



Les

corps

Bodies

du

of

texte

Text

VOLUME 01



**Note aux lecteurs, lectrices:** Afin de respecter les textes d'origines des 8 auteurs.trices de cette publication, nous avons fait le choix de vous les présenter dans une version bilingue. Ainsi, chaque écrit est présenté tout d'abord dans sa version originale suivie de sa version traduite. Bonne lecture!

**Note to readers:** We are happy to present bilingual versions of each article that appears in this publication. In order to respect the original texts from the 8 authors, each article is first presented in its original version, followed by its translated counterpart. Happy reading!

- 3** Édito du rédacteur en chef  
Editor's Note  
Andrew Tay
- 6** Dissensus, Difference, Dialogue, and Diversification in Dance: Centre de Création O Vertigo's Reconfiguration of the Common  
Dissensus, différence, dialogue, et diversification en danse : La reconfiguration du commun par le Centre de Création O Vertigo  
Tawny Andersen
- 20** Inclusion and Accessibility as the Number One Priority  
L'inclusion et l'accessibilité comme priorité numéro un  
Hanako Hoshimi-Caines
- 26** Être queer en français  
To be queer en français\*  
Georges-Nicolas Tremblay
- 31** (In)Visibilité: Impressions sur les rencontres "Tête-à-tête : la face cachée de la visibilité"  
(In)Visibility: Impressions sur les rencontres "Tête-à-tête : la face cachée de la visibilité"  
nènè myriam konaté
- 40** Enjeux de morphologie dans l'inclusion des afrodescendant.e.s dans les institutions scolaires en danse  
Challenges of Morphology in the Inclusion of Afro-Descendants in Dance Schools and Educational Institutions  
Chloé Saintesprit
- 50** Peering Through the Ice-Holes into the Impossible Sublime: Lara Kramer and James Oscar Talk About Windigo  
Scruter le sublime impossible à travers les trous de glace: Lara Kramer et James Oscar nous parlent de Windigo  
Lara Kramer and James Oscar
- 70** Où en est la danse autochtone au Kebec?  
Where are Aboriginal Dances in Kebec? / Tan Skicinuwey pemkamok kebec eliyewik?  
Ivanie Aubin-Malo



Édito  
du rédacteur  
en chef

Lorsque j'ai accepté le poste de Commissaire artistique au CCOV, j'avais le désir de mettre en place un projet qui valoriserait l'écriture et la pensée critiques autour de la danse. À l'époque, le journalisme spécialisé en danse me paraissait absent de Montréal, particulièrement dans les publications de la presse écrite majeure (et notamment d'un point de vue anglophone). C'est ainsi qu'est née l'idée du Programme des Auteurs en Résidence. J'ai invité plusieurs écrivains dont j'admire le travail à investir l'espace du CCOV et je leur ai donné carte blanche pour écrire sur tout ce qu'ils jugeraient important d'aborder. Cette présente publication inclut ainsi trois articles rédigés au cours de ce programme.

4

À la lecture des soumissions, il est apparu évident que les enjeux de diversité et d'inclusion ressortaient de manière récurrente. Dans notre milieu, au cours des dernières années nous avons assisté à une prise de conscience accrue de ces préoccupations. Moi-même m'identifiant comme artiste queer et racialisé, je me suis immédiatement senti impliqué et affecté par ces conversations, et leurs ramifications ont influencé mes pratiques artistiques et curatoriales. Je me réjouis que cette publication ait saisi quelques-unes des perspectives qui circulent actuellement au sein des communautés de la danse au Québec et au Canada.

Cette publication inclut également quatre articles plus courts, publiés précédemment en ligne par le Regroupement

québécois de la danse dans le cadre de leur série Échos du Milieu (quelques-uns y sont traduits pour la toute première fois). Je suis ravi de m'associer au RQD et d'offrir plus de visibilité à ces perspectives toutes plus pertinentes les unes que les autres, car je suis convaincu que ces réflexions apportent une vision complémentaire aux articles des écrivains résidents. De plus, elles participent à conceptualiser dans le milieu de la danse les discours sur ces enjeux.

Les Corps du texte [Bodies of the Text] sont un recueil éclectique d'approches à l'écriture critique : textes théoriques et entrevues candides se confrontent à des provocations majeures survenues dans l'actualité du milieu culturel au cours de l'année passée. Ils abordent ouvertement les questions de race, d'inclusion, de danses autochtones, et font part des réactions sur le travail artistique, tout cela articulé de manière honnête et constructive. J'espère que ces articles vous encourageront à pousser votre réflexion plus loin, qu'ils provoqueront des initiatives pour le futur et qu'ils engendreront des conversations difficiles entre vous et vos pairs. C'est en continuant d'explorer et de déconstruire ces enjeux que nous irons de l'avant, que nous affronterons les prochains défis et que nous découvrirons de nouvelles opportunités passionnantes pour la danse, pour le corps et pour la chorégraphie.

Bonne lecture !

Andrew Tay

## A Message From the Editor

When I took up my position as artistic curator at the CCOV, I had the desire to initiate a project that valorized critical writing and thinking around dance. At that time, I felt there was a lack of specialized journalism about dance in Montreal—particularly in the major print publications (and especially from an anglophone perspective). Thus, the idea of a Writers in Residency Program was born. I invited several writers whose work I admire to install themselves at the CCOV, and I gave them *carte blanche* to write about whatever they felt important to address. This publication includes three articles that were created through this program.

As I read the submissions, it was clear that ideas of diversity and inclusion were recurring preoccupations. Over the last few years, there has been an increased awareness about these issues in our field. As an artist who identifies as both queer and racialized, I have been directly implicated in, and affected by, these discussions, and their ramifications have influenced both my artistic and curatorial practices. I am excited that this publication captures some of the recent perspectives that have been circulating in the Quebecois and Canadian dance communities. Also included in the publication are four shorter articles which were previously published online by the Regroupement québécois de la danse as part of their *Échos*

*du Milieu* series (some of which have been translated for the very first time). I am happy to partner with the RQD and give further visibility to these relevant perspectives, as I believe that these reflections provide an interesting complement to the articles from the resident writers and, further, serve to contextualize the discourses on these issues in the dance scene.

*Bodies of the Text* reads as an eclectic collection of approaches to critical writing: theoretical texts and candid interviews rub up against important provocations related to current events that have taken place in the cultural milieu over the past year. There are frank conversations about race, inclusion, and indigenous dance issues, and reactions to artistic work, all of which are articulated in an honest and generative manner. It is my hope that these articles will encourage you to continue thinking, and that they provoke potential future actions and stimulate difficult conversations amongst you and your peers. By continuing to work through and unpack these issues, we can move forward and face the next challenges, and reveal exciting new possibilities for dance, the body, and choreography.

Enjoy!

Andrew Tay

# Dissensus, Difference, Dialogue, and Diversification in Dance

Centre de Création  
O Vertigo's  
Reconfiguration of  
the Common

TAWNY  
ANDERSEN





“Aesthetic experience is...a multiplication of connections and disconnections that reframe the relation between bodies, the world they live in and the way in which they are ‘equipped’ to adapt to it. It is a multiplicity of folds and gaps in the fabric of common experience that change the cartography of the perceptible, the thinkable and the feasible.”

– Jacques Rancière, *The Emancipated Spectator*, p.72.

For French philosopher Jacques Rancière, politics and aesthetics are intertwined in that both concern what he calls the “redistribution of the sensible”. In Rancièrian terms, politics is defined as “the transformation of the sensory fabric of ‘being together’.”<sup>1</sup> This potential for transformation bestows upon politics an aesthetic sense—one characterized by what Rancière calls “dissensus”, or collisions between sensory worlds. As the American political philosopher Michael Hardt has pointed out, then, Rancière is not primarily concerned with the politicization of art or the aestheticization of politics, but rather with teasing out the intrinsic conceptual links between the two realms—namely the ways in which each domain configures what is frequently referred to as “the common”.<sup>2</sup> “I call the distribution of the sensible”, Rancière writes, “the system of self-evident facts of sense perception that simultaneously discloses the existence of the common and the delimitations that define the respective parts and positions within it.”<sup>3</sup>

This potential to reconfigure both the composition of the community and spectators’ perceptive experiences is perhaps strongest in the performing arts; since their inception, theatre and dance have always been social art forms. For Rancière, theatre (and by this he intends all forms of live art that place performing bodies in front of an audience) has always involved an “aesthetic constitution—sensible constitution—of the community.”<sup>4</sup> Such a formulation begs the question, however, of who constitutes, or participates in, said community. Which bodies/subjectivities take the stage and receive visibility and who has access to, or is invited to bear witness to, these performances? Such questions are as relevant for a study of the platforms social actors can and cannot access as they are for one of regimes of artistic representation. In both cases, they impel us to re-examine social life and to reflect on how we configure the common.

1 Rancière, Jacques, *The Emancipated Spectator*, London and New York: Verso Books, 56.

2 Hardt, Michael, “Production and Distribution of the Common: A Few Questions for the Artist”, accessed March 2, 2019, <https://onlineopen.org/download.php?id=46>

3 Rancière, Jacques, *The Politics of Aesthetics*, trans. Gabriel Rockhill, London: Continuum, 2004, 12.

4 Ibid., 7.

This question is a recurrent one in a range of academic discourses (including deconstruction, feminist theory, queer theory, psychoanalysis, and Afro-pessimism) that consider the role of the negative, the margins, or the constitutive outside in configuring identity, the centre, or the inside. It is thus one that calls into question the politics of inclusion and exclusion that the constitution of any community, or more broadly any identity, entails. In her 1993 *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*, Judith Butler drew on the Derridean logic of the supplement (in which an allegedly original interiority is demonstrated to always already be contaminated by an exteriority) in order to demonstrate that in circumscribing an identity, we inevitably foreclose other possible expressions.<sup>5</sup> Butler mobilized psychoanalytic theory and feminist theory to position queer bodies as the abject constitutive outside to normative heterosexual models. In her 2011 “Feminism and the Politics of the Commons”, Marxist feminist scholar Silvia Federici posits the commons as the building block for an anti-capitalist politics.<sup>6</sup> While Federici looks to the markers of gender and class, in *The Undercommons: Fugitive Planning and Black Study* (2013), Fred Moten and Stefano Harney deliver a series of essays that frame strategies of resistance within the black radical tradition as (as per the book’s title) an “undercommons”.<sup>7</sup>

8 Recently, the subject of the common, or the commons, has come to the forefront of dance studies. In fact, it is the structuring force behind this year’s Dance Studies Association conference, aptly entitled “Dancing in Common”, which was held at Northwestern University in August 2019. In their call for papers, the organizers of the event ask:

What might it mean to speak about “the common” or “the commons” in relation to dancing bodies? How do long-standing ideas about the common good and common property inflect past and present practices? What opportunities might dance and its concomitant registers of embodied exchange offer to bodies on the margins of or outside the common?<sup>8</sup>

In the landscape of Montréal’s contemporary dance scene, these issues are being addressed by the Centre de Création O Vertigo’s first resident curator, Andrew Tay. Since he began his three-year mandate in 2017, Tay has taken important steps to diversify the community, thereby opening up spaces for dialogue, difference, and dissensus. Under Tay’s direction, the CCOV has instituted platforms that foster exchange between artists of different racial, ethnic, gender, and cultural backgrounds and artistic traditions. These encounters are at times

5 Butler, Judith, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*, New York: Routledge, 194.

6 Federici, Silvia, “Feminism and the Politics of the Commons”, accessed March 2, 2019, <http://www.commoner.org.uk/?p=113>.

7 Harney, Stefano and Fred Moten, *The Undercommons: Fugitive Planning and Black Study*, London: Minor Compositions, 2013.

8 <https://dance-studiesassociation.org/conferences/dancing-in-common>. Accessed March 2, 2019.

explicit and at other times more implicit. For example, the CCOV's 2018–2019 season opened with a week-long workshop for a group of artists of colour entitled "Tête à Tête: la face cachée de la visibilité". This gathering offered participants time and space to address and reflect on how their phenomenological experiences as artists of colour affect their lives and their practices.<sup>9</sup> In it, Tay sought to make use of the CCOV's space and visibility to respond to, and make a statement about, issues surrounding racialized bodies in art and performance.

For Tay, the desire to address these questions became urgent in the context of the controversy surrounding acts of appropriation in two of Québécois theatre-maker Robert Lepage's recent works. In July 2018, Lepage premiered SLAV, a piece of musical theatre that was marketed as "a theatrical odyssey" that took audiences "through traditional Afro-American songs, from cotton fields to construction sites, railroads, from slave songs to prison songs." What the producers did not mention, however, was the fact that the work would be performed by an all-white cast. Many members of the public were appalled by this blatant act of cultural appropriation. Following protests and criticism, the Jazz Festival cancelled the remainder of the performances. Almost more insulting than the production itself was the insolent response offered by Lepage and his team: in a statement issued by his company, Ex-Machina, Lepage gave the all-too-predictable defense that canceling the performances constituted an attack on his artistic freedom. Lead performer Betti Bonifasi also offended many when she claimed that "I don't see colour; to me, it doesn't exist, physically or in music."<sup>10</sup>

Charmaine Nelson, Professor of Art History at McGill University, who specializes in postcolonial and black feminist scholarship, Transatlantic Slavery Studies, and Black Diaspora Studies, eloquently summed up the problem with this kind of thinking in the following way: "These songs were and are not merely an ordinary form of expressive culture. They were ways for enslaved Africans to express mourning for lost loved ones, homes and cultures under extraordinarily oppressive regimes with corporal punishment at their core." Nelson continues: "The jazz festival's desire to spotlight a white singer and producer, however accomplished, is part of a larger and ongoing problem of a Canadian desire to whitewash certain deeply troubling colonial histories. This collective amnesia goes hand-in-hand with a rhetoric of colour blindness which allows institutions to withhold certain opportunities from black Canadians and other black people."<sup>11</sup>

Sadly, Lepage did not seem to hear, or learn from, the grievances voiced by his critics. Immediately following the cancellation of the SLAV shows, it became known to the media that the director was working on Kanata, a production about the colonization of First Nations people

<sup>9</sup> The event was the second iteration of this series, the first of which was entitled "Tête à tête Intergénérationale", and which aimed to foster exchange between artists of different generations.

<sup>10</sup> <https://montrealgazette.com/entertainment/local-arts/jazz-fest-slav-not-cultural-appropriation-says-bonifasi>. Accessed May 13, 2019.

<sup>11</sup> Ibid.

by white settlers. Once again, the show was being produced without the participation or input of a single Indigenous person. An open letter signed by a group of Indigenous artists, actors, and academics, as well as a group of non-Indigenous “allies”, was published in *Le Devoir* lamenting the absence of Indigenous involvement. The letter clearly stated that the signatories’ goal was not to censor the production, but rather to insist on the dangers of writing their histories without consulting them. For Abenaki filmmaker Kim O’Bomsawin, it is not the all-white cast that was the most problematic. Rather, “having an (Indigenous) co-writer or co-director could have avoided the feeling of inauthenticity. A vision from the inside would have allowed the team to go deeper, avoid stereotypes.”<sup>12</sup>

In response to the letter, several co-producers withdrew from the project, and plans for an international tour were put to a halt. An abridged version of the piece, entitled *Kanata—Episode I: La Controverse*, did, however, go into première at Ariane Mnoushkin’s *Théâtre du Soleil* at the *Cartoucherie* in Bois Vincennes, outside of Paris, in December 2018.

Feeling compelled to make a statement to the community about his views on the subject of cultural appropriation, Tay opted to open the CCOV’s season with a workshop for artists of colour. His goal was to create a space in which “racialized artists have the freedom to unpack and discuss these issues”. Stressing the value of creating “open and non-hierarchical spaces for dialogue and practice sharing”, he invited a group of dance artists, thinkers, activists, and cultural workers to gather to think and move together.

Throughout the year, the CCOV also staged a series of other events, including the *Collisions Performatives* and the *Test Kitchen*, that offered platforms for dance artists to engage in further inter-cultural exchange.

Both series constitute forums for embodied encounters that foreground the intersubjective nature of the production of meaning through the performative constitution of new sensory worlds. In the *Collisions Performatives*, two artists from different disciplines and cultural backgrounds come together for the first time and

<sup>12</sup> <https://montrealgazette.com/entertainment/local-arts/robert-lepages-controversial-kanata-opens-in-paris-as-a-rehearsal>. Accessed May 13, 2019.



engage in a shared creation in front of an audience. In the first iteration of this event, multidisciplinary musicians Anachnid (an Indigenous Oji-Cree artist) and Annie Sama (a singer songwriter of dual Québécois/Congolese origin), shared the space with Montréal-based contemporary and urban dance artist Collin Jossua. In the second, Odissi dancer Supriya Nayak, a native of New Delhi who immigrated to Toronto in 2015, met Montréal-based multidisciplinary visual artists Chloe Lum and Yannick Desranleau.

With these improbable encounters, the CCOV cultivates a space that stages difference through a dissensual meeting of sensory worlds. While the mood of the meetings is light and generative (they take place during “happy hour” and aim to cultivate creation and exchange), they also involve a gentle provocation and reflect an underlying political commitment. The very term “collision”, after all, suggests confrontation. The encounter in question is unexpected; there is shock, impact. The notion of “performativity”, on the other hand, accounts for the ways in which embodied or linguistic utterances enact that which they describe. The embodied encounters that constitute the Collisions Performatives thus involve not only the meeting of existing sensory worlds, but also the performative engendering of new ones. Similarly, the series may be described as dissensual in that the events it proposes remap the cartography not only of Montréal’s dance scene, but also of our perceptive fields.

While the Collisions Performatives is configured as a 5 à 7, the Test Kitchen proposes a spin on Sunday brunch. Like most events in which people gather to eat or drink, these are convivial. The concept is that attendees observe three short dance performances, each of which are paired with a dish prepared by a local chef and inspired by the performances. As its name suggests, the Test Kitchen offers an experience that is not only optical (the etymology of the word “spectacle” comes from the Latin root “spectare”, meaning “to view, watch, or behold”) but also gustatory. Here, too, there is a sensorial play: spectators are offered a “tasting menu” of dance works, while they ingest a gastronomical “performance”.

In the first edition of the Test Kitchen, audience members were served a three-course brunch prepared by multi-disciplinary artist and chef Swaneige Bertrand, who specializes in Indigenous cuisine, while they observed short performances by Axelle Munezero (an urban dancer from Montréal), Be Heintzman Hope (a multidisciplinary artist also from Montréal), and Peter Jasko (a contemporary dancer from Slovakia who has worked with many of Europe’s foremost choreographers). Bertrand prepared a menu comprised of dishes inspired by her dual Québécois and Achno Dene Koe heritage, including bison, seal, and wild rice. Each of the dance presentations was prefaced by an introduction by Bertrand, in which she explained how she incorporated the performer’s ideas into her culinary design.

In line with French curator Nicolas Bourriaud’s popular concept of “relational aesthetics”, the Collisions Performatives and the Test Kitchen

facilitate community and reconfigure social relations. In them, artists become facilitators, and the art/performance, a shared experience. (Art historians will recall that Bourriaud took Argentinian-born artist Rirkirt Tiravanija's 1992 work "Pad Thai", in which he converted a gallery into a kitchen and served visitors a meal, as the quintessential example of relational aesthetics.) The aforementioned events at the CCOV remind us of the socializing effect of food/drink: people unite around it, it fosters conversation, and it sets the stage for discussion and exchange.

