



HAL
open science

Ce qui nous retient de nous toucher

Emma Bigé, Myriam Rabah-Konaté

► **To cite this version:**

Emma Bigé, Myriam Rabah-Konaté. Ce qui nous retient de nous toucher. Piretti Editore. La perspective de la pomme. Histoires, politiques et pratiques du Contact Improvisation, pp.189-204, 2021. hal-03480996

HAL Id: hal-03480996

<https://hal.science/hal-03480996v1>

Submitted on 17 May 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Ce qui nous retient de nous toucher

Myriam Rabah-Konaté et Emma Bigé

Cet article est composé de deux textes qui se rencontrent : l'un, par Myriam Rabah-Konaté, est une auto-théorie écrite depuis un point de vue féministe noir, français et marocain dans les espaces de pratique du Contact autour des années 2020 ; l'autre, par Emma Bigé, est l'histoire d'une performance et d'un Manifeste du Mauvais Contact qui, en 1983 déjà, questionnait les effets-barrières de la race sur la possibilité de la rencontre tactile. Une double enquête depuis la perspective de la peau, des oppressions et des promesses que contiennent les studios où l'on n'hésite pas à mettre sur la table la difficile question de ce qui, malgré nous, nous retient de nous toucher.

Race et corporéité dans le Contact Improvisation. Une perspective noire entre Europe et Maroc

Myriam Rabah-Konaté

Introduction

S'intéresser aux perceptions, sensations et émotions des corps issus de la marge dans les *jams* du Contact Improvisation nous oblige à penser comment la société surgit et influence cet espace, voulu et perçu comme une possible navigation hors de la société. L'ensemble des relations de



hiérarchie et de dépendance qui existent dans la société contribuent à faire des corps marginalisés des exceptions dans de nombreuses sphères. Exception d'abord car leur présence est rare et donc minoritaire. Exception ensuite car leur présence s'apparente presque à un accident, à une erreur : elle est inattendue, incomprise et altère l'ordre existant. D'une certaine manière, le corps marginalisé, par son entrée dans la *jam*, « génère une désorientation dans la manière dont les choses sont organisées ».¹

Si la société maintient certains corps à la marge c'est précisément parce qu'elle en maintient d'autres au centre.² Les espaces du Contact Improvisation n'échappent pas à cette dynamique. En quoi l'expérience des corps racisés dans la pratique du Contact Improvisation est-elle fondamentalement différente de celle des corps blancs ? Comment se penser depuis la marge pour tenter de bénéficier de l'expérience pleine et entière du Contact Improvisation, au même titre que les corps qui en composent le centre ?

Cet article est écrit depuis le regard d'une femme noire française qui a tenté de conjuguer le visible et l'invisible de son corps et de ses identités lors de sa rencontre avec la pratique du Contact Improvisation à Rabat, à Berlin et à Paris. L'autrice enquête sur les formes de violence et de marginalisation qui opèrent dans les espaces de pratique où la blancheur domine. D'une part, car les communautés du Contact Improvisation défendent et portent une vision politique qui peut invisibiliser les dominations raciales et sociales. D'autre part, car cette pratique de danse, en tant qu'elle implique la rencontre tactile et l'improvisation, est un espace particulièrement sensible, où peuvent se matérialiser très concrètement les formes vécues du racisme, en particulier dans l'expérience directe du contact peau à peau, si lourdement chargée des histoires (encore présentes) de l'esclavage et de la colonialité.³ Cet article tentera de décrire ce qui se joue dans la matérialité d'un corps de la marge et dans ce qui le singularise depuis le point de vue d'une personne qui l'investit en dansant.

Notons enfin que cet article est le récit d'une expérience située (en

1 Ahmed Sara, *A Phenomenology of Whiteness*, in « Feminist theory », vol. 8, n. 2, 2007, p. 163.

2 [NdE] hooks bell, *De la marge au centre: théorie féministe*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Noomi B. Grüssig, Paris, Cambourakis, 2017. C'est le mouvement indiqué par ce livre, *de la marge au centre*, qui donne également son titre à cette partie 2, dédiée aux politiques du Contact Improvisation.

3 Cf. Gilroy Paul, *L'Atlantique noir. Modernité et double conscience*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Charlotte Nordmann, Paris, Amsterdam, 2017.

France, en Allemagne et au Maroc), dont la vocation est de nommer certaines expériences négatives vécues au sein des espaces de pratique du Contact Improvisation. Il ne s'agit pas de les généraliser mais plutôt de décrire et d'étudier le vécu contrasté d'un corps stigmatisé (en raison de sa couleur de peau ou de sa provenance géographique) quand il est accueilli dans ces espaces. Par ailleurs, ces vécus contrastés opèrent également pour d'autres corps. À cet égard, il existe dans l'histoire du Contact Improvisation un ensemble de dispositifs d'accueil et d'ouverture à la différence et de luttes contre des formes d'exclusion sociale, notamment autour des questions de capacitisme, mais aussi plus récemment autour des pratiques queer, féministes et des pratiques plus conscientes des questions de consentement,⁴ dont il y a encore beaucoup à apprendre.

