

Université d'Ottawa / University of Ottawa
Département de théâtre / Department of Theatre

Existences entre-deux : s'imaginer un futur au-delà de la binarité

Une exploration de l'identité queer, de la langue et de la liminalité

/

States of In-Between: Imagining a Future Beyond Binaries

An exploration of queerness, language, and liminality

Par / By

Elyse Gauthier

Thèse – Maîtrise ès arts en théâtre /

Thesis – Master of Arts in Theatre

15 novembre 2023 / November 15th, 2023

© Elyse Gauthier, Ottawa, Canada, 2023

i. ABSTRACT / RÉSUMÉ

This research project explores two particular approaches to playwriting, autofiction and collective creation, in order to examine how the dramaturgical process can be “queered” through combining methods of creation in unconventional ways. The thematic content of the resulting theatrical text focuses on the intersection of queer/trans identities and bilingualism, specifically through a Franco-Canadian lens, as well as the notions of utopias and futurities in queer contexts. By employing these two methodologies simultaneously and blurring the lines between the individual and the collective, the texts developed through group writing sessions explore the inherent liminality of queer/trans bilingual identities, both in time and in space. To be queer, non-binary and bilingual is to embody duality, disrupt binaries, and exist in grey areas; this same liminal space is central to my exercise both in process and in content. Thus, the object of this study is queer dramaturgy itself, or in other words, the process of writing “queerly,” not just about queerness. The combination of methodologies transgresses the boundaries of the conventional dramaturgical process and aligns itself with queer Practice as Research theories, proposing approaches to playwriting that “are set against the dominant modes of representation and are shaped through forms that are on the fringe and boundaries of disciplines” (Campbell and Farrier, *Queer Dramaturgies*, p. 7). This project also investigates what trans and non-binary identity means within Franco-Canadian communities, and the relationship between language and gender identity. Furthermore, notions of queer temporality play an important role in the project, given the complex and often conflicting investments that both queer and Franco-Canadian communities have in history and futurity. Through an analysis of Mani Soleymanlou’s works *Un. Deux. Trois.* and *2042* as case studies of autofictional theatre, collective creation, and utopian performance, as well as the results from a series of writing sessions conducted with multilingual non-binary and trans participants, this research project aims to shed light on these fascinating intersections of identity and process that have thus far rarely been explored.

*Ce projet de recherche explore deux approches dramaturgiques distinctes, soit l'autofiction et la création collective, afin d'examiner comment le processus dramaturgique peut devenir « queer » en combinant des méthodes de création de manière non conventionnelle. Le contenu thématique du texte théâtral qui en résulte se concentre sur l'intersection des identités queer/trans et du bilinguisme, tout particulièrement dans une perspective franco-canadienne, ainsi que sur les notions d'utopies et de futurs possibles dans des contextes queers. En employant ces deux méthodologies simultanément et en brouillant les lignes entre l'individu et le collectif, les textes développés lors des sessions d'écriture de groupe explorent la liminalité inhérente aux identités bilingues queer/trans, à la fois dans le temps et dans l'espace. Être queer, non-binaire et bilingue, c'est incarner la dualité, remettre en question la binarité et exister dans des zones grises. C'est justement cet espace liminal qui est au cœur de mon projet de recherche, à la fois dans le processus et dans le contenu. Ainsi, l'objet de cette étude est la dramaturgie queer comme telle, ou, en d'autres mots, comment on peut créer d'une manière « queer » en plus d'écrire sur un propos queer. La combinaison des méthodologies transgresse les frontières du processus dramaturgique conventionnel et s'aligne sur les théories de la recherche-crédation queer (Queer Practice as Research), proposant des approches à la dramaturgie « set against the dominant modes of representation and are shaped through forms that are on the fringe and boundaries of disciplines » (Campbell et Farrier, *Queer Dramaturgies*, p. 7). Ce projet examine également les notions d'identité trans et non-binaire au sein des communautés franco-canadiennes, ainsi que la relation entre la langue et l'identité de genre. De plus, les notions de temporalité queer jouent un rôle important dans le projet, étant donné les investissements complexes et souvent conflictuels que les communautés queer et franco-canadiennes ont par rapport à l'histoire et à l'avenir. À travers une analyse d'œuvres mises en scène par Mani Soleymanlou (Un. Deux. Trois. et 2042) comme études de cas de théâtre autofictionnel, de création collective et de performance utopique, ainsi que les résultats d'une série de séances d'écriture menées avec des participant-e-s plurilingues non-binaires et trans, ce projet de recherche vise à mettre en lumière ces intersections fascinantes de l'identité et des processus créatifs qui ont jusqu'à présent été rarement explorées.*

ii. REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier mes directrices de thèse, Kathryn Prince et Anne-Marie Ouellet. Sans votre appui et votre encouragement je n'aurais pas été en mesure d'accomplir ce projet si complexe et ambitieux. Un grand merci à Louise Frapper et Sylvain Schryburt également pour leur révision attentive et leurs conseils indispensables.

Aux quatre incroyables participant·e·s (vous savez qui vous êtes!), j'exprime toute ma gratitude pour votre immense contribution au projet, et surtout pour votre ouverture d'esprit tout au long du processus. Ce fut un réel plaisir de partager cet espace de création et de réflexion avec vous, et je vous serai toujours reconnaissant·e d'avoir choisi de faire partie du projet.

Merci surtout à ma famille et mes ami·e·s pour votre appui depuis le début. Votre écoute et votre soutien tout au long de ce processus de rédaction ont fait toute la différence et m'ont donné l'énergie et la confiance nécessaires pour compléter ma thèse! Je vous aime beaucoup ♥

Finalement, j'aimerais dédier cette thèse à toutes les personnes trans et non-binaires francophones qui choisissent de s'exprimer en français malgré les nombreux obstacles qui se dressent sur notre chemin. Votre force et votre courage m'inspirent à continuer de lutter pour que nous puissions toutes être reconnu·e·s et respecté·e·s tel·le·s que nous sommes. Notre résistance est vitale afin de créer un meilleur monde pour ceux qui nous entourent et pour les prochaines générations de personnes trans et non-binaires.

TABLE DES MATIÈRES

- i. Résumé / Abstract
- ii. Remerciements
- Table des matières / Table of contents
 1. Introduction et fondements théoriques / Introduction and theoretical basis
 - 1.1. La recherche-création queer / Queer Practice as Research
 - 1.2. Les utopies queer / Queer utopias
 - 1.3. Le th  tre plurilingue / Multilingual theatre
 - 1.4. L'expression non-binaire en français / Non-binary expression in French
 - 1.5. L'autofiction / Autofiction
 - 1.6. La création collective / Collective creation
 - 1.7. Les identités hybrides / Hybrid identities
 2.  tudes de cas - *Un. Deux. Trois.* et *2042* / Case studies - *Un. Deux. Trois.* and *2042*
 - 2.1. Mani Soleymanlou et *Un* / Mani Soleymanlou and *Un*
 - 2.2. La création autocollective de *Trois* / The autocollective creation of *Trois*
 - 2.3. Utopies th  trales dans *2042* / Theatrical utopias in *2042*
 3.  tude pratique / Practical study
 - 3.1. Méthodologie / Methodology
 - 3.2. Description des sessions d'écriture / Description of the writing sessions
 - 3.3. Axe d'analyse 1 – Autofiction et création collective / Axis of analysis 1 – Autofiction and collective creation
 - 3.4. Axe d'analyse 2 – Identité de genre et bilinguisme / Axis of analysis 2 – Gender identity and bilingualism
 - 3.5. Axe d'analyse 3 – Zones grises de l'identité / Axis of analysis 3 – Grey areas of identity
 - 3.6. Axe d'analyse 4 – Pensée utopique queer / Axis of analysis 4 – Queer utopian thinking
 4. Conclusion
- Annexes / Appendices
- Bibliographie / Bibliography

1. INTRODUCTION ET FONDEMENTS THÉORIQUES / THEORETICAL BASIS

This research project explores two particular approaches to playwriting, autofiction and collective creation, in order to examine how the dramaturgical process can be “queered” through combining methods of creation in unconventional ways. The thematic content of the resulting theatrical texts focuses on the intersection of queer/trans identities and bilingualism, specifically through a Franco-Canadian lens, as well as the notions of utopias and futurities in queer contexts. By employing these two methodologies simultaneously and blurring the lines between the individual and the collective, the texts developed through group writing sessions explore the inherent liminality of queer/trans bilingual identities, both in time and in space. To be queer, non-binary and bilingual is to embody duality, disrupt binaries, and exist in grey areas; this same liminal space is central to my exercise both in process and in content. Thus, the object of this study is queer dramaturgy itself, or in other words the process of writing “queerly,” not just about queerness. The combination of methodologies transgresses the boundaries of the conventional dramaturgical process and aligns itself with queer Practice as Research theories, proposing approaches to playwriting that “are set against the dominant modes of representation and are shaped through forms that are on the fringe and boundaries of disciplines” (Campbell and Farrier, *Queer Dramaturgies*, p. 7). These theories also embrace “messiness” and the (productive) friction between the researcher and the object of their research; subjectivity is celebrated rather than avoided, and there is a focus on material modes of research and creation through the body. As Campbell and Farrier state, “queer mess is to do with asserting the value and pleasure of formations of knowledge that sit outside long-standing institutional hierarchies of research” (“Queer Practice as Research”, p. 83). In my project, I embrace this “queer mess” and am determined to forge new pathways to knowledge production. This project also investigates what it means to be trans and/or

non-binary within Franco-Canadian communities, as well as the complex relationship between language and gender identity in francophone contexts. Furthermore, notions of queer temporality play an important role in the project, given the complex and often conflicting investments that both queer and Franco-Canadian communities have in history and futurity.

En premier lieu, nous examinerons les bases théoriques sous-jacentes à ce projet de recherche, soit la recherche-création queer (queer PaR), le théâtre utopique queer, le plurilinguisme théâtral, ainsi que les pratiques d'autofiction et de création collective. Ensuite, en utilisant les spectacles *Un. Deux. Trois.* et *2042* comme études de cas, nous analyserons le rapport entre les thématiques d'identité et de collectivité et les méthodologies employées par les cr  ateur  rice  s de ces   uvres. Finalement,    partir d'un laboratoire de création effectué dans le cadre de cette thèse, j'analyserai les résultats d'une série de sessions d'écriture dramatique en groupe avec des participant  e  s trans et non-binaires multilingues.

Veuillez noter que le mot « queer » aura principalement deux usages dans ma recherche. D'abord, le mot queer est un adjectif identitaire qui décrit l'orientation sexuelle et/ou l'identité de genre d'une personne qui se retrouve hors des frontières cish  t  ronormatives. On peut donc parler d'une personne queer, de la communauté queer, d'une relation queer, etc. Le mot « trans », forme abrégée de « transgenre », ainsi que l'expression « non-binaire », ont un usage identitaire similaire dans ce texte. Le mot trans désigne une personne dont l'identité de genre ne correspond pas au genre assigné    la naissance, mais est également une catégorie identitaire qui englobe plusieurs autres étiquettes (ex. non-binaire, genderqueer, transféminine, transmasculin). L'expression non-binaire désigne une personne qui ne s'identifie pas en tant qu'homme ou femme binaire (contrairement    un homme trans binaire ou une femme trans binaire, par exemple). L'expression

peut également être utilisée dans un contexte non-identitaire pour faire référence à la notion de non-binarité, soit l'état d'être entre deux pôles opposés.

Le deuxième usage du mot queer présent à travers mon projet se réfère au mouvement académique et politique de la théorie queer. Émergeant à la fin du XXe siècle et comptant plusieurs influences incluant le féminisme intersectionnel, le poststructuralisme et le postcolonialisme, ce mouvement est à la fois esthétique, littéraire, philosophique et plus encore. Quelques figures importantes de la théorie queer sont Gloria Anzaldua, Michel Foucault, Judith Butler, et Eve K. Sedgwick. Je définis personnellement la théorie queer comme un prisme à travers lequel on comprend et on interprète l'art et la société (entre autres). La théorie queer remet en question les structures hégémoniques, notamment le genre et l'orientation sexuelle, et résiste aux modes de pensée cishétéronormatives dominantes. Puisque la cishétéronormativité est intrinsèquement liée au patriarcat, au colonialisme et au capitalisme, la théorie queer est également une critique de ces structures hégémoniques.

Par ailleurs, veuillez noter que ce texte emploie une approche modulaire du français neutre/non-binaire. En d'autres mots, des formules épiciènes et tronquées seront utilisées autant que possible pour faire référence aux individus et aux communautés. Cependant, des néologismes tels que des pronoms non-binaires (par exemple iel, ille et ol) et des terminaisons non-binaires (par exemple toustes, heureuse et ceux) seront également utilisés lorsqu'ils sont jugés pertinents, surtout en citant ou faisant référence à une personne non-binaire ou qui emploie des pronoms non-binaires ouvertement. La raison d'être de cette approche modulaire sera examinée dans la section 1.4 qui porte sur l'expression non-binaire en français.

1.1 Queer Practice as Research

As mentioned previously, though this project focuses on queer identity as its subject matter, it was also essential that queerness be reflected in the form of the work. The original intent was to take on an experimental approach and write three textual fragments, each using a distinct methodology (e.g. documentary, autofiction, collective creation), and then compare the results of these methods to ascertain their impact on the topic of non-binary/trans and multilingual identities. However, for a project that is, at its core, about moving away from rigid, arbitrarily assigned categories, this particular approach quickly began to seem too constrained by the boundaries encasing these methods of creation. Thus, I opted to combine two methodologies (autofiction and collective creation) in order to find meaning in the overlap between them. The choice of methodologies was made according to their relevance to queer and Franco-Canadian dramaturgical traditions as well as the apparent contradictions which exist between the writing from the self and writing as a group. Autofiction is a well-documented phenomenon within queer dramaturgies, as it often blurs the distinction between artistic objectivity and subjectivity. Collective creation, on the other hand, is a historical pillar of modern francophone theatre in Canada, especially in Ontario, and draws upon the ideal of collectivity to convey a multiplicity of perspectives and voices. By juxtaposing autofiction's inherent individualism with the communitarianism at the heart of collective creation practices, my objective was to identify and highlight the points of tension which exist between non-binary/trans and Franco-Canadian communities.

Campbell and Farrier's work on queer Practice as Research is a useful tool in legitimizing processes that may, at first glance, appear to lack rigour or structure: "The methodological and philosophical impulses of PaR make space for a range of research methods inherently bound up with the researcher as an individual and the materiality of lived experience within research"

(“Queer Practice as Research”, p. 83). In the case of my thesis project, the ultimate goal was not to develop the most efficient or refined dramaturgical process; the goal was to combine two unlikely substances and see what reactions occur as a result of the mixing. According to theories of queer PaR, the expectation that all research should prioritize objectivity, productivity and efficiency deters many researchers from taking unorthodox paths towards knowledge formation that may result in innovation or breakthroughs which greatly contribute to their field of study. Campbell and Farrier also describe queer PaR practitioners as “bags of knowing liquid,” and explain that “liquid is hard to contain – it finds cracks and holes to permeate and flow through, thus coming into potentially eroding or corrosive contact with ‘established conceptual frameworks’” (“Queer Practice as Research”, p. 84). In this sense, these practitioners can more effectively detect the weak points, inconsistencies and blind spots of dominant theories and methodologies which may go unnoticed by other researchers.

Furthermore, having chosen autofiction and collective creation as the main methodologies for my project, the centering of my own perspectives and lived experiences becomes a point of strength rather than of weakness. In these particular circumstances, I would insist that my subjectivity as a researcher and my proximity to the communities and issues I address is an asset rather than a pitfall, and this statement is supported by other instances of queer PaR “which blur what might be a clear delineation between research and researcher” (“Queer Practice as Research”, p. 85). According to Farrier and Campbell, this approach can be seen as “messy” as it “inherently [resists] the notion of ‘objectivity’ which – despite all the best efforts of post-structuralist contestation – still clings on to a key position in marking ‘rigour’” (“Queer Practice as Research”, p. 85). At its core, queerness is “whatever is at odds with the normal, the legitimate, the dominant” (*Queer Dramaturgies*, p. 7), and it is thus understandable for queer theoreticians, researchers, and

practitioners to push against this established idea of “objectivity above all else” in their work. Moreover, this blurring of boundaries can in fact be quite productive and expose new angles and points of view on a given subject. In the words of Campbell and Farrier:

Queer PaR sits provocatively within the academy, resisting normative modes of knowledge production and valuation. Messiness here does not equate to methodlessness: by embracing failure, overflow and unruly erotics, these projects produce knowledge in ways that add to the field while raising questions about the functioning and ideological biases of the academy. They can only do this by finding their own ‘rigour’ – however queerly their work approaches that concept. (“Queer Practice as Research”, p. 85-86)

In this project, I embrace subjectivity, failure, and “mess” by taking a similarly queer approach to knowledge production in order to reveal previously undervalued aspects of my research topic.

1.2 Queer utopias in theatre

Queer narratives, whether they be in literature, in film, or in theatre, are often invested in the past: the queer stories we most often see in media and on stage are coming-of-age narratives, in addition to narratives of self-discovery and of self-actualization. This is especially true for creators whose work is fully or partially autobiographical, as the process involves taking lived experiences and adapting them to the stage, page, or screen. This tradition of queerness being profoundly tied (or unjustly relegated) to the past is also reinforced by various mainstream media tropes, such as the infamous “bury your gays” trope; as a consequence of homophobic censorship laws of the twentieth century, such as the Hays Code, we can observe an industry-wide trend of writers disproportionately killing off their queer characters (Bridges). Historical realities such as the AIDS epidemic in the 1980s and 1990s also contributed to a culture in which imagining a queer future was difficult, if not completely taboo. Despite queer activism making leaps and bounds forwards (especially in North America and Europe) since the start of the twenty-first century, some of these attitudes and preconceived views of queerness still persist today. In my project, I am

interested in challenging these notions by taking on a future-facing approach which asks audiences to project themselves into queer potentialities.

In his groundbreaking book *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*, José Esteban Muñoz develops a framework for queer utopias which posits queerness as always being just on the horizon. The book's introduction begins with the following affirmation:

Queerness is not yet here. Queerness is an ideality. Put another way, we are not yet queer. We may never touch queerness, but we can feel it as the warm illumination of a horizon imbued with potentiality. We have never been queer, yet queerness exists for us as an ideality that can be distilled from the past and used to imagine a future. (p. 1)

Influenced by German idealist tradition, the Frankfurt School, and especially the philosopher Ernst Bloch, Muñoz recalls the queer past for guidance in presaging its future: “My approach to hope as a critical methodology can be best described as a backward glance that enacts a future vision” (p. 4). His work is a direct rebuttal to Lee Edelman's *No Future* (2004), a text which defined much of queer theory for nearly a decade after its publication. In his book, Edelman makes the assertion that the future is “the province of the [heteronormative] child” and therefore “not for the queers” (Muñoz, p. 11). Edelman proposes that queer people embrace negativity and abandon hope in any kind of future; he instead suggests that they spend their time searching for moments of “jouissance” before their inevitable deaths. In truth, Edelman's writing represents a particularly white, middle-class view of queerness: “Edelman ignores that, for many—such as queers of color or poor queers of color—their current material conditions make the potential for the experience of jouissance harder to achieve” (Jones, p. 10).

Muñoz and other contemporary scholars who oppose Edelman's theory critique it for its refusal to engage with other factors of identity such as race, gender, ability and class, as well as its toxic individualism and fatalism. In response to Edelman's subjectless view of queerness, Muñoz

argues “against antirelationality by insisting on the essential need for an understanding of queerness as collectivity” and affirms that “queerness is primarily about futurity and hope” (p. 11). As a proponent of intersectional politics and activism which focus on the collective rather than the individual, Muñoz’ theories more closely align with my personal and academic beliefs than those of Edelman. In my work, utopic thinking serves to provoke conversations and reflections about the future of queerness in francophone communities. Given the long-standing (and misleading) image of the French language in Canada as a dying tongue, in danger of assimilation, examining what the future of larger francophone identity in Canada may look like is another central interest of this research. Inevitably, this also means engaging with the perceived whiteness of French in Canada and its colonial history. Muñoz’ alignment with queer of colour critique allows for a more nuanced approach to this complex issue.

The essay collection *A Critical Inquiry into Queer Utopias* also explores the question of queer utopic thinking in accordance with the work of Muñoz, and “examines the quotidian ways that [queer] individuals interrupt straight time.” In the introduction to the collection, Angela Jones discusses the objectives of the text:

[O]ur goal is to explore how individuals are attempting to queer space in emancipatory ways that do not necessarily realize a fixed utopia, but create potential for a queer future. [...] Our goal is not teleological; we offer no prescriptive for a queer planet. What we offer is a glimpse into what might be; we offer hope to minoritarian people, who are marginalized because of their racial, ethnic, class, sex, gender, sexuality, and/or ability status. (p. 11)

In short, queer utopias are not intended to be prescriptive, nor are they an idealistic vision of a world in which queer people no longer struggle or face challenges. As Jones explains, “[g]iven that happiness is a normative and regulatory construct, it seems fitting here that the construction of queer utopian spaces does not hinge upon happiness, but rather are simply autonomous spaces

in which to breathe” (p. 3). Instead of happiness, it is freedom and agency which are at the heart of the utopias in question.

