

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

*LETTRE D'UN POISSON SOLITAIRE - RECHERCHE CRÉATION SUR LES MOUVEMENTS
DISCURSIFS DES CORPS FLUIDES // DIALOGUE ENTRE LE DRAG ET LE CONTINUUM*

MÉMOIRE CRÉATION

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

À LA MAÎTRISE EN DANSE

PAR

MATHILDE LOSLIER PELLERIN

AOÛT 2025

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.12-2023). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je ressens un immense sentiment de gratitude envers toutes les personnes, les entités et les forces qui ont traversé cette recherche. Je tiens à souligner leur soutien, leur inspiration et leur contribution à l'émergence de ce travail. Cette recherche n'aurait pu se réaliser sans ces liens qui m'ont mis sur les pistes de mes intérêts, des pratiques et des postures éthiques, politiques et relationnelles desquelles elle découle.

J'aimerais commencer par remercier Linda Rabin, ma mentore et enseignante de Continuum qui m'a partagé ses savoirs et sa philosophie en mouvement. Merci de m'avoir vue et de m'avoir encouragé à trouver ma voie.x. Merci pour la curiosité et la sincérité de présence. Merci de m'avoir ouvert généreusement les portes de tes classes et de m'avoir partagé cette pratique qui change les vibrations avec lesquelles je rencontre le monde.

Je tiens aussi à remercier les contributions, présences et savoirs de Soledad Coyoli et Camille Renarhd, qui m'ont généreusement accompagné dans les phases préparatoires de cette recherche. Merci pour votre disponibilité, votre enthousiasme, vos réflexions et vos délires. Merci de vous être prêtés au jeu vulnérabilisant de la fluidité à mes côtés, de vous être déplacé avec moi, d'en avoir fait un projet pluriel et surtout de l'avoir fait avec votre cœur. Un grand merci plus spécifiquement à Soledad de m'avoir montré à faire des nuages, pour les rires et les silences éloquents qui ont ponctués et alimentés nos discussions. Merci de t'être exprimé par et à travers ton art pour contribuer à cette recherche. Un immense merci aussi à Camille pour m'avoir apposé, dès notre première rencontre à *Espaces Aperçus*, une grande main chaude dans le dos et de m'avoir aidé à prendre confiance en mon travail. Merci de m'avoir invité dans des modalités d'action alternatives et pour ton engagement envers et à travers les pratiques artistiques. Merci de m'avoir partagé tes inspirations et tes pratiques, et d'avoir affiné mes réflexions sur les liens intimes qui circulent entre l'artistique et l'éthique. Merci à ces deux compagnons de route pour leur amitié et leur immense générosité qui a donné une couleur bien singulière à cette recherche. Merci d'avoir laissé vos richesses informer le cours du processus créatif.

Merci à Kelly Keenan, ma directrice de recherche, mentore et amie d'avoir tracé des voies alternatives pour réfléchir/bouger/sentir mon corps autrement. Ces voies ont nourri le développement de ma pensée critique et inspiré ce projet. Merci d'avoir valorisé les différences dans tes enseignements et de faire de l'intuition, et des pratiques somatiques des pratiques artistiques. Merci de m'avoir donné multiples opportunités de développer mes idées, de me mettre en pratique et d'explorer mes intérêts en relation aux tiens. Merci d'être

une figure inspirante et un modèle d'activisme par la danse. Merci d'avoir chapeauter et encouragé cette recherche.

Merci à ma petite famille, Andrew Turner et Olive. Andrew, merci d'avoir été un support pour mon cœur, de m'avoir permis d'être le chaos gestationnel que j'avais besoin d'être au cours de ce processus. De m'avoir non seulement encouragé, mais aussi d'avoir mis en place des ressources pour que je puisse aller jusqu'au fond de mes idées. Merci d'être resté présent et curieux de mes processus. Merci à Olive de m'avoir appris à lire l'invisible au-delà de mes aprioris et de me déloger quotidiennement de mes préoccupations d'humain.e. Merci de m'avoir appris que le rythme de croisière est celui qui nous est nécessaire.

Merci à L'étang d'Harrington pour son éloquence et sa participation au raffinement de ma présence à mes relations. Merci pour sa pluralité et son humidité. Merci pour ses résonances qui habitent encore mon corps et ses réverbérations qui ont informé, fait bifurqué et enrichi la recherche.

Merci à Simon Pellerin et Dolores Pleau de m'avoir prêté leur maison pour aller rencontrer l'étang d'Harrington et pour les escales d'écriture. Merci d'avoir fait de votre demeure un espace où il fait bon aller et pour le respect que vous portez à votre environnement de vie.

Merci à Kerwin Barrington pour son cœur, ces danses partagées et ces voyages profonds d'amitiés. Merci de jouer avec moi et d'inspirer une créativité incarnée. Merci d'avoir fait le parcours de la maîtrise à mes côtés et d'entretenir ces autres chemins que l'on bouge ensemble.

Merci aussi à Alice Sanz pour ces éclats de connaissances, de complicités, de rires et de créativité échangés au cours de cette aventure académique. Merci pour tes élans d'énergies enthousiastes et tes présences joueuses.

Merci à Johanna Bienaise, Josiane Fortin, Alice Blanchet Gavouyère, Mélissa Raymond, Germain Ducros & Camille Renard d'avoir alimenté mes réflexions lors de la recherche sur les éco-somatiques au Québec mené par Johanna Bienaise à l'Université du Québec de Montréal (UQAM). Merci à tout ce groupe de recherche d'avoir partagé vos (re)sources et nourris mon corps de vos pratiques en lien avec le plus qu'humain.

Merci à Hanna Sybille Müller, Mélissa Juillet, Nasim Lootij, Sylvie Gosselin, Ariane Dubé-Lavigne et Élise Bergeron, d'approfondir la pratique du Continuum avec passion et d'enrichir mon expérience en dépliant la vôtre.

Merci à Gabriel Dharmoo alias Bijuriya, Ariane L-Barret alias Velma/Johnny Jones et Meags Fitzgerald alias HercuSleaze d'avoir généreusement accompagné Soledad, Camille et moi dans l'élaboration de nos Drags en phase préparatoire.

Merci à Geneviève Labelle et Mélodie Noël Rousseau de m'avoir donné ma première expérience de performance Drag et de tenir une relève et un engouement pour le Drag King.

Merci À Lauranne Faubert et à Devenir Corps chez qui nous avons été généreusement hébergés lors des phases préparatoires. Cette escale intensive nous a permis un travail profond, sensible et a invité l'invisible des relations humaines à participer à la recherche.

Merci à Ascendanse et Corps Alliés qui ont été des lieux d'engagements où j'ai pu parler de ma recherche et partager des réalités d'étudiant.es en danse de manière sensible. Merci à Kerwin Barrington, Alice Sanz, Germain Ducros, Arianne Dubé lavigne, Corinne Skaff, Lorena Terán, Sophie McPhail, Philippe Poirier, Mélia Boivin, Rafa Tremblay-van Zuiden et Héloïse Hus qui ont fait de la maîtrise un parcours partagé.

Un merci particulier à Germain Ducros pour ton support technique, je ne comprendrai jamais mieux le logiciel Word qu'à tes côtés.

Merci aussi à Philippe Poirier pour la captation vidéo de la présentation. Merci pour tout ces interludes ludiques et caféinés au local étudiant.

Merci à tous les enseignant.es du département de danse de l'UQAM qui m'ont nourri intellectuellement, encouragé, remis en question, aidé à spécifier ma pensée critique et écouté.

Merci aux employés de soutiens du département de danse, sans qui l'accès aux studios ne serait pas possible. Merci spécialement aux personnes de l'entretien du bâtiment avec qui j'ai eu de beaux échanges sur le Drag et aux gardien.es de sécurités pour l'accueil souriant à l'entrée du bâtiment.

Merci à Sylvie Loslier d'avoir supporté mes choix de faire un parcours en danse et pour toutes ces douceurs comestibles réconfortantes durant le processus d'écriture.

Merci à Eugénie Loslier-Pellerin d'avoir prôné des valeurs féministes et d'avoir mis sur mon chemin d'adolescence un modèle de militantisme inspirant.

Merci aux artistes participant.es à Fluid(s) Confluence, Shérane Figaro, Lauren Semeschuk, Scott Mc Cabe, Charles Brecard, Eroca Nicols et Mukoman / J-Style, d'avoir partagé votre rapport à la fluidité et déplié vos pratiques.

Merci à Megan Bathory-Peeler, Robin Becker, Ellen Cohen, Elaine Colandrea, Melanie Gambino, Bonnie Gintis, Elisabeth Osgood-Campbell et Linda Rabin pour vos enseignement de la pratique de Continuum et d'enrichir cette pratique.

Pour terminer, je tiens à remercier l'élément eau, qui navigue chacun de ces corps nommés précédemment. Merci d'être un lien, une source de vie, de réconfort, de chaos et de mystère. Merci de m'avoir accompagné et d'avoir détourné cette recherche à multiples reprises, parfois même jusqu'au délogement. Merci pour tes enseignements. Merci de me traverser.

DÉDICACE

À ce qui nous met en mouvement.
À ces corps qui se mettent en action.
À ces êtres qui sont autrement.

AVANT-PROPOS

Bien que cette recherche soit signée Mathilde Loslier Pellerin, dans mes cercles sociaux, professionnels et intimes, en reconnaissance d'une identité non binaire, je suis nommé.e Mathi Lp et désigné.e par les pronoms iel/elle en français et They /Them en Anglais.

Ce mémoire-crédation fait l'exercice d'une rédaction inclusive¹ et non binaire où j'utilise des néologismes et quelques transformations grammaticales en reconnaissance du fait que les mots ne résonnent pas de la même manière pour touste. Comme le souligne Judith Butler (1990) à l'introduction de *Trouble dans le genre*, la question de la langue n'est pas seulement qu'une affaire personnelle puisque « ni la grammaire ni le style ne sont neutres du point de vue politique » (p.41). Je tenais dans cet exercice d'écriture à jouer avec les mots, leurs accords et leurs évocations pour exprimer des vues historiquement marginalisées par l'écriture académique. J'entends, en mobilisant un vocabulaire et des accords alternatifs, visibiliser le féminin au sein de l'écriture académique et reconnaître les diversités des genres qui informent les possibles et le réel de la recherche académique. Il m'est important de reconnaître l'écriture comme une forme d'art qui peut nous faire penser autrement et qui peut même aller jusqu'à élargir ce qui peut être pensable.

Il m'est aussi apparu important d'utiliser des formulations plurielles par souci d'alléger le texte tout en rendant visible la multiplicité des phénomènes, des objets ou des sujets dépliés. L'utilisation plurielle évite ainsi la répétition de formulation, telle que « multiples transformations » ou « multiples émancipations ».

Dans cette même veine de reconnaissance de la puissance de mots, j'ai décidé d'inclure l'anglais à certains endroits et j'ai gardé les citations dans leurs langues originales. J'ai la chance, à Tiohtià:ke, Mooniyang, Montréal, de pouvoir naviguer mon quotidien dans plusieurs langues, de laisser résonner le sens des mots de manières créatives pour me faire réfléchir autrement. Je navigue ce territoire où j'habite et crée des liens, à travers le français et l'anglais, et il m'était important de garder certains textes de journaux de bord écrits dans leurs langues d'origine par reconnaissance de la puissance d'évocation des mots.

¹ Guide de rédaction inclusive de l'INRS : <https://inrs.ca/wp-content/uploads/2021/03/Guide-redaction-inclusive-inrs-vf.pdf>

AVANT, PENDANT ET APRÈS PROPOS

Avant le début de ma recherche, ma directrice, Kelly Keenan, professeure chercheuse et artiste en danse, m'avait invité comme co-commissaire dans le cadre de Confluence(s) Fluide, un forum annuel d'éducation sur le mouvement, à faire une reconnaissance territoriale et une ode à la fluidité dont nous avons choisi d'en faire le thème. L'invitation était de venir poser ma voix dans l'espace et de donner la chance à ma recherche de se mettre en relation indirecte et de proximité à la collectivité artistique du territoire de Tiohtià:ke, Mooniyang, Montréal dans laquelle elle s'inscrit. J'avais donc rédigé une première version d'un texte qui a mis le terrain pour débiter mes réflexions dans une recherche située. Comme le dit si justement Shérane Figaro, artiste en danses traditionnelles haïtiennes, amie et collègue : « Quand on marche, on marche toujours deux chemins, celui du territoire et celui de notre propre expérience » (2023). Mon expérience de cette recherche ne serait pas la même sans celle du territoire qui m'a accompagné, soutenu mes déplacements et réflexions.

So, what does it mean to be fluid, to move on those lands with fluidity?

Que veut dire bouger dans la fluidité, avec fluidité, même « d'être » fluidité sur un territoire qui s'est fait coloniser et recoloniser ?

Named Tiohtià:ke, Mooniyang, Montréal.

A territory, an Iland, where blood and waters are entangles. Where we still segment the idea of them and us by maintaining the silence dam to a systemic racism.

This same Island where so many people, animal, energies meet and build community, where languages flow into each other.

Sur l'île de Tiohtià:ke en 2025, les langues parlées se mêlent, s'emmêlent, s'enrichissent, se mélangent et émergent.

Derrière chaque discours : un vocabulaire, des mots, des sons, des résonances, des postures.

Ne sous-estimons pas la puissance des mots dans le déploiement des cultures, des pratiques et du développement des connaissances.

Les mots résonnent

Souvenons-nous-en

Souvenons-nous des langues qui ont été submergées par les génocides culturels et l'universalisation d'un système d'éducation. Le courant dominant de l'Anglais et du Français a enterré l'Inuktitut, le Cri, le Kanien'kéha, le Cri du Nord-Est, le Cri du Sud-Est, l'Innu, le Mi'kmaq, l'Algonquin, l'Atikamekw.

So how do we talk about fluidity?

Talk with fluidity?

Who talk about fluidity?

Et quel est notre désir de parler de la fluidité ?

Souvenons-nous

Let us remember to (re) member. De se souvenir de re-membrer nos liens.

Remember not only to not forget, but also to listen.

Re-membrer, pour réapprendre la rencontre avec les peuples qui habitent ces terres et leurs histoires. Fluidifier nos liens qui ont été segmentés par tous ces bateaux arrivés sur ce cours d'eau qui entoure l'île, et dont le nom du fleuve St-Laurent a submergé celui de Moktogameck, Wepistukujaw Sipo, Moliantegok, Roiatatokenti, Raoteniataara.

Ce cours d'eau a été parcouru dans un désir de fluidité de ressources, navigué pour permettre le transport, l'échange et la vie.

Ce cours d'eau a été parcouru en y amenant aussi la disparition, la surexploitation des ressources et tous ces traumatismes qui en découlent et s'écoulent dans les failles d'un système de « réconciliation » concassée.

So what does it mean to walk those land with fluidity?

Quoi apprendre de ces eaux qui nous entourent ?

(...breathing...)

Le fleuve qui encercle l'île sous nos pieds est aussi le lieu de passage de plusieurs migrants qui s'installent sur le territoire du Québec. Quel sens prend la fluidité dans l'accueil des peuples arrivants ? De leurs histoires qui s'entrelacent avec celle du territoire ?

What does it mean to be fluid at this point in our stories?

Knowing just the tip of what have been broken and barely seeing all that needs to be (re)member?

How does fluidity help? And where does it need to be stopped to break the cultural infiltration?

À quels endroits devons-nous bouger avec, devenir avec, suivre le flux de changement. Et où est-ce que la fluidité participe à l'invasion insidieuse des cultures dominantes ?

As people that join on this very island, surrounded by those very waters, how do we use fluidity to empty out what we think we know, to let ourselves be transformed by movements that were there way before us, and by the one that are to come?

Comment dépassons-nous ces barrières linguistiques et culturelles sans confondre fluidité et universalisme ?

How do I acknowledge all those flows of stories that are piled up under my feet, in my practices, and in my flesh?

What do I learn from them?

How do I learn from them?

What does the fluidity teach us in relation to the lands we inhabit? To the bodies of water, we use and encounter.

Today and in the one that are to come, I acknowledge the Kanienkehaga as the guardians of the lands and waters, of Tiohtià:ke, Monniyang, Montreal. In promise to keep walking those land, bowing to all ancestors that need to be remembered and reflecting on how to fluidify relationships and how to stop the flow of the culturalS genocideS that remains.

I acknowledge that the term fluidity resonates differently in all bodies, for every stories. All of them are welcome.

Dans cette recherche avec le concept de fluidité, j'invite les paradoxes, les déluges, les détours, le temps que ça prend, les résistances, la créativité et la poésie à habiter nos corps.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
DÉDICACE.....	vi
AVANT-PROPOS	vii
AVANT, PENDANT ET APRÈS PROPOS.....	viii
TABLE DES FIGURES.....	xiv
RÉSUMÉ.....	xvi
ABSTRACT	xvii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1 Déploiement de la problématique – Les paradoxes d’une quête identitaire	4
1.1 Genèse d’un questionnement - Entre évasion et révolte.....	4
1.1.1 Activisme désincarné et postures incohérentes.....	4
1.1.2 La danse dite contemporaine - Évasion et internalisation disciplinaire	6
1.1.3 Les somatiques - Des pratiques discursives	8
1.1.4 Quels corps activer ?	11
CHAPITRE 2 Cadre conceptuel – La fluidité, un concept qui s’échappe	13
2.1 Fluidités identitaires.....	15
2.1.1 Performativité et performance.....	16
2.1.2 Enchevêtrement intersectionnel de l’individuel et du collectif.....	18
2.1.3 Le danger de l’inondation universelle.....	19
2.2 La fluidité chez les pratiques somatiques – Liquéfaction de la pratique et du théorique	19
2.2.1 La fluidité du mouvement chez Hubert Godard.....	21
2.2.2 Systèmes fluides expérientiels – l’apport du BMC.....	22
2.2.3 La fluidité biomorphique du Continuum.....	23
2.2.4 La valeur de la fluidité - Un glissement moral.....	24
2.3 Le Continuum – L’expérience fluide.....	25
2.4 L’art du Drag - Collage et assemblage identitaire	29
2.5 Micro-activisme	33
CHAPITRE 3 Méthodologie – Observer les pratiques s'exprimer	38
3.1 Perspective queer	38
3.2 Un défi épistémologique.....	39
3.3 Méthodologie dialogique expérientiel	39

3.4 Les épistémologies post-humanistes féministes	40
3.4.1 L'eau comme matérialité métaphorique experte de la fluidité.....	42
3.5 Étapes préparatoires à la recherche.....	44
3.6 Les étapes de la recherche - Dialoguer avec fluidité à travers la création solo	48
CHAPITRE 4 Le processus créatif hydrologique - Fragment de récit de pratique.....	50
4.1 Dissolution de points de départ unique et visibilité des contextes multiples	53
4.1.1 Le Contexte du studio - Jeux de pouvoir dans l'invisible.....	54
4.1.2 L'entente des pratiques - la célébration d'un être pluriel.....	59
4.2 Superposition, Sédimentation et Stratification // (Layering) – Dialogue entre le fond et la surface	66
4.2.1 Dissolution & élaboration identitaire	68
4.2.2 Esthétique sensorielle et subjectivisation.....	71
4.2.3 Resignification – Être traversé par le temps	74
4.3 La rencontre des résistances.	78
4.3.1 Fluidité de mouvement et flux de consciences - Ouvrir des possibles par l'expérience somatique.....	79
4.3.2 Fluidité du processus - S'inscrire dans un système dynamique	82
4.3.3 Résistance et internalisation.....	82
4.3.4 Travailler avec les résistances vers des possibles résilients.....	84
4.4 Transgression, dé-identification & redefinition.....	85
4.4.1 Fluidification dichotomique - Authenticité et Performance.....	86
4.4.2 Transgression de la forme pour répondre au contexte	89
4.5 Chaos, désorientation & réorientation	92
4.5.1 Apprendre à se perdre	93
4.5.2 Voyager le chaos en sécurité.....	95
4.6 Réorientation.....	98
4.6.1 La membrane.....	98
4.6.2 La mort.....	103
4.6.3 (dé)Formation non-binaire	105
CHAPITRE 5 Émergence, élaboration et réverbérations.....	107
5.1 Performativité de la fluidité – Être un mouvement responsable.....	107
5.2 Fluidité épistémologique	109
5.3 Un corps fluide, un corps créatif en relation.....	111
5.4 Les limites de la circulation d'un corps fluide.....	112
5.5 Logiques, discours et éthiques émergentes – Les possibles réverbérations d'un corps fluide	114
5.5.1 Éthique du processus.....	114

5.5.2	Éthique de la connectivité	115
5.5.3	Éthique de la différence	115
5.6	Extrapolations et réverbérations de mon corps fluide	116
CONCLUSION L'art vivant pour pratiquer la complexité de l'affirmation fluide vers une résilience collective		118
ANNEXE A Archives de la présentation publique		121
BIBLIOGRAPHIE		128

TABLE DES FIGURES

Figure 2.1 Illustration des trois sphères de l'activisme de Jonhson (2023) à l'aide de peinture à l'eau. Leur interconnection est évoquée par l'idée de réverbération entre les trois sphères de peinture. Crédit image : Mathi LP	34
Figure 3.1 Les premiers pas de Croque Fury sur les planches du Cabaret Mado à Tiohtià:ke, Mooniyang, Montréal. Prise le 5 mai 2024. Crédit Photo: Charlot Bean	45
Figure 4.1 Archive d'observation de l'eau. Le ménisque d'eau tirée par la formation de bulles dans une fraque du Parc Lafontaine. Prise le 3 octobre 2024. Crédit Photo : Mathi LP.....	50
Figure 4.2 Archive d'observation de l'eau. Le mouvement de l'eau sur le capot d'une voiture et sa capacité à conserver ou retourner à sa forme sphérique après la pluie sous l'effet de la gravité et du soleil. Prise le 24 octobre 2024. Crédit Photo : Mathi LP	51
Figure 4.3 Archive d'observation de l'eau. De gauche à droite 1- La formation d'une bulle d'air à la suite de l'assoupissement d'un tourbillon d'eau dans une bouteille. Prise le 15 octobre 2024. 2- L'écoulement d'une fuite d'une borne fontaine le long d'une craque de trottoir. Prise le 18 octobre 2024. 3- Un tissu travaillé par l'eau stagnante à la suite d'une grande pluie. Prise le 29 octobre 2024. Crédit Photo : Mathi LP	52
Figure 4.4 Archive d'observation de l'eau. L'eau de pluies s'écoulant dans un égout. Prise le 11 octobre 2024. Crédit Photo : Mathi LP	60
Figure 4.5 Chronologie de l'évolution de Croque Fury. Prises entre le 1 mai et le 4 novembre 2024. Crédit Photo : Mathi LP	73
Figure 4.6 Croque Fury au retrait de la moitié de son maquillage. Prise le 1er juin 2024 en phase préparatoire. Crédit Photo : Mathi LP	83
Figure 4.7 Montage vidéo de la superposition des trois couches du Nuage Sonore lors de la présentation. Captation vidéo : Philippe Poirier. https://youtu.be/Kmoh7QGJzO0?si=sn2wajn23LILK4dG	87
Figure 4.8 Archive d'observation de l'eau. Les réverbérations d'un déversement d'un contenant à un autre et la création de mouvements chaotique qui en entraînent d'autres. Pris le 4 octobre 2024. Crédit Photo : Mathi LP	97
Figure 4.9 Archive d'observation de l'étang d'Harrington. Prise en phase préparatoire le 27 mai 2024. Crédit Photo : Mathi LP	99
Figure 4.10 Archive d'observation de l'étang d'Harrington. La membrane, le maillage et/ou les relations de l'étang. Prise en phase préparatoire le 27 mai 2024. Crédit Photo : Camille Renarhd	99

Figure 4.11 Archive d'observation de l'eau. Dissolution de pigments de peinture par l'élément eau. Pris le 18 octobre 2024. Crédit Photo : Mathi LP.....	104
Figure 5.1 Archive d'observation de l'eau. Le mouvement créatif de l'élément eau. Création de motifs et de formes par le mouvement de l'eau dans un bain observé à l'aide d'aquarelle, sur 15 minutes. Prise le 17 octobre 2024. Crédit Photo : Mathi LP.....	112
Figure 0.1 Première couche de maquillage : effacement du visage social à l'aide de fond de tein beige. Discussion avec le public sur comment le mot fluidité résonne pour chacun.e.	121
Figure 0.2 Invitation au public à participer à une exploration par le mouvement dansé en relation présente à l'élément eau contenu dans un sac de plastique ou une bouteille de verre.....	122
Figure 0.3 Début de l'élaboration du Nuage Sonore et de l'exploration du public avec l'élément eau.	122
Figure 0.4 Suite à la construction du Nuage Sonore Croque Fury se joint à l'exploration dansée, fleurant entre les codes de visibilité de la performance et l'exploration collective. Il en est à sa deuxième couche de maquillage.	123
Figure 0.5 Monologue post-humaniste féministe sur mes réflexions sur la fluidité de genre et l'évolution de ma relation avec l'élément eau durant la recherche.	124
Figure 0.6 Dernière couche de maquillage de Croque Fury en conversation avec le public sur leurs vécus et leurs observations de l'exploration dansée avec l'élément eau. Il en profite aussi pour demander au public une guidance dans l'élaboration de son maquillage. Par exemple, s'il doit avoir une moustache ou non ?	125
Figure 0.7 Croque Fury à sa dernière couche de maquillage : à sa pleine expression dans le mouvement dansé.....	126
Figure 0.8 Émergence complète de Croque Fury. Invocation des pratiques, des expériences et des relations entretenues lors de la recherche par le mouvement dansé, l'écoute du Nuage Sonore et la célébration de l'attention à la sensation.	127

RÉSUMÉ

Lettre d'un poisson solitaire est une recherche création qui interroge les mouvements discursifs des corps fluides par la mise en dialogue de la pratique performative du Drag et de la pratique somatique du Continuum. Elle propose une réflexion par l'art vivant sur ce que peut être un corps fluide et ses potentielles réverbérations politiques.

Le dialogue entre le Drag et le Continuum est étudié dans une perspective queer et est réfléchi à partir des épistémologies post-humanistes féministes. Cette recherche s'inscrit dans une démarche personnelle où j'ai été accompagné, informé et inspiré par l'élément eau qui traverse mon corps et circule mon quotidien.

Cette recherche éclaire les paradoxes, les détours et les rythmes nécessaires au développement d'une démarche hydrologique de création. Les phénomènes de dissolution, de stratification, de sédimentation, de résistance, de transgression et de gestation du chaos y sont dépliés à travers un récit de pratique. Ce récit illustre des processus de transformation personnels, artistiques, conceptuels et politiques.

Ce projet repense l'entrelacement des conceptions matérielles, conceptuelles et expérientielles des corps fluides comme une modalité de micro-activisme. Ce processus créatif réfléchit à comment la mise en dialogue de deux pratiques de corps fluides aux épistémologies éloignées peut informer les contextes politiques, écologiques et relationnels en constante fluctuation et peut alimenter des démarches nécessaires pour rendre aux corps leurs aptitudes d'adaptation. Les résultats de cette recherche n'amènent ni solution ni connaissances immuables, ils s'inscrivent davantage dans une perspective de contribution par l'art vivant à un processus collectif de création d'un avenir habitable pour tous. En laissant émerger une éthique du processus, de la connectivité et de la différence, cette recherche reconnaît l'importance de l'art vivant comme une opportunité d'explorer autrement les préoccupations d'un corps complexe, affirmé et mobilisable.

Mots clés : Arts vivants, Continuum, Devenir autrement, Drag, Fluidité, Hydrologique, Incarnation, Micro-activisme, Performativité, Pratiques somatiques.

ABSTRACT

Lettre d'un poisson solitaire is a research-creation that questions the discursive movements of fluid bodies by establishing a dialogue between the performative practice of Drag and the somatic practice of Continuum. It offers a reflection through live art on what a fluid body can be and its potential political reverberations.

The dialogue between Drag and Continuum is studied from a queer perspective and is reflected on feminist posthumanist epistemologies. This research is part of a personal process in which I was accompanied, informed, and inspired by the element of water that flows through my body and circulates my daily life.

This research illuminates the paradoxes, detours, and rhythms necessary for the development of a hydrological approach. The phenomena of dissolution, stratification, sedimentation, resistance, transgression, and the gestation of chaos are unfolded through a narrative of practice. This narrative illustrates processes of personal, artistic, conceptual, and political transformation.

This project rethinks the intertwining of material, conceptual, and experiential conceptions of fluid bodies as a modality of activism. This creative process reflects on how the dialogue between two fluid body practices with distant epistemologies can inform constantly fluctuating political, ecological, and relational contexts and fuels the necessary approaches to restoring bodies' adaptive capacities. The results of this research provide neither solutions nor immutable knowledge; rather, they are part of a perspective of contributing through living art to a collective process of creating a habitable future for all. By allowing an ethics of process, connectivity, and difference to emerge, this research recognizes the importance of performing art as an opportunity to explore in new ways the concerns of a complex, assertive, and mobilizable body.

Keywords: Performing Arts, Continuum, Unbecomming, Drag, Fluidity, Hydrological, Embodiment, Micro-activism, Performativity, Somatic Practices.

INTRODUCTION

Je suis un.e artiste en danse contemporaine basée à Tiohtià:ke, Mooniyang, Montréal. Au cours de mes expériences professionnelles comme interprète, chercheur.e, facilitateur.ice d'espace de partage de pratique et enseignant.e, j'ai développé des intérêts pour le travail d'état de corps comme moteur de transformation social, pour l'attention aux sensations comme outil d'activisme et pour l'expérience somatique comme (re)sources de création. À travers la pratique de la danse, j'ai développé un fort intérêt pour les pratiques somatiques dont je considère l'enseignement comme une pratique artistique et politique porteuse de discours sur les corps qui témoigne de notre rapport au monde (Van der Kolk, B. A, 2015; George, 2020; Ginot, 2014; Levine, 2014).

La danse est pour moi un espace de réflexions vécues et de connaissances en dialogue avec l'environnement et ses habitant.es. À travers mon parcours comme artiste, j'essaie de me situer et de situer la danse dans un monde en multiples crises : crise écologique, crise économique, crises identitaires. Étant pleinement conscient.e qu'il y a des domaines de recherche qui ont des impacts plus visibles sur ces états de crise et qui répondent plus directement à l'imminence d'action nécessaire à entreprendre, je me demande quel est le rôle de la danse et des pratiques somatiques dans cet engagement collectif à vivre dans un monde habitable pour touste. Je me pose la question : comment l'art vivant peut participer à une réflexion, voir à une transformation sociale ? Non uniquement en revisitant ses modes de représentation et de production, mais aussi en travaillant les discours implicites, les postures et les sensibilités spécifiques qu'elles créent.

Partir d'un problème qui fait penser ; identifier les présupposés théoriques et pratiques sous-jacents et les héritages croisés ; produire des dispositifs hybrides qui reconnaissent de la pensée dans les pratiques et interrogent les pratiques de pensée ; faire le pari que les modalités, les espaces et les opérations de recherche et de savoir ne se réduisent ni à une seule fonction abstraite, ni à un seul modèle de sujet idéal, ni à un seul objet bien cohérent ; reconnaître que les pensées et les pratiques n'ont pas à choisir entre politique et esthétique, car les deux se tissent au sensible ; décider de mêler des voix émergentes de différentes trajectoires, réunies autour d'une inquiétude commune (...). (Ginot, 2014, p.26)

Je navigue aujourd'hui à travers la danse dite² contemporaine, les pratiques de soins, le Continuum, les (éco)somatiques, l'écriture, l'enseignement et la performance afin de trouver dans la pluralité d'expérience

² J'utilise le terme « danse dite contemporaine » pour souligner que le terme « danse contemporaine » a été réapproprié par l'héritage du ballet classique et de la danse moderne qui se sont posés en norme dominante de cette appellation. Ce qui marginalise et efface la multiplicité des diverses traditions de danse qui existent aujourd'hui. Le terme « contemporain » fait davantage référence à une époque qui se dissocie de ses racines traditionnelles, plutôt qu'à un style de danse précis. En employant cette formulation, je souhaite mettre en lumière la manière dont le terme « danse contemporaine » exclut les multiples autres expressions corporelles qui coexistent dans le monde de la danse contemporaine.

de mon corps un engagement profond envers le monde qui m'entoure. À travers l'expérience de mes diverses pratiques, j'apprends à valoriser la diversité d'action et à rencontrer la résurgence des savoirs expérientiels et l'influence des contextes sur le développement de ces connaissances. Il me devient évident à travers mon parcours qu'il existe une multitude de façons, toutes aussi valables, d'engager mes connaissances et mon corps en action dans le monde. Je me sens choyée et reconnaissante d'avoir pu choisir la danse comme métier, d'évoluer dans le bassin de l'éducation somatique, et donc de prendre le temps et d'avoir accès à un espace durant plusieurs heures consécutives afin de vivre mon corps tel que je me présente. En partant d'un désir de prise de responsabilité de ma position sociale, c'est-à-dire de mon appartenance à un groupe qui détermine ma proximité au pouvoir (Jones, 2010), il me devient important de partager ces ressources, de les étendre et de décontextualiser mes acquis issus de ces espaces privilégiés afin de nourrir de nouvelles connaissances. À travers cette recherche, j'espère participer à l'étendue des richesses qu'offrent la danse et les pratiques somatiques dans un engagement vers des transformations plus sociales.

Nous vivons à une époque où commencent enfin à être audibles³ les dénonciations des oppressions, qui depuis trop longtemps s'inscrivent dans les corps et systèmes de relation (Johnson, 2023). Dans une visée de diversité d'action et en reconnaissance de mon rôle d'artiste du mouvement, je crois qu'il est important de supporter l'élévation des voie.x⁴ marginalisés qui dénoncent des réalités passées sous silence dans des contextes d'éducation en danse et en pratiques somatiques. De participer à l'élaboration et au mouvement de nos pratiques vers de nouvelles postures de collaboration, d'écoute, d'engagement et d'action afin de préparer les corps, de nous préparer, à répondre de façon responsable à ces histoires trop longtemps restées dans l'ombre. « Even our flesh and our bones are more porous and responsive to the environment than we often assume. Although we may sometimes feel like discrete and separate entities, being embodied is never an entirely personal affair » (Johnson, 2023, p.19). Rae Johnson, un.e activiste queer américaine, entend dans ses écrits que le processus d'incarnation est constamment influencé par notre environnement social, et qu'il ne peut être réduit à une démarche personnelle ou privée. En désirant orienter mes pratiques somatiques et de danses vers une réflexion sociale, je me questionne sur quel type d'incarnation collective devons-nous mettre en place ? Quel corps social devons-nous pratiquer ensemble dans ces temps incertains ? Quelles

³ Cela fait longtemps que des voix s'élèvent et que les corps se mobilisent pour dénoncer les oppressions. Ce qui est plus récent, c'est le déplacement de la responsabilité éthique : ce n'est plus uniquement à la personne qui dénonce de porter le poids de la parole, mais à celle qui écoute de se rendre disponible, responsable et engagée dans l'accueil de cette parole.

⁴ Le terme voie.x est une formulation à double sens proposée par Linda Rabin (2019), enseignante de Continuum et pionnière de la danse contemporaine à Montréal. Elle utilise souvent cette expression lors de ses enseignements pour évoquer deux significations simultanées : celle de la voix et celle de la voie. Selon elle, lorsque quelque l'on s'exprime, on ne fait pas que parler, on parcourt également un cheminement personnel. Inversement, lorsqu'on suit une voie, nous rencontrons la singularité de notre voix, notre expression unique et intime. Cette notion de voie.x sera utilisée tout au long de ce document pour considérer la prise de parole non seulement comme un acte, mais comme un processus qui intègre la recherche de soi à travers l'expression.

pratiques permettent aux corps de se rendre capables d'adaptation et de constante transformation en relation aux contextes changeants ? Dans cette recherche, je prends l'hypothèse d'investiguer les pratiques de corps fluides comme une piste de réflexion à ces enjeux. Je m'intéresse à la manière dont le concept de fluidité via son incarnation, pourrait ouvrir des champs d'investigations concrets sur l'implication des corps et des arts vivants dans ses défis majeurs qu'amène l'instabilité du vivant. Ainsi, cette recherche création s'inscrit dans une démarche d'incarnation, réflexive et active, visant à alimenter les connaissances issues des arts vivants.

CHAPITRE 1

Déploiement de la problématique – Les paradoxes d’une quête identitaire

1.1 Genèse d’un questionnement - Entre évasion et révolte

La danse, l’expérience vécue d’un corps en mouvement dans l’espace, a été pour moi un endroit d’évasion pour bouger mes marginalités et mes fantaisies. Avant mon arrivée en danse dite contemporaine, j’ai été formée 12 ans par le ballet classique. Dès l’âge de 4 ans, la danse me permettait d’activer mon imagination et lui donner une place où s’émanciper à travers des univers fantastiques de princes et princesses. Le ballet en bas âges m’a donnée mes premières expériences d’incarnations métamorphiques où chaque cellule de mon corps pouvait devenir « autre », m’évadant dans le mouvement, le temps d’une danse. À la fin de ma formation en ballet classique, à cause du manque de corps dits masculins dans la troupe dont je faisais partie et de mes affinités pour les sauts et les allégros, j’ai souvent été attribués à mon grand bonheur les rôles pensé pour les hommes ou de sorcière. Vers dix-sept ans, j’ai rencontré la danse dite contemporaine et ai décidé d’entamer une formation collégiale, puis universitaire en création. Dans ma recherche de métamorphose, de transformation et d’évasion de moi-même, j’avais aussi le besoin de rencontrer le monde, d’apprendre à l’habiter et de m’y impliquer. Parallèlement à mes études en danse, j’ai donc commencé à faire partie de divers groupes militants de gauche qui portaient des valeurs féministes, queers, anarchistes, écologiques et anticapitalistes, passant d’associations étudiantes, à des cercles de lecture d’une librairie anarchiste de Montréal, à un groupe d’am.e.s socialement engagé. Les cercles que je fréquentais étaient des espaces de réflexions intellectuelles qui m’aidaient à me positionner politiquement et à développer mes valeurs et mon sens du monde comme jeune adulte. La danse et le militantisme m’ont offert deux espaces de transformations, deux pôles dans lesquels explorer diverses modalités d’être au monde. Des espaces formels et informels d’émancipations qui toutefois se présentaient avec leurs incohérences et paradoxes identitaires. La danse dite contemporaine révélait la problématique d’une liberté de mouvement disciplinée et le militantisme celui d’un activisme désincarné.

1.1.1 Activisme désincarné et postures incohérentes

Du côté militant, j’observais une incohérence entre les valeurs proposées et les interrelations des corps des individus des groupes que je fréquentais. Je sentais que les postures des corps et les dynamiques de pouvoirs qui régissaient l’élaboration d’idées reproduisaient certains systèmes d’oppression que l’on tentait de dénoncer. Les standards de rigueur intellectuelle, de postures d’engagement et d’écoutes, divergeaient en fonction du genre, de l’âge, de la classe sociale et de l’ethnicité des individus. Par exemple, une posture décontractée lors de tensions dans le groupe était perçue comme une posture souple et nuancée chez un

homme, mais distante et désengagée chez une femme. À l'inverse, une posture ferme et tonic était synonyme de femme en colère, surtout si cette femme était racisée et/ou trans. Tant dit que chez les individus cisgenres hommes, ces mêmes postures de fermetés étaient perçues comme une posture confiante et enthousiaste. Les biais inconscients sexistes, racistes et discriminants se manifestaient dans l'engagement des corps qui écoutent. Ce, malgré des systèmes de parité de paroles mis en place pour « assurer une égalité » de représentation des voix. Ce phénomène d'incohérence entre l'élaboration de valeurs et l'engagement des corps envers ces dernières est ce que l'activiste Rae Johnson (2023) qualifie d'activisme désincarné. C'est-à-dire que les revendications, les valeurs et les convictions sont dissociées des comportements et des actions posés par les corps (Johnson, 2023). L'activisme désincarné garde ainsi la sensation et l'action dans un rapport dualistique où le monde des idées domine sur celui du corps. Ces discriminations de genre, de classes et raciales se révélaient à mes yeux de manière flagrante dans le langage non verbal et les qualités d'écoutes des corps, qui divergeaient selon qui prenait la parole. Je n'étais cependant pas capable à l'époque d'identifier clairement ce phénomène. Avec le recul, j'observe que ces épisodes de militantisme ont marqué mon corps. J'y ai développé une autosurveillance de mes prises de paroles et d'actions qui ont mis mon tonus de fond⁵ en hypervigilance. Mon corps devenait rigide et sous-entendait protection et méfiance. Un corps révolté qui ne savait plus comment s'engager dans le monde autrement qu'en forçant une posture affirmée dans une énergie de revendication ou en se protégeant en rigidifiant ses postures.

We are largely unaware of our on verbal communication, and through it we unconsciously leak our implicit bias- both positive and negative- towards others. As a result, other people can often “read” or prejudice even when we have no intention of conveying them and sometimes when we are not even aware those prejudices exist within us. Our unconscious bias can manifest in embodied microaggression- seemingly insignificant- nonverbal slight and insults direct at members of oppressed social group, that exact a damaging cumulative toll on the mental and physical well-being of those who endured them on an everyday basis. (Johnson, 2023, p.9-10)

Rae Johnson, parle dans son plus récent livre *Embodied Activism* de la communication non verbale comme l'une des plus communes formes de discrimination et de contrôle social. Iel déplie dans ses recherches l'impact somatique de vivre dans un monde social où les microagressions sont courantes. Des stratégies non verbales adaptatives sont alors mises en place pour naviguer dans ces environnements opprimants. Iel proclame que la kinési, l'étude des communications non verbales en relation aux mouvements, pourrait être utile si nous voulons que ces relations servent de fondement à une transformation sociale durable. Ce, afin

⁵ Le tonus musculaire de fond est la contraction minimale qui maintient le corps en équilibre. Ce, de façon involontaire. Il s'adapte à notre relation au monde : en cas de stress ou de surstimulation, il augmente la vigilance, inhibe la perception sensorielle et peut conduire à des états d'hypertonie ou d'hypotonie. Ces ajustements servent de barrière sensible et peuvent entraîner une distanciation émotionnelle du monde extérieur (Corraze. J, 2007).

de mettre en lumière les biais inconscients inscrits dans les corps et s'assurer d'un activisme plus incarné pour éviter de perpétuer ces microagressions qui affectent les mouvements collectifs de l'intérieur.

(...) it is not difficult to appreciate that the non-verbal component of social interaction may be the most common means of social control. Because so much of the damage we enact upon one another occurs on a body level, shifting the location of activism to include the micro sociological dimension of social change necessarily means bringing the body into the mix. (Johnson, 2023, p.10)

Coincée dans un activisme immature et désincarné, la danse venait m'offrir un espace pour créer du mouvement dans cette rigidité en vigile qui m'habitait. M'engager dans le mouvement commençait à déloger et rendre visible l'affect de ces microagressions vécues au quotidien et celles que je reproduisais inconsciemment. Par la mise en mouvement de mon corps, je commençais à approfondir la conscience que j'en avais, à observer l'impact non seulement de mes gestes, mais de la manière dont je les posais. À travers la danse, je rencontrais l'affect de mes relations sur mon développement personnel et la complexité d'incarnation de mes valeurs. Revenir dans mon corps me permettait de raffiner la compréhension de mes ressentis profonds, de leurs complexités, et ce, en relation à mon environnement social.

1.1.2 La danse dite contemporaine - Évasion et internalisation disciplinaire

M'entraîner à bouger mon corps, à me mouvoir dans l'espace rendait visible l'internalisation des dynamiques de pouvoir qui circulaient dans mon quotidien. Tout en m'offrant des outils pour mieux les naviguer, la danse dite contemporaine a paradoxalement discipliné mon corps à d'autres standards de conformités et d'obéissances⁶.

Bien que la danse dite contemporaine se soit développée dans un désir de déconstruction du ballet classique, ses racines culturelles s'abreuvent non loin de sa source de l'art classique. Le classicisme tel que défini par l'historienne de l'art Susan Bordo (2004) se caractérise par sa recherche d'harmonie, d'équilibre et d'ordre. Il favorise des règles de composition et sous-entend par le fait même une « bonne » façon de représenter les corps (Bordo, 2004). Ce mouvement culturel et artistique, développé en Europe au XVIIe et XVIIIe siècle, tend à se considérer comme universel et intemporel, laissant ainsi des traces importantes de normes de beautés, de genre et de sexualité sur nos sociétés contemporaines (Bordo, 2004); des traces d'une suprématie

⁶ Le « corps obéissant», selon Michel Foucault (1994), fait référence à un corps façonné et discipliné par les normes sociales et les institutions de pouvoir. D'après l'auteur, les individus internaliseraient les règles et les attentes de la société, contribuant ainsi à leur propre régulation par l'auto-discipline et la normalisation des comportements. Cette notion souligne le rôle des mécanismes disciplinaires internalisés dans la production d'un corps conforme ou inconforme aux normes sociales établies.

blanche⁷ et d'un patriarcat⁸ (Bordo, 2004). bell hooks (1981) et Sylvia Frederici (2020) ont des perspectives distinctes sur le classicisme, mais toutes deux soulignent son rôle dans la construction des normes de beautés et de comportements qui ont souvent été utilisées pour marginaliser et opprimer les corps. hooks (1981) dans *Ain't I a Woman?: Black women and feminism*, explique que le classicisme a contribué à l'exclusion des corps noirs, des idéaux de genre et de beauté, renforçant ainsi la suprématie blanche. Frederici (2020) affirme que les idéaux classiques glorifiant l'antiquité gréco-romaine ont été utilisés pour justifier des pratiques d'esclavage et d'exploitation des travailleur.ses du monde capitaliste. Ce, en plaçant les corps dits masculins et blancs dans un contexte culturel et intellectuel considéré comme supérieur. Les deux autrices mettent en évidence comment les normes de beautés implicites du classicisme ont été utilisé pour renforcer la suprématie blanche, le patriarcat et le capitalisme en créant des normes et des idéaux qui ont marginalisé et opprimé les femmes, en particulier les femmes racisées pour restreindre la valorisation des corps à la (re)production⁹. Ces discours sur les corps sont ainsi devenus implicites à la discipline de la danse dite contemporaine par ses racines abreuvées du ballet classique construit dans une culture d'élite blanche et patriarcale.