The above events do not seek to present perfectly polished pieces, but rather to offer time and space to artists and audiences of different backgrounds to engage in embodied modes of "being together". To speak of embodiment and corporeality here is not to speak of the abstract, "universal" body of philosophy. It is, rather, to discuss the intersubjective encounters made possible through the meeting of individual, particularized bodies with unique histories, desires, and commitments. In an increasingly digital world, these encounters foreground the power of the sensory, the corporeal, and the live, and imagine new modes of being together. For when we diversify our stages, we also diversify our audiences. In this sense, the Collisions Performatives and the Test Kitchen challenge audiences to reflect on how their own expectations influence their modes of looking and perceiving. How do the implicit codes of spectatorship proper to different aesthetic practices influence how and what we see? And how might the mild disorientation caused by a dissensual aesthetic experience constitute, or provoke, political change?

12

We may read the CCOV's above initiatives as dissensual practices that remap not only the cartography of Montréal's contemporary dance scene, but also—following Rancière—the cartography of what is thinkable, feasible, and perceivable. Through them, under Tay's curatorial direction, the CCOV brings the subject of the common—which is both an aesthetic and a political concern—to centre stage.

Tawny Andersen

## Dissensus, différence, dialogue, et diversification en danse: La reconfiguration du commun par le Centre de Création O Vertigo

« L'expérience esthétique ... est le travail qui opère des dissensus, qui change les modes de présentations sensibles, et les formes d'énonciation en changeant les cadres, les échelles ou les rythmes, en construisant des rapports nouveaux entre l'apparence et la réalité, le singulier et le commun, le visible et sa signification. Ce travail change les coordonnées du représentable : il change notre perception des événements sensibles, notre manière de les rapporter à des sujets, la façon dont notre monde est peuplé d'événement et de figures ».

– Jacques Rancière, *The Emancipated Spectator (Le spectateur émancipé)*, p.72.

13

Selon le philosophe français, Jacques Rancière, la politique et l'esthétique sont des notions étroitement liées, car les deux se réfèrent à ce qu'il appelle le « partage du sensible ». En termes Ranciériens, la politique est « l'activité qui reconfigure les cadres sensibles au sein desquels se définissent des objets communs »<sup>1</sup> (p.66). Ce potentiel de reconfiguration confère un sens esthétique à la politique – ce que Rancière caractérise comme le « dissensus », ou la confrontation entre des univers sensibles. Comme l'a noté le philosophe et politologue américain Michael Hardt, Rancière ne se préoccupe donc pas tant de la politisation de l'art ni de l'esthétisation de la politique, mais plutôt de démêler les liens conceptuels entre ces deux univers – c'est-à-dire la manière dont chaque domaine participe à ce qu'il appelle fréquemment le « commun »<sup>2</sup>. « J'appelle le partage du sensible, » écrit Rancière, « ce système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives »<sup>3</sup>.

Cette capacité de reconfigurer à la fois la composition de la communauté et l'expérience perceptive des spectateurs est peut-être plus importante encore dans le domaine du spectacle vivant ;

1 Rancière, Jacques, *Le spectateur émancipé*. La Fabrique édition, 2008. p.66

2 Hardt, Michael, "Production and Distribution of the Common: A Few Questions for the Artist", récupéré le 2 mars 2019 sur <https://onlineopen.org/download.php?id=46>

depuis toujours, le théâtre et la danse ont été des formes d'art social. Selon Rancière, le théâtre (et par « théâtre », il inclut toutes les formes d'art vivant qui placent des corps en mouvement devant un public) représente depuis toujours « une forme de la constitution esthétique – de la constitution sensible – de la collectivité »<sup>4</sup>. Une telle formulation soulève cependant la question de qui constitue, ou participe, à ladite collectivité. Quels corps, quelles subjectivités entrent en scène, sont visibles, ou témoignent de ces performances ? Ces questions sont toutes aussi pertinentes, qu'il s'agisse d'une étude des plateformes auxquelles les acteurs sociaux peuvent, ou non, accéder, que des régimes de représentations artistiques. Dans les deux cas, elles nous incitent à réexaminer notre vie sociale et à réfléchir à la manière dont nous configurons le commun.

14

Cette question est récurrente dans les milieux académiques (notamment les théories déconstructionnistes, féministes, queer, la psychanalyse, et l'Afro-pessimisme) qui tiennent compte du rôle du négatif, des marges ou de l'extérieur constitutif dans la configuration de l'identité, du centre ou de l'intérieur. Elle remet donc en question les politiques d'inclusion et d'exclusion qu'implique la constitution de toute communauté, ou plus largement, de toute identité. Dans son œuvre « Ces corps qui comptent : De la matérialité et des limites discursives du sexe » (1993), Judith Butler s'appuie sur la logique dérivée du « supplément » (par laquelle on démontre que toute intériorité prétendument originale est déjà contaminée par une extériorité) afin de démontrer qu'en circonscrivant une identité, nous excluons toute autre expression possible<sup>5</sup>. Butler fait appel aux théories de la psychanalyse et du féminisme pour positionner les corps queer comme le constitutif extérieur abject par rapport aux modèles normatifs hétérosexuels. Dans son œuvre « Féminisme et les politiques publiques » (2011), l'académique marxiste et féministe Silvia Federici postule que les communs représentent la pierre d'assise des politiques anticapitalistes<sup>6</sup>. Alors que Federici examine les marqueurs de genres et de classes, Fred Moten et Stefano Harney, dans leur œuvre « The Undercommons: Fugitive Planning and Black Study » (2013), livrent une série d'essais qui désignent la tradition militante radicale des populations Noires et ses stratégies [Black Radical Tradition] en tant que (comme l'indique le titre de l'ouvrage) « undercommons » [« sous-communs »]<sup>7</sup>.

Récemment, la thématique du commun, ou des communs, a été mise au premier plan des études en danse. Cette année, elle a d'ailleurs été le fil rouge de la conférence de l'Association des Études en danse, intitulée très justement « Dancing in Common » [« Danser en

3 Rancière, Jacques, *Le partage du sensible*. Esthétique et politique, La Fabrique édition, 2000, p.12

4 idem, 7

5 Judith Butler, *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du "sexe"*, traduit de l'anglais par Charlotte Nordmann, Paris : Amsterdam, 2009

6 Federici, Silvia, "Feminism and the Politics of the Commons", récupéré le 2 mars 2019, <http://www.commoner.org.uk/?p=113>

7 Harney, Stefano et Fred Moten, *The Undercommons: Fugitive Planning and Black Study*, Londres: Minor Compositions, 2013.



commun »], qui a eu lieu à l'Université Northwestern en août 2019. Dans leur appel à contributions, les organisateurs de l'événement ont soulevé les questions suivantes :

Que signifient les termes « commun » ou « communs » en relation aux corps dansants ? Comment les idées ancrées de longue date sur le bien commun et la propriété commune influencent-elles les pratiques passées et présentes ? Quelles opportunités la danse et ses activités d'échanges associées peuvent offrir aux corps en marge ou en dehors du commun ?<sup>8</sup>

Dans le milieu de la danse contemporaine à Montréal, ces problématiques sont abordées par Andrew Tay, tout premier commissaire résident du Centre de Création O Vertigo. Depuis 2017, début de son mandat de trois ans, Tay a pris d'importantes mesures pour diversifier la communauté en mettant en place des espaces de dialogues, d'expression de la différence et de dissensus. Sous la direction de Tay, le CCOV a élaboré différentes plateformes pour favoriser les échanges entre artistes de différents horizons raciaux, ethniques, de genres, culturels et artistiques. Ces rencontres sont parfois explicites et parfois plus implicites. Par exemple, la saison 2018-19 du CCOV a été inaugurée par un atelier d'une semaine animé par un groupe d'artistes de couleur

intitulé « Tête à tête : la face cachée de la visibilité » [« One-on-one: the hidden face of visibility »]. Ce rassemblement a offert aux participants temps et espace afin d'exprimer et de réfléchir à l'impact de leurs expériences phénoménologiques, en tant qu'artistes de couleur, sur leurs vies et leurs pratiques<sup>9</sup>. À travers cet événement, Tay souhaitait utiliser l'espace et la visibilité du CCOV pour répondre et communiquer sur les problématiques relatives aux corps racialisés dans le milieu de l'art et de la performance.

Pour Tay, il est devenu urgent d'aborder ces questions au moment où émerge une controverse autour de différents actes d'appropriation dans deux des récentes pièces du dramaturge québécois Robert Lepage. En juillet 2018, Lepage a présenté, en première, SLAV, une pièce de théâtre musical commercialisée comme une « odysée théâtrale » qui fait voyager le public « à travers des chants traditionnels afro-américains, des champs de coton aux chantiers de construction aux chemins de fer, des chants des esclaves aux chants des prisonniers ». Ce que les producteurs avaient cependant omis de préciser était que tous les comédiens de la pièce

<sup>8</sup> <https://dancestudiesassociation.org/conferences/dancing-in-common>. Récupéré le 2 mars 2019.

<sup>9</sup> Il s'agissait de la deuxième itération de cette série, dont la première était intitulée « Tête à tête intergénérique » et qui visait à favoriser les échanges entre artistes de différentes générations.



seraient blancs. De nombreux spectateurs ont été effarés par cet acte flagrant d'appropriation culturelle. Suite à de nombreuses contestations et critiques, le Festival de Jazz a annulé le reste des dates. La réponse insolente de Lepage et de son équipe fut presque plus insultante encore que la production en elle-même : dans une déclaration faite par sa compagnie, Ex-Machina, Lepage s'est défendu de manière bien trop prévisible en rétorquant que l'annulation des dates de spectacle restantes représentait une attaque à sa liberté de création artistique. L'interprète principale, Betty Bonifassi, a également offensé un grand nombre de personnes en affirmant : « je ne vois pas la couleur de peau ; pour moi, elle n'existe pas, ni physiquement, ni dans la musique »<sup>10</sup>.

Charmaine Nelson, Professeure d'Histoire de l'Art à l'Université McGill, spécialisée dans les études postcoloniales et la théorie Féministe Noire, l'esclavagisme transatlantique et la diaspora Noire, a résumé de manière éloquente le problème de cette façon de penser : « Ces chants n'étaient pas, et ne sont toujours pas, uniquement l'expression ordinaire d'une culture. Ils étaient, pour les africains asservis, un moyen de pleurer un être cher, leurs maisons, leurs cultures disparues sous des régimes extrêmement oppressifs où les punitions corporelles étaient au cœur du système. » Nelson continue : « le désir du Festival de Jazz de mettre en avant une chanteuse et un producteur blanc, bien que très talentueux, ne représente qu'une partie infime d'un problème bien plus large et persistant de la volonté canadienne de « blanchir » certains récits coloniaux gênants. Cette amnésie collective va de pair avec une rhétorique d'indifférence à la couleur, qui permet aux institutions de bloquer certaines opportunités aux canadiens Noirs et aux communautés Noires plus largement »<sup>11</sup>.

Malheureusement, Lepage ne semble pas entendre, ni apprendre, des doléances de ses critiques. Immédiatement à la suite de l'annulation des représentations de SLAV, la nouvelle est tombée dans les médias que le directeur travaillait sur Kanata, une pièce sur la colonisation des Premières Nations par des colons blancs. Une fois encore, le spectacle était produit sans la participation ni les apports ne serait-ce que d'une seule personne autochtone. Une lettre ouverte signée par un groupe d'artistes, acteurs et intellectuels autochtones, ainsi qu'un groupe « d'alliés » non-autochtones, fut publiée dans *Le Devoir*, déplorant l'absence de participation autochtone au projet. La lettre indiquait clairement que l'objectif des signataires n'était pas de censurer la production, mais plutôt d'insister sur les dangers d'écrire leurs histoires sans les consulter. Pour la réalisatrice Abenaki Kim O'Bomsawin, la distribution entièrement blanche n'est pas le plus problématique. C'est plutôt que « s'appuyer sur un co-auteur ou co-directeur (autochtone)

**10** Traduction libre de <https://montrealgazette.com/entertainment/local-arts/jazz-fest-slav-not-cultural-appropriation-says-bonifassi>. Récupéré le 13 mai 2019.

**11** idem

**12** Traduction libre de <https://montrealgazette.com/entertainment/local-arts/robert-lepages-controversial-kanata-opens-in-paris-as-a-rehearsal>. Récupéré le 13 mai 2019.

aurait évité le sentiment d'inauthenticité. Une vision de l'intérieur aurait permis à l'équipe d'aller plus loin, d'éviter les stéréotypes »<sup>12</sup>.

En réaction à la lettre, plusieurs coproducteurs se sont retirés de la production, et certains projets de tournées internationales ont été suspendus. Une version courte de la pièce, intitulée « Kanata – Épisode I : La Controverse », a tout de même été présentée en première en décembre 2018 au Théâtre du Soleil d'Ariane Mnouchkine, à la Cartoucherie, à l'extérieur de Paris, dans le Bois de Vincennes. Ressentant le besoin d'exprimer son opinion sur le sujet de l'appropriation culturelle auprès de la communauté, Tay a décidé de lancer la saison du CCOV avec un atelier pour les artistes de couleur. Son objectif était de créer un espace où « les artistes racisés se sentent libres d'échanger et de creuser ces questions ». Soulignant l'importance de proposer des « espaces ouverts et non-hiérarchiques pour dialoguer et partager les pratiques », il a réuni un groupe d'artistes du milieu de la danse, de penseurs, d'activistes et de travailleurs culturels pour réfléchir et progresser ensemble.

Tout au long de l'année, le CCOV a également organisé une série d'événements, dont les Collisions Performatives et la Cuisine Labo, qui offrent aux artistes du milieu de la danse un cadre favorisant les échanges interculturels. Ces espaces de rencontres développent la nature intersubjective de la création de sens par la constitution performative de nouveaux univers sensibles. Au cours des Collisions Performatives, deux artistes issus de disciplines et de sphères culturelles différentes se rencontrent pour la toute première fois et créent ensemble sous le regard du public. Dans la première session de l'événement, les musiciens pluridisciplinaires Anachnid (artiste autochtone Ojibwé-Cree) et Annie Sama (compositrice et chanteuse d'origine québécoise et congolaise) partagent la scène avec le danseur contemporain et urbain montréalais Jossua Collin. Dans la seconde session, la danseuse d'Odissi Supriya Nayak, originaire de New Delhi et immigrée à Toronto en 2015, rencontre les artistes montréalais pluridisciplinaires en arts visuels Chloé Lum et Yannick Desranleau.

À travers ces échanges insolites, le CCOV développe un espace qui met en scène la différence par le biais de la rencontre dissensuelle d'univers sensibles. Alors que les rassemblements se déroulent dans une ambiance légère et constructive (ayant généralement lieu pendant les « 5 à 7 » et avec l'objectif d'encourager la création et l'échange), ils invitent également à une paisible provocation, et reflètent un engagement politique sous-jacent. Après tout, le terme « collision » suggère une forme de confrontation. La rencontre en question est inattendue ; il y a choc, impact. La « performativité », au contraire, va au-delà de l'expression orale ou interprétée, et réalise l'action qu'elle exprime au moment même de l'énonciation. Les échanges que constituent les Collisions Performatives engendrent non seulement la rencontre de différents univers sensibles, mais en créent également de nouveaux. Ces séries peuvent d'ailleurs être décrites comme dissensuelles, dans la mesure où les événements proposés modifient

la cartographie du milieu de la danse montréalais ainsi que nos champs perceptifs.

Alors que les Collisions Performatives ont lieu au cours de « 5 à 7 », la Cuisine Labo réinvente le brunch du dimanche matin. Comme la plupart des événements où les gens se rassemblent pour manger ou boire, la convivialité est au rendez-vous. Le concept : les spectateurs assistent à trois courtes pièces de danse, chacune associée à un plat préparé par un chef local et inspiré de la chorégraphie. Comme l'indique son nom, la Cuisine Labo propose une expérience visuelle (l'étymologie du mot « spectacle » vient du latin « spectare » qui signifie « voir, regarder, contempler »), et gustative. Là aussi, les sens sont au cœur de l'interprétation : des « menus dégustation » chorégraphiques sont présentés aux spectateurs, alors qu'ils dégustent une « performance » gastronomique.

Dans la première édition de la Cuisine Labo, un repas en trois services a été servi aux spectateurs, préparé par la Chef et artiste pluridisciplinaire Swaneige Bertrand spécialisée dans la cuisine autochtone, alors qu'ils assistaient aux courtes performances d'Axelle Munezero (danseuse urbaine montréalaise), Be Heintzman Hope (artiste pluridisciplinaire également montréalais.e), et Peter Jasko (danseur contemporain slovaque qui a travaillé avec les plus grands noms de la chorégraphie européenne). Bertrand a préparé un menu constitué de plats inspirés de son double héritage québécois et Achno Dene Koe, avec notamment du bison, du phoque, et du riz sauvage. Bertrand a introduit chacune des représentations de danse par une explication sur sa manière d'intégrer les compositions chorégraphiques dans son design culinaire.

Inspirées du concept des « esthétiques relationnelles » du commissaire artistique Nicolas Bourriaud, les Collisions

Performatives et la Cuisine Labo renforcent la communauté et reconfigurent les relations sociales. Au cours de ces événements, les artistes deviennent médiateurs, et l'art/performance, une expérience partagée. (Les historiens de l'art se rappelleront que Bourriaud a repris le travail de l'artiste argentin Rirkirt Tiravanija (1992), « Pad Thai », au sein duquel il convertit une galerie en une cuisine et servit aux visiteurs un repas, comme exemple caractéristique des esthétiques relationnelles). Les événements du CCOV nous rappellent ainsi l'effet socialisant de la nourriture et de la boisson autour desquels les gens se retrouvent, cela favorise la conversation, et ouvre la voie à la discussion et l'échange.

Les événements mentionnés ci-dessus ne cherchent pas à présenter des représentations parfaites, mais plutôt à offrir du temps et de l'espace aux artistes et aux spectateurs de différents horizons pour découvrir différentes manières d'« être ensemble ». Ici, parler d'interprétation et de corporalité ne se réfère



pas au corps « universel » abstrait philosophique. Il s'agit plutôt d'évoquer les rencontres intersubjectives rendues possibles à travers le rassemblement d'individus, de corps caractérisés par des histoires, de désirs et d'engagements uniques. En ce sens, les *Collisions Performatives* et la *Cuisine Labo* mettent les spectateurs au défi d'observer la manière dont leurs propres attentes ont une influence sur leur façon de voir et de sentir. Comment les codes implicites propres aux différentes pratiques esthétiques influencent-ils ce que le spectateur voit et la manière dont il voit ? Et comment la légère désorientation causée par une expérience esthétique dissensuelle pourrait constituer ou provoquer un changement politique ?

Nous pourrions interpréter les initiatives du CCOV évoquées ci-dessus comme des pratiques dissensuelles qui redéfinissent non seulement la cartographie du milieu de la danse contemporaine montréalaise, mais aussi – suivant Rancière – la cartographie de ce qui est pensable, faisable, et perceptible. Grâce à ces initiatives, et sous la direction du commissaire artistique Tay, le CCOV porte le sujet du commun – qui est à la fois une préoccupation esthétique et politique – au-devant de la scène.

## Bibliography / Bibliographie

19

Butler, Judith, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*, New York: Routledge, 1994.

Rancière, Jacques, *The Politics of Aesthetics*, trans. Gabriel Rockhill, London: Continuum, 2004.

Federici, Silvia, "Feminism and the Politics of the Commons", <http://www.commoner.org.uk/?p=113>. Accessed March 2, 2019,

Rancière, Jacques, *The Emancipated Spectator*, London and New York: Verso Books, 2009.

Hardt, Michael, "Production and Distribution of the Common: A Few Questions for the Artist", <https://onlineopen.org/download.php?id=46>. Accessed March 2, 2019.

<https://dancestudiesassociation.org/conferences/dancing-in-common>. Accessed March 2, 2019.

