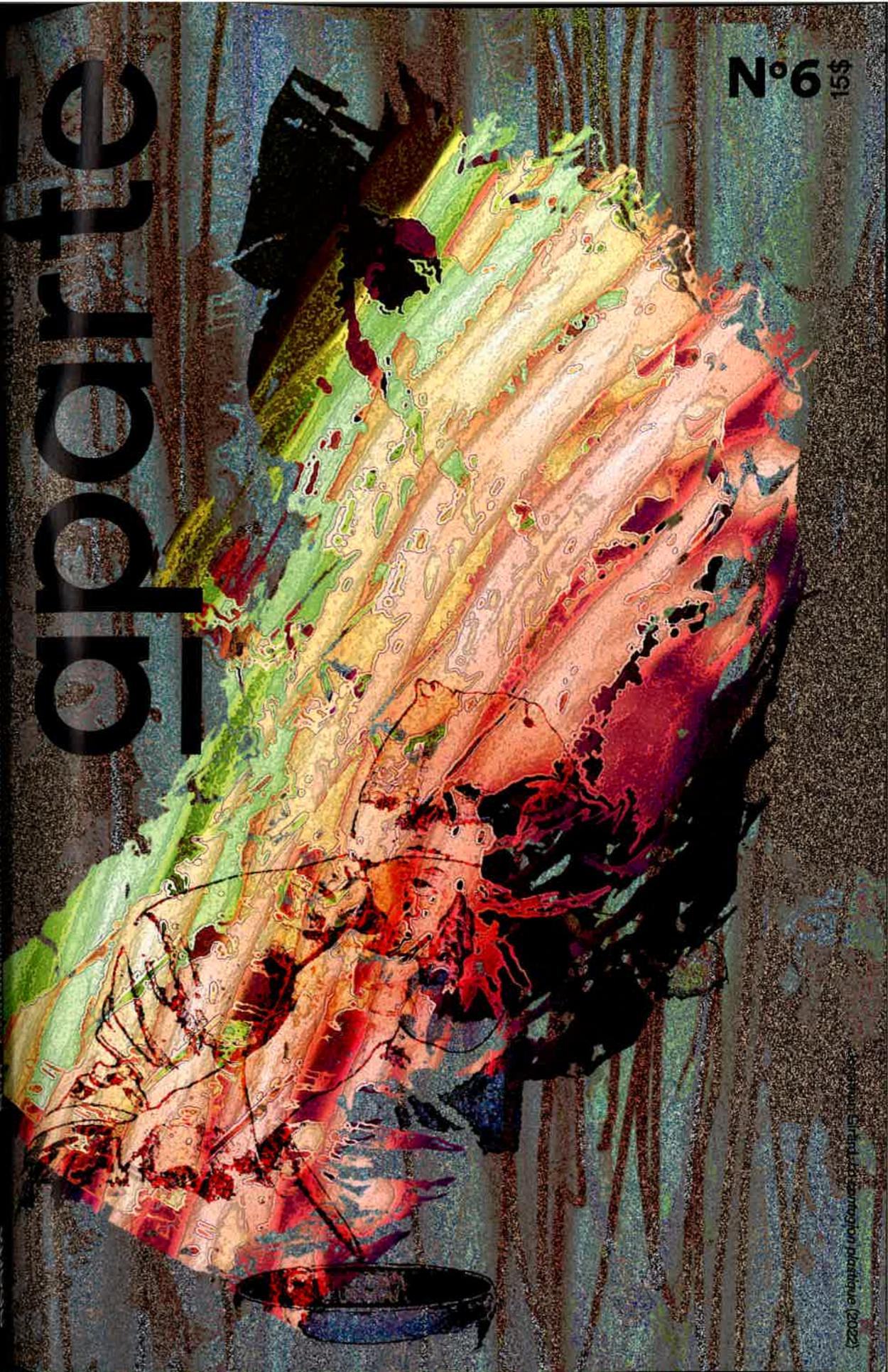
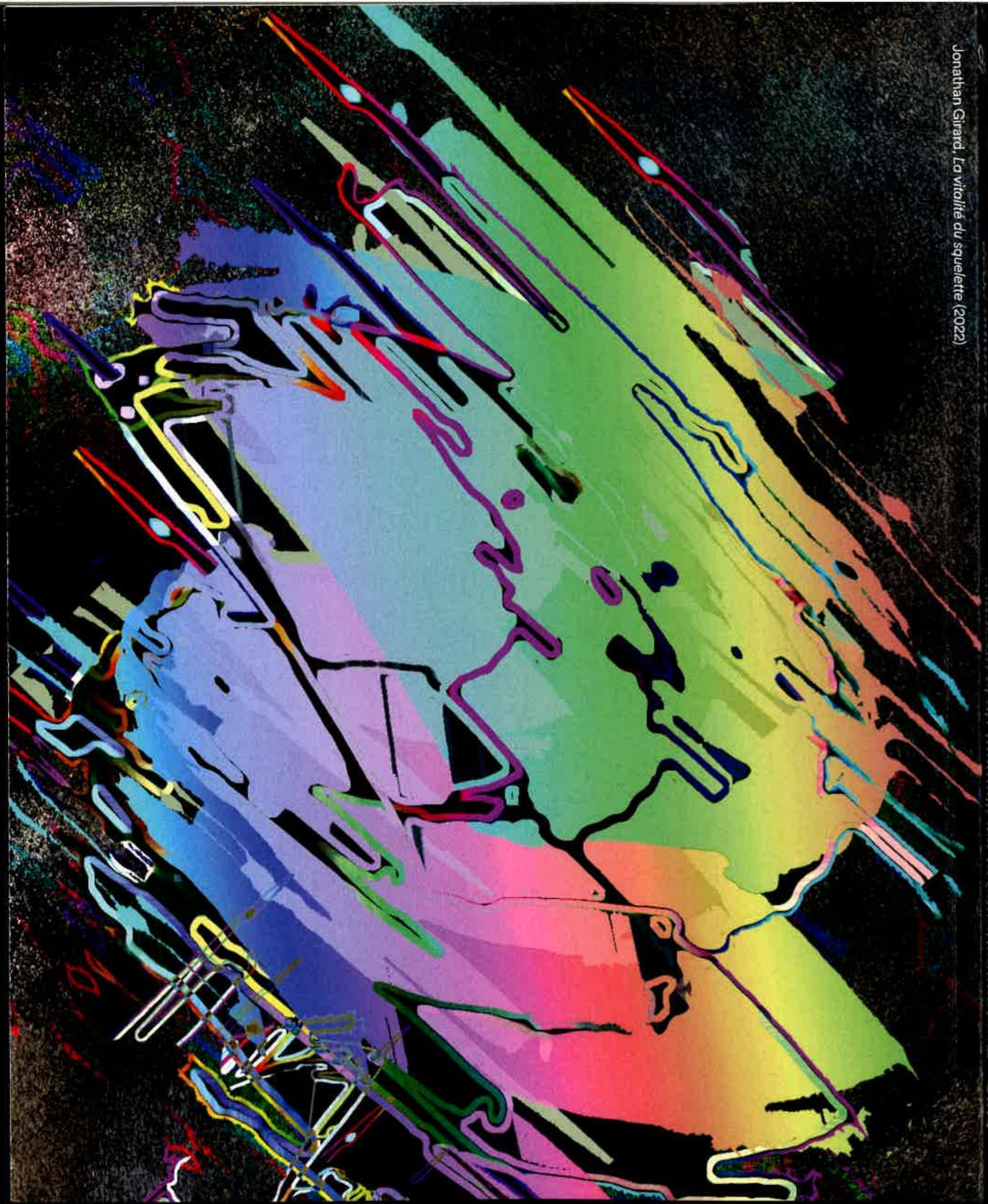