En échange de m'offrir une pratique d'incarnation et un espace pour m'évader de mes insatisfactions sociales et relationnelles, j'ai acquiescé volontiers aux exigences de la discipline et internalisés à mon issue, le lot d'histoires d'oppressions implicites des corps qu'elle amène. Lors de ma formation en danse dite contemporaine, je me bougeais au croisement paradoxal de la joie de m'évader dans le mouvement et d'un entraînement de l'internalisation des exigences de conformité. Un système de récompense interne où deux cycles se nourrissaient. Plus je dansais, plus je canalisais mon besoin de m'enfuir d'une société qui ne me convenait pas, plus je construisais des outils pour y rester engagé.e, plus j'avais envie « d'apprendre » à danser. Cependant, plus mon éducation en danse dite contemporaine avançait, plus je développais de capacités à me conformer au besoin de la « technique », plus j'étais valorisé et plus je me disposais à vouloir me fondre à la norme. À travers ma mise en mouvement, je commençais à percevoir les répercussions des dynamiques de pouvoirs environnantes dans des contextes relationnels de la classe technique de danse. Dans

⁷ La suprématie blanche est décrite par Sam Allen (2017) dans son article *The Roots of White Supremacy are in our Bodies* comme étant « le statu quo culturel dans le monde occidental qui privilégie systématiquement les personnes blanches ».

⁸ Diverses autrices, tel Angela Davis (1981), Audre Lorde (1984) et bell hooks (1981) ont élaboré dans leurs ouvrages sur le patriarcat et le colonialisme comme des axes d'oppression intrinsèquement liés. Ces autrices soulignent qu'il est important d'adresser les notions de genre et de classe dans leur intersectionnalité.

⁹ Dans *Le capitalisme patriarcal*, Sylvia Frederici (2019) écrit sur la reproduction forcée des femmes en relation au système capitaliste. Elle affirme que les femmes jouent un rôle essentiel dans le système capitaliste en assurant la reproduction de la main-d'œuvre, en élevant les enfants, en soignant les travailleurs et personnes âgées ainsi qu'en assurant les tâches domestiques de se nourrir et de l'entretien du ménage. Ces services sont essentiels pour le fonctionnement du capitalisme et se font souvent sans compensation adéquate, voir sans rémunération.

l'observation de ma difficulté à me laisser toucher, de mes résistances à laisser aller mon poids sur un autre individu et de mon incapacité à respirer dans l'exécution d'un phrasé, il se révélait doucement un manque de confiance en moi comme en l'autre, une peur de l'échec ainsi qu'une incapacité à faire face à l'incertitude. Toutes ces postures de rencontre étaient en incohérence avec la motivation profonde de mon activisme, qui était de renouveler l'être ensemble. D'après Sam Allen (2017), activiste culturelle antiraciste américaine et fondatrice du *Creative Arts Social Consultancy Ltd*, les valeurs implicites aux pratiques peuvent être en contradiction avec nos croyances et intentions, et peuvent malheureusement influencer nos comportements à notre insu. D'après l'autrice, l'incohérence des valeurs internalisées et des valeurs proclamées peut causer des problèmes dans un contexte de changement social. C'est pourquoi il m'est devenu important d'adresser les valeurs implicites aux pratiques comme des espaces créatifs et d'adresser ces pratiques comme des actions intégrées dans l'expérience concrète de mes interactions avec le monde. J'entretenais à mon insu et à plusieurs niveaux de mes cercles sociaux, familiaux, militants, amicaux et institutionnels, un sens de l'urgence de « devenir », une forme de production de moi-même pour correspondre aux normes établies. Mon corps était en protection, cherchait la perfection, voulait produire et je continuais de survaloriser l'intellect par rapport à mon vécu sensoriel. Des valeurs qui d'après Tema Okun (1999) l'initiatrice du programme *Dismantling Racism Works (dRworks)*, sont associées à la culture blanche. À cette époque, je n'étais qu'au premier repli d'une archéologie éthicocorporelle des internalisations implicites des cultures dominantes environnantes et de ma blanchitude. Je commençais à voir les incohérences se révéler à même mon corps. Comment pouvais-je être engagé socialement de façon responsable sans confiance, dans la culpabilité de mal faire et dans la peur de l'incertitude, en incarnant un système de valeur d'une culture suprémaciste et dominante ? Danser, être dans le mouvement, être dans mon corps m'offrait une façon de développer mes habiletés à répondre à mon environnement en invitant la complexité du vécu somatique. Ma mise en mouvement bougeait simultanément mon regard sur le monde et sur l'habitation que j'en faisais. Révélant l'infiltration des cultures dominantes dans mes pratiques de mouvement et déterrants la complexité de « devenir autrement ».

1.1.3 Les somatiques - Des pratiques discursives

Ayant fait le choix de m'engager dans un activisme plus incarné, je voulais garder mon corps en mouvement. N'étant pas rentré dans le programme de danse par amour de la discipline, mais davantage par désir d'incarnation, je cherchais à sortir ma pratique de la danse de son aspect scénique et formel. J'étais à la recherche d'une manière de dissoudre mon désir internalisé de me fondre à la norme et de vouloir plaire par la justesse de mon geste. Je cherchais une manière d'acquérir davantage de fluidité dans la façon dont s'opère mon sens de l'agentivité en mouvement dans une continuité à ma quête de transformation par la

danse dite contemporaine. À ma sortie de l'université, je me suis ainsi tournée vers le monde des pratiques somatiques¹⁰ pour explorer d'autres modalités de mouvement.

Encore une fois mon amour des somatiques s'ancre dans un paradoxe complexe. En voulant m'éloigner de la discipline de la danse et liquéfier mes postures implicites de conformités, je me suis rapproché de l'appel persistant d'un corps dit « naturel » construit par diverses générations de praticiens somatiques au courant du XXe siècle (George, 2020). Les somatiques m'ont donné de multiples outils pour rencontrer mon corps autrement que par son aspect formel. Notamment en valorisant mes capacités à apprendre par l'expérience de mon corps et à porter attention à la sensation pour nourrir le mouvement. J'ai ainsi expérimenté une transition subtile d'incarnation, passant d'un abord formel du mouvement à un mouvement plus informel. J'y ai ancré la croyance que le vécu du corps est une source de savoir exponentiel. Ces diverses pratiques m'ont appris à rebalancer l'énergie déployée à l'action et à l'écoute dans une non-productivité du geste.

Toutefois, comme relevé par Doran George dans *The Natural Body in Somatics Dance Training* (2020) les somatiques, n'échappent pas à la romantisation des corps et à l'héritage culturel découlant de l'ère classique. L'ère postmoderne de la danse qui se développe aux États-Unis au 20e siècle répond aux esthétiques virtuoses et formelles de la danse classique et moderne par une survalorisation de l'utilisation des « forces naturelles », tel que la gravité et les qualités anatomiques et physiologiques des corps. Ce sont sur ses fondements épistémologiques du début et du milieu du siècle qu'ont été établis les concepts clés des somatiques de relâchements, de corps primitif et de corps mystique (George, 2020). George relève un enjeu important, en amenant l'attention sur la fin du XXe siècle, où les danseur.euses sont davantage mobilisé.es par la culture de l'art corporatif, et auquel répond une nouvelle définition du « corps naturel » comme une source de supériorité artistique et morale au service des danseur.euse.s. Ne sortant pas ainsi les pratiques somatiques d'un phénomène implicite de marginalisation des corps. D'après cet auteur.e¹¹, les pratiques somatiques sont empreintes des mêmes prétentions à l'universalité issues de préjugés ethniques, de genre et de classe que le ballet classique, que la danse moderne et que la danse dite contemporaine. Ainsi, en

¹⁰ Formé à partir du mot grec soma, qui désigne l'aspect vivant et global du corps, les somatiques et l'Éducation somatique sont les domaines d'étude d'un corps vivant perçu de l'intérieur (Hanna, 1970). Ces appellations ont été popularisées par le philosophe Thomas Hanna pour désigner certaines grandes familles fondatrices de ces pratiques où la perception joue un rôle central dans le geste ou l'action posés. Dans cette recherche j'utilise le terme « pratiques somatiques » comme un champ très large et indéfini pour désigner des approches valorisant une forme de virtuosité du sensible qui élabore des consciences du soi, du mouvement et du monde par l'expérience d'un corps vivant et l'attention à la sensation.

¹¹ Tout au long de cette recherche, le terme « auteur.e » sera utilisé pour reconnaître l'identité de genre non binaire de la personne qui écrit. Le terme « autrice » sera utilisé lorsque la personne qui écrit s'identifie comme femme afin d'être distingué.e d'« auteur » par volonté de promouvoir un langage féministe pour souligner les contributions des femmes dans les domaines littéraires et intellectuels. Enfin, « auteur.ices » est employé pour offrir un pluriel qui englobe toutes les identités de genre des personnes dans l'écriture.

s'imbriquant dans des idéologies libérales du XXe siècle, la transformation d'une définition de la « liberté » de mouvement et de corps « naturel » garde des angles morts sur les questions de genre, de classe et de sexe.

Cela dit, ces pratiques d'incarnations rencontrées durant mon parcours m'ont offert d'excellents outils pour adresser les corps à travers leurs différences et je garde une profonde affection pour ces dernières. J'ai toutefois un malaise devant le constat qu'actuellement les pratiques somatiques sont surtout accessibles dans des contextes privilégiés et sont principalement utilisées à des fins d'émancipation individuelle et n'interfèrent que très peu dans des milieux défavorisés et/ou marginalisés. Ce qui témoigne d'après moi que les discours implicites aux pratiques restreignent leur décontextualisation et leur évolution.

The phrase “embodiment practice” has been co-opted by the Female Lifestyle Empowerment Brand as being something privileged (often White, often female) people do in their spare time to feel good. Expensive and colourful Yoga-wear is usually involved. This is a trivialization of something much more ubiquitous, which is deep and powerful and potentially transformational on many levels. (Allen, 2017)

Lors de mon cheminement d'exploration des pratiques somatiques, une forme de gêne s'est installée devant ce privilège qui m'était alloué de participer à ces pratiques. Il me devenait évident que j'y avais accès grâce à mon statut social et à mon initiation à la danse en bas âge et aux codes spécifiques d'incarnation utilisés par ces pratiques. J'ai donc décidé d'écouter ce malaise et de le laisser m'informer sur mon utilisation future de ces acquis. Il me fallait ainsi réfléchir aux questions d'accessibilité. Pour ce, il m'était nécessaire de repensez les puissances politiques des pratiques somatiques dans d'autres contextes pour éviter de renforcer l'exclusion et la marginalisation des diversités sexuelles, genrées, de classes, culturelles et ethniques, diversités visibles ou invisibles, de ces contextes privilégiés. Isabelle Ginot, dans *Discours, techniques du corps et thechnocorps* (2009), remet en question les discours et postures que proposent les pratiques somatiques afin de créer un pont vers les milieux communautaires. Elle réfléchit les postures idéologiques intrinsèques aux pratiques et leurs contextes qui, réciproquement, forment les postures des corps qui les pratiques en revisitant leurs épistémologies.

Ainsi faudra-t-il comprendre comment les mystères de la sensation, la maîtrise acquise d'un corps inépuisablement transformable, les petites et les grandes guérisons miraculeuses serait une construction culturelle, les produits raffinés d'un régime disciplinaire, voir les agents d'une économie de marché. (Ginot, 2009, p.15)

Ginot défend que les diverses grandes familles de l'éducation somatique imposent un esthétisme du geste et d'expérience qui serait en fait une construction culturelle. Les discours derrière les pratiques somatiques

seraient d'après cette autrice des instances de constructions politiques. Tel qu'expliqué par George (2020), les somatiques sont nées dans un monde postcolonial à la suite de la deuxième guerre mondiale, en pleine effervescence industrielle, dans un besoin de réconciliation entre le corps et l'esprit. L'auteur.e mentionne que les pratiques les plus connues ont été modelées dans des idéologies libérales en réponse à un monde de performance occidentale. Bien qu'elles amènent des outils pour pallier à l'accélération du temps de l'ère industrielle en déconstruisant le lien intime imposé par cette époque entre le geste posé et nos rapports à la productivité, les pratiques somatiques perpétuent des normes et des idéaux qui naturalisent¹² certains critères corporels, participant ainsi à l'exclusion des corps marginalisés.

J'ai donc entrepris de réfléchir à comment étendre les outils des pratiques somatiques au service d'une transformation social et non restrictivement dans une émancipation individuelle. « What we practice on the small scale sets the pattern for the whole system » (brown a.m, 2017, p.17). De mon point de vue, rendre « accessibles » les pratiques somatiques ou les utiliser dans un désir de transformation social ne signifie pas simplement de reproduire ou de déporter les pratiques existantes dans un autre contexte. Décontextualiser les pratiques somatiques implique de devoir les laisser se transformer au contact de ces nouveaux contextes pour faciliter la reconfiguration de certaines normes en réimaginant, resymbolisant, réincarnant et en resignifiant les vécus des corps (Ginot, 2014).

1.1.4 Quels corps activer ?

Il m'est devenu clair que les pratiques somatiques et de danses sous-entendent des discours sur les corps, sociaux et individuels, et activent des rapports au monde très différents. Isabelle Ginot (2009) conclut son texte *Discours, techniques du corps et thechnocorps* en faisant un lien entre le concept de posture personnelle et la sphère politique. Elle y pose la question « quel corps il est urgent de produire ? » (Ginot, 2009, p.17). Une question à laquelle les travaux de Rae Johnson (2023) et de Donna Haraway (2020) répondent indirectement. Johnson propose la construction d'un corps à la fois résilient¹³ et résistant à

¹² Naturaliser est le processus de définition des corps ou de leurs qualités en délimitant les critères de ce qui est « naturel » à travers des discours dominants et normatifs. Ce phénomène de rendre « naturel » des critères établis par les discours dominants est répandue chez les somatiques qui se basent sur des discours scientifiques et historiquement dominants pour définir un corps naturel (George, 2020).

¹³ J'emploie le terme résilience d'après ma compréhension du cours *FOUNDATIONS OF EMBODIED SOCIAL JUSTICE Module 2: Embodied Resilience for Justice and Liberation*, suivi en 2022 auprès d'Nkem Ndefo, Activiste américaine et fondatrice du Resilience Took kit qui a travaillé en proximité aux travaux de Rae Jonhson (2023). Ndefo nous invite à voir la résilience comme un spectre, où à une extrémité se trouve l'endurance, marquée par la persévérance et la force, et à l'autre, la flexibilité, caractérisée par la capacité à s'adapter aux changements et à lâcher prise lorsque nécessaire. Selon Ndefo, la résilience dans les sociétés occidentales est souvent réduite à une notion d'endurance, une idée de résistance pure face aux difficultés. Cependant, cette vision peut conduire à la rigidité et à l'épuisement, car elle insiste trop sur la force au détriment de l'adaptabilité. Pour Ndefo, la véritable résilience réside dans l'équilibre entre ces deux pôles en fonction de ses capacités dans le contexte présent : être capable de supporter

l'oppression et Haraway (2020) invite à pratiquer une posture respons(h)able¹⁴ : un corps qui porte et développe des habiletés à répondre pour se rendre capable de rester avec le trouble. La résilience s'exprimant différemment dans les corps dépendant de leurs contextes (Ndefo, 2022), je me demande quelles pratiques peuvent ouvrir des possibles d'un devenir ensemble autrement en reconnaissant les facultés d'adaptabilité et d'écoute à la rencontre de l'adversité, en nous comme à celles du monde ? J'interprète les écrits de ces deux activistes, comme la proposition de pratiquer un corps créatif, conscient des réponses qu'il émet et en constante transformation : un corps qui renouvelle ses engagements, autant envers son environnement qu'envers son processus personnel. C'est cet aspect mystérieux et paradoxal de corps plastiques, transformables, résilients, responsables, créatifs et engagés qui m'amène à réfléchir et interroger le concept de fluidité. Non comme une solution, mais davantage comme une piste de réflexion sur les corps respons(h)able. Déplier le potentiel activiste de ces corps fluides n'est pas une tentative d'en faire une proposition universelle, mais bien un choix personnel de m'investir dans cette enquête. L'incarnation du concept de fluidité est un processus intentionnel issu d'une réflexion attentionnelle à des problématiques d'incohérences entre les discours identitaires et incarnés de mon parcours comme danseur.euse et praticien.e somatique désirant m'engager dans un changement social.

l'adversité tout en étant suffisamment flexible pour évoluer en fonction des défis et des circonstances. Ainsi, résilience et adversité sont intimement liées : la résilience émerge lorsque l'on fait face à l'adversité, qu'elle soit d'ordre personnel, social ou structurel.

¹⁴ Le terme « response-ability » a été utilisé par Donna Haraway (2020) dans *Vivre avec le trouble* pour souligner une responsabilité collective et éthique qui va au-delà de la simple notion de « responsabilité ». Dans la traduction française par Vivien García (2020) intègre la parenthèse autour du « h » pour donner respons(h)abilité. Haraway invite par ce terme à une réflexion sur la manière dont nous prenons en charge notre responsabilité envers le monde en positionnant nos habiletés à répondre directement imbriqués avec l'idée de responsabilité.

CHAPITRE 2

Cadre conceptuel – La fluidité, un concept qui s'échappe

Comme l'explique Elizabeth Stephens (2014) dans son texte *Feminism and New Materialism: The Matter of Fluidity*, le concept même de fluidité garde une place ambiguë et indéterminée dans les théories critiques contemporaines. L'autrice mentionne que la fluidité, intrinsèque à sa propre définition, amène une confusion des frontières et échappe à toute tentative de capture. On peut parler d'un corps fluide comme une mobilité physique (Gintis, 2007; Cohen, 2002), d'une identité de genre (Butler, 1990; Preciado, 202), d'une expérience subjective qui évolue dans le temps (Preciado, 2021; Conrad, 2007), d'un acte de résistance aux normes établies (Foucault, 1994; Butler, 1990; Preciado, 2021), d'une réflexion matérialisée sur les conditions changeantes des dites vérités (Braidotti, 1994; Conrad, 2007), ou encore comme un processus vivant de transformation (Tuhkanen, 2009 ; Conrad, 2007; Gintis, 2007). Ces diverses évocations d'un corps fluide invitent à le concevoir avant tout comme un processus dynamiques, et ce, qu'il soit adressé de manière identitaire, matériel, ou conceptuel. Amenant ainsi, le mouvement et la transformation comme concepts intrinsèques à celui de fluidité.

Comme l'autrice, philosophe et danseuse Emma Bigé (2023) propose dans son livre *Mouvementements, Écopolitiques de la danse*, la conception d'une fluidité de mouvement ne peut être dissociée de la conception biologique et anatomique de nos corps ainsi que de leurs environnements sociaux et politiques. Ainsi, la fluidité de mouvement d'un corps ne peut être sans relation à celles des corps sociaux, politiques et discursifs avec lesquels elle interagit (Bigé, 2023; Ginot, 2014). Mon hypothèse c'est qu'en s'investissant dans la pratique d'un corps fluide autant physique, matériel, symbolique, relationnel que discursif, nous pourrions déplier nos habiletés à répondre à un monde incertain et réfléchir un activisme de manière plus incarné.

Donner et recevoir, modeler, prendre en main un motif qu'on n'a pas demandé... Respons(h)abilité. Tout cela est au cœur de ce que j'entends par « vivre avec le trouble » dans des mondes véritablement multispécifiques. Devenir avec - plutôt que simplement devenir - ainsi se nomme ce jeu. Devenir-avec, cela exprime, pour reprendre les termes de Vinciane Despret, la manière dont des partenaires ontologiques hétérogènes se « rende capable », comment ils deviennent ce qu'ils sont et qui ils sont au sein de mondes en formation, à travers tout ce que cela implique en termes relationnels et matériels-sémiotiques. Il n'y a ni nature, ni culture, ni sujet, ni objet qui préexistent à cet entrelacs. (Haraway, 2020, p.26)

Haraway invoque ci-haut, le concept du « devenir-avec » inspiré par Vinciane Despret (2019), comme une façon d'inviter le dialogue et la rencontre au cœur du concept du « devenir » qui suggère que l'existence est un flux permanent de subjectivités, de configurations sociales et technologiques, qui créent des ouvertures vers des possibles encore à venir (Deleuze & Guattari, 1987; Butler, 1990; Braidotti, 1994; Tuhkanen,

2009). Ces autrices proposent ici qu'il soit important d'interagir et de faire collaboration (Despret, 2019), compagnonnage (Tsing, 2017) et parentalité (Haraway, 1984) avec des acteurs ayant des conceptions du monde, des valeurs et/ou des réalités différentes. En m'inspirant de ce concept, je suis intrigué.e d'observer comment une diversité de pratiques qui adressent la fluidité des corps, peut déplier un spectre des possibles de ce que peut-être et devenir un corps fluide et ainsi mettre diverses conceptions de la fluidité en relation. Je situerai donc davantage mon sujet dans le dialogue de ces pratiques plutôt qu'en leur centre. Je désire davantage faire de ces dernières mes objets de recherche. Comme mentionné plus haut, la fluidité des corps a été abordée par plusieurs auteur.ices de diverses disciplines, ce qui offre une variété de perspectives sur ce concept. Couvrant des domaines allant de la philosophie, à la sociologie, de la médecine, aux arts vivants, il convient de dire que le champ d'études des corps fluides est vaste, orienté par divers domaines et se renouvelle au contact de l'évolution de ces disciplines complémentaires. Dans cette recherche-ci, je me concentrerai davantage sur les intersections des champs de recherche des études queers, des études féministes, de la biologie, de l'écologie, de la performance, de la danse dite contemporaine et de l'éducation somatique. Je cherche davantage à rentrer en dialogue « avec » la fluidité, que d'écrire « sur » cette dernière. Ce, afin d'éviter de la restreindre à une définition immuable. Comme l'explique Stephens (2014), il est important pour rencontrer le concept de fluidité de considérer l'interrelation entre ses dimensions conceptuelles, expérientielles et matérielles. En prenant ceci en compte et pour éviter le piège de l'universalisme dont nous met en garde George (2020) , Ginot (2014) et Braidotti (2022) en étudiant une seule pratique, j'ai décidé d'étudier les corps fluides à partir du dialogue entre deux pratiques radicales de la fluidité : celles du Drag et du Continuum. Ce, afin de pouvoir délier divers aspects des mouvements discursifs des corps fluides. Le Drag est une pratique performative d'assemblage qui cherche à diluer, fluidifier nos catégories préétablies, à dé-segmenter nos constructions sociales et identitaires (Lorenz, 2018). Le Continuum est une pratique somatique expérientielle qui adresse la fluidité de nos corps à travers un champs de possibles d'attention à nos sensations (Conrad, 2007; Gintis, 2007). Ces deux pratiques dites fluides produisent non seulement diverses significations mais aussi diverses matérialisations et diverses incarnations de corps fluides. Où la membrane entre ce qui est dit naturel et ce qui est dit culturel¹⁵ devient poreuse, fluide. S'exprimant dans des contextes bien différents et s'incarnant de façon distincte, elles affectent ainsi comment le concept même de fluidité se révèle. Bouger avec les corps fluides à travers deux

¹⁵ Le corps n'étant pas une entité purement biologique ou matérielle, ni strictement culturellement construite, il devient difficile de diviser des pratiques comme représentant des conceptions naturelles et culturelles du corps. Chaque pratique corporelle incarne à la fois leurs conceptions culturelles et matérielles. Cependant, leurs discours se placent à divers endroits sur le spectre conceptuel. Le Continuum semble, à première vue, mettre en avant une narration essentialiste, ce qui submerge l'aspect culturel en insistant sur des éléments pré-culturels et biologiques du corps. Le Drag semble contester et subvertir cette même essentialisation biologique en revendiquant part l'expression artistique la non-conformité aux normes sociales en relation au genre. Il est toutefois important de noter que ces deux pratiques révèlent la manière dont nos corps et nos actions sont façonnés par une interaction complexe entre les constructions sociales et nos matérialités.

pratiques ancrées dans des épistémologies bien différentes m'invite à ouvrir le spectre des possibles de ce qu'ils peuvent être. Je me mets au défi dans cette recherche d'aller à la rencontre de pratiques que l'on qualifie de « fluide », mais qui, en raison de leurs sites d'expériences spécifiques, leurs contextes socioéconomiques politiques radicalement différents et leurs ancrages épistémologiques distincts ne se sont jamais, à ma connaissance, rencontrés.

J'ai choisi de mettre en relation une pratique somatique et une pratique performative queer pour deux raisons spécifiques. D'abord, pour d'éviter de renforcer un discours sur la fluidité dans une vision essentialiste de la conception d'un corps comme un organisme biologique purement « naturel » ou « pré-culturel », souvent associé aux pratiques somatiques (George, 2020). Ensuite afin d'éviter de négliger les corps matériels au profit de leurs préoccupations culturelles souvent associé aux pratiques performatives du Drag (Braidotti, 1994; Preciado, 2021). Ces deux pratiques ne seront pas mises en comparaison, ou encore en commun dans le but d'en faire une pratique hybride améliorée. En laissant ces intérêts pour les corps fluides ouvrir multiples curiosités, je prends la piste, en sachant qu'il en existe bien d'autres, de réfléchir à la fluidité par son incarnation à travers les pratiques du Continuum et du Drag. Ce, dans le but d'interroger les réverbérations des pratiques de corps fluides dans nos processus transformatifs personnels et collectifs vers un activisme plus incarné. Je poserai donc en toute simplicité la question : qu'est ce qui émerge du dialogue entre le Drag et le Continuum ?

Je déploierai comment les conceptions matérielles, conceptuelles et expérientielles de la fluidité se révèlent à travers le dialogue entre le Drag et le Continuum dans un cadre de création. Comme décrit plus haut les discours que sous-tendent les pratiques ne peuvent être généralisables (George, 2020; Ginot, 2014). Afin de situer mes réflexions dans un processus personnel et ainsi éviter un discours universaliste, je me pencherai davantage sur comment le processus d'incarnation de la fluidité à travers ces deux pratiques, informe mes processus identitaires et mes habiletés à répondre. Dans l'idée d'orienter cette recherche dans une perspective de micro activisme et ainsi amener la danse et les pratiques somatiques à participer aux réflexions sociales, j'examinerai les divers logiques, discours et éthiques qui émergent du dialogue entre le Drag et le Continuum dans le cadre d'un processus créatif.

2.1 Fluidités identitaires

Comme démontré précédemment, la fluidité ne peut s'inscrire sur un plan purement matériel, expérientiel ou conceptuel. Une étude avec ce sujet ne peut donc se faire sans toucher aux questions d'identités. Diverses auteur.ices des théories féministes, intersectionnelles, queers et poststructuralistes ont contribué de manière significative à la remise en question et à la fluidification des catégories identitaires. Notamment en dépliant

les concepts de performativité du genre (Butler, 1990) ainsi qu'en relevant les défis d'intersectionnalité (Lorde, 1984) et d'orientation (Ahmed, 2006) de nos identités à la fois individuées et collectives.

2.1.1 Performativité et performance

Judith Butler (1990), une figure incontournable de la théorie queer, aborde dans *Trouble dans le genre*, la notion d'identité comme une instance en mouvement et en constante évolution. Elle affirme que le genre n'est pas une essence fixe, mais une identité qui peut changer au fil du temps : un phénomène fluide. L'autrice développe cette proposition à travers la notion de performativité où le genre est à la fois produit, contextuel et sujet à transformation.

C'est d'abord le philosophe et linguiste J.L. Austin (1962) qui développe le concept de performativité en relation au langage. Il explique comment le simple fait d'évoquer quelque chose par le langage peut le faire devenir réalité (Austin, 1962). Ce concept a ensuite été développé par Judith Butler (1990) en relation avec la question du genre. Butler explique que la performativité est l'idée que ce sont nos actions dans le monde, tels nos discours, notre non verbal, nos esthétiques vestimentaires et tous autres aspects de nos modes de vie, qui constituent la réalité de ce phénomène que nous appelons le genre. «That the gendered body is performative suggests that it has no ontological status apart from the various acts which constitute its reality» (Butler, 1990, p.185). Butler explique ici qu'il n'y a pas de statut ontologique, ou en d'autres termes, de statut biologique essentiel du genre en dehors des diverses actions posées dans le monde qui « produisent » le genre.

Because there is neither an essence that gender expresses or externalizes nor an objective ideal to which gender aspires and because gender is not a fact the various acts of gender create the idea of gender and without those acts there would be no gender at all. (Butler, 1990, p.190)

D'après Butler ce sont les conventions dans la société qui lient des types d'actions bien précises à des genres particuliers que la culture environnante dominante accepte ou non. Il est aussi important de distinguer ce concept de celui de « performance », qui signifie davantage un acte conscient et délibéré, comme dans une pièce de théâtre où le rôle est joué de manière complètement intentionnelle (Butler, 1990). Bien que distincts, les concepts de performance et de performativité ne sont pas sans intervenir l'un dans l'autre. L'autrice Myriam Bahaffou utilise le terme « performance » pour « renvoyer à un jeu que l'on active pour à la fois dénoncer et dénaturiser les catégories sociales construites comme le genre ou la classe » (2022, p.28). Elle témoigne dans son livre *Des paillettes sur le composte* (2022), que l'acte de performance, qu'elle qualifie comme l'emprunt de codes sociaux appartenant à une autre situation sociale que la sienne, peut servir de geste cathartique voir thérapeutique. Bahaffou différencie ici la performance (de classe) de sa performativité

en témoignant que, malgré l'imitation des gestes appartenant à une autre situation sociale que la sienne l'acte de performance, il lui est impossible de « devenir » cette situation sociale avant que la performativité ne s'active. C'est-à-dire, avant que l'identité ne s'affirme à travers le temps par la répétition de gestes posés, de postures et de manières de faire, et que ces derniers ne se manifestent de manière moins volontaire et consciente. Ceci dit, Bahaffou explique que l'infiltration d'une autre situation sociale lui a été permise par le geste de performance de celle-ci et qu'il lui a fallu du temps et de la répétition avant d'incarner les codes et les manières pour vraiment « devenir » cette classe sociale, pour que la performativité de celle-ci devienne. Amenant ici l'idée que la performance peut servir de porte d'entrée pour bouger ou fluidifier nos catégories identitaires et qu'elle n'est pas complètement dissociée de la performativité de ces dernières. « Les performances de classe m'ont permis de voguer entre les réalités de manière à brouiller les pistes, à emprunter des codes différents, à expérimenter des mondes inaccessibles. Finalement, cela m'a poussé à mieux analyser celui d'où je venais » (Bahaffou, p.20). Bahaffou témoigne que, malgré son infiltration pour devenir une autre classe sociale, elle ne se déloge pas complètement de sa situation sociale initiale, mais développe de nouvelles perspectives ou orientation sur cette dernière.

Les théories de Butler (1990) sur la performativité de genre viennent remettre en question une vision « naturaliste » des corps en affirmant que le genre émerge et se transforme à travers des pratiques sociales, offrant ainsi une possibilité de réinvention des rôles de genre. Toutefois, les théories féministes et postmodernes sur la performativité, tendent parfois à privilégier des préoccupations discursives et culturelles au détriment de l'analyse des dimensions matérielles (Cooles & Frost 2010; Stephens, 2014). Des théoriciennes comme Diana Cooles (2010) et Samantha Frost (2010), dans leur ouvrage *New Materialisms*, soulignent cette négligence de l'aspect matériel, que ce soient les corps, les environnements ou les structures matérielles qui façonnent nos identités. Cette critique des écrits de Butler (1990) met en lumière l'importance de réintroduire le matériel dans la réflexion théorique sur les identités fluides, sans pour autant réduire le corps à une essence et sans se laisser dominer par les valeurs culturelles et discursives, qui ont longtemps été mises en avant par les théories féministes (Stephens, 2014).

La performativité demande ainsi une forme d'incarnation d'une situation sociale qui se produit hors de l'acte conscient. Ce changement demande du temps, un travail d'incarnation qui sort les gestes posés du champ de l'acte conscient et du concept de performance (Butler, 1990; Bahaffou; 2022). En somme, bien que nos identités soient fluides et en constante évolution, elles ne sont pas sans ancrage social, matériel et contextuel. La fluidité identitaire n'est pas une simple déconstruction des catégories fixes. Elle est un mouvement complexe où les contextes sociaux, politiques et culturels jouent un rôle fondamental dans l'orientation et la transformation de nos identités. Si la fluidité permet de déplacer, de mélanger et de redéfinir les frontières

identitaires, elle ne peut se dissocier de nos ancrages sociaux et matériels qui orientent et influencent ces transformations.

2.1.2 Enchevêtrement intersectionnel de l'individuel et du collectif

Les écrits de la militante et poétesse afro-américaine Audre Lorde (1984) ont insufflé une perspective intersectionnelle à la discussion sur la fluidité identitaire en explorant les liens complexes entre nos identités ethniques, sexuelles, d'âge et de classe, célébrant les différences comme sources de pouvoir et de créativité. Les écrits de Lorde sont aussi riches de propos que de formes amenant ainsi la poésie au service du militantisme. Elle affirme que la reconnaissance des différences sont essentielles pour libérer la créativité et permettre la transformation sociale en ouvrant la voie à de nouvelles façons d'être et d'agir.

Difference must not merely be tolerated, but seen as a fund of necessary polarities between which our creativity can spark like a dialectic. Only then does the necessity for interdependency become unthreatening. Only within that interdependency of different strengths, acknowledged and equal, can the power to seek new ways of being in the world be generated, as well as the courage and sustenance to act where there are no charters. (Lorde, 1984, p. 111)

Audre Lorde met en lumière l'importance de reconnaître la diversité des expériences vécues, non seulement au sein de chaque individu, mais aussi dans le cadre des luttes politiques collectives. Elle souligne que les diverses situations sociales et les identités multiples enrichissent la réflexion politique et collective, en offrant des perspectives spécifiques sur le monde. Selon Lorde, effacer ces identités intersectionnelles ne fait que renforcer les cycles de discrimination plutôt que de les déconstruire : « Black feminism is not white feminism in black face » (Lorde, 1984, p.60). Pour elle, les luttes collectives ne peuvent avancer que si elles n'intègrent pas pleinement la reconnaissance et la visibilité des intersections identitaires d'ethnicités, de genres, de classes, de sexualités et d'âges. L'autrice Sarah Ahmed (2006) articule ses idées dans le même sens que Lorde en adressant les identités fluides comme des forces qui orientent les individus dans certaines directions et déplacent leurs visions du monde. Ahmed développe plusieurs concepts clés dans *Queer Phenomenology : Orientations, Objects, Others*, (2006), tel le concept « d'orientation perpendiculaire » pour décrire les façons dont les individus sont orientés ou dirigés vers ou contre certaines idées, normes ou institutions sociales en fonction de leurs identités. D'après ces autrices, nos identités sont situées dans des contextes spécifiques qui orientent leurs mouvements et leurs transformations. Elles amènent une nuance importante au concept de fluidité identitaire en affirmant que nous sommes des êtres situés et intersectionnels. Malgré le désir de fluidifier nos catégories identitaires, nous ne pouvons complètement nous dissocier de nos situations sociales. Nos identités se fluidifient et se transforment en relation aux identités collectives culturelles, politiques et économiques. Bien qu'influencées par des contextes singuliers, nos identités ne sont toutefois pas une fatalité ni une situation immuable.

La fluidité identitaire est ainsi loin d'être un processus purement individuel et ne se restreint pas au genre. En pensant avec Butler, Bahaffou, Lorde et Ahmed, j'entends la fluidité identitaire comme un tissage de soi à travers une multiplicité d'expériences partagées. J'ouvre l'idée, ici, que la fluidification identitaire puisse s'opérer sur diverses dimensions : personnelles et collectives. En accueillant et en intégrant nos différences comme des points de départ, nous pourrions repenser nos formes de résistance et d'émancipation collective. En reconnaissant cette fluidité dans ses multiples formes, nous pouvons commencer à imaginer et construire de nouvelles manières de créer et de se réinventer ensemble.

2.1.3 Le danger de l'inondation universelle

Il m'est important de souligner que la fluidité, si elle peut être un vecteur de changement, n'est pas sans danger. En ouvrant des perspectives aux individus pour faire bouger les catégories fixes et normatives, la fluidité peut aussi risquer de propager un discours individualiste et universaliste où chacun.e serait responsable de se réinventer en se libérant de ses catégories identitaires, et où les capacités spécifiques propres à nos expériences vécues sont placées au second plan de notre conscience. Le danger de voir la fluidité comme un idéal, plutôt que comme une posture ou modalité de réflexion d'être au monde est de glissé vers l'idée radicale de vouloir dissoudre complètement notre rapport à l'identité. La fluidité comporte ainsi, comme tout discours, un danger de radicalisation qui invisibiliserait la reconnaissance des multiples rapports de pouvoir qui s'entrelacent pour former nos collectivités. Il est donc crucial de ne pas confondre fluidité avec universalisme. Car si perçue comme une sorte d'universalité ou d'individualisme absolu, la fluidité identitaire peut aboutir à une diminution des luttes spécifiques. Le danger réside dans l'idée selon laquelle l'effacement des catégories identitaires et donc des différences, pourrait conduire à une forme d'égalitarisme abstrait, où les inégalités systémiques seraient négligées sous prétexte que tout le monde pourrait se réinventer sans entraves en devenant « fluide » dans leurs identités. Cette conception risque de négliger des luttes concrètes de communautés marginalisées, qui sont précisément définies par leurs identités intersectionnelles. En ce sens, la fluidité identitaire doit être pensée avec une conscience critique des rapports de pouvoir et des contextes sociaux, et non comme une émancipation individuelle identitaire qui se fait au détriment des nécessités collectives de reconnaissance et de transformation sociale.

2.2 La fluidité chez les pratiques somatiques – Liquéfaction de la pratique et du théorique

Les pratiques somatiques offrent un terrain de jeux intéressant pour l'exploration des corps fluides. Elles reposent sur l'idée que le corps n'est pas une entité figée, mais un espace vivant, un ensemble de sensations, d'émotions et de gestes qui évoluent en réponse aux stimulus. La fluidité somatique est une manière de percevoir et d'habiter son corps où les frontières expérientielles ne sont pas fixes, mais en perpétuelle

mouvance (Gintis, 2007; Conrad, 2007; Bigé, 2023). Plusieurs praticien.nes somatiques, tels Hubert Godard (1995) et Odile Rouquet (1991) fondateur.ices de l'Analyse Fonctionnelle du Corps dans le Mouvement Dansé (AFCMD)®, Bonnie Bainbridge Cohen (2002), fondatrice de Body Mind Centering (BMC)®, ou encore Emilie Conrad (2007) et Bonnie Gintis (2007) respectivement fondatrice et enseignante de Continuum, ont déplié dans leurs écrits diverses facettes du concept de fluidité par l'expérience somatique. Cependant, comme le mentionne Ginot (2009), l'écriture des études somatiques représente un réel défi, car l'étude se trouve dans l'expérience elle-même et le récit de cette dernière la transforme, l'agrément et la fait bifurquer. L'écrivaine et réalisatrice vietnamo-américaine Trinh T. Minh-ha (1989), traite dans son livre *Femme, indigène, autre ; Écrire le féminisme et la post-colonialité*, autant par sa forme que par son propos, des exigences stylistiques et théoriques dans le processus de production de savoir. Elle parle de l'influence du monde patriarcale et coloniale sur le développement de l'écriture et élabore sur comment ce médium influence la manière dont on réfléchit nos corps.

Écrire le corps appartient à cette sphère, toujours excessive, de l'abstrait-concret, du personnel-politique, tu ne peux jamais être entièrement compte tenu par les forces structurales et unificatrices de l'écriture. Sa physicalité (vocalité, tactilité, toucher, résonance), comme ces bordures et ces marges, excède la « clarté » des structures communicatives, il ne peut être pleinement expliqué par l'analyse, quelle qu'elle soit. (Minh-ha, 1989, p.67)

Diverses auteur.ices contemporain.es révèlent les enjeux de forme de la littérature somatique. Ginot (2014) met d'ailleurs en garde sur le phénomène d'étanchéité des discours dans les récits somatiques qui réduit l'expérience du corps à une seule voix, ainsi qu'à la surutilisation de l'appui scientifique, qui laissent croire que les pratiques sont généralisables. Il devient donc important d'apprendre à situer les écrits issus des pratiques somatiques et leurs fondements théoriques, comme des vérités partielles ou expérientielles qui ne peuvent prendre-sens uniquement dans l'expérience de ces pratiques. Les auteures Isabelle Ginot (2014) et Emma Bigé (2023) respectivement des champs de l'éducation somatique et de la danse contemporaine, parlent des corps vivants en soulevant des enjeux de la segmentation théories-pratiques. Plaçant ainsi le corps vécu, vivant, aux intersections paradoxales de vérités plurielles et changeantes. Elles rappellent l'importance de situer les corps vécus dans leurs contextes physiques, sociaux-politiques et esthétiques qui les informent et les (é)meut¹⁶. Doran George (2020) rejoint ces deux autrices en contextualisant le développement du champ des somatiques dans les histoires et territoires qui les ont construites. Ces trois auteur.ices contemporain.e.s relèvent les enjeux de l'interaction et de l'interconstruction des espaces de productions de discours sur les corps et l'expérience de la pratique, invitant ainsi à fluidifier les rapports

¹⁶ (É)meut fait référence ici à se mouvoir, qui d'après Ginot (2014) ne peut être complètement dissocier de son aspect affectif. Pour reconnaître ce phénomène, tout au long de la recherche, je l'imbriquerai dans le verbe émouvoir en utilisant la parenthèse pour référer l'enchevêtrement de l'émotivité dans le mouvement du corps et le geste posé.

théorie-pratiques dans l'étude et l'écriture des corps vivants. En gardant ces enjeux autour des écrits somatiques en tête, je trouve important de reconnaître l'apport des somaticien.nes¹⁷ pour adresser les corps fluides. J'adresserai donc ces littératures comme des prises complémentaires pour m'aider à réfléchir la fluidité des corps plutôt que des vérités unique et figée par les écrits. Durant les récits de pratiques, lorsque je mettrai en mots la fluidité de mon corps, il est à garder en tête que l'information ne sera toujours que partielle, puisqu'une grande partie se révèle dans l'expérience du mouvement de ce dernier. J'encourage donc à ce point-ci, d'aller faire l'expérience des pratiques dépliées ci-dessous en complément à la lecture de cette recherche.

2.2.1 La fluidité du mouvement chez Hubert Godard

Sans nécessairement le nommer ainsi, Hubert Godard invoque le concept de fluidité dans son apport philosophique à la discipline de l'analyse du mouvement. Pour Godard (2013), le corps est une entité en perpétuelle transformation, où l'on peut habiter des « demeures nomades », des espaces corporels qui se déplacent, se réajustent et se déploient en fonction de nos besoins, de nos gestes et de nos interactions avec le monde. Il nomme ce processus la fonction phorique, une faculté qui permet au corps de se mouvoir en permettant la circulation de ses différentes parties dans des densités variées, tout en maintenant la possibilité de rencontres et d'interactions avec le monde extérieur. La fluidité chez Godard n'est pas une absence de forme ou de structure, mais plutôt une capacité à se réorganiser selon les exigences du moment afin de s'(é)mouvoir.

La fluidité chez Hubert Godard (2013), se manifeste également à travers la notion de fonction haptique, qui décrit la manière dont nos gestes et notre perception sont indissociablement liés. La fonction haptique, selon Godard, est cette interdépendance entre la perception sensorielle et la motricité qui l'accompagne, où chaque geste est à la fois une proposition, une réponse et un réajustement à notre environnement. Ainsi, la fluidité du geste et de la posture se crée dans cette circulation sensori-moteur constante : un dialogue avec le monde où la plasticité du corps se manifeste. En d'autres termes, en pensant avec Godard, chaque geste est une modulation sensible, un acte qui se déploie à la fois dans la perception sensorielle et dans sa réalisation physique. Cette relation fluide entre la perception et l'action reflète une flexibilité dynamique qui nous permet de nous adapter et de répondre toujours en relation avec le monde.

¹⁷ J'utilise le terme somaticien.e pour l'inscrire dans une approche inclusive où l'individu serait perçu.e non seulement comme praticien.e ou enseignant.e d'une pratique somatique, mais aussi comme un.e explorateur.ice dans l'élargissement de cette conscience du soi par l'expérience du corps.

À travers ces concepts de fonction phorique et de fonction haptique, Godard (2013) apporte une dimension philosophique à la pratique du geste, qui à mon avis souligne l'importance du concept de fluidité dans notre relation au monde. La posture, dans cette perspective, ne se conçoit pas comme une forme rigide et définie, mais comme un espace flexible, plastique et dynamique. En pensant avec Godard, la fluidité devient un flux d'engagement dans l'infinité des possibles que chaque instant de perception et d'action nous offre. Ainsi, la fluidité, dans la philosophie du mouvement de Godard, est une clé pour comprendre notre capacité à nous adapter, à évoluer et à répondre à notre environnement, sur un plan somatique. Elle nous invite à voir le corps et l'environnement comme un lieu où chaque changement de posture devient une nouvelle façon de rencontrer le monde (Godard, 2013).

2.2.2 Systèmes fluides expérientiels – l'apport du BMC

Bonnie Bainbridge Cohen aborde la fluidité davantage dans les dimensions matérielle, organique et anatomique du corps vivant. Elle a développé une approche d'éducation somatique appelée le *Body Mind Centering®* (BMC) dans les années 1970, qui s'appuie sur la théorie et surtout l'expérience vécue de nos systèmes biologiques. Cohen (1993) souligne que « les caractéristiques de chaque système liquide sont en relation avec une qualité différente de mouvement, de toucher, de voix et d'état d'esprit » (p.163). Le rapport à la fluidité de Cohen réside dans l'exploration des flux liquides qui traversent nos tissus et organes et sur comment ces derniers influencent de manière directe notre manière de nous mouvoir, de ressentir et de communiquer. Ce dialogue entre la théorie anatomique et la pratique somatique permet à Cohen de relier le concept de fluidité à des systèmes organiques spécifiques, tels que les liquides tissulaires, le sang, le liquide céphalorachidien et les fluides synoviaux. D'après Cohen, chaque système liquide, porte des propriétés uniques et influence la manière dont nous expérimentons nos mouvements, notre posture, nos choix de vie, nos relations et notre manière d'exprimer notre être.