Se situer et se choisir comme objet

Le mouvement d'écriture qui m'amène ici à décrire et expliquer mon expérience du Contact Improvisation prend pour objet ma propre personne et mes propres expériences. Il s'agit de densifier, dans la mesure du possible, la compréhension que l'on a des corps racisés dans les espaces du Contact Improvisation, en prenant pour outil le concept d'intersectionnalité (race, genre, classe) et pour terrain auto-ethnographique ma propre expérience. En partant d'un point de vue marginalisé, qui n'entend pas recouvrir toutes les expériences marginalisées, je souhaite m'inscrire dans une compréhension des corps marginalisés qui prend en compte l'héritage historique qui façonne la façon dont on les perçoit, et par conséquent le traitement qu'on leur inflige. Ce mouvement d'écriture est une affirmation forte et assumée de ne pas avoir « le loisir de pouvoir [se] désincarner et penser de façon complètement détachée le monde ».⁵

4 Dans le champ francophone, ces directions activistes sont encore rares, mais on peut notamment se référer aux publications recensées sur le site de l'association grenobloise 1001 Spirales (<https://1001spirales.org/contactotheque/>) et des associations parisiennes L'œil et la main (<http://lolm.eu/dancing-queer/>) et Anqa-danse avec les roues (<http://anqa-danseaveclesroues.fr/>). Sur les questions raciales, à notre connaissance, rien n'a été écrit ou spécifiquement pratiqué en Europe, mais des danseuses nord-américaines comme mayfield brooks (dont l'article *IWB=Improvising While Black* est traduit dans ce volume) ou Andrew Suseno (initiateur d'une *jam* en non-mixité BIPOC et fondateur du collectif ParCon Resilience à New York) mènent un travail remarquable, auquel cet article rend hommage en questionnant certaines spécificités des questions raciales d'un point de vue afropéen et franco-marocain.

5 Soumahoro Maboula, *Le Triangle et l'Hexagone: Réflexions sur une identité noire*, Paris, La Découverte, 2020, p. 22.



La tentative de restitution de l'expérience fondatrice qu'a été ma rencontre avec le Contact Improvisation dans ma pratique du mouvement passe de façon incontournable par une prise de conscience de l'ensemble des représentations et projections qui pèsent sur ma corporéité : comment ces projections, qui reposent sur une compréhension épidermique/pigmentaire de ma présence dans les espaces de pratique du Contact Improvisation, entrent-elles en jeu dans mon expérience de la forme ? Quelles sont les stratégies concrètes que j'adopte pour tenter de naviguer à la marge du centre dans ces espaces ? Ces représentations m'échappent tant qu'elles conditionnent mes comportements. Elles me placent à la marge d'une pratique pleine et assumée du Contact Improvisation, et contribuent ainsi à m'en écarter et à renforcer ma marginalisation. Comment palier à ces exclusions ?

Le visible et l'invisible d'un corps racisé dans les marges de la France

Rencontrer le Contact Improvisation à Rabat, pratique qui venait tout juste de faire son apparition au Maroc, a été singulier à bien des égards. D'abord, car cette forme de danse, inventée aux États-Unis, est extrêmement répandue en France et que j'aurais pu la découvrir là-bas. Ensuite, car ma relation première au Maroc se situe dans ma filiation maternelle. Je suis une enfant d'immigré.e.s. Je suis marocaine et noire. Ma compréhension du Maroc, depuis la France, se situe à la marge de Paris, en banlieue. Comprendre ma place dans le Contact Improvisation en tant que française et minorité, depuis le Maroc, c'est reconnaître les inconforts de mon identité française, « mon pays natal ambigu ».⁶

Une fois ces éléments posés, il est important d'aborder les dimensions visibles de mon corps et donc ce qui présuppose de mes identités, à savoir être une femme et être noire, et leurs dimensions invisibles, être française et être marocaine. Bien que je sois convaincue que ces quatre dimensions me définissent en partie, j'observe des disqualifications quotidiennes et multiples de mes facettes « invisibles ». L'objet de mon raisonnement ici n'est pas d'expliquer les raisons de ces disqualifications. Il s'agit de les mentionner afin de comprendre le contexte de ma corporéité et la façon dont je suis perçue par la société marocaine. Cela influence donc ma pratique du Contact Improvisation dans ce pays et l'état de corps qui m'habite sur ce territoire. Entre les projections sur mon corps, s'appuyant sur mes identités visibles, et la nécessité de me

⁶ *Ibidem*, p. 35.

justifier constamment sur mes identités invisibles, qui relèvent donc de l'impensé, j'ai pris conscience du coût cumulé au quotidien de porter sur mon corps ces identités.

Ces questions sont des clefs importantes pour comprendre ce que cela implique pour moi de danser cette danse qui, comme l'écrit son fondateur, « impose un mode de mouvement relâché » dont le « point de concentration fondamental » est de « méditer sur les lois physiques liées à nos masses : la gravité, l'impulsion, l'inertie et la friction ».⁷ Combien de couches sociales, géographiques, raciales, sont impliquées dans ma présence dans le monde ? De quels modes d'accès est-ce que je dispose pour pouvoir librement « méditer sur les lois physiques liées à ma masse » quand tant d'histoires s'attachent à mon entrée dans l'espace de pratique ? Ma situation, à l'intersection de multiples géographies et identifications raciales, me place dans une posture d'auto-interrogation incessante, à la fois intenable mais aussi pleine de ressources pour penser en dehors de cadres identitaires restreints.