Stephen Farrier’s chapter in this collection specifically examines time and utopias in theatrical contexts. According to Farrier, regardless of how “straight” the content of a theatrical performance is, its relationship to time is always inherently queer:

Theater, even in its straightest, dominant, manifestation is about time in a way that can be a very queer experience. Time, tempo, rhythm, and the historical all have a fundamental place in the making, rehearsal, performance, and experience of theater. [...] Theater is a place of multitemporality in that the past is being accessed through the present, while also acknowledging that to know in the theater, or to have knowledge of what is happening, is in some part sense-making through affect. (p. 51-53)

Hence, the ways in which theatre bends time, in addition to its ephemeral nature, lends itself quite easily to queer utopian performance: “To turn to moments of performance to examine how the theater space opens up the possibility of utopia is in some ways to describe the ephemeral, as performance has been said to exist in its utterance after which it vanishes. [...] Temporal resistances are utopic in that they refuse dominant modes of temporality” (Farrier, p. 55-59). Muñoz also sees theatre and performance as a space in which queer utopias can flourish, writing that “queer restaging of the past helps us imagine new temporalities that interrupt straight time” (p. 171). Thus, in my own practice as research project, I explore the function of time in the theatrical text as a possible tool for bringing queerness into the form and giving way to queer utopic performance.

1.3 Multilingual theatre

This project embraces bilingualism (and more broadly multilingualism) in nearly all of its aspects; not only is this work interested in multilingual identity and the ways in which trans/non-binary identity and multilingualism can intersect, I have also adopted a bilingual approach to writing both the theoretical and creative components of this project. This decision is partially borne

out of practical concerns – writing about multilingualism and multilingual texts is evidently better served by the ability to switch between written languages freely – but also aligns with the queer and boundary-transgressing angles of my project. This project aims to call into question what it means to be a multilingual person and examine the fragmentation of one’s linguistic identity. It also embraces non-standardized and colloquial forms of language, such as code-switching, slang, and neologisms. This choice also goes hand in hand with the queer PaR methodology guiding my work and the idea of queer “mess” in a linguistic context. Rather than aiming to translate all elements of this project, which would add to the accessibility of the work, I have chosen to adopt an approach of non-translation. In her article “Can Multilingualism Be a Radical Force in Contemporary Canadian Theatre? Exploring the Option of Non-Translation”, Karpinski writes:

[T]he choice of non-translation as the absolute staging of multilingual hospitality carries the promise of a more radical cohabitation and, through the “work of discomfort” (Kim 187), offers both critical and reparative encounters with bodies languaging their stories in ways that resist mainstream recuperation. [...] The non-transparencies of multilingual performance require that the viewers accept the limits of knowability and abandon their obsession with intelligibility and fixing meaning, as they allow themselves to be folded into the affective relations that connect different bodies and environments. Consequently, such embodied multilingual performances promote more balanced linguistic ecologies, that is, the synergistic and life-sustaining coexistence of various languages and the worldviews contained in them. (p. 154-165)

Theatre is a space which rewards artists and spectators for going outside their comfort zones, for sitting with discomfort and learning something from it. While writing a text bilingually may have the effect of defamiliarization for monolingual spectators, it has an opposite effect on those in the audience whose bilingualism is being represented. For these reasons, I am choosing to sacrifice transparency in order to prioritize specificity and nuance in my work, even if it may alienate some

readers. I believe there is always something to be gleaned from the gaps in our own knowledge, from the experience of having to fill in the blanks.

Though the history of bilingual theatre in Canada is often tied to translation of works to reach a wider audience, especially in francophone communities outside of Québec, such as the autotranslative practices of the Fransaskoise writer Madeleine Blais-Dahlem, as well the bilingual work of Franco-Manitoban writer Marc Prescott and Franco-Albertan artist Joëlle Préfontaine (Ladouceur, “Bilinguisme et création”), code-switching and untranslated multilingualism is also at the heart of the work of many Canadian playwrights. Louise Ladouceur describes Prescott’s work, noting that “[with] Prescott, the code switching is not always reproducing reality, it is sometimes an innovative aesthetic device [...]” (p. 117). Ladouceur also presents multilingual writing as a potential “champ d’expérimentation porteur de nouveautés esthétiques” (p. 118). It is also important to keep in mind the intersections of linguistic and cultural identity and its impact on a particular work, as Art Babayants and Nicole Nolette highlight in “Defying the Monolingual Stage / Bousculer la scène unilingue”:

[The] question of using multiple languages on stage is profoundly intertwined with the question of accents, dialects, the issues of accent/language perception, as well as race and race perception, the problem of power distribution, and, last but not least, the aesthetic choices of every single production. (p. 143)

Thus, the cultural baggage of a particular language also plays an important role in how a multilingual text is received and understood by audience members and readers. In the case of French/English bilingualism, both languages hold a significant colonial history, but the French language in Canada simultaneously carries its history of marginalization and near-assimilation, especially in francophone communities outside of Québec. Despite this, French/English bilingualism still qualifies as being multilingualism “from above,” linked to “economic privilege,

free mobility, and commodity exchange” rather than multilingualism “from below,” associated with “minor” languages, non-marketability, and invisibility:

Mirroring global asymmetries, multilingualism from above comprises dominant majority languages (often belonging to former colonial powers) enjoying wide currency and spoken by transnational elites (financial, commercial, artistic, and academic), while multilingualism from below refers to those local languages and idioms that belong to Indigenous peoples, subalterns, immigrants, asylum seekers, refugees, and migrant workers. (Karpinski, p. 154)

This dichotomy is complicated, however, by the varieties of French spoken across Canada, including creoles and African/Middle Eastern dialects of French, and their unique power relations to Hexagonal and Laurentian French. Karpinski elaborates on the unique status of official English/French bilingualism in Canada, explaining that it “confirms rather than disproves the monolingual grip of the modern liberal nation-state with its declared policy of multiculturalism without de facto multilingualism, the policy intended to promote the state’s benign pluralism by means of public recognition of ethnic and cultural particularities” (p. 154). With this in mind, though this project focuses on French/English bilingualism in a Franco-Ontarian context, the presence of multilingual participants in my study who speak additional languages (Nepalese, Hindi, Flemish, Spanish) will allow for a more nuanced look at code-switching and linguistic identity.

Par ailleurs, puisque ce projet s’intéresse à l’identité franco-canadienne bilingue (et surtout franco-ontarienne), il faut également aborder le sujet de l’insécurité linguistique qui existe au sein de plusieurs communautés francophones en situation minoritaire au Canada. Dans son article « L’importance de préserver la diversité des accents pour contrer l’insécurité linguistique en Ontario français », Christian Bergeron décrit le « choc des langues » au Canada et le « rapport de domination » qui peut exister entre les variétés d’une même langue. Il explique que l’anglais est souvent la langue utilisée dans plusieurs contextes canadiens, notamment dans les écoles

francophones. Cependant, à l'intérieur des communautés francophones, les normes sociales linguistiques sont rigides et « hiérarchise[ent] les variétés de la langue parlée entre ceux qui maîtrisent (ou non) la langue française selon des normes subjectives établies (bon français, bon accent, absence d'anglicismes, etc. » (p. 92). C'est-à-dire qu'il y a une forme de discrimination linguistique interne dans la francophonie basée sur le principe qu'une variété est supérieure à une autre, souvent provenant de la France pour le Québec, du Québec pour l'Ontario, etc. (Dalley). Bergeron se réfère au modèle de Calvet pour classer l'insécurisation linguistique en contexte minoritaire francophone sous trois types :

- 1) *Insécurisation formelle* : le discours de l'autre, la correction sociale, la rétroaction font comprendre au locuteur qu'il « parle mal ». Ce cas de figure est fréquent, facile à observer.
- 2) *Insécurisation statutaire* : le discours social, l'idéologie dominante font croire au locuteur que la langue qu'il parle a moins de valeur que d'autres formes linguistiques en présence, qu'il utilise, par exemple, un dialecte ou un patois et non pas une langue.
- 3) *Insécurisation identitaire* : le groupe, la communauté, font sentir au locuteur qu'il ne parle pas comme l'un des leurs à cause de ce qu'il parle ou de la façon dont il parle (Calvet, 172).

Ces trois catégories d'insécurisation contribuent chacune à la délégitimation et à la fragilisation collective de l'identité franco-ontarienne, surtout chez les Franco-Ontarien·ne·s bilingues.

Au sein des familles franco-ontariennes, le bilinguisme est une « réalité largement majoritaire » et « 77 % des francophones parlent plus d'une langue à la maison (français avec anglais ou avec une autre langue), comparativement à 23 % d'entre eux qui parlent seulement français à la maison » (Statistique Canada, « Censu 2016 »). La proximité des Franco-Ontarien·ne·s à la langue anglaise contribue en grande partie à la glottophobie, ou, en d'autres mots, à la discrimination basée sur des traits linguistiques tels que l'accent (Blanchet), provenant du Québec et de la France, puisque cette proximité est souvent prise comme étant une preuve

d'assimilation linguistique. Cette idéologie, née d'un désir de combattre l'« appauvrissement » de la langue, peut donc créer (malgré elle) une insécurité linguistique significative, surtout en milieux linguistiques minoritaires (Bergeron). Cet état de méfiance envers la langue anglaise est bien sûr le résultat d'une longue histoire de lutte pour protéger le fait français au Canada face à une menace perpétuelle d'assimilation, mais a comme effet secondaire de stigmatiser les dialectes et accents francophones qui semblent être « contaminés » par l'anglais, ce qui fragilise davantage l'identité francophone en contexte minoritaire. Les personnes bilingues et plurilingues peuvent souvent ressentir une fragmentation identitaire culturelle et/ou linguistique puisqu'elles se retrouvent à la frontière de deux ou plusieurs groupes démographiques et sont donc difficilement catégorisées au niveau sociétal. L'identité plurilingue occupe donc un espace non-binaire au sens philosophique, surtout lorsqu'on prend en considération les dialectes, tels que le franglais de l'Ontario ou le chiac Acadien, qui mélangent les codes en allant à l'encontre des normes hégémoniques établies.

Selon Boudreau et Dubois, « la langue se révèle tantôt source de fierté et de solidarité dans sa dimension identitaire, tantôt source de honte quand elle est confrontée à d'autres locuteurs qui la partagent » (p. 147). Cette relation amour-haine qu'on peut parfois ressentir envers sa propre langue maternelle n'est pas rare en Ontario français. Par conséquent les Franco-Ontariennes se retrouvent souvent poussés à modifier leur accent et/ou vocabulaire pour s'aligner avec le « bon français » des Québécois et des Français, voire complètement délaisser leur langue maternelle et choisir de vivre en anglais. Bergeron écrit :

Ce type de discrimination, basé sur l'idéologie hégémonique de la norme linguistique, est généralement accepté et perçu comme approprié (hypercorrection de la langue, chasser les menaces à la langue, etc.) dans la protection d'une langue (Lippi-Green). Toutefois, les individus « ne réalisent pas que chercher la “pureté de la langue”, c'est chercher une “pureté”, c'est refuser les contacts, les mélanges, les métissages, c'est refuser la vie sociale » (Blanchet, p. 164).

Dans mon projet, comme je souhaite mettre en valeur la richesse qui existe au croisement des identités de genre ainsi que celle des identités linguistiques, j'essaie de résister aux pressions hégémoniques qui codifient et standardisent le français. Bergeron propose la piste de réflexion suivante afin de lutter contre l'insécurité linguistique : « A priori, le changement social vers une plus grande inclusion de la diversité linguistique et culturelle passe par une prise de conscience individuelle et citoyenne de l'existence de l'Autre, du développement de l'altérité dans les communautés francophones » (p. 101). En reconnaissant la diversité d'accents et de dialectes comme étant une force et non une faille au sein des communautés franco-canadiennes et en résistant à la conformité hégémonique, on favorise une plus grande sécurité linguistique en milieu minoritaire francophone.

1.4 Expression non-binaire en français

Comme ce projet cherche à explorer les zones de contact entre l'identité bilingue et l'identité de genre, il est également primordial que j'aborde l'expression non-binaire en français. Alors que les communautés non-binaires anglophones vivent d'énormes progrès liés à la normalisation du pronom « they » et des formules neutres, les communautés trans/non-binaires francophones se heurtent à la nature genrée incontournable de la langue française et à l'absence d'un pronom neutre préexistant. Bien que le mouvement d'« écriture inclusive » promue par les féministes françaises ait finalement été reconnu par l'Académie française dans les dernières années, les figures de tête de ce mouvement ne prennent pas nécessairement en compte la non-binarité dans leurs efforts. Dans son article « Les personnes non-binaires en français : une perspective concernée et militante », Florence Ashley explique que le français inclusif vise à mieux représenter les femmes dans la langue en se débarrassant du masculin-par-défaut. Cependant, le français inclusif accepté dans la sphère publique « n'est pas toujours respectueux des personnes non-

binaires » et souvent « n'est inclusif que des femmes » (p. 2). En réponse au français « inclusif », plusieurs membres de la communauté non-binaire francophone internationale ont cherché à établir un système de français « neutre » qui pourrait être adopté par les institutions afin de mieux représenter la non-binarité. En particulier, ces individus soulignent l'importance d'avoir un langage qui leur permette de parler d'eux-mêmes et d'autres membres de la communauté. Ce langage s'ajouterait au français sans remplacer le masculin et le féminin. « Le français neutre s'utilise souvent pour parler de groupes mixtes, puisqu'il est compris comme un français dégenré et non pas comme un français de genre non-binaire. » (p. 2).

Ashley présente également dans son article les différentes approches qui existent pour l'intégration du français neutre. Ille (ici « ille » est utilisé puisque c'est le pronom neutre qu'Ashley préfère) explique notamment la distinction entre une approche modulaire dans laquelle « le choix de stratégie à employer est libre » et une approche systématique dans laquelle « le choix de stratégie est fixé par un ensemble de règles, citant l'exemple de la linguiste Alpheratz (« lu » est une forme neutre de « le/la »), qui propose :

[U]n système de genre neutre systématique combinant l'usage du « x » au singulier, du « z » au pluriel et du « æ » avec son propre « système al », d'après son pronom neutre « al » [...] « Elleux » est remplacé par « auz », « ceux » est remplacé par çauz, « aimé·e » deviennent « aimæ », etc. selon des règles spécifiques (Alpheratz 2018c). [...] Alpheratz propose un choix linguistique informé par plusieurs considérations prometteuses, notamment quant à l'aisance orale et la régularité grammaticale. (Ashley, p. 6)

Ce type de système permet de répondre aux besoins des institutions dominantes qui cherchent une forme rigoureuse fondée sur des règles claires qui faciliteront son adoption éventuelle. Par contre, comme on a pu le constater avec le mouvement cherchant à faire adopter l'écriture inclusive sur une plus grande échelle, les institutions qui sont chargées de « protéger » la langue française ne répondent habituellement pas très bien au changement. Dans l'introduction du numéro intitulé

« Legitimizing *iel*? Language and Trans communities in Francophone and Anglophone Spaces » de la revue *H-Salon France*, on écrit que le mouvement pour un français plus inclusif et neutre est toujours en lutte avec le pouvoir prescriptiviste qui existe dans le monde francophone. L'Académie française, par exemple, représente une institution particulièrement influente qui reste très rigide et résistante au changement. En 2017, elle annonça son refus catégorique d'adopter la langue inclusive au féminin, l'appelant un « péril mortel » (« Déclaration de l'Académie française »). Ceci dit, en 2019, l'Académie vota à contre-cœur d'adopter la féminisation des titres et professions (Swamy et Mackenzie). Bref, les changements institutionnels sont lents et difficilement réalisables, mais l'inclusion éventuelle des personnes non-binaires dans la langue française est toutefois possible si nous employons des approches et stratégies telles que la sensibilisation à l'identité non-binaire et aux néologismes. Le combat mené par les linguistes et activistes trans et non-binaires pour répandre la connaissance du français neutre et l'amener à être utilisé couramment vaut la peine d'être entrepris, surtout quand on considère les effets positifs qu'il pourrait engendrer dans la vie des personnes trans et non-binaires francophones.

Je remarque également un parallèle fascinant entre l'insécurité linguistique en Ontario français causée par une proximité de l'anglais et la croyance erronée maintenue par plusieurs « protecteurs de la langue française » que « l'idéologie de genre » serait uniquement un produit d'influence américaine. Dans son article « Beyond “French-American” Binary Thinking on Non-Binary Gender », Louisa Mackenzie présente l'étendue de cette fausse association au sein des mouvements conservateurs anti-trans en France, en citant de nombreuses universitaires et politicien·ne·s qui accusent le mouvement d'écriture neutre d'être une importation américaine coloniale et impérialiste. Mackenzie déconstruit cet argument de façon systématique en démontrant que plusieurs chercheurs et philosophes français sont à la genèse de ce domaine que

nous connaissons maintenant comme les « études de genre » et propose au contraire que les Français auraient influencé les Américains dans leur développement des gender studies. Mackenzie suggère que la non-conformité du genre en français et son rapport à la langue anglaise seraient une forme de « traduction » culturelle et politique mutuelle, plus symbiotique qu’oppressive ou assimilatoire. Dans mon projet, comme la relation entre l’identité de genre et le bilinguisme est centrale, cette tension existante entre les communautés francophones et anglophones par rapport aux enjeux queers et trans est évidemment très pertinente et explique en quelque sorte pourquoi les discussions à ce sujet en français sont encore si difficiles.

Finalement, il faut également reconnaître qu’en cherchant à se plier aux institutions dominantes telles que l’Académie française afin de « légitimer » le français neutre, les activistes non-binaires contribueraient à l’idée que ces institutions détiennent l’autorité absolue sur ce qu’est le français officiel et acceptable. Les chercheur·se·s cité·e·s ici résistent collectivement à l’idée que le français neutre deviendra légitime uniquement par l’approbation d’institutions plutôt que par l’usage ou par un droit inhérent. « [L]egitimacy is not a stable state so much as a “becoming,” a contested process rather than an achieved result » (Mackenzie et Swamy, p. 1). Ashley résiste également à l’idée que les approches systématiques sont catégoriquement plus valables que les approches modulaires au français neutre. Une approche basée sur un ensemble de règles rigides pourrait contribuer à l’idée problématique que les identités non-binaires doivent en quelque sorte être « régularisées » ou « normalisées » afin d’accéder à une acceptation sociale selon nos normes patriarcales existantes. Ce désir de légitimation pourrait être vu comme « un renouveau de la domination d’institutions telles que l’Académie française, l’Office québécois de la langue française et de nos journaux toujours aussi conservateurs », ce qui nous laisserait avec une « oppression sexiste, maintenant à trois cases! » (Ashley, p. 7). Dans l’esprit de résistance aux

normes dominantes et institutions hégémoniques, mon projet de recherche-création ne tâchera pas d  tablir une nouvelle approche systématique du français neutre, mais cherchera au contraire    laisser la place    l  xp  rimentation et l  innovation en repoussant les frontières du français conventionnel.

1.5 Autofiction

Ce projet de recherche porte sur la création queer et cherche    jouer dans les espaces intermédiaires. Dans cet esprit, la composante pratique du projet implique la combinaison de méthodes qui pourraient nous sembler contradictoires : l  autofiction et la création collective. L  hybridation de ces deux approches peut ouvrir sur des pistes de création fertiles. Ce processus vise également    offrir une toute nouvelle optique sur les identités queer/trans et le bilinguisme qui forment l  objet de ma recherche. Cette approche s  inspire des philosophies de création queer en remettant en question les normes binaires établies et en explorant les zones grises du processus créatif. En ce qui concerne l  autofiction, il existe également une riche tradition queer de performances qui empruntent    la vie de l  artiste-performeur, où l  interpr  te nous donne accès    une subjectivité intime, une performance de soi, de son identité dans toute sa fabrication et son authenticité. Dans l  introduction de son livre *Performing Autobiography: Contemporary Canadian Drama*, Jenn Stephenson note que l  autobiographie est une forme privilégiée par les artistes marginalis    s (et souvent plus accessibles    eux) :

Informed by the feminist credo that the personal is indeed political, autobiographical storytelling brings ordinary experience to the fore, claiming space in the public sphere for previously undervalued and neglected self-stories. In this mode, autobiographical performance was at that time [the 1990s] and continues to be primarily the domain of voices from outside the mainstream, with the vast majority of work being produced by women, gay, lesbian, or transgendered [sic] individuals, and performers from visible minority cultures. (p. 10)

Au théâtre tout comme en littérature et au cinéma, l'écriture de soi offre aux artistes une plateforme pour se mettre en scène, la possibilité de s'autoréaliser et de se rendre visible malgré les barrières sociales qui limitent très souvent leur expression. Donc, en combinant l'autofiction et la création collective, j'espère mettre en relation l'individualisme et le collectivisme et examiner en quoi les frontières entre ces deux concepts peuvent être effritées, voire déconstruites.

Though my project may involve elements of autobiography, I prefer to employ the term “autofiction” as it more accurately describes the transformative process that the stories of my collaborators and I will undergo. Quoting Serge Doubrovsky, Stephenson defines autofiction as “neither autobiography nor fiction in the strict sense, [functioning] as a go-between in the defined interstice – that place which is impossible and which can only exist in writing” (p. 8). This notion of in-between spaces is at the core of my project, another reason for which I chose to focus on autofiction rather than strict autobiography. However, many principles of autobiographical performance remain pertinent to my work.