Harney, Stefano and Fred Moten, *The Undercommons: Fugitive Planning and Black Study*, London: Minor Compositions, 2013.

<https://montrealgazette.com/entertainment/local-arts/jazz-fest-slav-not-cultural-appropriation-says-bonifassi>. Accessed May 13, 2019.

<https://montrealgazette.com/entertainment/local-arts/robert-lepages-controversial-kanata-opens-in-paris-as-a-rehearsal>. Accessed May 13, 2019.

# Inclusion and Accessibility as The Number One Priority



—  
Article published in «Les échos du milieu» by the  
Regroupement québécois de la danse.

HANAKO  
HOSHIMI-CAINES

My name is Hanako Hoshimi-Caines. I use the pronoun “she”. I was born in Quebec to immigrant parents. My whiteness changes depending on the situation in which I find myself. When I was a kid, I was more conscious of not being white. I take the position that politics are always at work and so there is no situation that evades it. I understand being an artist as being involved in a certain kind of subtle activism, which includes, among other things, engaging in the truth of plurality and the interdependence of identities. I used to adhere to the elitism of contemporary/high art simply by accepting “quality” as a universal notion with objective criteria, not situated within any particular culture. I see this now as a way of unconsciously maintaining and reproducing my own whiteness. In writing this text, I want to send deep respect to the people who have dedicated their time to equity and justice on a regular and ongoing basis.

## Rethinking the arts hierarchy

As a kid, I often went to the MAI (Montréal, arts interculturels) with my mother, a community worker. I'd think: This is great, but I'm not going to make community art or cultural art; I'm going to make “real” art. This hierarchy, or elitism, in which contemporary art is placed above cultural art, is not neutral and is one way in which white Western European values shapes what is standard, or simply what is the norm. Although I still need to work on dismantling the rigidity of these categorical differences in my own mind, I can say that I see things in nearly opposite terms today: this aesthetic hierarchy, which suppresses a multiplicity of perspectives and maintains blind spots, does not and cannot give value to my work, but impoverishes it ethically as well as aesthetically. And I want what I do to be meaningful. Working to dismantle racist, sexist, classist, ageist and ableist exclusionary structures is the only way of making anything of real value. The MAI is not special and different because it shows cultural art as opposed to “high art”, it is special and different because it responds to the whiteness of contemporary art and steps up to open space for a plural reality. I came to “include” the MAI in my understanding of standard art and contemporaneity, which changed how I think of and approach my own work. “Inclusivity” as an institutional goal is problematic when it means integration into established hegemonic norms. “Inclusion” is

... I want what I do to be meaningful. Working to dismantle racist, sexist, classist, ageist and ableist exclusionary structures is the only way of making anything of real value.

desirable when it involves an internal process of transformation, an active organization and reorganization of a place with the fluidity of plurality.

## Dialogue at the heart of the institution

I'd like to share a recent experience I had this past November, when I spent two weeks working with artist Tanya Lukin Linklater as part of the exhibition *Art for a New Understanding: Native Voices, 1950s to Now* at the Crystal Bridges museum in Bentonville, Arkansas. I was struck by how the place didn't feel elitist and very soon understood, by speaking to as many different and diverse staff members as I could, that this feeling was not accidental: inclusivity and accessibility was their number one priority.

Two initiatives stood out: I was told that anyone working at the museum could start a group to advocate for the needs and interests of marginalized and underrepresented peoples. Each group decides how membership is allocated and what constitutes an ally, i.e. that being an ally involves listening, becoming knowledgeable about specific needs and taking action accordingly. The group shares current events and important issues at quarterly meetings that all staff attends. Secondly, there are numerous informational and educational sessions about the art, the artists and the salient political points of the temporary exhibitions, so that every person working at the museum can be a knowledgeable and welcoming host to visitors and artists alike. These actions translated into a place that belonged to the people working there, no matter the position they occupied within the museum hierarchy. The sense of individual agency for a diverse group of people made the space "inclusive". Making the place livable and welcoming to everyone involved accepting disagreement and imperfection as an ongoing part of making the museum better. That I am surprised at all by this experience made clear how habituated I am to the feeling of elitism in most contemporary art and dance spaces in Quebec.

22

From this I would like to see dance and art institutions in Montreal make inclusion and accessibility the number one ongoing priority, as opposed to seeing it as an adjacent institutional goal. And as I saw at the Crystal Bridges museum in Arkansas, this begins inside the institution. The facilitation of plurality, through the divestment of hegemonic and hierarchical power, is not separate from but integral to an active and actual formulation of "contemporary" artistic quality.

—

Hanako Hoshimi-Caines is a choreographer and dancer based in Montreal. She has an emotional commitment to dance, choreography and philosophy as a way to see, feel, and love better. And what she means by love is a form of ambiguous knowledge that is necessarily embodied, transformative and involves time and intimacy with things.



Hanako Hoshimi-Caines

## L'inclusion et l'accessibilité comme priorité numéro un

Article paru dans "Les échos du milieu" du Regroupement québécois de la danse

Je m'appelle Hanako Hoshimi-Caines. J'utilise le pronom «elle». Je suis née au Québec de parents immigrants. Je dirais que ma «blancheur» dépend de la situation dans laquelle je me trouve. Quand j'étais petite, j'étais plus consciente de ne pas être blanche. Pour moi, le politique est partout et il n'y a donc aucun moyen de l'éviter. Je vois l'artiste comme une sorte de militant qui s'implique de façon concrète dans et pour la pluralité et l'interdépendance des identités. Par le passé, j'ai adhéré à l'élitisme de l'art contemporain en acceptant la «qualité» comme principe universel aux critères objectifs, non situé dans un contexte culturel en particulier. Je pense aujourd'hui qu'il s'agissait inconsciemment pour moi de conserver et d'entretenir ma «blancheur». Par ce texte, j'espère rendre hommage à tous ceux qui ont dédié et qui dédient aujourd'hui encore leur vie à la lutte pour l'égalité et la justice.

### Repenser la hiérarchie dans les arts

23

Enfant, je suis souvent allée au MAI (Montréal, Arts Interculturels) avec ma mère, qui était travailleuse communautaire. Je pensais: «Tout ça c'est très bien mais je ne ferai pas de l'art communautaire ou interculturel, je ferai du «vrai» art». Cette hiérarchie, ou élitisme au sein duquel l'art contemporain se place au-dessus de l'art communautaire, n'est pas neutre. Ils résultent du pouvoir des valeurs blanches européennes occidentales qui décide des standards de qualité. Alors que je travaille encore aujourd'hui à déconstruire la rigidité de ces catégories toujours très présentes à mon esprit, je peux dire que je vois désormais les choses de façon complètement différente: cette hiérarchie esthétique, qui empêche de nombreuses perspectives, ne peut et ne doit conférer aucune valeur à mon travail. Bien au contraire, elle appauvrit l'éthique et l'esthétique de mes créations. Et je veux que mon art soit

... je veux que mon art soit significatif.

Travailler à la déconstruction des structures d'exclusion racistes, sexistes, classistes, âgistes et validistes est la seule façon de produire du sens.

significatif. Travailler à la déconstruction des structures d'exclusion racistes, sexistes, classistes, âgistes et validistes est la seule façon de produire du

sens. Le MAI n'est pas spécial ou différent parce qu'il programme de l'art multiculturel plutôt que du «grand art», il l'est parce qu'il répond à la «blancheur» de l'art contemporain en donnant de la visibilité à une pluralité existante. J'en suis arrivée à inclure le MAI dans ma définition de l'art «vrai» et de la contemporanéité, définition qui a changé ma façon de penser et de travailler. L'inclusion en tant qu'objectif institutionnel est impossible s'il s'agit d'intégrer l'hégémonie des normes établies. L'inclusion est bénéfique quand elle implique une opération interne de transformation, un bouleversement actif et fluide grâce au pluralisme.

## Un dialogue au cœur de l'institution

Je souhaiterais partager ici une expérience récente vécue en novembre dernier alors que je travaillais avec l'artiste Tanya Lukin Linklater sur l'exposition *Art for a New Understanding: Native Voices, 1950s to Now* au Musée Crystal Bridges de Bentonville en Arkansas. J'ai été frappée par l'hospitalité de l'endroit et j'ai rapidement compris, au travers de conversations avec les employés, que cette impression n'était pas fortuite: l'inclusion et l'accessibilité sont leur priorité numéro un.

24

Deux initiatives ont été mises en place afin de concrétiser cette priorité: n'importe quel(le) employé(e) du musée peut lancer un groupe de défense des intérêts de populations marginalisées ou minoritaires. Chaque groupe décide de ses conditions d'entrée et définit lui-même ses alliés: être un allié signifie être à l'écoute, s'informer des luttes et agir avec la connaissance des besoins spécifiques. Les groupes peuvent présenter leurs enjeux et actualités lors de réunions trimestrielles auxquelles participent tous les employés. Il existe également de nombreuses sessions d'information portant sur l'art, les artistes et les questions politiques présentés dans les expositions temporaires, afin que chaque employé puisse offrir un accueil informé aux visiteurs comme aux équipes artistiques invitées. Ces diverses

La facilitation du pluralisme, à travers l'abandon du pouvoir hégémonique et hiérarchique, n'est pas indépendante mais bien partie prenante de l'élaboration d'une véritable qualité artistique «contemporaine».

actions font du musée un lieu d'appartenance pour tous ceux qui y travaillent, qu'importe leur place dans la hiérarchie. L'encouragement des initiatives individuelles ont fait du musée un

lieu «inclusif». Et ce qui le rend si accueillant, c'est l'acceptation de la différence et de l'imperfection, qui y sont considérées comme normales et constituantes de l'identité du musée. Le fait que j'ai été

si surprise par cet environnement montre bien à quel point je suis habituée à l'élitisme des espaces d'art contemporain au Québec.

À cet égard, je voudrais voir les institutions culturelles faire de l'inclusion et de l'accessibilité une priorité permanente, et non un objectif parmi tant d'autres. Comme j'ai pu l'observer au Musée Crystal Bridges, cela commence au cœur de l'institution. La facilitation du pluralisme, à travers l'abandon du pouvoir hégémonique et hiérarchique, n'est pas indépendante mais bien partie prenante de l'élaboration d'une véritable qualité artistique «contemporaine».

—

Hanako Hoshimi-Caines est une chorégraphe et danseuse basée à Montréal. Elle a un engagement émo-critique avec la danse, la chorégraphie et la philosophie comme moyen de voir, de ressentir et d'aimer mieux. Et ce qu'elle entend par amour, c'est une sorte de connaissance ambiguë qui est nécessairement incarnée, transformatrice et qui implique temps et intimité avec les choses.



# Être queer en français

—  
Article paru dans "Les échos du milieu" du  
Regroupement québécois de la danse.



**GEORGES-NICOLAS  
TREMBLAY**

Que revendique l'artiste queer? Comment «queeriser» l'art? Ces réflexions étaient au cœur de la discussion «Ça se construit activement: perspectives francophones sur les pratiques performatives queer» du Camp de Performance Queer organisé par le Studio 303, le MAI et le Théâtre La Chapelle. À l'origine de cette discussion: le désir d'inclusion d'artistes francophones queer dans cet événement annuel qui, bien qu'il soit ouvert à tous, demeure très anglo-dominé. J'y ai assisté avec curiosité pour mieux comprendre ce que signifie être un artiste queer, mais aussi avec hésitation puisque je ne m'étais jamais affirmé comme tel et ne voulais surtout pas m'approprier une dénomination sans connaître son historicité et ses implications. Loin d'être devenu un expert sur le sujet, je vous partage humblement ce que j'en ai retenu. Et qui sait, peut-être que, tout comme moi, vous vous y reconnaîtrez.

D'abord, le terme queer provient de l'anglais et apparaît difficilement traduisible en raison de son origine et de son histoire. La langue a d'ailleurs occupé une bonne partie de notre échange puisque la notion de genre, confinée dans un dualisme féminin-masculin, est encore plus flagrante en français, ce qui rend difficile la neutralité souvent recherchée par la communauté queer. Ainsi, comme l'anglais n'attribue pas de genre aux objets et aux adjectifs, le pronom neutre «they» suffit pour avoir une écriture inclusive, alors que l'utilisation du pronom «iel», l'un des équivalents français, se voit confrontée à tous les accords des participes

passés, noms et adjectifs (ex.: le l s'est affiché.e comme danseur.euse contemporain.e queer). Le français contribue davantage à une classification genrée et, comme souligné lors de cette rencontre, le langage change la perception que nous avons de nous-mêmes. Il peut donc devenir complexe de parler de soi en français lorsque l'on se conçoit comme non binaire.

Dans les revendications queer, il y a ce désir de décloisonnement et d'élimination des catégories. C'est pourquoi une vision dualistique (homme/femme, hétérosexuel/homosexuel) pose problème. Mais être queer, ce n'est pas exclusivement une question de genre ou d'orientation sexuelle. Lors de notre échange, nous en sommes venu.e.s à aborder ce qui apparaissait comme l'essence de ce concept, particulièrement pour l'artiste queer. Cela relève principalement du rejet de la catégorisation, mais surtout d'une résistance aux normes hétérosexuelles et capitalistes. Ainsi, contrairement à l'orientation sexuelle, on ne naît pas queer, on s'y engage. Cela relève d'un choix, celui de ne pas se conformer, de refuser les catégories et de remettre en question les normes ou les valeurs en place. C'est ouvrir des horizons et ne pas les refermer, c'est se désidentifier pour revoir nos relations avec soi et avec le monde. Ce n'est pas une quête d'identité, mais plutôt une critique de l'identitaire.

Ainsi, le concept de queer n'est pas fermé, bien au contraire, puisqu'en questionnant ce qui relève de l'habitude, de

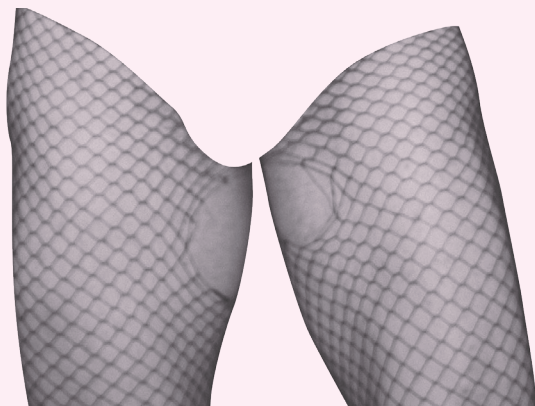
la norme ou de la convention, il est condamné à se redéfinir continuellement, notamment parce que celles-ci varient en fonction des contextes. La perspective franco-québécoise de l'artiste queer est donc à construire.

Au fil de ce bénéfique échange, j'en suis venu à me reconnaître dans cette vision. Je ne m'en serais pas réclamé il y a dix ans, mais depuis quelques années, et à la suite de mes études à la maîtrise où je me suis intéressé aux systèmes de pouvoir, je vois les choses différemment. Désormais, je cherche à repenser la relation avec soi et avec l'autre dans le processus de création, dans l'œuvre, mais dans ma vie également. C'est pourquoi je m'interroge sur les appellations courantes, telles que chorégraphe, interprète-créateur ou danse

contemporaine, puisqu'elles impliquent des codes ou des attentes qui nous affectent inconsciemment. Et comme je le mentionnais précédemment, le langage nous définit et avec lui s'imposent parfois des valeurs et même une hiérarchie qui, selon moi, méritent d'être réévaluées. Mon désir de décroisement, de communauté, de partage, de collectivité, qui nécessite souvent un investissement plus grand en temps, va aussi à l'encontre d'un système capitaliste qui privilégie l'efficacité, la rapidité et la productivité. C'est cette continue remise en question des systèmes, des normes, des conventions, de nos habitudes et de nos réflexes construits qui me permettent désormais d'affirmer plus sereinement que je suis un artiste queer puisque je cherche à queeriser l'art et son processus de création.

---

Issu des arts visuels, du théâtre et de la danse, Georges-Nicolas Tremblay est un artiste qui réévalue continuellement sa pratique. Sa curiosité et ses questionnements traversent chacun des projets dans lesquels il s'implique, que ce soit de la comédie musicale ou des formes d'arts vivants plus expérimentales.



Georges-Nicolas Tremblay

## To be queer en français\* \* in French

Article published in «Les échos du milieu»  
by the Regroupement québécois de la danse.

What does the queer artist claim? Can we “queerify” art and how? These reflections were at the heart of the conversation “*Ça se construit activement : perspectives francophones sur les pratiques performatives queer*” [“*An Active Construction: Francophone Perspectives on Performative Queer Practices*”] during the Queer Performance Camp, a collaborative event organized by Studio 303, the MAI, and Théâtre La Chapelle. At the root of this conversation was the desire for more inclusion of queer Francophone artists in this annual event which, despite being open and inclusive to all, remains predominantly anglophone. I was curious to see what this event was about, and hoped to gain a better comprehension of what it means to be a queer artist, but I also had a lot of anxiety since I never openly asserted myself as such, and did not want to take ownership of a specific designation without understanding its history and implication. Far from claiming to be an expert on this topic, I will humbly share my own experience with you. And who knows, maybe, like me, you will identify with it.

The English word *queer* is difficult to translate because of its origins and history. Language was at the heart of our conversation, since the notion of gender,

often confined to the feminine-masculine dualism, is even more obvious in French, rendering the neutrality often sought by the queer community difficult to attain. In English, however, objects and adjectives are not gendered, the neutral pronoun “*they*” suffices to ensure a gender-inclusive expression, while the use of the pronoun “*iel*”, one of the possible French equivalents, is faced by the complex French conjugation of the past participle, nouns and adjectives (e.g.: “*iel s’est affiché.e comme danseur.euse contemporain.e queer*” [“*they identify as a queer contemporary dancer*”]). French as a language contributes more significantly to a gendered classification system and, as we highlighted during our meeting, language changes the way we perceive ourselves. Hence, it can become quite complex to talk about oneself in French, when one identifies as a non-binary individual.

The queer community has



expressed, among their claims, the desire for the de-compartmentalization and phasing out of categorization. That is why a dualistic vision (man/woman, heterosexual/homosexual) is problematic. But being queer is not exclusively about gender or sexual orientation. During our conversation, we discussed what appeared to be the very essence of the concept, especially for queer artists. It is about rejecting categorization, but mostly it is about resisting heterosexual and capitalist norms. Thus, as opposed to sexual orientation, we are not born queer, we commit to it. It becomes a choice, to break away from conformity, to reject categories and to challenge current norms and values. It is about opening up horizons and not shutting them off, it is about breaking down identities to rethink our relationships with ourselves and with the world around us. It is not a quest for identity, but a critique of identification.

So, “queerness” is not a closed concept, quite the contrary, since by questioning habits, standards or conventions that vary according to contexts, it is condemned to perpetually redefine itself. The Franco-Quebecer perceptive of the queer artist is thus yet to be constructed.

Through this rewarding exchange, I have come to identify with this vision. I would not have claimed so ten years ago, but in the past few years, after studying systems of power in my Master’s degree, I see things differently. Now, I seek to rethink the relationships we have with ourselves and with others during the creation process, the work, but also in my own life. That is why I am questioning titles such as *choreographer*, *performer-creator*, or *contemporary dance*, since these carry meanings and expectations that unconsciously affect us. And, as I mentioned before, language defines who we are, our values and even a hierarchy that, according to me, must be re-evaluated. My desire for de-compartmentalization, for community, sharing, collectivity, which, I believe, often requires a substantial investment in additional time, is incompatible with a capitalist system that focuses on efficiency, speed, and productivity. It is by constantly questioning the established systems, norms, conventions, habits, conditioned reflexes, that I can now assert myself with more serenity as a queer artist, since I seek to *queerify* art and its creation process.