Mon expérience du Contact Improvisation depuis Rabat

Le Contact Improvisation au Maroc doit son existence à Nezha Rondali (alias Lisa Dali) qui a contribué à le développer depuis Casablanca, puis Rabat, à partir de 2014 à travers l'association et la compagnie *Irtijal* (improvisation en arabe). Artiste maroco-française, elle a initié sa propre formation en Contact improvisation au gré de nombreux voyages. Elle a eu l'opportunité d'intégrer différents groupes de « laboratoire artistique » au Massachusetts (Earthdance), à Montréal, à Madrid ou encore à Montevideo (Uruguay) avant de s'installer au Maroc. Lisa Dali décrit *Irtijal* comme « un collectif éphémère qui, pour chacune de ses actions, crée le lien entre des personnes, excluant les préjugés touchant le genre, l'appartenance sociale et culturelle ».⁸ *Irtijal* propose ainsi des ateliers parents-enfants, des ateliers en non-mixité ou encore des ateliers mêlant Contact Improvisation et environnement urbain. La compagnie, qui mêle des danseurs de différents horizons à la fois professionnels et amateurs, développe depuis 2016 des performances de danse improvisation qui invitent « le public à se questionner sur des thématiques engagées, notamment la question du genre, des féminismes, de l'environnement, la place des êtres humains dans la ville, etc. » à l'instar de la performance « Zanka Dyalna » (« la rue est à nous »)

⁷ Paxton Steve, *Une définition*, in « Contact Quarterly », vol. 5, n. 2, Winter 1979, p. 26.

⁸ <https://lecube-art.com/artiste/irtijal/>.



réalisée en 2016 dans la ville de Casablanca. La compagnie mène aussi des « actions de proximité, basées sur les principes d'expérimentation artistique, sociale, environnementale et sur 'ce qui existe déjà' »⁹ et tisse de forts liens entre les Amériques, l'Europe et l'Afrique du Nord en invitant des praticien.n.es de ces différents continents au Maroc.

J'ai conscience que découvrir le Contact Improvisation dans un pays non-occidental est atypique. Le Maroc ne constitue pas un centre historique de cette pratique. Pour autant, il y avait quelque chose de puissant dans le fait de pouvoir intégrer au Maroc un tel espace culturel et artistique porté majoritairement par des racisé.e.s, dans un pays important au regard de mon histoire personnelle. Une occasion pour moi de compliquer mon positionnement en tant qu'afropéenne au Maroc, de démêler des liens supposés, acquis ou fragiles que j'entretiens avec ce pays. La proximité affective que j'ai avec le Maroc et la composition multiculturelle des *jams* a contribué à ne pas focaliser mon attention, comme cela se produit pour moi en Europe, sur le fait d'être la seule femme noire dans ces espaces. Quand bien même le racisme systémique ne laissait pas d'être violent dans les rues de Rabat, au croisement et à l'intersection du patriarcat, l'espace créé par Lisa Dali, construit sur la base d'une forte connaissance mutuelle entre les danseur.euse.s, a toujours été source d'épanouissement et de riches découvertes dans mes expériences.

L'espace suscité par Lisa est plurilinguiste : nous jonglons du *darija* (arabe dialectal marocain), au français en passant par l'anglais ou encore l'espagnol. Nous composons avec la langue la plus accessible au regard de l'espace multiculturel que nous investissons. La diversité réunit dans ses *jams* nous oblige à développer une attention toute particulière à l'autre. Lisa n'hésite pas à rappeler le sens de sa présence au Maroc et à renverser les stéréotypes sur le contact au Maroc, une société où le contact physique serait proscrit, mal vu ou compliqué. Comme elle l'écrit dans un article paru dans *Contact Quarterly*, au moment où elle a décidé d'emménager et d'enseigner le Contact Improvisation au Maroc, ses collègues européens l'interrogeaient : « les musulmans/les africains trouveront-ils des contextes sécurés et paisibles pour danser le Contact Improvisation ? Comment les hommes marocains, qui ont été élevés dans une culture stricte en matière de genre, réagiront-ils au contact « centre à centre » avec les femmes ? Et comment les femmes réagiront-elles ? Mon côté français comprenait cette interrogation, mais mon côté

⁹ *Ibidem*

marocain savait que ce serait possible et beau. »¹⁰ Elle aime ainsi à rappeler ce que le toucher représente, à le redéfinir et à le transformer, sans présupposer ce dont la culture marocaine du toucher est capable. Sa salle de *jam* est un espace très ouvert, mêlant rire, complicité et percussions corporelles. Ma pratique du contact en duo avec des danseurs issus du *breakdance* ou des arts du cirque a été particulièrement marquante dans mon expérience du mouvement à Rabat. Ces rencontres corporelles ont été de vrais bouleversements tant physiques, sur le plan de la gravité, du rapport au poids de l'autre et à mon propre corps, que personnels. La grande générosité de ces échanges m'a permis d'aborder avec beaucoup plus de liberté ma projection dans l'espace et a renversé de nombreuses conventions dont j'ai hérité dans mon éducation corporelle et physique à travers la gymnastique, une forme d'excellence athlétique où la tenue du corps individuel prime sur le partage du poids et la rencontre avec l'autre.

Au cœur de la marge depuis l'Europe

Un des forts paradoxes dans l'expérience des racisé.e.s en Europe tient au fait de ne pouvoir passer inaperçue tout en étant invisibilisée. Nous évoluons dans un espace qui rend « remarquable l'apparaître de certains corps plutôt que d'autres ». ¹¹ Je pense ainsi mon expérience du contact de façon radicalement différente depuis l'Europe, d'autant plus depuis la France. Car ces espaces sont fondateurs dans ma socialisation, dans mon éducation. Mon ancrage y est très fort et ces espaces ont construit une grande partie de mes imaginaires.