Writing on autobiography in drama, Stephenson also underlines the utopian nature of performing our own narrative(s):

[A]utobiography is a uniquely powerful political act. Rather than impossibly documenting the backward-looking narrative of one's life, autobiography is understood here as an evolving process of self-creation and transformation. Through the invocation of performative power, it is possible to remake one's identity and write a new future or magically even a new past. (p. 4)

In this sense, self-writing and self-performance become a “catalyst to a newly imagined future,” allowing both the performer and the spectator(s) to glimpse a (queer) utopia (p. 11). Stephenson also views autobiographical performance as “a vehicle for the creation of identity, a way to speak oneself into being, [...] a strategy to grant self-possessive agency to the performing subject and

thereby avert objectification and marginalization” (p 10). The notion of agency is quite important in terms of queer identity, which is so often self-defined and unknowable to anyone but the individual in question, especially in the current discourse which aims to do away with strict categorization and rigid labelling. According to Deirdre Heddon, autofictional performance may also challenge binary ideas of “art and life, public and private” (qtd. in Stephenson, p. 7) by blurring the boundaries between “real” life and the representation of it on a stage. Stephenson reiterates this point by highlighting the “innate duality of performer and protagonist” (p. 10) within the form.

This vision of autobiographical performance also seems to involve a Butlerian (re)construction of the self:

Rather, the self is continually being created, shaped, and reshaped through narrative, as the raw material of experience is sifted, sorted, and reorganized into stories. It is now an accepted principle in constructivist psychology that one’s sense of self depends on autobiography. At an essential level, we are our memories. I am the stories that I compose about myself. (Stephenson, p. 14)

In this sense, identity and narrative seem to blur together, becoming indistinguishable. In this superposition lies the powerful potential to tell a new story of ourselves, one which brings us closer to the utopias we project for ourselves and those around us. As author Thomas King notably remarked, “the truth about stories is, that’s all we are” (King, p. 2). In a theatrical context, autobiographical and autofictional work allows for a kind of radical rebirth and self-construction, an exploration of what we are and what we could be.

1.6 La création collective

Au Canada, la naissance de la création collective correspond également à la naissance d’un théâtre proprement canadien, autant dans le milieu anglophone que francophone. Au Canada

anglais, c'est le Théâtre Passe Muraille et *The Farm Show* (1972) qui marquent en quelque sorte le début de cette vague de créations collectives, et au Canada Français, le mouvement du jeune théâtre est en plein essor à partir des années 1960, influencé par le travail de Jean-Claude Germain et du Grand Cirque Ordinaire (Filewood). La création collective découle du mouvement de démocratisation des arts de la scène, ainsi que de la prise de parole d'une nouvelle génération et son désir d'engendrer des changements politiques à travers les arts de la scène :

The social impetus behind collective creation in Canada was the generational surge of young artists whose passion for Canadian cultural nationalism in the 1960s led to a demand for plays that probed the experience of Canadian life and history. [...] For them, collective creation implied left-wing populism, a critique of artistic hierarchy and a commitment to local culture. These theatres repudiated the established model of regional theatre as the product of a colonized mentality, and sought to define indigenous culture by returning to historical and local subjects. (Filewood)

Ces fondements sont donc reflétés autant dans la forme que dans le contenu des œuvres produites lors de cette période. En Ontario français, dans les années 1970, la création collective devient tout autant déterminante : dans son texte « Le Nouvel Ontario: espace réel, espace imaginé, espace imaginaire », Johanne Melançon retrace les débuts de ce mouvement culturel en Ontario français dans la deuxième moitié du vingtième siècle. Elle cite la demande de subvention du Théâtre du Nouvel-Ontario présentée en 1971 :

Le Théâtre du Nouvel-Ontario croit tout simplement qu'il existe une culture franco-ontarienne mais qu'elle est au stade latent. Il s'agit pour nous de manifester cette culture, de l'actualiser sur scène. Nous croyons ainsi mettre en branle une dynamique culturelle propre aux Franco-Ontariens. En ce sens, le Théâtre du Nouvel-Ontario s'oriente exclusivement vers la création collective. Cette méthode a l'avantage de donner des productions qui sont liées au « hic et nunc. » (Rodrigue, p. 17)

Dans l'épanouissement des communautés francophones en Ontario, ces jeunes artistes ont dû s'inventer « une nouvelle culture et une nouvelle identité » (p. 56). Cette pensée utopique est ancrée dans son moment historique, mais elle résonne encore aujourd'hui. Melançon écrit que « pour y arriver, il faut créer, ensemble, dans un ici-maintenant, non pas en restant prisonniers de ceux qui ont précédé, mais en innovant, par la *création collective* » (p. 56). Dans mon projet de recherche, ce désir d'imaginer des futurs possibles est grandement inspiré par ces racines historiques et justifie le choix de la création collective comme méthode privilégiée.

La formation de la Coopérative des artistes du Nouvel-Ontario à Sudbury en 1972 et le rôle quasi-mythique d'André Paiement comme père fondateur du théâtre franco-ontarien provient justement de ce désir de créer un théâtre qui appartient au peuple plutôt qu'à l'élite. Dans son mémoire *Prendre la parole : Le journal de bord du Grand CANO*, Gaston Tremblay évoque cette vision utopique théâtrale :

En 1970, il était bien et bon d'être jeune! Enfin nous étions avant tout, comme tous les camarades de notre génération, des idéalistes. Des révolutionnaires sereins, selon l'expression favorite de Pierre Bélanger. [...] On tente l'expérience du théâtre populaire visant un public d'ouvriers et d'étudiants. La pièce, qui sera construite par les acteurs mêmes, veut illustrer la réalité que nous vivons aujourd'hui dans nos familles, nos paroisses, notre milieu franco-ontarien. On ne se limite pas à Sudbury. Ce problème se répète partout, autant dans l'extrême nord qu'au sud. Il est grand temps qu'on dévoile les conditions réelles de nos voisins et de nos parents. C'est ça, faire du théâtre! (p. 11, 25)

En réaction contre le théâtre de répertoire qui domine les scènes canadiennes dans la première moitié du vingtième siècle, les nouvelles compagnies de création collective cherchent à déstabiliser les traditions établies et à mettre de l'avant un théâtre de création qui est représentatif de leur(s) réalité(s).

Au Québec, un exemple notable d'une pratique de création collective à la fin du vingtième siècle serait le Cycle Repère développé par Jacques Lessard, ayant comme résultat plusieurs œuvres marquantes telles que *La Trilogie des dragons* de Robert Lepage. Cette méthode de création était composée de quatre étapes principales : les Ressources (RE), les Partitions (P), l'Évaluation (E) et la Représentation (RE). En entrevue avec *L'Annuaire théâtral* en 1990, Lessard décrit les étapes de ce processus expérimental en détail. Tout d'abord, il existe des ressources matérielles (ex. des textes, des images, des œuvres existantes) et des ressources sensibles (ex. les participant·e·s au processus) :

Je me suis rendu compte que la personne était la première ressource sensible, que c'était là une dimension fondamentale et trop souvent oubliée (justement parce qu'elle va de soi) dans le processus de création, particulièrement dans le monde du théâtre. [...] L'essentiel, c'est que tout le monde mette franchement et carrément cartes sur table, qu'il n'y ait ni ambiguïté, ni secret. [...] Il y a là un travail de mise à nu. C'est long, bien sûr, exigeant aussi, mais il est primordial que chacun établisse clairement ce qu'il est, ce qu'il veut, ce qu'il peut faire. [...] Quand quelqu'un parle, il faut l'écouter attentivement, c'est-à-dire essayer dans la mesure du possible de distinguer le message émotif du contenu sémantique. Cela implique une grande disponibilité et un grand respect des autres. Cela exige également d'être attentif à ce que l'on dit, de manière à ne pas blesser les autres. (p. 133)

Dans mon projet, cette valorisation de la subjectivité et de la matière sensible du/de la participant·e est également mise de l'avant. Lessard souligne plusieurs fois l'importance de mettre au clair les objectifs de chacun·e des participant·e·s afin de réussir dans la deuxième étape, soit l'exploration :

La partition exploratoire, c'est le moment de la fête, de la totale liberté, de la folie. À partir de la ressource sensible, il s'agit de proposer toutes sortes de partitions exploratoires. Il n'y a pas d'évaluation, de jugement de valeur à ce moment. [On fait ces explorations] par des improvisations, des jeux d'écriture, des dessins, de la danse, du chant. On explore sans se donner de limites et sans but précis, ce qui nous amène à des expériences complètement libres. (p. 139)

Cette approche libre et multidisciplinaire de la création en groupe convient bien au théâtre utopique et permet de favoriser le *queer mess*. L'exploration est ensuite suivie de la période d'évaluation :

À la fin de la période exploratoire, on procède au bilan, très simplement. Chacun dit ce qu'il a retenu, ce qu'il a préféré, ce qui l'intéresse davantage. C'est donc l'heure des choix, de l'évaluation, mais d'une évaluation collective. Et c'est de cette évaluation que résulte la partition synthétique qui est un montage-collage de tout ce que nous avons retenu de la partition exploratoire, à savoir des personnages, des situations, des couleurs, des sons.
(p. 141)

Et finalement, nous aboutissons à la dernière étape du processus, celle de la représentation : « La représentation est l'objet théâtral présenté devant le public. C'est un but ultime mais elle n'est pas toujours définitive et bien qu'on cherche constamment à présenter un produit qui soit le plus esthétique possible, il y a toujours place aux transformations » (p. 143). Malgré la nature structurée de ce processus, Lessard affirme que le Cycle Repère est adaptable aux changements qui peuvent inévitablement survenir au cours de la création et entre les divers projets : « J'hésite à parler de méthode parce que les cycles évoluent à mesure qu'on les expérimente. Ils sont eux-mêmes dynamiques et on ne peut pas les associer à une recette qui, par définition, est figée, définitive » (p. 132). Dans le contexte de mon projet, l'adaptabilité du processus est essentielle au bon déroulement de l'étude et permet aux participant·e·s d'influencer la continuation des sessions à travers leurs idées et commentaires. Cependant, Lessard reconnaît l'importance de la structure afin de bien guider le travail : « C'est un exercice périlleux que d'ordonner l'acte créateur, mais c'est nécessaire si l'on veut fonctionner efficacement et exploiter au maximum ce que nous sommes et ce dont nous disposons, surtout quand on prend le parti du travail en groupe » (p. 132). C'est justement pourquoi la préparation des plans de session d'écriture et mes instructions détaillées aux participant·e·s demeurent clés au succès de l'étude.

La création collective représente également une méthode privilégiée par les artistes marginalisé·e·s et les artistes qui créent du théâtre identitaire. Dans le cas du *devised theatre*, une forme de création collective fortement liée au mouvement féministe de la fin du vingtième siècle au Royaume-Uni, Alison Oddey écrit : « Implicit in devised theatre are questions about personal politics in relation to group politics, which are reflected in the making of a company statement or policy. The participants and their life experiences contribute to both process and product » (p. 9). Les créations collectives permettent aux créateur·rice·s de faire briller leur individualité au sein du processus et de prioriser la collaboration équitable, remettant en question les modes dominants de création qui imposent la vision de l’auteur·rice ou du/de la metteur·e en scène sans prendre compte du vécu des interprètes. Le Théâtre Expérimental des Femmes à Montréal ainsi que la pièce *Strip* de Catherine Caron, Brigitte Haentjens et Sylvie Trudel en Ontario français représentent des instances marquantes de la création collective dans un contexte explicitement féministe. Comme on l’explorera plus tard dans cette thèse, bien que la création collective ait connu une baisse considérable en popularité au cours des dernières décennies, les traces de cette tradition peuvent encore être ressenties dans certaines œuvres contemporaines telles qu’*Un. Deux. Trois.* de Mani Soleymanlou.

1.7 Hybrid identities

Donna Haraway, the philosopher and biologist known for her 1985 essay “A Cyborg Manifesto” and her 2016 book *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, examines and deconstructs the “inherent” dualisms of our world (man/woman, human/animal, nature/culture, good/bad) to underline the hybrid nature of human existence in contemporary society as a result of technological advances and late-stage capitalism. Using the figure of the cyborg, Haraway presents a socialist-feminist critique of binary notions of womanhood, humanity and civilization:

This essay is an argument for pleasure in the confusion of boundaries and for responsibility in their construction. It is also an effort to contribute to socialist-feminist culture and theory in a postmodernist, non-naturalist mode and in the utopian tradition of imagining a world without gender, which is perhaps a world without genesis, but maybe also a world without end. (“A Cyborg Manifesto”, p. 7)

Haraway’s writing highlights the richness of in-betweenness, of hybrid and multiplicitous existences which transgress the boundaries of established categories of identification. Her writing is deeply political and aims to offer new paths into how individuals may organize and come together to enact change, imagining a society in which our relationships are formed by affinity rather than identity: “So, make kin, not babies!” she declares in *Staying with the Trouble*. By rejecting the idea that close relationships must always correspond to some genetic or biological bond between individuals, Haraway also calls into question the role of identity as a defining factor in our relationships. Forgoing essentialism and identitarian “unity,” she advances coalition as a preferred mode of engaging with one another:

Staying with the trouble requires making oddkin; that is, we require each other in unexpected collaborations and combinations, in hot compost piles. We become-with each other or not at all. That kind of material semiotics is always situated, someplace and not noplacement, entangled and worldly. Alone, in our separate kinds of expertise and experience, we know both too much and too little, and so we succumb to despair or to hope, and neither is a sensible attitude. Neither despair nor hope is tuned to the senses, to mindful matter, to material semiotics, to mortal earthlings in thick copresence. (*Staying with the Trouble*, p. 2)

This critique of essentialism also allows for a more intersectional approach to identity and politics, one that aligns with many queer of colour and feminist of colour theories. As Lara Cox writes: “The partial, human-cum-machine, constitution of Haraway’s cyborg resembles the liminal view of identity presented by queer theory, which seeks to blur strict divisions between sexual and gender categories, dissolving binary oppositions such as woman/man and

heterosexual/homosexual” (p. 317). Haraway’s approach to feminism is decolonial in the sense that it embraces the multi-layered and entangled reality of oppression and marginalization in the face of complex patriarchal and colonial power structures:

[M]aybe the women-of-color theorists got it right when they said we’re in an intersectional world. [...] We live in a world where people are made to live several non-isomorphic categories simultaneously, all of which ‘torque’ them. So, in some ways post-gender is a meaningful notion. (Haraway qtd. in Cox, p. 324)

In my project, I believe that understanding community/collectivity as a network of kinships, of relationships formed by choice rather than by blood or by rigid notions of shared identity, is particularly useful. The diversity of experiences, of beliefs and of embodiments within both queer/trans and Franco-Ontarian communities inhibits essentialist forms of identity or unitarian thinking, unless a large portion of these communities are silenced/erased in order to maintain a semblance of outward unity. The goal of my project is to shed light on the complex and overlapping ways in which we think of ourselves and our relationships to others, specifically in terms of gender, queerness, and language. As Haraway describes her own work: “Seems to me our job, if I can have this big box called ‘we’, is to build contact zones of complex entanglement where all of us are transformed by the engagement” (Transcript of *For the Wild* podcast, ep. 269). These contact zones are crucial to the aims of this project in which I intend to facilitate a dialogue surrounding hybrid(ized) identities and communities.

I also appreciate Haraway’s critique of futurism, acknowledging that escaping into utopian thinking without keeping one foot firmly grounded in the present can be quite harmful:

In urgent times, many of us are tempted to address trouble in terms of making an imagined future safe, of stopping something from happening that looms in the future, of clearing away the present and the past in order to make futures for coming generations. Staying with the trouble does not require such a relationship to times called the future. In fact,

staying with the trouble requires learning to be truly present, not as a vanishing pivot between awful or edenic pasts and apocalyptic or salvific futures, but as mortal critters entwined in myriad unfinished configurations of places, times, matters, meanings. (p. 1)

The more we become aware of power structures, systemic injustices, and historical atrocities, the easier it is for us to grow cynical, bitter, and skeptical and lose faith in the idea that things can get better. On the other hand, refusing to engage with the present in the blind hope that better things are coming without putting in the work to make those better things happen is also foolish: “There is a fine line between acknowledging the extent and seriousness of the troubles and succumbing to abstract futurism and its affects of sublime despair and its politics of sublime indifference.” (p. 4). In my work, I embrace this future-oriented thinking all while being careful not to lose my grasp of the present realities from which these imagined futures must sprout and grow.

2. Études de cas - *Un. Deux. Trois. et 2042* / Case studies - *Un. Deux. Trois. and 2042*

Mani Soleymanlou et *Un*

Mani Soleymanlou est un artiste difficile à définir, mais malgré tout c'est exactement ce qu'il tente (avec plus ou moins de succès) de faire à travers son œuvre théâtrale : trouver les mots pour exprimer son identité. Grand amateur de chiffres, il est auteur, metteur en scène et interprète de la grande majorité de ses pièces incluant *Un; Deux; Trois; Ils étaient quatre; Cinq à sept; Huit; Neuf* et *Zéro*. Il est fondateur de la compagnie Orange Noyée et en septembre 2022, il entama également un mandat de direction artistique au Théâtre français du Centre national des Arts. En parcourant l'œuvre de Soleymanlou, on constate rapidement que la crise identitaire est à la source et encore au cœur de son projet même une décennie plus tard. Dans « Rajoutons des souches », un article rédigé en 2013, il écrit :

J'ai tenté de mettre en mots cette sensation d'étrangeté qui m'habite depuis mon arrivée au Québec pour tenter de comprendre d'où me vient ce sentiment d'être un « étranger ». Je voudrais comprendre pourquoi, après quatorze ans au Canada où j'ai vécu au sein de deux communautés francophones minoritaires, soient celle de Toronto et celle d'Ottawa, c'est seulement au Québec que toutes mes idées sur l'appartenance à un peuple, à un pays ou à une langue ont été remises en question. Comment se fait-il que, finalement, pour la première fois entouré de ceux et celles qui en majorité parlent la même langue que moi, je me sois retrouvé à être l'étranger ? C'est ce questionnement qui a été à la source de ma première pièce de théâtre. (p. 21)

En commençant par *Un*, spectacle solo présenté pour la première fois en 2009, la carrière de Soleymanlou s'est graduellement épanouie et déployée, avec des distributions et horizons de plus en plus larges. Bien que les collaborateur·rice·s impliqué·e·s et les thématiques touchées dans son travail se soient multiplié·e·s exponentiellement, au centre de l'œuvre de Soleymanlou se trouve encore cette quête identitaire fondamentale. Dans le cadre de ma recherche, j'analyserai *Un. Deux.*

Trois., la trilogie de spectacles formant une ambitieuse « fresque identitaire » (CNA) présentée au CNA et en tournée à travers le Canada à l'automne 2022, ainsi que *2042*, présentée au CNA à l'automne 2021, rassemblant 22 artistes de la région d'Ottawa-Gatineau pour une soirée de théâtre, de musique et de poésie. L'élan artistique de Soleymanlou me servira d'étude de cas de la dramaturgie autofictionnelle, de la création collective et du théâtre utopique dans un contexte francophone canadien. Par ailleurs, il est important de noter que dans mon analyse de ces œuvres, je mettrai de l'avant ma propre subjectivité en me servant des émotions que j'ai vécues en tant que spectateur·rice comme porte d'entrée pour une analyse esthétique et politique des enjeux de ces représentations théâtrales.

Un - Autofiction and heteroglossia

Trois. Un spectacle de Mani Soleymanlou was first performed in June 2014 at the Festival TransAmériques in Montreal. This event included previously produced shows *Un.* and *Deux.* as well as the premiere of *Trois*. The FTA summarizes each part as follows :

Un : en juin 2009, alors que la police réprime dans le sang le désir de démocratie de la nation iranienne, Mani, un Montréalais, se demande ce qui fait encore de lui un Iranien.
Deux : Mani et son ami Manu, un autre Montréalais, lui d'origine juive et canadienne-française, n'arrivent pas à trouver l'un à travers l'autre ce qui fonde leur identité respective.
Trois : ils sont maintenant 44 en scène, venus de partout se déposer sur l'île de Montréal, souveraine mosaïque humaine et urbaine ; 44 qui dépossèdent Mani de sa parole pour se l'approprier, la contester et la démanteler en autant d'éclats pour comprendre leur propre éparpillement identitaire. (FTA, "Trois")

To begin, I'd like to examine *Un* in terms of its autofictional form and its relationship to marginalized identity. As Soleymanlou's introductory work, *Un* takes the audience on an introspective journey to discover who exactly Mani Soleymanlou is, as well as who he is not. Over the course of an hour, Soleymanlou examines the notions of immigrant cultural identity and the

complex relationships he holds with the multiple cities and countries he has lived in over the course of his life. He also explores the weight of expectation placed on immigrant artists to represent their country of origin, or even to act as a spokesperson for the culture and politics of their homeland. This work of autofiction was created in the context of the “Lundis découvertes,” a then recurring theatrical event taking place at the Théâtre de Quat’Sous in Montreal, where Soleymanlou was invited to create and present a piece around his native country of Iran:

J’ai passé beaucoup de temps à errer parce que je ne savais pas comment aborder le sujet de l’Iran et celui de Mani Soleymanlou, comme étant un artiste issu de la diversité culturelle. Le déclic est venu avec la révolte verte de 2009 à Téhéran. [...] Quand j’ai réalisé qu’il y avait des millions de jeunes Iraniens et Iraniennes qui se battaient pour leur pays, j’ai compris l’absurdité de moi, qui avais leur âge, qui ai eu la chance de quitter ce pays — ou le malheur, c’est selon —, et qui me retrouve dans un théâtre montréalais pour parler de l’Iran. Cette absurdité-là, ce sentiment de non-légitimité en fait, versus les vrais Iraniens, a été le déclencheur du texte, le déclic de ce constat de vide identitaire et de mon incapacité à parler de ce pays. (Duceppe)

The text of *Un* has remained nearly identical to its first version over more than a decade of performances around the world, which earned him the Prix de la Critique Montréal (AQCT) for his text and performance in 2013 (agenceRBL).