# artarte

Jonathan Girard, La vitalité du squelette (2022)



Claudia Blouin  
Dinaïg Stall  
Flavio Rodrigo Orzari Ferreira  
Francisco Wagner  
Anne-Marie St-Louis  
Andréanne Samson

Jade Préfontaine  
Barbara Papamiltiadou  
JJ Houle  
Jonathan Girard  
Élisabeth Senay  
Coralie Lemieux-Sabourin

Frédéric Gosselin  
Margot Lecolier  
Daniela Sacco  
Marie-Christine Lesage

**| Artiste invité**

- 58** JONATHAN GIRARD  
*Paréidolie et scénographie : fragments d'une œuvre*

**| Récits de la recherche-crédation en théâtre**

- 67** MARIE-CHRISTINE LESAGE  
*Présentation. La recherche-crédation en théâtre : un vivier pour les savoirs incarnés*
- 68** ELISABETH SENAY  
*Jouer/déjouer : stéréotypes de genre, inversion des rôles et territoire de l'interprète.*
- 79** CORALIE LEMIEUX-SABOURIN  
*Les limites du vivant par l'art vivant : une partition scénique sur les enjeux éthiques et identitaires de la transplantation d'organes.*
- 89** FRÉDÉRIC GOSSELIN  
*L'actrice et l'acteur autotélique: Intégration du flow dans la création théâtrale*
- 99** MARGOT LECOLIER  
*Cœur à Corps. La trajectoire intime de personnages féminins : l'amour entre rêve, action et transgression à travers la relation corps-objet-matière.*

**| Porte-voix**

- 115** DANIELA SACCO  
*Théâtre interculturel et appropriation culturelle. Observations en marge d'une journée d'étude.*

# CONTAMINATION(S) ET VACILLEMENT DE LA PRÉSENCE

(R. Orthmann et O. Recoing, trad.). Paris : Actes Sud.