—

Originally trained as a visual, theatre and dance artist, Georges-Nicolas Tremblay continually seeks to reevaluate his practice. All the projects he works on, from musicals to experimental live art performances, reflect his curiosity and questions.



# (In) Visibilité

Impressions sur  
les rencontres  
“Tête-à-tête :  
la face cachée  
de la visibilité”

NÈNÈ MYRIAM  
KONATÉ



L'été dernier, Andrew Tay a invité Angie Cheng, Rhodnie Désir, Phoenix Wood et moi-même à coanimer un tête-à-tête au Centre de Création O Vertigo pendant 5 jours, par et pour les artistes, universitaires, activistes militants, et travailleurs culturels BIPOC [Black and/or Indigenous People Of Colour : Personnes noires, Premières Nations, Gens de couleur]. Du 4 au 8 septembre, nous avons occupé le studio du CCOV et mis en exergue les dynamiques, souvent convergentes, de nos différents univers professionnels. Marilou Craft, Mélanie Demers, Dana Michel, Lara Kramer, Roger Sinha, Robert Abubo, Mark Sawh Medrano, Charles Kohenero et beaucoup d'autres nous ont rejoints, chacun apportant sa vision des pratiques artistiques et des contextes sociopolitiques au sein desquels ils évoluent. J'ai été ravie de recevoir cette invitation, et j'ai toujours du mal à croire à la chance que j'ai eue d'interagir avec ces personnes aussi surprenantes et inspirantes.

J'ai découvert la pratique d'Andrew Tay en été 2011 à Piss in the Pool, une série de chorégraphies créées in situ dans une piscine couverte désaffectée. Je connaissais très peu l'univers de la danse, et j'imaginai la danse, dans sa forme professionnelle/institutionnelle, comme une science précise qui laissait peu, voir aucune place à la spontanéité. Inutile de préciser que ma compréhension de l'art de la danse s'est complexifiée lors de Piss in the Pool. Ce soir-là, j'ai été particulièrement frappée par la performance Yellow Towel de Dana Michel, une oeuvre en cours de création à l'époque. Je n'avais jamais vu de danseuse noire se mouvoir ainsi dans l'espace public. Cette performance, comme bien d'autres tout au long de la soirée, m'a poussée à questionner ce qui définit un danseur et – au-delà des normes esthétiques – ce qui constitue la danse. Voir des corps habiter l'espace public ainsi, comme je n'en avais jamais été témoin auparavant, m'a permis d'interroger la manière dont j'habite moi-même mon propre corps et les espaces dans lesquels j'évolue. Cela m'a ouvert de nouvelles voies d'exploration personnelle et artistique. Pendant l'événement Tête-à-tête : la face cachée de la visibilité, Andrew a décrit la fonction de commissaire artistique comme devant encourager les artistes et les spectateurs à prendre des risques. C'est ce à quoi j'ai assisté en 2011 à Piss in the Pool, puis une nouvelle fois en septembre 2018 pendant le Tête-à-tête.

J'ai passé la semaine du 4 septembre à échanger avec des artistes et des penseurs qui, chacun à leur façon, m'ont permis de réfléchir à la manière dont mon corps et ma pratique sont codifiés, mais aussi d'examiner ma propre responsabilité dans ce processus de codification. Je remercie Andrew Tay, Angie Cheng, Rhodnie Désir et Phoenix Wood qui ont partagé leurs visions, et dont les expériences ont apporté de la couleur à nos échanges et ont encouragé un travail réflexif qui s'étend bien au-delà de cet échange. Au cours du Tête-à-tête, j'ai ressenti une légèreté d'être, quelque chose que j'avais jusqu'ici seulement ressenti au cours de rassemblements plus petits et plus courts, en compagnie de confrères et de consoeurs créatifs BIPOC. Ce sentiment a toujours été passager jusqu'à ce Tête-à-tête, le tout premier événement de 5 jours par et pour des professionnels BIPOC auquel j'ai eu l'opportunité

de participer. Tout au long de cette semaine, j'ai fait un travail d'introspection et j'ai partagé une vulnérabilité sans précédent avec le groupe. J'ai ensuite examiné les différents facteurs qui m'ont permis d'accéder à cet état d'introspection et comment les circonstances pourraient de nouveau être réunies pour (re)créer une telle expérience.

1 Titre de l'essai autobiographique de Pierre Vallière publié en 1968 qui inspirera grandement le mouvement de libération nationale québécois

Quelque chose de viscéral se réveille en moi en l'absence physique de l'hégémonie blanche. Je suis plus douce, plus calme, plus encline à prendre des risques. Je parviens à accéder à une facette de moi-même plus jeune, plus vulnérable. C'est exactement ce

Quelque chose de viscéral se réveille en moi en l'absence physique de l'hégémonie blanche. Je suis plus douce, plus calme, plus encline à prendre des risques. Je parviens à accéder à une facette de moi-même plus jeune, plus vulnérable.

qui s'est produit au cours du Tête-à-tête : j'ai atteint et partagé un moi plus honnête qui m'a permis de co-créer des moments authentiques avec toutes les personnes présentes. Je peine à vous exprimer, vous qui n'étiez pas invités, à quel point il est rare

que je parvienne à révéler cette partie de moi dans l'espace public. Je peine à vous exprimer que ce qui s'est passé au CCOV entre le 4 et le 8 septembre a été rendu possible par votre absence.

Quand je dis que vous n'étiez pas invités, je veux dire, plus précisément, que cet événement n'était pas pour vous. Et malgré tout, vous étiez toujours en périphérie de tous nos échanges, menaçant inconsciemment de nous éloigner de nos propres récits. C'est pourquoi nous ne vous avons pas invités, parce que vous avez une curieuse manière de vous infiltrer dans tous les espaces et dans toutes les conversations, qu'elles soient ou non à propos de vous. Parce qu'il était nécessaire de nous réunir sans le poids de votre présence, afin que nous parvenions à nous mobiliser pleinement.

Dans les milieux artistiques, académiques et dans les cercles militants, les gens aspirent souvent à faire partie de la solution, sans réaliser que chacun peut contribuer au problème de manière insidieuse et multiple. Tel est souvent le cas dans les conversations sur la race et le racisme. De nombreuses personnes blanches veulent être perçues comme antiracistes et/ou intersectionnelles, se hâtant de prouver leur proximité sociale avec leurs homologues BIPOC, sans tenir compte du coût de cette proximité. Ce désir de proximité avec les BIPOC freine l'introspection, projetant les insécurités et les idéologies raciales refoulées, sur nous, vos homologues BIPOC, (re)produisant ainsi des climats sociaux culturellement précaires. Cette précarité découle de la peur de l'erreur et de la présomption qu'il est possible de vivre sans perpétuer diverses formes d'oppressions systémiques. Au cours de

nos échanges, nous avons constaté l'absurdité de cette notion, tout en insistant sur l'importance des erreurs. Quand une erreur est traitée avec honnêteté et intégrité, un problème peut devenir une opportunité. Nous sommes tous conditionnés à (re)produire les inégalités instituées par le colonialisme et le capitalisme global. Nous sommes tous prédisposés à faire des erreurs au cours de notre quête de modes alternatifs d'existence collective qui respectent et accordent de l'importance à la vie des BIPOC. Le plus important est d'apprendre de nos erreurs afin d'introduire de nouveaux contextes relationnels, plutôt que de chercher à réarticuler ceux que nous souhaitons transformer.

These issues are complicated in Quebec, province of the *White Niggers of America*<sup>1</sup> [“Nègres blancs d’Amérique”], where the oppression of white Quebecers overshadows that of any other group in many conversations. How can I be Black in the province of the *White Niggers*? How can I fully experience my complexity as a person and as an artist in a city that is based on ideas of the *White Niggers of America*, all the while claiming to be anti-racist, feminist, and intersectional. The very idea of the *White Nigger* is a racist idea which renders invisible the racial issues in Quebec, where slavery and colonialism are inextricably linked to the hegemonic status of white Quebecers of French origin. This historical baggage is present in public spaces where any gesture towards diversity and multiculturalism (euphemisms for difference) is claimed as an optional action rather than a necessary step towards a shared existence. These issues are omnipresent in artistic, academic, and activist spaces – whether we want it or not. That is why the *Tête-à-tête : la face cachée de la visibilité* represents a rare opportunity to come together without immediately feeling the weight of these issues, and to share our experiences while imagining new individual and collective creations.

34

During the *Tête-à-tête*, we talked about the obstacles we face before reaching the open doors of several progressive institutions. Cultural venues in Montreal pretend to be open to BIPOC's projects/initiatives without considering the efforts required to conscientiously integrate and/or represent our voices. During our conversations, we highlighted the fact that several organizations know how to absorb the projects of their BIPOC guests, but not how to support these projects without taking ownership of them. Here, the relations between White people and BIPOCs are embedded in a colonial framework. This framework allows White people to (un)consciously shape their identities by objectifying and consuming those of their BIPOC counterparts. This unconscious construction of identity sometimes gives me the impression that the institutions that invite me to express myself believe that they are doing a favour, without ever contemplating the reciprocity in our exchange. It is as though they don't need to collaborate with BIPOCs to legitimize their own socio-cultural status and ensure their continued access to the financial resources of organizations that promote diversity.

Cette distorsion dans les dynamiques relationnelles naît souvent du dénigrement des histoires individuelles et collectives. Durant le *Tête-*

à-tête, Charles Koroneho a exprimé le désir que son parcours soit pris en compte et cette idée a reçu un écho considérable auprès de toutes les personnes présentes. Nous avons discuté de la nécessité pour les pratiques institutionnelles de considérer et de réfléchir à la manière dont nous occupons l'espace ensemble, et pourquoi certains chemins qui mènent à la même porte varient en longueur et en accessibilité. Plus important encore, nous avons questionné ce que cela signifierait pour les institutions de repérer et de remettre activement en question les manières dont elles rallongent et compliquent les chemins que nous devons parcourir pour les atteindre. Cela va de pair avec la prise de conscience du fait qu'il est souvent difficile pour les individus et communautés BIPOC d'exprimer et de partager leurs pratiques dans des espaces à prédominance blanche dont l'histoire baigne dans les inégalités raciales, le bâillonnement et la distorsion des récits.

Je crois que les pratiques institutionnelles qui vont au-delà de la reconnaissance de l'existence du racisme systémique et qui résistent activement à la (re)production des inégalités raciales sont celles qui mènent à des échanges interraciaux constructifs. C'est dans cet esprit que je vous demande de braver l'inconfort en quittant occasionnellement la pièce. Quitter la pièce, ce n'est pas quitter la conversation. Quitter la pièce, c'est laisser la conversation se développer en votre absence et prendre de nouvelles orientations quand vous revenez. Quitter la pièce, c'est nous permettre d'aborder ce que nous avons tendance à éviter ou à embellir en votre présence, d'aller vers plus d'honnêteté et de liberté, afin que nous puissions tous finalement nous rassembler et échanger sincèrement sans le fardeau de votre regard. Je vous demande de quitter la pièce, occasionnellement, afin que les artistes, académiques et militants sous-représentés puissent se rassembler et s'encourager les uns les autres sans subir le poids de la distorsion institutionnelle. Je vous demande de quitter la pièce, occasionnellement, parce que certaines choses ne peuvent tout simplement pas avoir lieu en votre présence.

35

—  
 nènè myriam konaté est un.e agent.e culturel.le travaillant dans le développement de projets inscrits dans la narration et la ou les connaissance(s) somatique(s). nènè est Fondateur.trice et Directeur.trice artistique de The Clap Back, un espace d'échange informel qui célèbre les voix des artistes noirs, indigènes et racisés, à travers l'élaboration de contenus et d'une programmation multidisciplinaire. nènè travaille actuellement comme Coordinateur.trice générale de NSNG, un organisme qui encourage le développement collaboratif d'expériences musicales avant-gardistes tout en créant des liens qui dépassent les frontières.

nènè myriam konaté

## (In)Visibility : Impressions sur les rencontres *Tête-à-tête : la face cachée de la visibilité*

Last Summer Andrew Tay invited Angie Cheng, Rhodnie Désir, Phoenix Wood and myself to co-facilitate a 5-day tête-à-tête by and for BIPOC (Black and/or Indigenous and/or people of colour) artists, academics, activists and cultural workers at the Centre de Création O Vertigo. From September 4th to 8th we occupied the studio of the CCOV and unpacked the often-converging dynamics of our professional landscapes. We were joined by Marilou Craft, Mélanie Demers, Dana Michel, Lara Kramer, Roger Sinha, Robert Abubo, Mark Sawh Medrano, Charles Kohenero and many others who shared their insights on art practices as well as the socio-political contexts in which they evolve. I was thrilled by this invitation and still can't believe I had the chance to hold space with people who inspire and amaze me in this way.

I first encountered Andrew Tay's curatorial practice at *Piss in the Pool*, a series of site-specific dances in an emptied indoor pool, in the summer of 2011. I knew very little about *the dance world* and imagined dance, in its professional/institutionalized form, to be a science of precision that allowed little to no room for spontaneity. Needless to say, my understanding of this art form was complexified during *Piss in the Pool*. That night, I was particularly struck by Dana Michel's performance of *Yellow Towel*, which was a work in progress at the time. I had never seen a Black dancer move through public space in this way. This performance, and many others that evening, made me question what defines a dancer and what – beyond popular aesthetic notions – constitutes dance. This opportunity to witness bodies holding public space in ways I never had before allowed me to consider the ways in which I inhabit my own body and the spaces I navigate. This provided me with new pathways for personal and artistic exploration. During the *Tête-à-tête : la face cachée de la visibilité*, Andrew described curation as encouraging contexts where artists and publics can take risks. This is what I witnessed in 2011 at *Piss in the Pool* and again in September 2018 during the tête-à-tête.

I spent the week of September 4<sup>th</sup> in dialogue with artists and thinkers who each, in their own way, helped me reflect on how my body and my practice are codified while considering my agency in the process of codification. I am grateful for the insights of Andrew Tay, Angie Cheng, Rhodnie Désir and Phoenix Wood whose experiences coloured our conversations and led to reflexive work that ripples far beyond this intervention. Throughout the tête-à-tête I felt a lightness of being, one I had only felt during smaller and briefer gatherings with fellow BIPOC creatives. This feeling had always been fleeting until the tête-à-tête, which represented the first 5-day intervention by and for

BIPOC professionals I ever participated in. As the week progressed, I delved further into an introspective space that allowed me to share an unprecedented vulnerability with the group. I then considered all the factors that enabled me to access this place within myself and how circumstances could conspire once more to (re)create such an experience.

Something visceral happens to me in the physical absence of hegemonic whiteness. I am softer, calmer, more willing to take risks. I am able to access a younger, more vulnerable version of myself.

Something visceral happens to me in the physical absence of hegemonic whiteness. I am softer, calmer, more willing to take risks. I am able to access a younger, more vulnerable version of myself.

This is exactly what occurred during the tête-à-tête, I accessed and shared a more honest self that then allowed me to co-create candid moments with everyone in attendance. I am

struggling to articulate to you, who were not invited, how rare it is for me to access this part of myself while occupying public space. I am struggling to make you understand that what took place at the CCOV from September 4th to 8th was made possible by your absence.

When I say you were not invited I mean, more precisely, that this was not for you. And yet, you remained at the periphery of every conversation – unconsciously threatening to de-centre us from our own narratives. This is why we could not invite you, because you have a funny way of permeating all spaces and conversations, those that are and *are not* about you. Because we needed to gather without the weight of your presence so that we might properly engage with that of our own.

So often in artistic, academic and activist circles people strive to be part of *the solution* without acknowledging the various and subtle ways they may be contributing to a problem. Such is often the case in conversations about race and racism. Many white people want to be perceived as anti-racist and/or *intersectional* and rush to demonstrate a certain social proximity to their BIPOC counterparts without considering the cost of this closeness. This desire to be BIPOC-adjacent prevents introspection and encourages the projection of insecurities and suppressed racial ideologies onto us, your BIPOC counterparts while (re)producing culturally unsafe social climates. This unsafety stems from a fear of mistakes and an assumption that one might be capable of moving through life without perpetuating varying forms of systemic oppression. During the tête-à-tête we acknowledged the absurdity of this notion while stressing the importance of mistakes. When mistakes are approached with honesty and integrity a problem becomes an opening. We are all conditioned

to (re)produce the inequalities of colonialism and global capitalism and therefore extremely prone to making mistakes on our path toward different modes of collective existence that value the lives of BIPOC. What matters most is how we learn from these mistakes and create new relational contexts rather than rearticulating the ones we seek to change.

1 Title of Pierre Vallière's autobiographical essay published in 1968 that greatly inspired the national liberation movement in Québec.

38 Ces enjeux se compliquent au Québec, province des *nègres blancs d'Amérique*<sup>1</sup> où l'oppression du peuple blanc québécois éclipse celle de tout autre groupe dans plusieurs conversations. Comment puis-je être noir.e dans la province des *nègres blancs*? Comment puis-je vivre pleinement ma complexité en tant que personne et en tant qu'artiste dans une ville qui repose sur les idées des *nègres blancs d'Amérique* tout en prétendant d'être anti-raciste, féministe et intersectionnelle. L'idée même du *nègre blanc* est une idée raciste qui rend invisible les enjeux raciaux du Québec où l'esclavage et le colonialisme sont inextricablement reliés au statut hégémonique des québécois blancs d'origine française. Ce bagage historique est ressenti dans les espaces publics où l'on prétend que tout geste vers le soulèvement de la diversité et du multiculturalisme (euphémismes pour la différence) est une action optionnelle plutôt qu'une démarche nécessaire dans la progression de la vie commune. Ces enjeux sont omniprésents dans les espaces artistiques, académiques et militants – qu'on le veuille ou non. C'est pour cela que le *Tête-à-tête : la face cachée de la visibilité* représente une opportunité rare de se rassembler sans immédiatement ressentir le poids de ces enjeux et de partager nos expériences tout en imaginant des nouvelles créations individuelles et collectives.

Lors du tête-à-tête nous avons parlé des obstacles auxquels nous faisons face avant d'atteindre les *portes ouvertes* de plusieurs intuitions *progressistes*. Les espaces culturels de cette ville prétendent souvent d'être ouverts aux projets/initiatives de BIPOC (personnes noires, autochtones et/ou racisées) sans considérer les efforts requis pour consciencieusement intégrer et/ou représenter nos voix. Pendant nos discussions nous avons souligné le fait que plusieurs organismes savent absorber les projets de leurs invités BIPOC et non comment supporter ces mêmes projets sans se les approprier. Ici les rapports entre personnes blanches et BIPOC sont inscrits dans des structures coloniales. Ces structures permettent aux personnes blanches de façonner (in)consciemment leurs identités en choisissant et en consommant celles de leurs homologues BIPOC. Ce façonnement identitaire inconscient me donne parfois l'impression que les institutions qui m'invitent à partager ma voix pensent me faire une faveur sans considérer la réciprocité de notre échange. Comme si elles n'ont pas besoin de collaborer avec des BIPOC pour légitimer leurs statuts socioculturels et assurer leur accès continu aux ressources financières d'organismes qui *promouvent la diversité*.



This distortion of relational dynamics often stems from a dismissal of individual and collective histories. During the tête-à-tête Charles Koroneho expressed a desire for his destination to observe his journey and this idea strongly resonated with everyone in the room. We discussed what it would mean for institutional practices to consider and reflect how we come to hold space together and why certain roads that lead to the very same open door can vary in length and navigability. More importantly we addressed what it would mean for institutions to recognize and actively challenge the ways in which they lengthen and complicate the roads we must travel to reach them. This goes hand in hand with recognizing how difficult it can often be for BIPOC to come to voice and share their practices in predominantly white spaces that have histories of racial inequality, silencing and distortion.