In her work on autobiographical performance, Jenn Stephenson highlights the significant presence of “voices from outside the mainstream” within the genre, “with the vast majority of work being produced by women, [queer and trans] individuals, and performers from visible minority cultures”. As previously mentioned in section 1.5, autofiction also pulls from feminism and brings “ordinary experience to the fore, claiming space in the public sphere for previously undervalued and neglected self-stories” (p. 10). As a marginalized performer, Soleymanlou uses

the opportunity to “perform his culture” for the predominantly white audience of the Quat’Sous to subvert expectations of the immigrant experience and of cultural identity. As Stephenson writes:

Autobiographical performance provides a vehicle for the creation of identity, a way to speak oneself into being. The act of performance itself becomes a strategy to grant self-possessive agency to the performing subject and thereby avert objectification and marginalization. The conditions that make this generative act possible are embedded in the creative frame of performance itself, fostered by the innate duality of performer and protagonist. (p. 10)

Thus, Soleymanlou instrumentalizes the autofictional genre in order to reclaim agency around his own identity and blur the lines between Mani, the creator and Mani, the character.

In her article “Between Je and Moi: Staging the Heteroglossia of Immigrant Autobiography”, Yana Meerzon uses a Bakhtinian approach to analyze *Trois. Un spectacle de Mani Soleymanlou* as presented in 2014 at the FTA. Meerzon’s article examines the heteroglossia, defined as “a diversity of social speech types” or “a diversity of individual voices, artistically organized”, inherent to Soleymanlou’s work (Bakhtin qtd. in Meerzon, p. 291). She also explores the dialogical interdependence of the author and the character, highlighting the complexity of authorial utterance in the immigrant solo performance. Meerzon breaks down the multiplicity of the author/character/performer relationships as:

- a) Mani Soleymanlou, a Montreal based artist of Iranian origin
- b) Mani Soleymanlou, a creator (Bakhtin’s author) and a performer of the immigrant solo play; and
- c) Mani Soleymanlou, a fictional narrator who tells the story of Mani, *le personnage principal*. (p. 291)

Meerzon uses this theory to highlight the delicate balance between the performer’s identity and their artistic work, which can clearly be seen in Soleymanlou’s performance, a fact which is made even more complex by the themes and practices at play in this particular series of shows. This

layering of voices is also compounded by the nature of “immigrant theatre” as a genre, which “describes a dialogue arising at the boundaries of the culture of the dominant and that of the immigrant, across languages, theatrical genres, and generations” (p. 292). In this sense, immigrant theatre takes on a kind of queerness in its overlapping of established categories and identities, walking a tenuous line between alterity and belonging.

Meerzon also elaborates on how heteroglossia is inherent to autofictional work, relating this to Jenn Stephenson’s work and also to Hourig Attarian, who writes:

The autobiographical act is essentially one of memory reconstruction. By reconnecting ourselves with our pasts, we literally reconstruct layers of our lives. The re/membering carries with it not only a sense of recreating the past, but also, consciously and unconsciously, creating a new past in the present (Attarian qtd. in Meerzon, 294).

In this way, autofiction becomes in and of itself a utopian act, where the past can be relived, modified, corrected. By taking ownership of the past, the artist/performer/character holds agency despite their real-life circumstances. The moment of the show which stands out to me as holding this utopian potential comes in the form of Soleymanlou imagining a young Iranian of the future who will one day show him his country in a new light:

J’ai hâte au jour où je vais pouvoir vous parler d’un autre Iran. J’aimerais bien un jour y retourner, dans cet Iran que j’espère connaître. Dans cet Iran que je connaissais quand j’étais jeune, quand j’avais l’âge de voir juste ce qui était beau. J’ai hâte au jour où un jeune Iranien me dira : « Baradar... vel kon... c’est fini, ce temps-là... tamoomchod agha... bia, bebine chee chodé Iran, qu’il me dira, sarzaminet. » Il me dira de venir voir comme tout a changé. Il m’invitera chez lui, il me dira : « Boro baba, chéra tarof mikoni... Il y a de la place. Viens que je te montre ton pays, comme tu ne l’as jamais vu. Bia. [...] Sache que tu pourras revenir quand tu voudras, tu auras toujours ta place. T’emmèneras tes amis, t’emmèneras tes enfants et leurs amis, on leur montrera le vrai visage de l’Iran. On en parlera fièrement. On ira à la mer, on ira faire du ski. » Qu’il me dira... « Viens sur ce toit, viens, qu’il me dira, peut-être qu’on verra une étoile filante. » (*Un*, p. 52-54).

In this moment of the performance, it's possible to imagine a kind of superposition of characters, where Soleymanlou himself becomes the young Iranian showing the world a different Iran, one that is full of hope and bright possibilities. This action mirrors (albeit through a rose-tinted lens) Soleymanlou's act of sharing the beauty of Iran to audience members along with its difficult history and political climate. The play is filled with similar moments of superposition in which Soleymanlou takes on the role of people from his lived experience, only for the lines to be blurred between their voice and his own.

Un - Multilingual zones of contact

In addition to the autofictional form of *Un*, another core aspect contributing to its heteroglossia is the multilingual nature of the show:

As a political and artistic manifesto, *Trois. Un spectacle de Mani Soleymanlou* demonstrates how the translingual practices of immigration determine the artistic, the political, and the interpersonal contact zones of communication, in which this immigrant artist functions. [...] The artist easily switches from French to English, to Farsi and back, every time choosing the linguistic idiom most suitable to the given fictional situation or the dramaturgical needs of the action. (Meerzon, p. 292)

Thus, Soleymanlou's multilingual practices cannot be reduced to a simple aesthetic or pragmatic function; the use of French, Farsi, and English is both transgressive and essential to the story of cultural duality Soleymanlou is performing. This notion of contact zones also echoes the work of Donna Haraway on networks of kinship and complex entanglement: when neatly defined identity categories inevitably fail us, relationships must be formed on the basis of affinity instead. Members of a given community must come together as kin rather than simply connecting on the basis of identity. As Soleymanlou embarks on a journey of self-doubt and finds that he is unable to define himself according to the rigid binaries established by wider society, he finds solace in communities

of other misfits and outsiders, such as the school in Toronto where he was surrounded by other students of distant origins:

J'ai fini mon primaire à l'école élémentaire Jeanne-Lajoie, chemin Carnforth, dans le quartier North York, pour poursuivre mes études à l'école secondaire Étienne-Brûlé, toujours à Toronto, dans le même quartier, chemin Banbury... Nous étions 350 élèves, 82 nations... [...] Tous francophones. La mascotte de l'école : LE VOYAGEUR de l'école secondaire Étienne-Brûlé. Et c'est là, dans cette école, parmi tant d'autres voyageurs, que je me suis oublié, que j'ai oublié. Parmi eux. Tous enfants errants, citoyens et citoyennes d'un minipays peuplé de jeunes immigrants... Je n'aime pas le mot immigrant... Je n'ai jamais voulu migrer où que ce soit. J'ai migré malgré moi. (*Un*, p. 14)

This passage highlights how these networks of kinship, of shared experiences which may not neatly overlap, but share common threads, allow those who are othered to find community.

As we will later discuss in regards to *Trois*, the relationship Soleymanlou holds with the French language itself is also tenuous and complex. Meerzon suggests that Lise Gauvin's notion of a "surconscience linguistique" affecting francophone writers positions Soleymanlou "even more firmly within the universe of the relative, of the non-normative". Language becomes a point of friction, as francophone writers tend to be acutely aware of the language they are employing and its relationship to other languages, namely English: "Here, nothing is taken for granted. Language is to be constantly reconquered. Divided between resistance and illustration, he must renegotiate his relationship with the French language, whether it is his mother tongue or not" (Gauvin qtd. in Meerzon, p. 293). The status of French as a colonial language can complicate narratives of cultural otherness and immigration, especially in Canada, where French culture occupies a double role of colonizer-colonized.

In *Un*, Soleymanlou uses code-switching and non-translation to his benefit in order to illustrate the complex overlapping of different facets of his own identity. As Meerzon writes:

The disorderly heteroglossia of his immigrant self takes over the stylistic unity of the solo. The final monologue is a mix of French, English, and Farsi, which illustrates how the heteroglossia of immigration prepares and characterizes Soleymanlou's artistic statement. (Meerzon, p. 295-296)

The final monologue of the show ties together the preceding threads of identarian exploration and Soleymanlou's lack of definite answers regarding his own cultural identity by seamlessly code-switching between English, French and Farsi at a breakneck pace:

Donc voilà, c'est dit, devant vous, vous êtes témoins : Iranien. I'm Persian. Ché djour irouni ? Irounié moderne ? A new breed of Persian, comme ses amis à Toronto, là où il ne se questionnait never. [...] Ce sang iranien dans ses veines iraniennes tantôt déguisées en Farançavi, tantôt Canadaï, dorénavant Québécoi, valihamishé Irouni. Negahé toé qui fait naître ce vide. Ké madjbouram mikoné que befahmam that this emptiness khoobé. Ké hitch eibi nadaré que man natoonam bégam kojaiastam, hich eibe nadaré que man sétaa zaboune harfmizaname, doesn't matter, bé darak, etefaghan khéli khoobé. Karé man, az ine rooz bébad, iné ké be tamamé donya begam qué aré, man Irouniam, agah, hich eibi nadaré, tazé fahmidam ké bad nist, ce vide. (*Un*, p. 56)

Another significant feature of this final monologue is the choice to leave long passages of Farsi untranslated; whereas in other moments of the show Soleymanlou will speak in Farsi and then translate word for word what's been said to French, the final monologue leaves itself untranslated and open to interpretation for the non-speakers of Farsi in the audience. As Karpinski writes of the option of non-translation:

In particular, I argue that the choice of non-translation as the absolute staging of multilingual hospitality carries the promise of a more radical cohabitation and, through the "work of discomfort" (Kim 187), offers both critical and reparative encounters with bodies languaging their stories in ways that resist mainstream recuperation. [...] Non-translation functions here as a form of resistance to mainstream audiences' expectations of transparency and stories of victimhood that the immigrant, racialized, and Indigenous performers' bodies are supposed to deliver. (p. 154)

Thus, Soleymanlou's choice to keep some excerpts of Farsi untranslated asks mainstream Canadian audiences to do this "work of discomfort" and allows the performer to retain agency and ownership of his story, resisting to the mainstream audience's desire to be included and linguistically accommodated at all times.

As Meerzon highlights in her article: "For Soleymanlou, as for many children who grew up as immigrants, the idea of hegemonic, singular identity does not exist" (p. 301). The multilingualism of *Un* works to subvert straightforward ideas of otherness and belonging. Soleymanlou explains in his Playwright's Note: "[*Un*] is the amalgam of different cultures and cities where I have lived that make me the human being I am, instead of the colour of my skin, my accent, or the sound of my name" (qtd. in Meerzon p. 301). *Un* is inherently about existing in cultural grey areas, about the complexity of immigrant as well as non-immigrant identity in Canada. These artistic inquiries into identity continue on in the next work of his trilogy, *Deux*, and reach a boiling point in *Trois*.

Interlude : DEUX

Quelques années après le succès de son spectacle *Un*, Soleymanlou crée *Deux* avec son ami de longue date, Emmanuel Schwartz. « Ce spectacle complète, densifie, brouille, reprend ou bien annule tout ce qui était abordé dans *UN*. Comme quoi la présence de l'Autre complexifie parfois la chose » (Orange Noyée, « Deux »). Présenté pour la première fois en 2013, *Deux* donne l'impression d'un « director's cut » du solo de Soleymanlou, où l'artiste remet en question ses propres convictions, propos et choix artistiques avec l'aide de Schwartz. On y aborde la dualité et l'altérité ainsi que les lacunes inhérentes à la politique identitaire, qui risque paradoxalement de réduire chacun·e à sa marginalisation visible ou invisible. La conclusion du spectacle *Deux* laisse les spectateur·rice·s en état de flottement, de questionnement ; on sent manifestement que la

conversation n'est pas close et qu'il faudra creuser plus loin. Bien que la pièce *Deux* soit riche en nuance et qu'elle ait suscité une longue réflexion philosophique pour moi après que j'y ait assisté pour la première fois, dans le cadre de mon projet j'ai choisi de ne pas effectuer une analyse approfondie de cette œuvre afin que je puisse consacrer plus de temps et d'énergie sur l'analyse des autres pièces sélectionnées.

La création autocollective de *Trois*

L'année suivante, le projet de Soleymanlou prend une ampleur exponentielle avec la création de *Trois*, mettant en scène 44 interprètes montréalais·e·s de diverses origines dans une création collective abordant encore une fois des questions d'identité culturelle et d'appartenance sociale et politique. Le processus de création pour cette troisième partie de la trilogie est particulièrement pertinent à ma recherche, puisqu'on parle d'une œuvre collective créée à partir des expériences vécues des interprètes :

He asked future participants to fill out a questionnaire on identity politics, language rights, and culture in Quebec, the texts that became the core of *Trois*'s performance. (5) As a result, each utterance featured in *Trois* refers to multiple realities and oscillates between several languages. Together, as Soleymanlou explains, these artists "summon chaos, arguments, discord. There's no happy ending with everyone holding hands [...] We are alone together. What unites us is our feeling of solitude, especially in an era that makes a virtue of the ego and the self" ("Interview"). (Meerzon, p. 296)

Le questionnaire utilisé (voir Annexe A) comprend des questions telles que : « Comment définissez-vous 'l'identité'? Ce mot a-t-il un sens pour vous? »; « Qu'avez-vous à dire sur votre lieu de naissance en une phrase, une image ou tout un essai? »; et « Quel est votre souhait le plus cher pour la société québécoise? Quel avenir collectif vous souhaitez-vous? » parmi plusieurs autres. Une version abrégée du questionnaire était également distribuée aux spectateur·rice·s lors des représentations en 2014, et les réponses ont été recueillies par la suite

(Centre du Théâtre d’Aujourd’hui). Au cours des années, le questionnaire a été ajusté pour les versions du spectacle montées en France en 2017 et à Ottawa en 2022.

Le processus de création commence donc par ce questionnaire rempli par les interprètes choisi·e·s pour le projet, un mélange d’artistes professionnel·le·s et d’étudiant·e·s en théâtre, et par la suite Soleymanlou utilise les réponses pour créer le texte du spectacle :

Plein de questions qui me permettent d’apprendre à connaître les interprètes, et de cette matière-là, parfois texto, je prends l’idée qui est mise en papier par l’interprète. Des fois l’idée est retransformée. [...] Je ne leur dis pas que ce qui va être écrit dans le questionnaire va être utilisé comme texte, question de garder l’espèce de naturel de la chose. [...] Ça permet de garder la ligne entre l’interprète et l’être humain, et le texte théâtral et ses pensées très très mince, très fine parce que c’est [leurs] vrais mots. (Théâtre contemporain)

En quelque sorte, les interprètes doivent donc « se jouer » sur scène, incarner une version d’eux-mêmes qui est proche de la réalité mais jamais complètement naturaliste, dû au cadre dramatique de l’œuvre. En parlant de la version créée en 2022 à Ottawa, Soleymanlou explique :

J’ai travaillé en amont avec chacun d’eux pour recueillir leur témoignage. Le texte est signé par moi, mais c’est un collage de ce que les artistes ont dit en visioconférence et en répétition. C’est intimement lié à ce qu’ils sont, mais il ne s’agit pas de théâtre documentaire. C’est scénarisé. [...] Ils incarnent des archétypes d’eux-mêmes, des clichés d’eux-mêmes. (cité dans Martinez)

Tout au long du processus, les interprètes doivent travailler avec Soleymanlou pour construire cette œuvre qui tente à la fois d’être authentique, théâtrale et engageante pour un public ; la tâche n’est pas simple. Cependant, le projet s’appuie sur une longue tradition de créations collectives dans l’histoire du théâtre francophone au Canada et est influencé par plusieurs pratiques de dramaturgie collective du vingtième siècle.

Racines de la création collective

Dans la lignée des influences fondatrices de Brecht, de Meyerhold, de Grotowski, du Living Theatre et du Théâtre du Soleil, à la fin du vingtième siècle au Royaume-Uni on voit l'essor du *devised theatre* qui remet en question la place du texte au sein du processus de création; plutôt que de développer une mise en scène à partir d'un texte existant, le *devised theatre* commence par la formation d'un groupe de création et privilégie l'improvisation pour développer un canevas et/ou un texte à partir d'exercices de mouvement et d'écriture de groupe. La démarche étant née d'un désir de déhiérarchiser les processus de création, les membres d'un noyau de création dans le cadre du *devised theatre* doivent donc intégrer (parfois même prioriser) leur individualité et leur expérience vécue dans leur travail. Dans l'introduction de son livre *Devising Theatre*, Alison Oddey décrit l'importance de l'authenticité, des perspectives individuelles et surtout de l'engagement personnel pour cette méthode de création :

The process of devising is about the fragmentary experience of understanding ourselves, our culture, and the world we inhabit. The process reflects a multi-vision made up of each group member's individual perception of that world as received in a series of images, then interpreted and defined as a product. Participants make sense of themselves within their own cultural and social context, investigating, integrating, and transforming their personal experiences, dreams, research, improvisation, and experimentation. [...] The significance of this form of theatre is in the emphasis it places on an eclectic process requiring innovation, invention, imagination, risk, and above all, an overall group commitment to the developing work. (p. 1)

Dans ce sens, le travail de création collective qui a mené à *Trois* s'inscrit dans la philosophie du *devised theatre*, même si les techniques d'improvisation de mouvement sont moins centrales au processus de Soleymanlou.

En Ontario français, les créations collectives de la Coopérative des artistes du Nouvel-Ontario à Sudbury ont évolué en parallèle à la formation d'une identité collective proprement franco-ontarienne. Le processus de création privilégié par André Paiement et sa troupe est décrite en détail par Gaston Tremblay dans son mémoire *Prendre la parole : Le journal de bord du Grand CANO* :

Nous étions supposés écrire la pièce ensemble, en création collective. André Paiement détenait le rôle principal et il écrivit son propre monologue. Il nous est arrivé, le soir où nous étions censés l'aider à travailler, avec son dialogue complètement dactylographié. Deux semaines plus tard, après plusieurs nuits blanches, il avait écrit toute la pièce. [...] Sa méthode était simple. À partir du scénario et des discussions avec les comédiens, il écrivait une ébauche qu'il présentait à la prochaine répétition. Le texte en mains, les comédiens participaient allègrement à la séance d'improvisation. André avait une mémoire phénoménale. Il se rappelait toutes les variantes et s'en servait pour retravailler le texte pendant la nuit. Le lendemain, il nous présentait la version retravaillée. Les répétitions devenaient donc des exercices d'improvisation basées sur une narration créée en atelier et sur un texte écrit par André. (p. 27)

Ici, on peut clairement voir les parallèles entre le rôle de Paiement et de Soleymanlou, les deux créateurs occupent à la fois un rôle de dramaturge et de metteur en scène au sein d'une équipe de création collective. Malgré l'objectif central de déhiérarchisation au cœur de la création collective, dans plusieurs cas, un·e collaborateur·rice en particulier doit (intentionnellement ou par simple nécessité) occuper ce rôle d'artiste rassembleur·se, devenant le point de contact, le noyau créatif de l'équipe. Il existe néanmoins une tension entre le désir d'égalité complète entre toutes les participant·e·s et le besoin d'une personne en tête pour assurer la progression du projet et une vision artistique cohérente. En ce sens, la création collective "pure" est donc une méthode quasi-utopique qui paraît idéale en théorie mais qui reste difficilement réalisable en pratique sans faire de compromis. Lors des années 1980 et 1990, plusieurs créateur·rice·s prennent leurs distances de

la création collective traditionnelle parce qu'elle devient associée à cet utopisme inatteignable et porte une connotation de naïveté artistique. Par contre, les artistes franco-ontarien·ne·s, et plus largement canadien·ne·s, n'ont pas pour autant complètement abandonné les méthodes de création collaboratives au cours des décennies suivantes et *Trois* en est la preuve.