Kleist, H. (2001). *Penthesilée*. Théâtre complet. (R. Orthmann et O. Recoing, trad.). Paris : Actes Sud.

Loelle, Y. (2003). *Le corps, les rites et la scène, des origines au XXe siècle*. Paris : Éditions de l'Amandier.

Merabet, E. (2016). Rêver l'intimité de la matière. *Revue Corps-Objet-Image*, (2), 113-125.

Plana, M. (2012). *Théâtre et féminin, identité, sexualité et politique*. Dijon : Éditions Universitaires de Dijon.

Plassard, D. (2009). Marionnette oblige : éthique et esthétique sur la scène contemporaine. *Théâtre/public*, (193), 22-25.

Postel, J. (2019). Marionnette infigurée et persistance de la matière. *Agón*, 8. DOI : <https://doi.org/10.4000/agon.6114>

Robert-Lachaine, M. (2013). *Comparaison entre l'influence de la marionnette et de l'acteur dans la construction du récit cinématographique*, (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal. Récupéré de <https://archipel.uqam.ca/6503/>

Sermon, J. (2010). Dramaturgies Marionnettes. *L'Annuaire Théâtral*, (48), 113-129.

## Porte-voix : Daniela Sacco

### *Théâtre interculturel et appropriation culturelle. Observations en marge d'une journée d'étude.*

À partir de 2018, l'expression « appropriation culturelle » a refait nettement surface dans le contexte artistique québécois suite à la polémique suscitée par deux spectacles de l'artiste québécois de renommée mondiale Robert Lepage : *SLAV* et la coproduction européenne *Kanaïa*. Une controverse qui, après avoir explosé avec une force inhabituelle au Québec, dans le milieu du théâtre, a également eu des échos importants en Europe. Si la spécificité de cette polémique est étroitement liée aux particularités culturelles, politiques et historiques du contexte où elle s'est produite, cela ne signifie pas que la question ouverte par l'appropriation culturelle ne s'avère pas pertinente en dehors de ce contexte spécifique, tout au contraire.

L'objectif de la recherche, dont je suis titulaire, intitulée *ITACA : Intercultural Theatre and Cultural Appropriation* et financée par l'Union Européenne (programme de recherche Horizon 2020 - Marie Skłodowska-Curie Global Fellowship), vise en fait à comprendre et à faire comprendre l'importance et la complexité sous-jacente à la question de l'appropriation culturelle aux personnes – chercheur·euse·s, universitaires, étudiant·e·s, mais aussi au public en général – qui, en Europe, mais pas seulement, ne connaissent pas ou ne saisissent pas tous les enjeux de la polémique, tout comme à ceux et celles qui rejettent la question en bloc alors qu'elle nous concerne tous et toutes. Je me suis intéressée à l'affaire Lepage en tant qu'européenne, et en particulier en tant qu'italienne, qui observe

de l'extérieur un phénomène qui, en Italie, est moins ressenti. Mon regard est celui d'une personne qui se sent interpellée par cette question : j'y vois une responsabilité collective face à un problème dont les racines coloniales remontent relativement loin dans le temps.

C'est dans cet esprit qu'a été conçue la journée d'étude *Théâtre interculturel et appropriation culturelle : enjeux éthiques et esthétiques*, organisée le 10 mars 2022 à l'École supérieure de théâtre de l'UQAM<sup>1</sup>. Une journée d'étude qui s'inscrit dans le contexte théâtral québécois très sensibilisé à la question cruciale de la représentation de l'autre, ou plutôt de celles et ceux que la majorité dominante considère comme « autre » : l'autre souvent relégué à l'indistinct, l'inconnu, le refoulé. Cet « autre » a été le véritable protagoniste – invisible – de la controverse : les minorités afrodescendantes et autochtones, celles qui ont été niées par le régime de l'invisibilité que l'Occident a construit historiquement avec les politiques colonialistes, lesquelles ont ensuite été perpétuées au niveau épistémologique. Ce texte a pour but de rendre compte des réflexions qui ont introduit la journée d'étude, ainsi que d'en faire un bref compte rendu.