Notre style personnel dans le mouvement est en partie le reflet de la manière dont nous articulons nos différents liquides. Nos propensions quant au liquide se reflètent aussi dans les activités que nous choisissons de pratiquer, les gens que nous avons plaisir à fréquenter, le genre d'art que nous préférons et notre style de vie. En prenant conscience de l'influence de nos liquides sur la manière dont nous nous percevons et dont nous nous exprimons, nous élargissons nos choix, communiquant plus pleinement avec les autres et nous argumentons notre potentiel. (Cohen, 1993, p.168)

Selon Cohen, nos propensions et préférences sont, en partie, le reflet de la manière dont nous organisons et mobilisons ces liquides. Par exemple, la fluidité ou la rigidité de notre système circulatoire peut affecter la souplesse de nos gestes et la légèreté de notre démarche, tout comme l'état de notre système lymphatique ou céphalorachidien peut influencer nos états émotionnels et cognitifs (Cohen, 1993). Elle décrit comment

la prise de conscience de ces systèmes liquides et de leur influence sur notre corps par l'expérience somatique permet une expansion de notre potentiel expressif. En m'appuyant sur la pensée de Cohen, la fluidité peut être comprise comme le mouvement de ces systèmes anatomiques internes qui régissent une part de façon d'être au monde.

2.2.3 La fluidité biomorphique du Continuum

En m'appuyant sur les contributions des somaticien.nes à la notion de fluidité, j'ai choisi de me concentrer plus particulièrement sur la pratique du Continuum pour enrichir cette recherche, puisqu'elle offre une exploration approfondie de l'expérience du corps fluide à travers diverses dimensions de ce concept. Fondé en 1967 par Émilie Conrad, le Continuum propose une manière de rencontrer la fluidité en dépassant l'idée d'un événement mécanique des systèmes biologiques liquides. Cette pratique transforme non seulement notre perception structurelle corporelle en expérimentant un corps fluide, mais aussi notre rapport au vivant. Conrad (2007) décrit cette expérience comme « biomorphique » : une rencontre de la biologie avec la fluidité de la forme, où la perception des sensations et la matière du corps s'interpénètrent pour vivre son corps dans ses qualités plastiques.

Émilie Conrad (2007) propose, dans le cadre de la pratique du Continuum, trois anatomies qui seraient d'après elle des manières de percevoir et d'expérimenter le corps à travers ses différentes dimensions : Primordiale, Culturelle et Cosmique. L'Anatomie Primordiale (ou Primitive) s'ancre dans les mouvements cellulaires et organiques du vivant, mettant l'accent sur la fluidité biologique qui relie l'humain à ses origines animales et aqueuses. Cette anatomie inviterait à un retour à l'intelligence intuitive du corps, où les mouvements ne sont pas dictés par la volonté mais par les connaissances contenues dans nos corps : une forme d'héritage primitif. L'Anatomie Culturelle désigne la manière dont le corps est façonné par les structures sociales environnantes. Bien que cette dimension anatomique soit souvent perçue comme rigide et différenciée, elle est décrite par Conrad comme un flux sous-jacent qui régit nos faits et gestes où les normes sociales et culturelles régulent nos mouvements, nos postures et nos interactions sociales. La troisième dimension serait l'Anatomie Cosmique, qui propose une vision de la fluidité sur un plan plus vaste, où le corps est en résonance avec les forces infinies de l'univers. L'exploration de l'Anatomie Cosmique invite le corps à se dissoudre dans une vibration qui transcendant les frontières entre la matière et l'énergie pour accéder à un état de conscience fluide qui touche à la notion d'infini. Ensemble, ces trois anatomies ne sont pas des sphères séparées, mais des dimensions imbriquées qui témoignent de la fluidité inhérente à l'expérience du corps dans sa globalité : à la fois enracinée dans la matérialité, façonnée par la culture et connectée à l'infini. Les trois anatomies de Conrad offrent ainsi un cadre pour explorer la fluidité comme

un mouvement de prolifération entre la plasticité du corps, l'attention qu'on lui porte et la conscience de ses relations plurielles.

Puisque cette pratique est l'un des objets de recherche, j'y reviendrai plus en détail dans les sections suivantes. Je voulais cependant souligner la contribution du Continuum à ma compréhension d'un corps fluide et aux connaissances issues des pratiques somatiques, qui se distingue par sa capacité à ouvrir un espace où les corps se réinventent constamment. Selon Bonnie Gintis (2007), une ostéopathe et étudiante de Conrad devenue enseignante de Continuum, cette pratique peut être vue comme un « acte biopoétique », où la fluidité corporelle se mêle à l'esthétisme de sa perception. Ce lien entre sensation et esthétique, entre biologie et poésie, ouvre un champ d'expérimentation très large de ce que signifie être un corps fluide. Le Continuum met de l'avant une approche éphémère du corps qui invite à concevoir la fluidité comme une qualité fondamentale du vivant.

2.2.4 La valeur de la fluidité - Un glissement moral

La valorisation des systèmes ou des qualités fluides dans le domaine des pratiques somatiques comporte toutefois un risque de simplification excessive. Le danger de cette vision de la fluidité réside dans sa réduction à des valeurs intrinsèquement positives sans interroger les effets culturels, sociaux ou émotionnels qui en découlent (Stephens, 2014). Dans son article *Feminism and New Materialism: The Matter of Fluidity* (2014), Stephens mentionne les critiques de Luce Irigaray (1993) qui remet en cause les présupposés culturels qui tendent à glorifier la fluidité sans en interroger ses complexités. Selon cet article, il serait nécessaire de nuancer la manière dont nous valorisons la matérialité et la fluidité, pour éviter de les réduire à des évidences positives ou à des symboles de liberté qui pourraient masquer leurs effets contradictoires, voire oppressifs, dans certains contextes sociaux et politiques.

La matérialité, en particulier celle des fluides corporels, ne devrait pas non plus être considérée comme un élément catégoriquement positif sans remise en question des implications et les significations culturelles qui l'accompagnent (Stephens, 2014; Braidotti, 2002; Neimanis, 2019). Comme déplier précédemment dans la section 1.1.3, il est crucial de ne pas négliger la manière dont les frontières entre ce qui est matériel et ce qui est conceptuel influencent nos perceptions de ce qui est dit « naturel » ou « bon ». Dans cette optique, les réflexions de Godard, Cohen et Conrad sur le corps vivant nous invitent à prendre en compte les aspects organiques de la fluidité, à reconnaître par l'attention à la sensation la plasticité et l'aspect éphémères de l'expérience d'un corps. Le champ des somatiques invites et met en valeur l'écoute et la perception des mouvements de nos systèmes anatomiques internes qui régissent une part de notre posture et nous aident à mieux comprendre nos capacités à nous adapter, à évoluer et à répondre à notre environnement. Cependant,

ce champs de connaissances doit rester vigilant des discours naturalisants des corps fluides. Ces approches somatiques ne doivent pas être l'occasion de moraliser la fluidité en la présentant comme un idéal universel. Il devient important que le domaine des somatiques situe les corps fluides expérientiels comme des réalités complexes, qui ne se limitent pas à un principe d'épanouissement individuel. Nos corps sentis, vécus de l'intérieur, sont toujours situés et touchent également à la manière dont ils interagissent avec les structures sociales, culturelles et politiques qui nous entourent.

2.3 Le Continuum – L'expérience fluide

Je suis une étudiante de Continuum depuis 2019. J'ai la chance de l'étudier auprès de Linda Rabin, pionnière de la danse contemporaine au Canada et enseignante de la pratique à Tiohtià:ke, Mooniyang, Montréal. Cette pratique somatique m'a enseigné ce que l'expression « faire sens » veut dire. C'est-à-dire que j'y ai appris à trouver une cohérence de qui je suis à partir de ce que je ressentais plutôt qu'à partir d'une logique réfléchie et projetée. Le Continuum invite les corps à porter attention à nos sensations en utilisant une banque de sons vibratoires et de respirations qui s'activent tel un accord¹⁸ de musique avec les mouvements des corps. Elle part de la prémisse discursive que l'univers dont nous faisons partie existe en tant que mouvement dynamique fluide. Tout comme le concept de fluidité, cette pratique tant à nous échapper si l'on cherche trop à la contenir où à la formaliser. Le Continuum approche les corps dans leurs potentiels créatifs, plutôt que dans une approche prescriptive où les mouvements seraient guidés et/ou dirigés. Elle ouvre les possibles au sein de l'expérience vécue en offrant une structure appelée « séquence » qui sert davantage d'ancrage, de prise et/ou de repère à notre expérience singulière, sans pour autant restreindre les détours possibles pour l'expérimenter. Elle est une enquête personnelle, un voyage par l'attention à la sensation pour rencontrer qui nous sommes comme organisme vivant, en relation dynamique avec nos cultures et avec l'univers que nous habitons (Gintis, 2007; Conrad, 2007; Rabin, 2019). Chaque son, respiration et mouvement adressent et stimulent les tissus vivants de nos corps pour en changer notre perspective et offrir la possibilité de se rencontrer différemment (Rabin, 2019).

La pratique du Continuum étend ses racines à l'intersection culturelle de la danse dite contemporaine new-yorkaise des années 60 et 70 et des rites traditionnels haïtiens, dont Émilie Conrad, la fondatrice de la

¹⁸ Émilie Conrad parle du mouvement, du son et de la respiration comme trois composantes de l'expérience de la pratique qui s'imbriqueraient l'un dans l'autre où notre attention peut être mise sur un élément de cet agencement sans qu'ils soient complètement dissociés. C'est-à-dire que le son (la vibration) est supporté par la respiration et créent du mouvement, que la respiration est mouvement et finalement que le mouvement est possible grâce à la respiration vivante du corps qui porte diverses fréquences d'énergie (vibration). Ces trois éléments s'opèrent donc de façons simultanées, mais sont différenciés afin non seulement d'offrir diverses portes d'entrées dans l'expérience, mais aussi des façons de vivre nos corps sous divers orientations. C'est-à-dire qu'en variant l'agencement d'intention (en attirant l'attention soit sur le mouvement, le son ou la respiration), nous déplaçons divers types d'attentions et donc changeons l'expérience elle-même de la séquence de Continuum.

pratique, fut fortement influencée lors de son passage, 5 années durant, à Haïti. Conrad, une danseuse juive américaine au tempérament de feu, cherchait par la pratique de la danse, à « sortir de sa propre peau » (Conrad, 2007, p.65). Issue de violences familiales et de la pauvreté, elle accumule les traumatismes de rejet et de honte (Conrad, 2007). Elle décrit dans son livre *Life on Land* (2007), qu'à force de vivre dans la peur, elle a maintenu son corps dans une forme de « mort » (Conrad, 2007, p.25-27). Cet état de dépression profonde, qu'elle nomme comme une « paralysie », la mènera vers la danse comme une façon de se rappeler à la vie (Conrad, 2007). Au début des années 50, Conrad danse auprès de Katherine Dunham et Sevilla Fort¹⁹ deux chorégraphes afrodescendantes habitant New-York aux États-Unis, toutes deux pratiquantes des danses afro-carabéniennes. Conrad témoigne dans son livre d'un « appel » par la danse et d'une invitation par la vibration des tambours à rencontrer ce qui la compose : ses rages, ses peines, ses désirs logés au plus profond de ces cellules, comme si la résonance des tambours déliait ses paralysies. Elle décrit sa rencontre avec la danse comme une façon de bouger son corps au-delà de ses malêtres : d'une façon de se souvenir qu'elle existe dans un temps plus vaste, où sa peau, ses os et ses pieds, même en douleur, sont composés de cellules qui contiennent des mémoires ancestrales.

Some days I would take four classes in a row, the drums beating inside my heart helping me to remember; my fire finding a place where the thrust and the power of my body revealed in its strength. This is my temple. All of us remembering together. Do not disturb. (...) ohh yes, this was more like it. My foot stuck to the floor, and the rhythms poured from the soles of my feet. The pounding of my heart met the pounding with the drums. I have found a place for my burning rage. I could pound the floor until my feet bled, and it felt so good. (Conrad, 2007, p.67-68)

À travers la pratique de la danse son corps devenait un espace en mouvement passant d'un état de survie à un état de vie. Reconnaisant les traumatismes transgénérationnels de l'histoire de ses parents et grands parents Juifs ayant vécu la deuxième guerre mondiale, elle se demande quoi d'autre se souviennent ces cellules et comment son corps peut dépasser cet état de survie. Malheureusement, rien dans la culture américaine qu'elle connaissait ne lui permettait, comme les tambours le faisaient, de reconnecter à cette mémoire cellulaire et aux mouvements vibratoires qu'elle associait à la vie. Inspirée et encouragée par Katherine Dunham and Sevilla Fort, Conrad quitte New-York pour se rendre à Haïti.

¹⁹ Katherine Dunham et Sevilla Fort étaient des figures importantes des années 1950 qui ont façonné la danse par leur engagement pour la reconnaissance des cultures noires dans la danse moderne et dite contemporaine. Elles n'ont malheureusement que très peu été étudiées dans l'histoire de la danse dite contemporaine dans les académies nord-américaines. Leur contribution à la discipline comme un acte de résistance culturelle et politique n'est cependant non négligeable. Elles ont toutes deux utilisé la danse pour lutter contre l'injustice sociale, la ségrégation raciale et pour l'émancipation des populations afro-américaines aux États-Unis.

Je me suis longtemps posé.e la question à savoir quelle(s) histoire(s) racontée(s) pour situer l'émergence du Continuum. Aillant beaucoup d'affection pour cette pratique, il me semble important de choisir une trame narrative qui témoigne de mon respect pour Conrad tout en évitant sa romantisation. Malgré que Conrad fut une figure innovante dans le champs des pratiques somatiques, le contexte de création du Continuum illustre bien un phénomène complexe répandue des pratiques somatiques nées au milieu du 20^e siècle de l'invisibilisation des héritages culturels par l'essentialisation des corps (George, 2020). Fondée en 1967, le Continuum s'inscrit dans un courant de pensée et une philosophie humaniste²⁰ dans un désir d'émancipation pour touste. Sa lecture contemporaine révèle une tension complexe entre universalisme²¹ et essentialisme²². Dans son séjour à Haïti, Conrad a la révélation que tous les corps, peu importe leurs cultures, vibrent et partagent une essence fondamentale : l'eau. D'après elle, nous sommes avant tout des processus dynamiques fluides. Cette prémisse essentialiste sur laquelle elle base les fondements du Continuum se voulait un geste d'universalisme dans l'intention de réunir tous les corps sous un même parapluie. D'après Rosie Braidotti (2022), une philosophe continentale féministe, ce parapluie serait celui par défaut de la culture blanche, patriarcale et eurocentriste. Ce qui a pour effet d'invisibiliser, marginaliser, voire déshumaniser les corps qui ne sont pas « conforme » aux valeurs humanistes. D'après Braidotti, malgré l'intention louable d'une égalité pour touste, dans la pensée humaniste, nous ne serions pas tous humains de la même manière, puisque la définition même de ce qu'est l'humain est ancrée dans des standards des cultures dominantes. On ne peut donc pas parler d'universalité sans prendre en compte la pluralité des expériences humaines, ni parler d'une essence fondamentale purement matérielle tel l'élément eau sans se heurter à la critique de l'essentialisme. Si l'on réfléchit Conrad avec les idées de Braidotti, Conrad tombe en partie dans le piège de l'essentialisme en prétendant que nos corps expérientiels peuvent exister sans histoires, sur un plan purement matériel et biologique. Ce, malgré son désir louable d'unification et de rapprochement interculturel.

As I continued to obsessively explore this new and exciting domain, it became clear that the undifferentiated tissue, *had no history*. This is quite remarkable if you think of how everything is compromised by accumulated memories. Our past, personal, and collective histories usually will constitute a kind of wall that we bang our heads against. It is deep ultimate barrier. (...)

²⁰ L'humanisme est un mouvement de pensée issue de l'époque des lumières qui s'appuient sur des croyances libérales émancipatrices qui mettent de l'avant la dignité humaine, l'égalité et l'autonomie individuelle. Ce mouvement de pensée a joué un rôle crucial dans la construction des démocraties libérales en instaurant des droits « humains » ou « de la personne » fondamentaux. Ce mouvement eurocentriste repose sur les pouvoirs dits universels de la raison scientifique et des progrès technologiques. (Braidotti, 1994)

²¹ L'universalisme réfère à l'idée que certains principes, valeurs ou droits transcendent les cultures et seraient applicables à tous les êtres humains (Braidotti, 1994).

²² L'essentialisme réfère à une vision philosophique selon laquelle certains traits ou caractéristiques seraient inhérents à des catégories ou à des groupes d'individus. Ces fondements déterminants réduisent des identités complexes à des caractéristiques immuables et homogènes dans lesquels peuvent s'abreuver des certains discours racistes et sexistes (George, 2020).

but can we also slip away from our accumulated past? This is the real nature of dexterity. Can there be no editor in the cutting room, no one managing the movie from the memory bank. Each moment is fresh without history; this is where flexibility really is. (Conrad, 2007, p.150-151)

Comme l'expliquaient ci-haut Lorde (1984), Ahmed (2006) et Godard (1995), nous ne pouvons prétendre que l'expérience même de nos sensations, et donc que notre perception de ces dernières, n'est pas orientée par nos histoires. La démarche de Conrad au moyen de la danse de « sortir de sa propre peau », soulève la question de l'invisibilisation des vécus des corps marginalisés qui ont participé à nourrir le Continuum et me questionne sur la manière dont les traditions haïtiennes sont représentées dans cette pratique. Nos corps, bien que matériels, portent des histoires bien spécifiques à nos situations sociales qui donnent formes et sens à des pratiques. Les intentions d'unicité sont louables et ne devraient pas être complètement mises de côté non plus. Comme l'explique Braidotti (1994), il est important de reconnaître l'apport du mouvement humanisme dans l'histoire de la pensée critique contemporaine.

Humanism unfolds an implicit and partial definition of human, while claiming to provide a universal and neutral representation of all humans. This dominant idea of the human is based on an assumption of superiority by a subject that is male, white, Eurocentric, practicing compulsory heterosexuality and reproduction, able-bodied, urbanized, speaking a standard language. (...) At the same time humanism historically reported a political program of emancipation that benefited some of the sexualized and racialized minority. (Braidotti, 2022, p.10)

Bien que les promesses de l'humanisme aient été d'engager la réflexion vers l'égalité, ces idéaux d'universalisme ne peuvent pas s'appliquer en laissant de côté la richesse de toutes les facettes de nos identités. Tel que déplié par Braidotti (2022), le projet de l'humanisme, doit donc être revu, historicisé et évalué de manière critique, puisqu'il est imbriqué dans nos systèmes, nos pratiques et traîne des biais inconscients discriminants. Les pensées humanistes sont souvent critiquées pour créer un double standard où tous devraient être égaux, mais oubliez que le système dominant moralise l'humain en créant des catégories qui légitime certains comportements normatifs comme « plus humain » que d'autres. À mon sens, c'est là l'angle mort de Conrad : elle a créé un standard de corps fluide, dont la pratique nécessite un contexte privilégié et dépourvu d'interférences pour pouvoir pleinement se déployer et donc, qui s'adresse à des corps qui portent certains privilèges de classe sociales, d'ethnicités et d'âge. Il nous faut reconnaître les points communs qui nous unissent certes, mais sans diluer nos différences. Donna Haraway (1984), philosophe et historienne des sciences, remet en question les oppositions binaires d'une « nature » contre

une « culture »²³ et plaide en faveur de leurs compréhensions interdépendantes. Elle explique que les valeurs sociales, les croyances culturelles non seulement orientent, mais façonnent notre compréhension de notre relation avec le monde plus qu'humain²⁴ dit « naturel ». En pensant avec Haraway, il nous serait donc impossible de réduire les corps fluides à des essences dites naturelles puisque notre compréhension de cette dernière est construite par les cultures que l'on porte et serait affectée par les histoires que nous sommes.

La pratique du Continuum reste pour moi précieuse et concrétise ma compréhension du monde à travers le sensorium, ce qui m'aide à en faire sens. Toutefois, en la pensant avec Braidotti (1994) et Haraway (1984), je souhaite en enrichir ma compréhension et me réorienter vis-à-vis elle en la confrontant à d'autres pratiques fluides. Dans le cadre de cette recherche elle sera mis en dialogue à la pratique du Drag pour célébrer leurs différences comme une source de créativité et d'enrichissement des connaissances qu'elles produisent.

2.4 L'art du Drag - Collage et assemblage identitaire

J'ai rencontré le Drag lors d'une recherche identitaire et sexuelle au passage de l'âge adulte où je cherchais aussi à travailler comme danseur.euse sur l'île de Tiohtià:ke, Mooniyang, Montréal. J'ai ainsi eu le plaisir de danser dans des cabarets du village gai de Montréal pour des Drags Queens. J'ai été emporté et obnubilé par l'affirmation de leur identité queer à travers l'exubérance de leur art. Ces premières expériences comme artiste en danse à l'âge de 18 ans, m'ont permis de m'infiltrer dans un monde performatif et d'être en proximité à aux questions de fluidité identitaire. À l'époque je n'avais pas encore rencontré mes propres complexités identitaires et dansais naïvement impressionné par le travail des Drag Queens. Plus tard, en marchant le chemin de ma quête d'identité de genre, j'ai repris contact avec le Drag d'avantage pour ses

²³ Donna Haraway (1984) propose de repenser la distinction entre nature et culture, en soulignant leur interdépendance plutôt que leur opposition. Elle argumente qu'il est impossible de réduire les corps humains à des essences naturelles, car notre perception de ce qui est « la nature » est toujours influencée par les contextes culturels et les récits sociaux dans lesquels nous évoluons. Elle met un trait d'union entre les deux termes, nature-culture, pour démontrer que la frontière entre nature et culture est fluide et que ces deux dimensions se co-construisent et ne peuvent être séparées dans notre compréhension du monde. Dans ses écrits, notamment dans son ouvrage *When Species Meet* (2007), Haraway déclare que c'est une dichotomie qui a souvent été utilisée pour maintenir des hiérarchies et des distinctions entre ce qui est perçu comme "humain" (culture) et "non-humain" ou "animal" (nature).

²⁴ D'après Sarah Elton, professeure adjointe et chercheuse en systèmes alimentaires, santé et écosystème, « le terme « plus qu'humain » fait référence à des contextes dans lesquels plusieurs espèces et processus se réunissent pour produire un résultat. » <https://doi.org/10.22215/stkt/es66>

J'emprunte le terme « plus qu'humain » à Theodore Sturgeon (2019), auteur de science-fiction qui a marqué la littérature par la popularisation de ce terme qui désigne ce qui n'est pas strictement humain, sans pour autant le réduire à un statut de simple de « autre ». « Plus qu'humain » n'est pas seulement un terme qui cherche à inclure ce qui échappe à la définition strictement humaine, mais aussi à réaffirmer l'interconnexion de l'humain avec ce qui l'entoure. Le « plus » cherche à dépasser, tout en la reconnaissant, la séparation historique et idéologique de l'humain qui a longtemps dominé les conceptions anthropocentriques du monde. J'emprunte l'appellation « plus qu'humain » dans le respect et le désir de reconnaître que notre place dans un monde est tissée par un réseau dynamique de relation.

revendications politiques et pour son engagement communautaire. Je m'identifiais à ce moment comme femme, pansexuelle, et commençait à questionner l'expression de mon genre dans une non-binarité. En cherchant des communautés queers auxquels me raccrocher, j'ai découvert une scène montréalaise Drag king en plein essor. J'y ai vu des artistes de tout genre, engagé.es à rendre visible les diversités identitaires et sexuelles à travers l'art du Drag.

Le Drag est une forme d'art riche en significations politiques, culturelles et sociales. C'est une pratique performative qui invite à explorer, fluidifier et à contester les normes de genre (Lorenz, 2018). En visibilisant une fluidification des catégories identitaires, le Drag offre une plateforme pour exprimer des identités complexes, tout en interrogeant les attentes de la société par son aspect performatif (Lorenz, 2018). Le Drag, bien qu'ayant des racines anciennes dans le travestissement théâtral, se concrétise au XVI^e siècle en Angleterre avec les théâtres élisabéthains, où des acteurs masculins interprètent des rôles féminins (Sponsler & Clark 1997; Doonan, 2024; Lorenz, 2012). À la fin du XIX^e siècle, aux États-Unis, les bals de Drag organisés par des hommes gais, principalement appartenant aux communautés afrodescendantes et latines, ont offert un espace d'expression artistique permettant aux communautés marginalisées de se rassembler par la danse sans crainte de répercussions sociales (Chauncey, 1994). Les émeutes de Stonewall en 1969 marquent un tournant politique du Drag en Amérique du Nord. Cet événement tournant pour les droits des communauté LGBTQ2+ engage les voix des Drags sur des enjeux sociaux et les installent comme figures de proue (Baker, 1994). Aujourd'hui, le Drag voit une augmentation de sa représentation médiatique et est reconnu comme une forme d'art revendicatrice, de divertissement et politique (Lorenz, 2012; Doonan, 2014).

Dans l'art du Drag, le concept du devenir prend une tournure radicale (Laurenz, 2012; Heller, 2020; Tohkanen, 2009). Mary Bunch, dans son article *The Unbecoming Subject of Sex: Performativity, Interpellation, and the Politics of Queer Theory* (2013), ainsi que Verta Taylor et Leila J. Rupp dans *Drag queens and drag kings: The difference gender makes* (2010), abordent le Drag comme une pratique de « devenir autrement » ou, selon la terminologie de David Halperin (2012), « devenir impersonnel ». Ce dernier, dans ses travaux sur les études queers, suggère que le Drag offre une possibilité radicale de transformation identitaire où l'individu peut se dissocier de ses caractéristiques personnelles et explorer d'autres manières d'être.

Le Drag peut représenter une telle possibilité de devenir (im)personnel.le, de visualiser et de fictionnaliser les corps d'une façon qui d'un côté fait référence à des personnes, à un genre, à des capacités et à une apparence, et qui de l'autre établit très clairement qu'il n'est pas question d'une « personne » en particulier, mais plutôt de visualiser les possibilités de deven(ir) « autre que ce que l'on est. » comme l'écrit Halperin. (Renate Lorenz, 2012, p .48)

Autrement dit, le Drag permet de mettre en lumière l'identité comme une construction fluide, multiple, et en perpétuelle évolution. Le Drag, selon Halperin (2012), est un espace où il n'est pas simplement question de se déguiser en quelqu'un d'autre, mais de s'exprimer à travers une multiplicité d'identités possibles, sans être figé dans une seule forme. Cette fluidité qu'offre l'art du Drag permet de remettre constamment en question ses contours dans une négation des frontières fixes de nos représentations. L'idée de « devenir impersonnel » proposée par Halperin (2012) rejoint la notion de devenir de Gilles Deleuze et Félix Guattari (1987) dans *Capitalisme et Schizophrénie 2 : Mille Plateaux*, où ils suggèrent que l'individu peut transcender une identité univoque et se transformer en autre chose : « devenir animal » ou « devenir végétal ». Ces auteurs insistent sur l'idée que les individus sont capables d'emprunter des traits, des gestes et des attitudes à d'autres formes de vie et à d'autres mondes possibles sans tomber dans le mimétisme. Le Drag est un art qui permet l'exploration de cette idée de flux identitaire dont parle le devenir Deleuze et Guattari. L'individu devient « autre » à travers l'acte de performance et active une performativité de l'être pour devenir « autrement ». C'est-à-dire que l'art du Drag, s'inscrit dans un mode alternatif de « devenir » plus large que l'acte ponctuel de sa performance. L'art du Drag est une pratique de « devenir autre » comme une extrapolation de soi-même et un espace où des recoins de l'identité peuvent se déployer. Comme le suggère Halperin (2012), le Drag permet de « cultiver cette partie de soi qui conduit au-delà de soi-même » (Muñoz, 1999, p.178), un processus qui permet à l'individu de se réaliser de manière fluide en passant par des formes multiples et différencier dans le temps. En ce sens, le Drag n'est pas une simple subversion des normes de genre, mais un acte de résistance à la fixité des identités. Cette forme d'art est une invitation à explorer les possibles du devenir, à s'émanciper d'une stabilité identitaire pour se nourrir de sa multiplicité.

Le Drag a traditionnellement été un espace pour performer un genre différent de celui que l'on incarne au quotidien (Doonan, 2014). Il existe cependant contemporanément une variété de styles de Drag qui remettent en question les limitations binaires du genre. Parmi les plus populaires, il y a les Drag Queens, les Drag Kings et les Drag « Gender Fuck » qui, eux, jouent avec les codes de genres sans vraiment s'y catégoriser (Lorenz, 2018; Doonan, 2014). Les contextes dans lesquels s'exprime le Drag sont tout aussi variés (Doocran, 2024). Il y a les « Looks Queens » qui parcourent des concours de beauté où l'aspect haute couture prend le dessus sur l'aspect performatif du Drag. Ou encore un Drag plus historique qui reproduit et emprunte des esthétiques des traditions théâtrales du temps où les femmes ne pouvaient monter sur scène, tels le Peking Opera ou le théâtre Kabuki. Il y a aussi des artistes de performances tel Taylor Mac, qui déploient leurs talents sur des scènes alternatives. Ou encore des Drags qui se désassocient de l'art de la scène et se servent de cet art dans un appel du politique tel que Joan Jett Blakk, qui a couru comme maire de Chicago en 1991 en Drag pour attirer l'attention sur les droits LGBTQ2+. Il existe donc une panoplie de représentations de genre qui portent des significations multiples pour les Drag eux-mêmes et pour le public.

L'ouvrage *Art Queer, une théorie freak* (2012), de Renate Lorenz questionne ce que veut dire l'art du Drag comme pratique de performance dans l'expérience d'un corps fluide. Elle y pose entre autres la question « Comment l'art (queer) peut-il être abordé d'une manière qui ne classe pas, ne nivelle pas, ne comprend pas, mais poursuit, par d'autres moyens la dénormalisation qu'il induit, le désir d'être autre d'être ailleurs et de changer ? » (Lorenz, 2012, p. 33). Invitant ici l'art queer comme facilitateur de changement social qui évoque des possibles en déclassifiant ou dénormalisant certaines façons d'être. Elle utilise le terme Drag pour « désigner diverses pratiques artistiques d'incarnation qui permettent en outre d'établir des relations à l'histoire dans la sous-culture queer » (Lorenz, 2012, p.26). L'autrice y déploie trois types de Drag, pour manifester divers modes d'assemblages et stratégies de dénormalisation dans le domaine des arts queers en mettant en lumière divers artistes et modalités créatives : Drag Radical, Drag Temporel et Drag Abstrait. Le Drag Radical déconstruit les genres binaires en jouant avec des marqueurs contradictoires ou en incarnant des éléments qui échappent aux interprétations classiques de genre homme/femme. Le Drag Temporel, lui, interroge et perturbe les conceptions établies du temps, notamment en remettant en question les temporalités liées aux parcours de vie passé, présent, futur ou aux normes sociales de ce qu'un déroulement de vie devrait être. Finalement, le Drag Abstrait qui se passe de représentation du corps humain et n'utilise que des situations ou traces évoquant le corps de manière non figurative.

Les performances de Drag, bien qu'elles remettent en question les normes de genre et offrent des espaces d'expressions variés, soulèvent toutefois des problématiques complexes (Muñoz, 1999; Halberstam, 1998). Elles peuvent à la fois subvertir et renforcer des oppressions, comme la misogynie et le racisme (Halberstam, 1998). Le théoricien poststructuraliste et queer, J. Jack Halberstam a publié *Female masculinity* en 1998, un ouvrage qui déploie quelques pratiques performatives de la fluidité de genre, et adresse entre autres l'art du Drag King où il affirme que la représentation de la masculinité féminine dans le Drag peut être perçue comme une moquerie des normes de genre dominantes, mais risque également de réifier ces mêmes normes. Ainsi, bien que le Drag soit un vecteur de changement social, il est important de reconnaître les tensions entre sa nature subversive et ses implications parfois conformistes (Butler, 1990). Meredith Heller, déploie dans son livre *Queering Drag Redefining the Discourse of Gender-Bending* (2020), les enjeux de recatégoriser les déconstructions de genre dans la scène Drag. Elle décrit que cette forme d'art, bien que revendicatrice des marginalités, n'est pas à l'abri de reproduire des dynamiques de discrimination et de normalisation au sein de sa communauté. La fluidité et la multiplicité de genre, tout comme les mécanismes de pouvoir à l'intérieur de la communauté Drag ou toute pratique revendicatrice, méritent une réflexion critique constante. Pour que le Drag reste un vecteur de subversion, les artistes qui le pratiquent doivent être attentif.ves à ses propres contradictions et aux exclusions qu'il peut engendrer, même en revendiquant une position marginale.

2.5 Micro-activisme

Pour répondre aux problématiques dépliées ci-haut, il me devient important de décentrer les pratiques somatiques des réseaux privés et de m'engager dans un activisme plus incarné. À travers cette recherche sur les corps fluides, je cherche des brèches où le travail d'activisme peut s'effectuer à travers l'expérience de pratiques de mouvements pour développer nos respons(h)abilités. Dans son dernier livre *Embodied Activism*, Rae Jonhson (2023) parle de l'activisme comme une prise d'action sur quelque chose ou de l'exercice de son agentivité pour prendre action ou agir dans le monde. « One way to think about activism is an action that challenges social norms that are experienced as harmful or unfair, where change occurs depends upon where the action is directed » (Johnson. 2023, p.7). Iel propose que l'activisme peut-être orienter vers divers types de changements et qu'il sert à défier les normes établies. Dans son travail Johnson développe un modèle où circulent trois niveaux de fonctionnements sociaux qui agiraient de façon simultanée et entrelacée. En premier lieu, le niveau macro, qui serait le fonctionnement des instances institutionnelles et gouvernementales qui régissent les lois, les systèmes d'éducatons et les systèmes économiques. Ensuite, le niveau méso, qui serait davantage celui des organisations et des communautés, tels une organisation religieuse ou un organisme communautaire. Et finalement, le niveau micro, qui serait celui de l'individu, de son expérience somatique en relation avec son environnement proximal, ce qui inclus les relations interpersonnelles. Johnson explique que nos corps existent au sein d'une société et que, par conséquent l'expérience des corps et les systèmes environnants ne peuvent être lus de façons séparées.

As members of a society, we socialized through interactions at all three levels and across multiple social roles and identities. These interactions teach us, explicitly and implicitly, the “rules” governing allowable behavior and acceptable characteristics (...) these social norms are articulated and maintained true various forms of social control, from laws (macro level social control) to company policy (meso level) to peer pressure (micro level). (Johnson, 2023 p.7)

Johnson nous invite ici à déplier ces trois niveaux de fonctionnements sociaux en observant leurs dimensions interconnectées.



Figure 2. Illustration des trois sphères de l'activisme de Johnson (2023) à l'aide de peinture à l'eau. Leur interconnection est évoquée par l'idée de réverbération entre les trois sphères de peinture. Crédit image : Mathi LP

Ce que je retiens des propos de Johnson c'est qu'il est important que l'activisme puisse s'effectuer sur chacun de ces niveaux pour qu'il y ait une transformation sociale durable. Tel que mentionner dans le chapitre précédent, l'auteur.e dénonce le danger d'un activisme désincarné : d'un activisme qui serait absent de la dimension micro. Cette dimension est souvent négligée, voire oubliée, car la majorité des luttes sont davantage visibles dans les dimensions macro et méso et s'activent souvent dans des climats de crises et d'urgences d'agir (Johnson, 2023). À l'inverse les pratiques somatiques agissent principalement sur la sphère micro et leurs réverbérations ne s'étendent que très peu dans les deux autres sphères, puisqu'elles sont restreintes par la privatisation de ces dernières. Johnson amène à porter nos attentions sur l'affect et l'effet qu'ont les luttes sociales sur nos relations et sur nos corps. L'auteur.e soulève notamment le phénomène de l'épuisement professionnel de l'activiste, qui se caractérise par un surmenage lorsque l'on s'active dans des luttes sur des dimensions méso et macro, et que la dimension micro est mise de côté au nom de l'urgence. D'après l'auteur.e, la mise à l'écart de la dimension micro réduit la durabilité des luttes dans le temps. C'est pourquoi il est important d'adresser l'aspect somatique des luttes, de s'assurer qu'il y a de la place pour un changement personnel et relationnel dans notre activisme et de diversifier nos lieux

d'expression de ces derniers. L'auteur.e invite à réfléchir à ce qui arrive à nos relations lorsqu'on prend action dans le monde, peu importe où cette action est orientée. Iel fait d'ailleurs la distinction entre les actions de destruction et de création. Johnson ne bannit pas la destruction, mais désire l'agrémenter ou la compléter en y amenant l'acte de création afin de bâtir de nouveaux types de relations en contextes d'activismes.

Comme l'explique Ahmed (2006), bâtir de nouvelles relations ne vient pas sans le défi de sortir de notre orientation dans le monde. L'autrice nous invite à considérer qu'une action est orientée par un contexte social et que les cultures, les systèmes et même nos relations sont soumis à ces orientations. Dans cette réflexion sur les corps fluides dans une perspective activiste dans un contexte académique, il me devient important de ne pas tomber dans le piège d'une transformation élitiste et par défaut.

Ainsi, il existe des valeurs liées à la pauvreté, et il est essentiel pour moi de souligner que, malgré le statut de « perdante » du système capitaliste, les minorités ont su créer des savoirs, des façons de communiquer, de faire famille, qui sont nés précisément dans les espaces pauvres. (...) nous n'avons pas attendu le monde militant alternatif et anticapitaliste (blanc) pour nous introduire aux enjeux de la vie communautaire : elle est caractéristique de la pauvreté depuis toujours. (Bahaffou, 2024, p.26-27)

Comme l'explique Myriam Bahaffou (2024) qui déplore la réappropriation de l'écoféminisme par l'élite intellectuelle, les mouvements de changements sociaux ne peuvent se faire dans une orientation blanche, privilégiée et sur-éduquée. « Parler d'écoféminismes sans parler des dynamiques néolibérales, de honte de classe, d'accès au pouvoir, aux ressources et aux moyens de production me semble très incomplet » (Bahaffou, 2024, p. 30). Bahaffou invite aussi, à faire de la place dans nos recherches pour les transgressions de codes « socialement acceptables » pour éviter d'orienter ces dernières vers une transformation sociale trop polies, éduqués et privilégiés : blanches par défaut (Bahaffou, 2024). Il me faut reconnaître le défi que ceci implique dans cette recherche menée en milieu académique orienté par les classes sociales privilégiées de la société et par mon orientation culturelle blanche et québécoise. Sans prétendre transgresser toutes ces couches d'histoire qui habitent l'académisme, je souhaite cependant au cours de cette recherche conscientiser mon corps des espaces que j'habite et reconnaître que cette recherche est déjà limitée par ma position sociale et son lieu d'accueil. J'y noterai l'impacte des espaces de créations dans la recherche et ceux des contextes qui en orientent les résultats. Dans cette optique de microactivisme, Johnson (2023) nous invite à conscientiser nos comportements de « politesse » pour permettre de lutter au sein d'un système dominant. Lorsque nous vivons dans une culture dominante où il y a une orientation par défaut, où les différences sont invisibilisés, il est possible que par survie, nous développons des mécanismes d'adaptation pour naviguer ces derniers (Ndefo, 2019; Johnson, 2023; hooks, 1981; Lorde, 1984; Bahaffou, 2024). Ainsi

nos comportements se modifient pour répondre plus « convenablement » et éviter davantage d'oppression (Ndefo, 2019; Johnson, 2023 ; hooks, 1981; Lorde, 1984; Bahaffou, 2024). « This speaks to the somatic impact of living in a social world where microaggressions are common as well as to the adaptative nonverbal strategies needed to navigate these challenging environments » (Johnson, 2023, p.131). Johnson invite à prendre conscience des mécanismes d'adaptation conformiste implicite aux codes sociaux qui s'imbriquent dans nos corps sur un plan somatique. Nkem NDefo (2019), fondatrice de *The Resilience Toolkit*, une initiative d'éducation somatique qui offre une banque d'outils s'adressant aux victimes d'oppressions raciales aux États-Unis, propose même une résistance par le non verbal et « d'arrêter de sourire » lorsque l'on vit des microaggressions. Proposant ainsi de passer par la modification de notre réponse expressive physique à l'oppression et faire de la transgression d'un geste ou d'une convenance social, tel l'absence d'un sourire, un geste d'activisme. Elle parle du sourire à la fois comme d'un mécanisme de défense et d'un geste d'invisibilisations des microaggressions vécus aux quotidiens. Ce geste, qui peut sembler simple, est en fait un acte de résistance, un refus de se soumettre aux codes sociaux implicites qui cherchent à invisibiliser les différences et à maintenir les individus dans un rôle préétabli. En disant « Stop smiling », elle invite à la transgression de codes sociaux afin de permettre l'expression de nos différentes orientations ainsi qu'à la dénonciation des microaggressions par un acte de micro-activisme.

Racism and homophobia are real conditions of all our lives in this place and time. *I urge each one of us here to reach down into the deep place of knowledge inside herself and touch that terror and loathing of any difference that lives there. See whose face it wears.* Then the personal as the political can begin to illuminate all of our choices. (Lorde, 1984, p. 113)

Comme l'explique Rae Johnson (2023), on tend à comprendre les systèmes d'oppressions et le changement social d'un point de vue des lois, des institutions, des politicien.ne.s, des lobbyistes ou des experts activistes, et on dirige beaucoup nos énergies et nos actions à changer l'opinion des autres par la mobilisation ou encore en changeant les croyances collectives. Ce, souvent en argumentant par l'intellect. L'auteur.e propose une approche différente et compatible en passant davantage par une transgression de nos réponses somatiques à l'ordre établi. Ce, en amenant nos centres d'attentions sur nos propres corps et en observant comment les politiques sont imbriquées dans nos vies de tous les jours, dans nos expériences et dans ce qu'elles construisent dans nos interactions avec les autres. C'est dans cette optique de micro-activisme que j'ai tenté d'inclure l'impact du contexte de cette recherche en danse sur son déroulement et sur mes gestes posés.

As a result, the embodied relationships upon which an everyday activism depends are often complicated by the underlying dynamics being unconsciously conveyed and reinforced by our posture, gestures, and facial expressions. If we want these relationships to serve as the foundation of sustainable social transformation, then attending to this dimension of interpersonal communication is crucial. (Johnson, 2023 p.68)

Selon Johnson, l'activisme incarné est une forme d'action qui défie les normes sociales par la transgression, et cette transgression peut prendre de multiples formes, y compris celle du langage non verbal. Ce dernier, souvent inconscient ou implicite, joue un rôle central dans la manière dont les individus naviguent les systèmes d'oppression. Le langage du corps, les gestes et les postures ne sont jamais neutres, et peuvent ainsi devenir un terrain d'action subversif (Johnson, 2023; Ndefo 2019).

En mettant en dialogue les pratiques du Drag et du Continuum, je cherche à explorer comment les corps fluide peuvent devenir des espaces de transgression et d'affirmation d'identités complexes. En expérimentant, d'abord de manière distincte, ces pratiques sur le terrain du corps, je veux comprendre comment ces dernières peuvent offrir des opportunités pour sortir des cadres de conformité et proposer un activisme du corps qui supporte, accompagne et nourri les discours et les mobilisations sociales visibles. Dans ce sens, l'activisme somatique de cette recherche n'est pas un acte de protestation, mais un acte de transformation personnelle dans des questionnements de changement social, enraciné dans le corps et dans la manière dont celui-ci répond aux normes sociales et aux contextes. J'aspire à travers cette recherche création éveiller une forme d'activisme qui est créatrice de liens, de solidarités et de réflexion sociale. L'activisme, tel qu'il est envisagé dans cette recherche, se déploie dans l'idée d'incarner la fluidité dans la reconnaissance de la complexité et de la multiplicité que je suis et d'observer les transformations somatiques comme potentiels vecteurs d'un changement social.

CHAPITRE 3

Méthodologie – Observer les pratiques s'exprimer

Cette recherche création a été conduite dans une perspective queer et ancrée dans les épistémologies post-humanistes féministes. Le concept de fluidité, déployé dans un dialogue entre la pratique du Drag et du Continuum, a été étudié sur le site de mon propre corps. Ce processus a été une quête personnelle d'incarnation de la fluidité, incluant ses dimensions expérientielles, méthodologiques, créatives, matérielles, conceptuelles et politiques.

3.1 Perspective queer

Comme le souligne Sam Bourcier dans *Queer Zone* (2021), le terme « queer » ne se définit pas comme un objet ou une identité fixe, mais comme une posture éthique, politique et relationnelle. Il s'agit d'un point de vue qui découle d'une déconstruction des identités sexuelles et de genre imposées par des systèmes hétéronormatifs (Bourcier, 2021). La politique queer se concentre sur les corps parce que ceux-ci ont historiquement été le terrain d'exécution des formes de contrôle, de normalisation et d'exclusion (Lorenz, 2012; Foucault 1994). « La politique queer s'occupe souvent de la question du corps - corps individuel ou corps de la société- puisque c'est l'endroit où ont été appliquées les réglementations ou les exclusions » (Lorenz, 2012, p.35). Les normes de genre, de sexualité, et de comportement social ont des effets directs sur la manière dont les corps sont perçus, traités et conformés (Foucault, 1994). En reconnaissant l'hétérosexualité comme un régime politique (Wittig, 1980), on peut envisager que les personnes s'identifiant en dehors de l'hétéronormativité vivent une relation différente aux cultures dominantes et subissent les conséquences de ces rapports de force (Ahmed, 2006). Telle que dépliée dans les sections 1.1.2 et 1.1.3, l'une des racines de cette recherche réside dans une approche critique des pratiques somatiques et de la danse dite contemporaine, particulièrement de la façon dont celles-ci, malgré leur apparente ouverture, continuent souvent de marginaliser les diversités d'identités sexuelles et de genres. Dans ce projet, j'ai cherché à interroger et à politiser les corps fluides en mettant en dialogue le Continuum et le Drag. Cette recherche se veut une réflexion critique des discours sur les corps en y apportant une perspective queer sur le domaine des somatiques pour ouvrir les possibilités d'expressions des corps fluides et enrichir les connaissances sur ces derniers. Bourcier affirme qu'il n'y a pas de « queer » en tant qu'identité stable, mais plutôt des « identités de position » en constante redéfinition. Une perspective queer ne se contenterait pas de questionner les formes d'identité, elle proposerait une remise en question des modes de production des connaissances, des pouvoirs qui y sont associés, et des affects qui en découlent (Bourcier, 2021). Cette recherche visait à problématiser et à politiser ces productions de savoir somatiques, en reconnaissant les

impacts émotionnels et corporels des discours dominants. Le Continuum a proposé une approche du corps comme un lieu de transformation continue et le Drag a offert à la recherche un espace d'exposition et de réinvention des identités. La mise en dialogue de ces deux pratiques à travers une perspective queer a ouvert un espace d'expérimentation, où les frontières entre ce qui est visibilisé et invisibilisé dans les discours que portent mon corps peuvent être reconsidérées. Ainsi, la perspective queer de cette recherche s'est invitée dans le but d'élargir les spectres créatifs entre le dit masculin et le dit féminin, le dit naturel et le dit artificiel, le dit individuel et le dit collectif.