Utopies hors-binaires

En plus du processus de création privilégié par Soleymanlou, le contenu du spectacle *Trois* vaut également la peine d'être examiné. En écrivant sur la première itération du spectacle en 2014, Meerzon explique en quoi l'œuvre de Soleymanlou permet de transgresser plusieurs catégories et notions binaires :

Such a transnational subject breaks the immigrant binary of here/elsewhere and bypasses the dichotomy past/present of those who change the country of habitat as fully-formed adults. For someone like Soleymanlou, whose identity is always fluctuating, the binaries turn into simultaneities marked by the inner heteroglossia of the artist's self and by the outer heteroglossia of different present[s] that make his artistic and everyday milieu. (p. 301)

En rassemblant une diversité de voix et de perspectives pour *Trois*, Soleymanlou pousse encore plus loin cette notion d'hétéroglossie, formant une mosaïque divergente pleine d'incohérences et d'affinités improbables : « In *Trois*, the forty-three performers bring on board the echoing of forty-three immigrant stories, the device that makes this narrative not only heteroglossic but almost mythical. » (Meerzon, p. 301). En effet, l'ampleur du spectacle et son projet de créer une tribune où chacun·e se retrouve sur un pied d'égalité est fondamentalement utopique, malgré les enjeux vivement débattus entre interprètes sur scène et le ton plutôt pessimiste de la version présentée en 2022 (ce que j'aborderai prochainement). Meerzon évoque elle-même la nature utopique de *Trois*, surtout en ce qui a trait à la relation entre interprètes et spectateur·rice·s :

[Many of the spectators also] live through the experience of continuously shattered and reassembled identities. Like the performer, these spectators find themselves marching on the roads of utopia, searching for places and communities to belong. The time-place of a theatre show, the experience of storytelling as such, turns into a utopian community (Dolan). [...] Thus, by telling a story of difference [...], *Trois* helps Soleymanlou, and after him his spectators, to discover that the differences create unities. They are the unity of a theatrical performance (its spatial and temporal continuum); the unity of a split identity (stretched between the artist's memory of his country of origin and his life experience in a new home); and the unity of a performative encounter, when the artist and the audience come together to laugh, to be amused and amazed, and to feel compassion and empathy. (p. 306-307)

Les spectateur·rice·s de *Trois* peuvent donc accéder à cet espace utopique théâtral en plus des interprètes sur scène : le public est non seulement témoin de ce rassemblement, il en fait partie. Plutôt qu'adhérer à l'idée simpliste qu'à la base, nous sommes tous les mêmes et que nous devrions tous nous respecter en tant qu'humains, *Trois* proclame fièrement que c'est parce que nous sommes chacun·e si différent·e·s les un·e·s des autres que nous devrions célébrer. Cependant, au fil des années et des différentes versions, le spectacle a grandement évolué selon le contexte socio-culturel : la version la plus récente de *Trois* représente une tout autre œuvre.

Trois - La mosaïque pancanadienne

Le 29 septembre 2022 au Théâtre Babs Asper du Centre National des Arts, la troisième itération de *Trois* (sous son nouveau titre *Un. Deux. Trois.*) est présentée devant un public pour la première fois. C'est le premier spectacle de la saison inaugurale du mandat de direction artistique de Soleymanlou et ça commence en force. Contrairement à la version de *Trois* produite à Montréal et celle produite à Paris, cette fois-ci les interprètes sur scène habitent un peu partout au Canada, mais sont toutes francophones (ou dans certains cas, francophiles) :

[Ce qui unit toutes ces histoires], c'est le fait français, c'est-à-dire, c'est ce combat perpétuel pour la survie de la langue française dans ce pays majoritairement anglophone, cette idée que cette langue-là doit survivre et comment elle survit. Quelles sont les réalités de ville en ville? (Soleymanlou, cité dans Gautier)

Le troisième acte de la trilogie à Ottawa commence avec une question assez banale : « Qui es-tu? » Mais les interprètes sur scène refusent de se prêter au jeu – ils ont des propos à défendre. On assiste ensuite à un débat enflammé sur le statut du français au Canada, lors duquel on voit déjà un fossé qui se creuse entre les interprètes québécois et les francophones « hors-Québec ». On crie, on se lance des injures, on se vole le micro pour défendre ses idées, mais personne ne s'écoute. La prémisse utopique d'une plateforme où toutes pourront prendre parole est immédiatement bouleversée par la bataille idéologique qui prend place sur scène. Soleymanlou tente de ramener ses interprètes à l'ordre en reposant la question originale, « qui es-tu? », mais il est déjà trop tard. La chicane a pogné et le public reste là comme des passants qui s'arrêtent devant un bâtiment en flammes, incapables d'éteindre l'incendie mais incapables de détourner leur regard.

Les conversations (ou plutôt, les disputes) entre interprètes touchent plusieurs sujets : l'identité linguistique, culturelle, raciale, de genre ; la politique canadienne, québécoise, internationale, conservatrice, libérale, séparatiste, nationaliste. On essaie surtout de déterminer qui est le plus victimisé par l'état présent des choses, qui mérite le plus cette scène nationale pour exprimer leurs souffrances, leurs croyances et leurs solutions. Bien qu'on comprenne évidemment que cette conférence carnavalesque et impitoyable est délibérément dramatisée au point de faire rire, on y retrouve également certains aspects très réels, surtout en ce qui a trait aux débats politiques et identitaires qui deviennent rapidement polarisés et radicaux grâce à l'anonymat qui nous est offert par les réseaux sociaux et les chambres d'écho qui en résultent. Malgré l'objectif

original— c’est-à-dire, faire faire un spectacle « sur l’identité, je crois » avec ces 36 interprètes —le spectacle suggère également que les discussions sur l’identité ne peuvent pas continuer à l’infini :

La quête identitaire comme réponse à tous nos problèmes, c’est du narcissisme. [...] La rhétorique de tout ça, c’est que l’individualisme c’est le problème. [Vers Mani] Comme lui, là, qui joue son crisse de solo qui répète “Moi, moi, moi, moi, moi—” ça fait combien de temps que tu te crosses avec ton histoire de “Moi, moi, moi, moi, moi...”!? (Dillon Orr dans *Un. Deux. Trois.*)

Le public se retrouve confronté à cette nature glissante et mutante de l’identité, car cette dernière est rarement unidimensionnelle ce qui crée des frictions politiques. Pensons aux francophones hors-Québec qui compliquent depuis longtemps la question du séparatisme, ou les personnes autochtones *white-passing* qui se sentent invisibilisé·e·s par leur teint :

Chloé Petit : Je suis à la fois le peuple colonisateur et le peuple colonisé. Je suis trop blanche pour jouer une métisse ou une autochtone mais je suis jamais assez blanche pour éviter le questionnement de mon identité métisse.

Marco Poulin : Une pomme.

Chloé Petit : C’est ça, une pomme. (*Un. Deux. Trois.*)

Alors que les interprètes ne cessent de lutter pour se faire entendre et faire part de leur réalité vécue, Emmanuel Schwartz fait un aparté satirique pour nous informer que :

On vient d’embarquer sur le territoire de l’éthique et de la morale. Et tout le monde ici va avoir un point de vue très très particulier, où des visions vont s’opposer à partir de ressentis extrêmement spécifiques et personne ici va avoir les mêmes. En fait, on a les deux pieds dans la post-post-post-modernité. Le sujet lui-même n’existe plus – on a l’impression que personne n’a parlé de la même affaire depuis le début. (*Un. Deux. Trois.*)

Tout au long du spectacle, Soleymanlou et Schwartz maintiennent en quelque sorte une distance ironique avec ce qui est dit et fait sur scène ; ils demeurent notre point d’ancrage face à la

cacophonie. Voix de la raison, d’abord, mais au fur et à mesure de la représentation on sent que ces protagonistes sont peut-être moins fiables qu’on l’aurait cru.

Après plusieurs interventions sur le sujet de l’intolérance raciale au Québec, durant lequel les spectateur·rice·s attentif·ve·s remarquent qu’aucun·e interprète noir·e ne dit un seul mot (un choix délibéré de la part des comédien·ne·s noir·e·s), et une confrontation entre Gabriel Robichaud et Jean-Marc Dalpé, Robichaud (entouré de cellulaires qui le filment) s’exclame à plein volume :

Il y a plein de monde icitte qui a rien dit encore. T’as tu pensé que s’ils se ferment la yeule, c’est parce que cette histoire-là sans fin, ils s’en callissent? Parce qu’ils ont d’autres priorités, genre, une langue binaire à réinventer pour adresser la multiplicité des genres? Régler la question du masculin qui l’emporte quand on est féministe? Ou parce qu’ils sont venus s’inscrire dans ce pays-ci pour le bâtir autrement? On veut-tu vraiment se passer de ça? [...] Il y a-tu quelqu’un qui a rien dit qui voudrait prendre le micro pour parler d’autre chose? (*Un. Deux. Trois.*)

En réponse au plaidoyer désespéré de Robichaud, l’interprète Chloé Thériault commence à chanter “Somewhere Over the Rainbow” en mode *a capella* et le public s’esclaffe. Entre temps, les interprètes calmés par le chant de Thériault replacent les 40 chaises sur scène dans une disposition en demi-cercle qui laisse présager plus d’écoute active et de discussions respectueuses.

Anaïs West, interprète *genderfluid* anglophone, prend la parole pour parler de sa relation compliquée à la langue française qui accorde tant d’importance au genre :

For me, language is a means to an end. C’est un outil, a weapon, an offering. C’est quelque chose qu’on utilise pour communiquer, c’est seulement ça. Comme enfant d’une immigrante polonaise, comme colonisateur sur une terre qui ne m’appartient pas, ma langue n’est pas ma culture. [...] Je suis une personne avec un genre fluide, j’utilise les pronoms iel, il et elle, et je préfère les accords masculins. Il y a juste un an et demi que j’ai retrouvé ou découvert ça, et c’est vulnérable entrer dans cet espace francophone avec pas assez de mots pour décrire mon identité dans une langue si genrée. (*Un. Deux. Trois.*)

Lionel Lehouillier s'ajoute à la conversation :

Oui, moi j'ai découvert la non-binarité, *non-binary*, quand j'ai appris l'anglais. Je me suis dit, hein, ça se peut ça? C'est possible de se sentir de même pis que ce soit valide? Pis je me souviens la première chose que je me suis dit, pis c'est triste, c'est : "Ça se peut pas en français". Je me suis toujours senti comme ça, j'ai jamais pu l'exprimer parce que "ça se peut pas en français" ou en tout cas ça se pouvait pas parce qu'en français il y a le féminin et le masculin. [...] Faque, comment t'existe là-dedans? Comment tu te conceptualises si une langue ne te permet pas de te conceptualiser? [...] Essayez de vous imaginer de pas vous comprendre, pis il n'y a pas de mots. Vous vous dites : "Ah, c'est moi le problème. [...] C'est de ma faute si je me sens tout croche dans mes souliers, parce que si c'était vrai comment je me sens, il y aurait un mot. [...] Des fois je l'haïs ma langue, je lui en veux de m'avoir pris toutes ces années-là. (*Un. Deux. Trois.*)

Par contre, avant que les personnes non-binaires puissent plonger dans les nuances de l'identité queer/trans francophone, iels se font interrompre par les autres interprètes : « Alors juste pour que je sache de quoi on parle, c'est quoi un non-binaire? En fait, une non-binaire – non, un·e non-binaire. [...] Donc on pourrait dire qu'un non-binaire... c'est un... iel. [...] [Mais] comment on fait pour savoir? » (Soleymanlou dans *Un. Deux. Trois.*). Lehouillier et West se retrouvent donc dans le rôle de personne trans de service, *tokenized*, qui doit éduquer la majorité cishétéro. Iels doivent réduire leur expérience vécue à un récit hyper simplifié qui répondra aux questions incessantes des autres personnes sur scène, tout en étant responsables de représenter l'entièreté de la communauté trans de façon honnête et nuancée. On peut espérer que cette *tokenization* des interprètes trans soit ironique, qu'elle soit exagérée pour faire réaliser au public que nos attentes envers ces interprètes sont injustes – mais ce n'est pas immédiatement clair.

À la suite du topos sur l'identité de genre, l'interprète Carla Mezquita Honhon doit à son tour subir la tokenisation de son identité noire. Quand elle demande de prendre la parole, plusieurs interprètes se mobilisent pour lui donner le micro et créer une place pour elle au centre de la scène,

mais cet effort pour « faire de la place » est accompagné de commentaires inappropriés. On y fait, entre autres, des références au film *Black Panther*, des poings se lèvent à l'image du mouvement *Black Lives Matter*, un projecteur aveugle l'interprète noire et une musique « africaine » stéréotypée est diffusée. « Ça c'est une crise de joke, là? C'est une joke? » demande Mezquita Honhon. La lumière et la musique changent subitement avec le ton. L'interprète s'exprime ensuite sur la nature péjorative du mot « noir » et de tous ses synonymes dans la langue française. Marie-Madeleine Sarr s'ajoute à cette intervention pour parler du racisme anti-noir flagrant dans son vécu, mais quand elle commence à dire : « Malgré tout ça, je me suis toujours sentie à ma place— » mais Soleymanlou l'interrompt en disant « Pas tout de suite. Plus tard. Prochaine scène! » et invite Emmanuel Schwartz à prendre la parole sur le sujet de l'instrumentalisation des personnes marginalisé·e·s et la décolonisation de son propre regard. Bien que le traitement irrespectueux des interprètes noirs sur scène soit intentionnel et dramatisé, on ressent tangiblement la tension entre les interprètes marginalisé·e·s et Soleymanlou, et chaque faux-pas, chaque interruption, chaque microagression sur scène peut semer un malaise.

Après un interlude parodique où les interprètes explorent le pouvoir du *self-care* et de la bienveillance envers les autres comme solution à tous leurs problèmes, ce qui finit en session collective de yoga tandis que Cory Haas fait semblant de se pendre en arrière-plan, la chicane reprend inévitablement quand Jean-Marc Dalpé refuse de faire un câlin aux autres interprètes. On tombe dans un segment de danse interprétative représentant un combat sanglant entre interprètes et tout le monde finit mort sur scène. En silence, les interprètes reprennent leurs places originales du début de *Trois* et on entend à tour de rôle plusieurs enregistrements audios de reportages sur des tragédies, guerres et injustices sociales telles que les pensionnats autochtones, *Roe v Wade*, la loi 21 au Québec et le meurtre de George Floyd qui émanent des téléphones cellulaires des

interprètes. Tout à coup, on entend une chanson pop provenant d'un cellulaire et quelques interprètes commencent à faire une danse Tik Tok pour accompagner la musique. Quelques instants plus tard, on mime le déclenchement d'une bombe atomique et les interprètes deviennent des zombies qui dansent sur *Thriller* de Michael Jackson. De la perspective du public, c'est un *whiplash* incessant dans le ton qui est tout à tour humoristique, sérieux et mélodramatique en boucle infinie. Il devient difficile de savoir quoi prendre au sérieux et à quels moments on est censé rire et ces changements constants peuvent rapidement créer une fatigue émotionnelle envers le spectacle qui finit par engourdir l'empathie des spectateur·rice·s.

Subitement, les lumières se rallument au beau milieu de *Thriller* et on sent tomber le quatrième mur. Anaïs Pellin prend alors la parole :

Mani, est-ce que je peux te poser une question? Qu'est-ce qu'on fait là? [...] Je comprends rien. Ok, moi j'aimerais ça qu'on avance. J'aimerais dire que moi j'ai pas grandi ici, j'ai pas votre réalité. Je sens que je fais partie du projet puisqu'il y a pas assez de francophones dans l'Ouest. Alors vas-y, donne-moi ma pancarte de figurante franco-colombienne naturalisée canadienne d'origine belge et puis je vais jouer les bouche-trous encore une fois si c'est juste ça que tu veux. Mais je comprends pas ce qu'on fait là! (*Un. Deux. Trois.*)

Tout à tour, plusieurs interprètes expriment à quel point iels se sentent instrumentalisé·e·s et *tokenized* par Soleymanlou dans ce processus de création. Iels ont l'impression d'être figurant·e·s et d'avoir exagéré leurs propos pour avoir plus de temps de parole. Florence Brunet avoue à Soleymanlou : « Moi j'aurais aimé ça que tu me donne un personnage à jouer, une marionnette ou quelque chose... » Caroline Raynaud explique : « Le problème, c'est que c'est trop intime. Tu prends nos sensibilités, t'en fais une espèce de soupe... dégue, puis ça s'arrête là. » Danielle Le Saux-Farmer révèle même que Soleymanlou lui avait demandé à l'avance si elle pouvait jouer la personne qui dit des choses « intenses » et « dérangeantes » sur scène, tout en prenant ses réponses au questionnaire hors contexte. « C'est un processus— » Soleymanlou tente de se défendre, mais

Lehouillier lui coupe la parole : « Tu m’as demandé de parler d’identité de genre, y’a des centaines de personnes trans qui se font assassiner à chaque année parce qu’elles sont trans, mais toi tu veux parler de pronoms, pis en passant tu t’es même pas foutu de pas me mégenrer. » Cette intervention est immédiatement suivie de Soleymanlou qui mégenre Lehouillier à nouveau. Jean-Charles Weka accuse Soleymanlou de l’avoir « instrumentalisé pour [sa] couleur de peau » et critique sa décision de lui faire écouter la vidéo du meurtre de George Floyd dans une scène précédente. Quand Carla Mezquita Honhon exprime qu’elle a encore confiance en Mani, le metteur en scène se dépêche de lui laisser la parole. Cependant, le passage qui suit où Soleymanlou interrompt Mezquita Honhon à chaque deux phrases afin d’ajuster son récit ou pour ajouter des informations superflues, sûrement une référence ironique au *mansplaining*, est sincèrement dérangeante. Les rires dans le public semblent plutôt naître d’un inconfort profond puisqu’on n’arrive plus à distinguer ce qui est sérieux et ce qui est comique, ce qui est vrai et ce qui est performance.

Le moment de crise ultime du spectacle survient quand Mellie Ng s’exclame : « Moi je suis juste icitte pour cocher une case de subvention. L’Asie? Check! » Marie-Madeleine Sarr continue : « Elle est un check, moi je suis un check, nous les quatre Noirs, est-ce qu’on est là parce qu’on coche une case dans une subvention? » En réponse, Soleymanlou avoue finalement : « OUI! Les autochtones aussi! Faut bien que je le paie cet ostie de show-là! » Toute prétention est abandonnée alors que Soleymanlou tente de défendre ses choix devant ses interprètes et le public. Quand Ines Talbi demande « Pourquoi on ne le fait pas le show qu’on était censés faire depuis le début? Le show sur le vivre ensemble, la collectivité, passer du JE au NOUS? » Soleymanlou crie :

NON! Non, ça intéresse pas les gens! C’est pas ça qui intéresse les gens, les gens ils ne veulent pas ça le vivre ensemble, les créations collectives, c’est emmerdant, ça marche pas! C’est la marde qui pogne – c’est la marde – pis j’entends les gens réfléchir sur comme “Oh mon Dieu, c’est dont ben long le show, on pourra pas tout dire” [...] Parce que c’est mon

show! Parce que c'est l'époque! Parce que c'est ça qui marche! C'est ça qui gagne de l'argent! (*Un. Deux. Trois.*)

Ce passage évoque pour moi un parallèle fascinant entre *Trois* et la création collective franco-ontarienne des années 1970. Gaston Tremblay écrit :

La recette du succès en Ontario français est simple. Il vous faut un cheval de Troie, préférablement une cause à défendre, pour vous faire inviter à l'intérieur de leurs murs. Les Franco-Ontariens tolèrent mal leurs exploiters, mais ils ouvrent volontiers leurs portes à ceux qui travaillent pour une cause semblable à la leur. C'est ainsi que l'on accède aux réseaux d'écoles que les Franco-Ontariens réussissent, malgré l'adversité qui les assaille, à entretenir. (p. 182)

Les échos d'un théâtre qui se voulait pour et par le peuple mais qui devait également faire face aux contraintes financières de son époque sont présents dans l'admission de Soleymanlou qu'en fin de compte, *Trois* n'existerait pas sans financement, sans subventions, et que pour obtenir les sous nécessaires, il doit travailler à partir d'un système qui valorise les tendances du jour et le spectaculaire avant la nuance ou l'authenticité réelle. Sur scène, la prémisse du spectacle s'écroule sous l'inhabilité des interprètes et du metteur en scène à s'entendre sur ce que le spectacle devrait être, et après un genre de révolution populiste des interprètes contre leur metteur en scène dictateur, ce dernier est mené à l'avant-scène où Anne-Laure Koop coupe la gorge de Soleymanlou (avec faux sang pour y mettre le paquet). Il passe le restant du spectacle immobile, étendu face cachée contre le sol. Les interprètes reprennent leur siège original et nous font une interprétation caricaturale de *We Are the World* en lip-sync. À mi-chemin du dernier refrain, alors que les interprètes viennent d'encourager le public à se lever pour chanter ensemble, la musique s'arrête d'un coup sec et les lumières s'allument. Jean-Charles Weka s'avance et annonce tout simplement : « Noir. » Ainsi finit *Trois*.