I believe institutional practices that go beyond acknowledging systemic racism and that actively resist the (re)production of racial inequalities can lead to more generative interracial dialogues. It is in this spirit that I ask you to risk discomfort by occasionally leaving the room. Leaving the room is different from leaving the conversation. Leaving the room allows the conversation to flourish in your absence and take new directions when you come back to it. Leaving the room allows us to address what we tend to avoid or embellish in your presence and move closer to a place of honesty so that we may all eventually come together and speak sincerely while lessening the burden of perception. I ask that you occasionally leave the room so that underrepresented artists, academics and activists may gather and encourage each other's practices without the burden of institutional distortion. I ask that you occasionally leave the room because certain things quite simply cannot occur in your presence.

39

—

nènè myriam konaté is a cultural connector with experience developing projects rooted in storytelling and somatic knowledge(s). nènè is the founder and creative director of The Clap Back, a space to informally discuss everything from pop culture phenomena to divisive political issues. nènè is also a co-founder and artistic director of Collective Culture, a platform that celebrates the voices of Black, Indigenous and racialized artists through the development of multidisciplinary content and programming. nènè is currently working as general manager for NSVG, an organization that facilitates the collaborative development of vanguard musical experiences while making meaningful connections beyond borders.

# Enjeux de morphologie dans l'inclusion des afro- descendant.e.s dans les institutions scolaires en danse



—  
Article paru dans "Les échos du milieu" du  
Regroupement québécois de la danse.

CHLOÉ  
SAINTESPRIT

Étudiante et interprète semi-professionnelle en danse, franco-camerounaise, je m'intéresse beaucoup à la diversité des interprètes et à l'hétérogénéité des corps dans les œuvres chorégraphiques et sur les scènes montréalaises. Passionnée par l'anatomie et le mouvement, je me questionne notamment sur les particularités morphologiques des interprètes afrodescendant.e.s

(hyperlordose lombaire<sup>1</sup>, stéatopygie, cuisses développées, etc.) et sur les discriminations que peuvent subir ces corps «hors normes» dans les institutions d'enseignement. J'aimerais partager ici quelques-unes de mes réflexions pour ouvrir le dialogue sur des problématiques systémiques liées aux corps et dans l'objectif de décoloniser les institutions en danse.

**1** L'hyperlordose est une courbe prononcée de la colonne vertébrale dans la région des lombaires qui dessine une cambrure des reins. Définition selon le Larousse : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/hyperlordose/41052>



Depuis 2014, je constate fièrement que les danseur.euse.s afrodescendant.e.s apparaissent de plus en plus dans les pièces chorégraphiques et les théâtres de Montréal. Pensons aux œuvres Rain d'Anne Teresa De Keersmaeker (mai 2017), Giselle de Dada Masilo (septembre 2018), UNBODIED de Lakeshia Pierre-Colon (novembre 2018), Wamunzo de Zab Maboungou de la compagnie Nyata Nyata (novembre 2018) et FORÊT de Elian Matas (janvier 2019). Qu'en est-il de cette diversité dans le cadre scolaire ?

41

## De la diversité des corps

Des écoles de loisirs aux institutions en danse, les structures scolaires ont un rôle central dans l'apprentissage et la construction de l'estime de soi et dans l'évolution des étudiant.e.s. Sans insinuer que tous les interprètes issus de l'Afrique ont une structure osseuse et musculaire identique, j'ai souvent constaté qu'il existait des particularités anatomiques autres que la couleur de la peau et que cela avait des incidences lors de l'apprentissage de la danse. Comment les corps «hors normes» des afrodescendant.e.s sont-ils perçus par les institutions qui, selon moi, appliquent une esthétique «normée»? Dans des établissements majoritairement administrés par des blancs (direction, corps enseignant), le système offre-t-il assez d'outils pour que les professeur.e.s puissent enseigner à tout type de corps?

Selon moi, le principal défi des enseignant.e.s est de s'adapter à une diversité de corps pour faire en sorte que l'élève se sente assez en confiance pour évoluer et se développer dans un contexte mentalement sécuritaire. C'est particulièrement le cas en danse, où le corps est l'outil principal. Dans certains cas, la recherche du corps «parfait» – autant par les professeur.e.s que par les étudiant.e.s – peut créer des tensions

corporelles et mentales. Y aurait-il une vision d'un corps standard qui se perpétuerait dans nos institutions? Existerait-il une hiérarchie des corps? Existerait-il une hiérarchie des danses? Qu'en est-il de la diversité dans le corps enseignant des établissements d'enseignement? Cela a-t-il un impact sur la représentativité de l'hétérogénéité des corps chez les étudiant.e.s?

## Témoignages

J'ai parfois pressenti qu'il y avait une différence entre ce que l'enseignant.e percevait et ce que l'élève ressentait dans son corps. Pour en avoir le cœur net, je suis allée sonder quelques interprètes afrodescendantes en danse qui ont fréquenté des institutions et dont j'ai récolté les témoignages. Leurs noms ont été modifiés pour préserver leur anonymat.

*Virginie: «J'ai une cambrure accentuée. Quand je fais un demi-plié, je sens dans mon corps que mon bassin est «neutre» durant son exécution tandis que la professeure me dit qu'il ne l'est pas. À travers ce malentendu, j'ai toujours pensé avoir une mauvaise conscience de mon corps. Pour répondre aux corrections et me trouvant dans une posture hiérarchiquement inférieure, car apprentie, je positionnais mon bassin en rétroversion pour effacer visuellement ma courbe lombaire. Cette pratique récurrente peut causer des problématiques néfastes sur mon corps à long terme.»*

42

*Régina: «J'ai un amas de graisse au niveau des fesses. Cela se nomme la stéatopygie. Cette particularité physique afrodescendante peut rendre l'exécution de mes tendus, dégagés ou grands battements en arrière, difficiles. En effet, la masse graisseuse bloque ma jambe. Dans ce cas, pourquoi les profs insistent sur la hauteur de ma jambe dans le cas d'un grand battement derrière? Pourquoi lorsque je leur dis que je ne peux pas monter plus haut, on me répond que cela viendra avec le temps? Pourquoi est-ce qu'on n'accepte pas mon corps tel qu'il est? Est-ce que les profs se fient à un «modèle» de corps particulier?»*

*Audrey: «Les stéréotypes et préjugés qu'on fait sur les corps noirs m'écoeurent. Un jour, une prof m'a dit: «Saute plus haut, tu as le corps pour ça grâce à tes origines! J'étais la seule de ma classe à recevoir ce genre de commentaires.»*

*Annie: «Je suis afrodescendante et j'ai des pieds plats. J'avais des commentaires surtout sur mes pieds plats. On me chicanait ou on m'enlevait des points parce qu'on pensait que je ne pointais pas mes pieds alors que je faisais le maximum que je pouvais. J'ai toujours perdu des points sur mes pieds, même si je me forçais à les pointer. Je suis allée voir une physiothérapeute, je réchauffais mes pieds avant*

*la classe, mais je ne pouvais pas faire plus que ce que mon corps pouvait. J'ai tenté d'expliquer la situation à la prof, mais cela n'a rien changé à mes évaluations.»*

*Marjorie: «J'ai eu des remarques sur mes hanches, mes cuisses, mes pieds et mon corps en général comme: «Tes hanches ne sont pas flexibles à cause de la manière dont ton corps est fait», «Tu as des grosses cuisses un peu plus prononcées», «Tu as des pieds plats, il faut faire des exercices en plus». Une fois particulièrement, j'avais décidé de porter un maillot jaune assez décolleté. La prof m'a regardée directement et m'a dit : «Ah, avec un corps comme le tien, il faut que tu travailles tes lignes et ta posture». Je ne me suis jamais sentie à ma place dans ce processus.»*

*Carole: «J'ai une hyperlordose et une hypertrophie fessière. J'ai principalement reçu des corrections sur mon bassin. L'enseignante démontrait un exercice à la barre physiquement à toute la classe pour faire des corrections. Elle sortait ses fesses et me regardait. La classe riait durant sa démonstration. Un jour, en classe technique, j'ai reçu un commentaire comme quoi je devais travailler pour devenir un «gorille plus qu'une libellule». Ce commentaire concernait, par déduction, mon rapport avec le sol. Je suis plus «pôle ciel» que «pôle terre». Toute la classe a ri. Pourquoi l'animal du gorille a été pris en exemple ? Si la correction s'adressait à une élève qui avait la peau blanche, est-ce que le gorille aurait été pris comme référence? J'ai souvent eu envie d'abandonner la danse.»*

43

## Quelques pistes

De quelle manière les professeur.e.s peuvent-ils,elles aider les étudiant.e.s à trouver leurs propres chemins tout en respectant leurs particularités physiques? Comment pourraient évoluer nos institutions afin de faciliter l'inclusion des apprenti.e.s afrodescendant.e.s?

Tout d'abord, je suis persuadée qu'il existe une différence entre ce que ressent l'élève au niveau kinesthésique, sa capacité et son amplitude physiques et ce que l'enseignant.e peut voir dans le corps de l'apprenti.e. Je pense sincèrement que l'enseignant.e doit faire confiance à l'élève dans sa recherche corporelle et que cette démonstration de confiance aura un impact positif sur son apprentissage. L'élève plus confiant.e se sentira mieux valorisé.e dans son travail.

Ensuite, est-ce que les institutions pourraient offrir aux enseignant.e.s des formations sur le racisme et la discrimination adaptées au domaine de la danse? De quelle manière pourrait-il y avoir des espaces de communication sécuritaire entre les acteur.trice.s de la danse (apprenti.e.s et enseignant.e.s) pour favoriser leur compréhension

mutuelle (la méthode d'apprentissage, les aptitudes corporelles versus la méthode et l'approche d'enseignement)? Ces démarches pourraient apporter une plus grande ouverture d'esprit vis-à-vis des «particularités» morphologiques.

Ces mêmes institutions pourraient encore proposer d'autres approches du mouvement et du corps en offrant d'autres styles de danse (danses africaines, danses urbaines, danses indiennes...) enseignés par d'autres méthodes et morphologies au sein des programmes. Un enseignement plus varié de la danse dans les structures scolaires serait porteur d'un message d'inclusion et me semblerait en meilleure harmonie avec la diversité des corps qui se trouvent dans les classes. De plus, cette démarche contribuerait à la déhiérarchisation des corps et des danses, et offrirait une vision plus polyvalente du mouvement aux interprètes qui leur permettrait une entrée plus outillée dans le milieu professionnel. La danse peut être transportée au-delà de la performance et doit faire valoir sa mission sociale et politique.

—  
Chloé Saintesprit apprend le ballet au conservatoire en France et s'est aussi formée en danses urbaines entre 1994 et 2018 en France et au Québec. Elle obtient un DEC en danse au Collège Montmorency en 2016 et est diplômée du baccalauréat en danse de l'UGAM (2019). Elle a dansé pour Enora Rivière (2019) et Ismal Mouaraki (2018) et a dansé au Festival Quartiers Danses (2016). Elle a fait des ateliers avec la Alvin Ailey Company, Rubberbandance, la Martha Graham Company et Anne Theresa de Keersmaeker. Elle s'interroge sur la place des interprètes racisé.e.s dans le milieu de la danse contemporaine à Montréal.

Chloé Saintesprit

# Challenges of Morphology in the Inclusion of Afro-Descendants in Dance Schools and Educational Institutions

Article published in «Les échos du milieu»  
by the Regroupement québécois de la danse.

As a Franco-Cameroonian student and semi-professional dancer, I am interested in exploring the diversity of performers and the heterogeneity of bodies exposed in choreographic works in the Montreal dance scene. My passion for movement and anatomy has led me to question and discuss the morphological features of Afro-descendent performers (lumbar hyperlordosis<sup>1</sup>, steatopygia, developed thighs, etc.), and the discriminations that these “atypical” bodies can face in educational institutions.

<sup>1</sup> Hyperlordosis is a marked curve along the spine in the lumbar region that accentuates the lumbar curve. Merriam-Webster definition: merriam-webster.com/dictionary/hyperlordosis : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/hyperlordose/41052>

I am proud to see that, since 2014, dancers of African descent are increasingly represented in choreographic works in Montreal. Think, for instance, of works such as *Rains* by Anne Teresa De Keermaeker (May 2017), *Giselle* by Dada Masilo (September 2018), *UNBODIED* by Lakeshia Pierre-Colon (November 2018), *Wamunzo* by Zab Maboungou from the company Nyata Nyata (November 2018), and *FORÊT* by Elian Matas (January 2019). Where is this diversity in the schools?

## Body Diversity

From schools to dance institutions, educational structures have a central role to play in the learning process and construction of the students' self-esteem and evolution. Without implying that all performers of African descent possess an identical bone- or muscle-structure, I have often noticed that there are anatomical features other than skin color that may have an impact on the learning process of dance. How are the “atypical” bodies of Afro-descendent performers perceived by institutions that, according to me, apply a standardized “norm”? In largely white-administered educational institutions, does the system offer the right tools to allow teachers to teach to all types of bodies?

I believe that the main challenge for teachers is to create a safe and inclusive space for all students to progress and develop their self-confidence. This is particularly true in the field of dance, where the body is the dancers' main tool. In some cases, the quest for the

“perfect” body – for teachers and students alike – can create physical and psychological tensions. Do our institutions perpetuate the vision of a standardized body norm? Is there a hierarchy of bodies? Is there are hierarchy of dance forms? What about diversity within the teaching staff and faculty? What are the implications for the representativeness of body diversity and heterogeneity among students?

## Their Stories

I sometimes felt that there was a difference between what the teacher perceived and what the student felt in their bodies. To find out for sure, I conducted a survey and collected the testimonies of a few dancers of African descent who attended schools. The names have been altered to preserve their anonymity.

*Virginie: “I have a significantly curved spine. In class, when doing a demi-plié, I feel, in my body, that my pelvis is in neutral position, but the teacher always told me that it was not. Because of this, I have always believed that I misconceived my own body, lacked body-awareness. To correct my posture which, as a student, I believed inferior, I would position my pelvis in retroversion to remove any appearance of a lumbar curve. As a recurrent practice, this can have highly negative consequences on the body on the long term.”*

46

*Regina: “I have steatopygia, which is essentially localized fat and tissue located in the gluteal area. This Afro-descendant physical feature can affect my ability to perform tendu, dégagés, and backwards grand battement. Basically, the fat tissue blocks my leg. Knowing this, why do teachers insist that my leg reach a certain height in a backwards grand battement? Why is it that when I tell them I cannot reach higher, I am told that I should give it time? Why is it that my body isn't accepted as it is? Do teachers rely on a “standard” body type?”*

*Audrey: “Stereotypes and stigmas imposed on black bodies disgust me. One day, a teacher told me, “Jump higher, with your origins, you have the body for it!” I was the only one in the class to get such comments.”*

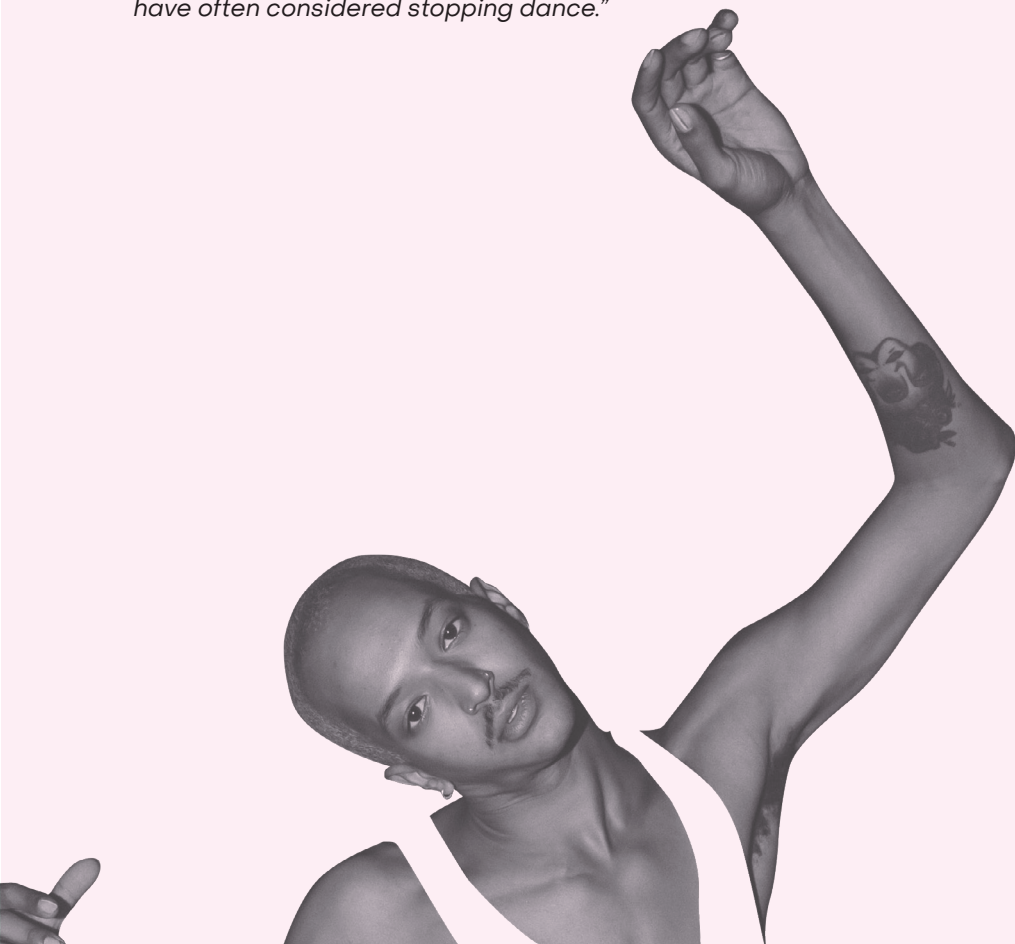
*Annie: “I have African origins, and I have flat feet. I always received comments, especially on the subject of my flat feet. I would get scolded or get marks off because teachers would think I wasn't pointing my toes enough, even if I was actually doing my best. I always got marks off because of my feet, even when I would force myself to point my toes. I went to a physiotherapist, I would warm up my feet before class, but I couldn't push my body over its limits. I tried to*



*explain the situation to the teacher, but it never made any difference in my grades.”*

*Marjorie: “I have received comments on my hips, my thighs, my feet and my body in general, such as “Your hips are not as flexible because of the way your body is built”, “You have bigger, larger thighs”, “You have flat feet, you should practice more”. One time, I was wearing a yellow shirt that showed some cleavage. The teacher looked at me and said, “Ah, with a body like yours, you should work on your curves and your posture.” I never felt like I belonged in this process.”*

*Carole: “I have lumbar hyperlordosis and glutei hypertrophy. Most of the corrections I received from teachers were about my pelvis. The teacher would physically demonstrate an exercise at the barre to correct me. She would stick out her buttocks and look at me. The class would laugh during her demonstration. One day, during a technique class, a teacher told me I should work towards becoming “more gorilla, less dragonfly”, a comment regarding my floor-work. I am more “sky-centred” than “earth-centred”. The whole class laughed. Why was the gorilla metaphor used as an example? If this comment has been directed to a white student, would the gorilla metaphor still be used? I have often considered stopping dance.”*



## A Few Tips

How can teachers help and support students in finding their own path while respecting their distinct physical features and characteristics? How can our institutions evolve and better themselves in order to include students of African descent?