#### Théâtre et altérités

La relation entre théâtre et altérités se situe au cœur de la question ouverte par l'appro-

priation culturelle, et interpelle la réflexion sur le théâtre interculturel. Ce n'est pas une coïncidence si la controverse a explosé dans un contexte théâtral, au sein d'un art vivant. Le théâtre a toujours tissé un rapport privilégié avec l'altérité. Nous pourrions remonter aux origines de la culture occidentale en Grèce au Ve siècle avant J.-C. pour voir comment Eschyle, dans la tragédie *Les Perses*, la première pièce de théâtre dont nous ayons le témoignage, a représenté l'histoire de la défaite des Perses contre les Grecs, dans la bataille navale de Salamine. Sur la scène, il a décidé de représenter l'ennemi qui raconte sa défaite, et il a été reconnu pour sa capacité à se mettre à la place de l'autre, à donner une voix aux vaincu-e-s avec dignité et respect.

Mais on pourrait aussi simplement observer comment dans l'acte réflexif propre au théâtre s'opère le dédoublement du sujet, et donc l'expérimentation primitive de la rencontre entre moi et l'autre moi, par exemple, dans la relation complexe qui se tisse entre l'acteur-trice, le personnage et le public, et qui constitue le premier pas pour s'ouvrir à l'autre. Avec pour conséquence que dans ce dédoublement et ce réflexe jamais univoque, l'altérité et l'identité sont les premières notions à être remises en question : représenter, présenter ou voir l'altérité, la sienne ou celle d'autrui, vis-à-vis de l'autre – soit-il-elle ami-e, ennemi-e, étranger-ère, mon égal, différent-e, racisé-e, minorisé-e... – font partie de l'action poétique et politique propre au théâtre.

Le théâtre est aussi un lieu de passage et d'échanges entre des idées, des matériaux, des techniques et des savoirs qui transitent le plus souvent d'une culture à l'autre. Cela ne s'applique pas seulement sur la scène, cela ne concerne pas uniquement la troupe et la création théâtrale, mais s'applique aussi et surtout au-à la spectateur-trice et concerne donc la réception. On pourrait dire que l'expérience de l'altérité se vit surtout dans la rencontre entre la scène et les spectateur-trice-s, dans le lien qui se tisse entre ces deux pôles.

Aujourd'hui, l'intensification de l'internationalisation, des voyages, des échanges culturels, dus entre autres à la mondialisation capitaliste, accroît également la proximité avec les cultures différentes et les interactions entre le milieu théâtral et ses différents publics. Dans une société marquée par une économie libérale, vouée au consumérisme et dirigée par des multinationales, où la mondialisation est économique et communicationnelle, les individus sont le plus souvent des consommateur-trice-s universel-le-s, économiquement interdépendant-e-s, mais isolé-e-s et sans aucun sentiment de citoyenneté. Outre l'hybridation, l'échange direct ou indirect à travers les médias, la mondialisation stimule, en même temps, certaines affirmations identitaires qui cherchent à résister à la proximité multiculturelle. Le paradoxe de la diversification des sociétés actuelles, qui sont de plus en plus exposées à l'altérité, est de se replier sur sa propre identité, d'adopter des politiques identitaires et de soutenir des idéologies séparatistes. Un des effets en est la revendication de la pureté raciale en termes ethniques ou religieux qui, surtout en Europe, enflamme les discours nationalistes de droite. Ou bien, essentiellement en Amérique du Nord, les discours de ceux et celles qui se retranchent dans des groupes aux politiques exclusives, s'accrochant aux certitudes des communautés d'appartenance soit contre le sentiment de nationalité propre aux États-Nations, soit contre l'affiliation à des partis politiques traditionnels à large base. On peut alors se demander à quel moment la revendication d'une identité, souvent comprise comme un phénomène appartenant au mouvement de l'*identity politics*, est légitime et répond à une injustice, et à quel moment elle est plutôt le résultat d'une idéologie et a pour effet d'alimenter la division et la violence. Quelle est la limite entre ces deux positions ? La réflexion sur l'accusation d'appropriation culturelle appelle également une réponse à cette question.