Conclusion - Trois

La version de *Trois* présentée à Montréal en 2014 finit par une cacophonie de prises de paroles individuelles qui coexistaient en harmonie, un monologue de Soleymanlou qui sert de réflexion sur son processus de création et sur l'identité immigrante, et finalement une intervention de Marco Collin (qui n'avait pas pris la parole depuis le début du spectacle) sur son cheminement dans la vie en tant qu'Innu. Cette version du spectacle laisse beaucoup de place à l'interprétation de chaque spectateur·rice, mais le ton est décidément plus édifiant et optimiste que la version de *Trois* présentée en 2022. Les temps ont changé et les enjeux ont beaucoup évolué, mais il me semble que cette nouvelle version du spectacle est moins claire dans sa visée que l'originale. Le spectacle est à la fois très divertissant et incroyablement frustrant : après cinq heures de représentation, c'est plutôt décevant qu'on nous laisse sur une note si pessimiste et cynique. C'est très facile de sortir du théâtre en retenant uniquement que la mission originale du spectacle, c'est-à-dire « mettre le JE au service du NOUS » (CNA), est impossible à accomplir, qu'on ne pourra jamais représenter toutes les communautés marginalisé·e·s sur scène de façon juste et adéquate, et qu'on ne s'entendra jamais sur les solutions aux problèmes collectifs de notre société. Il est difficile de s'imaginer que les choses peuvent s'améliorer après un tel spectacle.

Cependant, la forme elle-même de la performance tend vers l'utopie dans son ampleur et son ambition, même si le spectacle n'arrive pas à trouver les réponses aux questions qui troublent Soleymanlou et ses interprètes. Malgré la fin plutôt décevante, l'expérience du public tout au long du spectacle est dynamique et vivante : on se sent inclus·e dans les débats sur scène, et on est libres de participer en réagissant, riant, râlant, s'écriant... Je décrirais donc ce spectacle comme étant du théâtre utopique malgré tout, si on se réfère aux théories de Jill Dolan :

I'm not even sure I'd like to live in a utopia, a place without conflict or dissension, or that I'd like to see theatre that describes such a perfect place. Kilaic notes, "Utopia is, by its very

nature, without conflict, a state of stasis, harmony, and balance. These are not ingredients for exciting theatre, which is always based on conflict, opposition, and contradiction, or at least tension.” Klaic says, “Theatre succeeds when it presents its Utopian arguments as a blueprint, open to opposition, rather than depicting the consequences of their implementation.” [...] But theatre can move us toward understanding the possibility of something better, can train our imaginations, inspire our dreams and fuel our desires in ways that might lead to incremental cultural change. (p. 38)

Selon cette compréhension de l’utopie théâtrale, *Un. Deux. Trois.* (2022) peut certainement s’y inscrire malgré sa fin cynique et pessimiste. Même si les interprètes ne réussissent pas à former cette collectivité utopique qui demande le changement social d’une seule voix claire et unie, le spectacle représente un forum où on arrive néanmoins à verbaliser la diversité de perspectives qui existent parmi les francophones à travers le Canada.

2042 : Communauté(s) au rendez-vous

Après un an de spectacles virtuels en temps de pandémie, la saison 2021-2022 du Théâtre français du CNA a ouvert avec *2042* et sa pièce-sœur destinée au public familial, *Bingo cosmique*. Cette soirée rassemblant une vingtaine d’artistes de la région d’Ottawa-Gatineau commença dans le noir, chaque artiste émergeant d’une trappe au sol, enveloppé·e·s d’une épaisse fumée de scène et illuminé·e·s par des néons aux couleurs électriques. Le public, installé sur la scène même du Théâtre Babs Asper en disposition de cabaret, pouvait voir en arrière-plan les sièges rouges s’étendre au loin. En parlant de cet événement pour lequel il signe la mise en scène, Soleymanlou affirme :

On voulait que les spectateurs puissent aller à la rencontre des artistes de la région [...], qu’on se parle et qu’on se retrouve enfin en salle. [...] La pandémie nous a empêché de rêver. Un mur s’est dressé devant nous, alors on s’est dit : "Pourquoi ne pas tenter de défoncer ce mur et [de] se projeter dans le futur?" (cité dans Bellavance)

Au cours de la soirée, chacun·e des 22 comédien·ne·s, écrivain·e·s, poètes, musicien·ne·s et interprètes a eu l’occasion de présenter un court tableau d’une dizaine de minutes – un fragment de texte, un rap, un numéro de clown, bref chacun·e a pris la parole pendant un court moment. Le fil conducteur? L’année 2042. Soleymanlou explique au début de la soirée :

Nous ne sommes pas en 2042, malgré le décor pseudo-futuriste. [...] Les artistes m’ont demandé : “Mais qu’est-ce que ça veut dire 2042, on est-tu en 2042? On s’imagine 2042?” [...] Aucune précision de notre côté, juste une indication, une année, 2042, quelques répétitions, chacun pour soi.

La liberté totale offerte aux artistes participant à ce happening théâtral est tangible dans l’énergie de la soirée, qui évoque un *speakeasy* clandestin dans son éclairage tamisé et ses tables de bistro. Les interprètes sont unis par une seule directive : de rêver à ce qui pourrait advenir. C’est donc la forme ainsi que le contenu de l’événement qui se prêtent à une analyse théâtrale utopique.

Par ailleurs, la diversité de voix, de corps, de perspectives, d’origines et d’expériences vécues sur scène contribue également au sentiment d’utopie – chacun·e a sa place et son moment puisque le temps est distribué de façon plutôt égalitaire. Il n’y a pas de premiers rôles, sauf peut-être Mani, le *ringleader* en veste qui s’illumine à la *TRON*, jouant le rôle de maître des cérémonies plutôt que celui d’un metteur en scène autoritaire. La plus jeune interprète, une élève de l’école secondaire De la Salle nommée Lily Mason, a 17 ans au moment de la représentation. La plus âgée, écrivaine et artiste bien connue de la région, Marie-Thé Morin, a 60 ans. Dans une entrevue avec Radio-Canada, Morin partage que “C’était difficile [de se projeter] parce qu’on est dans une époque d’incertitude profonde”. Mason, au contraire, est plus optimiste :

Pour moi, c’est une célébration du potentiel qu’a notre futur. J’espère qu’il y aura plus d’unité dans notre pays et entre les pays, [et] qu’on aura été capable de régler certains problèmes d’aujourd’hui. [...] C’était important pour moi de contribuer à ce projet pour

faire en sorte que ma voix et, surtout, la voix de ma génération puisse se faire entendre.
(cité dans Bellavance)

Un autre aspect utopique de 2042 réside dans ce sentiment d'une communauté locale au rendez-vous; malgré la capacité restreinte de la salle en raison des mesures pandémiques, l'énergie débordante du public a un effet trompe-oreille, donnant l'impression qu'il y a des centaines de spectateur·rice·s assistant au spectacle. Ce sentiment est exacerbé par la présence des autres membres de la communauté théâtrale dans la salle, en plus des amis, collègues camarades de classe et membres de la famille des interprètes. Au tout début du spectacle, lorsque les lumières passent au noir avant le premier tableau, Soleymanlou invite le public à « hurler de joie d'être ensemble réunis » un peu comme on le faisait « quand on était plus jeune ». Avant et après leur tableau, les interprètes s'installent dans le public et réagissent de manière audible aux performances des autres. Comme spectateur·rice, on ressent une *présence* collective incontestable, qui désaltère comme une gorgée d'eau froide après la sécheresse.

Ottawa-Gatineau, les sœurs jumelles

Tout au long de la soirée, les présentations des artistes sont entrecoupées par les interventions de Lissa Léger, comédienne et artiste franco-ontarienne, qui forment progressivement une ode à la région d'Ottawa-Gatineau. Le choix d'utiliser le texte de Léger comme encadrement est efficace, puisqu'il nous ramène continuellement à l'esprit la raison pour laquelle nous sommes rassemblés : pour venir à la rencontre d'artistes de la région et célébrer les arts de la scène *d'ici*. Quand Léger parle d'Ottawa-Gatineau, elle souligne le fait que ces deux villes-sœurs ne peuvent pas être séparées : « Je nous vois comme des jumelles non-identiques, où il y a un équilibre parfait entre un sentiment de collectivité et d'individualisme – une grande famille qui arrête pas de se chicaner mais qui a hâte à Noël pour qu'on se fasse un gros party de cuisine. » Cet extrait fait également écho à la forme de l'événement qui met en juxtaposition l'artiste

individuel·le dans son numéro solo et la collectivité de la distribution éclectique et diversifiée. Cette lettre d'amour à la région d'Ottawa-Gatineau vise également à remercier le public et les artistes « d'être ici » et d'avoir « compris que notre région était un terreau fertile où tout pouvait fleurir. » Ce motif de la fertilité et de l'épanouissement revient à plusieurs reprises dans les interventions de Léger, surtout lorsqu'elle parle de son propre parcours :

Moi, je suis contente d'être restée. [...] Je suis contente de m'être enracinée dans cet espèce de grand jardin communautaire régional où tout le monde est bienvenu, où on résiste à la monoculture, mais où on persiste à créer une variété de végétaux qui nous permet de fabriquer un écosystème à notre image. (2042)

Bien que cette représentation utopique de l'avenir du milieu culturel d'Ottawa-Gatineau puisse sembler un peu naïve, selon moi, Léger résiste face à une attitude pessimiste depuis longtemps présente dans la région, une perspective qui met l'accent sur les différences et les conflits interculturels francos vs anglos et/ou québécois vs ontariens plutôt que sur cet espace qui est propice aux échanges et mélanges culturels. Vers la fin de la représentation, Léger nous dit : « Enfin, [...] on peut se rencontrer ici, au théâtre, pour fleurir ensemble. Ottawa-Gatineau n'a pas eu le besoin de se réinventer, ensemble on s'est tout simplement épanoui. » Elle laisse sous-entendre que cette affirmation a lieu en l'année 2042, que 20 ans dans le futur, les citoyens de la région auront trouvé une harmonie relative, tout en mettant l'accent sur le rôle du théâtre dans cette réconciliation.

À quoi ça sert, rêver?

À mi-chemin de la soirée, Soleymanlou reprend la parole pour philosopher sur la raison d'être de l'événement, ainsi que sur le rôle de l'artiste dans la société :

Faque tout ça, c'est juste une question de repousser un peu l'horizon, reculer le mur qui s'est dressé devant nous, alors que nous naviguons depuis bientôt trop de temps d'une vague à l'autre, sans bouée de sauvetage, sans possibilité de projeter dans le futur.

Comment faire pour continuer de rêver? Comment faire pour s'imaginer? Comment construire? À quoi ça sert de se projeter? À quoi servons-nous si nous ne rêvons plus? Personnellement, pas grand chose. Sans la possibilité de me projeter, rêver, je sers plus à rien. (2042)

Ce serait faux de décrire *2042* comme une œuvre postpandémique, parce qu'on ressent intimement que l'esprit des créateur·rice·s est encore habité par la COVID-19, par la menace permanente d'un autre confinement, d'une énième vague, d'un dernier coup fatal qui plongera l'industrie du théâtre franco-canadien dans la pénombre. Soleymanlou continue :

Plus rien n'est normal, même si on se force à retourner à l'idée qu'on avait de la normale, plonger dans la nostalgie de la normalité. [...] La découverte de la non-essentialité de ma passion, de ce qui nous réunit ici, m'a déstabilisé. [...] J'aurais pas dû perdre autant de temps avant à tenter d'être comme le souvenir de ce que je pensais être avant. Plus rien n'existe à part le maintenant. (2042)

Ici, Soleymanlou semble répondre partiellement à son propre questionnement : à quoi sert se projeter? On ne peut pas faire autrement. Quand les choses vont mal, il faut résister à l'envie de sombrer dans le passé, dans le *what if?* d'un moment qui n'existe plus, dans « la nostalgie de la normalité ». L'impulsion artistique orientée vers le futur nous permet de guérir et de s'épanouir.

En plus de cette intervention de Soleymanlou, plusieurs autres tableaux examinent le rôle sociétal potentiel de l'artiste en 2042 – y compris le monologue de Lily Mason :

Je peux l'imaginer, la scène investie d'un sacré ancien, une énergie où on peut se perdre pour mieux se rassembler. [...] Nous formons un chœur dont je suis le coryphée, on se meut dans un organisme, en un corps collectif pour se divertir avec de la danse et du chant improvisé. [...] Grâce à ce nouveau théâtre que nous avons créé ensemble, je communie avec vous et j'abandonne mes inhibitions. Dans une quête repervertie, je sors de ma propre peau et me gave d'expériences charnelles. (2042)

En faisant appel à un retour vers le théâtre ritualiste de la Grèce antique, vers des soirées d'excès et de plaisirs divins, vers une appartenance politique à sa communauté, Mason semble plier l'espace-temps en deux; comme si pour accéder au futur, il suffisait de retrouver en nous ce qui est ancien. Elle continue : « Enfin, voilà [la] catharsis post-moderne idéale. Un théâtre qui évoque un retour à notre adolescence, notre mentalité de *gang* perdue au fil des années, question de s'abandonner au moment présent comme seuls les jeunes savent le faire. D'ailleurs, c'est bien un jeune Dionysos que vénéraient les Grecs. » Ici, en soulignant l'importance de la jeunesse et du renouveau, Mason implore le public de rêver sans se soucier des enjeux difficiles auxquels il fait face. Et en même temps, elle invoque aussi le ici-maintenant, encourage le public à vivre dans le moment. Par la suite, Mason pose une question à ses spectateur·rice·s :

Je vous demande, cher chœur, quel genre d'histoire devrait illuminer nos scènes à partir d'ici? Un monologue égocentrique qui évoque la télé réalité? Ou devrait-on explorer cette abnégation dont je parlais tantôt, tenter une renaissance de la tragédie, un retour à la matrice du théâtre? [...] De toute façon, l'important ce n'est pas notre identité. L'important, c'est de succomber à la pulsion de célébrer maintenant que nous en sommes finalement capables.

Cet extrait me semble particulièrement intéressant puisqu'il s'agit d'une remise en question du rôle de l'artiste individuel·e, d'un abandon de l'identitaire afin de laisser place à la fête, au rituel, à la célébration en collectivité. Dans une époque post-moderne caractérisée par des spectacles solos, par l'autofiction, par des artistes qui écrivent, mettent en scène et interprètent leurs propres vies, tôt ou tard le pendule devait osciller vers l'autre extrême. C'est encore plus significatif que ces mots soient portés par la plus jeune interprète de la distribution, la relève personnifiée.

En revisitant le travail de Jill Dolan sur les utopies théâtrales, cette citation portant sur la quête d'un théâtre rassembleur me semble pertinente en pensant à la fonction d'un événement comme 2042 :

Perhaps part of the desire to attend theatre and performance is to reach for something better, for new ideas about how to be and how to be with each other. I believe that theatre and performance can articulate a common future, one that's more just and equitable, one in which we can all participate more equally, with more chances to live fully and contribute to the making of culture. (p. 36)

Le public participerait donc à cette tentative d'entrevoir (momentanément) ce futur commun, plus juste et équitable. Que ces futurs imaginés soient invraisemblables ou plus pragmatiques, l'important est qu'on puisse se rassembler pour rêver à ce qui est possible. Dolan continue :

I have faith in the possibility that we can imagine such a place, even though I know that we can only imagine it, that we'll never achieve it in our lifetimes. But that knowledge doesn't prevent me from desiring a theatre in which an image of a better future can be articulated and even embodied, however fleetingly. (p. 37)

Le spectacle *2042* représente donc un exemple précieux de théâtre utopique dans un contexte franco-canadien, un espace où les artistes sur scène tout comme les spectateur·rice·s dans la salle se permettent de se projeter dans l'avenir avec brio et abandon.

Identités et performances queer/trans

En plus des réflexions sur la place de l'artiste dans la société et les avenir possibles qui nous attendent, *2042* met en scène plusieurs tableaux qui évoquent (plus directement ou plus subtilement) les utopies queer. Le numéro de clown / de *drag* de Pier Rodier, co-fondateur et directeur artistique de Vox Théâtre, ressort particulièrement. Dans ce numéro à la fois humoristique et touchant, Rodier incarne le personnage d'Irma McKaluckily [orthographe approximative], une animatrice de radio aînée qui parle avec un accent franco-ontarien du Nord prononcé. Au début, la performance semble suivre les codes d'un numéro de clown classique : personnage aux traits exagérés, maquillage rudimentaire, prestation vocale plus grande que nature,

comédie bouffonne dans le mouvement... Mais éventuellement, Rodier semble laisser tomber le jeu et exprimer sa vulnérabilité sans artifice :

Alors je m'appelle Irma, pis j'suis un gars. [...] C'est parce que j'suis pas celle que vous pensiez que je serais? C'est ça, hein? J'ai jamais faké Irma. Elle est aussi vraie que tous les autres personnages que j'ai joués dans ma vie. Anyway, toutes ces années-là, j'ai fait du gros théâtre en arrière de mon micro. Je voulais juste qu'on m'entende moi, moi derrière mon micro. Ni vu·e ni connu·e. C'est fait parfait pour moi, mon micro. (2042)

Tout d'un coup, l'illusion de l'interprète en « drag » tombe complètement et nous subissons une superposition de Rodier et d'Irma - est-ce Rodier qui nous parle, ou son personnage? Ce n'est pas immédiatement clair. Mais ce qui est certain, c'est que la douleur et le désir d'être vu·e pour soi-même habite l'interprète :

Parce que, j'tais pas assez gars pour jouer des rôles de gars au théâtre, à la télévision. Vous le savez pas, mais moi j'ai fait toute une carrière avec ma voix, ma voix de gars. [...] J'en ai fait à croire, hein, des affaires? J'étais incorporel·le, intemporel·le. [...] Être, paraître, renaître. Je suis dans ça, moi. Derrière mon micro, j'ai voulu consoler les cœurs comme le mien. Des petits cœurs maganés, froissés, oubliés... (2042)

Cette exploration honnête de l'identité de genre, du lien complexe entre l'authenticité et la performance, est profondément touchante. La performance de Rodier représente également une instance rare de prise de parole par une personne queer aînée, une occasion d'explorer les enjeux queers intergénérationnels qui résistent directement aux conceptions normatives qui opposeraient le queer à la vieillesse.

Par la suite, le monologue de Marie-Thé Morin peut également être examiné sous un angle queer au sens plus large (puisque aucune mention explicite de sexualité ou de genre n'est faite dans le texte). Dans sa performance à la fois bouleversante et pleine de tendresse, Morin incarne un personnage de 80 ans qui raconte une amitié perdue de son enfance : « Ses parents me prenaient

pour leur fille et mes parents faisaient pareil avec elle. [...] Linda et moi, on faisait pas juste penser qu'on était des sœurs jumelles, on le vivait. » Au cours du monologue, on apprend qu'après avoir déménagé à huit ans, Linda avait été envoyée dans un pensionnat autochtone et qu'elle ne « s'était pas rendue à l'âge de dix ans ». Le monologue traite de la culpabilité ressentie par le personnage de Morin, qui pendant 70 ans, n'avait aucune idée pourquoi sa meilleure amie ne répondait plus à ses lettres :

Merci surtout d'être venue en esprit dans mes rêves. Tu l'as senti que je m'en voulais. Parce que j'arrêtais pas de me dire que si vraiment on avait été des sœurs jumelles, j'aurais senti ce qui se passait même à distance. Ah, pis je t'en voulais à toi aussi, parce que t'aurais dû me l'écrire ce qui se passait, pis on se serait sauvées ensemble dans un traineau tiré par tes chiens, pis ensuite on aurait refait le monde ensemble, un monde qui nous aurait ressemblé, un monde qui... Dans mon rêve, tu m'as dit de laisser tomber ma colère. Linda, t'aurais jamais imaginé toutes les technologies qu'on a à c't'heure. Mais il n'y en a pas une, même pas l'holographie, qui pourrait te ramener pis te faire vivre faque... Reviens s'il-te-plait cette nuit dans mes rêves? Tu prendras le temps de me dire comment tu vas, si t'as enfin pu rentrer à la maison... Je veux tout savoir. Je t'écouterai, en silence, avec respect, ma jumelle. Ça prendra toutes les nuits qu'il faudra. [*chanté*] *The other night dear, as I lay sleeping, I dreamt I held you in my arms...* (2042)

Quand Morin fait référence à l'idée de refaire le monde, à « un monde qui nous aurait ressemblé », le texte prend à la fois une dimension queer et utopique. Malgré la douleur, la tragédie, la colère qui vient avec la situation décrite dans ce texte, l'amour que le personnage ressent pour son amie perdue lui aurait permis de surmonter tout obstacle, de déplacer les montagnes. Par l'entremise du rêve, il est encore possible pour les deux amies de se retrouver, de guérir, de se projeter. Le texte de Morin parle de réconciliation, mais également de résilience, de prendre la douleur et de la transformer pour qu'elle puisse nourrir un avenir plus juste et beau.