J'ai senti ma relation au Contact Improvisation se fragiliser depuis Paris et Berlin, dans des contextes quasi-exclusivement blancs et socialement privilégiés, où il m'était difficile de me définir et de me présenter à autrui. Lors d'une jam de Contact Improvisation à Berlin, autour d'un cercle de parole où il nous a été demandé de nous présenter brièvement, il m'était difficile de fixer strictement ce que j'allais répondre à la question « d'où viens-tu ? ». Cette question n'est pas anodine pour un.e racisé.e. Notre réponse peut être invalidée ou discutée. Non pas qu'il me soit agréable d'énumérer mes ascendances et mes origines géographiques ainsi qu'ethno-raciales, mais j'appréhende ces moments de présentation car ils peuvent fixer des éléments cruciaux pour m'approcher dans ma

¹⁰ Rhondali Nezha, *From "Improvie" to "Irtijal": Bringing CI to Morocco*, in « Contact Quarterly », vol. 41, n. 1, Winter/Spring 2016, s.p.

¹¹ Ahmed S., *A Phenomenology of Whiteness* cit., p. 163.



personne et ma corporéité. Il s'agit donc de trancher quant à ce qui me définira aux yeux d'un groupe homogène racialement, à la différence du contexte multiculturel auquel j'étais exposée au Maroc. En arrivant dans certains espaces de pratique européens, je me suis retrouvée confrontée à ma géographie et à mon histoire, qui se retrouvaient à peser sur mon corps. Là où précisément la *jam* est censée m'inviter à être une masse, à être un poids, à être une peau sensible, les projections raciales faisaient écran.

C'est depuis Berlin, puis Paris, que j'ai pu vivre et ressentir « la manière dont la blancheur fonctionne comme une habitude, et même comme une mauvaise habitude, qui sert d'arrière-fond aux comportements sociaux ». ¹² Les moyens de cette mauvaise habitude sont connus : exotisation et sursexualisation du corps, disqualification des corps non-blancs et hyperviolence exercées sur eux. ¹³ Le Contact Improvisation est une pratique concrète qui met en jeu la confrontation peau à peau, corps à corps des partenaires. Dans ces relations, le racisme et le sexisme peuvent prendre place. C'est ce qui s'est passé pour moi en Europe, et à de nombreuses reprises. Le Contact s'appuie sur une matérialité corporelle où, dans mon cas personnel, un ensemble d'agressions racistes et sexistes ont pris place.

Pour donner un exemple précis : je suis dans une *jam* à Berlin et je rencontre un corps blanc ; je ressens à la fois de la curiosité et de l'intrusion ; le corps blanc m'attrape les cheveux et expérimente différents types de touchers sur eux. J'ai des cheveux frisés, je suis une femme noire : les cheveux frisés sont un objet de fierté noire ; mais aussi de prédation blanche. Ce que je ressens c'est ceci : un corps blanc et masculin assouvit un désir pour une texture qui ne lui est pas familière. Il est possible que d'autres choses aient été intentionnées. Mais l'histoire complexe et violente des contacts entre peaux noires et masques blancs est telle que cette exotisation de mon corps hante nos relations. ¹⁴

À la suite de rencontres physiques relevant de ces registres, j'ai développé des stratégies d'évitement et d'isolement, à la fois physiques et mentales, venant me placer à la marge des *jams* de Contact Improvisation. En

¹² *Ibidem*, p. 149.

¹³ Dorlin Elsa, *Se défendre: Une philosophie de la violence*, Paris, La Découverte, 2017.

¹⁴ Fanon Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Paris, La Découverte, 1952, p. 186 : « Vais-je demander à l'homme blanc d'aujourd'hui d'être responsable des négriers du XVIIème siècle ? Vais-je essayer par tous les moyens de faire naître la Culpabilité dans les âmes ? La douleur morale devant la densité du Passé ? Je suis noir et des tonnes de chaînes, des orages de coups, des fleuves de crachats ruissellent sur mes épaules. Mais je n'ai pas le droit de me laisser ancrer. [...] Je ne suis pas esclave de l'Esclavage qui déshumanisa mes pères. »

adoptant d'abord une posture d'observation, en investissant ensuite les angles morts de la *jam* et en répondant le moins possible aux regards. J'ai ensuite cherché à m'échapper des pratiques de danse à deux trop invasives dans ma corporéité, là où j'avais été amenée à appréhender ma corporéité et celle d'autrui comme un espace d'échange original et nouveau au Maroc. J'ai fini par m'exclure d'une pratique pleine et épanouie du Contact, des corps blancs m'ayant exclu d'un espace que je croyais respectueux, fondé sur l'empathie et le respect. L'épuisement et la peur de heurter autrui, sentiment d'autant plus renforcé que j'avais subi dans mon corps des formes de contact profondément inconfortables, m'ont ainsi décidé à n'investir que des espaces de Contact Improvisation strictement délimités et en non-mixité choisie.