### Théâtre et interculturelisme

La relation entre différentes cultures, et pas simplement leur cohabitation, est le sujet de l'interculturalisme qui vise, à partir de l'étymologie du préfixe « *inter* » – c'est-à-dire « entre » – une mise en dialogue, le partage d'un espace culturel commun,

tandis que la cohabitation relève du multiculturalisme, où il y a une contiguïté des nombreuses – « *multi* » – cultures, sans que le dialogue soit indispensable. La relation privilégiée du théâtre avec l'altérité nous permet donc de penser à la spécificité du théâtre en tant qu'outil interculturel. Cette spécificité a été remarquée à partir des années 1970, quand Richard Schechner a préféré utiliser le terme d'« interculturalisme » au lieu d'« internationalisme » en observant qu'au cours du XXe siècle, l'idée de nation a été supplantée par celle de culture, et que dans le contexte théâtral, les échanges les plus importants ne s'installeraient pas entre des nations, mais entre des cultures (Schechner, 1996). Sur une période de cinquante ans, nous avons assisté à une succession de différentes manières de pratiquer et de penser le théâtre interculturel (de Peter Brook à Ariane Mnouchkine ; de Patrice Pavis à Erika Fischer-Lichte, pour n'en citer que quelques-un-e-s) ; mais aussi, dernièrement, à une remise en question de son sens face à une identité culturelle de plus en plus hybridée au niveau mondial.

Aujourd'hui, on pourrait dire avec Rustom Bharucha que le sens du mot « interculturel », dans ce contexte de mondialisation, doit être repensé suivant un nouveau paradigme politique plus radical, capable de contrer la virulence des nationalismes ou des formes extrêmes de politiques identitaires qui sévissent dans le monde actuel et d'accueillir l'affirmation croissante des droits des minorités (Bharucha, 2020). De manière significative, la position de Bharucha est, peut-être, l'aboutissement d'une critique qu'il a inaugurée avec la dénonciation de l'appropriation culturelle opérée pour la première fois, dans les années 1980, contre *Le Mahabharata* de Peter Brook. Selon Bharucha, le chef-d'œuvre acclamé d'un des maîtres du théâtre interculturel n'a pas réussi à éviter, dans sa façon de présenter l'épopée indienne, l'attitude impérialiste typique des Occidentaux envers les Orientaux (Bharucha, 1988). Si cette critique a été sévèrement condamnée ou ignorée à l'époque, elle acquiert aujourd'hui une résonance particulière.

Le théâtre interculturel devrait être alors un véritable outil de décolonisation pour faire

face à la mentalité coloniale qui nourrit de façon inconsciente nos corps et nos esprits. Il s'agit de décrypter à travers le théâtre et la performance les représentations mentales socialement élaborées et partagées, à la fois individuellement et collectivement, que nos corps incarnent. Le théâtre en tant que « double de la culture » – comme l'a reconnu l'anthropologue italien et spécialiste du théâtre Piergiorgio Giacchè – peut être considéré comme le lieu performatif où l'on agit et se voit agir, et où observer les représentations, les visions du monde incarnées dans les actions (Giacchè, 2004).

Mais le mot « interculturel », dans son sens politique, revêt une signification singulière au Québec (Bouchard, 2012). Il est associé à la question de la revendication identitaire de la majorité francophone, de l'affirmation d'une identité commune fondée sur la langue et la culture françaises et du désir de se différencier du reste du Canada – anglophone et multiculturel – et, du fait de toutes ces revendications, il rend problématique la relation avec les autres minorités vivant au Québec. Aujourd'hui, on assiste à une profonde remise en cause de la fierté nationaliste québécoise, qui a été fondamentale pour l'existence même du Québec et pour l'affirmation de son identité face au rôle de minorité opprimée auquel il a été contraint, mais cela s'est produit au détriment d'autres minorités opprimées (Giroux, 2020).

On pourrait dire que dans la relation interculturelle, au sein et hors du théâtre, se trouvent à la fois la possibilité et l'échec d'un dialogue constructif avec les cultures dites autres que la culture québécoise ou issues de la diversité comme les autochtones, les afrodescendant-e-s ou les immigré-e-s. Et ce, même lorsque l'appartenance à l'identité québécoise est indissociable de l'appartenance à d'autres identités culturelles, comme c'est le cas de plus en plus fréquemment pour les identités hybrides ou multiples. La relation interculturelle devrait donner la possibilité de se mettre à l'écoute de l'autre et lui permettre de reprendre possession de sa voix, trop longtemps réduite au silence.

Tous les enjeux éthiques et esthétiques soulevés par la question de l'appropriation culturelle au théâtre se situent dans cet horizon politique interculturel et décolonial, où le défi consiste à agir dans le respect, le dialogue, l'échange, la réciprocité.