First of all, I am convinced that there is a difference between what the student feels at the kinaesthetic level, their physical capacity and amplitude, and what the teacher can see in the student's body. I sincerely believe that the teacher should trust the student in their corporeal research, and that this token of trust in the student will have a significant and positive impact on their learning process. The student will be more confident and feel valued in their work.

Can institutions offer teachers trainings on topics such as racism and discrimination in the field of dance? In what ways could we build spaces to foster safe communication between members of the dance community (students and teachers) and encourage mutual comprehension (teaching methods, physical aptitudes vs the teaching method and approach)? These approaches could bring about more openness to morphological "distinctiveness" and difference.

These same institutions could offer other approaches to movement and body in their programmes, by giving access to a larger variety of dance styles (African dances, urban dances, Indian dances, etc.) taught through other methods and bodies. A varied dance education would carry a message of inclusion, which I believe would be in better harmony with the diversity of bodies found in classes. Additionally, this approach would contribute to the de-hierarchization of bodies and dance styles, and offer performers a larger comprehension of movement, giving them the necessary tools to enter and thrive in the professional world. Dance can be brought beyond performance and must assert its social and political mission.

48

---

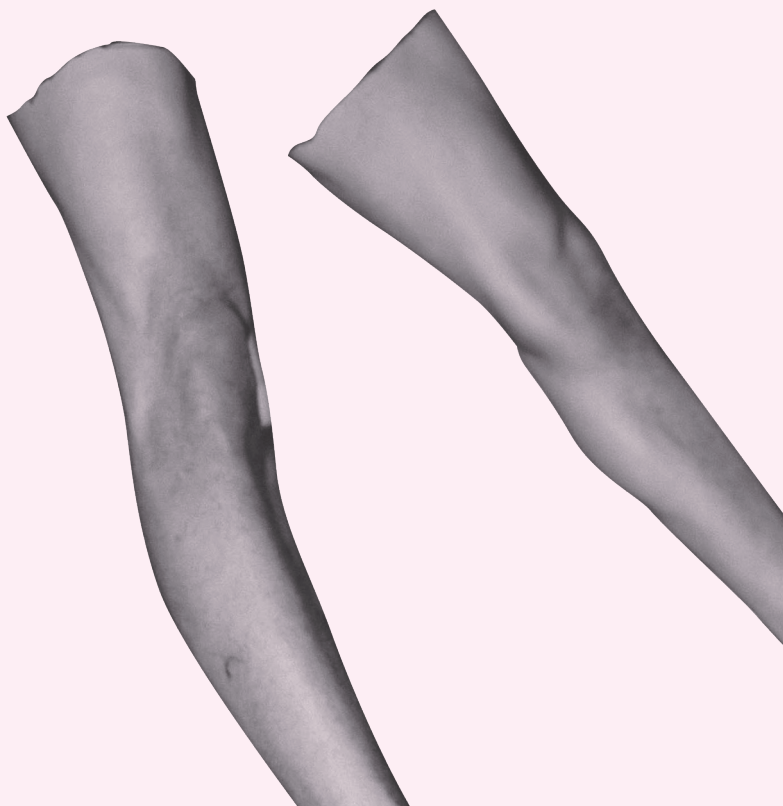
Chloé Saintesprit learned ballet at the dance conservatory in France and was trained in urban dances between 1994 and 2018 in France and in Quebec. She obtained a DCS (Diploma of College Studies) in Dance at the Collège Montmorency in 2016 and graduated with a Bachelor's degree in Dance from UGAM (2019). She danced with Enora Rivière (2019) and Ismaël Mouaraki (2018), and performed at the Festival Quartiers Danses (2016). She held workshops with the Alvin Ailey Company, Rubberbandance, the Martha Graham Company and Anne Theresa de Keersmaeker. She questions the place given to racialized performers in the Montreal contemporary dance world.

## Bibliography / Bibliographie

Atgier Paul. "Un cas de stéatopygie en France." In / Dans: *Bulletins et Mémoires de la Société d'anthropologie de Paris*, VI° Série. Tome 3 fascicule 1-2, 1912. pp. 5-13.

De Blois, A. (2014). *Un renversement grotesque : les sculptures mi-humaines, mi-animales de Jane Alexander, de Patricia Piccinini et de David Altmejd*. (Thèse de doctorat, Université de McGill). Repéré à [http://digitool.library.mcgill.ca/webclient/StreamGate?folder\\_id=0&dvs=1548436418958~713](http://digitool.library.mcgill.ca/webclient/StreamGate?folder_id=0&dvs=1548436418958~713)

*Appropriation culturelle et racisme systémique : bilan de l'atelier et du RDV annuel*. (Novembre 2018). On the website of / Sur le site du Regroupement québécois de la danse. Found on January 20th, 2019 on / Repéré le 20 janvier 2019 à <https://www.quebecdanse.org/actualite/nouvelle/appropriation-culturelle-et-racisme-systemique-bilan-de-latelier-du-rdv-annuel-647>



Peering  
Through the  
Ice-Holes  
Into the  
Impossible—  
Sublime

Lara Kramer and  
James Oscar Talk  
About Windigo

LARA KRAMER  
& JAMES OSCAR



“The sublime impossible (as we do see at times in *Windigo*) is about being inside of moments (that is regaining a notion of self- time no matter what one goes through but not simply relegating it to the past), being nourished by these historical schemas and building larger scaffoldings of existences from them, and ultimately the sublime- impossible is not so much about history and being resilient but moreover about realizing life- realizing and living inside of the rawness of life- moving in and through each circumstance as Jassem Hindi and Peter James do on stage.”

– James Oscar, *The Impossible-Sublime in the Muderdance - Lara Kramer Windigo at FTA 2018*

“And I remember working with him on it and saying it has to be longer like it could be the whole show. You’ve got to think of stretching time like that. I think that is also something we did not talk about- the importance of how time is pulled and the way the work is used with duration, and I think it is with that that you have that space to feel the warmth and the violence and the layers of emotion.... The sound that Peter activates – the whip – he kind of clicks something, blows the whistle. I think that there’s to me this place of stretching moments...That it could fall very quickly into something simple. We had to stretch the time with it because of the presence of Peter and the rabbit. When I watch him, I always think he is imprinting something in space. That’s part of the presence as well. Everything- all the objects. The sound- it’s imprinting something in the space ...”

– Lara Kramer, Interview regarding Peter James and the rabbit scene



*A candid interview with performer, choreographer and multidisciplinary artist of mixed Oji-Cree and settler heritage Lara Kramer. Written as spoken, and centered around her most recent work Windigo, created partially in residence at the CCOV.*

James: So, I was little surprised what happened at the after talk. How do you feel when people move right away into this analyzing your play as a series of definitive representations of representation – that this character is this and that? You have made this play where there is this depth of experience with objects with bodies, with nothing specific really and right away I felt like there was a labelling of it.

52 Lara: Well I think I was mentally prepared because it was something that even in our process that we knew right away there was the potential, and in my experience of doing work like that that there could be a whitewashing. So I think there is a little bit of preparation for that mentally in a sense. It definitely feels limiting, you know – like how you just said right away that it was framed about the representation and I think for me it feels like there is something greatly missed, but I think that also comes from the point of view of who is seeing it and their limited circle of culture – I

guess. I don't know how else to say that politely. And to take it not offensively or anything, but then I am in a position where there is an educating or giving a further insight to the work itself. Why you felt...

James: I felt uncomfortable with what this moderator said at the beginning. I felt like it was reduction of the work.

Lara: Yeah. Yeah.

James: I felt like it was being reduced to something...You are presenting forms and bodies, and why do you choose to do that and not choose to show something obvious? Why would you not go to Place des Arts and show a group of people from a certain culture dancing a certain way, with a certain label?

Lara: Well for me I am sharing my authorship, and you know, this is my process, not to fall into something obvious. I mean that felt like..I think about the framing... I mean, to feed that obviousness for me feels like it is to appease a certain romanticism or a certain stereotype, like if we think back to film – the early images and portrayals of indigenous people and bodies and customs, there is a certain romanticism. I always kind of discussed in the last years with my mom that even though

1 "For we are in this form the start- we can see this form the start- we already are inside this interior landscape of deep disquiet, of deeply affecting

dis-adjustments, of discomfit, and of two general (yet specific) lives living on the threadbare ripping lines of malaise." James Oscar, *The*

*Impossible- Sublime in the Muderdance -Lara Kramer Windigo at FTA 2018.*

we know those stereotypes, and maybe we're in a position to move past it and –you know– that we are not just this two dimensional stereotype or what have you, that it is more complex, it is more intricate.. and my history, my experience, it's very specific, not two dimensional –you know– and from a mother who is first nations and a survivor of residential schools, who comes from a long history of survivors as well, and I have a father who is a settler Mennonite, my experience is specific and unique to me, and to say why would I do what is obvious –and I am not saying it is easy to do the obvious, but I would be feeding that machine in a sense . It's not true to me, it's not what resonates deeply with me in my skin and my bones and in my psyche , and think dissecting that is also... and it is not disrespect to anyone who does the obvious because to me that is a choice, and that is to be honoured if it's someone's truth. I think as I have often said to my mom – we have often informed and influenced identity. Yeah even if it falls into the mainstream norm of what we understand, it is highly influential and powerful.

James: Those stereotypes?

Lara: Absolutely!

James: Is that the machine?

I was really pleased because even though the moderator was presenting your talk in a very obvious way, none of the audience brought up the obvious or the labelling. What is that machine for you?

Lara: I think it is by omission, choosing. I was just talking– to Andrew (Tay) about a good friend who has talked about how land acknowledgments are problematic. I really chewed on this and asked myself what is it that makes it problematic?

The biggest thing I could frame together– it is sort of like saying, “We acknowledge we are on stolen land and somehow through saying it, with the guilt or a certain ignorance of the history by omission, we are still choosing to not do anything about it. And I think what I am saying about the machine is this idea that there is an obvious further content to those (stereotypical) images– further history, further dialogue and just choosing. It is like what you said when the framing of my work is about representation of a representation, it somehow reduced it to that, and there is a further dialogue, further history about it, further content and layers. That's what I mean by the stereotype. It is easier to sort of appease it to that.

**2** "...the geopolitical matrix/ stage of Lara Kramer's Windigo..."  
ibid.

**3** Speaking mattresses and knives in their first days of research, " I also knew right away I was working with the mattresses and that was the initial prop

I brought with a few other things – like I think I might have had the knives and the rope and the cord. And the initial day one was that you guys are going to

improv with this and at some point dissect the mattresses. There's no end result, there's no rush. Take your time " Lara Kramer –Part of Interview inserted.

There is something direct and straightforward. It is easy to digest it (the stereotype), but to actually look beyond it and into the bones, and the skins, and the flesh and all of that – it takes more work. That is what I mean by the machine, it is always a little bit simpler. It's like there is something. Maybe the machine is not the best analogy, but the machine is hiding the flesh and the bones.

Lara: Or choosing not to go there and when I'm saying that, I am not just talking about the systems, I am talking about even people's personal choice to not go into the details, to not look past the stereotype or the... It's just like you said "reducing it" to something so simplistic. It's making what is a very ongoing complicated relation – with the land acknowledgement, it's like saying – "We are still by omission not doing anything" even though the act of stealing land resources is continuing. It's this funny place to remain in. It's reducing to something... it's not even stalling something from happening because to say something is being stalled is like saying it is in idle (idle like in "pre- movement". I don't see it. I don't think the pre- movement...

James: Pre-movement of what?

Lara: Like making changes of a real paradigm shift.

James: It's not even happening?

Lara: We can say land acknowledgement all we want, but we're not going to honour

aboriginal title to land in a real way, so it's a reduction in a sense too.

James: You're talking about movement and pre-movement. You're working in dance. You have the two bodies that start out huddled. What I find interesting is that when we arrive, the performance has started and you are huddled and spending time on the two mattresses with (performers) Jassem and Peter. It's an amazing moment. What is going on in these moments? There is a strong presence.

Lara: I'm there and I am talking to them. I don't have a script. Sometimes I am telling stories from memories of being up North, sometimes it is more present with my (talking about my) children, sometimes it is images I see that are happening in the moment. Maybe sounds or echoes I hear. So for me, in that moment, it is our home base. Home base of our whole process together.

James: You don't just send your actors / dancers out there?

Lara: No, it is anchoring them inside my universe, my roots. I think it is also a way to provoke.. trying to have them in a constant engagement and activity with the senses. The way that they engage the space or sound, the objects, their own bodies with a fullness of their senses. So that there is not a rhythmical timing. There are some cues in terms of sensing each other and for sure in terms of some of the soundscape<sup>4</sup>, it's quite fluid. Nothing is quite



on cue. And so it is a lot about deep listening. Deep listening to themselves, their senses and also being aware of the textures in the space and soundscape, and with my presence. I think the anchor of storytelling at the beginning is also a way to provoke images and keep that quite in flux. We've talked a lot about – (that) they're not necessarily in one place and time, that they are able to travel in time. Travel in different moments and working with a memory bank of all the storytelling I have told them. And one of the comments asked was did I avoid making characters?...and for me that is not quite getting the essence of the work, because for me to make fixed characters would be like making a hierarchy to the work. And I did not want their bodies, their ability of their bodies to do that. I feel they needed..in a sense I think it is quite spiritual – the work.

To be able to move in flux with their own bodies and with the objects and in a constant transformation, in a place also of not just experiencing but also bearing witness to transformation. It's always in a discovery. I am going to reference your work (article on Windigo). I think it's the first writing when I read something that I was like, "Aha, this is it, he was in that activity of constant engagement and discovery and to me that is the work. It's not, "Here

is the representation and sit back and enjoy." To let those images feed yourself, and potentially even transform six months later the meaning and the depth of the meaning.

James: Can you speak about the various things that are going on. They seem to be consistently changing on stage as people. Why can't we just have one dancer playing one character? – and of course I am playing devil's advocate. What is this flux you are talking about?

Lara: Because it's indigenous values – that everything is animate and everything is in flux.

James: So you don't have to show an indigenous person in a teepee to show an indigenous play. You can just show indigenous values?

Lara: I think that's it. I think for sure I would not say this is my full authorship of my work because it was created in collaboration, but the anchor is my universe – and you can ask Peter and Jassem – and it always was! From the moment they came on the road trip to go on the field trip to be with my family on my mom's reserve. I'm speaking from my experience only (but) to me this was really important and I think that it was something with the soundscape and so much of how we work. Sometimes the

4 In speaking about first meeting Jassem Hindi at a sound workshop he was doing, she says, "I had this odd experience where through all the

sound work we were doing, there was a day where it felt almost meditative but the rooms and the walls were shifting for me. "

sound was arriving like a dream and I think so much of the way in which we worked was always trying to activate this feeling. And it's not just activating a feeling. That was more my job as the conductor of the sound and editing and mixing (on stage), and the storytelling. The verbal, the feeding of the work...but the work I asked Jassem and Peter to do was to always remain in that place as much as they can.

James: What place is that?

Lara: In that state of flux. So yes, we know there is this moment where Jassem enters into the mattress so that is something we pulled out.

Lara: And for sure I can pull some concrete literal interpretation of what that might mean for me or what I want it to mean but I wanted it to be so. To keep it in that realm where it's ambiguous. That it is not so fixed is so important for me because again, it is placing the audience in the place where they need to be active in their own experience – and that to me, if I can say, is somewhat spiritual. Like I'm not trying to hold your hand and give you a clear reading. I want you be engaged in your own journey through the experience. For me the process started pre working with them. The initial process started with me working with this more contemporary version of consumption of lands, bodies.

James: So what is this Windigo?

Lara: I think there are various interpretations of it, I had heard of it many years ago and heard of it in novels and when I was up north in Sioux Lookout reading some of the journals, they even had their own description of the Windigo in their area. This idea of the creature consuming body and becoming that state of Windigo. As soon as I hit the marker of this idea of a contemporary version of Windigo, putting the onus on capitalism as the consuming body. I had also heard stories from my family that happened<sup>5</sup> to the territory and land. I found it very interesting because I was like – Yeah! that's Windigo coming in and clear cutting land, and there being no permission and there being no consultation – and it's just an act of taking – pure greed. So when I started with Jassem and Peter, we spent the first week in the studio and I had talked a lot about my experience being with my family up North, and it was also not quite feasible to take them at this point (it's a flight and then six hour drive from Thunder Bay). So I said, can we go to Ram, Ontario, where my mom lives? There is a reserve there. I thought it would be nice – a moment for more immediate intimacy.

James: So this is a process you are going through with your dancers?

56

5 "Like the second time going back into this work – that is the phase of getting it ready for performances. I had been reading this

author with the last name of Rowe and he is part of this missionary period around my family's community and it is quoted that he had over 500 victims. So he is a pedophile. Post

residential schools. He would come into the communities and be there for a month at the churches. There are a lot of suicides that are linked to him. I don't have all the facts

and details. There is a specific time period it happened and he now lives out his convictions which were completely disproportionate to the crimes. I remember just having read this

Lara: Absolutely. To do what I call fieldwork. Because it's hard to start research (for me) in the studio...I wanted to give this experience. This is what feeds me as an artist. This is my process of research and I want to share that with you. And also just on a basic level, it's...When you're touring with artists and after the show has been made, there is a bonding that happens, and I thought this is gonna be great to have this immediately at the early stages of the process. And I just always think: there is so much information! We're talking based not just on the car ride there, but with my daughter and family, spending time with my mother. Seeing a little bit outside of the city and where my mother lives and some of her stories. There's a lot of knowledge there to take in, and for me it all pertained back to my inner universe – that they're getting a taste of being inside of it. So that was important and I think it is something that proved itself weeks or months later, when going back to the studio that information / that experience really influenced how we worked together, how we connected, how we could always reference these moments. Even at one point I saw a junkyard sale and we pulled over and picked up a couple of the items that ended up in *Windigo*. This way of also accumulating objects on that trip just resonated with the work, even though it was at the early stages,

and coming into the studio on day one and just going Jesus Christ there's always something that feels heavy that is touching inside of *Windigo*. There's not – and the

lightness comes with having family and home and children and having a certain reality but what comes into play it's dark and heavy. That is something that I do not think is comparable

these objects that became...I guess these objects that fed the early seeds of *Windigo*.

James: So in that first scene, the first thing I see is Jassem digging into the mattress and as I originally wrote about the performance,

“ For within the ripped hole dug into the mattress with a knife is a whole life but also histories, fragments but not a portal passageway– the hole is a one way trip– that is where we are right now. That is where the situation of first nation's population is right now– caught inside a neoliberal pleasure and pain machine – making promises while hashing out more blood, and oil.”<sup>6</sup>

Lara: That's so beautiful and it almost makes me think when I open that..when you start to peel back a little more the complex layers of our history on Turtle Island\*, there's a moment, at least for me, where there is no looking back– it's a one way trip. And it's me. I can't remain. I think everyone has friends colleagues, possibly family members that are complexly arrogant to it– to the history here. You know who want to remain in that place. I think once you really taste it in a concrete way, there's no going back. I mean maybe you can if you're not implicated in it... (Long quiet)<sup>7</sup> .....I am going to jump around a bit because I have one

or that makes it's way in and it's part of the universe. It's part of what I am affected by therefore I bring that into the space.” Lara Kramer– Part of Interview inserted.