Vers la fin de la soirée, Lionel Lehouillier (il/iel) prend la parole à son tour. L'artiste trans et non-binaire de la région, connu pour son projet *Laitue matinal·e* qui traite de l'identité de genre et du langage genré en français, s'attaque à un autre enjeu dans *2042*, soit les relations de pouvoir et le mythe de la méritocratie. Iel parle au micro tandis que les musiciens Pierre-Luc Clément et Olivier Fairfield s'affrontent dans une partie d'échecs. Le monologue de Lehouillier trace le parcours du pion, « *the little pion that could*, » qui représente allégoriquement les personnes marginalisées dans notre société. Son allégorie repose sur l'idée que le pion n'est jamais complètement libre, qu'il sera toujours remplaçable, qu'il pourrait être sacrifié à tout moment. Le pion représente le « p'tit scout » qu'on aime tant encourager et applaudir :

Le p'tit scout qui va contre vents et marées pour se rendre jusqu'au bout pis être récompensé... On aime ça les *feel-good stories*. [...] C'est rare qu'il y a plus qu'un pion qui se rende jusqu'au bout par *game*. [...] Un pion qui va jusqu'au bout, c'est déjà beaucoup. [...] Si tous les pions se rendent, il restera plus rien à ceux·ses qui ont tout, hein? [...] [Mais] on fait toustes partie d'un jeu d'échecs de quelqu'un·x d'autre. On est toustes une pièce sur l'échiquier d'un autre. (*2042*)

Ici Lehouillier fait écho à plusieurs concepts politiques, notamment l'idée de la minorité modèle, de la personne marginalisée *who pulls themselves up by the bootstraps*, qui arrive à réussir *against all odds*. En continuant son monologue, il nous révèle pourquoi cette idée de méritocratie est un mythe :

Le petit scout nous vend un rêve qui existe pas. Faut toujours se souvenir, pour que le petit scout se rende, il faut qu'on lui permette de se rendre. Il y a toujours quelqu'un derrière le petit scout et la personne qui l'a mis là peut s'en débarrasser en un seul coup. [...] Si ce pion-là est capable de se rendre, tous les pions devraient être capables de se rendre, faque si le pion il se rend pas, c'est pas la faute du colonialisme ou du patriarcat ou de la *white supremacy*, c'est de sa faute. [...] Je suis fatigué de parler en paraboles pour expliquer

quelque chose qui est tellement évident. Combien de temps avant... combien de temps?
(2042)

Avec un sarcasme mordant, Lehouillier rend explicite sa critique de la société actuelle et des attentes envers les personnes marginalisées ou sans pouvoir politique. Ce monologue souligne pour moi les dangers de l'optimisme dénué de pensée critique : quand on affirme faussement que chacun·e d'entre nous est capable de surmonter tous les obstacles qui nous limitent si on y met assez d'effort sans réfléchir aux structures institutionnelles et systémiques qui sont à la base de notre oppression, nous risquons de rendre les personnes marginalisées responsables de leur propre situation de marginalisation et de la souffrance qu'elle peut engendrer.

Ce que je trouve remarquable de l'intervention de Lehouillier, c'est son choix de parler d'enjeux politiques et de questions philosophiques qui ne font pas directement appel à sa propre identité personnelle. Iel aurait pu nous offrir une anecdote provenant de son expérience vécue pour illustrer en quoi le mythe de la méritocratie l'affecte en tant que personne marginalisée, mais il a plutôt choisi d'utiliser une allégorie plus générale qui ne fait pas explicitement référence à la communauté trans. Pour un·e spectateur·rice sensible aux enjeux trans, les parallèles sont clairs entre l'histoire du petit pion et des personnes trans célèbres et/ou privilégiées qui sont amenées à représenter la communauté trans entière malgré la diversité d'expériences au sein de cette même communauté, mais on peut aussi facilement faire des liens entre l'allégorie et une pléthore d'autres identités marginalisées. Il y a donc un renversement des attentes que je trouve intéressant à analyser dans l'approche de Lehouillier. Par ailleurs, la simple présence sur scène d'une personne ouvertement trans/queer, ainsi que son utilisation de néologismes non-genrés en français (ex. ceux·ses, toustes, quelqu'unx), sans pour autant que cette personne soit *tokenized* et obligée de parler d'elle-même pendant le temps qui lui est alloué, me semble un geste politique conscient. En normalisant la présence des artistes queer/trans sans les réduire à leur identité, on résiste à l'idée

que la valeur des artistes marginalisé·e·s repose uniquement dans leur capacité de performer leur(s) identité(s) marginale(s) pour un public majoritaire/normatif.

Finalement, le dernier numéro de la soirée 2042 est celui qui m'a laissé·e le plus perplexe. Soleymanlou présente le numéro avec l'introduction suivante :

Il s'agit d'un numéro de clown. Il y aura nez, pas de nez, comme pour donner l'impression que lui aussi sait ce qu'il fait. [...] Sur un ton poétique, comme on faisait dans les avants, le tout accompagné d'un niveau de jeu 'acteur perdu dans l'espace', bref, du clown. Anyway, le gars sait pas pantoute ce qu'il fait là. [...] Et dans un français rouillé, simple, calqué sur l'anglais, *full of* emprunts idiomatiques et de calques phraséologiques, il dit...

Dillon Orr, metteur en scène et dramaturge franco-ontarien originaire de la région de la rivière Détroit, incarne alors un personnage de l'année 2042 qui, en recevant une invitation lancée à une « brochette d'artistes », se retrouve profondément *out of his depth*. On apprend qu'en 2042, la lecture (et plus généralement la littérature) n'a plus grande importance. L'art, les livres et la langue écrite n'ont plus leur place. Le personnage nous explique, avec une parole qui oscille entre l'accent franco-ontarien du Sud et celui d'un francophile débutant, que « les lectures est une stupide perte de temps ». En s'inscrivant dans la discussion qui a cours pendant la soirée sur le rôle de l'artiste dans la société, Orr nous donne un aperçu humoristique d'une société où l'art est risible, inutile, ésotérique. Cependant, ce que je trouve à la fois déroutant et troublant, c'est la juxtaposition de l'analphabétisme (voire l'anti-intellectualisme) du personnage et de son français « rouillé, simple, calqué sur l'anglais. » Dans cet avenir possible où la fonction l'emporte sur l'esthétique, la perte de la littérature semble également engendrer la perte de la langue française au Canada : « Et *yeah*, le français, c'était vite pas beaucoup de fonction. Comment tu et tu et tu as fait pour garder ton français? Je pensais c'était fini. » Ici on peut déduire qu'Orr tente de ramener à l'esprit du public

la fragilité du fait français au Canada, une sorte de mise en garde contre l'assimilation qui pourrait nous attendre à l'horizon.

Cependant, ce qui me dérange particulièrement, c'est que la langue qu'Orr se met en bouche ressemble à celle de milliers de Franco-Ontariens qui vivent aujourd'hui, surtout dans le sud de l'Ontario. En tentant de livrer un numéro humoristique, ridicule, *over the top*, Orr tombe dans le piège de se moquer de l'accent franco-ontarien "assimilé". Par contre, cette stigmatisation de l'alternance des codes et de l'utilisation des anglicismes contribue directement à la perte du français en Ontario, puisque les francophones qui parlent avec l'accent du Sud se font ridiculiser jusqu'au point d'avoir trop honte de parler français. Dans son article intitulé « L'importance de préserver la diversité des accents pour contrer l'insécurité linguistique en Ontario français », Christian Bergeron cite plusieurs témoignages de personnes franco-ontariennes :

Sophie Albert est enseignante à l'École secondaire Roméo-Dallaire (Barrie, Ontario). Elle est native du nord de l'Ontario (Blind River) de deux parents francophones. Essentiellement, les valeurs familiales étaient de « parler correctement et continuellement en français ». En 2004, elle entreprend un programme d'étude en éducation à l'Université Laurentienne (Sudbury). Elle réalise rapidement qu'elle est « la seule » avec un accent différent (insécurisation formelle). Plus précisément, elle affirme que : « personne ne m'avait préparée, personne ne m'avait donné de signe qu'un jour je me sentirais exclue de ma propre communauté » (insécurisation identitaire). De plus, « les commentaires comme "tu parles pas mal bien pour une fille du Sud" m'ont donné l'impression que les gens trouvaient que mon accent était laid et tout à coup, j'avais honte de mon français » (Albert 45). La honte ressentie est justement l'une des manifestations de l'insécurité linguistique. (p. 98)

Personnellement, cette question évoque pour moi l'histoire de ma mère : originaire de Windsor, fille d'un père canadien-français et d'une mère aux racines canadiennes-françaises et ukrainiennes, fière Franco-Ontarienne, elle a fait toutes ses études préuniversitaires en français et ses études

post-secondaires de façon bilingue (incluant une thèse de maîtrise portant sur les communications de masse francophones au Canada et une thèse de doctorat portant sur la radiodiffusion publique dans la région de Windsor). Elle a dû atténuer son accent du Sud dans sa vie professionnelle pour qu'on la prenne au sérieux, pour qu'on la voie finalement comme Francophone et non Francophile. Aujourd'hui, ma mère n'a plus son accent du Sud, ni son frère qui est allé étudier en France et qui est revenu au Canada avec l'accent parisien, ni son autre frère qui a déménagé à Toronto et qui a essentiellement perdu son français. Ma mère parle un français qui vient de nulle part, neutre et aseptisé. Pendant longtemps, elle s'est sentie plus confortable lorsqu'elle parlait en anglais, car elle pouvait librement utiliser des régionalismes et idiomes locaux sans se faire critiquer. Aujourd'hui, je sens qu'elle résiste à cette impulsion et qu'elle saisit toutes les occasions pour parler français malgré tout. Je partage cette anecdote personnelle dans le but de démontrer à quel point la dévalorisation de la diversité d'accents en Ontario représente une perte culturelle, et le danger que représente le type d'humour qu'Orr emploie dans son numéro.

Par ailleurs, le texte d'Orr crée également une juxtaposition (plus subtile, mais néanmoins présente) entre cette perte de la culture francophone/littéraire et l'épanouissement de l'identité queer. Le personnage joué par Orr est explicitement queer ; il mentionne à plusieurs reprises son désir d'embrasser de « beaux garçons » :

Les lectures est une stupide perte de temps, *who cares* que Jay avec le fusil, *who cares?* *Like* pour vrai je préfère embrasser les beaux garçons. Que *La Quête d'Alexandre* semblait que tu allais peut-être arriver en quelque part mais je n'ai trouvé aucun trésor. [...] J'étais occupé à penser aux garçons que j'aurais préféré embrasser. [...] Je peux donner les raisons pourquoi les lectures c'est stupide, au cas où tu ne le sais pas déjà. Ben, tu le fais seul, pas de garçons. Juste toi dans ta tête, stupide. (2042)

Si on suit la logique du personnage d'Orr, *queer is the future and French is the past*. En évoquant des classiques de la littérature franco-ontarienne comme *Le chien* de Jean-Marc Dalpé et *La Quête*

d’Alexandre d’Hélène Brodeur, Orr place fermement la francophonie ontarienne dans le passé, tandis que son désir ouvertement queer représente le futur. Bien que je trouve cette dichotomie troublante, je crois qu’elle est symptomatique d’un réel écart entre la langue française et l’identité queer. Pour laisser le bénéfice du doute à Orr, j’aimerais croire que son objectif en écrivant ce numéro de clown était de nous mettre en garde contre ce qui peut se produire quand les identités queers sont exclues de la culture francophone – s’il n’y a pas de place pour les personnes queer dans la culture francophone, nous irons ailleurs. Nous formerons notre propre culture à part, ou rejoindrons une culture anglophone où les mots pour nous décrire existent. Bref, ce fragment de texte nous donne un aperçu fascinant (à défaut d’être pessimiste) de ce que cela peut vouloir dire d’être une personne queer franco-ontarienne aujourd’hui et dans un avenir possible.

Heureusement, Orr nous donne un peu d’espoir à la fin de son numéro, alors que son personnage nous partage le constat suivant :

Et oui, peut-être qu’une fois, tu et ton beau garçon est fâché l’un contre l’autre, est fâché dans des pièces séparées, et tu peux peut-être regarder les lettres et les lectures avec des personnes pas vraies qui font des choses pas vraies, mais qui se sentent comme tu te sens, comme dans ton toi en dedans, et que tu es senti peut-être moins seul. Tu lèves la tête, tu vas vers la porte, tu tournes la poignée et tu réparer ce qui s’est défait, parce que peut-être tu es obligé à être meilleur parce que une lettre, une lecture, des mots stupides, a aidé à voir plus clairement. (2042)

Ici le personnage semble se rendre compte de la valeur de l’art et de la littérature, qui peuvent servir à « aller autour de ton toi en dedans ». Le personnage demande s’il peut saluer le public et la scène passe au noir. Le choix de présenter le monologue d’Orr en toute fin du spectacle, suivi par une dernière intervention de Lissa Léger et du monologue final de Mani Soleymanlou, est intrigant. Bien qu’il y ait certainement eu d’autres facteurs qui ont dû influencer l’ordre des tableaux, après tant de visions utopiques de l’avenir et de tirades touchantes, le tableau d’Orr donne

l'impression d'un dernier avertissement du sort qui nous attend si nous oublions l'importance de l'art dans la société et si nous arrêtons de défendre le fait français au Canada.

Conclusion - 2042

Dans son mot de la fin, Soleymanlou pose la question suivante : « Et si on avait encore du temps du temps devant nous, une vingtaine d'années mettons? [...] Est-ce que je m'assoierais ici à imaginer un avenir impossible, fantasmé comme je le fais en ce moment même? » Encore une fois, le metteur en scène nous ramène à la cause au cœur du projet 2042 : se rassembler pour imaginer ce que l'avenir a peut-être en réserve pour nous. « Je ne sais plus comment rêver, j'ai peur de ne plus savoir comment rêver. Tout s'est écroulé, fragilisé. C'est ça que j'afficherais sur les murs du théâtre : 'fragile'. » Malgré l'état précaire de l'artiste dans la société, et surtout de l'artiste de théâtre francophone au Canada, tout n'est pas perdu : « Seule certitude, un seul désir, l'envie de se retrouver. Seule et unique certitude en ce qui concerne 2042, c'est qu'on est en 2021. Se retrouver en gang le plus possible, le plus souvent possible, et se projeter le temps d'une soirée, de mille soirées à venir. » Ainsi finit une soirée remarquable pour le milieu théâtral d'Ottawa-Gatineau. Dans l'introduction de l'ouvrage collectif *A Critical Inquiry into Queer Utopias*, Angela Jones décrit les objectifs du volume :

[O]ur goal is to explore how individuals are attempting to queer space in emancipatory ways that do not necessarily realize a fixed utopia, but create potential for a queer future. [...] Our goal is not teleological; we offer no prescriptive for a queer planet. What we offer is a glimpse into what might be; we offer hope to minoritarian people, who are marginalized because of their racial, ethnic, class, sex, gender, sexuality, and/or ability status. (p. 11)

Les utopies queers n'ont donc pas comme but d'être prescriptives, non plus sont-elles des visions idéalisées d'un monde dans lequel les personnes queers ne vivent aucun défi ou aucune souffrance. Selon Jones, « [g]iven that happiness is a normative and regulatory construct, it seems fitting here

that the construction of queer utopian spaces does not hinge upon happiness, but rather are simply autonomous spaces in which to breathe » (p. 3). Au lieu du bonheur, c'est la liberté et l'agentivité qui sont au cœur des utopies en question. En ancrant le projet dans la réalité d'aujourd'hui, l'équipe de 2042 réussit à créer un espace utopique (parfois queer) qui nous encourage à nouer des liens avec les autres membres de nos communautés, à célébrer ce qu'on a et à réfléchir à où l'on va.

3. ÉTUDE PRATIQUE / PRACTICAL STUDY

Methodology and creative process

Through a collaborative exploratory and creative process which combines elements of collective creation and autofiction, a group of four participants and I gathered in a studio space to engage in creative writing exercises over the course of a few weeks. These five writing sessions lasted approximately three hours each and took place in a studio of the University of Ottawa LabO. Participants were selected based on their self-identification as francophone and/or bilingual (with a priority given to Franco-Ontarian individuals), as well as trans/non-binary. Given that trans and non-binary are umbrella terms, applicants using other gender identity labels such as genderqueer, agender, two-spirit, and genderfluid were also eligible. A background in theatre and/or creative writing was noted as being an asset but not required. Most participants were in the Ottawa-Gatineau area during the writing sessions, but one participant joined through Zoom as they were not in town during part of the sessions. The choice to gather a small group of four participants allowed for a diversity of experiences and perspectives to be shared and put into dialogue, all while ensuring that participants would be able to work cohesively as a small unit. The limited number of participants also facilitated the scheduling process, prevented certain creative and logistical challenges which occur when working with a larger group, and provided a safer and more focused environment for creation.

The writing exercises were centered on themes of linguistic and gender identity, liminality and thresholds, futurism and utopias, individualism vs collectivism, and code-switching. The exercises also involved the combination of autofiction and collective creation (in other words, a combination of personal autobiographical elements and collaborative creation) in order to study whether and how mixing these two methods can give way to innovation and queerness in the

creative process. Participants were invited to share their personal experiences and perspectives regarding gender identity and language, and channel these same experiences into creative texts, dramaturgical fragments, and poetry. Some writing exercises also involved existing artistic works or materials as inspiration or prompts, and the use of technology such as shared word processing documents. Starting from various writing prompts, the participants and I developed several dramaturgical fragments, monologues, dialogues, and compositions which tap into the inherent liminality of queer/trans and bilingual identities in both time and space. By pulling from my own lived experience as a bilingual non-binary queer person and working with other bilingual non-binary and trans people in my community, we offer up new insight on the formation of these identities, both on an individual and a collective scale. The project has also been written bilingually, which has allowed us to better examine the linguistic grey areas of Franco-Canadian identity. Data was collected through paper copies of written exercises, shared online documents, detailed notes, and audio recordings. The participant group retains collective ownership over the writing and recordings produced over the course of the project.

In keeping with the philosophy of “queer mess” and queer PaR, the establishment of a safe, open and comfortable climate for creation was a priority. Session plans and exercises also remained flexible and open to participant feedback which allowed me to better adapt to the needs of the participants and foster the creative energy more effectively. Participants were encouraged to chat amongst themselves before and after sessions and bring their personal lives into the process, as this often served as material for our exercises. I also sought to strike a balance between leading and observing the group by offering clear guidelines and instructions but never restricting participants who wanted to step outside the boundaries of the exercise. As both a participant and a researcher, I wanted to find a middle ground between keeping sessions efficient and letting myself

fully engage with exercises and the other participants. My strategy was to check in with participants as often as possible without interrupting the flow of creation, and to let the participants' reactions and writing guide me in the continuation of the process.

Participant·e·s

- **Chercheur·se (C)** : Personne queer, non-binaire, *gender non-conforming*. Pronoms elle/iel, she/they avec accords au féminin ou neutres. Franco-Ontarien.ne. Français, anglais, coréen. Étudiant·e à la maîtrise en théâtre, travaille en éducation théâtrale.
- **Participant 1 (P1)** : Personne trans, non-binaire, queer; iel/il accordé au masculin; they/them. Franco-Ontarien. Anglais, français, espagnol. Bac en théâtre avec maîtrise en dramaturgie, travaille comme régisseur.
- **Participante 2 (P2)** : Femme trans, elle/she/her. Francophile d'origine népalaise. Français, anglais, népalais, hindi. Pas beaucoup d'expérience en théâtre mais a fait des travaux de collaboration durant sa maîtrise et son doctorat.
- **Participant 3 (P3)** : Personne transmasculine non-binaire, il/iel (accords masculins). Québécois. Français, anglais. Artiste professionnel en théâtre, acteur et auteur. A développé un protocole de français neutre/non-genré/épïcène.
- **Participant·e 4 (P4)** : Personne non-binaire, pronoms ol/they avec accords neutres ou alternés. Franco-Ontarien.ne d'origine belge. Français, anglais, flamand, espagnol. Artiste de théâtre professionnel·le, diplômé·e du baccalauréat en pratique théâtrale en jeu de l'Université d'Ottawa. Participation partielle à distance sur Zoom.

Axe d'analyse 1 - Autofiction et création collective

Au cours des sessions d'écriture, une variété d'exercices combinant des processus d'autofiction et de création collective ont été mis en œuvre. La nature même des séances d'écriture, qui avaient lieu dans un studio où toutes les participant·e·s partageaient l'espace, favorisait la collaboration créative. Les discussions en groupe qui avaient lieu après chaque exercice ajoutaient un aspect collectif même aux exercices les plus individuels, puisque les autres participant·e·s avaient l'occasion de partager leurs commentaires, préoccupations et pistes de réflexion. En

examinant l'exercice 1, qui demandait aux participant·e·s d'écrire en paires à partir d'une anecdote provenant du vécu de leur partenaire, il est déjà possible d'examiner les effets de ce mélange de méthodes (voir Annexe B pour les descriptions détaillées des exercices). Comme l'identité est un élément d'analyse central au projet, la combinaison de l'autofiction et de la création collaborative pouvait créer une certaine hésitation chez les participant·e·s, incluant moi-même, qui craignaient parfois de mal représenter les récits des autres. Par contre, cette responsabilisation des participant·e·s par rapport aux expériences vécues de leurs collaborateur·rice·s qui servaient de matériel d'écriture leur demandait d'être conscient·e·s de leurs choix créatifs pour ne pas blesser ou manquer de respect envers les autres participant·e·s. Dans cet exercice, je sentais le poids de la responsabilité de représenter l'anecdote de ma partenaire (P2) de façon authentique sans avoir recours à des clichés ou des stéréotypes. P2, quant à elle, s'inquiétait d'avoir trop intégré son propre vécu dans le monologue. Si nous examinons les principes du *devised theatre*, il est évident que cette même tension est présente :

Participants make sense of themselves within their own cultural and social context, investigating, integrating, and transforming their personal experiences, dreams, research, improvisation, and experimentation. [...] The significance of this form of theatre is in the emphasis it places on an eclectic process requiring innovation, invention, imagination, risk, and above all, an overall group commitment to the developing work.