### La journée d'étude

C'est dans le contexte de ces réflexions, et sur cette idée de rencontre, que la journée d'étude a été conçue, en privilégiant ainsi des tables rondes plutôt que les communications habituelles. Le dialogue devrait être en effet la base des échanges entre les différentes cultures et la forme idéale de réponse à la polémique, qui exige en soi une forme de confrontation.

Des artistes actif·ve·s sur la scène montréalaise actuelle ont été ainsi invité·e·s à dialoguer dans une perspective pratique et théorique avec des professeur·e·s et des chercheur·euse·s de l'UQAM et d'autres universités autour de quatre sujets qui jouent un rôle crucial dans la définition de l'identité et de l'altérité par rapport à la question de l'appropriation culturelle : le corps, la mémoire, le public, la création. Le choix des artistes visait un échantillonnage représentatif de la scène montréalaise de l'année 2021-2022, immédiatement après les interruptions par à-coups causées par la pandémie et après la controverse, environ trois ans plus tard, sur *SLÁV* et *Kanata*. Il s'agissait d'artistes représentant surtout les communautés qui ont été touchées par la polémique : autochtones, afrodescendant·e·s et – en même temps – québécois·e·s.

La journée d'étude a été en plus l'aboutissement d'un dialogue qui avait commencé bien plus tôt, avec l'avancement même de ma recherche, et qui s'est nourri de rencontres, d'entretiens, de lectures, de spectacles vus sur les scènes montréalaises, de plus en plus sensibles aux minorités, précisément en raison, il faut le reconnaître, de la polémique qui a éclaté entre 2018 et 2019.

Comme nous nous trouvons à présent dans la phase post-*SLÁV* et *Kanata*, et que la controverse en elle-même est un dialogue de sourds qui ne laisse place qu'aux partisan·e·s et aux détracteur·trice·s, il faut aborder la question de l'appropriation culturelle sous des points de vue différents et en sortir pour pouvoir ensuite y revenir. Axées sur quatre thèmes différents mais profondément liés, les tables rondes qui ont structuré la journée d'étude représentent quatre angles sous lesquels on peut observer les enjeux impliqués dans la question de l'appropriation culturelle.

Celle de l'appropriation culturelle, il convient de le mentionner brièvement ici, est une notion complexe et polysémique qui a acquis des significations différentes selon les contextes géographiques et les moments historiques, mais au Canada, elle revêt une importance particulière depuis l'une de ses premières utilisations à partir des années 1970. En 1976, l'artiste, critique et historien de l'art et de la culture britannique Kenneth Coutts-Smith, en critiquant l'idée esthétisante de l'art pour l'art, indépendante du contexte social et politique, a associé le concept d'appropriation culturelle au colonialisme culturel perpétré par le paradigme de l'art extra-historique et universaliste, typique de la conception eurocentrique, envers la culture autochtone des Premières Nations du Canada (Coutts-Smith, 2002). Mais il faut remarquer que l'expression d'appropriation culturelle signifiait autre chose en 1988, lors de la première table ronde sur le sujet qui a eu lieu à l'UQAM, à l'École supérieure du théâtre, où elle a été utilisée dans un sens tout à fait différent et positif (Godin et al., 1988). Elle indiquait l'action de réappropriation culturelle qu'a effectuée le théâtre québécois pour s'affirmer : l'appropriation de la culture populaire réalisée par les dramaturges au Québec afin de fonder le théâtre québécois, avec donc l'utilisation de « l'oralité vernaculaire » (du jocal principalement), mélangé au théâtre francophone pour s'opposer à l'héritage du théâtre et de la culture française.

Aujourd'hui, comme nous l'avons vu, le problème concerne d'autres minorités plu-

tôt que la minorité francophone contre la majorité anglophone. Dans le débat généré au Québec, l'appropriation culturelle s'est avérée indissociable d'une réflexion sur les relations de pouvoir entre les cultures dominantes et dominées. Il ne s'agit donc pas simplement d'une question d'échanges ou d'emprunts culturels, comme cela est souvent entendu en Europe. On ne peut pas considérer l'appropriation culturelle en termes neutres : le discriminant qui la définit est évidemment la relation de pouvoir entre les cultures impliquées ; pas qu'une simple relation de pouvoir, mais précisément une condition d'oppression décelable dans l'esclavagisme subi par les populations africaines et afrodescendantes, et dans le génocide subi par les peuples autochtones des Amériques.

Les thèmes proposés pour chacune des quatre tables rondes visaient donc précisément à entrer dans le vif du problème de l'appropriation culturelle, à partir de perspectives plus larges, ouvertes à différents sujets d'investigation.