Conclusion

Malgré ou à cause des potentiels d'ouverture que représente la pratique, les espaces du Contact Improvisation peuvent agir comme des sas de réactivation d'un ensemble de comportements qui violent le consentement et la dignité de certains corps marginalisés dans la société. Ils permettent de rappeler avec force le « paradoxe minoritaire » ¹⁵ qui pèse sur les corps racisés : comment rester invisible pour échapper aux torts qui les affectent et tout en maintenant visibles leur identité et leur dignité ? Comment être « sans que cela soit vu comme suspect, ou étrange » ? ¹⁶ Comprendre et accepter le caractère racial des projections qui sont adossées à mon corps et à sa matérialité est un exercice que j'ai maintes fois dû mener dans les différents espaces sociaux que je traverse et habite. L'espace du Contact Improvisation me semble être différent de ces espaces en ce qu'il recouvre un endroit où les corps décident et souhaitent se lier dans un langage différent, plus vécu et plus sensible. Un espace plus difficile à maîtriser également.

Si on considère que « les espaces prennent la forme des corps qui les habitent », ¹⁷ alors il me semble important de souligner que les corps blancs des *jams* que j'ai traversées à Paris ou Berlin ne prennent pas la mesure de la place qu'ils investissent et du centre qu'ils dominent. Dans certaines des *jams* que j'ai fréquentées, les corps blancs ne semblaient

¹⁵ Fassin Éric, *Les couleurs de la représentation. Introduction*, in « Revue française de science politique », 2010/4, vol. 60, p. 655-662.

¹⁶ Ndiaye Pap, *La condition noire: essai sur une minorité française*, Paris, Calmann-Lévy, 2008.

¹⁷ Ahmed, S., *A Phenomenology of Whiteness* cit., p. 157.



pas questionner leur présence au prisme de ce qui pèse pour les corps racisés, de leur vécu et du système qui façonne leur expérience du réel. D'autres espaces existent, qui soutiennent autrement la conscience des hiérarchies et des privilèges que véhicule la société. À cet égard, il me semble que le dialogue entre les corps racisés et les corps *queer* (l'un n'excluant pas l'autre) est puissamment porteur pour l'ensemble des corps qui composent les espaces du Contact Improvisation. Ce dialogue affine et renforce le regard que l'on peut porter sur les corporéités dans la pratique. Il permet d'ériger en exigence l'inclusivité à l'égard des marges et de ne jamais se satisfaire ce qui est confortable pour le centre. C'est un espace d'exploration que j'ai pu investir à Berlin, en marge de *jams* traditionnelles, à travers des groupes de parole et de soutien en non-mixité entre corps marginalisés où les participants étaient invités à partager leurs ressentis et leurs vécus. De tels espaces m'ont permis de réfléchir à d'autres marges que les miennes, à d'autres hiérarchies, à les penser en complément et en dissociation. Ils m'ont également permis, concrètement, de réinvestir des complicités et des alliances entre corps marginalisés au sein même de la *jam* (y compris traditionnelle) et de ressentir un soulagement corporel et physique dans mon appréhension du contact.

Me penser depuis la marge me pousse à m'épaissir pour ne pas me déliter. La fragmentation et le sentiment de se séparer de soi par le jeu de la performance de la race dominante et la silenciation de sa marginalité est une réalité puissante pour les corps racisés. En existant à la marge, dans les angles morts et dans les silences, il est primordial de composer depuis cet espace étriqué pour tisser des alliances puissantes, exigeantes et rétributives.

Des contacts de travers

Emma Bigé

En 1983, Ishmael Houston-Jones et Fred Holland dansent dans l'Église de St-Mark à New York aux États-Unis une pièce intitulée *Untitled Duet (or Oo-Ga-La Dance)*, dont la partition est un manifeste tenu secret (il ne sera révélé que quelques décennies plus tard), *The Wrong Contact Manifesto* :

Nous sommes Noirs. // Nous porterons nos vêtements habituels (et non des survêtements). // Nous porterons des docks : Fred, des chaussures de chantier / Ishmael, des bottes militaires. // Nous parlerons en dansant. //

Nous nous interrompons l'un l'autre et le flux pourra bien aller se faire foutre. // Nous utiliserons de la musique enregistrée, des sons extraits de films de Kung Fu montés en boucle par Mark Allen Larson. // Nous éviterons le contact physique la plupart du temps.¹⁸

La pièce est présentée à l'occasion du onzième anniversaire de la création du Contact Improvisation, où les deux danseurs se proposent donc de faire un contact « de travers ». La scène est celle d'une réunion : la famille, la « communauté » du Contact est réunie pour célébrer sa propre existence. Et voilà deux danseurs qui acceptent l'invitation, mais se proposent (secrètement, pour eux-mêmes, sans même le dire aux autres) d'y jouer le rôle de rabat-joies : ils vont pratiquer la « mauvaise sorte » de Contact, « et le flux pourra bien aller se faire foutre ». Mais que font-ils de travers exactement ? Et en quel sens ce « travers » leur permet-il justement de continuer à faire du Contact ?