3.2 Un défi épistémologique

La rencontre entre le Drag et le Continuum a relevé d'un défi épistémologique. Ces deux pratiques, bien qu'elles partagent des aspects du concept de fluidité, ne se réfèrent pas aux mêmes systèmes de pensée ni aux mêmes modes de connaissance. Le défi créatif de leur dialogue résidait dans la réunion de ces deux univers, l'un enraciné dans une culture performative et identitaire, l'autre dans l'exploration sensorielle et biomorphique. Il m'a ainsi fallu les interroger à partir d'une même perspective, tout en respectant leurs singularités.

Le Drag repose sur une épistémologie centrée sur l'expression individuelle et collective des diversités sexuelles et se développe principalement dans des contextes de visibilités et d'affirmations. Le Continuum, en revanche, s'inscrit dans un travail d'écoute et de dissolution du corps culturel. L'épistémologie du Continuum n'est pas fondée sur la performance ou l'expression de soi en termes d'identité. Elle s'ancre plutôt dans la fluidité du corps comme un vecteur de transformation personnelle. Le Continuum est issu d'une épistémologie où les savoirs émergent de l'expérience directe dans une écoute du moment présent. Le défi épistémologique résidait alors dans la tentative de réunir ces deux approches, qui semblaient a priori éloignées l'une de l'autre. Ces deux pratiques se contestent, se complètent, rentrent parfois en conflit, mais comportent toutes deux un aspect créatif. C'est par la recherche création que la subversion identitaire du Drag a pu rencontrer la dissolution des catégories de l'identité du Continuum, et que la recherche de visibilité du Drag a pu entrer en dialogue avec l'exploration de l'intimité et de l'invisible du Continuum. Ce croisement de pratiques m'a obligé à reconsidérer les façons dont je théorise le corps, le mouvement et l'identité.

3.3 Méthodologie dialogique expérientiel

D'après Jasmine B. Ulmer (2017), professeure associée à la Wayne State University, les méthodologies de recherche devraient refléter les dynamiques complexes et relationnelles de l'objet d'étude. Dans cette

recherche, j'ai choisi d'adopter une méthodologie d'inspiration dialogique, afin de mettre en avant les échanges qui s'opèrent entre deux modalités corporelles qui portent chacune un discours singulier. Les méthodologies dialogiques s'enracinent dans l'interaction et de la reconnaissance des voix multiples comme participant à la construction des savoirs (Ulmer, 2017). Elles offrent un cadre où les connaissances se construisent de manière dynamique à travers les échanges (Ulmer, 2017). Le but de la mise en dialogue ces deux pratiques au sein même de mon corps n'était pas de fusionner ces deux pratiques pour en créer un hybride, ni de les comparer dans le but de les opposer ou de les critiquer. J'ai observé comment, dans l'expérience de mon corps, leur dialogue se manifestait et prenait forme. J'ai voulu déployer ces pratiques comme des voix qui s'expriment séparément, mais qui, lorsqu'elles se rencontrent, ouvrent des espaces réflexifs et transformatifs.

Comme le souligne Kristensen (2020) dans son article *Introducing Dialogic as a Research Methodology*, les méthodologies dialogiques permettent de reconnaître la complexité des relations entre différentes voix, et d'en faire une analyse critique plus riche et nuancée. C'est ainsi que je suis efforcé d'observer les tensions, les paradoxes, les similitudes, les différences et les contradictions qui émergeaient de la rencontre de ces deux pratiques, tout en respectant leur autonomie et leurs spécificités. Le dialogue entre ces deux pratiques dans mon propre corps est ainsi devenu un moyen de faire émerger une nouvelle compréhension de ce que peut être un « corps fluide » en tant qu'espace vivant.

3.4 Les épistémologies post-humanistes féministes

Le défi épistémologique que posait cette mise en dialogue du Drag et du Continuum a été enrichi par une réflexion ancrée dans les épistémologies post-humanistes féministes. Ces dernières se caractérisent par la décentralisation de l'humain dans un monde matériel plus qu'humain. Je désirais situer cette recherche à l'extérieur d'un anthropocentrisme en resituant mes privilèges et mes modes d'action de chercheur.e humain.e dans un monde plus qu'humain. Pour ce faire, j'ai invoqué l'eau comme matérialité métaphorique de la fluidité ainsi que comme collaborateur.ice au projet de recherche création.

D'après Neimanis (2014), une théoricienne culturelle féministe, il n'existe pas de définition commune du post-humanisme féministe. Il peut cependant être compris comme un espace de rassemblement des recherches et des conversations en mouvances autour de questionnements communs à plusieurs disciplines. Les recherches post-humanistes féministes n'observent pas un phénomène dans son isolation, mais dans ses interconnectivités (Neimanis, 2014). C'est d'ailleurs pour éviter la spécialisation et la maîtrise des dits savoirs que les connaissances post-humanistes féministes s'élaborent souvent dans une approche interdisciplinaire (Neimanis, 2014). Bien que ma recherche se situait dans un département de danse, j'y ai

inviter les voix de diverses disciplines, telles études queer et féministes, de la sociologie, de la biologie, de l'écologie, de la performance, de la danse dite contemporaine et des pratiques somatiques tel qu'élaborés plus haut dans mon cadre conceptuel. De mon point de vue, l'importance des épistémologies post-humanistes féministe dans une perspective queer dans l'étude des corps vivants, tel le domaine des somatiques et de la danse dite contemporaine, réside dans leurs natures communes de mouvement. Les épistémologies post-humanistes féministes ne se situent pas dans la production d'un savoir comme une instance fixe. Elle réside dans l'exploration en mouvance des savoirs de toute sorte, de leurs espaces de croisements et de leurs interconnexions (Neimanis, 2014). Cette recherche fut menée davantage dans le but d'ouvrir des pistes de réflexions par la création des corps fluides et ne peut donc prétendre à la production d'un savoir plus que partiel. Les méthodologies des recherches post-humanistes féministes, tout comme ces dernières, ne sont pas définies (Neimanis, 2014). En décentrant les voix et les orientations humaines du développement des connaissances, les épistémologies post-humanistes, ne prétendent pas à une horizontalisation politique inter-spéciste, ni à l'abolition d'une agentivité humaine (Neimanis, 2014). Elles proposent davantage de regarder nos champs d'études et leurs connaissances dans leurs interactions avec un monde plus qu'humain et de resituer nos savoirs et leurs impacts par rapport aux autorités en place (Neimanis, 2014). Rosie Braidotti (2022) propose que les théories féministes, étant l'un des mouvements précurseurs du post-humanisme né dans une ère humaniste, tiennent encore leurs importances dans un paradigme post-anthropocentriste puisqu'elles dénoncent et mettent en lumière les discours universalistes et essentialistes d'une humanité coloniale et patriarcale. C'est-à-dire que le terme « féministe » du post-humanisme féministe permettrait de décentraliser l'humain sans dévaluer ses dynamiques d'oppressions et l'importance d'une « justice sociale »²⁵ dans un monde plus qu'humain. Neimanis argumente dans son article *Alongside the right to water, a posthumanist feminist imaginary* (2014) que les « droits humains » gagneraient à se resituer dans le plus qu'humain afin de pouvoir mettre nos problématiques d'accessibilité à l'eau en relation à des cycles d'une autre échelle. Ainsi, le mouvement féministe rappelle que de resituer l'humanité dans un monde plus qu'humain, n'aplatit pas ses dynamiques de pouvoirs et ne met pas sous silence ses discriminations sociales (Neimanis, 2014). Les épistémologies post-humanistes féministes m'ont permis de penser la fluidité à l'extérieur d'un exceptionnalisme humain, tout en reconnaissant mes responsabilités comme participant.e situé.e dans un monde plus qu'humain.

²⁵ Je mets ici le terme « justice sociale » pour souligner le paradoxe de son utilisation, puisqu'il est imbibé d'un anthropocentrisme. D'après Neimanis (2014), la justice sociale place l'humain au centre de la réflexion sur la société, en opposant certaines actions comme justes ou injustes en fonction de critères culturels et éthiques. Selon Rae Johnson (2023), il convient de distinguer la notion de justice sociale de changement social. La justice d'après cet.te auteur.e est un concept inventé par l'humain et serait chargé d'une hiérarchisation des comportements sociaux et d'une dimension morale qui peut conduire à des jugements normatifs. Johnson invite davantage à utiliser le terme changement social ou transformation sociale pour inviter un mouvement de transformation des structures sociales, sans nécessairement se référer à une norme morale.

3.4.1 L'eau comme matérialité métaphorique experte de la fluidité

Tel que déplié ci-haut, le concept de fluidité se met au travail de manière différente dépendamment de ce avec quoi il est mis en relation et peut être défini et étudié dans ses variations à travers divers champs disciplinaires. Dans son livre *L'eau et les rêves : Essai sur l'imagination de la matière*, le philosophe Gaston Bachelard (2016) affirme que l'expression de nos concepts dépendent toujours de métaphores matérielles. Dans l'introduction de *Thinking with water* (2013), Neimanis propose que les pensées sur la fluidité, aussi abstraites qu'elles puissent sembler, ne puissent prospérer sans référence à une expérience incarnée. En réfléchissant avec les écrits de ces deux auteur.ices j'ai pensé que le concept de fluidité gagnerait à s'incarner une la métaphore matérielle afin de s'inscrire plus clairement dans ses relations aux connaissances développées. Il y a dans ce monde plus qu'humain, des entités et des matérialités, telles l'élément de l'eau, qui ont une connaissance incarnée et aiguisée du concept de fluidité. Ainsi, je suis allé rencontrer l'élément eau dans divers contextes. Il m'a fallu changer mes modes d'actions et/ou d'attentions afin de me mettre en dialogue avec ces expert.e.s²⁶ de la fluidité plus qu'humain.e.s afin qu'ils contribuent comme collaborateur.ice.s, mentor.e.s, expert.e.s à cette recherche. J'invoquerai donc l'élément de l'eau comme matérialité métaphorique du concept de fluidité et interrogerai par l'observation son expertise sur son incarnation.

L'eau est partout, autour et à travers nous, iel nous meut dans ses voyages de transformations et participe à toutes réflexions dites humaines (Neimanis, 2014). C'est d'ailleurs cette faculté d'habiter divers aspects de la fluidité qui déploie la richesse de son propos sur ce concept. Le passage même entre les divers états de l'eau nous invite à comprendre le concept de fluidité comme quelque chose de polymorphique et changeant en relation au contexte. L'eau habite nos cellules, régule les cycles de transformation en mettant en relation diverses échelles de systèmes organiques, météorologiques, élémentaires et cosmiques (Neimanis, 2014). Iel fournit des milieux gestationnels nécessaires à toute vie sur terre (Neimanis, 2013; Chen, 2013; Ryan, 2021). L'eau, omniprésent.e dans nos quotidiens, nous entoure de multiples manières et participe, aussi silencieusement soit-iel, à nos activités. Iel prend soin de nos corps, les déserte, s'exprime par et à travers nos gestes, engloutit des territoires et les abreuve. L'eau contamine, développe la vie et garde en mémoire les histoires qui l'on traversée. Nous sommes en constante interaction avec iel, nous l'utilisons, l'exploitons, et j'oublie trop souvent de prendre le temps d'observer mes relations entretenues avec cet élément. Neimanis avance que l'eau agit comme un pont entre les individus et les collectivités, exposant ainsi les paradoxes

²⁶ Afin de ne pas projeter le concept humain de genre à l'élément eau, je l'adresserai dans une perspective une non-binaire et utiliserai l'écriture inclusive en référence à cet élément. L'usage du point médian reflète ici à la fois cette posture non-binaire et le caractère pluriel de l'eau, qui se manifeste sous différentes formes. Cette pluralité informe une diversité d'expertises de la fluidité, incarnées dans différents corps d'eau.

des membranes systémiques et nous permettant de transcender les frontières de l'individualité et d'explorer des formes d'altérité. L'eau ne peut donc être réduite à son aspect quantitatif.

Such an approach (quantitative), however, diminishes water, as well as all of the hydrological relations in which it is implicated, to knowable, measurable, and predictable entities; water becomes something reducible to metrics, and again under the control of the human hand. Again, not only does this impoverish our understanding and relation to water but it will also eventually backfire: water cannot sustain the role of human handmaiden indefinitely. (Neimanis, 2014, p.11)

Dans un paradigme post-humaniste féministe, l'eau ne peut être perçue comme nature sans prendre en compte la culture avec laquelle nous la rencontrons. Il me fut important de repenser à travers cette recherche mes relations avec cet élément. En toute humilité, je ne pense pas avoir tous les outils pour entendre pleinement les voix des eaux et leur rendre l'auteurité qu'elles méritent dans ce projet. J'aspirais cependant, à travers cette recherche, à pouvoir faire quelques pas dans cette direction. Une partie de la démarche de création fut d'observer l'eau tel qu'elle se présente dans mon quotidien (voir Figures 4.1 à 4.4, 4.8, 4.11 et 5.1) afin de la rencontrer dans une relation qualitative. Neimanis m'a invité à repenser le concept d'agentivité à l'extérieur d'un anthropocentrisme: «(...) the point is not to imbue water with human agency (which would be anthropocentrism in yet another guise), but to rethink agency in a way that does not begin (or end) with the human » (Neimanis, 2014, p.10). Dans l'intention de décentrer l'agentivité humaine du processus de création, l'eau a pris une place comme allié et voix participante dans l'espace de création. Je l'ai observé dans une posture de simplicité « d'être avec ». Je me suis inspiré ici des écrits de Donna Haraway (1985) qui encourage à voir le monde à travers un prisme pluriversel, où différentes façons d'être au monde, savoirs et vérités sont en coexistence. Elle parle du désir de créer des liens, non pas en fonction de la biologie, mais selon des choix éthiques et politiques qui peuvent inclure des collaborations entre humains, espèces animales, espèces végétales ou entité élémentaire. Je voulais simplement « être avec » dans un désir d'élargir mes processus réflexifs vers des connaissances qui s'impliquent, s'imbriquent et s'informent de l'environnement dans lequel j'habite. J'ai ainsi laissé la pluie, les larmes, l'eau qui m'habite, l'eau à laquelle je m'abreuve, la condensation dans les fenêtres, les fontaines rencontrées sur ma route vers le studio, l'eau dont s'abreuve mon chien, celle que je fais bouillir pour me préparer un café ou encore l'inondation d'une bouche d'égout croisée à bicyclette, informer mon processus créatif. J'ai pris le temps d'observer l'eau qui circulait dans mon quotidien. J'ai laissé les processus réflexifs qu'il informe et les imaginaires qu'il ouvre s'infiltrer dans la création. En créant une alliance avec le plus qu'humain, j'aspirais à participer au déploiement de connaissances des corps en mouvements de façons plus responsable et situé dans un monde vivant. D'après Brierley, professeur à l'université d'Auckland, School of Environment, dans son livre *Finding the voice of River* (2020), nous pouvons interagir avec les corps d'eaux comme des « êtres

de lieu²⁷ » moraux. « If we are part of the river and the river is part of us, it is subject to sensations, it experiences responses, it has a form of consciousness, in other words, it is sentient » (Brierley, 2020, p.17). L’auteure propose que, si nous pensons déjà avec l’eau puisqu’elle est en nous, nous puissions peut-être nous y identifier davantage. Ainsi, j’entendais de peut-être mieux appréhender les diverses facettes du concept de fluidité en écoutant ce que nous disent les propriétés physiques et métaphoriques de l’eau.

3.5 Étapes préparatoires à la recherche

Avant de mettre ces pratiques en dialogue lors de la création, il me fut essentiel de distinguer leur singularité d’un point de vue expérientiel. Pour cela, je me suis engagé dans des étapes préparatoires à la recherche afin d’expérimenter en amont chaque pratique dans divers contextes. Le Drag est rarement pratiqué seul dans un studio de danse, et le Continuum n’est généralement pas utilisé dans un cadre de création ou de performance. Étant donné que la fluidité se manifeste différemment selon le contexte, il me fut important d’expérimenter ces pratiques dans leurs contextes plus populaires avant de les confronter à un cadre de la recherche création.

Le Continuum est une pratique qui se révèle dans le temps et dont les couches les plus profondes émergent lorsque nous y plongeons pour de longues périodes intensives (Rabin, 2019). J’ai suivi des cours de Continuum auprès de Linda Rabin depuis 2019 de façon hebdomadaire. Je fais, depuis 2022, partie d’un groupe de mentorat pour recevoir et approfondir la pratique transmise par Linda Rabin. En préparation à la recherche, je suis allé à deux reprises faire un intensif de Continuum au centre Omega Institute, à Rhinebeck NY, où huit enseignantes de la pratique se réunissent une semaine durant, pour coenseigner. Cet événement, a été initié par Émilie Conrad au temps de son vivant et fut repris par un collectif de huit enseignantes Megan Bathory-Peeler, Robin Becker, Ellen Cohen, Elaine Colandrea, Melanie Gambino, Bonnie Gintis, Elisabeth Osgood-Campbell et Linda Rabin. Bien que ces étapes ne consistaient pas en mon terrain de recherche, elles furent très importantes dans le processus d’incarnation de cette pratique. Les notes prises depuis mes débuts en Continuum et durant ces intensifs ont été étudiées durant la recherche afin d’observer les processus d’incarnation de la pratique.

La pratique du Drag est beaucoup plus jeune dans mon corps et il m’a fallu trouver ma porte d’entrée dans cette forme d’art avant de l’amener en dialogue. Cet art ayant évolué en partie au sein de la vie de nuit de la communauté LGBTQ2+, je trouvais important de mettre mon corps en action dans ce contexte spécifique où la communauté informe l’émergence de l’alterégo et, par le fait même, honorer le contexte populaire de

²⁷ Traduction libre de « place being » que Brierley (2020) utilise pour parler des corps d’eau dans son livre *Finding the voice of River* (2020).

l'évolution du Drag. Tel que déplié dans la section 2.4, le Drag n'est pas restreint à la scène des bars, ses contextes et ses portes d'entrée sont multiples. Venant du monde de la danse, et ayant déjà travaillé sur la scène du Cabaret Mado à Montréal, j'y ai vu ici une opportunité d'aller faire mes premières expériences à travers sa forme la plus populaire : le « Lipsync », où mon expérience en danse et l'expression de mon corps me serviraient de porte d'entrée. Une fois par mois, un spectacle nommé *Bière et Métal* est mis en place sur la scène du Cabaret Mado par Geneviève Labelle et Mélodie Noël Rousseau, deux artistes Drag et comédiennes québécoises, afin de faire monter sur scène des « BB Kings », des Kings à leurs premières expériences de performances. Je suis donc allé en amont de la recherche, monté.e sur scène le temps de performer *Burning Down the House* (1983) de *Talking Heads* (voir Figure 3.1). Avant la tenue de l'évènement, de façon solitaire, j'ai fait la préparation du numéro et la fabrication de mon costume en imaginant les possibles de mon alterégo. Lors de cette soirée, j'y ai vécu l'émergence de ce dernier, qui a pris le nom de Croque Fury ainsi que la transformation par le maquillage avec l'aide des organisateur.ices de la soirée. L'énergie reçus du public et toute la période de préparation auprès d'artistes Drag, m'a permis de débiter l'incarnation de cette pratique fluide en relation à son contexte social. Les archives prises avant et après la performance m'ont été utiles lors de la recherche pour percevoir l'évolution de mon alterégo.



Figure 3.1 Les premiers pas de Croque Fury sur les planches du Cabaret Mado à Tiohtià:ke, Mooniyang, Montréal. Prise le 5 mai 2024. Crédit Photo: Charlot Bean

La troisième étape préparatoire a été orientée sur la création d'un contexte créatif. Elle s'est déroulée l'été avant la recherche auprès de Soledad Coyoli, musicien.ne d'origine mexicaine et Camille Renarhd, artiste trans(e)_disciplinaire et chercheuse à l'École supérieure de théâtre, d'origine française. Je travaille en étroite collaboration avec ces deux artistes depuis 2022 au sein d'*Objets D_Rivés – Collectiva Porosa*, une collective multidisciplinaire et polymorphe de création. En amont de cette recherche création, j'ai invité mes deux acolytes à vivre cette phase préparatoire avec moi pour nourrir les possibles et la créativité du projet. Considérant que les pratiques du Drag et du Continuum sont pratiquées dans des contextes où plusieurs corps apprennent et vivent ces transformations en même temps, il me semblait important de rendre hommage à ces contextes collectifs d'incarnation de ces dernières dans mon expérience. La présence de ces deux artistes en phase préparatoire a offert à mon expérience l'opportunité de se construire en relation à une diversité de voie.x. Nous avons vécu ensemble ces pratiques fluides et j'ai laissé mon incarnation, mes réflexions et la recherche création s'informer de leurs pratiques, de leurs pensées et de l'expérience collective partagée. Je suis extrêmement reconnaissant.e de leur générosité et de leur dévouement à nourrir ce projet. Cette recherche création n'aurait pas été la même sans leur implication.

Nous sommes donc allé.es ensemble, vivre la pratique du Continuum et du Drag auprès d'expert.es pour ensuite les resituer dans un contexte d'exploration créative. En premier lieu nous sommes allé.es faire une séance d'introduction au Continuum avec Linda Rabin. Elle nous a amené.es lors de la séance à aller à la rencontre du concept de fluidité en laissant nos corps le bouger. Elle nous a invité.es à glisser dans le mouvement avec la texture et la signification que ce mot porte pour nous. Nous y avons appris une séquence de sons et de respirations qui nous a ensuite servi d'ancrage pour aller rencontrer un expert fluide plus qu'humain : un étang à Harrington. Cet étang, à ce jour jamais nommé par l'humain, est situé dans le fond du bois du terrain de mon père dans la région de Laurentides, territoire non cédé de la Nation Anishinaabe. Nous nous sommes servis de la séquence apprise auprès de Linda Rabin pour nous mettre en relation avec cette entité matérielle métaphorique du concept de fluidité. Nous l'avons laissé nous guider dans des compréhensions alternatives de ce dernier. En second lieu, toujours avec Soledad et Camille, nous sommes allées à la rencontre d'expert.es de l'art du Drag. Où chacun.e a eu l'occasion de développer une première élaboration de son alterégo Drag et de vivre la transformation de son visage par l'art du maquillage. Soledad Coyoli a été accompagnée dans son processus de devenir Drag Queen, de devenir Soledad Rosas, par Gabriel Dharmoo alias Bijuriya. Camille Renarhd et moi-même avons été accompagné.es dans un processus de devenir Drag King, de devenir respectivement Ti-Mec d'Or et Croque Fury, auprès des artistes Ariane L-Barret alias Velma/Johnny Jones et Meags Fitzgerald alias HercuSleaze. Nous y avons appris les rudiments du maquillage Drag et avons discuté avec iels de leurs expériences afin de mieux situer la nôtre.

Nous avons ensuite mis nos Drags dans divers modes d'interactions à travers le *Keep Performing*©²⁸, une structure d'improvisation non directive et une méthodologie « embodied » développée par Camille Renarhd en 2016 préalablement explorée avec elle durant sa recherche postdoctorale (2021-2023). Cette pratique est une invitation à dissoudre les frontières entre théorie et pratique, et à inventer des manières de penser-crée ensemble. Elle est structurée par quatre temps distincts: un moment de préparation, pratiqué en périphérie d'un espace dit « actif » du *Keep Performing*©, qui consiste en la pratique répétitive, yeux fermés, d'un mouvement de base de Chaoyi Fanhuan Qigong (que Camille pratique depuis 2007); puis un temps de pratique du *Keep Performing*©, qui est une improvisation ouverte ou portée par une intuition de recherche/une question, dont la seule règle, est de ne jamais s'arrêter jusqu'à la fin du temps imparti ; ensuite vient un temps de silence et finalement un temps d'écriture libre. Après chaque pratique, nous revenions ensuite en groupe pour discuter et clore le *Keep Performing*©. Nous avons choisi d'utiliser cette structure d'improvisation pour faire rencontrer Ti-Mec d'Or, Soledad Rosas et Croque Fury, puisqu'elle était connue par l'ensemble du collectif et qu'elle nous servait régulièrement de contenant d'explorations créatives. Cet apport du *Keep Performing*© de Camille Renarhd a facilité l'émergence de nos Drags en relation les uns aux autres et a grandement informé la manière dont nous avons développé l'étape suivante. La troisième phase préparatoire fut une période d'exploration sur quatre jours à *Devenir Corps*, un organisme culturel à but non lucratif qui nous a généreusement accueilli dans son studio à Petite-Nation en Outaouais, territoire non cédé de la Nation Anishinaabe. Nous formions des partitions libres, où nos expériences d'introduction au Continuum et au Drag, ainsi que les mémoires de nos rencontres avec l'étang d'Harrington, ont pu informer et bouger nos diverses conceptions de la fluidité en relation l'un.e à l'autre. Camille et Soledad ont amené leurs expertises et leurs pratiques respectives pour nourrir l'espace créatif et informer un début de dialogue entre le Drag et le Continuum. Nous passons de longues journées, à vivre les pratiques dans des ordres différents, en dialogue les unes aux autres dans un contexte d'explorations créatives et collectives.

Il me semblait important de nommer ces étapes préparatoires à la recherche, puisque l'expression solitaire de la création fut fortement influencée par elles et par la présence et les influences artistiques de Linda Rabin, de l'octopode d'enseignement de Continnum, des artistes rencontrés au Mado, de Camille Renarhd et Soledad Coyolis, de l'étang d'Harrington, de Gabriel Dharmoo alias Bijuriya, d'Ariane L-Barret alias

²⁸ Camille Renarhd a développé le *Keep Performing*© en 2016 durant une résidence au Arts Based Research Studio à l'Université d'Alberta. Elle souhaitait trouver une structure souple pour laisser des questions spécifiques, des matières collectives, émerger du processus créatif dans des échanges horizontaux. *Keep Performing*© est une structure qui est née du désir de créer des espaces collectifs de partage du leadership (Renarhd, 2021).

Velma/Johnny Jones et de Meags Fitzgerald alias HercuSleaze. Car un poisson, bien que solitaire, ne nage jamais seul.

3.6 Les étapes de la recherche - Dialoguer avec fluidité à travers la création solo

En me consacrant à une création solo, j'ai cherché à observer comment le concept de fluidité se manifeste de manière formelle et informelle tout au long du processus créatif.

La première étape de cette recherche a consisté en l'étude de mes journaux de bord personnels rédigés lors des phases préparatoires. Ces journaux ont ainsi constitué la première couche d'information de cette recherche. Dans ces cahiers, j'ai pris soin d'observer les paradoxes, similitudes, différences et contradictions entre les pratiques de Continuum et de Drag. Ce premier jet du processus créatif cherchait principalement à dégager les différentes conceptions de la fluidité, matérielles, conceptuelles et expérientielles, qui apparaissaient lorsque ces pratiques étaient mises en relation. En revenant sur ces écrits, l'objectif était de voir ce qui m'interpellait dans les deux pratiques. Cette étape fut essentielle pour amorcer une réflexion sur la manière dont les diverses conceptions de la fluidité s'entrelacent et redéfinissent les frontières de mon corps, de mes mouvements et de mes identités.

La deuxième étape de ma recherche consistait à développer une hydrologique, en permettant à l'eau et aux discours associés aux pratiques fluides de prendre la place du dramaturge : de laisser résonner les significations des gestes ou des choix créatifs observés avec l'élément eau dans mon processus créatif. L'hydrologique fut davantage utilisé comme un fil de cohérence du narratif de mon chemin créatif. Comme déplié à la section 3.4.1, avant chaque répétition en studio, je prenais le temps d'être en relation et de porter une attention particulière à l'élément eau. En observant les corps d'eau qui m'entouraient dans mon quotidien et en notant mes observations sous forme d'écriture, de dessin ou de photos, j'ai pu documenter comment ces interactions avec l'eau ont influencé mes réflexions et ont affecté les logiques du processus créatif (voir Figures 4.1 à 4.4, 4.8, 4.11 et 5.1). Cette approche, élaborée tout au long du chapitre 4, me permettait de développer des connaissances émergentes sur la fluidité par l'observation et une coexistence consiente et volontaire. J'observais la fluidité de l'eau à la fois en tant que phénomène physique et en tant que sujet théorique, dramaturgique et performatif. J'ai eu l'aide pour cette recherche de gouttelettes de condensation ruisselante sur le bord de tuyaux, des archives aquatiques de mon passage dans la douche, de mes larmes, de l'eau que je fais bouillir pour cuisiner, de l'eau de la fontaine de l'UQAM contenue dans un sac de plastique, dans ma bouteille d'eau et dans une grande bassine, de celle dont s'abreuve mes plantes, mon chien et mon voisin, de ma salive, de l'eau chaude de mon bain, de la pluie agrippée sur mes bottes, de

celle tombée dans mes cheveux, de celle laissée à s'évaporer dans l'entrée du 840 Cherrier²⁹, de l'eau qui glisse dans l'égout de la rue devant chez moi, de l'étang du parc Lafontaine, de l'eau du concombre de ma salade, l'eau que je recrache lorsque je me brosse les dents et bien d'autres corps d'eau qui ont habité mon quotidien lors de la recherche.

La troisième étape de la recherche consistait à observer, sur une échelle de temps plus large, l'évolution de ma pratique. Ce, afin de déplier comment le processus d'incarnation de ces deux pratiques fluides a informé mes processus identitaires et créatifs. J'ai donc retracé dans mes récits de pratiques, mes sensations, l'évolution du processus créatif et les transformations identitaires qui ont eu lieu pendant mes répétitions. Je me suis attardé.e plus particulièrement sur les liens qui furent tissés entre mes expériences corporelles, mes choix créatifs, l'information apprise par l'observation de l'eau et le dialogue observé entre les pratiques. J'ai choisi de ne pas figer à l'avance la forme de cette création. La question « Qu'est-ce qui émerge de la rencontre du Drag et du Continuum ? » devait être orienté par les expériences vécues et l'évolution du processus. La présentation publique de la recherche pouvait ainsi prendre la forme dont elle avait besoin : un espace performatif, un exposé PowerPoint, un atelier, un manifeste ou même une grande mascarade. L'important était que la forme choisie réponde aux propos. Ainsi, en studio, je me suis permis.e d'improviser à l'aide d'accessoires Drag, tels que le maquillage et les vêtements utilisés dans les phases préparatoires, mais aussi avec des outils créatifs issus du collectif, comme la pédale à boucle et le micro que Soledad m'avait montré à utiliser et des structures inspirées par le *Keep Performing*©. Je reviendrai plus en détail sur le processus de création au chapitre 4. En gardant la forme ouverte, j'ai ainsi laissé le processus créatif se révéler sans préjuger de résultat ni exigence de finalité. Il s'agissait d'observer comment ces deux pratiques se mettaient en dialogue, d'aller à la rencontre de leurs espaces de croisement et leur complicité dans l'élaboration d'une forme.

²⁹ Adresse du Pavillon K de l'UQAM, Département de danse.

CHAPITRE 4

Le processus créatif hydrologique - Fragment de récit de pratique

L'observation et la co-présence avec l'entité eau a joué un rôle clé dans le développement d'une hydrologique de création. La conceptualisation d'une logique créative fluide m'a permis de construire du sens et de visualiser autrement la notion de création.



Figure 4.1 Archive d'observation de l'eau. Le ménisque d'eau tirée par la formation de bulles dans une fraque du Parc Lafontaine. Prise le 3 octobre 2024. Crédit Photo : Mathi LP

J'ai entre autres observé que l'eau porte une capacité à épouser les formes qu'elle rencontre, à se transformer tout en maintenant une cohérence (Schwenk, 1982). Cette observation m'a aidé à saisir les dynamiques sous-jacentes de ma démarche. Au cours de la création, je me suis rendue à l'évidence que l'hydrologique était d'abord une recherche de cohésion entre la théorie émanante de l'observation de l'eau et de la pratique créative plutôt qu'un étalement de faits dans une logique causale. Il m'a été difficile de dire si ce sont les mouvements créatifs de *Lettre d'un poisson solitaire* qui se sont inscrits dans une hydrologique ou si c'est l'hydrologique qui s'est élaborée à partir de cette dernière. Je reste sous l'impression qu'ils se sont alimentés mutuellement, sans trajectoire directe et ont créés une cohérence dans le narratif de la création. Ainsi, l'hydrologique fut davantage utilisé comme un parapluie de cohérence du narratif de mon cheminement créatif. Elle fut le témoin de la fluidité des relations entre l'idée abstraite et les mouvements concrets du processus créatif. Elle m'a aidée, tout au long de la recherche à faire sens et à me laisser glisser dans une logique plus qu'humaine où les détours sont devenus une grande partie du chemin d'élaboration.



Figure 4.2 Archive d'observation de l'eau. Le mouvement de l'eau sur le capot d'une voiture et sa capacité à conserver ou retourner à sa forme sphérique après la pluie sous l'effet de la gravité et du soleil. Prise le 24 octobre 2024. Crédit Photo : Mathi LP

Lorsque l'eau perd sa forme sphérique sous l'effet de la gravité et cherche à revenir à cette forme par des cycles et des circuits (Schwenk, 1982). Similairement, j'ai aussi observé que chaque phase du processus créatif semblait s'éloigner de son point de départ, mais finissait par revenir au concept principal de la fluidité. Redéfinissant ainsi constamment ses contours de ses délimitations (voir section 4.1 et 4.2). L'observation de l'interaction de l'eau avec diverses surfaces a également nourri ma compréhension du rôle des résistances et des forces extérieures dans le processus créatif (voir section 4.3). La rencontre avec le contexte de la recherche ainsi qu'avec les résistances rencontrées se sont révélées être des opportunités d'ajustement et de réinvention, permettant à la création d'être nourrir de chaos gestationnels (voir section 4.5). Les résistances et le contexte ont obligé des détours nécessaires et une réorientation constante tout en maintenant une relation cohérente avec ses fondements (voir section 4.6).

L'eau répond à des rythmes à la fois spatiaux et temporels (Schwenk, 1982). Cette description d'observation de l'entité eau m'a permis de faire des parallèles entre les contraintes académiques et les exigences imposées par le processus créatif (voir section 4.4). Ces contraintes n'ont toutefois pas limité la fluidité de la création. Elles lui ont plutôt permis de se structurer tout en étendant ses capacités d'ajustements et de transformations. Cet hydrologique a ainsi été un fil conducteur pour développer une recherche création en perpétuelle évolution et capable de se réinventer au fil des relations qui l'ont traversé.



Figure 4.3 Archive d'observation de l'eau. De gauche à droite 1- La formation d'une bulle d'air à la suite de l'assouplissement d'un tourbillon d'eau dans une bouteille. Prise le 15 octobre 2024. 2- L'écoulement d'une fuite d'une borne fontaine le long d'une craque de trottoir. Prise le 18 octobre 2024. 3- Un tissu travaillé par l'eau stagnante à la suite d'une grande pluie. Prise le 29 octobre 2024. Crédit Photo : Mathi LP

J'ai décidé d'illustrer cette recherche par six phénomènes qui ont émergé de cette hydrologique de création : la dissolution (voir section 4.1) , la sédimentation (voir section 4.2), la rencontre de la résistance (voir section 4.3), la transgression (voir section 4.4), le chaos gestationnel (voir section 4.5) pour mettre en lumière des phénomènes de réorientation (voir section 4.6) et d'émergence (voir Chapitre 5). Ces phénomènes interagissaient et formaient des cycles qui ont guidé le processus créatif dans son élaboration. Comme une grande respiration non linéaire aux multiples souffles, qui navigue ses rencontres en circulant à travers des états d'orientation, de désorientation et de réorientation. Ces étapes de transformation ne se sont pas suivies nécessairement de manières séquentielles, ni dans un ordre prédéterminé. Les sections suivantes peuvent ainsi se lire dans un autre ordre que celui choisit à des fins d'écriture. L'eau est devenu.e un.e collaborateur.ice structurant.e et organisateur.ice, permettant à la création de naviguer entre résistance et adaptation, attention et intention, chaos et cohérence.

4.1 Dissolution de points de départ unique et visibilité des contextes multiples

Archive d'observation de l'étang :

27-05-2024/ 11h50
L'étang d'Harrington

Ce que tu m'apprends, c'est l'évidence d'être situé.e.

*L'eau calme sous le vent, déposée en lanières d'agitations,
révèle ses températures.*

Chaud, tiède, froid, très froid... Chaud, encore.

*La possibilité de circuler, d'affecter, d'être affectés par les strates de chaleurs. De rencontrer et
de se laisser transformer par les mouvements qui s'y glissent. Comme cette branche qui remonte à
la surface, qui a traversé des états qui ne sont pas que les siens.*

Je ne sais plus ce qui est l'étang, le vent, la lumière ou mon œil.

*Les mouvements s'étendent de la matière aux sens. Là où le geste et la posture se façonnent
mutuellement pour se laisser relier, rallier aux bords de l'eau. Des contours appris, des espaces
sentis aux esthétiques cultivées, apprivoisées, me permettent de me différencier.*

*L'eau de l'étang cultive mes sens. Elle crée une sensorialité qui est propre à ceux qui prennent
le temps d'être avec elle.*

Je ne me connais ainsi qu'à ces côtés.

Les sons se lient aux textures du paysage.

*M(L)es sens prennent volume. Le territoire m'habite avec plus de fluidité que la locomotion de
mon corps qui trébuche et apprend encore comment s'y déposer.*

Je m'étampe dans la mousse

Des traces

Tresser le temps à même mon corps

L'éloge de bricolages usés des tempêtes. L'étang, s'est tissé un rivage.

Que connais-tu de la fluidité ? De ses paradoxes, de ses états, de ses élans ?

Un fleuve de désir abstrait émane des relations qui font le paysage.

*Un espace qui s'est fait engloutir par les frontières floues des temps stratifiés, des corps
enchevêtrés qui s'y logent. Un espace où ma disgrâce et mes déjections se mêlent à la vie.*

*Déroutant sûrement un processus en cours et créant des petits chaos gestationnels, des deuils et
d'autres possibles. De quoi fais-je partie ?*

D'un humus chaud ?

Le bout de mes pieds froids

L'urine qui s'échappe vers la mousse.

Assoiffé.es.

Le castor était ici, laissant derrière lui une scission à polir, à éroder. Le temps s'en chargera.

Tout comme l'eau qui se dilue, s'étend dans son environnement, crée des liens et porte le potentiel de prendre multiple direction, le processus créatif a vite abandonné l'idée d'un point de départ unique pour reconnaître la multiplicité d'évènements et de contextes qui forment l'émergence de la création. Sortir d'une linéarité d'étapes précises pour travailler davantage en superposition de couches d'expérience, a permis de visibiliser les liens que la création entretient avec les multiples contextes sociaux, politiques et personnels qui la font. Ainsi, loin d'avoir une origine figée ou précise dans le temps, la création s'est nourrie d'un continuum de points de départ situés dans des préoccupations plus ou moins larges qui habitaient mon corps lors de la recherche et opéraient des choix en réorientant mon attention. Les fondements de *Lettre d'un poisson solitaire* étaient ainsi sans cesse redéfinis. Les préoccupations de mon corps fluide ont fait participer les lieux, le contexte social, les étapes préparatoires et mes expériences personnelles au tissage des mouvements de création. Ces interactions réinventaient sans cesse de nouveaux points de départs qui, sur un temps prolongé, ont élargi le réseau de réflexions de la création.

N'aillant pas de forme prescrite ni de point de départ précis, *Lettre d'un poisson solitaire* est devenue ce processus de recherche englobant ma transformation personnelle, le dispositif performatif qui en a émergé, ainsi que le tressage de réflexions politiques qui en découle. Cette recherche s'est révélé comme la création d'un processus réflexif par la pratique d'un corps fluide qui englobe et déborde de la formalité de sa présentation.

4.1.1 Le Contexte du studio - Jeux de pouvoir dans l'invisible

Fragment de récit de pratique 1.1 :

1-09-2024/ 8h42

Studio K3320 du 840 Cherrier à Tiohtià:ke, Mooniyang, Montréal.

- *Je suis entré.e dans le studio un peu étourdi de toutes ces explorations personnelles et collectives faites en phase préparatoire de recherche. Je me demande où commencer, comment réinvoquer les expériences de ces pratiques? Que sont-elles et à qui sont ces mémoires? Quels discours les traversent? Qui parlent à travers elles?*

Un processus solitaire non dépourvu de relation de compagnonnage.

Je pense à Soledad et à Camille avec qui j'ai passé beaucoup de temps en studio, à mes acolytes créatifs qui m'ont informé, inspiré et reformé. J'ai beaucoup de reconnaissance d'avoir pu construire mes expériences en relation aux leurs. Je sens leur présence s'exprimer à travers mon corps.

Où est-ce que je me situe?
Qu'est-ce qui m'active ?
De quoi est-ce que j'ai besoin ?

D'où partir ? Point de départ ou point de fuite ?

Lors de la recherche, c'est l'espace studio prêté par l'UQAM qui a fait office d'incubateur. Cet emplacement, loin d'être anodin, a définitivement orienté le déroulement de la création. L'espace autour de moi était vide et, pourtant, déjà chargé de connotations. Il a été pensé et construit pour les pratiques somatiques et la danse dite contemporaine : pour leur pratique créative, pour leur éducation et pour le perfectionnement de leurs disciplines. Loin d'une neutralité esthétique, le studio a participé activement à l'esthétique présumée « préculturelle et transhistorique » des somatiques dont parle Doran George (2020). Offrant un cocon, suspendu hors des intempéries humaines et plus qu'humaines, cet espace choisit à malheureusement exclu une forme de sensualité quotidienne et des formes de pluralité plus qu'humaine de la recherche. Le studio m'a cependant permis une certaine aisance de travail. Sans lui prétendre des qualités de neutralité ou universellement sécuritaires, cet espace a réduit les interférences sensorielles et m'a offert une certaine intimité de création pour plonger en profondeur dans mon corps. Je reconnaissais toutefois que, par défaut, je me suis mis.e en position de supériorité vis-à-vis l'élément eau et que je me mouvais dans une sensualité anthropocentriste. Il m'a donc fallu étendre mon attention à l'invisible qui habitait l'espace et à comment ces fantômes orientent l'expérience même de mon corps et de ses relations. Dans cette création, j'ai utilisé l'espace studio comme un cocon d'incubation d'attention à la sensation, comme un espace d'invocation des paysages rencontrés dans les phases préparatoires et un espace de pratique pour raffiner un entraînement attentionnel. Je me suis très rapidement rendu à l'évidence que seul le contexte de création de cette recherche ne facilitait pas la décentralisation de l'humain de mon processus créatif. Cela me poussait toutefois à travailler avec l'invisible, les mémoires, les silences et les fantômes qui l'habitent et qui habitent mon corps. Le studio est devenu un espace de tension entre les codes esthétiques des dominations historiques qui l'on construit, et les possibilités de transformations par l'invisible qui l'habite.

Lors de mon entrée en studio, j'avais amené avec moi un contenant de plastique pour y contenir de l'eau. Ce choix brusquait le romantisme de faire de l'élément eau un allier de création dans une posture post-humaniste féministe. Mon propre jugement face à cette action aurait pu faire bifurquer la recherche dans un autre lieu pour interagir avec l'entité eau hors des murs de l'institution. Cependant, la pratique du Continuum s'exprimait déjà en moi et me rappelait à l'humilité de se présenter tel que je suis : aux premiers pas de mes réflexions post-humanistes et empreintes d'immaturités humaines. Comme Linda Rabin (2019) le répète

souvent : il faut faire confiance au processus. J'ai donc simplement observé ma proximité au pouvoir et son impact sur ma relation avec l'entité eau.

Fragment de récit de pratique 1.3 :

1-09-2024/ 8h42

Studio K3320 du 840 Cherrier à Tiohtià:ke, Mooniyang, Montréal.

- *J'ai amené avec moi un grand sac transparent rempli d'eau.*
- (...)
- *Un espace aseptisé et mon/ma collaborateur.ice dans un sac, j'écoute la dissonance.*

Au cours de ma recherche, l'observation de ce débalancement de pouvoir m'a offert une perspective sur les dynamiques de pouvoir implicites à nos environnements et comment elles façonnent les relations qui y prennent forme. La collaboration avec l'élément eau, dans un contexte où l'humain domine, a éveillé la conscience des dynamiques inscrites dans la matérialité même d'un espace de pratique. C'est précisément dans ce point de départ d'une écoute de l'invisible que la rencontre entre le Drag et le Continuum a trouvé un terrain pour entamer un dialogue : une écoute attentive de ce qui échappe à l'œil et à ce qui se trouve au-delà de la surface et de l'évidence des choses. Être seul.e dans le studio ne signifiait donc pas une rupture avec mes collaborateur.ices des phases préparatoires ou des communautés qui ont forgé ces pratiques. C'était plutôt une mise en évidence de l'invisible qu'offrait de manière radicale l'espace studio. Ce qui m'a poussé à prendre conscience de l'importance des relations qui ont fait cette recherche, des influences de Camille Renarhd, de Soledad Coyoli, de Linda Rabin, de l'octopode d'enseignement de Continuum, des artistes rencontrés au Mado, de l'étang d'Harrington, du groupe de mentorat et des artistes accompagnant.es Drags. Le studio est devenu un lieu où les absences et les présences se sont entremêlées : un carrefour qui connectait mes expériences des phases préparatoires et celles de mes collaborateur.ices à celles présentes. Ici, à un des points de départ du dialogue, ce sont les mémoires des relations, les histoires qui ne sont plus racontées, les énergies silencieuses et les résonances subtiles, qui ont ouvert de nouvelles perspectives sur le déroulement de la création. « D'où partir ? Est-ce un point de départ ou un point de fuite ? » (voir Fragment de récit de pratique 1.1 p. 55). Peut-être les deux, car chaque exploration et chaque geste, étaient à la fois une réponse à une communauté de savoirs et une ouverture vers de nouvelles relations potentielles, avec ce qui émerge dans l'instant. Ce qui s'est créé par la suite n'était jamais seulement personnel, mais des actes en relation, des explorations qui s'étendaient bien au-delà des frontières du studio.