Lors de la première de ces tables rondes, consacrée à la thématique « Corps et altérité », Isabelle Payant (Théâtre des Petites mes), Philippe Racine (Théâtre de la Sentinelle) et Angélique Willkie (Concordia University) ont réfléchi à la présence et la représentation du corps sujet de l'art performatif comme un impensé politique pour la scène. Cette thématique, qui pose au centre le conflit du paradigme mimétique de la représentation par rapport à la présence concrète sur scène du corps du·de la performeur·euse, a ouvert plusieurs pistes de réflexion : la question de la relation entre les rôles joués sur scène et la couleur de la peau ; les rôles dits « ethniques » ; les rôles stéréotypés ; le manque de diversité sur les scènes québécoises et la pauvreté des rôles importants offerts aux PANDC (*personnes autochtones, noires et de couleur*), ainsi que la perspective intersectionnelle qui traverse tous ces enjeux.

La deuxième table ronde consacrée à la thématique « Mémoire et identité » a

interpellé Jocelyn Sioui (Belzébrute), Julie Burelle (Université de la Californie à San Diego), Jean-Philippe Uzel (UQAM) et Nicole Nolette (Waterloo University) sur la question de la mémoire personnelle et collective comme voie de construction ou de déconstruction de l'identité. La mémoire est en effet un outil d'affirmation identitaire, surtout dans la réappropriation culturelle, qui représente l'autre côté de l'appropriation culturelle, mais qui nous aide à décrypter les enjeux qui l'accompagnent. Un moment important de la discussion a été consacré au rôle de la mémoire dans la construction identitaire culturelle du Québec et du théâtre québécois, et sa relation avec l'affirmation du théâtre autochtone.

La troisième table ronde consacrée à la thématique « Public-communauté » a vu Charles Bender (artiste wendat de la compagnie Menuentakuan), Sarah-Louise Pelletier-Morin (UQAM) et Dave Jenniss (artiste malécite de la compagnie Ondinok) réfléchir sur la relation entre création scénique et communautés de spectateur·trice·s. En effet le public est, peut-être, le véritable protagoniste de la polémique et la discussion s'est portée sur le pouvoir de la controverse ayant éveillé la conscience collective des Québécois·e·s. Comment les artistes doivent-ils·elles répondre à la capacité du public de s'imposer, de juger l'œuvre, ou à leur impératif de dialoguer avec ce dernier ? Le rôle du public, tant au théâtre que sur les réseaux sociaux, est trop souvent sous-estimé, mais comme l'a démontré la polémique, il ne peut être ignoré ; comme un miroir de la société en mutation auquel il faut toujours s'adresser, le public nous rappelle le rôle politique et éducatif du théâtre.

Dans la dernière table ronde, consacrée à la thématique « Création : formes décoloniales », Helena Franco (artiste performeuse d'origine colombienne, Talia Hallmona (Théâtre Félé), Véronique Hébert (UQAM, artiste atikamekw), Soleil Launière (artiste performeuse innue) et Jean-Frédéric Messier (compagnie Momentum) ont réfléchi à partir de leurs expériences et créations avec un regard ouvert sur l'avenir de la création

performative et théâtrale dans une perspective décoloniale. Ici, les réflexions sur le théâtre autochtone au Québec ont été accompagnées de celles sur le théâtre de l'immigration et les expériences d'exil et de migration qui nous obligent à réfléchir sur la question de l'altérité et de l'étranger. Dans le débat, au cours de la discussion, parmi les différents sujets abordés, une grande importance a été accordée à la réflexion sur le rôle de l'éducation théâtrale pour les enfants, les lieux de la création et l'importance de leur décentralisation.

Cependant, les discussions qui ont suivi ces rencontres sont beaucoup plus vastes et bien plus denses que cette brève tentative pour en rendre compte. La considération générale recueillie à la fin de la journée d'étude, outre le plaisir d'avoir vécu d'intenses moments d'échanges avec des personnes qui ont beaucoup d'expérience et de réflexion à partager, a été d'avoir appris plusieurs choses de la controverse, au-delà des phénomènes à la mode, des actions menées davantage par convenance que par conviction ou conscience, et que maintenant, toutes ces choses apprises doivent être mises en pratique.

## Notes

1— Dans le cadre de cette recherche, basée à l'Université de Milan et hébergée par l'UQAM, a été planifié, toujours à l'École supérieure de théâtre, le cours de maîtrise « Théâtre et altérités », que j'ai tenu avec la professeure Marie-Christine Lesage pendant la session d'hiver 2022 et qui a permis un généreux échange avec les étudiant·e·s au niveau théorique et sur le plan de la recherche-création.