Le Contact Improvisation repose sur un don mutuel que se font les partenaires qui dansent ensemble : iels s'offrent une occasion de se désapprovisionner. Voilà l'activisme au travail : remettre en cause le déjà-su, le déjà-fait, le prêt-à-danser. Une des provisions dont ils suspendent l'usage ? Le sol. Les danseuses jouent à sauter dans les airs, on l'a dit, à se déséquilibrer, à perdre leurs repères : iels se plantent au bord de la chute (*you could decide to fall, but not yet*, « tu pourrais décider de tomber, mais pas encore », dit souvent Paxton), et c'est de là que vient leur rencontre. Voilà une manière radicale d'aborder la « zone de contact » entre deux masses : non pas venir au contact depuis mes savoirs, depuis mes étaiements, depuis ce qui me structure ; mais au contraire, venir au contact depuis ma précarité. Assurément, cette précarité est toute artificielle, et suppose même, on y reviendra, une certaine sécurité (sociale, culturelle, psychique, somatique) qui garantit qu'on puisse ainsi se mettre en danger dans la rencontre à l'autre. Mais voilà tout de même ce qui se célèbre et s'apprête dans le duo de Contact Improvisation : nous nous touchons les unes les autres en nous désapprovisionnant ; nous ne nous touchons pas depuis les territoires que nous habitons et les habitudes qui s'y attachent, nous nous touchons depuis le futur-qui-vient.

Il y a bien des interdits, il y a bien des chorégraphies qui pèsent sur le

18 Holland Fred - Houston-Jones Ishmael, *Wrong Contact Manifesto*, [1983] ; mis en ligne sur <https://vimeo.com/114657723> le 16 décembre 2014 dans la section commentaire d'un extrait du film de la performance *Oo-Ga-La Dance* donnée à l'occasion du festival *Contact at 10th and 2nd*, Danspace Project, NYC, 1983.

toucher et qui peuvent être interrogées dans cette danse. De fait, depuis les débuts du Contact Improvisation, une remarquable intersection d'attentions aux privilèges et aux différentes capacités perceptives ont été travaillées qui questionnent et cherchent antidotes à ces interdits tactiles. Ainsi, dès les années 1980, Paxton se lie avec Anne Kilcoyne pour travailler avec des personnes aveugles ou mal-voyantes en Angleterre, contribuant à fonder l'association *Touchdown Dance*, encore active aujourd'hui.¹⁹ À la même époque, Karen Nelson et Alito Alessi entreprennent les débuts de *Danceability*, une pratique (devenue une formation) qui interroge les différentes mobilités des corps humains, invite et invente aux côtés de danseurs comme Alan Ptashek et Bruce Curtis des manières de danser avec les roues des fauteuils roulants et avec « tout l'éventail des capacités physiques ».²⁰ Quant aux questions *queer* et féministes, elles jouent un rôle important dès les débuts de la forme, même si elles ne commencent à recevoir leur pleine visibilité (dans les festivals, dans *Contact Quarterly*) qu'au milieu des années 1990.²¹ Dans ces croisements intersectionnels des micropolitiques du Contact Improvisation, les questions raciales ont longtemps été à l'arrière-plan (comme l'atteste le secret tenu sur le *Wrong Contact Manifesto*), et c'est notamment les collaborations de mayfield brooks et Karen Nelson autour d'*Improvising While Black* qui ont mis en avant l'importance des chorégraphies raciales et coloristes qui affectent la possibilité du toucher, ouvrant un chantier aujourd'hui partagé par de nombreuses communautés de Contact.

Parmi les outils pratiques sollicités, on trouve des jams en non-mixité, des espaces où les enjeux intersectionnels (race, genre, classe) sont déclarés objets d'attention (avec à New York par exemple la signature d'un *Race Conscious Jam Community Agreement*), et des pratiques telles que le ParCon Resilience, un mixte de Parkour et de Contact Improvisation qui interroge l'environnement urbain et travaille à intégrer différentes cultures du mouvement dans un climat attentif aux enjeux raciaux dans l'accès à la danse.²² Au plan théorique, il existe, depuis le début du XX^e

19 Paxton Steve - Kilcoyne Anne - Mount Kate, *On the braille in the body: an account of the Touchdown Dance Integrated Workshops with the Visually Impaired and the Sighted*, in « Dance Research », vol. 11, n. 1, 1993.

20 Alessi Alito - Ptashek Alan - Nelson Karen, *Dance with Different Needs*, in « Contact Quarterly », vol. 13, n. 3, Fall 1988 ; Herman Amanda - Chatfield Steven, *A Detailed Analysis of DanceAbility's Contribution to Mixed-abilities Dance*, in « Journal of Dance Education », vol. 10, n. 2, 2010.

21 Cf. notamment les deux numéros *Focus on Sex and Sexuality* de « Contact Quarterly », vol. 21, n. 1 et 21, n. 2, au printemps et à l'automne 1996.

22 Sur tous ces points, cf. Beckwith Dean - Fontanesi Cecilia - Steptoe Javaka - Suseno

siècle au moins, un puissant appareil critique qui s'est développé au sein et malgré les empires « post-coloniaux » et qui permet de rendre compte des effets du partage racial du monde sur les mouvements. Sans prétendre, dans ce post-scriptum, proposer une analyse exhaustive de la question, on peut renommer deux analyses célèbres, auxquelles Myriam Rabat-Konaté fait allusion dans son texte.

La première de ces analyses, et l'une des plus anciennes dans le champ des études décoloniales francophones est celle de *Peau noire, masques blancs*, où le philosophe et psychiatre martiniquais Frantz Fanon montre combien la lecture raciale de la pigmentation est, parmi bien d'autres, un puissant opérateur d'interdits tactiles : comment certaines patientes blanches peuvent acquérir des « délires du toucher », se lavant les mains compulsivement, après avoir été mises en contact d'une autre personne racisée ; comment certains refusent d'être touchés par un médecin noir – « avec eux on ne sait jamais, il doit avoir de grandes mains et puis il est certainement brutal », cite Fanon.²³ Autrement dit, *Peau noire, masques blancs* enquête sur la distribution raciale, classiste et genrée du tactile, qui place certains épidermes ensemble (qui les met en contact les uns avec les autres) et qui organise l'intouchabilité des autres : il examine la manière dont les « masques blancs » agissent comme des carapaces qui se dressent entre les corps ; non que les corps soient blancs, donc, mais qu'ils sont blanchis, grimés de blancs, et que cette opération de blanchiment se présente comme une anesthésie tactile.