Fragment de récit de pratique 1.2 :

1-09-2024/ 8h42

Studio K3320 du 840 Cherrier à Tiohtià:ke, Mooniyang, Montréal.

« *Qu'est-ce qui est déjà là?* »

- *Je me le répète plusieurs fois.*

Ce dialogue entre le Drag et le Continuum dans l'invisible qui habite mon corps et l'espace studio ne s'est toutefois pas fait sans friction. Dès que j'ai posé les pieds dans cet environnement familier, j'ai rencontré les premiers débalancements de pouvoir dans les capacités d'expressions entre les deux pratiques que je suis venue explorer. Le Continuum connaissait bien cet espace. Le studio a longtemps été mon terrain de jeu, un espace d'introspection et de rencontre de l'intime avec d'autres praticien.nes. La pratique du Continuum exerçait donc une certaine autorité dans cet espace : elle m'a immédiatement invité à m'ancrer dans la sensation, à m'allonger au sol, à prêter attention à ma respiration, à me laisser aller à ce qui m'habitait. Un des fondements du Continuum est de porter attention aux sensations présentes dans le corps afin d'éveiller la conscience d'être fait par le mouvement : qu'il n'y a pas de vie sans mouvement. Prenant parole aisément dans l'espace, les fondements du Continuum ont initié le dialogue. Ils me rappelaient que l'expérience se situe dans le processus et que l'espace de création réside dans ce qui est déjà présent. À travers le temps, ces fondements ont orienté le flux créatif dans un rythme lent aux couleurs de l'attention spécifique qu'invite le Continuum. Le point de départ de l'expérience en Continuum n'est jamais fixe, il est toujours en mouvement et en relation avec l'instant qui se présente (Rabin, 2019). L'expérience que j'ai de cette pratique m'a mise à l'écoute des relations changeantes entre les voix des pratiques, les choix créatifs et leurs contextes. Initiant ainsi une conception de *Lettre d'un poisson solitaire* où l'attention à ce qui est présent prime sur un déroulement chronologique.

Le Drag était bien plus jeune dans ce studio. Il a d'abord été l'expression d'une performance dans un bar et dans une relation avec un public immédiat. Lors de la recherche, l'expérience de mon corps de la pratique du Drag a dû faire son entrée dans le studio, de façon « solitaire » et avec une énergie différente de ce qu'il connaissait, ainsi qu'avec une audace qui ne pouvait se reposer sur l'approbation d'un public. L'art du Drag, un mouvement de transformation sociale ancrée dans une communauté qui porte un fort aspect performatif, a dû se confronter immédiatement aux repères plus familiers du Continuum : un studio vide. Le Continuum, s'est déployé lentement à partir de ce qui était, alors que le Drag, cherchait à se faire une place en brusquant la performance dans cet espace qui n'a pas été pensé pour lui. Ce n'était toutefois pas une bataille de pouvoir, mais un jeu de réajustement, une tension créative où chaque pratique cherchait à se reconnaître dans l'espace

et à négocier son rapport avec l'autre. J'étais curieux.se de voir où ce jeu de prise de parole, allait amener la recherche.

Le type d'écoute attentive du Continuum m'a amené à penser à structurer les répétitions pour m'assurer que le Drag avait le temps et l'espace d'émerger à son rythme. Lors de mes premières explorations de Continuum, je prenais souvent des pauses pour ouvrir mon attention et rester réceptive à me laisser surprendre par ce qui inviterait le Drag dans la conversation : laisser le Drag se familiariser avec le contexte sans volontairement rebalancer l'espace en projetant ce que je pensais « équitable ». Comme le suggère la philosophie du Continuum, j'ai travaillé à partir de ce qui était présent. Dans ce cas-ci, à partir de ce débalancement de confort entre les deux pratiques dans l'espace studio. J'ai attendu activement et patiemment que le Drag trouve sa porte d'entrée dans le Continuum. À chaque mouvement, de façon consciente, je créais de l'espace dans mon expérience, pour questionner si le Drag, ici, était interpellé. J'ai observé qu'en navigant l'espace avec la philosophie d'écoute sensible du Continuum, mon corps pouvait répondre, réagir et se transformer de manière engagée, et écouter plus activement les besoins des pratiques pour permettre le dialogue.

En partant de la constatation d'une différence dans leur proximité au pouvoir, j'ouvrais des portes, ici et là pour la parole du Drag. En donnant du temps, sans forcer l'émergence de ce dernier, j'ai senti que la définition même de ce que pouvait être le Drag s'élargissait et que ses prises pour prendre la parole se multipliaient. Sur le long terme, cette attitude d'écoute des potentiels dialogues des deux pratiques m'a permis d'assurer une circulation de leur prise de parole. Ce, sans les restreindre à une fusion « équitable » de façons volontaire ou prescrite. Ce processus m'a démontré que la transformation de la relation ne résidait pas seulement dans une prise de conscience passive du débalancement de capacité à s'exprimer des pratiques dans l'espace studio ni dans ma capacité à répondre activement à cet enjeu. Elle passait par l'observation et l'écoute active des dynamiques. La relation entre les deux pratiques devenait susceptible d'être réorganisée selon la manière dont je me rendais disponible, selon ce à quoi je portais attention et surtout à la façon dont j'y portais attention : à ma posture d'écoute. La prémisse du Continuum de ne pas être dans un mouvement volontaire m'a invité vers une écoute affectée et engagée de la mise en dialogue.

En traversant ce processus d'écoute du dialogue entre les deux pratiques, j'ai changé de mode d'action par rapport à l'inconfort de ma proximité au pouvoir vis-à-vis à l'entité eau. J'ai compris que ce n'est pas en cherchant à aplatir ou à nier les hiérarchies existantes que je pouvais les contrer. C'était à la fois en reconnaissant les capacités des pouvoirs à circuler et mes capacités à créer l'espace et le temps nécessaire au mouvement de transformation des dynamiques de se faire. Il devenait évident que pour créer une relation

avec l'entité eau, je devais entamer une réappropriation et une introspection de mon rôle dans la mouvance des dynamiques qui nous relient. Non en mettant l'eau sur un piédestal et en m'effaçant de ma condition d'humaine et de la société anthropocentriste dans laquelle je m'inscris. Mais en prenant un pas de recul pour écouter et développer mes capacités à répondre plutôt qu'à agir, tel que l'invite la philosophie appliquée qu'est le Continuum. Il me devenait évident que les dynamiques entre les pratiques n'étaient pas figées, qu'elles se rencontraient, tout comme je rencontrais mon rapport à l'eau en studio. Il me fallait me laisser façonner par l'interaction des pratiques et celui du contexte créatif en restant à l'écoute de la circulation des pouvoirs. En cultivant cette posture d'observation attentive et en débutant chaque moment de création par l'écoute, j'ai appris, au fil de la création à jouer un rôle plus actif dans la manière dont je participe aux dynamiques d'échange entre les pratiques ainsi que dans ma relation avec l'élément eau.

4.1.2 L'entente des pratiques - la célébration d'un être pluriel

C'est dans le dialogue entre « l'attention ouverte »³⁰ du Continuum et l'idée de « célébration identitaire » du Drag qu'un autre espace créatif s'est ouvert pour étendre la recherche dans un ancrage transformatif plus personnel.

³⁰ Bonnie Gintis (2007), compare l'état « d'attention ouverte » du Continuum à l'état attentionnel qu'on aurait en regardant un ciel étoilé : si l'on fixe l'endroit où l'on pense qu'une étoile fera son apparition, nous risquons de manquer tous les phénomènes qui l'accompagnent et même peut-être le moment de son surgissement.

A state of open attentiveness would be conducive to the receptivity necessary to see and experience something new. If you stare at any one place you think a star will appear, you will most likely miss its emergence, along with all the other things happening in the rest of the unseen sky. It is with wide openness that I ask you to be attentive to your own body. Can you gaze openly, taking his scope of the body as a whole, and wait patiently, without specific expectations, for something new to emerge and capture your attention? This style of inquiry asks for all assumptions to be put aside, to have the willingness to consider the unexpected. (Gintis, 2007, p.1-2)

En Continuum, on invite à ne pas s'attacher à ce que l'on veut sentir et à laisser mourir nos attentes, d'accepter l'imprévisible (Conrad, 2007; Gintis, 2007; Rabin, 2019).



Figure 4.4 Archive d'observation de l'eau. L'eau de pluies s'écoulant dans un égout. Prise le 11 octobre 2024. Crédit Photo : Mathi LP

L'entité eau possède une capacité à se diviser sans hiérarchiser ses parties et à prendre de multiples formes sans perdre sa cohérence (Schwenk, 1982). Cette qualité observée m'a informé sur comment adresser ma pluralité de façon décomplexée dans l'expérience de Continuum et invitée à déhiérarchiser les multiples voies.x qui dispersaient la création et orientaient l'émergence de l'alterégo. Certaines parties de moi organisaient une structure sous la pression de production artistique, d'autres suivant davantage l'idéologie des somatiques cherchaient l'écoute du dialogue sur un plan sensoriel hors de toute forme, dans l'idée d'une « pureté authentique ». Je cherchais parfois simplement à m'exprimer par l'improvisation dansée d'un corps fluide, à être « bien » dans mon corps, ou encore à rencontrer ma « queerness » de manière fluide en revêtant mes extravagances vestimentaires. Parfois, je m'évadais à repenser le monde à travers la danse, à vouloir en écrire un manifeste du corps fluide ou faire de cette création un geste d'intervention sociale. J'ai aussi été confronté.e à saboter mon processus créatif en pointant mes incapacités à « savoir » ce que je faisais.

Ainsi, l'attitude fondamentale de l'attention ouverte du Continuum, une attention qui ne se projette pas dans un futur idéal, mais qui reste concentré sur ce qui émerge au moment présent, à informer les passages possibles pour l'émergence du Drag dans l'espace studio. C'est dans un jeu d'équilibre entre l'intention de laisser émerger l'alterégo tout en portant attention à la sensation de mon corps en mouvement que Croque Fury a trouvé une façon de resurgir d'un espace somatique.

Fragment de récit de pratique 1.11 :

1-09-2024/ 8h42

Studio K3320 du 840 Cherrier à Tiohtià:ke, Mooniyang, Montréal.

- *Les pratiques se sont entendues sur un point de départ : la célébration de l'attention à la sensation.*
- *Le processus d'émergence du Drag passait par une forme d'introspection sensorielle où j'ouvrais mon attention et observait quelles parties de moi s'exprimaient. Je suivais cette émergence, cette prise de parole d'espaces sensibles qui m'habitaient : une voie.x performative, sensuelle, et/ou politique. Se procéder m'a amené à me défaire d'une idée préconçue de ce que pourrait être mon Drag, et davantage m'ancrer dans un processus de devenir Drag que dans l'idée de faire du Drag.*

Fragment de récit de pratique 1.6 :

1-09-2024/ 8h42

Studio K3320 du 840 Cherrier à Tiohtià:ke, Mooniyang, Montréal.

- *Croque Fury veut l'attention, le carnage, la scène et paradoxalement, il veut rester honnête, présent, attentif à ce qui existe. J'imagine que tout ça fait déjà partie de moi.*

« Activer une présence »

- *Je laisse ses mots résonner dans mon corps, comme la réverbération d'une goutte d'eau tombée sur un lac tranquille. Jusqu'où iront-ils ? Que bougeront-ils ? Quels événements feront-ils remonter à la surface ? Les multiples versions de Croque Fury se percutent comme un fond d'étang perturbé par un mouvement de surface. Négociant le calme des mémoires profondes.*

Il ne s'agissait pas de chercher un sens ou une signification préexistante à l'apparition de Croque Fury dans l'espace studio. Je cherchais à m'ouvrir aux sensations qui émergeaient progressivement au fur et à mesure de mon engagement dans le processus créatif. J'avais cette idée que, dans cette recherche j'allais « devenir » eau ou que j'allais « dragger » l'élément lui-même. J'avais même mis des tissus bleus de côtés et acheté du maquillage de cette même teinte. Ce qui s'est avéré totalement hors propos puisque le dialogue avec le Drag avait pris corps dans la philosophie du Continuum et du mouvement de l'eau plutôt que dans l'esthétique de ces dernières. Mon alterégo ne s'imposait plus comme une identité préconçue, mais se manifestait, se dévoilait, en réponse à l'attention à la sensation. À l'instar de la philosophie appliquée du Continuum, mon corps n'était pas un lieu où j'imposais une idée ou une forme définie : j'étais un espace fluide et vivant, où l'intention du Drag s'ajustait constamment à l'attention aux sensations. Chaque voie.x qui m'habitaient pouvaient prendre la parole à travers Croque Fury. Déviant ainsi mes préconceptions de l'émergence d'un l'alterégo stable, presque conçu comme un personnage vers un canal de ma pluralité.

Le studio, le sac d'eau, la lumière, les sons, les mémoires qui habitent mon corps, les objets dans le studio et toutes mes sensations, devenaient des acteurs dans cette dynamique d'émergence de Croque Fury. L'attention à ces éléments ouvrait petit à petit un champ d'écoute fin, qui permettait à l'énergie de l'alterégo de se révéler dans sa pluralité. Croque Fury prenait forme davantage comme une énergie ou une incarnation plurielle en perpétuelle évolution. Il me paraissait évident qu'il devait être façonné dans l'instant et nourri par l'interaction.

Éventuellement, l'idée que mon Drag devait être forgé dans le moment présent m'a détaché de l'idéal de la forme que prendrait ma recherche, de l'idée même d'aboutir quelque part. Il me fallait explorer l'idée d'être un processus : laisser mon alterégo et la forme de la recherche se dessiner à partir de ce qui est présent. Le Drag devenait en relation au Continuum, l'expression de ma singularité plurielle dans le moment présent.

Fragment de récit de pratique 1.7 :

1-09-2024 / 8h42

Studio K3320 du 840 Cherrier à Tiohtià:ke, Mooniyang, Montréal.

- *La pratique du Continuum me susurre une interrogation fabulatrice à l'oreille : si ma respiration a une telle influence sur l'eau du sac, comment l'eau qui respire la terre par son attraction à la lune m'affecte, me bouge et m'oriente ? Une question à laquelle je n'ai pas besoin de répondre, car je constate instantanément un changement de perspective sur mes sensations. Comme si j'avais ouvert une porte qui m'offrait une vision plus vaste sur ma respiration, sur mon identité d'humaine. Je ne contiens plus d'eau, le sac de plastique n'est plus un contenant, je ne suis pas fait d'eau : l'eau m'habite. Je suis un véhicule de l'élément eau qui voyage à travers divers corps, divers temps. Les voie.x du Continuum en relation avec l'eau qui respire sur et dans mon ventre, m'offre alors une nouvelle perspective sur le concept d'identité : un corps pluriel où de multiples identités coexistent sur diverses dimensions.*
- *WOW ! Ok...this is scary and exciting*
Un sentiment de vertige à pouvoir être à la fois multiple et étendu me renverse l'estomac, excite mon sexe, m'ouvre l'arrière du crâne et me détend la mâchoire... mes pieds disparaissent. Le Drag s'invite alors à la conversation et m'invite à célébrer chacune de ces identités : je suis humaine, je suis eau, je suis artiste, je suis à l'écoute, je suis écoutée, je suis contenant, je suis contenue, je suis un être vivant, je suis morte, je respire et je suis respiré. J'existe sur plusieurs temps, passés, présents, futur. Touste responsable de mon identité.

À plusieurs reprises, au cours des moments passés en studio dans la pratique du Continuum, un glissement identitaire s'est opéré et a décentré ma notion d'identité humaine, pour devenir eau, microbes ou bactéries

que je suis. Cela offrait un champ de possibles au Drag pour un « devenir autrement »³¹ (Halberstam, 2011). La pratique du Continuum en relation avec l'élément eau me permettait de déconstruire l'idée d'un sujet autonome et stable, en m'invitant à ressentir mon corps comme un lieu de rencontre entre divers éléments et forces, à l'intersection de la sensation et de son extrapolation. En résonance avec le Continuum, l'alterégo Drag devenait un vecteur d'affirmation de multiplicité, où mon corps n'était plus seulement humain, mais aussi eau, terre, feux, air, éther et énergies. À divers moments lors de la pratique de Continuum, je ne me réduisais plus à une identité humaine stable, mais me reconnaissais comme un véhicule d'identités plurielles, d'éléments plus qu'humains en constante transformation : tantôt fascias, mycélium et/ou constellation. Cette ouverture à une multiplicité identitaire où mon corps pouvait être à la fois contenant et contenu, humain et plus qu'humain, déstabilisait mes catégories identitaires parfois jusqu'à la désorientation dans mon propre corps. Dans cet espace, l'élément eau m'a enseigné une sorte de rééquilibrage de mon pouvoir attentionnel. En respirant avec l'eau, un rapport au monde moins centré sur l'humain s'est déplié dans mon corps. Cela avait pour effet de dénouer les attaches rigides de mes identités : j'étais l'eau qui traverse un temps plus large. Mon corps était un véhicule dans un chemin de transformation beaucoup plus long que celui de mon expérience humaine. Ce changement de perspective identitaire a permis paradoxalement de me défaire d'un complexe de cohésion et de me mettre à l'action comme un être trans-historique en devenir. À ce moment, je ne pouvais plus percevoir la sensation comme un territoire figé ou exclusivement humain. La sensation devenait un champ infini de possibles, un territoire de devenir où rien n'avait besoin d'être cohérent en permanence pour former un tout, ou pour être éphémèrement véridique. L'observation de l'eau, encore une fois, fut mon enseignement dans cette réalisation.

Mes sensations devenaient alors des histoires que je pouvais réécrire à chaque instant, en fonction de ce que je vivais, sans chercher à ancrer leur perception dans une vérité absolue. Je pouvais déplier ces multiples dimensions sans craindre de leur faire défaut. Mon corps devenait un lieu d'expression de mes dimensions qui échappaient trop souvent à mon orientation produite par mon identité d'humain.e.

³¹ Devenir autrement est une traduction libre de « Unbecoming » issu des écrits de Jack Halberstam dans *the Queer Art of Failure* qui invite à repenser la conception de nos identités en prenant des détours d'un modèle de devenir prédéfinis par les cultures normatives. Chez Jack Halberstam, le terme « unbecoming » joue sur une double signification : d'une part, ce qui est « inconvenant » ou « déplacé » au regard des normes sociales, et d'autre part, un mouvement de désidentification, une manière de « cesser de devenir » selon les trajectoires imposées par l'ordre hégémonique. Halberstam propose de dépasser le simple écart esthétique ou de comportement, mais de refuser activement un devenir normatif tel que prescrit par les scripts de genre, de réussite ou d'identité stable. Ce processus dissident, forcément perçu comme inadéquat, devient ainsi une stratégie critique qui embrasse l'échec, le détour et l'indécence comme formes de résistance. Au cours de la recherche j'utiliserai « devenir autrement » pour traduire le concept de « Unbecoming » de Halberstam.

Fragment de récit de pratique 1.8 :

1-09-2024/ 8h42

Studio K3320 du 840 Cherrier à Tiohtià:ke, Mooniyang, Montréal.

- *Je suis cette entité fluide qui glisse à travers le temps qui forme, déforme et informe les corps que je rencontre.*

Dans ce processus de reconnaissance de mes multiples identités par l'expérience somatique, le Drag agrémentait cette invitation à affirmer ces multiplicités que je suis hors de la pression d'une permanence. Le Drag m'offrait l'espace dont j'avais besoin pour me défaire de l'idée d'une « vérité » figée des sensations humaines et élargissait ainsi mon champ des possibles d'affirmation identitaire au plus qu'humain. Comme l'a dit Linda Rabin (2019) lors d'une pratique de Continuum, en plaçant notre expérience dans une dimension plus vaste du vivant : « We are not as important as we think we are ». Dans cette recherche, j'ai progressivement abandonné l'idée d'une vérité absolue d'une identité cohérente, invitant une forme d'humilité de ma condition d'humaine à se joindre à un sentiment de détente de mes propres impositions de contraintes identitaires. Le Drag et le Continuum, ensemble, invitaient à la fois à prendre conscience de ce qui m'habitait et à embrasser les fabulations³² qui me façonnent. Ces pratiques fluides en dialogue m'ont permis de glisser doucement vers une vision plus nuancée de moi-même ainsi que du monde que j'habite et qui m'habite. À ce moment de la création, j'ai aperçu de manière très abstraite un flux possible : un enchevêtrement d'histoires et de relations en devenir, un récit que je compose en temps réel avec le monde.

Fragment de récit de pratique 1.9 :

1-09-2024/ 8h42

Studio K3320 du 840 Cherrier à Tiohtià:ke, Mooniyang, Montréal.

- *Je sent le mouvement de mon corps et celui de l'eau dans le sac posé sur mon ventre. Respirer avec l'eau dans le sac... Une simple respiration, un simple mouvement. Je sens mon souffle déplacer l'eau. Chaque petit mouvement de mon corps, même imperceptible, la fait vibrer. Elle déjoue mes attentes et réinforme mon corps sur mes habitudes de mouvement, sur mes habitudes de respiration.*

L'eau déplace mon souffle, ma respiration...elle déplace ce qui me met en vie

³² Donna Haraway (1985) a approfondi la notion de fabulation en réfléchissant dans ses écrits au rôle de la fiction dans la transformation des narratifs dominants de l'histoire et de la science. L'idée de reconfigurer, réimaginer et subvertir les narratifs dominants des imaginaires collectifs pour mettre en lumière diverses visions du monde a été explorée par les théories féministes comme des manières de faire ressurgir les perspectives des voix marginalisées par les discours dominants. C'est dans cette optique que j'emprunte ici le terme de fabulation d'Haraway pour l'amener sur un plan plus personnel et identitaire. Davantage pour réfléchir les narratifs et les discours dominants internalisés et laisser la pluralité de voix qui m'habitent s'exprimer.

- *L'eau, contenue dans le sac, répand son poids sur mon ventre au rythme de ma respiration. Ce qui m'invite à observer comment l'air qui pénètre mes poumons influence mon corps et ma relation à l'eau.*

Je laisse l'eau me respirer un moment, adapter mon mouvement, s'adapter à l'air qui circule.

- *Je suis chaque version de moi-même, chaque expérience vécue et le drag m'invite à les célébrer, à les laisser prendre voie.x.*

Fragment de cahier de bord de Continuum :

17-03-2020/ 11h45

Studio 303 à Tiohtià:ke, Mooniyang, Montréal.

*Qu'est-ce qui est déjà là ?
Qu'est-ce qui se transforme ?
Qu'est-ce qui est évident ?
Qu'est-ce qui est nouveau ?
Qu'est-ce qui est inconnu ? (Rabin, 2019)*

Fragment de récit de pratique 1.10 :

01-09-2024/ 8h42

Studio K3320 du 840 Cherrier à Tiohtià:ke, Mooniyang, Montréal.

- *Le Continuum m'invite à suivre un chemin : là où il y a de l'espace. Des permissions s'installent pour permettre d'étendre mes fabulations, pour permettre le mouvement identitaire.*
La voix d'Elisabeth³³ : « Take what you can to enter the river, the image, the sound, the rhythms, the sensation, the breathing, and all that interfere. »

Dans cette recherche sur la fluidité à travers les pratiques du Drag et du Continuum, chaque moment en studio était simultanément un moment d'écoute, d'affirmation et de dissolution des attentes, une invitation à se redéfinir à chaque nouveau souffle, nouvelle idée et nouvelle sensation qui surgissait. Dans la réflexion de la création, il me devenait évident que l'important n'était pas de produire ou de contrôler le mouvement créatif, mais un peu à l'image du *Keep Performing*© de Camille et des procédés d'improvisation faite en phases préparatoires, d'établir un espace, un contenant pour laisser les transformations s'opérer. Le processus par lequel la forme se dévoilerait devenait la recherche, devenait la rédaction de la *Lettre d'un poisson solitaire*.

³³ Elisabeth Osgood-Campbell (2024) était l'une des enseignantes de l'octopode de Continuum à OMEGA institute (2024). Elle est aussi la directrice exécutive de l'Association Internationale de l'Éducation et de la Thérapie du Mouvement Somatique (ISMETA)

Il me fallait faire confiance au processus qu'une fois observé de loin, ce projet porterait un sens plus clair qui était indétectable à ce point-ci de la recherche. En Continuum, on propose de faire confiance au processus, et de porter attention à la fois à la globalité et aux sensations locales. En Drag, chaque impulsion, désir, fantaisie, vulnérabilité dévoilée est une opportunité de célébrer l'être que nous sommes. Ainsi guidé par la philosophie de ces deux pratiques, chaque exploration, tentative, ou instant d'incertitude était une opportunité d'explorer une nouvelle manière d'être, une nouvelle manière de me percevoir et de me représenter. En m'ancrant dans la sensation, avec la confiance du Drag, je me suis détaché de l'idée d'une cohérence absolue. « Faire sens » devenait davantage une affaire d'ancrage dans la présence que de la création d'une logique de progression rationnelle. Enfin, dans ce point de départ plus personnel de la recherche où j'ai perçu un changement de posture de création et de confiance dans le processus, je me rendais compte que la création d'un solo avec le concept de fluidité n'était pas un acte d'expression de ma vision de ce dernier, mais que *Lettre d'un poisson solitaire* était le témoignage d'un processus d'un devenir fluide.

4.2 Superposition, Sédimentation et Stratification // (Layering) – Dialogue entre le fond et la surface

Fragment de récit de pratique 2.6 :

05-09-2024/ 9h46

Studio K3320 du 840 Cherrier à Tiohtià:ke, Mooniyang, Montréal.

- *J'aperçois l'empli dans le coin. Croque Fury cherche sa voie.x, il a besoin d'un levier, j'ai besoin d'un retour, de répondre à quelque chose de plus tangible que les fantômes...
Je branche le micro et la pédale à boucle que Soledad m'a montré à utiliser. Je suspends le micro au plafond pour libérer mes mains, m'étends au sol... encore... et le laisse pendre juste au-dessus de ma bouche.
Un simple « humming » fait frémir mon corps, et s'articule avec l'électronique.
Je suis eau, mon souffle cyborg.
Mes sons répondent, une vibration travestie.
Dans mes expires, j'entends la mer, je suis³⁴ l'image. Le souvenir de l'eau plus tôt contenu.e et posé.e sur mon ventre me reviens. Ok c'est parti!
Je commence la séquence apprise auprès de Linda. Ces sons et ces respirations familiers voyagent loin dans mon corps. Un voyage profond.
La main de Camille flotte dans l'eau de l'étang.
Mon souffle s'empile et s'imbrique dans les mémoires et les histoires de mes collaborateur.ices
Les chants de Soledad se faufilent un chemin jusque dans mon ventre.
Y étaient-ils encore ?*

³⁴ Dans son amour des mots, Linda Rabin utilise souvent lors de séance de Continuum « je suis le mouvement » en superposant les significations des verbes « être » et « suivre » de manière à inviter le-la participant.e à s'identifier à son mouvement et simultanément à se laisser inviter par lui. Cette formulation à double sens réverbère dans mon expérience de la pratique.

*La séquence de Continuum qui fut, s'évade dans la forêt lointaine et toujours présente. Leurs sons résonnent sur plusieurs temps, dans divers lieux.
Le familier et la découverte sont assis à la même table : le « je » et le « nous », le passé et le présent, la construction et la déconstruction, l'authentique et l'imagination. Un speed dating
Les couches de l'expérience se déplient, sillonnées par mon souffle
Camille, Soledad, l'étang, la forêt
Je me demande où iels sont présentement, quelles vibrations les animent encore ?
Informer, déformer et former ensemble
Vous m'habitez
Merci mes ami.es !*

Un autre espace de dialogue entre le Drag et le Continuum fut dans la résonance de leurs procédés respectifs de superposition de couches. Ce dernier était à la fois un point de convergence et de différence entre les deux pratiques. C'est-à-dire qu'il était présent dans les deux pratiques et qu'il se manifestait différemment.

Le Continuum utilise la répétition d'une même séquence pour superposer diverses couches d'expérience d'un même son, souffle ou mouvement. Ce, afin d'exposer la multiplicité de ce dernier et tenter de dépasser l'emprise qu'a l'Anatomie Culturelle sur la perception de nos sensations. La pratique déplie les potentiels sensoriels et leur permet de se décupler et de se resignifier exponentiellement à travers le temps. Cette utilisation de la répétition de l'expérience est appelée « layering ». Dans l'art du Drag, le procédé de superposition se matérialise davantage dans le rituel de maquillage qui demande plusieurs couches d'ajout des matériaux sec sur gras, de jeux d'ombres et de lumières, pour réformer les formes du visage. L'accumulation de costume participe aussi activement à la manière dont l'alterégo se meut et prend corps. J'ai cependant dans cette recherche moins exploré.e le costume que le maquillage. J'ai pu, à diverses reprises lors des phases préparatoires et d'explorations solitaires, observer qu'il existe un dialogue entre le fond et la surface des procédés respectifs de superposition des deux pratiques. Ces dialogues fonds-surfaces se sont articulés de diverses façons : soit par accumulation, par sédimentation, ou parfois par stratification. Ces mouvements ont participé aux choix des gestes posés dans l'espace studio, à la conceptualisation de la création, et surtout à l'élaboration rhizomique du narratif de mon expérience des deux pratiques.

Lors de la recherche, j'ai structuré mes répétitions sous l'influence du « layering » du Continuum. J'ai utilisé la répétition de tâches prédéterminées dans l'espace : l'observation de l'entité eau, la séquence de Continuum apprise en phase préparatoire, un maquillage Drag, un espace de mouvement dansé et la construction d'un Nuage Sonore³⁵, un procédé développer par Soledad et pratiqué auprès d'*Objets D_Rivés*

³⁵ Nuage Sonore est une pratique de Soledad Coyoli pour créer un paysage sonore. Cette pratique m'a été partagée dans le cadre de notre travail auprès d'*Objets D_Rivés – Collectiva Porosa*. Elle consiste à créer de longues boucles à l'aide d'une pédale de son,

– *Collectiva Porosa*. Je m'étais construit des stations décomplexées de toutes exigences de temps ou de production : une station maquillage, une station pour la séquence de Continuum, une station d'observation de l'eau et une station d'élaboration du Nuage Sonore. Je les traversais à mon rythme dans l'ordre ressenti. J'ai créé une séquentialité de station simplement pour avoir un contenant pour me laisser y vivre une expérience. Parfois, je m'éternisais dans l'observation de l'eau et manquait ensuite de temps pour le maquillage où inversait l'étape du Nuage Sonore et la séquence de Continuum, ou les joignais dans un seul jet d'exploration. À l'image d'une séquence de Continuum, l'idée était de créer un espace pour répéter des expériences en les laissant interagir différemment. Ce, afin de pouvoir me laisser guider par l'écoute du flux d'exploration, tout en assurant une circulation entre les éléments précis de la partition et les voie.x des pratiques. Toutefois, la première étape de cette partition était toujours celle de la « ligne de base »³⁶ de la pratique du Continuum. Cette étape de préparation établissait le paysage corporel et sensoriel duquel la plongée s'élaborerait. Comme « ligne de base » à chaque répétition en studio, je prenais alors le temps d'ouvrir mon attention et d'observer, soit l'entité eau ou encore les sensations de mon corps, parfois les deux, parfois même sans les distinguer. L'emprunt de la « ligne de base » du Continuum me donnait un ancrage dans l'écoute et dans le présent, pour ensuite suivre les voie.x des pratiques et inviter la complexité à se révéler dans leur expérience.

4.2.1 Dissolution & élaboration identitaire

La superposition de couches d'explorations des mêmes stations, informées par la posture d'écoute de la « ligne de base » et de « l'attention ouverte » du Continuum, ne s'est pas élaborée comme une simple accumulation d'expérience mais a plutôt eu l'effet d'une sorte de dissolution identitaire momentanée.

La superposition d'expérience par la répétition agissait comme un prisme qui déployait la multiplication de mes sensations. Comme si, en répétant la même action, le même son, ou le même souffle, dans un nouveau temps, cela créait de nouvelles relations entre les pratiques et les significations de mes sensations. Ces dernières se déployaient à chaque répétition en révélant leur pluralité et leur profondeur. Des éléments présents de la partition, tels un son, une posture, un geste ou un souffle, invoquaient des événements passés qui interféraient dans l'expérience présente. Créant des ouvertures à une multiplicité de devenir. Comme si le passé et le futur, sans être des images précises, pouvaient se manifester simultanément à ce sentiment de

afin de renvoyer ces derniers plus loin dans le temps. Créant ainsi une forme de nuage de son où divers temps de l'exploration remplissent l'espace donnant un volume et une texture différente au temps.

³⁶ La « ligne de base » du Continuum est une première « attention ouverte » afin de situer l'expérience dans notre corps vivant. Elle constitue un moment d'observation où l'on ouvre notre attention à la globalité, sans discriminer les événements locaux pour s'orienter dans le terrain de départ de l'exploration. C'est un moment pour observer ce qui est déjà présent, déjà en mouvement. Ce, afin de sortir l'expérience du mouvement d'une logique d'action vers une logique de réception ou d'accompagnement.

présence. Paradoxalement, plus je répétais la séquence, plus les couches d'expériences se superposaient et plus je cheminais vers une immersion totale dans l'instant présent. L'empilement des expériences dévoilait la complexité de chaque geste posé. Une simple action, ou un souffle devenait un canal vers une multitude de possibilités de mouvement. À travers la répétition, je voyais aussi s'installer une forme de sécurité à naviguer ces possibles et à me laisser aller dans le mystère qu'ils proposaient. Déplier la sensation dans ses potentiels d'actions dans un jeu de répétition, me donnait la permission de prendre des détours pour l'adresser ou la suivre autrement : pour être et bouger autrement. Cela révélait que tous ces chemins alternatifs que je n'emprunte pas, mais qui habitent mes gestes. Ce processus de décuplement de la sensation changeait mes prises, mes références somatiques, voire mes repères d'un sentiment d'être soi. En prenant des détours de mes habitudes de mouvements, je commençais à interagir autrement dans et avec les stations et à établir de nouvelles relations avec les stations. À une échelle sensorielle, informé par la pratique du Continuum, je voyais parfois mes potentiels d'actions se déplier jusqu'à s'évaporer, provoquant un sentiment de dissolution et amenant mon attention dans le micromouvement.

À travers le temps, j'avais l'impression que l'agentivité que je me connaissais dans un studio, se dissolvait pour laisser place à d'autres façons d'être dans l'espace. C'est-à-dire que les décisions prises pour naviguer la partition, n'étaient plus des actes volontaires, mais davantage des réponses sensuelles et engagées de mon corps dans un environnement. Comme si mon agentivité était toute aussi présente, mais n'était plus régie par une volonté d'agir dans l'espace, de poser un geste, ou de composer quelque chose. Elle était davantage influencée par une extrême présence : une réponse cohérente entre mes sensations, qui je suis, et mes actions posées.

Fragment de récit de pratique 3.2 :

14-09-2024/ 9h11

Studio K3320 du 840 Cherrier à Tiohtià:ke, Mooniyang, Montréal.

- *La superposition de couches réinvite le Drag à la conversation. Je me suis dirigé dans une présence qui appartient à d'autres consciences que celles du présent, vers une table où s'étaient maquillage et miroir. Je m'y vois en reflet, comme déformé.e par l'expérience biomorphique du Continuum. Je laisse le peu de savoir que j'ai sur les étapes du maquillage Drag faire office de séquence. Une couche à la fois. J'empile, je déforme et reforme mes traits. Je change les espaces de lumière et d'ombre. Je prends de grandes poses d'observation entre chaque geste. La sensation guide le mouvement de mon pinceau. C'est toujours moi, éclairée différemment... moi autrement... Ici, le Continuum mentore le Drag et déforme sa convenance d'un « beau » maquillage. Le Continuum invite le Drag à transgresser ses propres conventions esthétiques.*

Le maquillage Drag commence par l'effacement des traits du visage, un acte volontaire d'annihilation des repères personnels de notre visage social. Les sourcils sont effacés à l'aide de colle en bâton, un fond de teint épais uniformise la surface de la peau, et l'ensemble des traits du visage est remodelé pour créer une toile vierge sur laquelle pourra s'élaborer l'alterégo. Contrairement au Continuum, ce processus n'a pas provoqué un sentiment de dissolution, mais plutôt de résurgence : un acte de transformation où mon corps devenait un terrain de réaffirmation d'un « moi » ancien. Le maquillage de Croque Fury, bien qu'à chaque fois surprenant, m'évoquait toujours un air de famille. Non seulement je ressemblais étrangement à mon père, mais surtout, les traits de maquillages laissaient une partie d'un.e jeune Mathi refaire surface : une esthétique gothique d'adolescence qui n'a jamais vraiment eu la chance d'exister par peur de faire rire, un visage mi-humain mi-animal sortie d'un univers fantastique auquel j'aurais voulu appartenir ou encore le visage de la « rock star » que je m'imaginais devenir devant mon miroir chantant dans ma brosse à cheveux les chansons de Starmania, Avril Lavigne, Patti Smith ou David Bowie. Ces fantaisies de moi-même qui s'étaient endormies refaisaient surface dans mes maquillages. Ce visage dessiné par l'ombre et la lumière n'était pas un masque, mais quelque part une résurgence de moi-même.

Fragment de récit de pratique 5.2 :

24-09-2024/ 10h45

Studio K3320 du 840 Cherrier à Tiohtià:ke, Mooniyang, Montréal.

- *J'observe mon visage démunie de trait. Effacé par une couche de peau déposée sur la mienne. Mes yeux s'échappent de ce fond beige. De mes pupilles s'évade une présence. Mon menton se lève, provoquant un redressement de ma colonne et l'affirmation d'un autre trait de maquillage sur le bord d'une joue.
Je suis* le mouvement.
Être le trait de maquillage, me laisser (e)mouvoir par mes propres gestes, sentir le pinceau qui glisse sur cette peau qui n'est plus la mienne. Je ne sais plus ce qu'est mon visage.
Fuck it !
Dans l'alternance de gestes de maquillage, d'observation, d'écoute des sons du Nuage Sonore qui font résonner les expériences qui ont précédé, mon corps se transforme. Navigant le temps, mes fonds et mes surfaces.*

Malgré leurs trajectoires apparemment opposées, le simple fait que les deux pratiques utilisent des procédés de superposition de couches a attiré mon attention sur ce phénomène. Elles se sont donc mises en dialogue à travers leurs approches respectives de la superposition et m'ont permis de réimaginer des relations possibles entre la dissolution et l'élaboration identitaire.

4.2.2 Esthétique sensorielle et subjectivisation

Les couches épaisses de matière huileuse du maquillage Drag contraignaient les expressions habituelles de mon visage et les faisaient bifurquer vers de nouvelles façon de bouger, vers de nouvelles expressions. Lors de ma mise en mouvement dansé avec un fond de maquillage, la pratique du Continuum a ouvert mon attention vers les micromouvements de mon visage et ceux de mon corps qui bougeaient pour supporter cette découverte expressive. Ces gestes presque invisibles s'opéraient pour accompagner le changement d'expression de mon visage. J'en sentais les réverbérations jusque dans la façon dont mon pied rencontre le sol. En ouvrant mon attention, j'ai senti une réorganisation du reste de mon architecture corporelle qui s'est avérée porteuse de sens. Comme si cette nouvelle manière de bouger mon visage, affecté par les couches de maquillage, obligeait le reste de mon corps à se réorganiser autrement qu'à son habitude: à changer de posture.

De retour à la station maquillage, réciproquement, en dialogue avec le Continuum, les traits de pinceaux n'étaient plus guidés par l'idée préconçue de ce que l'alterégo devait avoir l'air, mais par une sensation vécue dans le moment présent et émergentes de l'expérience somatique. Près de l'image de ce que décrit Hubert Godard (2013) à propos de la fonction haptique, où nos gestes et notre perception sensorielle sont indissociablement liés. En amenant mon attention sur l'interaction entre la sensation et le geste posé, j'ai observé le façonnement de ma subjectivisation: j'étais témoin par la sensation du processus de transformation par lequel je me reconnaissais comme un sujet fluide. Ce, dans un mouvement de circulation entre la superficialité visible et les profondeurs sensorielles. Dans cette démarche, les diverses esthétiques de maquillage devenaient des témoins de mon vécu somatique : des archives de ma sensorialité et de la manière dont l'alterégo, dont une partie de moi, s'élaborait et se formait à travers mes gestes posés et mes sensations (voir Figure 4.5).

Dans la pratique du Continuum, nous avons souvent recours à des imageries fluides, telles que celles de l'eau, des créatures marines, comme la méduse, ou encore des métaphores empruntées à l'embryologie et à la biologie cellulaire. Ces images sont utilisées comme des portes d'entrées et influencent la manière dont nous expérimentons nos corps vivants lors de la pratique. Elles permettent de donner forme à des sensations souvent difficiles à saisir, ainsi qu'à ancrer des expériences sensorielles abstraites dans des représentations significatives pour le/la praticien.ne. Comme le rappelle souvent Linda Rabin (2019) lors de ses enseignements, la métaphore, l'anatomie et l'imagerie mentale ne sont pas des vérités absolues, mais des outils permettant d'ouvrir des portes vers l'expérience ressentie de notre corps vivant. En offrant ces métaphores ancrées dans une philosophie d'un corps fluide, le Continuum déploie une esthétique de la

sensation singulière qui évolue dans un espace où rien n'est tout à fait vrai ou faux, où chaque sensation peut devenir significative dans l'expérience du corps. En jouant avec les métaphores, cette pratique offre une manière de penser le corps comme un terrain d'élaboration et de dissolution constante de ses significations. Comme expliqué à la section 2.3, il ne faut pas oublier qu'en adoptant cet imaginaire précis issu de formes de vie dites naturelles, les significations qui émergent des corps sont orientées par la pratique et ancrent nos sensations dans une perspective d'un corps fluide où le genre, la culture et la classe sociale n'est pas nécessairement prise en compte dans l'expérience sensorielle. L'intervention du maquillage Drag dans la pratique de Continuum a introduit une dimension esthétique différente des images aqueuses et organiques dont j'avais l'habitude dans mes expériences de Continuum. Le maquillage Drag n'a pas seulement changé l'apparence de mon visage, il en a aussi modifié la perception des textures des sensations de mon expérience somatique. Comme si en changeant la façon dont je me percevais superficiellement, il y avait aussi une légère bifurcation de mes perceptions sensorielles. Il m'est difficile de décrire précisément ce changement sensoriel subtil, mais j'y ai vu des microchangements dans mon rapport à la douleur, au plaisir, à l'inconfort et au confort. La symbolique devenait aussi parfois une embuche à l'émergence d'une sensation. Sans complètement me déraciner de ce que je connaissais du Continuum, ce changement de contexte de pratique a agi comme un décentrement de mes perceptions, un léger changement de ce qui est possible de vivre dans mon corps lors d'une plongée de Continuum. C'était comme une invitation à explorer d'autres territoires sensoriels : à queeriser³⁷ ma sensation. Dans cet exercice, mes sensations et ma façon de bouger ne se déployaient pas dans un système clos ou abstrait, où la culture, les symboles ou les codes sociaux du maquillage Drag étaient mis de côté et séparés de la sensorialité de mon corps. Le dialogue des deux pratiques de fluidité débinarise les sensations vécues dans le corps et ses constructions culturelles. Il m'était évident que mon genre, mon identité d'humaine, affectait l'orientation avec laquelle j'abordais mes sensations.

Ces pratiques en relation m'ont rappelé ma capacité à naviguer entre les différentes couches ou conceptions de moi-même. J'y ai observé par l'expérience de mon corps comment l'interaction entre la sensation, la signification et le geste posés peut faire émerger de nouvelles orientations sur soi, et comment la coexistence de ces diverses dimensions de fond et de surface de l'identité d'un même corps interagissent pour élaborer une subjectivisation. C'est à travers la plasticité visible du Drag et cette ouverture attentionnelle à la

³⁷ « Queeriser » désigne une démarche complexe et multifacette qui cherche à déconstruire, à subvertir ou à questionner les normes. Dans ce cas-ci, queeriser ma sensation implique un processus qui se rebelle contre les normes sensorielles que j'ai internalisées, instaurée par la pratique du Continuum.

sensation du Continuum, tout aussi plastique, que je pouvais vivre ma subjectivisation comme un champ de forces créative de nouvelles orientations.



Figure 4.5 Chronologie de l'évolution de Croque Fury. Prises entre le 1 mai et le 4 novembre 2024. Crédit Photo : Mathi LP

4.2.3 Resignification – Être traversé par le temps

Au cours de la recherche, le principe de répétition d'une séquence du Continuum a invité plusieurs temps à coexister et a permis aux expériences de se resignifier. J'observais que cette superposition de couches s'organisait de façon singulière et de façon imprédictible. Elle réagençait parfois ma subjectivité jusqu'à y inclure une dimension collective.

Fragment de récit de pratique 2.6 :

14-10-2024/ 9h46

Studio K3320 du 840 Cherrier à Tiohtià:ke, Mooniyang, Montréal.

- Je me souviens de leurs dessins, des autoportraits suite à une journée passée près de l'étang où l'on avait répété plusieurs fois la séquence de Continuum. Soledad avait, au fil de la fin de semaine, dessiné son expérience en continuité à la précédente sur une même page, en y ajoutant détails, couleurs et mouvements. Sans même créer de distinction dans le temps. Un continuum de traits dessinait le mouvement de son devenir. Camille avait empilé ses autoportraits sur plusieurs pages. Laissant la transparence de ces dernières réinviter certains éléments du précédent dans le dessin du jour.

(...)

- Je me laisse informer de ces deux façons d'empiler le temps, en me demandant quelle est la mienne : des couches, des distillations, des accumulations, des sédimentations dynamisent mes sens.

Me voici perdu...

encore...dans mon propre corps.

Ivre des temps qui me traversent. La résonance des sons respirés dans le micro me revient dans le corps. Je ne sais plus qui répond à qui, ni à quels temps j'appartiens.

- Bonjour Chaos, on commence à bien se connaître !

Égarés de mes volontés, les sons en boucles projetés dans l'espace semblent prendre soin de mes déplacements. Emportés par mes sens, par mes mémoires.