<sup>6</sup> The Impossible– Sublime..” *ibid.* James Oscar

more thing I am going to say about Windigo and the experience. I think you will find this interesting. I can't quite put forward what it means for me....Somewhere near the tale end of creating Windigo. I have stories and I have to keep filling it with stories and memories, and one day I came in and I told a story to Jassem and Peter about these memories of sitting near an ice hole with my mother when I was a child, and she told me to stay there. I built a lot more of the narrative around it: the stillness I was with, how I knew there were fish underneath, in a way without words I was talking to them and listening to my mom....and then this time at the beginning of Windigo I told that story again, because I had been reflecting on it...I kept revisiting this story and at one point I was telling it at the beginning of our performance, and all of a sudden there was this memory of it and the feeling of it. It imprinted something, because the way I tell that story is that I am there as a child and I have total memory of my mom walking up the hill and being left there, and there was a side of me that did not feel quite right being left alone cause I knew the proximity I was to the ice hole – and I remember her telling me, “You can't go in there” – and she had told me to just sit still and she would be back. And I remember just being in the cold and just the landscape completely

in it's stillness. It was vast and it was alive and it was thick and I was bundled up and I remember this feeling of being close to the fish – imagining the stories that they had underneath. Creating stories for them. That's how I spent my time, but then also having no memory of my mom coming back, and I must have gone back. There was no way I went back alone you know! I knew she had gone back to the cabin where our family was. And as I was telling this story – I was sort of like “this is where all my understanding of this creation comes from” and my understanding of time and my understanding of filling time and my understanding of how memories work. And they're in flux. Our memories are – I mean, when you tell a story it changes. I never tell the same story the exact same way twice. We fill it with new knowledge of our experience to date and our wisdom of our retrospect, looking to the future. And now telling that story, now as a mom of two children, I remember recalling that story pre-children, and it felt very differently in my body than it does now. And so, it is something crazy to me – telling that story to them (and at a performance), then just also saying, this is where my understanding of the sculptural body and images (comes from). It has imprinted how I create, why I create, and maybe I am just making that up, but it feels pertinent and

it feels like it imprinted something large on me. And I loved it how Peter just said to me that it was like an initiation, “She ( your mother) knew you were okay.” And it’s just that thing—like yeah, knowing that

I had that experience with myself at four or five years old. It feels like it has imprinted something huge. So thinking of those memories and going into that time...

—

James Oscar, écrivain et critique d’art, est chercheur en sociologie et anthropologie de l’art à l’Institut national de la recherche scientifique. Par le passé, il a mené des études en étroite collaboration et sous la direction du poète Édouard Glissant. Ses travaux actuels explorent les identités sociales complexes et la manière dont les notions de “plus qu’humains” sont déployées dans les arts vivants et visuels.



Lara Kramer et James Oscar

## Scruter le sublime impossible à travers les trous de glace: Lara Kramer et James Oscar nous parlent de Windigo

“Le sublime impossible [the impossible sublime] (comme nous pouvons le constater à plusieurs reprises dans *Windigo*), c’est être immergé dans les instants (c’est-à-dire, retrouver la notion d’un temps pour nous, peu importe ce que l’on peut subir, mais pas uniquement le reléguer au passé), c’est être nourri par ces schémas historiques et construire de plus grands échafaudages d’existences à partir de ceux-ci, et enfin, le sublime impossible n’est pas tant une question d’histoire ou de résilience, mais plus encore celle de la réalisation de la vie – réaliser et vivre dans la rudesse de la vie – se déplacer dans et à travers chaque circonstance, comme Jassem Hindi et Peter James le font sur scène.”

– James Oscar, *The Impossible-Sublime in the Murderdance* – Lara Kramer, *Windigo* au FTA 2018

60

“Et je me souviens d’avoir travaillé avec lui sur la création et de lui dire qu’elle devrait être plus longue, qu’elle pourrait être le spectacle à elle toute seule. Il faut penser à étirer le temps ainsi. Je pense que c’est aussi quelque chose dont nous n’avons pas parlé – l’importance de la manière dont le temps s’étire et la façon dont la pièce est structurée sur la durée, et je pense que c’est grâce à cela que l’on peut ressentir la chaleur et la violence et les différents niveaux d’émotion... Le son que Peter déclenche – le fouet – il tente d’activer quelque chose, il souffle dans un sifflet. Pour moi, ce sont ces moments qu’il faut étirer... Cela pourrait très vite devenir quelque chose de simple. Nous avons dû étirer le temps à cause de la présence de Peter et du lapin. Quand je le regarde, je pense toujours qu’il laisse une empreinte dans l’espace. Cela fait également partie de la présence. Tout – tous les objets. Le son – fait une marque dans l’espace...”

– Lara Kramer, extrait d’entrevue au sujet de Peter James et de la scène avec le lapin.



*Témoignage  
franc et ouvert de  
l'interprète, chorégraphe,  
et artiste pluridisciplinaire  
dont l'héritage est double, celui  
des Oji-Cree et celui des colons  
européens. Écrit et parlé, centré  
sur sa dernière œuvre, Windigo,  
créée en partie en résidence au  
CCOV.*

James : J'ai donc été un peu surpris de ce qui s'est passé pendant la discussion après le spectacle. Quelles émotions ressens-tu quand les gens analysent directement ta pièce comme une série de caricatures – que ce personnage est ceci ou cela ? Tu as fait cette pièce avec une profondeur d'expérience, avec des objets, des corps, sans rien de spécifique vraiment, et j'ai ressenti qu'on y mettait tout de suite une étiquette.

Lara : Je pense que j'y étais préparée psychologiquement, parce que dans notre processus créatif nous savions qu'il y avait un risque et de par mon expérience dans ce type de travail, nous sentions cette possibilité de simplification. Donc je pense que quelque part il faut savoir se préparer mentalement à ça. C'est définitivement réducteur, tu sais – un peu, comme tu l'as dit, car

la pièce est cataloguée et en ce qui me concerne, il me semble qu'il manque vraiment quelque chose, mais je pense que cela vient du point de vue de qui regarde et de son milieu culturel – j'imagine. Je ne sais pas comment dire cela poliment autrement. Et il ne faut pas mal le prendre ou quoi que ce soit, mais je suis dans une position d'éduquer et d'approfondir la pièce elle-même. Pourquoi tu ressentais ...

James : Je me sentais mal à l'aise avec ce que le modérateur a dit au début. Pour moi, c'était une représentation réductrice de la pièce.

Lara : Oui. Oui.

James : J'ai eu l'impression qu'elle était simplifiée ... tu montres des formes et des corps<sup>1</sup>, pourquoi tu choisis de faire ça et non pas de présenter quelque chose de plus évident ? Pourquoi tu n'irais pas à la Place des Arts pour montrer un groupe de personnes issues d'une certaine culture danser d'une certaine manière, avec une certaine étiquette ?

Lara : Eh bien pour moi, je partage mon statut de créatrice, et tu vois, c'est ma façon de faire, de ne pas tomber dans quelque chose de flagrant. Ce que je veux dire, c'est comme ... je pense au fait de cataloguer ... je veux dire que pour

1 « On est emporté dès le début – on le sent dès le départ – nous sommes embarqués dans ce paysage intérieur où règne une profonde

inquiétude, de profonds et touchants bouleversements, d'inconfort, et deux vies ordinaires (mais uniques) qui évoluent à la déchirante frontière

du malaise. » The Impossible – Sublime in the Murderdance – Lara Kramer Windigo au FTA 2018, James Oscar

moi, tomber dans l'évidence, c'est conforter un certain romantisme ou stéréotype, comme dans le cinéma – les premières images et portraits des peuples autochtones, leurs corps et leurs coutumes, il y a une certaine romantisation. Ces dernières années, je débats souvent avec ma mère du fait que même si nous sommes conscients de ces stéréotypes, que nous sommes peut-être même en situation de les dépasser et que nous ne représentons pas uniquement un stéréotype en deux dimensions, c'est plus complexe, plus imbriqué. Et mes antécédents, mon expérience, sont très particuliers. Ce n'est pas en deux dimensions – tu sais – d'une mère issue d'une communauté des Premières Nations qui a survécu aux écoles résidentielles et qui aussi vient d'une longue lignée de survivants, et d'un père colon Mennonite ; mon expérience est très spécifique et unique. Me demander pourquoi je ferais ce qui est évident – et je ne dis pas qu'il soit facile de représenter l'évident – mais je participerais quelque part à alimenter cette machine<sup>2</sup>. Ce n'est ma réalité, ce n'est pas ce qui résonne au fond de moi, dans ma chair, dans mes os et dans mon âme, et je pense que disséquer<sup>3</sup> ces éléments c'est aussi ... et je ne souhaite absolument pas manquer de respect à tous ceux qui créent de l'évident parce que,

**2** « ... La matrice / scène géopolitique du Windigo de Lara Kramer... » The Impossible – Sublime ... » ibid. James Oscar

**3** À propos des matelas et des couteaux au cours de leurs premiers jours de recherche, « j'ai tout de suite su que je travaillerais avec les matelas, c'était le

pour moi, il s'agit d'un choix, et que c'est honorable si cela est fait avec sincérité. Je pense que, comme je l'ai dit maintes fois à ma mère – nous avons souvent façonné et participé à la formation de notre identité. Oui, même s'ils s'inscrivent dans la norme dominante, ils ont une grande et puissante influence.

James : Ces stéréotypes ?

Lara : Absolument !

James : C'est donc ça la "machine" ? J'étais vraiment ravi que, bien que le modérateur ait présenté ton intervention de manière réductrice, aucun spectateur n'a stéréotypé ni catalogué. Qu'est ce que représente cette machine pour toi ?

Lara : Je pense que c'est par omission, choisir. Je discutais justement avec Andrew (Tay) d'un bon ami qui m'a parlé de la problématique de la reconnaissance des terres. J'ai longuement réfléchi à cela et je me suis demandé, qu'est-ce qui la rend si problématique ? De ce que j'ai pu rassembler – c'est un peu comme dire, "Nous reconnaissons que nous sommes sur un territoire non cédé", et d'une certaine manière, en le disant, par culpabilité ou en faisant fi de l'histoire par omission, nous

premier accessoire que j'ai apporté avec quelques autres éléments – comme par exemple les couteaux, la corde et le cordon. Le premier jour, j'ai dit aux garçons

d'improvisez avec tout ça, pour à un moment, couper les matelas. Il n'y a pas de but spécifique, rien ne presse. Prenez votre temps " Lara Kramer – Extrait de l'entrevue.



choisissons toujours de ne rien y faire. Et je pense que ce que je veux dire à propos de cette “machine”, c’est qu’il est évident qu’il existe bien plus de contenu à ces images (stéréotypées) – plus d’histoire, plus de dialogue, et tout simplement plus de choix. C’est, comme tu l’as dit, quand mon travail est dépeint de manière caricaturale, quelque part c’est un peu réducteur, et il y a davantage de dialogues, d’histoires à raconter, davantage de contenus et de profondeur. C’est ce que je veux exprimer par le stéréotype. C’est plus facile de tout réduire à ça. Il a quelque chose de direct et de simple. C’est facile d’accepter (le stéréotype), mais de réellement voir au-delà du stéréotype jusque dans les os, la peau, la chair, et tout ça – cela demande beaucoup plus de travail. Voilà ce que je veux dire par la “machine”, c’est plus simple. Ça le concrétise. Peut-être que la “machine” n’est pas la meilleure métaphore, mais elle cache la peau et les os.

Lara : Ou alors choisir de ne pas aller plus loin, et par cela je ne parle pas uniquement des systèmes, mais du choix personnel des gens de ne pas entrer dans les détails, de ne pas regarder au-delà du stéréotype, ou le... c’est comme tu l’as dit, le “réduire” à quelque chose d’aussi simpliste. Cela rend cette relation actuelle très compliquée – avec la reconnaissance de la propriété, c’est comme dire, “par omission, nous ne faisons toujours rien”, bien que l’acte de voler des ressources ne cesse pas. C’est une drôle de situation qui perdure. C’est réduire à quelque chose ... Ce n’est même

pas retarder que quelque chose se produise, car retarder quelque chose impliquerait un état de veille (veille, dans le sens d’une phase de “mise en mouvement”). Je n’y crois pas. Je ne crois pas que la mise en mouvement ...

James : La mise en mouvement de quoi ?

Lara : D’un véritable changement de paradigme.

James : Ce n’est même pas en train d’arriver ?

Lara : On peut bien parler de reconnaissance des terres, mais nous n’allons pas pour autant réellement honorer le statut autochtone de la terre, c’est donc tout aussi réducteur quelque part.

James : Tu parles de mouvement et de mise en mouvement. Tu travailles en danse. Il y a ces deux corps qui commencent blottis l’un contre l’autre. Ce que je trouve intéressant c’est que quand on arrive, le spectacle commence et vous êtes blottis pendant un moment sur les deux matelas, toi et les (interprètes) Jassem et Peter. C’est un moment incroyable... Que se passe-t-il dans ces instants ? C’est intense.

Lara : Je suis là et je leur parle. Je n’ai pas de scénario. Parfois, je raconte des souvenirs que j’ai vécus dans le Nord, parfois des histoires plus récentes vécues avec mes enfants, parfois ce sont des images fugitives qui me viennent dans le moment. Peut-être des sons ou des échos que j’entends. Donc pour moi, à ce

moment, c'est ma base. La base de tout notre parcours ensemble.

James : Tu n'envoies pas juste tes acteurs/danseurs comme ça sur scène ?

Lara : Non, il s'agit de les ancrer dans mon univers, dans mes racines. Je pense que c'est aussi une manière de provoquer ... d'essayer de les maintenir dans un constant engagement et en action avec les sens. La manière dont ils interagissent avec l'espace ou l'univers sonore, les objets, leurs propres corps, emplis de leurs sens. Pour qu'il n'y ait pas de cadence rythmique. Il y a quelques indices en termes de rapprochement des uns et des autres, et bien sûr, par rapport à l'ambiance sonore<sup>4</sup>, c'est assez fluide. Rien n'est vraiment programmé à la minute. Tout tourne autour de l'écoute profonde. L'écoute profonde d'eux-mêmes, de leurs sens, la prise de conscience des textures de l'espace et du paysage sonore, et avec ma présence. Je pense que le point d'ancrage de la narration du début est une manière de provoquer des images et de les maintenir en mouvement. Nous avons beaucoup parlé (du fait) qu'ils ne sont pas nécessairement dans un lieu précis à une période donnée, qu'ils peuvent voyager dans le temps. Voyager à travers

différentes périodes et travailler à partir de la mémoire collective exprimée dans les récits que je leur ai contés. Et l'une des questions était – est ce que j'ai évité la création de personnages ? ... Il me semble que ce n'est pas exactement l'essence de mon travail, car, pour moi, créer des personnages spécifiques serait comme imposer une hiérarchie dans la pièce. Et je ne veux pas que leurs corps ou les capacités de leurs corps soient utilisés ainsi. Je pense qu'ils avaient besoin ... Quelque part je pense que c'est assez spirituel – ce travail.

Être capable de se mouvoir avec leurs propres corps et avec les objets, en constante transformation, dans un lieu, pour ne pas seulement vivre une expérience, mais aussi pour témoigner de cette transformation. C'est toujours une découverte. Je vais faire référence à ton travail (l'article sur Windigo). Je pense que c'est la première critique que j'ai lue où je me suis dit, "Aha, c'est ça, il était dans cet état constant d'implication et de découverte", et, pour moi, c'est ça la pièce. Ce n'est pas, "Voici la représentation, asseyez-vous et profitez." C'est laisser ces images vous nourrir, et potentiellement même transformer, six mois plus tard, le sens et la profondeur de celui-ci.

<sup>4</sup> En parlant de sa première rencontre avec Jassem Hindi à un atelier sonore auquel il participait, elle a déclaré : « J'ai ressenti cette expérience

étrange : au cours de notre travail autour du son, un jour, ça m'a semblé presque méditatif, mais les pièces et les murs se mouvaient autour de moi ».

James : Pouvez-vous nous parler des différents éléments qui se déroulent sur scène. Ils semblent être en constante évolution tout comme les personnes sur scène. Pourquoi un danseur n'incarne-t-il pas un personnage spécifique ? – et, bien sûr, je me fais l'avocat du diable. Quel est ce mouvement dont tu parles ?

Lara : Parce qu'il s'agit de valeurs autochtones – tout est vivant et tout est en mouvement.

James : Vous n'avez donc pas besoin de montrer une personne autochtone dans un tipi pour présenter une pièce autochtone. Vous pouvez juste montrer des valeurs autochtones ?

Lara : Je pense que c'est ça. Pour sûr, je ne dirais pas que je suis la seule auteure de ce travail, car il s'agit d'une création collaborative, mais le point d'ancrage est mon univers – et vous pouvez demander à Peter et Jassem – ça l'a toujours été ! À partir du moment où ils m'ont accompagnée dans cette aventure et sont venus sur le terrain pour passer du temps avec ma famille dans la réserve où vit ma mère. Je parle ici de ma propre expérience uniquement (mais), pour moi, c'était très important et je pense que cela a à voir avec l'ambiance sonore et principalement avec la manière dont nous travaillions. Parfois, le son venait comme dans un rêve, et je pense qu'une grande partie de la manière dont nous avons travaillé a été d'essayer de recréer cette sensation. Et ce n'est pas uniquement recréer une

sensation. C'était plus mon rôle d'orchestrer le son et le montage et le mixage sonore (sur scène), et le narratif. La formulation, nourrir la pièce ... mais le travail que je demandais à Jassem et à Peter était de rester dans cet état d'esprit aussi longtemps qu'ils s'en sentaient capables.

James : Quel état d'esprit ?

Lara : Dans cet état de transformation. Donc oui, on sait qu'il y a ce moment où Jassem s'enfonce dans le matelas, c'est quelque chose qu'on a tiré de ce processus.

Lara : Et bien sûr, je peux extraire des interprétations littérales et concrètes de ce que cela pourrait signifier pour moi, ou ce que je voudrais que cela signifie, mais je le voulais ainsi. Le conserver dans cet univers ambigu. Le fait que ce ne soit pas figé est tellement important pour moi car, encore une fois, il s'agit de placer le public dans un état où il est nécessaire qu'ils soient actifs dans leur propre expérience – et cela, pour moi, si puis-je dire, est de nature spirituelle. Je ne cherche pas à vous tenir la main et à imposer une lecture claire. Je veux que vous soyez engagés dans votre propre voyage, à travers l'expérience. Pour moi, le processus a commencé avant même de travailler avec eux. Le processus de création initial a trouvé son origine alors que je travaillais sur une version plus contemporaine à propos de la consommation des terres et des corps.

James : Donc qu'est-ce que le Windigo ?

Lara : Je pense qu'il y a différentes interprétations du Windigo, j'en avais entendu parlé il y a très longtemps, ainsi que dans des romans et quand j'étais dans le nord à Sioux Lookout en lisant des journaux, ils avaient même leur propre description du Windigo spécifique à leur région. Cette idée d'une créature qui consomme un corps et accède à cet état de Windigo. Dès lors, j'ai eu cette idée d'une version contemporaine du Windigo, attribuant la responsabilité du capitalisme comme un corps dévorant. Ma famille m'avait aussi raconté des histoires qui ont affecté le territoire et la terre<sup>5</sup>. J'ai trouvé ça très intéressant parce que je me suis dit – Oui ! C'est le Windigo qui arrive, traversant la terre, et cela sans permission ni consultation – et c'est juste un acte d'appropriation – de la cupidité pure. Donc quand j'ai commencé le processus avec Jassem et Peter, nous avons passé la première semaine dans le studio et avons longtemps parlé de mon expérience avec ma famille dans le Nord, et ce n'était pas non plus

vraiment réaliste de les amener avec moi là-bas (c'est un trajet en avion et en voiture de 6 heures depuis Thunder Bay). J'ai donc demandé, pourrait-on aller à Ram en Ontario, où vit ma mère ? Il y a une réserve là bas. J'ai pensé que ça pourrait être bien – un moment d'intimité plus immédiate.

James : Donc c'est un processus que vous vivez avec vos danseurs ?