Peau noire, masques blancs se conclut par une série de questions et une prière : « Pourquoi tout simplement ne pas essayer de toucher l'autre, de sentir l'autre, de me révéler l'autre ? / Ma liberté ne m'est-elle donc pas donnée pour édifier le monde du Toi ? / À la fin de cet ouvrage, nous aimerions que l'on sente comme nous la dimension ouverte de toute conscience. / Mon ultime prière : / Ô mon corps, fais de moi toujours un homme qui interroge ! »²⁴ Voilà la situation dans laquelle nous sommes « jetées », comme disent les phénoménologues existentialistes dont Fanon s'inspire : une situation où nos corps sont lestés et caparaçonnés de leurs histoires, et c'est pourquoi Fanon en appelle à refuser l'immobilisation et la séparation, à emprunter la voie d'une activation musculaire et

Andrew, *PARCON*, in « Contact Quarterly », vol. 41, n. 2, Summer/Fall 2016, « Contact Newsletter », s.p. ; disponible en ligne sur <https://contactquarterly.com/contact-improvisation/newsletter/index.php#view=parcon>.

23 Fanon F., *Peau noire, masques blancs* cit., p. 130.

24 *Ibidem*, p. 208.

sensible (toucher, sentir, me révéler (à) l'autre) qui me conjoigne à mes congénères, et me fasse renier *en corps* les lois de la proximité raciale qui définissent certains corps comme intouchables. Dans *Les Damnés de la Terre*, Fanon dira encore l'importance du « corps à corps » révolutionnaire pour « désintoxiquer »²⁵ les colonisés-es du régime individualiste et différentialiste : c'est uniquement en faisant corps (dans la lutte), dit Fanon, qu'on se rend capable de dépasser l'insistance à séparer les corps à raison de leurs pigmentations.

Cette question de la proximité est structurante dans l'analyse de la philosophe britannique-australienne Sara Ahmed (à laquelle Myriam Rabat-Konaté fait aussi appel), qui note que la race n'est pas tant affaire de similarité (comme le prétend le racisme différentialiste, qui insiste sur de prétendus critères morphologiques, génétiques ou culturels), que de contact et de contiguïté.

Une expression m'a toujours intriguée : c'est celle qui dit qu'on « se ressemble comme deux gouttes d'eau » ou en anglais, *like two peas in a pod*, « comme deux pois à écosser dans leur pot ». Qui a jamais écoscé des pois sait, bien sûr, qu'il n'y a pas un seul pois qui ressemble à un autre pois, et les voir comme ressemblants c'est déjà décider de passer au-delà de certaines différences cruciales. Mais c'est le pot, et non les pois, qui m'intéresse ici. Ce que suggère l'expression en anglais, c'est que la ressemblance est un effet de *la proximité au sein d'une résidence partagée*. Il ne s'agit pas ici simplement d'opposer culture et nature (où le pot serait un appareil d'acculturation) : ce serait simplifier à outrance la logique de la causalité (en affirmant que le pot est cause des pois). Plutôt, il s'agit de noter que la proximité des pois entre eux, de même que l'intimité de leur lieu de résidence, qui les entoure comme une peau, donne leurs formes aux pois. L'identité des pois n'est pas « dans » les pois, ni « dans » le pot ; elle est un effet de leur contiguïté, de la manière dont ils se touchent les uns les autres et s'enveloppent les uns les autres. Ou, si nous disons que les pois « partagent » le pot, alors disons aussi que le « pot » génère ce qui est « partagé » non seulement au sens de ce qui est possédé en commun, mais également au sens de ce qui est divisé ou distribué en parts égales. Dans le cas de la race, on pourrait dire que les corps en viennent à être vus comme « semblables » (par exemple, lorsqu'ils « partagent la blancheur » comme « caractéristique ») en raison de leur proximité, en raison des « choses » qui sont déjà « en place ».²⁶

25 Fanon Frantz, *Les damnés de la terre*, [1961], Paris, La Découverte, 2002, pp. 90-91.

26 Ahmed Sara. *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*, Durham (NC), Duke University Press, 2006, pp. 123-124.

Autrement dit, la ségrégation sociale-géographique est un opérateur de production raciale dans la mesure où elle est un opérateur de rapprochement tactile : elle crée des solutions de contiguïté entre certaines personnes plutôt que d'autres, contiguïté qui les fait apparaître comme semblables, qui les tisse comme une même peau, comme un même épiderme, comme un même pigment, qui exclut la proximité d'autres pigments plus clairs ou plus foncés, selon une distribution coloriste des contacts.