Les vibrations pénètrent ma chair, me bougent.

À travers tout ce non-sens ou ce sur-sens, j'ai changé d'emplacement.

Me voici déplacé, resignifié par l'ensemble

Au cours du procédé de superposition de la partition, les expériences des phases préparatoires ressurgissaient et j'observais une dynamique de resignification dans ma subjectivisation. C'est-à-dire que certaines composantes événementielles se déposaient comme des fondements ou remontaient à la surface de mon expérience transformant le sujet de pratique et animant diverses perspectives d'un même événement. Une simple nouvelle information pouvait déplacer mes gestes hors de mes habitudes de mouvements, changer la perspective d'un autre événement, en bouger sa signification et ainsi reconfigurer l'ensemble des narratifs qui me composent. Comme un phénomène de sédimentation expérientielle qui, avec le temps,

déplaçait, déposait ou laissait remonter à la surface des événements du passé. Un phénomène vertigineux qui transformait les fondements du narratif de mon expérience : une resignification dynamique d'un moi en mouvement.

L'observation de l'élément eau m'a offert un modèle tangible pour ancrer ce phénomène étourdissant plutôt abstrait de subjectivisation en mouvance. Avant une répétition, j'ai observé un phénomène de sédimentation de particules qui se déposaient progressivement dans le fond d'un contenant. Par la suite, lors d'une expérience de Continuum, mon attention fut attirée par le déplacement des significations sensorielles et la reconfiguration des narratifs de mon expérience somatique par le « layering ». Le dépôt et la résurgence d'événements, de rencontres et de sensations dans mon expérience somatique pouvaient donner lieu à de nouvelles significations des histoires que je suis et qui me font : à des fabulations. Un peu à l'image de l'ensemble de l'écosystème d'un étang qui se réorganise, même de façon minimaliste, à l'arrivée d'un nouvel événement. Je percevais que chaque nouvelle expérience resignifiait, parfois de façon anodine, parfois de manière radicale, la façon dont je me percevais. En d'autres termes, mes expériences sensorielles des stations se resignifiaient en fonction des relations que ses éléments entretenaient avec l'ensemble des couches superposées dans le temps. Mon corps devenait ainsi un lieu d'activation de ces couches de mémoires, qui se superposaient et se sédimentaient en une écriture vivante des histoires que je suis.

Ce phénomène de sédimentation s'observait aussi sur le plan de la création. Il a remis en lumière un sentiment de « devenir avec » qu'invitaient ces pratiques fluides. Mes expériences des phases préparatoires de la recherche, celles construites en relation à d'autres, se déposaient dans le temps et pouvaient, comme le fond d'un lac, être brassées et réorganisées par un courant à tout moment. Chaque geste, respiration ou son s'ajoutait à un palimpseste de mémoires et de perceptions des pratiques. Les nouveaux événements s'entrelaçaient aux passés et avaient le potentiel de transformer l'écosystème et les dynamiques des significations de mon expérience corporelle. Ces événements se tissaient et se réagençaient comme animés par invocation. Par exemple, les mémoires des séquences de Continuum et des expériences de Drag avec mes collaborateur.ices, Soledad et Camille, en phases préparatoires, s'imbriquaient dans les narratifs sensoriels présents dans la recherche dite solitaire. Je sentais que certains moments partagés avec mes collaborateur.ices s'étaient déposés comme des fondements de mon expérience corporelle. Comme si, avec le temps, certains aspects de l'expérience collective s'étaient sédimentés et refaisaient surface réinvoqués par un souffle, un son, un mouvement ou un trait de maquillage familier. Donnant voie.x à mes collaborateur.ices dans la création. Parfois je sentais mon corps répondre à la voix de Soledad, qui expérimentait le « OA ». Sans littéralement entendre sa voix, les vibrations qui avaient habité ses sons il y a quelques mois au fond de la forêt près de l'étang, s'étaient gravés dans mon corps et informaient mes

gestes posés ou mes logiques de mouvement. Quelque part, je sentais que Soledad, la forêt et l'étang prenaient activement part à mon expérience dite « solitaire » en studio et informaient l'agentivité de mon corps. Ce dialogue entre événements passés et présents rendait visible l'impact de mes collaborateur.ices sur mes transformations personnelles. Ce, malgré l'inévidance de la trace de l'autre dans le visible du studio. Cette recherche avec les corps fluides m'amenait dans un processus hors d'un temps linéaire où les frontières entre moi et l'autre, entre l'intime et le collectif, devenaient poreuses.

Journal de bord de Continuum :

02-07-2024/11h45

Stillwater Studio, Rhinebeck, NY

« Un poisson ne nage jamais seul »

Le processus de superposition de couches de pratiques et leurs interactions dans le temps créait des temporalités alternatives, dévoilant des versions de moi en coexistence qui glissaient et cohabitaient comme des courants d'un même corps d'eau. Formant des assemblages entre des fragments d'expériences présentes et passés. Ce, sans nécessairement les placer dans un ordre chronologique. Ces versions de moi-même s'organisaient de manière flexible pour former une multiplicité de subjectivisation qui ne se restreignait pas à une dimension individuelle.

Cette superposition de temps, où coexiste histoires personnelles et collectives, se concrétisait aussi lors du procédé de maquillage Drag, mais se manifestait d'une tout autre manière. Bien qu'invoquant la présence de mes collaborateur.ices dans mes savoir-faire, l'expérience de mon corps de la superposition des couches de maquillage Drag faisait davantage écho avec ces couches plus profondes d'histoires de la communauté LGBTQ2+ de laquelle est née la pratique. Le maquillage Drag est un long processus qui s'étend à plusieurs heures de travail. À travers la transformation physique de mon visage, je voyais apparaître une interaction entre des couches identitaires genrées profondément personnelles et des couches d'histoires de la communauté qui pratique l'art du Drag. C'est-à-dire que, dans l'apprentissage de ce procéder de revêtements, j'invoquais des cultures queers, leurs révolutions, leurs défaites et leurs revendications en support au rituel de maquillage. Les racines culturelles de cet art s'entrelaçaient à mes désirs et mes propres processus d'affirmation plus personnels qui m'invitaient à rencontrer cette pratique de la fluidité. Ancré dans des histoires d'oppressions et de discriminations des communautés LGBTQ2+, l'art du Drag se manifeste comme une pratique d'affirmation et de revendication du droit à la différence sexuelle ainsi que comme une célébration de la survie de cette communauté. L'art du Drag invite à vivre la flamboyance et l'excentrisme au nom de ceux qui se sont vu.es et se voient encore à ce jour, invisibilisés et opprimés par l'exposition de leurs différences. Ainsi, dans l'idée de travailler avec l'invisible, le processus de maquillage ne pouvait

se réduire à une transformation esthétique. Le geste de maquillage superposait une couche de résistance sociale à celui d'une expression personnelle : un geste de solidarité avec ceux qui n'ont toujours pas la possibilité, en raison de leur situation géographique, économique ou sociale, de vivre leurs identités librement. Le Drag est un art qui travaille sur un plan social, où les marges de la stratification sociale sont redessinées par le trait de pinceau qui se dépose sur le visage qui le pratique. Au fil des répétitions, ce rituel d'application de couches de maquillage a initié des transformations profondes en moi. Au fur et à mesure que la recherche avançait, le temps que prenaient les gestes de maquillage devenait un moment de discussion avec moi-même sur mon rapport à la fluidité de genre, sur mon affirmation dans l'espace public, et de ma relation avec la communauté LGBTQ2+. Ce rituel est devenu plus tard, lors de la présentation de la recherche, un moment de discussion avec le public sur le lien que chacun.es d'entre eux entretiennent avec le concept de fluidité. J'invitais le public à s'exprimer sur ce que ce dernier évoquait pour elleux. Ainsi, le temps imposé par ces couches de maquillages s'articulait comme un espace de transformation personnelle et collective, où de multiples dimensions de la fluidité existaient dans un même espace public.

Paradoxalement, dans ce réagencement constant de l'écosystème de ma subjectivisation, reconnaître la présence de mes collaborateur.ices et du plus qu'humain, tel l'élément de l'eau ou la forêt, dans mon expérience, ne m'éloignait pas d'un sentiment d'être un sujet singulier. Cela le faisait plutôt cohabiter avec le sentiment de faire partie d'une collectivité et mettait mes relations à l'avant-plan de ma subjectivisation. Les principes de superposition des deux pratiques fluides ont rendu visible le réseau de relation dont je fais partie et qui me tisse. Laissant émerger chez moi un sentiment d'appartenance ainsi qu'une resignification de ma subjectivisation comme un être fait de relation. « Devenir avec » se s'agissait pas seulement de vivre côte à côte avec mes collaborateur.ices, la communauté Drag et les corps d'eau rencontrés, mais de reconnaître l'impact de ces rencontres dans mon devenir. De mettre ce qu'elles ont fait bouger chez moi en dialogue avec mes actions entreprises : de faire partie activement d'un réseau plus vaste et collectif de collaboration. Ainsi, l'incarnation d'un corps fluide dans le développement d'un processus de création d'apparence solitaire s'est révélée riche par l'irréductibilité des présences vivantes, visible ou invisible, à un simple espace de coexistence. En impliquant divers procédés de superpositions, les pratiques fluides devenaient des champs d'interaction où plusieurs couches d'expériences vivantes se réformaient : des expériences et des histoires, personnelles et collectives, qui informent les corps qui les bougent.

4.3 La rencontre des résistances.

Fragment de récit de pratique 2.1 :

05-09-2024/ 9h46

Studio K3320 du 840 Cherrier à Tiohtià:ke, Mooniyang, Montréal.

- *Je voyage dans le labyrinthe de mon corps, dans toutes ces mémoires qui me tissent. L'eau s'écoule du sac d'un mouvement délicat. Les résistances s'installent : je ne veux pas être mouillé, créer un déluge dans le studio. Je pourrais déplacer l'eau en inclinant mon corps pour éviter qu'elle s'évade par le coin du sac... Encore une fois, je constate mon pouvoir d'humain.*

Observe-le...

Que protège-t-il ?

Le Drag s'invite par ces mouvements contestataires et m'offre une autre vue sur ces débalancements de pouvoirs et sur mes résistances à enfreindre les étiquettes d'un studio de danse : elles sont des frontières créatives avec lesquelles tisser de nouveaux mondes.

Arghhh, OK !

Et si je prends un autre chemin que m'offre la sensation... succuler la tendresse du déversement.

Arghhh ... cette douceur me donne envie de vomir.

Je prends un moment pour observer cette frontière entre ce qui est viscérale et ce qui est convenablement fluide, désirable ou inconfortable, entre ce qui est permis et la proposition de mon allié de création qui s'écoule à son rythme et déloge mon confort de danseur.euse.

Je laisse mes résistances m'informer sur mes biais inconscients qui activement mon mouvement à « éviter un accident », à ne pas vouloir succomber à la douceur.

À ce moment, je me demande ce qu'est l'accident ? - L'eau qui s'échappe où le contexte « studio » par défaut d'une recherche création en danse.

Le Drag me susurre à l'oreille : transgresse, va vers l'inconnu

Le Continuum me dit : écoute, l'inconnu se révélera

Alors je ne bouge pas, irrité, l'eau s'échappe. J'écoute et transgresse l'entente d'étiquette de l'espace. Iel inonde l'espace sous mon dos comme une caresse érotique qui active le reste de mon corps à se mobiliser autrement. Les frontières se meuvent. Les espaces sous-marins de ma respiration font circuler mouvements et résistances, invitant de nouvelles frontières de l'expérience à émerger, créant de nouveaux passages, de nouveaux paysages.

Même la membrane de ce qui était le sac d'eau devient sujet à transformation, elle accompagne l'expire, la fugue. De nouveaux mouvements s'emparent de moi. Je bouge avec ce qui est présent, avec ce qui n'est plus et avec le déluge qui se fait venir.

Je suis la langue qui humecte mon palais, une algue qui se fait bercer, qui goute l'avant de l'ondulation vertébrale. Un murmure océanique entre les jambes d'une écluse.

L'eau m'inonde

Je suis polymorphe.

Rae Jonhson (2019) et Nkem Ndefo (2019), les hôtes de l'atelier *Embodied Activism* suivie en 2019, y avaient mentionné que « les résistances protègent toujours quelque chose ». Cette phrase a résonné en moi durant cette recherche et fut un outil pour d'observer comment le concept de résistance informait divers plans de la recherche et comment il a activement fait partie de la création ainsi que d'un phénomène de transformation personnelle. Tout au long de la recherche, les résistances sont devenues des repères de transformation. Elles sont devenues des frontières créatrices qui ont proposé des détours insoupçonnés au déroulement prévisible de la recherche. Ces résistances pouvaient devenir soit une contrainte, un contenant ou une ouverture vers l'inconnue. Elles ont mis à l'épreuve les relations entre les corps physiques, créatifs et sociaux et ont mis en lumière les limites capacitaires de transformation.

4.3.1 Fluidité de mouvement et flux de consciences - Ouvrir des possibles par l'expérience somatique

Fragment de récit de pratique 2.3 :

05-09-2024/ 9h46

Studio K3320 du 840 Cherrier à Tiohtià:ke, Mooniyang, Montréal.

- *L'évasion de l'élément eau a amené mon corps à quatre pattes, à un changement de forme. Mouillé, le système sympathique ébouriffé par ce changement de perspective soudain. Une énergie amusée s'empare de moi. Une bestialité s'invite à l'expérience. Ma respiration s'accélère, le Drag crie très fort à l'exagération. Le Continuum répond à l'appel de l'élargissement en offrant un souffle pour alimenter l'expérience qui se présente: le « HU Breath ». L'alternance de l'inspire et de l'expire avec le son « hu » me disperse l'animal. Exposant clairement les limites de mon corps physique par un sentiment d'hyperventilation. Mon attention s'étend à une nouvelle architecture. Au contact de la vibration du souffle, mes délimitations se métamorphosent et me détournent.*
 - *Suivre là où il y a de l'espace pour bouger. Une invitation à me perdre dans mon propre corps. Sans diminuer l'entrée d'air, je détourne les passages de ma respiration dans un moindre effort. De tout petits chemins se frayent pour faire passer l'air autrement dans mes poumons, dans ma gorge et dans mon ventre. Dispersant les mouvements sinueux de ma respiration vers de nouveaux paysages. Ouvrant d'autres frontières, d'autres possibles. Mes jambes respirent. Elles deviennent de la ouate et se reconfigurent aux rythmes de l'air qui me circule. Je suis une explosion en suspens...*

Un doux chaos

Mon corps creuse l'expansion. Une prise de volume biomorphique explore les profondeurs de dimensions encore inconnues.
WOW ... I'm so big ! Party !

Dans le Fragment de journal de bord 2.3 ci-haut, le sentiment de désorientation est né de l'expérience d'une résistance qui surgit sous la forme d'une hyperventilation. Cette résistance indique la limite de mes capacités

et un détour à entreprendre : une réorientation nécessaire de l'expérience somatique qui vient perturber l'expansion attendue. Plutôt que de suivre un chemin logique vers l'élargissement des mouvements ou vers une diminution de la respiration, l'invitation du Drag d'«exagérer» m'invitait à explorer de nouvelles densités de mes volumes internes. Ce phénomène de réorientation à la suite de la désorientation provoquée par une résistance, s'est manifesté à plusieurs reprises durant la recherche. La rencontre avec les résistances provoquait souvent un sentiment de vertige et de déstabilisation qui m'invitait à devoir changer mes repères et ainsi me réorienter différemment. En déviant mon attention vers de nouvelles délimitations, j'expérimentais une perte de repère dans mes logiques d'abord de l'expérience.

Sur un plan somatique, les résistances se sont manifestées par de l'inconfort, des blocages sensoriels ou des angles morts dans l'expérience somatique. Lors de la pratique de Continuum ou de séances dansée, il y avait parfois des espaces sensoriels littéralement inatteignables par l'attention. Presque comme disparues de la cartographie de mon corps. La résistance pouvait aussi se manifester comme mon incapacité à rester dans l'expérience, distrait.e par les tracas du quotidien. Parfois même l'apparition d'imageries manifestait une résistance, limitant l'expérience à un symbolisme réducteur de la pluralité des sensations vécu.

Journal de bord de Continuum :

02-09-2024/ 11h45
La Chapelle de Val des sources, QB

Passer par son être grenouille.

Peser ses mots sans rien dire.

Écouter.

Ces voix dans ma tête.

Être présent.e.

Merci - non merci

Revenir à vouloir s'en laver, à apprendre d'elles.

Que crient- elles à travers tous ces mots ?

Un serpent me sort de la bouche.

Humide et tendre.

Je suis à la fois l'être phallique qui me sort du ventre et l'humidité qu'il rencontre.

Ma langue se baigne dans l'intérieur de mes joues avec délectation.

Soif.

Elle goute le fer- la chair- celle qui me fait, celle qui me pénètre, celle que je suis.

Ça ne dure pas longtemps avant que les remords me reprennent,

que les hontes me dévorent.
Quoi absorber de cette sensualité soudaine,
résorber de cette apparition d'Éros dans l'expérience de mes malêtres.
À un moment, je me suis senti à ma place,
entre la terre, mes hontes et mes désirs

Les résistances expérimentées lors de la pratique de Continuum devenaient la plupart du temps, une invitation à rester un moment supplémentaire dans l'évènement avant de continuer le voyage sensoriel. La résistance venait ainsi créer une frontière pour rediriger mon attention vers un détail, une sensation, une partie de moi plus silencieuse ou timide d'expression. Je constate que, dans cette pratique, si j'écoutais mes résistances comme des alliées, plutôt que d'en avoir peur, elles m'indiquaient qu'il y avait une étape d'écoute patiente avant de continuer le chemin, avant la transformation du mouvement. La pratique du Continuum a grandement aidé Croque Fury à apprivoiser ses résistances physiques lors du mouvement dansé. À l'image de la philosophie du Continuum, la gestuelle de Croque Fury portait des qualités fluides et expansives. Chacune de mes limites capacitaires, lors de ma mise en mouvement, devenait alors une opportunité à trouver d'autres formes de circulation. Par exemple, si mon genou ne pouvait pas plier plus loin sans se disloquer, afin de pouvoir rester dans une forme de fluidité sans couper le mouvement, j'ouvrais mon attention à la globalité du corps et cherchait des passages là où il y avait de l'espace pour bouger : je réorganisais mon flux autour de cette résistance. La question n'était jamais quels mouvements faire, mais comment les faire. La résistance, ici, me protégeait d'une blessure, elle n'était pas nécessairement un obstacle. Si j'ouvrais mon attention à la globalité de mon corps, la résistance me proposait simplement de prendre un détour, déplaçant Croque Fury vers des qualités de mouvance hors de ses habitudes. La résistance proposait ainsi divers besoins de temps et de conceptions d'espaces corporelles pour me permettre de travailler à l'intérieur de mes capacités. Mon mouvement s'imbibait de moments de pauses vivantes, d'observation de mon intégrité en mouvance, pour reconfigurer les espaces possibles de passages. Cela mettait en lumière la notion de « momentum » de la fluidité. Cette rencontre avec mes résistances physiques a mis en lumière les variations de temps nécessaire pour chaque rencontre de sensation.

Les résistances m'offraient, en plus d'une fluidité somatique, l'opportunité de reconfigurer mes capacités à faire circuler mon l'attention. Créant ainsi, à partir d'une fluidité somatique, une fluidité d'attention ou de conscience. Je sentais, au cours des répétitions, à force d'écouter les résistances présentes dans mon corps, je changeais de perspectives, je développais des qualités d'attentions plus fluides. En éduquant mon corps à écouter ses résistances, je sentais mon attention s'ouvrir et s'élargir pour écouter autrement les mouvements créatifs possibles de *Lettre d'un poisson solitaire*. Ainsi, à partir de l'expérience somatique, la

notion de résistance m'a aidé, sur un plan créatif, à me réorganiser constamment en relations à ces dernières. Mon attitude ne cherchait pas à persuader un passage, mais à m'adapter aux contraintes.

4.3.2 Fluidité du processus - S'inscrire dans un système dynamique

Sur un plan conceptuel, j'ai aussi observé des résistances à me défaire de mes préconceptions de ce que la fluidité évoquait pour moi. Un attachement à une certaine romantisation de la fluidité où tout devait glisser, s'emboîter parfaitement dans une sensibilité délicate de l'espace. Cependant, comme dans la vie, des interruptions s'imposaient dans la création. Parfois, par l'apparition d'un employé de l'académie qui devait passer dans le studio durant un enregistrement du Nuage Sonore, d'autres fois par une toux qui s'échappait d'un fond de poumon, ou encore par une batterie déchargée. J'avais tendance à vivre ces interruptions avec frustration et recommençait l'exploration en cours en portant une forme d'anxiété de manquer de temps de répétition pour créer quelque chose de dit fluide. Finalement, en me basant de ce que j'apprenais sur le plan somatique de mon rapport à la résistance, je me rendais compte que ces événements ouvraient d'autres possibles d'évolution de la création. Mettant en lumière que la fluidité ne s'établit pas sans obstacle, sans détours, ni sans résistances et qu'elle est davantage une attitude, une qualité, une posture, voire une énergie, que quelque chose à représenter. En appliquant cette posture fluide, j'ai commencé à prendre le temps pour de courts échanges ou un partage de vécus avec les employés qui coexistaient dans le lieu de travail. Ces moments « d'interruptions » qui n'en étaient plus rendaient visible le travail de l'écosystème humain qui permet cette recherche création. L'adoption de cette posture fluide, issue de ma compréhension somatique de la notion de résistance, a ainsi permis l'infiltration du contexte vivant dans le flux créatif. L'accident de fond de poumon, ma toux, a infiltré la trame sonore permettant de visibiliser et rendre audible dans la création l'écosystème vivant qui supporte mon souffle, ma voix et mon mouvement. Finalement, à partir de cette posture fluide, j'ai pu observer mes résistances conceptuelles d'une création « fluide » et étendre les possibles de la création pour y inclure une dimension macro et micro du contexte de création. Ce processus de reconnaissance des systèmes dans lesquels je m'inscris et que je suis a rendu, une fois de plus, transparent le fait que mes décisions artistiques, l'esthétique de création, mes explorations et le vécu de mon corps font toujours partie d'un contexte.

4.3.3 Résistance et internalisation

Comme établi précédemment, le Drag est un acte de résistance sociale dans l'espace public. En travaillant le Drag hors d'un lien récursif avec le public, j'ai pu observer comment l'internalisation de certaines normes de beauté orientait l'émergence de Croque Fury. En constatant l'évolution de mon alterégo lors des phases préparatoires et durant la recherche, j'observe qu'il y a des codes, des traits, des façons d'être avec lesquelles je suis plus confortable de transgresser que d'autres. Par exemple, quand mon Drag tombait dans les

caricatures masculines machistes et grossières, je ne ressentais aucun plaisir ni fierté de faire cet art. Sans disqualifier ce genre de Drag que j'apprécie regarder et qui a sa place dans les politiques en jeux de cette forme d'art, je sentais que cette représentation de genre ne faisait pas partie de Croque Fury. Le Drag étant un art rigoureux de plaisir et de fierté, je ne pouvais pas transgresser mes résistances à certaines formes de masculinités, si je voulais rester dans le plaisir et la fierté de mon Drag. Je constatais que, lorsque je transgressais ces résistances, vite les voix de critique interne s'élevaient. Je constatais aussi que Croque Fury était toujours « propre » : il restait fidèle à une esthétique soignée et maîtrisée. Même s'il était confortable à déplacer le concept de beauté hors d'un genre prescrit, il conservait cependant une rigueur dans son apparence. Ses lignes étaient franches et la poudre ne se répandait pas de manière aléatoire. Il craignait la dévalorisation et résistait à l'idée d'être perçu comme désordonné. L'émergence de mon Drag par l'écoute de mes résistances a révélé mes désirs et mes attachements à certaines internalisations des cultures normatives de présentation dite convenable par les normes sociétales qui invitent à la clarté.

Extrait de présentation :

08-11-2024/ 18:37

Studio K3320 du 840 Cherrier à Tiohtià:ke, Mooniyang, Montréal.

Croque Fury se maquille:

- *Moustache ? Pas de moustache ?*

Public :

Moustache !!!

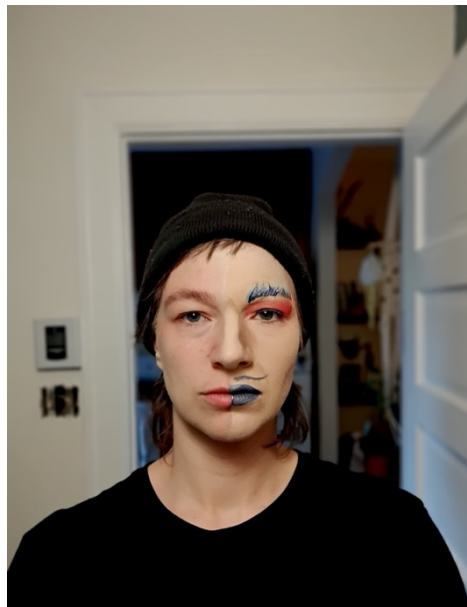


Figure 4.6 Croque Fury au retrait de la moitié de son maquillage. Prise le 1er juin 2024 en phase préparatoire. Crédit Photo : Mathi LP

Le Drag m'a incité à défier les normes de genre, mais, comme le souligne Halberstam (1998), il n'échappe pas à la reproduction de certaines normes de beauté. Parallèlement à l'émergence de Croque Fury, le Continuum offrait un cadre pour explorer comment ces normes, internalisées au fil du temps, se manifestaient physiquement dans mon corps. Le dialogue entre ces pratiques créait un terrain d'expérimentation où je pouvais non seulement me libérer de certaines contraintes sociales genrées, mais aussi écouter la manière dont ces normes prenaient corps en moi : comment je les incarnais, les négociais et parfois les subvertissais. Le dialogue entre la pratique du Continuum et du maquillage Drag a fait office d'une forme d'entraînement à reconnaître mes internalisations des exigences esthétiques des cultures dominantes sur un plan somatique et expérientiel. Le Continuum m'offrait la permission d'arrêter et d'écouter le trait de pinceau qui se prononçait, d'écouter ce qui l'active et de questionner pourquoi mon geste se pose d'une certaine manière et ce qu'il évoque ou signifie pour moi. J'observais d'ailleurs que les maquillages élaborés à la suite d'une séquence de Continuum étaient moins portés à reproduire les standards sociaux de beauté ou de norme genrées. Le Continuum m'offrait un bassin pour diluer, dissoudre certaines internalisations de l'anatomie culturelle dont parle Émilie Conrad. Le Drag, par le graphisme du maquillage, me permettait de voir comment je pouvais me resignifier aux détours de ceux qui ne me convenaient pas et que je portais par défaut. L'alternance entre ces deux pratiques me donnait l'opportunité de rencontrer l'internalisation de valeurs, de pouvoir rentrer en dialogue avec elles et d'observer comment elles impactaient la manière de me représenter dans l'espace publique.

4.3.4 Travailler avec les résistances vers des possibles résilients

L'eau contenu.e dans le sac s'écoulait et transgressait les frontières établies par la main humaine. Son mouvement adaptatif m'a offert un modèle pour observer comment mes résistances peuvent rediriger la création ainsi que mes processus de transformations personnelles. En observant l'eau, je voyais la rencontre des résistances autant somatiques, créatives que conceptuelles devenir une invitation à réinventer des parcours prévisibles. À l'image des enseignements de l'entité eau, la notion de résistance réorientait les mouvements et les flux de consciences que je suis. Autant en Drag, qu'en Continuum, qu'au contact de l'entité eau, mon corps a appris à changer de perspective, à se réorganiser, à le faire en relation à son contexte et à se réinventer face à l'adversité. En observant mes résistances et en interrogeant le rôle de ces frontières, j'ai vu ces pratiques dites fluides déployer une forme de résilience chez moi. En pratiquant, j'ai l'impression d'avoir développé la faculté à faire de mes résistances des moteurs de transformation dans une attitude qui me permettait de reprendre de l'agentivité dans mon expérience face aux obstacles rencontrer. La résistance est ainsi devenue de l'information pour développer un terrain d'élaboration de ma résilience.

States and experiences of resilience have us feel more of ourselves and more connected to ourselves... like we can more easily rest inside of our own skins. It allows for more, rather than less, sensation, emotion, and aliveness, but it is not overwhelming. Resilience tends to be both calming and invigorating at the same time. It usually connects us more to others, to our environment, and to lend or spirit. (Haines, 2019, p.195)

Cette citation de Staci K. Haines, chercheuse et militante du somatique pour la transformation sociale, décrit la résilience comme un état intérieur qui nous permet de nous sentir plus en harmonie avec nous-mêmes et plus connectée à notre propre expérience. En pensant avec cette autrice, j'ai visualisé la résilience comme intrinsèquement liée à la responsabilisation de mon mouvement face à mes résistances. Plutôt que de chercher à échapper à l'inconfort, je me suis engagé dans une démarche d'écoute des résistances, de ralentissement et d'observation consciente de ce qui se joue autour et à l'intérieur de moi. Je m'y suis repositionné.e physiquement, j'y ai changé.e de perspective et réajusté.e mes relations. J'ai appris à m'activer en réponse à mon environnement en m'ajustant à ses mouvements pour mieux me situer dans un ensemble dynamique. En pratiquant la fluidité, je sentais que ce qui était avant perçu comme des obstacles devenait des portes pour élargir mes possibles dans le respect de mes capacités.

4.4 Transgression, dé-identification & redefinition

Fragment de récit de pratique 2.4 :

05-09-2024/ 9h46

Studio K3320 du 840 Cherrier à Tiohtià:ke, Mooniyang, Montréal.

- *Un chaos précis s'empare de moi. Je me perds dans mon propre corps, nourrissant ce fragment qui aime le désordre et la tempête.
Coque Fury rit et se nourrit de cette expansion sensorielle qui transforme son corps en cavernes de possibles. Un mélange d'excitation, d'étonnement, de fascination devant la puissance du mouvement qui s'empare de moi.
Comme si je n'étais plus, trop ou pas encore
Croque Fury se reconnaît dans cette affection pour le Chaos, pour l'exagération de l'impossible et la succulence de l'éros. J'ai l'impression qu'il essaye de sortir, mais est intrigué par l'écoute de la sensation proposée par le Continuum. Elle semble lui servir à émerger autrement qu'à son habitude.
Croque Fury connaît le « Lipsync », la présentation formelle et travaille à partir d'un espace de projection réverbérer dans un miroir, un « Selfie », ou un public.
Il est face à l'inconnu, à lui-même, à moi-même.*
- *La patience du Continuum me sert à trouver d'autres portes d'entrées dans l'espace performatif. Tirailé entre performance et authenticité, mon corps entrelace deux épistémologies sensorielles. Ces deux énergies semblent se battre. Et pourtant, elles se reconnaissent et cherchent à cohabiter dans le Chaos*

...

Une cohésion s'installe.

R e c e v o i r , d i g é r e r , a g i r , o b s e r v e r , p e r f o r m e r .

L'expansion qui habite mes poumons commence à se transposer à l'espace devant moi que mes yeux, bien qu'ouverts depuis un certain temps, commencent à peine à voir.

L'une de mes plus grandes craintes, au cours de cette recherche, était de trahir les pratiques ou d'en fausser leur sens. Bien que je ne m'attendisse pas à ce qu'elles restent indifférentes à leur rencontre, j'ai pris soin de ne pas les transformer au point de les effacer au profit de leurs interactions. J'ai toutefois observé qu'il m'était nécessaire de transgresser leurs frontières d'identification et d'ouvrir des espaces de friction pour mettre à l'épreuve leur étanchéité et ainsi leur permettre de se redéfinir en relation. Il m'a fallu abstraire leur définition et lâcher prise sur leurs fondements pour voir s'opérer un réagencement chaotique et laisser apparaître la forme de leur dialogue.

4.4.1 Fluidification dichotomique - Authenticité et Performance

La transgression des frontières des pratiques a permis de déjouer une fausse dichotomie entre les discours d'authenticité du Continuum et la notion de performance du Drag. C'est d'ailleurs ce qui a permis l'émergence d'une forme hybride de présentation de la recherche à mi-chemin entre la performance, l'atelier pratique et l'espace de réflexion. Sans chercher à complètement redéfinir les limites des pratiques, j'y ai trouvé quelques espaces de déstabilisation de cette fausse dichotomie. C'est en réinvitant l'exercice du Nuage Sonore de Soledad que la peur de « mal représenter » les pratiques s'est le plus manifestée. Cet exercice de boucle récursive a offert un contenant pour que les pratiques puissent se rencontrer sur un terrain plus équitable tout en déstabilisant leur définition. En apprenant à cohabiter à même l'expérience de mon corps, il me devenait parfois difficile de les délimiter et d'en voir leur dialogue. Il m'a fallu accepter de me perdre et de jouer avec les frontières qui les différençaient afin de permettre leur rencontre et de laisser émerger la richesse de leurs différences.

Le Continuum, tel que décrit plus haut, ne se définit pas comme une pratique de voix, mais plutôt comme une pratique de mouvement où les sons sont adressés davantage comme des vibrations sans visée une esthétique de formes soignées. En mettant l'accent sur la notion d'écoute de la sensation plutôt que sur la performance de sons, de souffles et/ou de mouvements, cette pratique vise l'expérience d'une forme « d'authenticité organique ». C'est à sa rencontre avec le Drag que les sons du Continuum ont révélé leur dimension performative camouflée par les discours essentialistes de la pratique. Lors de la pratique du Nuage Sonore les vibrations n'étaient plus choisies uniquement en fonction de leur expression

d'une authenticité intérieure et personnelle tel que le voudrait le Continuum, et n'étaient pas non plus une performance vocale de pure composition. En s'organisant de manière dynamique à travers trois boucles récursives, les sons du Continuum révélaient leur aspect performatif. Leur émergence était nourrie par leur capacité à naviguer entre trois différents états de performances de composition du Nuage Sonore qui se déroulait sur une période de 30 minutes, habité par une boucle de dix minutes se répétant à trois reprises (voir l'hyperlien de la Figure 4.7). Le Nuage Sonore entrelaçait ainsi trois couches de performance. La première était simplement la séquence de Continuum exécuté en position étendue au sol: des sons bruts exécutés sans déroger des fondements de la pratique. Pour la deuxième je me déplaçais à genou, mon corps à la verticale, répondant à la première couche en harmonisant les tonalités des sons. Dans cette deuxième couche, je délogeais légèrement la pratique vers un espace plus chanté tout en restant en cohésion avec la philosophie fluide du Continuum d'écoute et de réponse à ce qui est présent. La troisième boucle se créait une fois à la table de maquillage où je chantonais *A Fish on Land* (2009) de Lhasa de Sela³⁸, en ajoutant une couche de travestissement, sans répondre à la trame sonore. Par besoin des étapes de maquillage, les sons de pinceaux, de poudre, de déplacement d'objets et de toux s'empilaient aléatoirement dans le Nuage Sonore. La voix volontaire et le geste involontaire s'imbriquaient l'un dans l'autre. Ainsi, l'authenticité ne résidait plus dans la pureté d'un mouvement, d'un souffle ou d'un son, mais dans ma capacité de me perdre dans l'expérience des trois couches et de naviguer entre ces espaces performatifs au croisement de l'attention et l'intention.



Figure 4.7 [Montage vidéo de la superposition des trois couches du Nuage Sonore lors de la présentation. Captation vidéo : Philippe Poirier. https://youtu.be/Kmoh7QGJzO0?si=sn2wajn23LILK4dG](https://youtu.be/Kmoh7QGJzO0?si=sn2wajn23LILK4dG)

³⁸ Lhasa de Sela est une artiste de la musique et poète américano-mexicaine qui a vécu et grandement participé à la vie artistique de Tiohtiàk:e, Mooniyang, Montréal, avant de décéder en 2010. Ses mots et sa musique ont contribué à mon désir de poésie et son influence continue d'accompagner mes créations, mes danses et mes écrits.

Le Drag a lui aussi rencontré une frontière performative à transgresser lors de l'élaboration du Nuage Sonore. Dans une tentative de mise à nu du Drag et dans le désir de rencontrer le concept de « ligne de base » du Continuum, Croque Fury se présentait d'abord dans l'espace performatif sans maquillage. Dans un deuxième temps, il a apposé une première couche de fondation avec laquelle il a entamer le Nuage Sonore. Le visage effacé de mes traits, je me suis étendu au sol pour commencer la séquence de Continuum dans le microphone. Sans visage, ni musique, ni costume, la pratique du Drag était loin de sa flamboyance et s'est vu désorienté dans son aspect performatif. Ce moment a obligé une collaboration des pratiques pour déjouer l'idée que le Drag est uniquement une pratique de visibilité : elles ont proposé ensemble l'idée de la performance d'une vulnérabilité Drag. Sans l'artifice, l'authenticité de la performance Drag s'est révélée dans la sincérité de l'engagement de mon corps dans l'instant présent, de ma voix et de mon souffle lors de l'élaboration du Nuage Sonore.

Fragment de récit de pratique 1.8 :

1-09-2024/ 8h42

Studio K3320 du 840 Cherrier à Tiohtià:ke, Mooniyang, Montréal.

- *Se montrer* *Show up !*
- *Allonger au sol, je réinvoque cette expérience au Mado où a peine un pied posé sur la scène, j'ai reçu une immense vague d'énergie du public, comme un ouragan de célébration d'avoir eu le courage d'être vue. Une énergie folle s'était emparée de mon corps, comme une puissance immédiate et combustible. Le pouvoir d'être qui je veux, d'être vue et anonyme. Je me souviens de HercuSleaze et Velma-Jonny Jones qui témoignaient de leurs premières expériences, de leurs angoisses de performer, pour finalement se rendre compte que la communauté est là d'abord pour applaudir le courage de mettre ta singularité de l'avant.*

Au travers de la performance de la vulnérabilité, la quête de visibilité et la célébration de l'identité du Drag se sont logées dans un espace d'attention sensoriel. Le dialogue entre ces deux pratiques a suscité en moi un sentiment d'appartenance à mon propre corps et une prise de confiance dans l'expression de mes gestes. En m'invitant à une écoute étendue de mes sensations, le processus de performance prenait corps pour m'habiter plus pleinement. Je sentais le volume de mon corps se densifier et se fluidifier. Quand j'observe l'évolution de mes cahiers de bord de Continuum, au moment où la pratique du Drag est devenue plus récurrente dans ma vie, j'observe un changement dans l'écriture de mes sensations. L'utilisation de la troisième personne était remplacée presque systématiquement par la première personne, par le « je », lorsque je parlais de la sensation. Par exemple, « la sensation m'amène dans ma jambe » devenait « je voyage dans ma jambe ». Comme s'il y avait une forme d'affirmation et de responsabilisation de la sensation

que je suis. J'interprète ce changement dans ma façon d'écrire comme un tournant dans l'affirmation de ce que je sens et de ce que je suis ainsi qu'une responsabilisation par rapport à comment je me représente. À travers cette rencontre, les deux pratiques ont été poussées à sortir de leurs définitions initiales, permettant une exploration de ce qu'elles sont et deviennent en relation l'une à l'autre. Le Drag et le Continuum ont invité ensemble une expansion de moi-même.

4.4.2 Transgression de la forme pour répondre au contexte

Fragment de récit de pratique 2.5 :

05-09-2024/ 9h46

Studio K3320 du 840 Cherrier à Tiohtià:ke, Mooniyang, Montréal.

- *L'eau suit son parcours. Elle colle mon chandail à mon ventre, dégouline le long de ma hanche. Je suis* cette ouverture. Plus le mouvement s'empare de moi, plus l'eau se meut. Elle s'infiltré dans mon expérience. Elle me propose des détours de mouvements et je lui propose de nouvelles architectures corporelles avec lesquelles rencontrer la gravité. L'écoute circule entre les possibles, entre les membranes existantes et celles à venir. Un déplacement de perspective qui débinarise le contenant et le contenu de l'expérience.*
- *L'eau m'apprend qu'il y a toute sorte de voie.x non attendus pour circuler, pour devenir. Alors, aujourd'hui, qui est Croque Fury ?*
L'eau qui glissait sur mon corps a déplié mes hanches et déposé mes pieds au sol. Sans m'en apercevoir, je me retrouve debout. Je laisse l'information humide sous mes pieds déguster l'intérieur de mes jambes et informer mon équilibre. Les jambes malléables, les poumons infinis, l'énergie du Drag prend la parole et se projette jusqu'au fond du Studio, là où le mur résume l'horizon.
Croque Fury est amusé, provoquant. Il est en/un constant déséquilibre et ses jambes changent continuellement de forme.
Les jambes mousses, les poumons cavernes et la peau rivière. Il se moque de l'espace aseptisé. Il trouve l'espace arrogant et se met à errer les murs en cherchant ce qu'ils cachent, les secrets de cette blancheur. Il cherche la limite, la frontière à traverser, l'endroit qui mérite son attention. Une forme d'ivresse insolante s'empare de sa gestuelle.
« L'attention ouverte » s'étend à l'espace.
Mon corps, qui ne semble plus être que le mien, erre comme j'ai plus tôt navigué mon attention.
- *Je suis fasciné par les tracés d'eau imprimés au sol en résonance avec ceux de mon corps. L'eau vibre dans mes jambes, dans mes os et sur mon dos, encore mouillé. J'ai froid, le Drag prend toute la place et cours changer de chandail comme un marin ivre qui grogne l'inconfort.*
Il aurait envie de dire quelque chose, mais je ne sais trop quoi. Il cherche sa voie.x
- *Un mouvement de poignet, un amour pour les manteaux et un tic actif à la mâchoire. Il apprend encore à se reconnaître. L'immaturité de mon Drag prend gène et se réfugie derrière le Continuum.*
La voix de Linda « If I find my anchor, I can meet the unknown »
- *Je sens mon système ralentir écouter plus soigneusement. Croque est prêt à se laisser fondre dans l'inconnu.*

L'élément eau a fait office de point de fuite à une structure prédéterminé pour me laisser surprendre et transgresser mes préconceptions de présentations. Très rapidement, il m'est paru évident que le temps de création planifié était en réalité celui de la contrainte académique : un temps limité par des échéances qui structure les élans créatifs et les relations entreprises. Un temps qui laisse très peu de place à l'indétermination nécessaire à la création et à la transformation, que l'observation de l'élément eau ne cessait de me rappeler par sa capacité à changer de forme en relation au contexte d'observation et au temps qui lui était alloué. Ainsi, faire exister un espace fluide de création au sein de l'académie m'a plongée dans un besoin de transgression de la forme plus conventionnelle de présentation d'une recherche création en danse.

À la suite des phases préparatoires, j'ai été très désorienté dans les besoins de la recherche, dans le contraste entre ce que le processus et le contexte qu'elle demandait. Travailler avec l'élément eau me proposait un temps non linéaire où les divers éléments de la recherche pouvaient émerger à leurs rythmes, un temps qui ne correspondait pas nécessairement à l'impératif académique. Une contrainte qu'il m'a éventuellement fallu utiliser à l'avantage du propos de la recherche. Dans mon observation de l'élément eau, j'observais qu'elle ne suivait pas un chemin rectiligne et prévisible. Qu'elle se laissait plus souvent influencer par des forces externes et parfois invisibles à l'œil. Ce qui m'a sensibilisé à observer ce même phénomène dans la création. L'eau joue avec les contraintes et les transcende en changeant de forme. Bien qu'on pourrait lui prêter l'adjectif de « rebelle » ou d'insoumise, l'eau obéit toutefois à des lois précises : celles des matières rencontrées, de la température, de la pression et de la gravité. En m'inspirant de ces qualités d'écoute et d'insoumission, la création s'est dessinée sur ce modèle et m'a permis de voir les forces invisibles des contraintes académiques qui opéraient dans ma démarche artistique. Il y avait des échéances à respecter, un lieu qui m'était prêté et des ressources partagées. Et le plus important pour moi : des relations respectueuses à entretenir. Comme dans toute création orientée à des fins de production, l'idée même de présentation de la recherche venait bousculer le processus créatif. Sans vouloir mettre de valeur morale à ces contraintes, j'ai trouvé important de redéfinir mon format de présentation en fonction de ce modèle et de ne pas mettre de côté le contexte académique dans lequel je travaille. Ce projet aurait été tout autre dans un contexte différent, il aurait développé d'autres savoirs et aurait pris d'autres formes. Ni mieux, ni moins bon, simplement différent. Des réflexions sur l'importance des phases de désorientations dans le processus fluide, que je déplierai plus bas, ainsi que les standards de clarté de l'académisme m'ont amené à imaginer un format où il y aurait à la fois de la place pour la désorientation et la clarification du propos dans le partage de la création. Il m'a fallu réfléchir à comment tenir un espace qui suit une hydrologique. C'est-à-dire un espace où chacun peut suivre sa propre temporalité pour tracer son processus de réflexion personnel. Ce, tout en étant contenue dans un espace collectif. Un espace où nous sommes engagées dans une pratique d'incarnation. Un espace où nous sommes constamment réorientés par les transformations opérantes. Un

espace où l'on peut sentir que c'est la sédimentation des temps coexistants de la recherche qui forme l'émergence de notre expérience et non uniquement la volonté du/de la créateur.ice et où le chaos est gestationnel et créatif. Surtout, je voulais créer un endroit où le contexte académique serait reconnu et pourrait prendre part à la discussion, puisqu'il en est un des récipiens. En ce sens, en restant dans le studio de l'académie, la recherche a échoué aux défis d'accessibilité aux pratiques des corps vivants, mais a su se situer sur une cartographie plus large du développement des connaissances. Sous l'influence de l'observation de l'eau, j'ai décidé de proposer une présentation sous forme de partition à la fois formelle et informelle où, comme en répétition, j'avais des stations à traverser, dans un ordre prédéterminer, mais non rigide. En observant la malléabilité de sa vitesse de déplacement en correspondance avec son environnement, son « momentum » et ses changements de forme en fonction des détours et des contextes qu'il rencontrait, j'ai été inspiré par cette manière non linéaire et cohérente de se mettre en relation. Sous le modèle de l'eau, qui change de rythme et de forme en reconnaissance de son environnement, je me suis créé.e une structure qui me laissait de l'espace pour écouter le temps nécessaire à chaque station.