Lara : Absolument. Pour faire ce que j'appelle un travail de terrain. Parce que c'est difficile d'entamer une démarche de recherche (pour moi) en studio... je voulais partager cette expérience. C'est ce qui me nourrit en tant qu'artiste. C'est mon processus créatif de recherche et je veux le partager avec vous. Et aussi, sur un plan purement basique, c'est ... quand on est en tournée avec des artistes et après la création du spectacle, les liens se resserrent, et je me suis dit que ce serait formidable de vivre ça dès les premières phases du processus. Je me dis toujours : il y a tant d'informations ! On ne parle pas uniquement du trajet en voiture jusque là, mais aussi des échanges avec ma fille et avec ma famille, passer du temps avec

66

**5** « Comme la deuxième fois où nous avons travaillé cette création – c'est la phase de préparation pour les spectacles. Je lisais cet auteur dont le nom est Rowe, qui vivait à l'époque missionnaire, près de la communauté d'où vient ma famille. Il aurait fait plus de 500 victimes. Il est donc pédophile. Après les écoles

résidentielles. Il venait dans les communautés et y restait un mois dans les églises. De nombreuses personnes se sont suicidées à cause de lui. Je n'ai pas tous les faits ni les détails. Cela s'est passé à un moment spécifique de l'histoire, et il purge actuellement sa peine, une condamnation dérisoire comparée aux

crimes commis. Je me souviens d'avoir lu ça, et d'être allée au studio le premier jour en me disant : ce n'est pas possible, il y a toujours quelque chose de lourd dans le Windigo. Il y a de la légèreté dans le fait d'avoir une famille, un chez-soi, des enfants, et de vivre une certaine réalité, mais ce qui entre en jeu, c'est sombre et lourd. C'est

quelque chose qui ne me semble pas inclus, qui fait son chemin et appartient à l'univers. Ça fait partie de ce qui me touche, c'est pour cela que je le porte dans l'espace ». Lara Kramer – Extrait de l'entrevue

ma mère. Voir un peu ce qui se passe à l'extérieur de la ville et là où ma mère vit et écouter quelque une de ses histoires. Il y a tant de connaissances à assimiler et, pour moi, cela revient toujours à mon univers intérieur – qu'ils en soient imprégnés. C'était donc important et je pense que c'est quelque chose qui a fait ses preuves dans les semaines ou les mois qui ont suivi. Une fois que nous sommes retournés dans le studio, ces informations et cette expérience ont véritablement eu un impact sur la manière dont nous avons travaillé ensemble, sur nos liens, sur la manière dont nous pouvions toujours nous référer à ces moments. À un moment donné, j'ai aperçu une vente de garage et nous nous sommes arrêtés pour prendre quelques objets qui sont maintenant dans le spectacle *Windigo*. Cette manière, aussi, d'accumuler des objets pendant ce voyage a trouvé un écho dans la pièce, même si nous n'en étions qu'aux premiers stades, ces objets sont devenus ... enfin ces objets ont semé les premières graines de *Windigo*.

James : Donc dans cette première scène, la première chose que je vois est Jassem, qui creuse dans le matelas et comme je l'avais initialement écrit à propos du spectacle,

“Car, dans le trou du matelas déchiré au couteau réside toute une vie, des histoires, des fragments, mais pas un portail vers un passage – le trou est un voyage sans retour – c'est là où nous en sommes aujourd'hui. C'est la situation des populations des Premières Nations en ce moment même – coincées dans une machine néolibérale faite de plaisir et de douleur – qui fait des promesses tout en continuant de déverser sang et pétrole.”<sup>6</sup>

Lara : C'est si beau, ça me fait presque penser que quand j'ouvre cela ... quand on commence à révéler les couches complexes de notre histoire sur l'Île de la Tortue, il y a un moment, du moins pour moi, où il n'est plus question de regarder en arrière – c'est un voyage sans retour. Et c'est mon cas. Je ne peux pas en rester là. Je pense que tout le monde a des amis, des collègues, possiblement des membres de sa famille qui ont une relation complexe et condescendante vis-à-vis de cela – de l'histoire d'ici. Tu sais, qui souhaite en rester là. Je pense qu'une fois qu'on y a goûté de manière très concrète, il n'y a plus de retour en arrière. Je veux dire, peut-être que c'est possible si vous n'êtes pas impliqué ... (longue pause)<sup>7</sup> ... je vais changer de sujet, parce qu'il y a autre chose que je souhaiterais mentionner au sujet de *Windigo* et de l'expérience.

<sup>6</sup> The Impossible-Sublime ...” *ibid.* James Oscar

<sup>7</sup> Une partie de l'entrevue est coupée ici – entrevue complète disponible dans le document vidéo.

Je pense que tu trouveras ça intéressant. Je ne peux pas exactement exprimer ce que cela signifie pour moi ... Quelque part vers la fin de la création de Windigo. J'ai des histoires à raconter et j'ai besoin de continuer de l'enrichir avec des histoires et des souvenirs. Un jour, je suis arrivée et j'ai raconté une histoire à Jassem et à Peter à propos de ce souvenir d'enfance où j'étais assise près d'un trou dans la glace avec ma mère, et elle m'a dit de rester là. J'ai construit un récit bien plus large autour de cette histoire : l'immobilité autour de moi, la conscience qu'il y avait des poissons en dessous ; d'une manière, sans mot, je leur parlais, et j'écoutais ma mère ... et alors, à un moment, au début de Windigo, j'ai raconté cette histoire à nouveau, parce que j'y ai beaucoup pensé... Je revenais constamment à cette histoire, et alors que je la racontais au début de notre spectacle, tout à coup j'ai été submergée par ce souvenir et ce sentiment. Ça a ravivé quelque chose, parce que je raconte cette histoire comme l'enfant que j'étais, et le souvenir intact de ma mère montant sur la colline et d'y être laissée seule, et il y a une partie de moi qui ne voulait pas rester seule parce que j'étais consciente de la proximité du trou dans la glace – et je me souviens d'elle me disant – “tu ne peux pas aller dedans” – et elle m'a juste dit de rester assise, immobile, et qu'elle reviendrait. Et je me souviens du froid et du paysage complètement immobile. C'était vaste et vivant et épais, et j'étais emmitouflée, et je me souviens de ce sentiment d'être si proche des poissons – imaginant les

histoires qu'ils avaient là-dessous. Créant des histoires pour eux. C'est comme ça que j'ai passé le temps ; puis après de n'avoir aucun souvenir du retour de ma mère, et j'ai dû rentrer. C'est sûr que je ne suis pas rentrée seule ! Je savais qu'elle était retournée à la cabane familiale. Et alors que je racontais cette histoire – j'ai réalisé, “c'est de là que vient toute la conception de cette création”, et ma compréhension du temps, et celle de « remplir » le temps, et ma compréhension de comment fonctionne la mémoire. Et elle est en mouvement. Nos souvenirs sont – enfin, quand on raconte une histoire, ils se transforment. Je ne raconte jamais deux fois la même histoire exactement de la même manière. Nous la complons avec de nouvelles connaissances, issues de notre expérience et de la sagesse de notre passé, le regard vers le futur. Et aujourd'hui, raconter cette histoire, étant maintenant mère de deux enfants, je me souviens de me rappeler de cette histoire avant d'avoir mes enfants, et de la ressentir très différemment dans mon corps par rapport à aujourd'hui. Et donc, c'est quelque chose de fou pour moi – de leur raconter cette histoire (et pendant une représentation), puis simplement de dire, voilà d'où vient ma conception de l'expression sculpturale du corps et des images. Cela a déterminé la manière dont je crée, pourquoi je crée, et peut être que je suis en train d'inventer ça, mais cela me semble pertinent et il me semble que cela a eu une grande influence sur qui je suis. Et j'ai adoré la manière dont Peter m'a

juste dit, comme s'il c'était un rite initiatique, "Elle (ta mère) savait que ça irait." Et c'est juste ça – oui, de savoir que j'ai eu cette expérience intime à quatre ou cinq ans. Il me semble que ça a laissé une empreinte durable. Ainsi, penser à ces souvenirs et replonger dans ces instants...

—

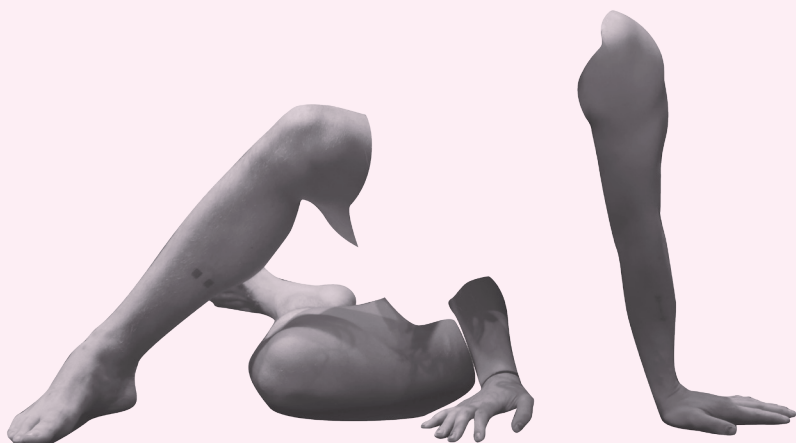
James Oscar, écrivain et critique d'art, est chercheur en sociologie et anthropologie de l'art à l'Institut national de la recherche scientifique. Par le passé, il a mené des études en étroite collaboration et sous la direction du poète Édouard Glissant. Ses travaux actuels explorent les identités sociales complexes et la manière dont les notions de "plus qu'humains" sont déployées dans les arts vivants et visuels.

# Où en est la danse autochtone au Kebec?

## Tan Skicinuwey pemkamok kebec eliyewik?

—  
Article paru dans "Les échos du milieu" du  
Regroupement québécois de la danse.

**IVANIE  
AUBIN-MALO**





En mai 2017, Ondinnok organisait l'État des lieux sur les arts autochtones. Assis en cercle, visages connus et moins connus, jeunes et moins jeunes, nous étions là pour raconter et partager notre histoire, nos expériences en tant qu'artistes autochtones du Québec. Après la publication en 2018 du Manifeste pour l'avancement des arts, des artistes et des organisations artistiques autochtones au Québec, que j'ai évidemment signé, qu'en est-il de l'avancement des danses autochtones sur le territoire?

## Revaloriser la danse dans les communautés

Personnellement, j'ai commencé à danser à l'adolescence, lorsque je ne trouvais pas les mots pour exprimer ce que je vivais à l'intérieur de moi. J'ai exprimé beaucoup de choses en dansant, sans avoir à les expliquer. Ayant séjourné en 2018 en communauté wolastoqiyik/malécite de

Je suis certaine que de pratiquer à nouveau la danse a beaucoup à apporter dans les communautés plus isolées et qu'elle peut jouer un rôle positif autant sur l'équilibre émotionnel, le respect du corps, la guérison que la confiance en soi.

Nekotkuk/Tobique pendant deux mois, j'ai été étonnée de voir que la danse est un des moyens d'expression artistique parmi les moins présents. Pourtant, je suis certaine que de pratiquer à nouveau la danse a beaucoup

71

à apporter dans les communautés plus isolées et qu'elle peut jouer un rôle positif autant sur l'équilibre émotionnel, le respect du corps, la guérison que la confiance en soi.

Les autochtones résidants dans les communautés contribuent à la diversité et à la richesse du Québec en termes de culture, de perspectives et de lien avec le territoire. Ils ont beaucoup à transmettre. Selon moi, revaloriser la danse contribuerait à la revitalisation de la culture.

Pour reprendre ce que j'ai dit lors de l'État des lieux en mai dernier: «Il y a des gens qui ne sont pas prêts à parler (...) qui ne sont pas prêts à montrer leur art parce qu'ils n'ont pas confiance en ce qu'ils ont à dire. Je pense que c'est ça qu'il faut travailler: prendre le temps de s'asseoir avec une personne et lui dire: "Maintenant, tu peux le dire, tu as l'espace neutre pour le dire.»

Pendant 4 semaines en 2018, j'ai eu l'opportunité d'offrir des cours de danse aux jeunes de l'école primaire Mah-Sos de la communauté de Nekotkuk. J'ai pu constater à quel point les enfants ressentaient du plaisir et de la libération dans ces moments de danse. J'ai pu remarquer l'aisance d'un jeune garçon wolastoqey/malécite qui était le premier à

répondre aux questions sur le tambour et la danse. Son enseignante m'a ensuite expliqué qu'il parlait très rarement aux gens et qu'elle était agréablement surprise de l'avoir vu participer si activement au cours.

## Développer le regard du public

L'histoire des danses autochtones demande aussi à se raconter. Elle gagnerait à être enseignée dans les cours d'histoire de l'art et dans les écoles de danse du Québec. On commence tout juste à entendre l'intérêt des établissements scolaires québécois pour intégrer les arts autochtones. Mieux vaut tard que jamais!

Je suis convaincue que le public serait plus disponible et aurait un œil plus aiguisé s'il avait accès aux inspirations et aux codes des danses autochtones. J'assistais au spectacle FLICKER de Dancers of Damelahamid présenté par Danse Danse dont une abonnée déplorait un manque de technique. J'étais loin d'être d'accord avec elle, considérant la pratique assidue de la compagnie à revigorer les chants et les danses ancestrales de la côte Nord-Ouest de la Colombie-Britannique depuis 60 ans. Pour moi, le rythme, les intentions et la douceur nourrissent la grande qualité de la pièce. La technique n'est pas seulement dans les corps musclés qui effectuent des 72 prouesses fluides et dynamiques, elle réside aussi dans la justesse des mouvements empreints d'histoires d'une nation spécifique.

J'aimerais profiter de cette tribune pour rendre hommage aux chorégraphes et interprètes autochtones que l'on peut retrouver sur nos scènes. Je pense à Lara Kramer, avec sa compagnie Lara Kramer Danse et à Daina Ashbee, acclamée par le public. Je pense encore à Barbara Diabo, à Leticia Vera et Aïcha Bastien N'diaye que je vous invite à surveiller. Vous êtes curieux et aimeriez en savoir plus? Je vous invite à suivre les activités des productions Ondinnok et Onishka, ou encore aller dans un des powwows du Québec cet été.

Pour une société plus équilibrée, il est primordial d'écouter chacun qui la compose. L'art provoque des échanges et des dialogues. Les danses autochtones ne demandent qu'à être vues et à se partager à nouveau.

—

Ivanie Aubin-Malo est interprète, enseignante et chorégraphe en danse contemporaine et Powwow. Québécoise et Wolastoq/Malécite.

Ivanie Aubin-Malo

## Where are Aboriginal Dances in Kebec? / Tan Skicinuwey pemkamok kebec eliyewik?

Article published in "Les échos du milieu"  
by the Regroupement québécois de la danse.

In May 2017, Ondinnok organized a Survey Analysis of the situation of Aboriginal arts. Sitting in a circle, familiar and unknown faces, young and not-as-young, we were gathered to tell and to share our history, our experiences as Aboriginal artists in Quebec. After the 2018 publication of the Manifesto for the advancement of Indigenous arts, artists, and arts organizations in Quebec, which I obviously signed, what has changed for Aboriginal dances in the territory?

### Promote Dance in Communities

Personally, I started dancing in my teenage years, when I couldn't find the words to express what I felt on the inside. I expressed a lot through dance, without having to explain myself. Having spent two

I am convinced that a renewed practice of dance could bring a lot to isolated communities and have a positive impact on their members' emotional balance, respect for the body, healing and self-confidence.

months in 2018 in the wolastoqiyik/malécite community in Nekotkuk/Tobique, I was surprised to see that dance is one of the least present expressions of artistic practices. Yet, I am convinced that a renewed

73

practice of dance could bring a lot to isolated communities and have a positive impact on their members' emotional balance, respect for the body, healing and self-confidence.

Indigenous people living in communities contribute greatly to Quebec's diversity and wealth in terms of culture, perspective, and connection to land. They have a lot to share. According to me, promoting dance would contribute to the revitalisation of culture.

Going back to what I mentioned last May during the Survey Analysis: "A lot of people are not ready to talk (...) are not ready to share their art because they are not confident in what they want to say. I believe that this is what we should work on: taking the time to sit with someone and tell them: 'Now you can say it, you are in a safe space and you can say it.'"

For 4 weeks in 2018, I had the opportunity to teach dance classes to children in the Mah-Sos primary school in the Nekotkuk community. I saw how much the children enjoyed dancing, how free they felt. I noticed the ease of a young Wolastoqey / Maliseet boy who was the first to answer questions about drumming and dancing. His teacher later explained to me that he seldom spoke to other people and she was pleasantly surprised see him so keen to participate in class.

## Develop the Audience's Eye

The history of Aboriginal dances also needs to be told. It should be taught in Art History classes and in dance schools in Quebec. We are just now beginning to get some interest from schools in Quebec to integrate Aboriginal art. Better late than never!

I am convinced that the audience would be more open and would watch with a sharper eye if it had access to the inspirations and codes of Aboriginal dances. I saw the show FLICKER by Dancers of Damelahamid presented by Danse Danse, which a subscriber criticized as lacking technique. I was far from agreeing with her, considering the company's diligent practice of reinvigorating ancestral songs and dances from the North West Coast of British Columbia for over 60  
74 years. For me, the rhythm, the intentions and the gentleness increased the high quality of the work. Technique is not only found in muscular bodies that perform fluid and dynamic prowess, it also lies in the accuracy of the movements rooted in the history of a specific nation.

I would like to take the opportunity at that point to pay tribute to the Aboriginal choreographers and performers that can be found on our stages. I am thinking of Lara Kramer and her company Lara Kramer Danse, and the publicly acclaimed Daina Ashbee. I am also thinking of Barbara Diabo, Leticia Vera and Aïcha Bastien N'diaye, whose work I strongly encourage you to follow. Are you curious and would like to know more? Find out about the activities of the Ondinnok and Onishka productions or check out one of the powwows that will take place in Quebec over the summer.

To promote a more balanced society, it is essential to listen to everyone who is part of it. Art prompts discussions and dialogues. Aboriginal dances are just waiting to be seen and shared once again.

—

Ivanie Aubin-Malo, contemporary dance and Powwow performer, teacher, and choreographer, Quebeceer and Wolastoq/Malécite.



# CCOV

CENTRE DE CRÉATION  
O VERTIGO

**Cette publication a été produite par le Centre de création O Vertigo avec le soutien du Conseil des arts de Montréal et du Regroupement québécois de la danse.** / This publication was produced by the Centre de création O Vertigo with support from the Conseil des arts de Montréal and the Regroupement québécois de la danse.

**Le Centre de Création O Vertigo bénéficie du soutien du Conseil des Arts du Canada, du Conseil des arts et des lettres du Québec et du Conseil des arts de Montréal.** / The Centre de création O Vertigo is supported by the Canada Council for the Arts, the Council for Arts and Letters of Quebec and the Conseil des Arts de Montréal.

## Crédits / Credits

**Page 22** – Photo : Alex Côté

– Interprète / Performer : Supriya Nayak

**Page 27** – Photo : 7Starr

– Interprète / Performer : Jean-François Boisvenue

**Page 28** – Photo : Saad Al Hakkak

– Interprète / Performer : Jean-Benoit Labrecque

**Page 31** – Photo : Saad Al Hakkak

– Interprète / Performer : Winnie Ho

**Page 49** – Photo : Alex Côté

– Interprète / Performer : Jossua Collin-Dufour



Andrew Tay  
Tawny Andersen  
Hanako  
Hoshimi-Caines  
Georges-Nicolas  
Tremblay  
nènè myriam  
konaté  
Chloé Saintesprit  
Lara Kramer  
James Oscar  
Ivanie  
Aubin-Malo