Les peaux du Contact Improvisation sont, elles aussi, socialement chorégraphiées par cette distribution inégale des contacts. C'est ce qui faisait dire à la danseuse Karen Nelson qu'elles sont des peaux « révolutionnaires ». « Les personnes qui pratiquent le Contact sont des révolutionnaires. Nous nous entraînons à l'art de toucher le sol. Nous apprenons à nous unir aux forces de la Terre. Nous sentons nos corps. Nous touchons les autres. [...] Les tissus de nos corps s'amollissent et se relâchent. Nos défenses tombent. Nous nous ouvrons. »²⁷ À partir de cette révolution, on peut faire retour à la pièce de Ishmael Houston-Jones et de Fred Holland. Nous sommes en 1983, voilà onze ans que la pratique s'est affûtée, et quel est le manifeste qu'écrivent Houston-Jones et Holland ? C'est un manifeste qui dit : nous avons besoin de faire du « mauvais contact » ; nous avons besoin de faire un Contact Improvisation de travers. Ils ne disent pas : nous avons besoin d'arrêter de faire du Contact Improvisation ; ni nous avons besoin de faire un autre Contact Improvisation. Bien plutôt, leur proposition est : nous avons besoin, pour faire du Contact Improvisation, de le faire de travers ; nous avons besoin de ne pas y arriver, d'en refuser le flux et l'évidence.

La première phrase de leur *Manifeste du Mauvais Contact*, « Nous sommes Noirs », commence par ouvrir une brèche dans la révolution du toucher, non pas pour l'interrompre (voilà les antiracistes, voilà les queer, voilà les féministes rabats-joies...), mais pour la creuser, pour insister : le travail ne sera pas terminé tant qu'on n'aura pas envisagé les conditions sous lesquelles « les corps peuvent s'ouvrir »²⁸ les uns aux autres, tant qu'on ne se sera pas demandé ce que ça fait d'être lus comme « deux hommes Noirs exposés ensemble dans un espace majoritairement

27 Nelson Karen, *La révolution par le toucher* [1996], traduit de l'anglais (États-Unis) par Florence Corin, in « Nouvelles de danse », n. 38-39, 1999, p. 123.

28 Houston-Jones Ishmael - Hennessy Keith, *Our Own AIDS Time: Keith Hennessy and Ishmael Houston-Jones in Conversation*, in « Open Space », 9 février 2017 ; disponible sur <https://openspace.sfmoma.org/2017/02/our-own-aids-time-keith-hennessy-and-ishmael-houston-jones-in-conversation/>



occupé par des blancs », et quelles ressources il est nécessaire de déployer pour ne pas être saisissable selon ces seules catégories raciales, en « passant de l'acrobatie, aux arts martiaux, à la lutte ; du tonus relâché de l'abstraction post-moderne à des postures mains-levées-ne-tirez-pas ; de la conversation auto-référentielle à la violence ou à une tendresse charnelle ». ²⁹ Comment la race, comment le genre, comment les sexualités et leurs exclusions entrent-ils en jeu dans les touches que nous nous adressons ? Le Contact Improvisation propose de dire : nous sommes de pures masses, nous nous jetons dans les airs et nous pouvons étudier l'effet de la gravité sur nos gestes. Mais qu'en est-il de l'autre gravité ? Qu'en est-il des attractions/répulsions qui sont vissées aux masses et les empêchent de tomber les unes sur les autres ? Autrement dit : qu'est-ce qui nous retient de nous toucher ?

Voilà certaines des questions que Myriam Rabah-Konaté étudie dans le texte qui précède, et qui l'inscrivent dans la lignée fugitive, et même tenue secrète pendant longtemps, du *Manifeste du Mauvais Contact* et de ses promesses.

29 Houston-Jones Ishmael - DeFrantz Thomas, *E-mail Exchange* [2005] ; disponible sur The Herb Alpert Award in the Arts, 2016 Artist Archive, <https://herbalpertawards.org/artist/chapter-two-6>



IWB = Improvising While Black écrits, INterventions, interruptions, questions

mayfield brooks
avec une interview par Karen Nelson¹

IMPROVISING WHILE BLACK est un projet de danse interdisciplinaire et une expérimentation en danse improvisée. Le projet de IWB s'est déployé depuis une expérience personnelle de mayfield brooks : celle d'avoir été « racialement profilée » au volant de sa voiture/DWB = Driving While Black² à San Francisco, en Californie.

Le projet consiste en une enquête multi-niveau qui porte sur le mouve-

ment et sa création spontanée, sur la représentation raciale et sur la survie. Il vit au milieu des « épaves » de nos rêves collectifs et des désirs pour un futur réel ou imaginé.

IWB consiste également en une série d'INterventions Créatives – par exemple : un zine et des projets participatifs communautaires – qui cherchent à rompre avec la logique coloniale, la violence anti-noire et tous ces espaces qui perpétuent la

1 Article original : *IWB = Improvising While Black. writings, INterventions, interruptions, questions by mayfield brooks, with interview by Karen Nelson for CQ*, in « Contact Quarterly », vol. 41, n. 1, Winter/Spring 2016, pp. 33-39.

2 [NdT] *Driving While Black* est une expression construite sur la formule *driving while intoxicated*, « conduite en état d'ivresse », où la noirceur (*while black*) remplace donc une conduite illégale (l'alcool au volant, *while intoxicated*). L'expression désigne ainsi la manière dont la couleur de peau tend à être criminalisée : les personnes noires sont contrôlées ou considérées comme dangereuses en raison, non pas de leurs infractions aux lois, mais du profilage racial de leur présence dans l'espace public (ce qu'on appelle encore, dans le contexte français, le « contrôle au faciès »).