La capacité observée de l'eau à passer d'un état à un autre m'a aussi offert un modèle pour penser ma présence performative comme un processus dynamique sans cesse renouvelé dans ses interactions. Mon corps dans l'espace de partage alternait entre des états performatifs d'hôtes, de Drag, de danse, de quotidienneté et de facilitation. J'ai eu à la suite de cette présentation, des retours de spectateur.ices qui me décrivaient leurs états d'attention avec ces mêmes qualités fluides, où tout comme moi, iels voyageaient diverses postures : témoin de leurs sensations, spectateur.ices, participant.es actif.ve et explorateur.euse. Nous vivions à nos rythmes un espace étourdissant par sa lenteur où l'agentivité et les interventions de chacun.e avaient un impact sur l'espace : une eau commune dans laquelle bouger nos idées. Le fait d'avoir le choix de prendre la parole pour s'exprimer, de bouger, de rester dans l'exploration ou d'observer activait parfois un sentiment de désorientation, autant chez moi que chez les spectateur.ices, et mettait au travail notre agentivité. Graduellement, deux heures durant, j'orientais par divers états de performance une réflexion collective sur le concept de fluidité.

Lettre d'un poisson solitaire était donc devenue la création d'un espace de réflexion par la pratique et l'expérience partagée sur la fluidité. L'audience et moi pouvions nous perdre ensemble là où nos préoccupations personnelles et collectives nous amenaient. M'invitant à adopter une posture d'écoute humble, où mes sons et mes gestes posés étaient une réponse à la fois organique et volontaire. Ce format de partage a été créé dans un souci d'intégrité de la pratique du Continuum. Ce, en respectant l'importance qu'elle accorde au temps pour installer un terrain de résurgences des savoirs somatiques que nous sommes et en mettant l'emphasis sur la posture d'écoute spécifique qu'elle invite. L'aspect performatif et interactif

du Drag pouvait aussi y trouver satisfaction en subvertissant les normes de performance et de représentation de cet art. Lors des explorations proposées au public, Croque Fury se jouait des limites entre l'espace de performance et de facilitation. Il ajoutait des couches de maquillages ici et là, et interrompait une performance pour soulever des questions sur les vécus ou les aprioris des spectateur.ices. Il incarnait cette fausse dichotomie entre authenticité et performance.

Ainsi, les deux pratiques de corps fluide ont dû transgresser leurs frontières singulières qui les définissent et s'autoriser à se perdre dans leurs habitudes artistiques pour créer ensemble un espace de réflexion intime où l'expérience somatique et la performance pouvaient contribuer à la réflexion collective en contexte académique.

4.5 Chaos, désorientation & réorientation

Journal de bord de Continuum :

04-07-2024/ 15h56

Stillwater Studio, Rhinebeck, NY

My body is a map that is drawing itself through my experiences

a map of texture

of colour

of volumes

I don't know all the territory

Scary,

sometimes...

So I'll wait,

I'll wait until I feel ready.

I'll wait until something invites me.

In,

Through,

Across,

Bellow,

or deeper.

I'll wait until I invite myself. I listen.

To sounds,

to sensations,

to gravity,

*to that chaos of movement that
immerse my senses
to something I have a referent to.
Or to something new.*

*I dive into the invitation with just enough trust
with just enough curiosity,
with just enough discomfort,
with just enough engagement
Foldings and unfoldings,
landscapes of myself*

En filtrant mes journaux de bord, il me saute aux yeux que diverses formes de désorientation ont traversé et nourrit la création. J'observe que le phénomène de transformation dans les deux pratiques passe systématiquement par une perte de repères somatiques, soit dans mes sensations, mes flux, mes désirs, ma reconnaissance, ou même dans le sens mon projet.

4.5.1 Apprendre à se perdre

Afin de permettre la transformation de la création ainsi que la mienne, il m'a fallu apprendre et accepter de me perdre dans l'expérience de mon corps et réformer mes frontières préconçues. Tantôt en laissant une imagerie s'emparer de mes sensations et créer une cohérence au fil d'une séquence de Continuum, devenant rivière, bulle, chute, pierre, mousse, animal, nébuleuse, couleur ou vide. Tantôt en laissant la vitesse de mon souffle disperser le mouvement dans mon corps de façon chaotique. Ou encore en suivant, hors de mes habitudes d'attention, mes sensations vers des espaces inusités : soit en les traversant pour déplier les mystères dont elles sont faites, soit en les laissant s'abstraire pour qu'elles prennent une autre forme, un autre volume, une autre texture. J'observais le chaos s'installer dans mes sensations, une accumulation désordonnée de bruits, de textures et de rythmes, comme si mes sens se perdaient dans une danse frénétique et imprévisible, où chaque impulsion semblait se heurter à une autre sans ordre ni logique, créant une agitation incessante qui me submergeait.

Journal de bord de Continuum :

05-07-2024/ 15h16
Stillwater Studio, Rhinebeck, NY

*What is being transformed by this movement of chaos?
What needs to remain stable to allow the mobility?
What is being move to acknowledge the mystery?*

Knowledge doesn't come without mystery

In the discovery of my territory, What I know is less useful than what I don't

(Know)l(edge)

Walking the edges of what I Know

with curiosity

Ac(knowledge)

*The coexistence of the teacher and the
student in my senses*

the knowledges and their edges

undoing the outlines

Transform, move

Avec l'aide du Continuum et du Drag, j'ai dû me défaire de la prétention de savoir ce que sont mes sensations et me laisser désorienter dans mes repaires en lâchant prise sur leur symbolisme ou mes schémas d'attention habituels. Ces moments d'humilité sensorielle m'ont aidé à apprendre à être mon propre enseignant et à m'ancrer dans mon expérience. J'y ai vu surgir un sentiment de confiance en mes facultés à me laisser bouger et à suivre le mouvement de manière moins volontaire. Ces moments de désorientation ou de perte de repères m'ont davantage éclairé sur le territoire que je suis sans pour autant en dessiner de cartographie claire. Ces moments m'ont invité à prendre conscience des limites de mes représentations mentales ou identitaires dans la complexité de l'expérience de mon corps. Apprendre à me perdre dans et hors d'un symbolisme ou d'une représentation devenait ainsi une façon de rencontrer ma complexité.

Cette désorientation dans l'expérience de mon corps se manifestait dans l'art du Drag dans la résurgence de fragment de moi insoupçonné. Je me souviens des premières expériences de maquillage avec Soledad et Camille où l'on s'observait dans le miroir sans se reconnaître, où le doigt pointé l'un.e vers l'autre nous éclatons de rire tellement nous peinions à décerner les traits connus de nos visages sous les couches de maquillages. La personne en reflet dans le miroir était autre et pourtant, me renvoyait mes mouvements. Les gestes produits étaient indissociables de ma personne sans pour autant pouvoir m'y reconnaître. Dans ce processus d'élaboration de nos Drags, j'observais que nos reflets dans le miroir nous ouvraient à de nouvelles gestuelles, à de nouvelles postures, à de nouvelles expressions faciales. J'ai accumulé plusieurs souvenirs de Camille, Soledad et moi nous observant dans le miroir fasciné.es par nos corps qui changeaient d'expression et de textures toniques. Comme si, en nous observant, transformés par le maquillage et les vêtements, nous pouvions découvrir de nouvelles couches, de nouveaux passages, de nouvelles articulations et de nouvelles textures de mouvements. Je me souviens qu'en s'observant dans le miroir, soudainement, Soledad bougeait comme portée par l'espace, les poignets dansant dans une sensualité affirmée. Camille s'emportait dans une frénésie électrique que je ne lui connaissais pas, le corps comme pris par des chocs, ses genoux et poignets rentrés vers l'intérieur et la mâchoire poussée vers l'avant. Son corps était comme

ravalé par lui-même dans des hoquets joueurs. Elle s’observait d’un air malin, amusée par son reflet et ces nouveaux potentiels de mouvements qui s’offraient à elle. Devant mon propre reflet, mon alterégo se retrouvait souvent en déséquilibre, ponctué par des moments de suspension les doigts pointés vers un objectif abstrait. Un funambule ivre de ses trajectoires, tourbillonnant dans l’espace, les yeux provoquant le vide. Un regard fovéal que je ne me reconnaissais pas s’accrochait à l’espace libérant le reste du corps à se laisser aller dans une perte de contrôle. Devant mon reflet, mon corps semblait vagabonder sans soucis, presque possédés par des vents internes non-chalands qui ne se souciaient guère de la précision des mouvements. M’observer représenter autrement perturbait la perception implicite que j’avais de mon corps dans l’espace. Modifier ma représentation et m’ancrer dans une autre image de moi, a désorienté mes perceptions corporelles et m’a offert d’autres avenues d’expression. Ce qui a affecté mes qualités de mouvements, ma tonicité et ma posture.

Au cours des diverses explorations en phases préparatoires, des alterégos royaux, sensationnels, flamboyants, électriques ou de l’ordre de la « Rock Star » se sont manifestés. Ces alterégos étaient aussi parfois grossiers, colériques, vulgaires, mal élevés, toxiques ou insatiablement exigeants, déroutant les repères identitaires. Je découvrais des qualités de mouvements qui étaient inatteignables hors de l’expérience du Drag et qui pourtant faisaient partie de moi. Le Drag dévoilait des angles morts où se cachaient des versions bifurquées de moi-même : une version baveuse, imprévisible, provocante, snob et affirmée. Un sentiment, non de désassociation mais de déboussolent rejaillissait parfois, surtout dans les phases préparatoires lors des premiers pas de Croque Fury. Je ne me pensais pas aussi confiant.e dans mes mouvements pour lâcher prise à ce point, ni capable d’autant d’espiègleries. Ce procédé a solidifié ma confiance en mes capacités de danseur.euse et a mis en lumière une insolence, une fougue et un côté provocateur refoulé à même mes gestes. En observant Croque Fury, j’ai été invité à bouger ma vision de moi-même en passant par un sentiment de désorientation dans mes identités.

Journal de bord de Continuum :

05-07-2024/ 10h37

Stillwater Studio, Rhinebeck, NY

Find coherency doesn't mean you need to be coherent

Finding the pleasure in loosing yourself

It just needs to make sense ... or not

4.5.2 Voyager le chaos en sécurité

J’ai observé que l’eau trouve sa forme et son chemin en fonction du terrain et des forces qu’elle rencontre. Il y a toujours un contexte tangible qui lui confère une direction, un soutien et qui lui permet de se mettre

en mouvement et se transformer en réponse à ce dernier. Iel est toujours en relation à un terrain qui lui offre des chemins, et donc des détours momentanés, qui lui permet de circuler et de se transformer : de se réorganiser en créant divers types mouvements. Sans environnement, soit un contenant, une température ou une force exercée, l'eau perd sa nécessité et ses capacités à s'adapter et à se transformer. Diverses observations de l'élément eau m'ont enseigné que, à l'inverse d'un changement subit, une transformation fluide survient lorsque le mouvement est nourri à la fois par un changement de relation, simultanément à un ancrage à un élément stable de l'ensemble. J'observais que si offert une forme de stabilité dans son environnement, les changements et transformations de l'eau me devenaient beaucoup plus perceptibles et n'activaient pas mon système nerveux de la même manière. Par exemple, si la température, le rapport à la gravité et le contenant de l'eau changent en même temps, il est plus difficile de saisir le chemin de transformation que si l'on change un seul de ces paramètres. Si mes sens humains pouvaient suivre la vitesse du changement, mon système nerveux resterait sous son seuil d'excitation, ce qui me permettrait de rester bien plus apte à percevoir les mouvements de transformation que si j'étais surpris.e par un changement soudain et une trop grande instabilité de l'environnement..

Extrait de journal de bord de Continuum :

05-07-2024/ 10h37

Stillwater Studio, Rhinebeck, NY

Chaos-coherence-désorientation

Locate yourself,

Constantly making the choice of being present in the movement

Bring chaos so that new things can occur

So that new directions,

new volumes,

new sensations,

new fear,

new desires,

new scales

can come to surface

I was scared

my body was in a room, that I was out the door

It's hard to go into the unknown if you have a history of not knowing and it turns bad

Find security – A rhythm, a sound, a posture, a place to be in your experience

Present - getting out, coming back: that dance write the story



Figure 4.8 Archive d'observation de l'eau. Les réverbérations d'un déversement d'un contenant à un autre et la création de mouvements chaotique qui en entraînent d'autres. Pris le 4 octobre 2024. Crédit Photo : Mathi LP

Cette observation de l'élément eau m'a amené à observer que, dans chaque expérience de désorientation, il m'était impossible de totalement me laisser aller dans le changement et dans l'inconnu sans être ancré.e dans un environnement le moins connu. Un contenant connu, ou du moins une partie connue du contenant des expériences pouvait servir d'ancrage pour laisser vivre la transformation. Il m'était important, autant en Drag qu'en Continuum d'aller chercher un ancrage, pour créer de l'espace et avoir la capacité d'accueillir les potentiels incertains. Si une partie de mon identité ou de ma cartographie sensorielle est en mouvement, un autre espace a besoin de créer une assise, un référent pour laisser s'opérer l'énergie chaotique de la transformation. Je ressortais souvent de ces espaces transformatifs, excités, étourdis, déshydratés et/ou sans mots. Les moments de désorientation se révélaient souvent exigeants et le principe de stabilité-mobilité pour une transformation plus fluide que l'eau m'avait suggéré me permettait d'éviter les blessures autant physiques qu'émotives. Il maintenait une forme d'équilibre pour éviter qu'un moment de perturbation ou de grand chaos persiste trop longtemps dans le temps. La stabilité, aussi petite fût-elle parfois, nourrissait la confiance et la sécurité de mettre en mouvement mes attentes et mes connaissances pour laisser advenir un changement. Ainsi, si le chaos survenait, il était contenu dans un environnement où je connaissais un recoin sécuritaire et où je pouvais à tout moment retrouver cet espace. Par exemple, la séquence de Continuum ou encore la partition performative devenait mon espace de stabilité, ce qui me permettait de me perdre dans l'expérience de mon corps, sachant que, si je me retrouvais dans un endroit d'inconfort insupportable ou si je me perdis dans un gouffre qui me semblait trop profond pour l'exploration dans laquelle j'étais, je pouvais simplement revenir à ces étapes prédéterminées.

Dans leurs dialogues, ces deux pratiques de corps fluides ont chamboulé, désorienté et brouillé les paysages connus de mes identités. Diluant leurs repères et menant occasionnellement à un chaos gestationnel duquel émergeait une transformation créative, parfois vertigineuse. En pratiquant le Drag et le Continuum, j'ai mis en lumière des angles morts que j'avais et j'ai bouger quelques repères somatiques et identitaires. Paradoxalement, si fait de manière sécuritaire, la désorientation devenait aussi un tremplin de transformations personnelles où je sortais de l'expérience réorientée sur qui j'étais. Ce qui se révélait parfois dans le confort ou dans l'inconfort, là n'était pas la question. Comme si la profondeur de l'expérience de désorientation du Continuum et la rencontre de versions alternatives de moi-même qui m'habitent à travers le Drag venait me donner une nouvelle perspective sur qui je suis et ce que je porte. Heureusement la désorientation ne s'est jamais avérée définitive. Grâce à la dynamique stabilité-mobilité, elle fut un espace de passage à travers un plus long chemin de transformation où se sont chevauchées orientation, désorientation et réorientation.

4.6 Réorientation

Comme toute recherche impliquant un corps, cette recherche création avec les corps fluides a profondément transformé la personne que je suis. L'expérience somatique et la manifestation de mon alterégo, en résonance avec l'élément eau, sont devenues tout au long de la création un terrain d'exploration où les limites de qui je suis ont été repoussées, traversées et/ou déconstruites pour permettre ma réorientation dans comment je me navigue et navigue le monde.

4.6.1 La membrane

Extrait de discussion près de l'étang à la suite d'une expérience de Continuum:

27-05-2024/ 14h17

L'étang d'Harrington

Soledad Coyoli : *J'aime bien cette idée aussi. Si on pense le contour, si on pense le lac comme un espace négatif, ou le contour comme un espace négatif, on change de perception. C'est comme quand tu dessines un corps, et que, plutôt que de dessiner le contour, tu dessines l'espace qu'il est.*

Mathi LP : *Et je trouve aussi ça dans les images qui sont rentrées dans mon expérience, aujourd'hui. Il y avait beaucoup de jeux d'ombres, ou jeux d'indifférenciation entre ce qu'est la réflexion de l'eau, ce qu'est le ciel, ce qu'est la branche qui flotte... Plein de jeux d'échelles, de perceptions qui venaient brouiller les cartes, mais qui venaient aussi créer plein de possibles, pleins de monde. Je la trouve intéressante cette question d'espace négatif dans le vocabulaire utilisé. En danse, on dit beaucoup espace positif, espace négatif. Les espaces négatifs, ce sont les endroits entre les corps. Quelqu'un m'avait proposé un jour de l'appeler l'espace potentiel au lieu de l'espace négatif. Je trouve que, juste changer ça, pour moi, ça change aussi la façon dont j'adresse ces espaces-là, ça*

change la perspective des espaces. Ils restent quand même dans l'inconnu, mais ils comportent des potentiels au lieu d'être des espaces inhabités.

Camille Renarhd : *Ce que je peux comprendre, dans ce que dit Soledad, c'est qu'il y a vraiment un changement de perception, que ce n'est plus l'humain qui décide, c'est vraiment le réseau.*



Figure 4.9 Archive d'observation de l'étang d'Harrington. Prise en phase préparatoire le 27 mai 2024. Crédit Photo : Mathi LP



Figure 4.10 Archive d'observation de l'étang d'Harrington. La membrane, le maillage et/ou les relations de l'étang. Prise en phase préparatoire le 27 mai 2024. Crédit Photo : Camille Renarhd

Avec Soledad et Camille en phase préparatoire, nous avons interrogé à plusieurs reprises la délimitation de l'étang avec lequel nous avons travaillé, à savoir quel était son contour ou si même il en avait un (voir Figures 4.9 et 4.10). Nous avons réorienté notre compréhension des délimitations du corps d'eau davantage à ses relations entretenues qu'à notre préconception d'un étang. Camille parlait de cette idée de « maillage », que l'étang entretenait un réseau de relations qui le définissait. Ce qui m'a amenée, plus tard, dans le processus créatif à questionner la stabilité de mes frontières personnelles ainsi que l'orientation que propose leur conception. Une fois en studio, ces questionnements sur l'idée d'un contour en corps, j'observais l'eau mouvante qui se redéfinissait à chaque instant par son propre mouvement. Les images de l'eau observées en début de répétition et celles de l'étang lors de l'escapade à Harrington avec Camille et Soledad resurgissaient dans mes expériences somatiques en studio. Les images de la réflexion de l'eau sur la surface du lac (voir Figure 4.9), les jeux d'ombres et de lumières près de l'étang, une gouttelette qui s'effrite contre une vitre du studio tirée par la gravité ou encore un corps d'eau stagnante sur le bord de l'évier, s'infiltraient dans mon expérience corporelle lors des répétitions en studio. Elles m'offraient des réflexions incarnées sur mes préconceptions binaires d'un intérieur et d'un extérieur ainsi que sur le concept de membrane. Initié par des discussions avec Soledad et Camille, la métaphore de la membrane s'est alors invitée dans cette recherche sur les corps fluides. Je portais attention aux frontières qui, bien qu'elles délimitent un espace, sont poreuses et constamment modifiées et redéfinies par ce qu'elles contiennent et par leurs interactions. La membrane se situait là où se tissait un réseau de relation. Le concept de membrane dans la recherche est devenu un espace vivant qui à la fois clarifiait l'identification tout en la gardant malléable à ses rencontres : débinarisant l'idée d'individualité et de collectivité. J'ai davantage commencé à porter attention aux manières dont de l'eau qui m'accompagnait créait, insinuait ou déjouait des frontières en développant divers types de relations. Guidé par ce modèle, j'ai ensuite observé que mon propre corps portait ces mêmes qualités poreuses et suivait des mises en relations similaires. C'est-à-dire qu'au fur et à mesure que les expériences de Drag et de Continuum se superposaient dans le processus créatif, je me suis mise à percevoir les frontières de mon corps de plus en plus perméables.

Fragment de récit de pratique 6.5 :

19-09-2024/ 10h05

Studio K3320 du 840 Cherrier à Tiohtià:ke, Mooniyang, Montréal.

- *Je sens l'eau essayer de se frayer un chemin. Une parfaite écoute des frontières iel active son tact et ses astuces pour les déjouer.*
- *Le déplacement de l'eau résulte en des coulisses sensuelles. Ça me rappelle l'étang. Ces discussions que j'ai eues avec Soledad et Camille à observer cette entité fluide en se demandant si elle a des frontières. Si elle est une entité différenciée et/ou non distincte. La voix de Camille qui dit : « Il n'y a plus de contours. Il y a un réseau ». Les images me reviennent. L'eau respire*

la mousse et la mousse respire l'eau. Mon corps est quelque part entre les deux, étendu dans l'humidité, la chaleur de la vie qui respire mon dos. Entre l'inspire et l'expire se révèlent un moment de potentialité. Je laisse l'image me travailler. Les qualités aqueuses des éléments, humains et plus qu'humains s'enchevêtrent l'une dans l'autre. Un espace de rencontre où nous avons peau commune. L'eau qui m'habite contient d'autres mémoires, d'autres connaissances que celles qui me sont évidentes à l'instant. Nous respirons dans l'attente d'une contamination, d'une prolifération singulière à cette rencontre. Que tissons-nous ?

La pratique du Continuum a intensifié ce changement de perspective sur ma porosité en invitant les sons et les respirations à bouger les repères de mes sensations et en réorientant perpétuellement mon attention et donc la perception de ces sensations. L'eau, mon corps, la mousse rencontré près de l'étang, la terre marchée pour me rendre au studio, l'air respiré, tout devenait un même tissu vivant non pour autant uniforme.

Les sensations et ces fabulations résultaient d'un changement de perception. Ce glissement entre mon corps et les éléments de l'environnement a provoqué une débinarisation de l'idée d'un « intérieur » et d'un « extérieur » : une réorientation vivante des relations que je suis. C'est-à-dire qu'au fur et à mesure que je vivais ces cycles de dissolution, de stratification, de sédimentation, de rencontre de résistances, de transgression, et de chaos gestationnel, je me suis rendu compte qu'il existait parfois une forme de suspension du mouvement de transformation, où tout se reconfigurait pour me réorienter ponctuellement à travers les relations entretenues dans l'instant. Comme si au cours de ces cycles hydrologiques de transformation, je voyais s'opérer de temps à autre une réorientation attentionnelle qui m'offrait un changement de perspective sur comment je me situais en relation. À la longue, cette reconfiguration de mon inscription dans un réseau bougeait mes schémas attentionnels pour me réorienter vers de nouvelles relations. Les membranes de mon identité, définies par mes relations entretenues, étaient bougées par ce changement attentionnel. Ces réorientations pouvaient parfois être à peine perceptibles et d'autres fois se révélaient en grande reconfiguration de qui je suis. Comme si à chaque fois qu'une transformation s'opérait, je sentais qu'une membrane qui définissait l'expérience précédente était mise en jeu. Je sentais mes membranes soit se diluer, apparaître, sortir d'un angle mort, s'élaborer ou simplement bouger dans mon expérience somatique. J'ai commencé à percevoir à même mon corps des seuils en constante gestation. Quelque chose de tangible qui permet à la transformation de s'accomplir. Un seuil poreux qui offrait une séparation nécessaire entre ce que je suis et ce que je deviens afin de pouvoir me réorienter à l'intérieur de moi-même. Par exemple, à plusieurs reprises, en me laissant emporter par les sons, par les respirations, j'en ai perdu mes repères dans l'expérience somatique. Je n'étais plus sûre de savoir où commençait mon corps et où il se terminait. Comme déplié plus tôt à la section 4.2, le passé, le présent et l'avenir semblaient se superposer dans un même espace, et tout devenait un tissu vivant qui m'entourait et me traversait. La réorientation se

manifestait alors dans le ressenti d'une (ré)organisation d'une membrane pour offrir des repères au changement : un déplacement subtil des frontières pour venir donner sens à l'expérience. La membrane était aussi un espace de passage, un lieu où les éléments « internes » et « externes » pouvaient échanger, fusionner et se recomposer. Le concept de membrane, plus tangible sur un plan somatique, a éclairé le processus de réorientation identitaire en s'ancrant dans ce que Conrad (2007) appelle l'expérience biomorphique. Le concept de membrane pendant une expérience biomorphique se manifestait parfois de manière tangible, parfois s'ancrant dans une référence anatomique ou invitant une imagerie pour me repérer dans mes sens. La membrane était et représentait la porosité entre mon individuation et l'environnement, m'inspirant au fil de la recherche de nouvelles postures identitaires et de rencontre. En bougeant ces frontières poreuses de mon individuation pour porter attention au réseau qui me fait et que je suis, je me voyais changer la conception qui j'étais en relation. Ce qui déplaçait tout au long de la création mes préoccupations et mon engagement dans l'espace. Je voyais s'opérer une transformation sur comment je porte attention à mon expérience ainsi que l'environnement dans lequel elle s'élabore. Ce changement témoignait d'une oscillation de mes valeurs, de mon rapport au temps et de mes désirs d'interactions.

Ces membranes dessinaient, réorientaient et redéfinissaient mes contours identitaires : mon sentiment d'appartenance à ma propre expérience ainsi qu'au monde qui m'entoure. Comme si l'idée d'une membrane, qu'elle soit ma peau, le fascia qui entoure un muscle, ou le contour de l'étang qui s'invite dans l'expérience de mon corps, clarifiait sans stabiliser, les pourtours de la transformation. Une sensation de pouvoir me transformer sans me déraciner, d'être dans un processus dynamique où je peux me perdre sans craindre de complètement me sortir de moi-même : de me transformer en cohérence à qui je suis et dans l'environnement dans lequel je m'inscris.

Que ce soit sur un plan somatique, sur un plan identitaire ou encore sur un plan créatif, la rencontre du concept de membrane, me permettait dans les moments de chaos d'avoir des moments de suspension, parfois très brefs parfois profond, pour me retrouver. Ces moments de réorientation formaient, tel que déplié plus haut, de multiples nouveaux points de départs desquels continuer l'élaboration de mon devenir : une ré-forme de moi-même qui me permet de me ré-informer sur ce qui m'entoure et me fait.

4.6.2 La mort

Récit de pratique 6.6 :

19-09-2024/ 12h30

Studio K3320 du 840 Cherrier à Tiohtià:ke, Mooniyang, Montréal.

Je reviens au mouvement de l'eau qui se déjoue des frontières. Je ne sais plus qui forme ou informe ces dernières. Je me demande si les membranes de mes identités sont aussi malléables que leur contenu. Si la manière dont je me conçois est aussi flexible ?

Comme l'étang, les frontières de mon corps se perdent sans pour autant ne pas exister : différenciées sans être indissociables. Un corps aux voies plurielles, informés par la cohérence et l'incohérence d'un tout : par un chaos sensible. Un corps informé et déformé par ses propres mouvements, aux multiples représentations, aux multiples visages. Je suis plaques tectoniques, un séisme. Je me bouge et me rencontre pour faire émerger des nouvelles frontières à mon être : un contenant spécifique et momentané pour former repère à l'expérience de transformation. Ces frontières me donnent un bassin pour faire sens et me transformer.

Dans la bassine d'eau, le mouvement forme de nouvelles frontières pour la transformation de ses propres enthousiasmes. Un flux oriente la continuité et le rythme des mouvements dans le mouvement, formant de petits tourbillons, des oscillations et des vagues. À leurs tours, ces mouvements réinforment la globalité du contenant, lui permettant de se transformer en relation à l'évolution de son contenu.

« Observer le mouvement dans le mouvement » (Linda Rabin, 2019)

Le contenant et le contenu s'informent, permettant à la fois la dissolution et l'émergence des formes, l'orientation d'un mouvement ainsi que sa transformation.

Des énergies qui se croisent s'informent de leurs parcours, de leurs expériences. Comme si chacune d'elles avait traversé des paysages différents d'un même territoire. Réunis dans un temps commun, je resurgi et émerge.

Je ne sais plus rien. Je me décuple, me pluralise, m'évade et m'élabore.

La mort.

De nouvelles membranes m'élaborent.



Figure 4.11 Archive d'observation de l'eau. Dissolution de pigments de peinture par l'élément eau. Pris le 18 octobre 2024. Crédit Photo : Mathi LP

Dans ce long processus de transformation à travers le Drag et le Continuum, il y eut l'élaboration de nouvelles identités, mais aussi le deuil d'autres parties de moi qui n'avaient plus leur place. Entre la mort et le renouveau, il y avait ces phases sensibles, fragiles, vulnérables et très influençables : une forme de mise à nu personnelle qui me laissait reconstruire mes repères identitaires en relations à ce qui m'habite. La métaphore de la membrane dans mes processus de transformation personnelle identifiait à la fois la limite et le potentiel de ces pratiques fluides.

En Continuum, le concept de mort fait explicitement partie de la pratique. Elle rappelle que la vie existe au-delà de notre anatomie culturelle et que nous sommes imbriqués, entrelacés dans un monde beaucoup plus vaste que celui de notre expérience personnelle et culturelle. Linda Rabin, lors du partage de la pratique, cite souvent les mots d'Emilie Conrad « How many times did you die? » (2007) pour questionner où l'on se situe dans les cycles de transformation qui ont lieu au cours d'une vie. Dans cette pratique, la mort de l'égo est un passage nécessaire pour permettre un renouveau (Conrad, 2007). Conrad utilise l'imagerie de la mue du serpent, pour exprimer ce phénomène. Elle a directement emprunté la figure du Serpent des traditions haïtiennes pour symboliser le phénomène de transformation. « What does it take for a skin to shed? To go through death in life? This must be what the sacred teaching means » (Conrad, 2007, p. 94). En invoquant la figure du serpent dans le Continuum, Conrad invite à laisser partir, mourir une partie de soi, à se détacher des frontières identitaires préexistantes qui ne nous servent plus et qui se sont rigidifiées avec le temps, pour permettre à de nouvelles formes de se manifester. La métaphore de la mue du serpent se rapproche ainsi à celle de la mort de la membrane. À travers les rencontres de diverses membranes, ce processus de mue devenait une forme d'élargissement de ma conscience, à me demander si cette membrane était encore nécessaire à la conception de moi-même. Les limites de mes identités pouvaient ainsi être remises en question, fluidifiées, recomposées, et réorientées. La membrane, à l'image du serpent chez Conrad, devenait un espace capable d'incarner l'alternance entre l'ancien et le nouveau, de matérialiser la décomposition et l'élaboration sensible et tangible de mes identités. Les mouvements de membranes ainsi ouvraient la voie à des possibles naissants.

4.6.3 (dé)Formation non-binaire

La membrane, cette interface en perpétuelle gestation, est devenue pour moi un lieu qui me permettait de redéfinir constamment qui j'étais, en me réorientant et en débinarisant mes identités : de Mathi, d'artiste, de corps d'eau, de Croque Fury, d'étudiant.e, d'enseignant.e. En me confrontant à cette fluidité de l'identité, je ne pouvais plus voir ces parties de moi comme des boîtes étanches et séparées, mais les concevais plutôt comme des dimensions qui s'entrelacent et se chevauchent à travers diverses membranes aux textures colorées. Les dimensions matérielles, conceptuelles, identitaires et expérientielles, le contenant et le contenu n'étaient plus si distincts finalement. Ce qui ne diluait pas pour autant les repères de ma singularité, mon sentiment d'appartenance à moi-même, ni mon être de relation. Le travail corporel du Continuum et le travail de représentation marginale du Drag, m'ont offert la possibilité de me bouger à travers mes propres définitions tout en restant ancrée dans mes relations présentes à l'espace créatif. Concevoir la membrane comme un réseau de relation me permettait d'être informé par les forces créatives de l'environnement tout en procurant un sens singulier à mes transformations. En débinarisant le contenant et le contenu que je suis sans applatir mes délimitations, il devenait évident que mon identité était un espace fluide où je pouvais me

mouvoir, m'adapter, me réorienter, me transformer, tout en restant profondément connectée à qui je suis. Il ne s'agissait ni de me définir par une essence immuable, ni de me dissoudre dans des constructions imposés par un environnement infiniment malléable, mais de reconnaître cette dynamique poreuse, située et singulière.

Enfin, j'ai été amené.es sur le plan créatif, à observer ce qui délimite la formation d'un espace performatif, d'une expérience somatique ou une expérience collective, d'une expérience individuelle. La réflexion incarnée de l'idée de membrane a grandement participé à l'élaboration du format de partage de cette recherche création. En ancrant ces questionnements de délimitation dans une logique non-binaire, j'en suis venue à imaginer une série d'expériences entrelacées dans le temps, dans une partition qui délimite de manière poreuse et fluide des moments de performance, d'exploration et de discussion. Ce, sans pour autant mettre de côté l'enchevêtrement et la contamination de leur relations dans l'expérience publique globale. Ce dialogue entre le Drag et le Continuum a fini par interroger par la quête d'une nouvelle forme de soi, les délimitations d'un monde où les frontières sociales, corporelles et conceptuelles, sont bien réelles, poreuses et mouvantes.

CHAPITRE 5

Émergence, élaboration et réverbérations

Les dimensions matérielles, conceptuelles et expérientielles du concept de fluidité explorées au cours de cette recherche création, m'ont révélé l'importance des nuances que suscitent leur entrelacement dans ma compréhension incarnée de ce dernier. La fluidité s'est manifestée tantôt comme une connexion profonde avec les liquides qui m'habitent et/ou que j'habite, parfois comme un processus créatif et/ou personnel en perpétuelle transformation, ou encore comme un ajustement attentionnel et/ou physique aux relations qui constituent mes singularités. La fluidité s'est infiltrée simultanément dans mes gestes posés, mes mouvements attentionnels et mes conceptualisations identitaires, tissant une transformation vivante, tangible et relationnelle en constante métamorphose. Cette démarche de création m'a ouvert un espace de réflexion radicale sur la complexité des subjectivités de l'expérience de mon corps dans l'expérience de ces pratiques.

Cette recherche sur les corps fluides, à travers l'expérience d'une pratique somatique et d'une pratique de performance queer, m'a permis de remettre en question les frontières épistémologiques des différents types de fluidité. J'y ai exploré les relations entre ses dimensions expérientielles, matérielles et conceptuelles, ainsi que leurs impacts sur mon développement identitaire ainsi que sur celui de la création. Le concept de fluidité s'est transformé au cours de cette recherche en un moyen créatif de questionner les normes sociales, les cultures par défauts qui habitent les lieux, ces pratiques et mon corps ainsi que l'articulation de ma pluralité identitaire. Cette recherche a mis en lumière la manière dont le Continuum et le Drag, en défendant des postures de résistance à différentes normes et d'autodéfinitions, ont participé à l'élaboration d'un corps fluide qui porte des potentiels de mouvements transformatifs d'un corps sociale.

5.1 Performativité de la fluidité – Être un mouvement responsable

Mon identité, au cours de cette recherche s'est ancrée plus profondément dans mes sensations, dans comment elles-je³⁹ se-me manifeste.nt et se.me mette.nt en dialogue avec le monde. La répétition des pratiques et la superposition de leur expérience a amené une internalisation progressive de la fluidité. Au départ de la recherche la fluidité était vécue davantage comme des actions volontaires ou de création d'espaces données pour les pratiques de Drag et de Continuum. Avec le temps, elle devenait une partie intégrante de comment je vivais mon corps et par conséquent, affectait mon identité et les relations

³⁹ Elle-je, se-me, (...)t.ent est une formulation qui marque le changement de paradigme d'identification à la sensation, issu de cette recherche. Il m'est maintenant difficile de parler à la troisième personne de mes sensations. Cependant, pour des raisons de clarté de propos, je marque la transition en liant les divers pronoms par un trait d'union.

entreprises avec l'espace créatif. Dans ce processus d'incarnation de la fluidité, l'exploration du dialogue entre le Drag et le Continuum a révélé un phénomène de performativité de la fluidité. C'est-à-dire que la répétition des pratiques, de mes gestes posés, des souffles, des sons, des séances d'observations de l'eau, du processus de maquillage Drag et de la partition performative a ancré la réalité de cette fluidité. Mes actions performatives et mes mouvements dansés ont progressivement révélé un devenir fluide, moins volontaire et plus conscient. Cela fait écho à l'idée de Bahaffou (2024), selon laquelle la performance peut servir de porte d'entrée pour déloger nos catégories identitaires et s'infiltrer dans nos redéfinitions. Au cours de la recherche, j'ai été témoin de l'émergence de mon corps fluide : d'un corps qui se manifeste, s'élabore, s'identifie et s'active à travers la performance de divers états de la fluidité.

Avec le temps, la fluidité est devenue une forme de lâcher-prise dans le choix des mouvements qui me font, pour faire place à une précision singulière et une clarté des mouvements que je suis. Par exemple, dans la dernière section de la présentation, le mouvement dansé n'était rien de plus que l'invocation des pratiques par les sons du Nuage Sonore et la résurgence de l'accumulation des expériences de la recherche dans mon corps (voir l'hyperlien de la Figure 0.8 de l'ANNEXE A). Dans cette section dansée, la fluidité était un état performatif autonome hors d'un effort volontaire de « devenir fluide ». On pouvait voir s'activer à même mon mouvement, la performativité de la fluidité. J'étais le processus d'intégration et d'identifications dans le moment présent à mes gestes, à mes flux attentionnels, aux pratiques et aux mémoires que je suis et qui génère la circulation de mes mouvements. J'étais chorégraphié par l'incarnation des pratiques. Où un angle de poignet précis ou un port de tête singulier invoquait Croque Fury, où un son du Nuage Sonore réinvoquait l'expression de l'étang, Soledad et/ou Camille et où des extraits de *Burning Down de House* (1983) me ramenaient au Cabaret Mado et réinvoquaient cette énergie du public qui a marqué mon corps. L'accumulation des pratiques dans le temps a donné corps à cette réalité fluide. J'observe que, durant la présentation, ce phénomène de performativité de la fluidité me permettait de me réinventer en temps réel face au public, en réponse à ce que je ressentais, hors des attentes extérieures et des standards de ce que devrait représenter un corps fluide. En m'identifiant de plus en plus à mes sensations et à mes capacités à répondre à ce que je suis et ce qui me traverse, je-me-mes mouvements me-se présentais. ent de manière moins volontaire, plus affirmée et plus présente. Cette conscience somatique dans l'acte de performance m'a aidé à développée une sensibilité au moment présent et une responsabilisation à la portée de mes gestes posés dans l'espace créatif et de comment mon corps s'exprime dans l'espace public.

Ces pratiques en relations ont élargi mes capacités à répondre aux situations contextuelles, et simultanément à affirmer les changements qui se produisaient à l'intérieur de moi. Le dialogue entre le Drag et le Continuum m'a offert des outils pour naviguer avec plus de souplesse et de confiance ces différents

mouvements que je suis. Le « qui suis-je » devenait inévitablement imbriqué dans un « comment suis-je ». C'est en savourant pleinement chacun de ces instants d'être en mouvement et d'être mes dissolutions, mes sédimentations, mes résistances, mes transgressions et mes réorientations, que j'ai commencé à m'identifier au processus plutôt qu'à une identité fixe ou formelle. Cela m'a permis de lâcher prise sur l'idée d'être une entité finie et défini. Cette idée m'était facile à comprendre avant cette recherche mais ne m'était pas nécessairement accessible d'incarner, faute d'implication de mon corps dans cette compréhension.

Mes mouvements, l'organisation de mon corps en situation de rencontre, ainsi que ma posture sont devenus les lieux où pouvaient se développer mes capacités à répondre avec sensibilité et créativité. En ce sens, les pratiques du Drag et du Continuum m'ont permis de développer une compréhension plus incarnée de cette respons(h)abilité dont parle Donna Haraway (2020). Elles m'ont permis de déjouer l'idée de répondre aux attentes extérieures tout en cultivant des relations de manière plus consciente. La matérialité de l'espace, les cultures qui l'habitent et l'élément eau sont devenus plus clairement des partenaires de mouvement. J'ai développé une habileté à être une réponse sensible, active et créative aux multiplicités des relations qui me font.

Dans ce processus de sensibilisation aux relations et aux mouvements que je suis, j'ai progressivement compris que je pouvais devenir un.e participant.e actif.ve dans la manière dont je donne des significations à mes gestes et interactions. Cette capacité à bouger et à me redéfinir en relation, sans perdre mon sentiment d'appartenance à mon propre corps, rejoint la notion de « fonction phorique » d'Hubert Godard (2013), où il explique que l'on peut apprendre par la pratique de la danse à habiter des « demeures nomades » dans notre corps, pour en laisser d'autre « s'abandonner au monde ». Et ainsi permettre une circulation du mouvement et une rencontre du monde plus fluide. En ce sens, le corps fluide qui émerge de cette recherche propose un corps conscient, habitant des demeures nomades subjectives, qui porte une responsabilité de faire circuler les voix, les siennes et celles qu'il rencontre à travers ses mouvements et gestes posés. Pour ce, un corps fluide pratique la permission de se réorganiser selon ses besoins et ceux des contextes dans lesquels il bouge. Un corps fluide invite ainsi à être ses mouvements responsables. Un mouvement qui émerge non pas d'une volonté de maîtrise, mais d'une écoute attentive et d'une sensibilité accrue à l'instant présent. En se réinventant à chaque geste en relations à son contexte, le corps fluide devient un espace de résonance et de dialogue.

5.2 Fluidité épistémologique

Les pratiques du Drag et du Continuum célèbrent un mode d'existence où mon corps vécu, sa conceptualisation, mes fabulations, mes esthétiques sensorielles et mes mouvements attentionnels sont

célébrés dans leurs interactions et réinventent sans cesse mon orientation dans le monde. En mettant en dialogue ces deux pratiques fluides, il y a eu une déstabilisation de l'épistémologie dominante qui tend à séparer et hiérarchiser les différents aspects de l'expérience, soit le matériel, le conceptuel et l'expérientiel (Braidotti, 1994). En intégrant ces dimensions de manière interconnectée, le corps fluide résiste à une vision réductrice et linéaire d'une réalité unique ou même « véritable », pour davantage se redéfinir à travers ses subjectivités plurielles. En mettant en dialogue deux épistémologies d'un corps fluide, cette recherche a contourné le phénomène d'étanchéité des discours dont parle Ginot (2014), qui réduit l'expérience du corps à une seule voie.x, souvent celle de l'appui scientifique ou du témoignage empiriques. Ainsi, un corps fluide qui s'incarne dans la diversité de pratiques permet de développer des discours plus perméables. Ce processus de dialogue épistémologique m'a permis de développer mes discours personnels sur le corps fluide avec plus de nuances et d'en exposer la complexité. Ce processus créatif m'a permis d'observer l'internalisation des cultures dominantes et de la danse dite contemporaine dans mes gestes et m'a ouvert à la possibilité de les réinterpréter selon mon propre parcours et mes valeurs. Cela m'a ainsi permis de me défaire de certaines attentes de production, de virtuosités de mouvements formels et d'esthétisme fini sans pour autant, me défaire de l'assiduité et de la précision du travail. Cette circulation parfois chaotique entre diverses dimensions de mon expérience d'un corps fluide m'a permis de valoriser la part de mystère dans un processus et me suis vu étendre ma posture dans un état de disponibilité.

Cette dynamique inter-épistémologique a favorisé l'émergence de fabulations identitaires dans mon expérience. Ce qui m'a donné l'opportunité de devenir autrement, de changer ma coordination identitaire en passant de la conjonction « ou » au « et » : humain.e-et-eau-et-musculature-et-protozoaire-et-nature-culture. Ce, sans nécessairement devenir une simple accumulation, mais plutôt dans un processus d'identification dynamique. Ces conjonctions identitaires se coordonnaient et se réorganisaient en constante mouvance : elles se diluaient, se stratifiaient, se sédimentaient, rencontraient des résistances, transgressaient des frontières et devenaient chaos. Les pratiques fluides m'ont permis de vivre divers moments de déstabilisation identitaire où j'étais face à l'inconnu et au deuil qui permet la transformation. En pratiquant la fluidité, ces espaces de déstabilisation identitaires ont fini par mettre en lumière des espaces d'ancrage : une assurance qui permet un lâcher prise de la direction de la transformation. Ce qui, sur un plan psychosomatique, a ancré une prise de confiance en mes capacités à me stabiliser dans moi-même et simultanément en mes capacités d'adaptation et de transformation. La pratique d'un corps fluide, m'a offert la possibilité d'assouplir mes frontières pour y inviter le mystère et l'inconnu, tout en ancrant mes voies.x singulières dans un partenariat entre affirmation et nuance. L'attention ouverte du Continuum fut un bassin gestationnel où les possibles se formaient au fil de l'inattendu. Le Drag m'a offert l'affirmation nécessaire pour ne pas me soumettre à ce mystère dans une adaptation passive ou souplesse absolue. En se mettant en

dialogue, ces pratiques ont proposé un corps fluide comme une modalité d'interrogation qui agit simultanément en réponse à un monde en perpétuelle mouvance.

5.3 Un corps fluide, un corps créatif en relation

Ces pratiques sont devenues des dynamiseuses permettant d'étendre les possibles de cette dimension micro de l'activisme dont parle Johnson (2023) vers des transformations plus vastes. Sans causalité directe, le corps fluide a proliféré au gré des relations entretenues avec l'élément eau et des contextes culturels et systémiques de création. Il est devenu un levier concret de réflexions transformatrices personnelles, collectives et environnementales.