## RÉFÉRENCES

- Bharucha, R. (2020). Between Intercultural Pasts and Futures: Potentialities of Theatre in the Present. Dans Guccini, G., Longhi, C. et Vianello, D. (dir.), *Creating for the Stage and Other Spaces: Questioning Practices and Theories* (p. 37-54). AlmaDL University of Bologna.
- Bouchard, G. (2012). *L'interculturalisme. Un point de vue québécois*. Boréal.
- Coutts-Smith, K. (2002). Cultural colonialism. *Third Text: Critical Perspectives on Contemporary Art and Culture*, 16(58), 1-14.

Giacché, P. (2004). *L'altra visione dell'altro. Una equazione tra antropologia e teatro*. L'Ankora del Mediterraneo.

Giroux, D. (2020). *L'œil du maître. Figures de l'imaginaire colonial québécois*. Mémoire d'Encrier.

Godin, J. C., Charette, N., Kwaterko, J., Lemahieu, D. et Tremblay, M. (1988). Table ronde : l'appropriation culturelle du théâtre québécois. *L'Annuaire théâtral*, (5-6), 75-94. <https://doi.org/10.7202/041062ar>

Schechner, R. (1996). Interculturalism and the Culture of Choice: Richard Schechner interviewed by Patrice Pavis. Dans Pavis, P. (dir.), *The Intercultural Performance Reader* (p. 41-50). Routledge.

# Notices biographiques des auteurs·rices

Claudia Blouin est doctorante en Littérature et arts de la scène et de l'écran à l'Université Laval. Artiste et chercheuse, elle s'intéresse à l'interartistique par le spectre du corps. Son projet doctoral est une recherche-création sur les devenirs du corps sur la scène en relation avec la laine. Ce projet bénéficie du soutien du FRQSC. Claudia poursuit sa réflexion sur ces thématiques en contribuant à différentes revues universitaires et culturelles telles que *Jeu et Écosystème* et en participant à des colloques à Québec, Montréal, Toronto et en Roumanie. En 2020, elle fonde la compagnie *Doute* autour du projet *Ravel on the Beach*, spectacle de théâtre multidisciplinaire présenté à Québec en 2021.

Frédéric Gosselin est acteur, performeur et professeur de théâtre depuis maintenant 10 ans. Sa pratique s'est principalement construite autour du geste et de la création collective. Ses années d'expériences, en tant que pédagogue et d'acteur-créateur au sein de différentes compagnies théâtrales, lui ont permis de développer une approche du jeu reposant sur le corps, son mouvement et l'incessant partage entre celui-ci et l'esprit, créant ainsi un imaginaire évolutif et permettant la construction d'une interprétation juste et forte. Il a récemment complété un mémoire à la maîtrise en théâtre de l'UQAM où il s'est intéressé à la préparation mentale et physique du·de la performeur·euse et à la mise en place de mécanismes permettant l'apparition et l'entretien d'un état de corps/esprit partagé en vue d'un travail de création en collectif.

JJ Houle est une artiste trans non binaire et interdisciplinaire issue des arts vivants, se frayant une place entre théâtre, danse et performance. Dans son travail, elle cherche à dépendre une vision altersexuelle (queer) du monde donnant la parole à des voix invisibilisées, non pas dans un esprit de revendication directe, mais plutôt d'élargissement des récits collectifs. JJ Houle détient un baccalauréat en études théâtrales de l'UQAM (2018) et un diplôme en mise en scène de l'École nationale de théâtre du Canada (2020). Elle complète actuellement une maîtrise en théâtre à l'UQAM.

Margaux Lecolier est artiste multidisciplinaire et pédagogue, tour à tour comédienne, interprète-danseuse dans différentes performances, ou encore metteuse en scène. Margaux est en perpétuelle recherche et collaboration avec différents artistes pour œuvrer autour de projets sensibles et percutants (en art visuel, théâtre, danse...). Elle partage son temps entre création et transmission. À travers son action de pédagogue, elle accompagne enfants et adultes vers une expression libre et créative à travers le théâtre. Dans son parcours comme dans sa pratique, Margaux aime explorer et chercher les liens que tissent le langage, l'organique et l'imaginaire à travers le corps.

Après des études en littérature et dramaturgie, quelques années d'enseignement et un parcours en médiation culturelle, Jade Préfontaine (iel) mène une maîtrise en théâtre avec une concentration en études féministes. Sa recherche-création s'intéresse à la musicalisation et aux dynamiques