a sense of community.

Michel Schweizer (1951-) is a French director and choreographer. His documentary work plays with the distancing effect to question norms and community phenomena: the use of speech on stage helps to represent the artist's modes of engagement in the social world.

Aimé Césaire (1913 - 2008) is a French author and politician. With Léopold Sédar Senghor and Léon-Gontran Damas, he founded the cultural, literary and political *Négritude* movement. He participated in creating reviews ("L'Étudiant noir", "Tropiques") and wrote *Cahier d'un retour au pays natal* (1939).

Rulan Tangen is dancer and choreographer; she teaches in indigenous communities (including Native reservations) and in several universities. She considers dance as a ritual of transformation, which acts to heal, metamorphose or decolonize bodies.

Caetano Veloso (1942-) is a Brazilian musician. First a bossa nova singer, he then developed "Tropicalismo", which fused Brazilian pop, rock & roll and avant-garde music to celebrate Afro-Brazilian culture.

Édouard Glissant (1928-2011) is a French author, philosopher and academic. He published novels (*La Lézarde*, 1958), poetry and essays (*Le Discours antillais*, 1981), and developed concepts such as "creolization" or "Antillanité", which takes part in intercultural dialogue.

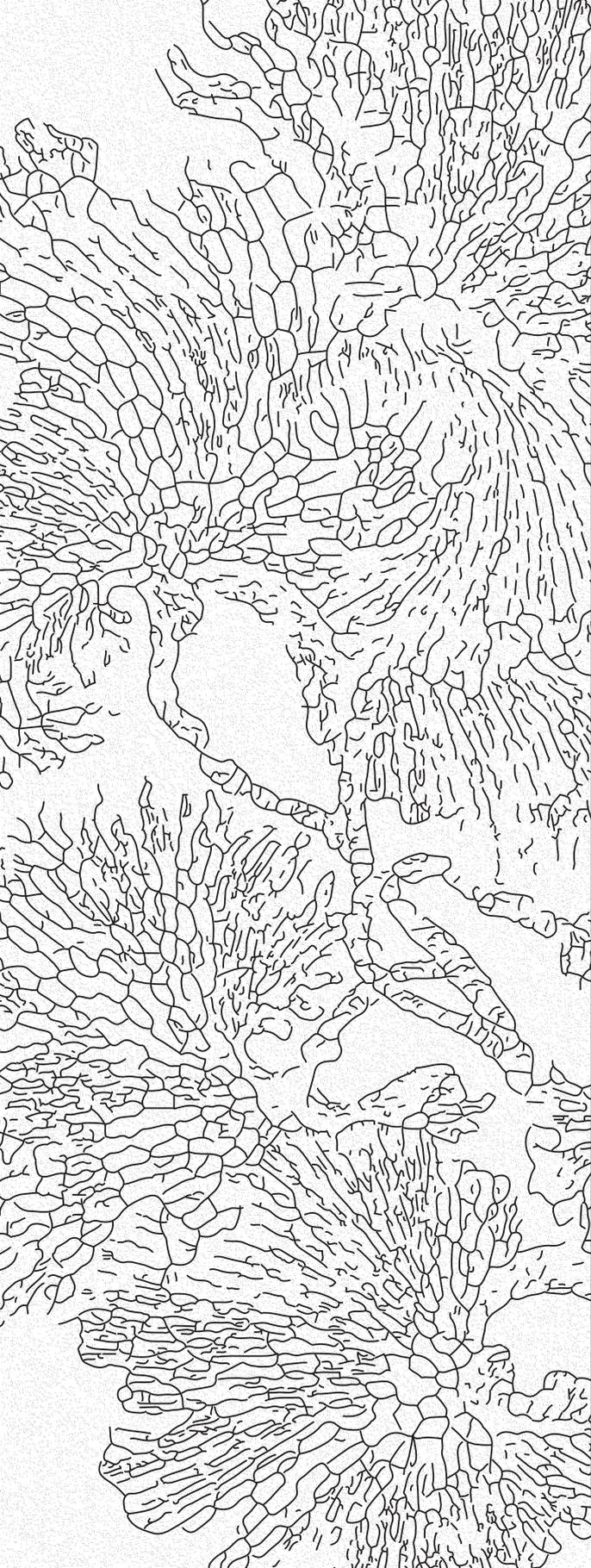
Kazuo Ohno Kazuo Ohno (1906 - 2010) is a Japanese dancer known as one of the founders of butoh. His white, naked body ignores gender categories, formal figures and the aging process. In his solo *Admiring la Argentina* (1977), he values fragility and exhaustion, to the point of collapsing from erect posture.

Anishnaabeg is the name of a group of Indigenous peoples present in the Great Lakes region (Canada, United States). These clan communities rigorously organize interpersonal relations: nobody can interfere with another being's path, except in impending danger.

The Village Voice is an American newspaper, founded in 1955 and published until 2013. As a platform for the New York artistic community, it publishes numerous art reviews (music, dance, cinema, theater, etc.), but also political surveys, and is committed to gay rights.

Haptics refers to what relates to touch as an exploratory sense of the body's relationship to the environment. Haptics encompasses cutaneous and proprioceptive information related to tactile motor skills.

Jill Johnston (1929 - 2010) was an American dance critic and author. In the 1960s, through her writings, she supported the emergence of postmodern dance. She then became involved in the feminist and lesbian movements, and wrote *Lesbian Nation* in 1973.



Cahiers de danse est édité par la briqueterie  cdcn.  
La revue succède à *Repères, cahier de danse*,  
(2003-2021), elle-même héritière d'*Adage* (1979-1995).

Cahiers de danse is published by la briqueterie  cdcn.  
The magazine succeeds *Repères, cahier de danse*  
(2003-2021), itself the heir of *Adage* (1979-1995).

Retrouvez nos précédents numéros sur /  
Find our previous issues on:  
labriqueterie.org  
cairn.info (à partir du numéro 17)  
bnfa.fr (pour aveugles et malvoyants)

---

*fondateur de la publication/founder of the magazine*  
Michel Caserta

*directrice de la publication/director of publication*  
Sandra Neuveut

*rédactrice en chef/editor-in-chief*  
Marisa Hayes puis Céline Gauthier

*comité de rédaction/editorial board*  
Volmir Cordeiro et Émilie Notéris

*conception graphique/graphic design*  
studio Ultragramme

*typographies/typefaces*  
Söhne, Minotaur

*relecture/proofreading*  
Céline Gauthier, Mathilde Galinou  
et Julia Grosjean

---

la briqueterie est subventionnée par le Conseil  
départemental du Val-de-Marne, par la Direction  
régionale des affaires culturelles d'Île-de-  
France et par la Ville de Vitry-sur-Seine.

 vitry-sur-seine

 PRÉFET  
DE LA RÉGION  
D'ÎLE-DE-FRANCE  
Direction régionale  
des affaires culturelles  
d'Île-de-France

 VAL de  
MARNE  
Le Département

---

la briqueterie  centre de développement chorégraphique national du  
Val-de-Marne | 17, rue Robert Degert, 94407 Vitry cedex | 01 46 86 17 61  
accueil@labriqueterie.org | labriqueterie.org

ISSN : 2969-9932 | ISBN : 978-2-9559427