Le Continuum m'a invité à ralentir et à porter attention à mes sensations en mouvement à l'extérieur de mes habitudes en y invitant le souffle et le son. Le Drag a mis en lumière les relations entre le mouvement de mon corps, mon identité, les contextes sociaux et discours qui y circulent. Le dialogue des deux pratiques dans l'espace studio a visibilisé les cultures par défaut que perpétuent les espaces de pratique, les dynamiques de pouvoirs qui y circulent et comment ces dernières se manifestent dans mes mouvements et mes postures. Cette visibilité des pouvoirs qui circulent jusque dans mon non verbal a mis en lumière l'impossibilité d'une identité sans membranes, donc sans relations. Ce qui m'amène à réitérer qu'il est impossible de réfléchir le corps, l'identité ou les pratiques corporels fluides hors des dynamiques de circulations de pouvoirs dans lesquelles ces derniers s'inscrivent. Sous l'influence de l'élément eau comme force connectante du Continuum et du Drag en tant qu'objets de recherche, j'ai été rappelé à multiples reprises par l'expérience de mon corps, que je suis un organisme vivant fait de relations. J'y ai déconstruit certaines croyances qui me définissaient comme une individualité pour me redéfinir comme un être en relation. Ces pratiques ont mis de l'avant que les corps fluides sont des mouvements de transformation entre forme et/ou état, et surtout des lieux où la création s'étend aux modalités de relation avec soi-même et avec le monde. On pourrait alors imaginer qu'un corps fluide est en soi une pratique continue de création : un corps en constante interaction, qui intègre les expériences vécues, les rencontres et les gestes posés. Un corps qui développe des dynamiques de proliférations entre ces multiples dimensions, où chaque action et mouvement génèrent de nouvelles possibilités d'échange et d'adaptation. C'est précisément sur ce point qu'un corps fluide pourrait alors peut-être être vu comme un outil d'activisme créatif qui développe des facultés d'attention pour mieux se situer dans les mouvements auxquels nos corps participent. Cette recherche ouvre la question à savoir si un corps fluide permet de pratiquer l'écoute de la circulation des

pouvoirs présente dans nos postures, notre non-verbal et même dans la matérialité des espaces que nous habitons : d’entrevoir plus clairement nos rôles dans leurs circulations et leurs dynamiques.

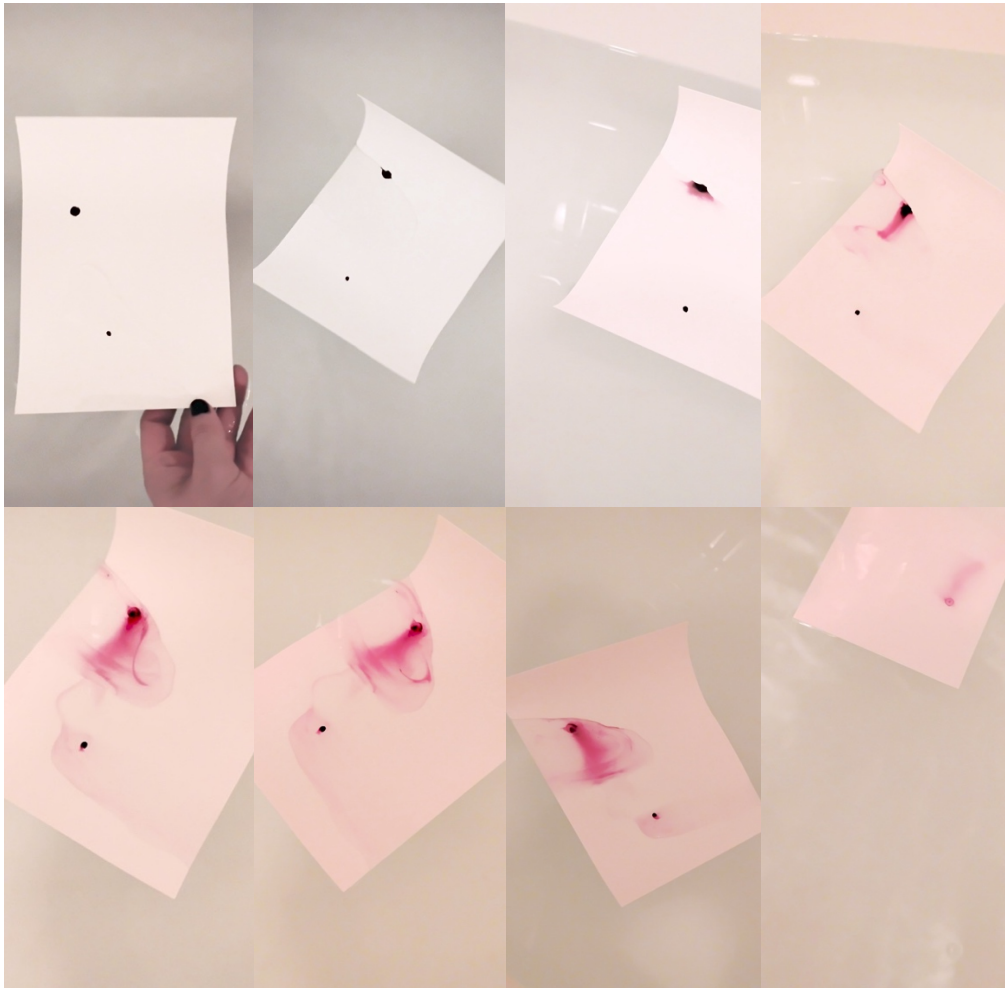


Figure 5.1 Archive d’observation de l’eau. Le mouvement créatif de l’élément eau. Création de motifs et de formes par le mouvement de l’eau dans un bain observé à l’aide d’aquarelle, sur 15 minutes. Prise le 17 octobre 2024. Crédit Photo : Mathi LP

5.4 Les limites de la circulation d’un corps fluide

Il est évident que la pratique du corps fluide exige un engagement considérable de temps, d’espace et de matériels, et donc de financement. Les conditions nécessaires à ces pratiques délimitent donc les limites de cette recherche. Aussi, s’identifier à ses sensations et à ses mouvements n’est pas une démarche universelle ni généralisable. Ce parcours comporte des risques physiques, émotionnels, psychologiques ou même éthiques et n’est pas à l’abri de reproduire les dynamiques d’inaccessibilité propres aux pratiques somatiques. L’accessibilité au processus d’identification à la sensation et d’incarnation de la fluidité représente pour chaque corps des défis très différents dépendamment des historiques de traumas, de blessures physiques, de santé mentale, de douleurs chroniques et/ou des situations de discriminations auxquels un individu fait face.

Dans le cadre de cette recherche, le corps fluide m'a enseigné ce que j'étais disponible à apprendre par rapport à ma situation spécifique. Elle aurait révélé un tout autre processus d'incarnation si l'expérience avait été vécue par un autre corps et/ou dans un autre contexte et/ou dans un autre temps. L'intersectionnalité des facteurs personnels influence la façon dont une personne peut vivre et appréhender un corps fluide. Je tiens à souligner que j'ai vécu, au cours de cette recherche, de grands déluges émotifs dont leurs traversées ont été facilitées par un réseau d'amitié intime, un support amoureux exceptionnel et un soutien psychologique professionnel. Ces circonstances privilégiées dans lesquelles la recherche a été menée limitent la recherche à ce contexte précis. Les connaissances qui en découlent ne sont donc pas transférables ou transposables à tout processus d'incarnation d'un corps fluide. Cette recherche ne peut donc pas être interprétée comme une solution généralisable d'émancipation individuelle par le biais des pratiques du corps fluide. Elle se limite à l'expérience propre à mon corps et aux contextes universitaire, relationnels et économique dans lesquels elle s'inscrit. En la sortant d'un discours d'émancipation individuelle, cette recherche met en lumière la complexité des diverses dimensions de l'expérience corporelle et prône l'importance de la diversité des pratiques comme modalité de réflexion. Je considère cette recherche comme le déploiement d'un espace créatif permettant de réfléchir à travers l'expérience de mon corps dans un contexte d'art vivant. Sans offrir de solution définitive, les pratiques du Drag et du Continuum ont ouvert des voies de réflexion sur la manière dont ces dernières et leurs discours peuvent peut-être résonner dans des conversations politiques plus vastes qui nécessitent une diversité d'approche et d'action. À mon sens, le corps fluide devrait être perçu davantage comme une pratique réflexive et alternative, qu'un corps absolu à atteindre : une pratique pour déloger temporairement les corps implicitement normatifs, rigides et contrôlés que propose la vision disciplinaire de l'ère post-industrielle (Foucault, 1994). Une pratique alternative aux corps efficients, sans détour et obéissants de la danse classique et des pratiques qui en découlent, sans tomber dans les conceptions d'un corps préculturel des somatiques. Je perçois un corps fluide créer par le Drag et le Continuum davantage comme une pratique complémentaire aux changements sociaux qui proposent de s'activer aux détours des courants dominants pour se mettre en relation autrement. La création de *Lettre d'un poisson solitaire* m'est devenue un moyen de réfléchir mon rapport au monde par la pratique, plutôt qu'une solution toute faite et universalisable. Malgré la démarche d'apparence solitaire, ce terrain de recherche est devenu un espace où mon corps dit humain pouvait rencontrer le plus qu'humain et se redéfinir, se réinventer en relation. Ainsi, faire participer l'intelligence somatique, l'expérience du corps et l'art vivant à des questions plus larges d'être ensemble et permettre d'aborder les préoccupations des corps qui habitent l'espace de manière créative.

5.5 Logiques, discours et éthiques émergentes – Les possibles réverbérations d'un corps fluide

Le dialogue entre le Drag et le Continuum a généré un espace où différentes logiques, éthiques et perspectives se sont entrelacées. Cette rencontre inusitée entre deux pratiques a déplié différentes dimensions d'un corps fluide et a déloger les manières dont je conçois les normes associées à la création et à l'élaboration identitaire, personnelle et sociale. Ce projet de recherche création est devenue un moyen de réfléchir à une éthique du processus, de la différence, et de la création de lien par l'expérience du corps.

5.5.1 Éthique du processus

L'investigation du corps fluide par le Continuum et le Drag dans un contexte créatif m'a amené à adopter une éthique du processus, où l'attention est portée davantage sur le chemin parcouru que sur une quelconque finalité.

Plutôt que de réfléchir à des solutions, l'éthique du processus qu'invite le corps fluide propose davantage d'ouvrir des espaces de possibles pour favoriser la gestation de nouveaux horizons. Dans une recherche par le corps en mouvement, cette éthique propose de réfléchir non seulement aux modes de représentation des corps, mais aussi à leurs modes d'action, d'infiltration et de production. Elle invite à réfléchir à la manière dont les corps en mouvement génèrent de nouvelles compréhensions des connaissances et des discours qu'ils sont. Il me semble donc évident, dans cette éthique du processus que mettent en lumière les pratiques de corps fluide, que l'art vivant s'inscrit dans un cadre de réflexion plus vaste. Les discours que portent ces pratiques peuvent aussi devenir des dynamiseuses de réflexion pour penser avec un corps fluide aux préoccupations qui les habitent. Offrant ainsi un terrain pour réfléchir de manière incarnée, pour se réorienter par la pratique et participer activement à un processus créatif de transformation sociale.

L'entité eau m'a déplacé hors de mes habitudes de mouvement et a dévié mon attention pour m'inviter à déjouer mes frontières préétablies entre le moi et « l'autre ». En portant attention aux mouvements de l'eau qui m'habitent, ainsi que ceux qui circulaient dans mon quotidien dans une éthique du processus, mon attention s'est permis des détours qui ont transformé mes perceptions sensorielles. J'ai pu ainsi repenser mes relations avec les écosystèmes vivants qui me font et que j'habite. Encore une fois, il est important de garder en tête la nécessité d'une diversité d'action et que toutes situations d'activisme ne peuvent se permettre ce luxe de temps et d'espace que demandent les arts vivants. Ceci dit, travailler avec les corps fluides dans une éthique du processus dans un contexte créatif peut permettre de commencer à décentrer l'humain des réflexions écologiques et de valoriser la prise de détour sans en faire le seul vecteur d'activisme.

5.5.2 Éthique de la connectivité

L'élément eau dans cette recherche s'est étendu au-delà de la métaphore et fut un allié pour interroger la transgression des frontières corporelles, sociales et identitaires lors de la création. En tant que matière connectante et vivante, l'eau m'a permis d'ouvrir une réflexion écologique en m'invitant à redéfinir constamment ce que signifie être un corps, une personne ou un sujet en relation dans un monde vivant. À travers cette relation avec l'eau, il m'est devenu évident que nous sommes façonnés par des forces en perpétuelle circulation, au-delà de la temporalité humaine. Ce qui m'invite à réévaluer ma place dans un écosystème plus vaste et à questionner la façon dont j'utilise mes lieux de travail en art vivant. L'eau m'a proposé un état d'attention, un tonus singulier et une disponibilité pour de nouvelles formes d'apprentissage propre à notre coexistence durant ce processus. Cet état de corps précis m'a incité à me concevoir comme une partie d'une existence écologique, où être chez soi, être dans son corps signifie faire partie d'un réseau, d'un monde vivant. Bâtir une relation avec l'élément eau par la co-présence, simplement en l'observant traverser mon corps et mon quotidien, m'a invité à repenser ma relation au monde, à accepter l'indétermination et à étendre mon identité au-delà de mes zones de confort humaines. La collaboration avec l'élément eau dans cette recherche m'a engagé dans une réflexion plus large sur l'interdépendance, l'indétermination et les dynamiques écologiques qui façonnent mon corps.

5.5.3 Éthique de la différence

En défiant la cohérence épistémologique par la pratique de deux types de corps fluides, cette recherche a promu une éthique de la différence au sein même de mon corps et de ma conception identitaire matérielle. Ces éthiques proviennent des théories post-humanistes féministes et valorisent les subjectivités marginalisées et les différences, comme des espaces créatifs (Lorde, 1984; Butler, 1990; Irigaray, 1993; Neimanis, 2019; Braidotti, 1994). Ce processus inter-épistémologique a rendu tangibles ces éthiques dans l'expérience de mon corps où j'ai appris à reconnaître l'importance de diverses parties de moi. L'interaction des diverses facettes de ma personne, leurs incohérences et leurs différences, leurs espaces de stabilisation et de mouvement, devenait alors une source de compatibilité créative pour me réimaginer à partir de ma complexité.

Ces pratiques de corps fluides m'ont ainsi offert un modèle d'un corps sensible, complexe, mobilisable et donc capable de se réinventer en relation. En passant par l'art vivant, la mise en dialogue du Drag et du Continuum a offert un terrain de réflexion pour divers enjeux qui habitent mon corps. Qu'ils aient été identitaires, créatifs, écologiques ou relationnels ces réflexions ont émergé de la mise en mouvement et de la mise en pratique de la fluidité.

5.6 Extrapolations et réverbérations de mon corps fluide

Comme démontré dans le chapitre 1, toute pratique et tout corps portent un discours et la neutralité est une illusion des courants dominants (George, 2020; Ginot, 2009; Menakar, 2017). Dans ce monde incertain où un corps neutre n'existe pas, je trouve important socialement de choisir nos pratiques avec attention et de faire l'exercice de nuance pour éviter de créer des postures hermétiques et rigides au changement. Les paramètres planétaires changent à une vitesse fulgurante, les situations personnelles économiques se décalent radicalement, les mouvements politiques se polarisent, le climat se réchauffe, les savoirs et les connaissances se multiplient. Dans cette optique, il pourrait être intéressant de pratiquer un corps fluide dans une diversité de pratiques pour réimaginer une transformation qui n'est pas unidirectionnelle. Sans prétendre à une solution universelle, pratiquer un corps fluide dans un contexte social et créatif pourrait peut-être aider à développer des outils pour apprendre à se réfléchir en mouvement. Dans un monde en 2025 où il y a une montée et une radicalisation des polarités politiques, il me semble important d'apprendre à affirmer les nuances et les complexités qui nous font comme des modalités d'activisme. Comme l'explique Johnson (2023), dans l'urgence d'agir, il devient difficile de prendre le temps nécessaire à la rencontre de l'altérité pour formuler des alternatives. C'est dans cette optique qu'apprendre à se positionner avec fluidité demande une pratique, un long temps et un contexte. Sur un plan personnel, le processus créatif par l'art vivant fournit un espace pour déplier ses nuances en mouvement et de manière vivante. Hors d'une logique de production, l'art vivant nous permet de nous pratiquer à prendre des détours nécessaires, à se permettre des erreurs de parcours, vers l'élaboration de nouvelles manières d'être ensemble. La pratique d'un corps fluide peut permettre de déplier et visibiliser des postures complexes et aider à faciliter l'expression des corps. C'est sur ce point que l'art vivant et les pratiques de corps fluides pourraient devenir un lieu de pratique pour réfléchir, par l'engagement du corps à des modes d'actions et de relations alternatives. J'ai appris au cours de cette recherche qu'apprendre à me positionner en tant que processus, c'est aussi apprendre à situer mon corps, les dynamiques qui me traversent et mes mouvements. C'est situer ces connaissances relationnelles que je suis dans un espace précis où je suis orienté en fonction de ma proximité au pouvoir. Comme le souligne Lorde (1984), hooks (1981), Johnson (2023), Allen (2017) et Haines (2019), nos capacités à bouger, à réagir et à nous exprimer sont intimement liées aux dynamiques sociales et systémiques qui nous entourent ainsi qu'à notre situation sociale qu'implique notre proximité au pouvoir. Le corps est ainsi le territoire où se logent les traces de ces proximités au pouvoir et le lieu principal de notre rapport au monde (Godard, 1995; Johnson, 2023; Allen, 2017; Haines, 2019; Conrad, 2007; Cohen, 2002). Ainsi, pratiquer un corps fluide, donc un corps complexe, relationnel et en constant mouvement, pourrait peut-être aider à donner voie.x aux enjeux spécifiques qui habitent nos corps intersectionnels et situés. Je me demande à la sortie de cette recherche si pratiquer un corps fluide de manière collective pourrait participer à une conversation

sociale plus large par sa capacité à mettre en lumière des dynamiques sociales, physiques et culturelles dont nous sommes faits. Pratiquer un corps fluide dans un bassin créatif pourrait-il éveiller une conscience des interconnexions que nous sommes, des membranes identitaires que nous partageons avec un monde plus vaste ? Pourrions-nous, par la pratique d'un corps fluide dans un espace créatif et collectif, prendre le temps de conscientiser nos situations sociales par la mise en action de nos corps et ainsi favoriser la mobilisation de ces derniers selon leurs capacités et leur proximité au pouvoir ?

À la suite de cette recherche dite solitaire dans un contexte universitaire j'aimerais élargir la réflexion à un contexte communautaire et collectif. D'amener ce projet à une diversité de corps pour réfléchir de manière incarnée et à partir de la complexité, à un monde où les frontières sont sans cesse redessinées, et où les identités sont en perpétuelle évolution. Ces pratiques de corps fluides pourraient offrir un contexte créatif pour éviter de se laisser immobiliser par l'incertitude de l'inconnu qui attend les futures générations : un dispositif réflexif de pratique de corps fluide pour se réfléchir en mouvement et penser un monde en mouvement. Un espace pour rencontrer nos incertitudes et les multiples subjectivités qui habitent différents corps pourrait peut-être, à plus grande échelle, aider à bâtir une confiance collective dans nos capacités à naviguer l'instabilité : apprendre à développer nos capacités à faire de nos différences des prises créatives vers une réflexion collective. Ce, afin de permettre à la richesse complexe et vivante de l'humain de s'étendre et se mettre en dialogue avec une multiplicité de formes d'existences que l'on ne peut prétendre complètement connaître. En d'autres mots, laisser l'art vivant et cette recherche avec les corps fluides participer à une réflexion sociale, non dans une optique de solution, mais de participer au processus créatif d'un changement social. La fluidité étant un concept qui ne peut se déplier sur un seul plan peut peut-être réinviter la matérialité, l'expérience et la conceptualisation à collaborer dans l'élaboration de transformation sociale et écologique. Ce, pour éviter que les luttes, où des corps sont mis en jeu, ne soient que théorisées, ou déconnectées des réalités matérielles et expérientielles d'un monde vivant (Jonhson , 2024; Braidotti, 2002). Ou encore que l'expérience du corps soit réduite à ses discours naturalisants (Ginot, 2014; George, 2020). Le changement est inévitable. La pratique d'un corps fluide dans une éthique du processus, de la connectivité et de la différence pourrait alors peut-être aider à cultiver une attention complexe et créative des relations que sont nos corps, imaginer les détours nécessaires pour devenir ensemble autrement et se mettre en actions⁴⁰ vers une réflexion d'un monde habitable pour tous.

⁴⁰ Il m'était important ici de réitérer, par la mise au pluriel d'actions, l'importance de la diversité d'action dans un changement sociale. Qui, comme le mentionne Rae Johnson (2023), ne peut s'opérer que sur un seul plan de l'activisme.

CONCLUSION

L'art vivant pour pratiquer la complexité de l'affirmation fluide vers une résilience collective

En conclusion, le corps fluide informé par la pratique du Drag et du Continuum, m'a invité à la rencontre et à l'écoute des contextes dans lesquels je m'inscris, à la prise de détours parfois nécessaires pour devenir autrement, à développer mes habiletés à répondre, à apprendre et à agir à l'intersection de l'intention et de l'attention, à me laisser former, informer et déformer par l'environnement et à réévaluer mes capacités et responsabilités en fonction des flux de pouvoirs qui circulent et dont je fais partie. Le dialogue entre le Drag et le Continuum a valorisé la célébration de l'attention à la sensation lui permettant de se déployer dans sa complexité. Pratiquer un corps fluide est ainsi devenue un moyen de me concevoir dans ma pluralité et de me performer dans ma vulnérabilité. *Lettre d'un poisson solitaire* a offert aux parties de moi qui parlent à voix basses, de pratiquer l'affirmation et aux parties de moi qui font plus de bruit et prennent leurs chemins par défaut de pratiquer l'écoute. En pratiquant un corps fluide, j'ai l'impression d'avoir pratiqué l'affirmation de mes valeurs et de mes capacités à agir avec ces dernières : à répondre en accord avec elles en posant des gestes concrets et créatifs. L'affirmation de soi par le Drag et le Continuum s'est révélée en une prise de conscience des rôles que je joue dans un espace de création fait de relation et des responsabilités que mon corps porte lorsqu'il s'active dans ce dernier. Par l'intermède de ces pratiques fluides aux épistémologies différentes, j'ai repris une forme d'agentivité plus incarnée et moins volontaire où je-mon corps devenait un terrain de jeux et d'élaboration posturale pour développer mes capacités de réponse à ce qui m'entoure en fonction de mes capacités et proximités au pouvoir, ainsi qu'à rentrer en relation avec la matérialité des lieux de pratiques et des discours que ces dernières véhiculent.

Suite à cette recherche, je me demande si, sur un plan collectif et politique, pratiquer un corps fluide dans un contexte créatif peut cultiver une responsabilisation de nos capacités en fonction des proximités au pouvoir de chacun.e ? Est-ce que la création de dispositifs d'arts vivants qui pratiquent un corps fluide pourrait nous aider à porter attention à nos sensations et à l'invisible qui les orientent ? Est-ce que ces pratiques peuvent aider à conscientiser l'impact de nos positions sociales sur nos postures, notre non verbal et nos capacités à s'activer face à des défis collectifs et/ou individuels ? Encore une fois, pratiquer la fluidité, ne peut-être la seule réponse possible à la responsabilisation des corps en interaction. Ceci dit, en tentant une piste de réponse à la question d'Isabelle Ginot (2009), à savoir « quels corps nous faut-il pratiquer ? », j'ouvre ici la possibilité de pratiquer un corps responsable et adaptatif, un corps mobile et mobilisable qui sait se laisser désorienter et réorienter par l'adversité. Un corps qui sait se situer dans son environnement matériel et social, et qui travaille à l'intérieur de ses capacités à rencontrer des résistances. Un corps qui sait

s'ancrer dans ses sensations en mouvement pour rencontrer avec mobilité. Un corps qui pense en relation au réseau humain et plus qu'humain dans lequel il s'inscrit. Bref, un corps fluide.

Cette recherche a mis la table pour des réflexions plus larges et des mises en actions créatives socialement engagées. Pour moi pratiquer un corps fluide fut aussi de pratiquer la résilience. En reconnaissant la porosité des membranes que nous partageons avec le monde, entre le personnel et le collectif, je me demande si de manière indirecte cette recherche peut participer à l'élaboration d'une résilience collective. Nkem NDefo (2022) propose d'entrevoir le concept de résilience comme un spectre, allant de la tolérance à la flexibilité. La résilience est toutefois un terme controversé pour les communautés marginalisées, car il impose à celles qui subissent des injustices de devenir plus flexibles et/ou tolérants et donc de travailler encore plus fort qu'ils ne le font déjà (Ndefo, 2022). Pratiquer un corps fluide de manière collective pourrait toutefois peut-être visibiliser ces membranes qui nous font et nous séparent, et informer comment chacun.e se met à l'action en fonction de ses capacités et de sa proximité au pouvoir. Dans l'optique que travailler la résilience ne devrait pas seulement être une exigence individuelle pour les corps marginalisés, les corps plus proches du pouvoir⁴¹ pourraient ainsi trouver, à travers l'art vivant, un terrain de pratique pour réévaluer leurs privilèges, faire un pas de côté, apprendre à écouter les contextes qui les gardent près du pouvoir, et développer leur flexibilité et leur tolérance à l'altérité. Dans une éthique de la différence, du processus et de la connectivité, le privilège, la marginalité et les dynamiques de pouvoirs doivent faire partie de la réflexion d'un avenir commun et de la construction d'un monde habitable pour tous. Dans l'optique d'un processus de résilience collective, où nos corps complexes et intersectionnels doivent se mettre en mouvement, un dispositif créatif pourrait peut-être offrir un espace pour mieux se situer, pour reconnaître nos capacités singulières et complémentaires. Ce, afin de réfléchir collectivement à une participation plus équitable à un mouvement de rééquilibrage des pouvoirs que portent et que sont nos corps. Ce terrain de réflexion demanderait toutefois une réimagination de cette recherche création dite solitaire davantage dans une lunette d'intervention sociale par l'art vivant ou de facilitation culturelle dans des communautés ciblées. Cette recherche création m'a toutefois donné la liberté dont j'avais besoin pour ouvrir des possibles, suivre l'audace que permet l'art vivant et valoriser l'expérience et l'intégrité de mon propre corps comme source de savoir non absolue. Cette recherche création m'a permis de prendre des détours et de réfléchir à mon rôle personnel comme artiste du mouvement dans une perspective d'implication sociale.

⁴¹ Bien que l'idée qu'un politicien riche et blanc vienne pratiquer un corps fluide me réjouisse, je ne parle pas ici uniquement des pouvoirs politiques institutionnalisés. Lorsque je parle de proximité au pouvoir, je parle de notre situation sociale, donc de l'articulation de notre âge, de notre niveau d'éducation, de notre emplacement dans une hiérarchie décisionnelle, de notre ethnicité, de notre classe sociale et de notre genre qui créent notre proximité au pouvoir.

Ces éthiques de la différence, du processus et de la création de lien que proposent un corps fluide sont cruciales dans un monde où des écosystèmes, des corps humains, plus qu'humains et sociaux sont malmenés. L'eau, ne peut plus être diminuée à une ressource à exploiter. Iel est une ressource qualitative, créative et un élément vivant qui nous connecte, nous relie, nous met au travail et mérite d'avantage notre attention. Cette recherche création par la mise en dialogue de pratiques d'un corps fluide m'a invité à la reconnaître et à valoriser ses qualités. Je lui serai toujours reconnaissant.e de m'avoir guidé, nourrit, activé et détourné. Surtout, je la remercie d'avoir été un.e guide vers de nouvelles façons d'habiter mon corps : de m'avoir accompagné vers la reconnaissance incarnée d'habiter, et d'être habité.e par la richesse d'un écosystème fragile dont je fais partie et dont j'aspire à être respons(h)able.

ANNEXE A
Archives de la présentation publique⁴²



Figure 0.1 Première couche de maquillage : effacement du visage social à l'aide de fond de tein beige. Discussion avec le public sur comment le mot fluidité résonne pour chacun.e.

⁴² Toutes les images de l'annexe A sont des captures d'écran de la captation vidéo réalisée par Philippe Poirier lors de la présentation publique.



Figure 0.2 Invitation au public à participer à une exploration par le mouvement dansé en relation présente à l'élément eau contenu dans un sac de plastique ou une bouteille de verre.



Figure 0.3 Début de l'élaboration du Nuage Sonore et de l'exploration du public avec l'élément eau.

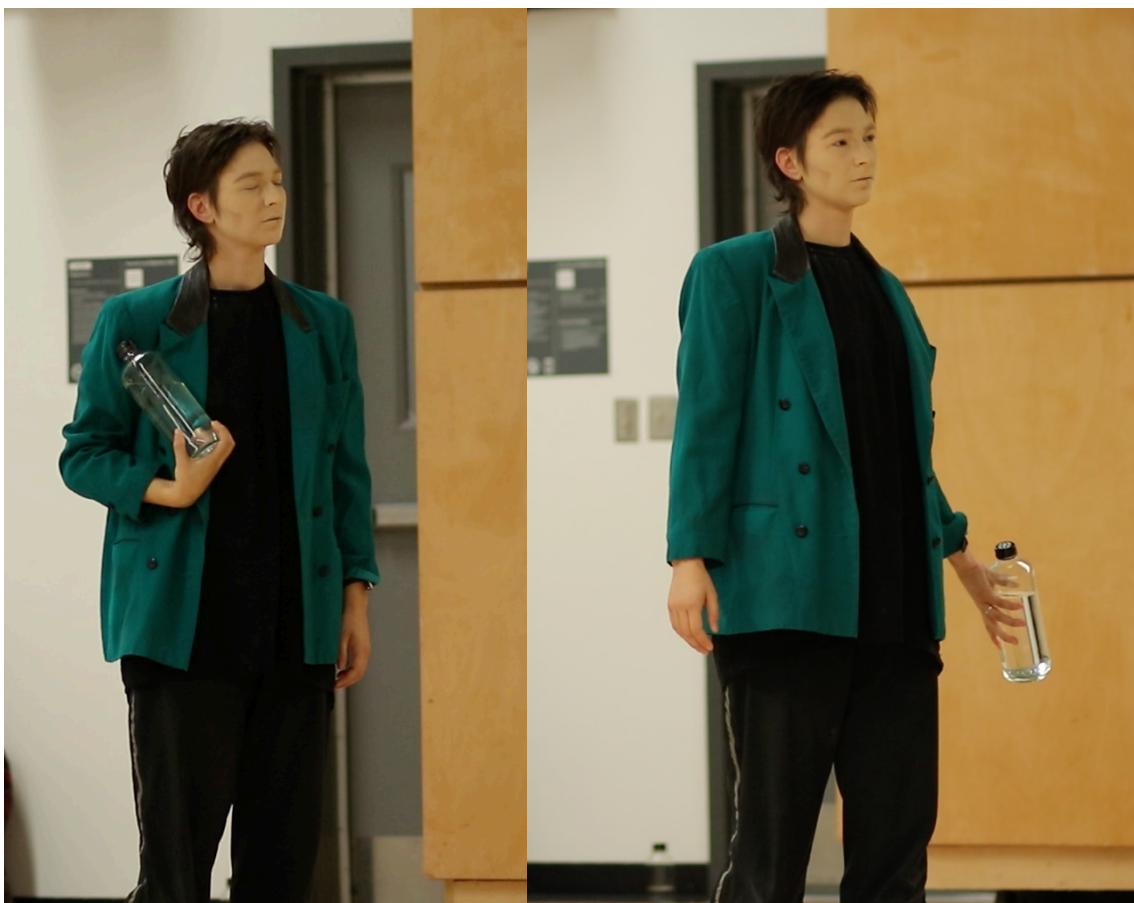


Figure 0.4 Suite à la construction du Nuage Sonore Croque Fury se joint à l'exploration dansée, fleurant entre les codes de visibilité de la performance et l'exploration collective. Il en est à sa deuxième couche de maquillage.

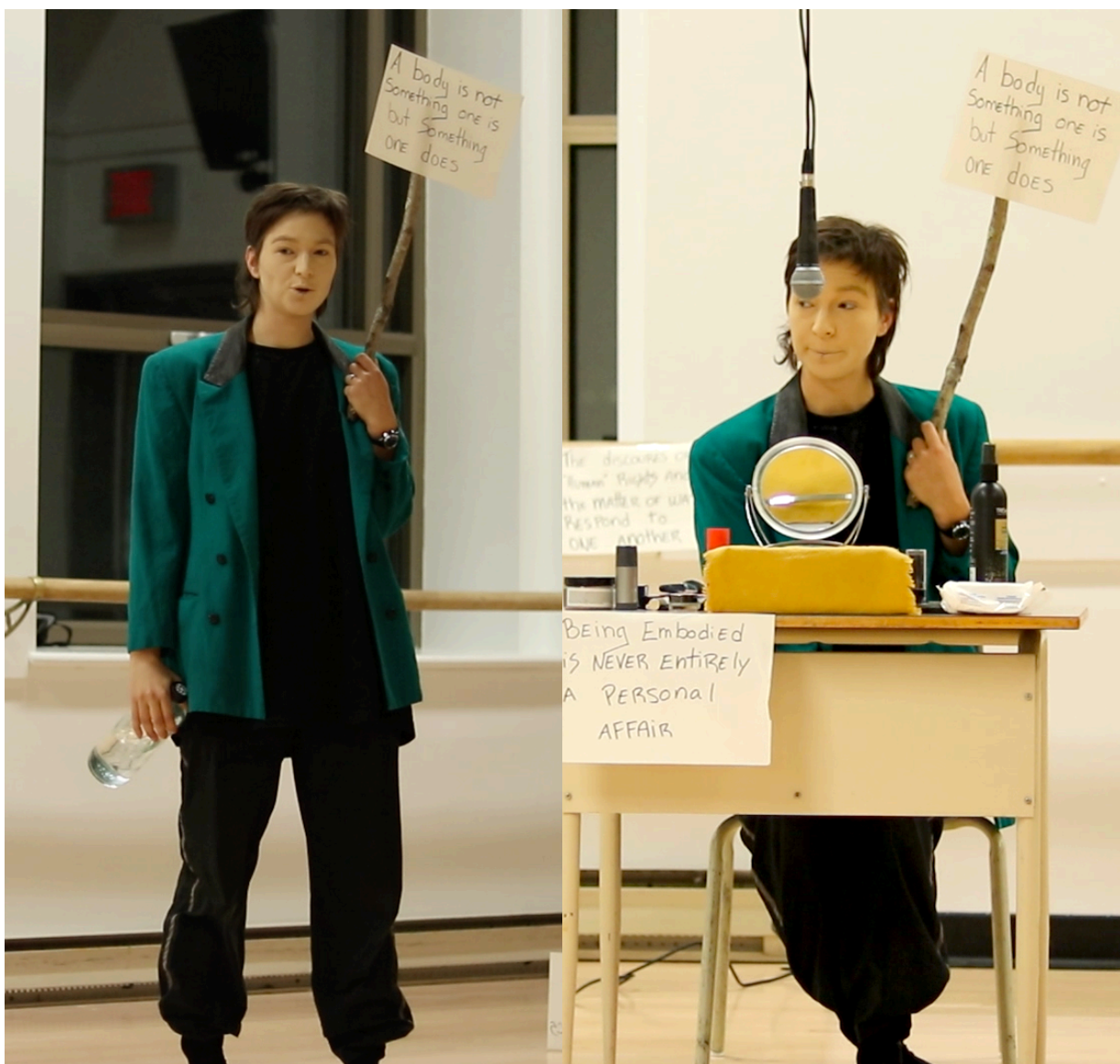


Figure 0.5 Monologue post-humaniste féministe sur mes réflexions sur la fluidité de genre et l'évolution de ma relation avec l'élément eau durant la recherche.



Figure 0.6 Dernière couche de maquillage de Croque Fury en conversation avec le public sur leurs vécus et leurs observations de l'exploration dansé avec l'élément eau. Il en profite aussi pour demander au public une guidance dans l'élaboration de son maquillage. Par exemple, s'il doit avoir une moustache ou non ?



Figure 0.7 Croque Fury à sa dernière couche de maquillage : à sa pleine expression dans le mouvement dansé.



Figure 0.8 Émergence complète de Croque Fury. Invocation des pratiques, des expériences et des relations entretenues lors de la recherche par le mouvement dansé, l'écoute du Nuage Sonore et la célébration de l'attention à la sensation.

Captation Vidéo : Philippe Poirier.

<https://www.youtube.com/watch?v=xeXFLpAxaSw>

BIBLIOGRAPHIE

- Ahmed, S. (2006). *Queer phenomenology: Orientations, objects, others*. Duke University Press.
- Allen, S. (2017). *The Roots of White Supremacy are in our Bodies*, Consulté à l'adresse : <https://Transitionnetwork.org/news/roots-white-supremacy-bodies/>
- Austin, J. L. (2018). *How to do things with words: The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955* (J. O. Urmson, Éd.). Martino Fine Books.
- Bachelard, G. (2016). *L'eau et les rêves : Essai sur l'imagination de la matière* (Édition 18). Librairie José Corti.
- Bahaffou, M. (2024). *Des paillettes sur le compost : Écoféminisme au quotidien*. Le passager clandestin.
- Baker, R., & Burton, P. (1994). *Drag: A history of female impersonation in the performing arts*. New York University Press.
- Biger, E. (2023). *Mouvementements, Écopolitiques de la danse*, Paris : Éditions La Découverte
- Bordo, S. (2004). *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body*. University of California Press Books
- Braidotti, R. (1994). *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual difference in Contemporary Feminist Theory*. Cambridge: Columbia University Press, pp. 326.
- Braidotti, R. (2002). *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming*. Cambridge: Polity Press.
- Braidotti, R. (2022). *Posthuman feminism*. Polity.
- Brierley, G. J. (2020). *Finding the voice of the river: Beyond restoration and management*. Palgrave Macmillan.
- brown, a.m (2017). *Emergent Strategy*. AK Press.
- Brown, A. (2017). *The Black Skyscraper: Architecture and the Perception of Race*. Johns Hopkins University Press
- Butler, J. (1990). *Gender Trouble*. Paris : La Découverte.
- Butler, J. (1993). *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*. Routledge.
- Chauncey, G. (1994). *Gay New York: Gender, urban culture, and the makings of the gay male world, 1890-1940*. Basic Books.
- Chen, C., MacLeod, J., & Neimanis, A. (Éds.). (2013). *Thinking with water*. McGill-Queen's University Press.
- Cooles, D. H., & Frost, S. (Éds.). (2010). *New materialisms: Ontology, agency, and politics*. Duke University Press.
- Conrad, E. (2007). *Life on land: The story of Continuum, the world-renowned self-discovery, and movement method*. North Atlantic Books.

- Cohen, B. B. (2002). *Sentir, ressentir et agir : L'anatomie expérimentale du body-mind centering* recueil des articles parus dans « *Contact Quarterly dance journal* » de 1980 à 1992. Contredanse.
- Corraze, J. (2007). Le dialogue tonico-émotionnel à la lumière des connaissances actuelles. Dans J. Corraze & J.-M. Albaret (Éds.), *Entretiens de Psychomotricité 2007* (pp. 69- 84). Paris: Expansion scientifique française. ISBN 2-7046-1726-0
- Davis, A. (1981). *Women, Race & Class*. Random House
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1987). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. University of Minnesota Press.
- Della Costa, M. & Federici, S. (2020). *Sylvia Federici, Mariarosa Della Costa. Entretiens avec Louise Toupin, La crise de la reproduction Sociale*. Louise Toupin et les Éditions du Remue-ménage
- Despret, V. (2019). *Habiter en oiseau*. Actes Sud
- Doonan, S. (2024). *Drag: The complete story* (Concise edition.). Laurence King Publishing.
- Elton, S. (2022), *Comment une perspective plus qu'humaine change-t-elle ce que nous mangeons ?* [Objet numérique] Dans Patricia Ballamingie et David Szanto (dir) *Montrer la théorie pour connaître la théorie*. Consulté à l'adresse : <https://doi.org/10.22215/stkt/es66>
- Federici, S. (2020). *Beyond the Periphery of the Skin: Rethinking, Remaking, and Reclaiming the Body in Contemporary Capitalism*. PM Press/Kairos.
- Foucault, M. (1994). *Histoire de la sexualité I : La volonté de savoir*. Éditions Gallimard.
- George, D. (2020). *The Natural Body in Somatic Dance Training*. Oxford University Press.
- Ginot, I. (2009). *Discours, techniques du corps et technocorps*. A la rencontre de la danse contemporaine: porosités et résistances (p. 265-293).
- Ginot, I. (2014), *Pensez les somatiques avec Feldenkrais, politique et esthétique d'une pratique corporelle*. Edition l'entretemps: ligne de corps
- Gintis, B. (2007). *Engaging The Movement of Life*. Berkeley: Nort Atlantic Books
- Godard, H. (1995). *Le geste et sa perception*. In M. Michel et I. Ginot (dir.), *La danse au XXe siècle* (pp. 224-229). Bordas.
- Godard, H. (2013). *Fond/Figure* [Interview]. La manufacture. Consulté à l'adresse : <https://www.pourunatlasdesfigures.net/element/fond-figure-entretien-avec-hubert-godard>
- Haines, S.K (2019). *The politiques of trauma: somatics, healing, and social justice*. North Atlantic Books, Berkeley California
- Hanna, Thomas (1970). *Bodies in Revoit. A Primer in Somatic Thinking*, Free Person Press, Novato
- Halberstam, J.J. (1998). *Female Masculinity*. Duke University Press.

- Halberstam, J.J. (2011). *The Queer Art of Failor*. Duke University Press.
- Haraway, D. (1984). *The Cyborg Manifesto*. University Of Minnesota Press.
- Haraway, D. (2020). *Vivre avec le trouble*. Les Éditions des Mondes à faire.
- Heller, M. (2020). *Queering Drag Redefining the Discourse of Gender-Bending*. Indiana University Press
- hooks, b. (1981). *Ain't I a Woman ? : Black Women and Feminism*. South End Press.
- INRS. (2024). *Guide d'écriture inclusive de l'INRS*. Consulté à l'adresse : <https://inrs.ca/wp-content/uploads/2021/03/Guide-redaction-inclusive-inrs-vf.pdf>
- Irigaray, L. (1993) *Speculum of the Other Woman*. Trans. G. C. Gill. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Johnson, R. (2023). *Embodied Activism: Engaging the Body to Cultivate Liberation, Justice and Authentic Connection - A Practical guide for Social Change*. North Atlantic Books.
- Jones, R. P. (2023). *The hidden roots of white supremacy: And the path to a shared American future* (First Simon&Schuster hardcover edition). Simon & Schuster.
- Kealiinohomoku, J. W. (1983). An anthropologist looks at ballet as a form of ethnic dance. What Is Dance? Readings in Theory and Criticism. Ed. By Roger Copeland, Marshall Cohen
- Kristensen, M. L. (2020). Introducing dialogic as a research methodology. International Journal of Management Concepts and Philosophy, 13(3), 196. Consulté à l'adresse: <https://doi.org/10.1504/IJMCP.2020.111024>
- Levine, P. (2014). *In an Unspoken Voice: How the Body Releases Trauma and Restores Goodness*. North Atlantic Books.
- Lorenz, R. (2018). *Art Queer, Une Théorie Freak*. Paris: B42
- Lorde, A. (1984). *Sister Outsider*. Ten Speed Press.
- Menakar, R. (2017). *My Grandmother's Hands: Racialized Trauma and the Pathway to Mending Our Hearts and Bodies*. Central Recovery Press.
- Minh-ha, T. T. (1989). *Woman, Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism*. Indiana University Press.
- Mules, W., Schelling, F. W. J. von, Heidegger, M., & Benjamin, W. (2014). *With nature: Nature philosophy as poetics through Schelling, Heidegger, Benjamin and Nancy*. Intellect [u.a.].
- Muñoz, J. E. (1999). *Disidentifications: Queens of color and the performance of politics*. University of Minnesota Press.
- Nault, L. (2008). *Application de l'éducation somatique dans une démarche artistique* [Projet d'intégration du DESS en éducation somatique, UQAM]. Consulté à l'adresse: <https://www.continuumteachers.com/media-library/application-de-leducation-somatique-dans-une-demarche-artistique>

- Neimanis, A. (2019). *Bodies of water: Posthuman feminist phenomenology* (Paperback edition). Bloomsbury Academic.
- Okun, T. (1999). *Drworksbook*. Dismantling Racism Works. Consulté à l'adresse : <https://www.dismantlingracism.org/>
- Plotnitsky, A. (2013). *Poiesis and enchantment in topological matter* (pp. 271–291). Afterword. In X. W. Sha (Ed.), Cambridge: The MIT Press
- Preciado, P. B. (2021). *Testo junkie: Sexe, drogue et biopolitique*. Points.
- Renarhd, C. (2021). *Performance rituelle en art actuel : de l'immersion in situ à la mise en œuvre de l'acte performatif*. [Thèse. Montréal (Québec, Canada), Université du Québec à Montréal, Doctorat en études et pratiques des arts.]. Consulté à l'adresse: <http://archipel.uqam.ca/id/eprint/14467>
- Ryan, J. C. (2022). Hydropoetics: The rewor(L)ding of rivers. *River Research and Applications*, 38(3), 486-493. Consulté à l'adresse: <https://doi.org/10.1002/rra.3844>
- Rupp, L. J., Taylor, V., & Shapiro, E. I. (2010). *Drag queens and drag kings: The difference gender makes*. *Sexualities*, 13(3), 275-294. Consulté à l'adresse: <https://doi.org/10.1177/1363460709352725>
- Rouquet, A. (1991). *De la tête aux pieds*. Paris : Recherche En Mouvement.
- Schwenk, L. (1982). *Le Chaos Sensible*. Édition du Centre Triades. Paris
- Sponsler, C., & Clark, R. L. A. (1997). *Queer play: The cultural work of crossdressing in medieval drama*. *New Literary History*, 28(2), 319-344. Consulté à l'adresse: <https://doi.org/10.1353/nlh.1997.0017>
- Stephens, E. (2014). Feminism and New Materialism: *The Matter of fluidity*. *Interalia a Journal of Queer Studies*, 186–202. Consulté à l'adresse : <https://doi.org/10.51897/interalia/bosz9092>
- Sturgeon, T. (2019). *Le plus qu'humains*. Édition J'ai Lu
- Tsing, A. L. (2017). *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*. Princeton University Press.
- Tuhkanen, M. (2009). *Performativity and becoming*. *Cultural Critique*, 72, 1-35. Consulté à l'adresse: <https://www.jstor.org/stable/25619823>
- Ulmer, J. B. (2017). *Posthumanism as research methodology: Inquiry in the Anthropocene*. *International Journal of Qualitative Studies in Education*, 30(9), 832-848. Consulté à l'adresse: <https://doi.org/10.1080/09518398.2017.1336806>
- Van der Kolk, B. A. (2015). *The Body Keeps The Score: Brain, mind and body in the healing of trauma*. Penguin Books.
- Wittig, M. (1980). *La pensée straight*. *Questions Féministes*, 7, 45-53. Consulté à l'adresse : <https://www.jstor.org/stable/40619186>