Les participant·e·s devaient donc être prêt·e·s à amener leur propre subjectivité et individualité à chaque exercice, tout en s'engageant pleinement dans le processus et en étant conscient·e des risques qu'on prend en tentant de mettre en fiction le vécu des autres participant·e·s. Il y a une vulnérabilité indéniable dans l'acte de prendre le vécu d'une autre personne et de l'écrire au « je » de notre propre point de vue, mais je crois que c'était exactement le type d'exercice qu'il nous fallait pour amorcer la première session d'écriture de groupe et briser la glace.

Par ailleurs, il était important pour moi que les participant·e·s comprennent que le focus était mis sur le processus plutôt que sur la qualité des textes qui en résultaient. Bien sûr, les participant·e·s et moi cherchions à produire des textes dont nous étions fier·e·s et qui arrivaient à mettre des mots sur une variété de thématiques qui nous tenaient à cœur, mais je maintenais toujours que mes objectifs de recherche priorisaient plutôt le processus que le résultat. Pour citer les fondateurs du *devised theatre* dans leur livre *Frantic Assembly* :

When running workshops, we are always at pains to point out to participants that the most important part to take away from the workshop is not the creative end point we might have reached but the means by which we got there. It is the understanding of the process that is valuable. (Graham et Hoggett, p. 2)

Souvent, les participant·e·s ont partagé avec moi leur crainte de ne pas avoir « réussi » à faire l'exercice « de la bonne manière », ou d'avoir mal compris le but de l'exercice. Ces commentaires m'ont aidé à retravailler la présentation des exercices pour clarifier les objectifs, mais je prenais toujours le temps de rassurer les participant·e·s en expliquant que même un texte qui résulterait d'une « mauvaise » compréhension de l'exercice me semblait valable et intéressant. Ce sont précisément les moments où les participant·e·s remettaient en question un élément de mon plan de session ou ne s'entendaient pas sur une définition, comme celle du mot « utopie » pendant l'exercice 6 que je trouvais les plus fertiles pour ma recherche. Cette citation de Graham et Hoggett me semble très pertinente ici : « A rigid sense of what theatre *should* be will always be the enemy of devised theatre. The “what might be” is essential » (p. 3). J'ai donc fait mon possible pour sécuriser les participant·e·s tout au long du processus afin qu'ils puissent se sentir libres de résister ou de remettre en question mes directives et mes attentes.

En tant que chercheur·se et personne responsable de l'étude, il y avait également un équilibre à trouver entre une approche plus structurée et une approche plus décontractée, chacune

ayant ses avantages et ses défis. J'étais à la fois chercheur·se et participant·e et je sentais l'importance de bien communiquer mes attentes envers les autres participant·e·s sans pour autant m'engager dans une micro-gestion des exercices. À partir de mes recherches sur les créations collectives en Ontario français dans les années 1970 et mon étude des œuvres de Mani Soleymanlou, je savais que je devais bien réfléchir à ma place dans le processus et rester vigilant·e tout au long de l'étude. Sinon, je courais le risque de reproduire les erreurs des troupes que j'ai étudiées en laissant la vision du 'metteur en scène créateur' prendre trop de place dans le processus de création, ce qui crée par la suite des tensions entre les membres de la troupe. Il était primordial que les participant·e·s se sentent libres d'aller au-delà des instructions données quand iels sentaient que c'était bénéfique et je devais également être ouvert·e aux critiques qu'iels soulèveraient. J'ai souvent ajusté mes exercices en cours de route pour mieux refléter les intérêts et les capacités des participant·e·s et l'horaire des exercices était assez flexible pour accueillir les discussions qui débordaient du temps prévu. J'ai tenté de trouver un juste milieu entre mon rôle de guide et mon rôle de membre de la « troupe ». Pendant le post mortem, P2 a partagé qu'elle était impressionnée par la manière avec laquelle j'avais animé les exercices et qu'elle s'était sentie comme une étudiante, ce qui est positif selon elle. Elle se sentait toujours bien encadrée, mais appréciait la liberté qui avait été laissée aux participant·e·s au cours du processus.

La combinaison de l'autofiction et de la création collective a été un terreau fertile pour le développement d'idées et de textes qui résistent aux conventions dramaturgiques. Pendant l'exercice 2, les participant·e·s ont collectivement créé un personnage fictif à partir d'une liste de traits inspirés de leur personne, formant en quelque sorte l'amalgame de toutes les participant·e·s. Ensuite, chaque participant·e devait rédiger un texte qui mettait en scène ce personnage collectif. Le résultat de cet exercice fut un personnage éclectique, qui était formé de plusieurs traits parfois

contradictaires (ex. qui « a une relation compliquée avec son frère » et qui « n’a pas de frère »), tout en gardant un aspect crédible. Les textes rédigés par les participant·e·s comprenaient des dialogues, une description en didascalies et une courte biographie. Le rassemblement de textes portant sur un même personnage présenté sous plusieurs angles distincts avait un effet à la fois de cohésion et de fragmentation. On pourrait imaginer que ces textes représentent le point de vue de plusieurs personnes qui connaissent le personnage principal, ou plusieurs univers parallèles dans lesquels le même personnage évolue, dans l’esprit de la pièce *Attempts on Her Life* de Martin Crimp qui repose directement sur ce principe. Cet exercice a effectivement permis aux participant·e·s d’écrire sur un personnage unique et multidimensionnel, qui contient néanmoins une part de leur personne, sans devoir s’en tenir à des faits autobiographiques. Les participant·e·s pouvaient à la fois se mettre à la place du personnage et aussi se sentir libres d’aller au-delà de leur propre vécu. Le texte de P2 démontre bien à quel point le personnage développé dans le cadre de cet exercice résiste aux catégories et aux attentes :

Laurence est grande mais petit, jeune mais vieille, fille mais garçon. Elle est tout et son contraire. Il aime autant les robes qu’elle haït les vernis à ongles. L’été, elle passe ses journées sur la trottinette entre la maison de son père, l’appartement miteux de son frère (qui n’est pas vraiment son frère) et les champs de lavande de sa mère où iel fume un peu trop de clopes avec sa sœur adorée. L’hiver, Laurence regarde des dizaines de documentaires par semaine sur des sujets qui lui sont totalement inconnus, comme les baudroies, ces poissons de fond de mer (laid comme le criss) dont le mâle se fait bouffer par la femelle durant la copulation. Des fois Laurence se met à chanter tout haut ou peindre ses amis imaginaires pour vaincre sa solitude. L’art est, pour Laurence, une manière d’exprimer son côté franc, taciturne, honnête qui mâche pas ses mots.

Le texte de P3, quant à lui, nous montre à quel point les mêmes traits de base peuvent être interprétés d’une toute autre manière en fonction de chaque participant·e :

La fumée du joint se répand dans l'air. / Terminée, elle allume une cigarette et continue à admirer la fumée. / Pour l'instant, c'est le seul moyen qu'elle a trouvé pour taire les voix dans sa tête. / Sa voix. / Quelque chose qu'on gèle, l'instant d'un moment. / Qui change le mal de place. [...] Elle pense à son frère... à sa sœur. / Sa sœur qui crie dans sa tête. / Lance ses assiettes préférées contre le mur en hurlant. / Un cri à casser tous les miroirs recouverts de draps pour ne pas penser, ne pas voir. / Elle serre la lavande contre elle, en serre les commissures. [...] Elle pense à sa sœur, à son frère, à sa sœur. / Elle pense à elle-même et à toutes ses identités. / Celles qui se battent à toutes les intersections.

À la fin de l'exercice, P1 a remarqué qu'à mesure qu'on ajoutait des traits au personnage, on ajoutait également des contraintes à l'exercice de rédaction. Ces contraintes étaient donc productives puisqu'elles demandaient aux participant·e·s d'être créatif·ve·s tout en établissant des lignes directrices qui orientaient l'écriture.

Axe d'analyse 2 – Identité de genre et bilinguisme

Although this practical study brought together five multilingual trans and non-binary people with the goal of developing dramaturgical fragments around topics such as identity and queer utopias, it's essential to note that the aim of this study was never to come to definitive conclusions about the relationship that trans and non-binary people as a whole have to language, nor was there an expectation that all participants would come to a collective agreement on what language and gender identity mean to them. Rather, this project aimed to give five multilingual individuals who identify as trans and/or non-binary a space to explore their personal relation to these topics and test out new methods of creation. The texts which resulted from our exercises are not always explicitly *about* transness or bilingualism, but they can offer us insight into how these particular individuals navigate the grey areas of their identity. Throughout the study it was imperative for me as a researcher to not make the participants feel tokenized or as though they could only write about their gender identity; I wanted participants to feel free to write without

necessarily pulling from lived experience at all times, so as not to limit their creative impulses. Given the complex and multifaceted nature of my research interests, it was not feasible for each exercise to encapsulate every theme and method I intended to explore at once, especially as this approach ran the risk of unnecessarily complicating exercises and overwhelming participants as a result. My goal in creating the exercises was to combine a few different elements of interest every time, and that on the whole we would achieve a balanced range of topics and methodologies.

When it came to language, although all participants involved in the study spoke both English and French fluently, French became the main language of communication. This is in part due to my own influence, as many of the exercises were introduced and led in French, but participants were regularly reminded that texts could be written in the language of their choice (including languages other than English and French). The study also had a focus on francophone identity, not just bilingualism or multilingualism, which also seemed to have an impact on the language participants chose to speak and write in. Some exercises encouraged or even required participants to use multiple languages and code-switching, but on the whole the majority of the produced texts were written in French. During the post-mortem session, some participants expressed that they would have liked to explore their relationship to the French language more explicitly in addition to the previous exercises which had focused on written multilingualism as a methodology; the additional exercises completed during the supplementary session in February 2023 reflected this suggestion and touched on the topic of francophone trans identity more directly.

Dans le cadre de l'exercice 3, les participant·e·s devaient « traduire » un texte en français vers un français neutre, non-binaire ou modulaire en modifiant le genre grammatical des mots et phrases de leur choix. Les résultats de cette expérimentation avec le genre grammatical démontraient une variété d'approches qui avaient chacune différentes implications esthétiques et

fonctionnelles. Dans sa pratique artistique personnelle, P3 développe depuis quelque temps un protocole de français neutre qui joue un rôle important dans sa dramaturgie. Pour cet exercice, iel a transcrit et aisément « traduit » quelques pages du roman *Lignes de faille* de Nancy Huston en déployant son protocole :

[Texte original :] Ce printemps j'ai senti pour la première fois la forme d'une année. Quand les feuilles ont commencé à sortir sur les arbres, je me suis rappelé très fort comme elles étaient sorties au printemps dernier et je me suis dit, tout étonné : *alors, c'est ça, une année*. Chaque saison a ses jeux où on peut s'oublier. Le printemps c'est les billes, dès que les pavés sont assez secs pour y jouer. Des chiquenaudes si puissantes que l'ongle du majeur en est meurtri. L'agréable petit bruit sec de leurs collisions. (p.131-133)

[Adaptation de P3 :] Çu printemps, j'ai senti pour *lu* premièr fois *lu* forme d'èn année. Quand les feuilles ont commencé à sortir sur les arbres, je me suis rappelé très fort comme *iels* étaient sorti·e·s al printemps *dernièr* et je me suis dit, tout étonné : *Alors c'est ça, èn année*. Chaque saison a ses jeux où on peut s'oublier. *Lu* printemps c'est les billes, dès que les pavés sont assez *sekche* pour y jouer. Des chiquenaudes si *puissantx* que *lu* ongle *del* majeur en est meurtri. *Lu* agréable *petitx* bruit *sekche* de leurs collisions.

Ici, on peut observer une forme plus radicale de français neutre, où le genre grammatical est retiré de presque chaque déterminant et adjectif et remplacé par une forme neutre telle que « lu », « al », « çu » et « èn » ou une terminaison en « x ». Lors de la discussion après l'exercice, P2 a remarqué que le texte de P3 se lisait très bien à l'oral malgré les modifications majeures à la grammaire française standardisée. P3 a également parlé du fait qu'il existait autrefois un pronom neutre en français, soit « el/al » d'origine latine, disparu quelque temps après le douzième siècle. Dans sa « traduction », P3 a également choisi de ne pas genrer les personnages comme on peut le constater dans l'extrait suivant :

Comme *maon parent* n'est pas *quelqu'unx* de spécialement *sportivif iel lu* rate souvent, et quand *iel lu* rate *iel* ne court pas comme *èn foul* pour *lu* ramasser comme le font d'autres

parents, *iel* se contente d'aller *lu* chercher d'*èn* pas de joggeur *tranquil-le* alors je m'ennuie un peu, mais au moins *iel* a *lu* air de s'amuser.

L'effet de cette application systématique du français neutre risque de transformer le texte au point d'être difficilement lisible pour les gens qui ne connaissent pas les principes du français neutre, mais certain·e·s participant·e·s ont choisit d'être plus minimalistes dans leur approche. C'est le cas de P2, qui a adapté un extrait du poème « La marche à l'amour » de Gaston Miron :

[Texte original :] Je marche à toi, je titube à toi, je bois / À la gourde vide du sens de la vie / À ces pas semés dans les rues sans nord ni sud / À ces taloches de vent sans queue et sans tête / [...] J'ouvre mes bras à la croix des sommeils / Mon corps est un dernier réseau de tics amoureux / Avec à mes doigts les ficelles des souvenirs perdus / Je n'attends pas à demain je t'attends / Je n'attends pas la fin du monde je t'attends / Dégagé de la fausse auréole de ma vie.

[Adaptation de P2 :] Je marche à toi, je titube à toi, je bois / *Au* gourde vide de *la* sens *du* vie / À ces pas *semées* dans les rues sans nord ni sud / À ces taloches de vent sans queue et sans tête / Je marche à *lui*, je titube à *lui*, je meurs de *lui* / Lentement, je m'affale de *toute* *ma* longue dans l'âme / Je marche à *lui*, je titube à *lui*, je bois / [...] J'ouvre mes bras *au* croix des sommeils / *Au* croix des sommeils / *Ma* corps est *une* dernière réseau de tics *amoureuses* / Avec à mes doigts les ficelles des souvenirs *perdues* / Je n'attends pas à demain, je t'attends / Je n'attends pas *au fin de la monde*, je t'attends / Dégagé *du faux* auréole de *mon* vie.

En contraste avec l'approche de P3 qui changeait systématiquement le genre grammatical des mots, ici P2 choisit des mots et passages à modifier selon l'effet sémantique et esthétique qui en résulte. Parfois, ces changements ne seraient même pas perceptibles à l'oral, par exemple « semés » qui devient « semées », ou bien elle choisit de remplacer un pronom par un autre, comme « toi » qui devient « lui ». Dans le passage « *Ma corps est une dernière réseau de tics amoureuses* », les modifications grammaticales sont plus remarquables, mais l'effet est plutôt poétique que neutralisant.

P1 emploie une approche qui se retrouve à mi-chemin entre celle de P2 et de P3 en adaptant un extrait de *4.48 Psychose* de Sarah Kane traduit par Guillaume Corbeil (p. 3, 8). L'extrait en question contient des thématiques liées au genre, au corps physique et aux identités liminaires (Yaghoubi), ainsi que certaines instances de français neutre (voir l'extrait ci-dessous). D'ailleurs, le traitement de l'identité de genre dans cette pièce est traité par le chercheur·se Evie H. Reckendrees dans son article « Genderqueer Perspectives on Sarah Kane's *Cleansed* and *4.48 Psychosis* » :

Sarah Kane's works offer the reader and audience the possibility to think beyond the normative binary of male and female gender; instead, leaving behind this perception of gender by exploring an array of different identities. [...] *4.48 Psychosis*, the last play written by Sarah Kane, offers little to no indication of gender, nor of individual character. [...] This [ambiguous] identity, however, must use coded messages unique to the experience of a trans* individual to convey their struggles to the audience despite there not being any indication of character in the playtext. [...] The subject in *4.48 Psychosis* experiences a similar mental state as people with gender dysphoria, resulting in their intrusive thoughts and actions. (p. 17-27)

L'extrait choisi par P1 devient donc un terrain fertile pour une exploration du langage non-binaire. L'adaptation de P1 utilise des modifications au genre grammatical pour rendre encore plus explicite les thèmes en question et davantage déstabiliser la notion du genre dans le texte :

[Texte original :] l'hermaphrodite brisé-e qui faisait confiance à personne d'autre qu'à ellui-même se rend compte que quelque chose grouille dans la pièce et implore de jamais se réveiller de son cauchemar / et ils étaient là / ils étaient tous là / et ils savaient mon nom / tandis que je fuyais comme un insecte rampant sur le dossier de leurs chaises [...] Je vais me noyer dans la dysphorie / dans l'étang froid et noir de mon être / le gouffre de mon esprit immatériel

[Adaptation de P1 :] l'hermaphrodite brisé-e qui faisait confiance à personne d'autre qu'à ellui-même se rend compte que quelque chose grouille dans *le* pièce et implore de jamais

se réveiller de son cauchemar / et *iels* étaient là / *iels* étaient toustes là / et *iels* savaient mon nom / tandis que je fuyais comme *une insecte rampante* sur le dossier de leurs chaises [...] Je vais me noyer dans *le* dysphorie / dans l'étang *froide et noire* de mon être / *la* gouffre de mon esprit *immatérielle*

Comme le texte traite de dysphorie de genre, l'effet produit par la modification faite au genre grammatical des mots évoque la désorientation identitaire subie par notre protagoniste. Le dépaysement linguistique qu'offre cette adaptation s'intègre relativement bien au style éclaté de Kane et ajoute une couche de sens en plus de sa fonction « esthétique ». Il est également important de noter que la traduction en français de Corbeil a recours au masculin comme « neutre » dans plusieurs sections qui n'étaient pas genrées en anglais et utilise des accords au féminin pour le personnage principal qui vit cette dysphorie intense, ce qui n'est pas nécessairement le cas en anglais. On pourrait donc soutenir qu'une traduction en français neutre resterait plus fidèle au texte original en anglais.

Ensuite, quant à mon texte, j'ai choisi d'adapter un extrait du livre de la Genèse de la Bible, inspiré par le monologue de la Statue dans *Les fées ont soif* de Denise Boucher. C'est justement ce monologue qui a été la source d'inspiration originale pour l'exercice comme tel :

J'ai encore fait mon même vieux rêve hier. La soleil brillait très forte dans la ciel. Et la ciel c'est comme si ça avait été toutes mes entrailles. [...] Alors j'essayais de me cacher de la soleil. Je cherchais une œuf pour me cacher. Et il n'y en avait nulle part. Et je me disais pour que ça change il faut trouver une œuf. Une œuf rouge. Y a-t-elle quelqu'une qui a vu une œuf. Une œuf rouge? Et pas d'oiseaux à l'horizon. p. 77)

La première fois que j'ai lu ce texte, j'étais captivée par la féminisation de tous ces objets et concepts sacrés et vénérés, tels que le soleil et le ciel, ainsi que l'œuf qui est symbole de fertilité. Pour mon adaptation, je suis allée trouver un texte qu'on considère comme sacré, soit la Bible :

[Texte original :] Dieu créa les êtres humains comme une image de lui-même ; il les créa homme et femme. Puis il les bénit en leur disant : « Ayez des enfants, devenez nombreux, peuplez toute la terre et dominez-là ; soyez les maîtres des poissons dans la mer, des oiseaux dans le ciel et de tous les animaux qui se meuvent sur la terre. » [...] Dieu constata que tout ce qu'il avait fait était une très bonne chose. Le soir vint, puis le matin ; ce fut la sixième journée. (Source : Alliance biblique française)

[Adaptation de C :] *Déexe* créa les êtres *humaines* comme un image d'*yelle*-même; *yelle* les créa *humaine et humaine*. Puis *yelle* les bénit en leur disant : « Ayez des *enfantes*, devenez *nombreuxes*, peuplez toute *le ter* et dominez-*le*, soyez les *maîtresses* des *poissonnes* dans *le mer*, des *oiselles* dans *la cielle* et de *toustes* les *animauxes* qui se meuvent sur *le ter*. » [...] *Déexe* constata que tout ce qu'*yelle* avait fait était *un très bon* chose. *La soire* vint, puis *la matine* ; ce fut *le sixième journé*.

J'ai combiné plusieurs stratégies de français neutre/non-binaire incluant l'alternance, les formes épiciènes et les néologismes afin de déstabiliser la notion du genre dans ce passage. La juxtaposition d'une phrase comme « Ayez des *enfantes*, devenez *nombreuxes*, peuplez toute *le ter* et dominez-*le* » avec ce français non-genré souligne pour moi l'absurdité des valeurs patriarcales et coloniales inscrites dans ce texte et leur incongruité quand elles sont mises en relation avec la non-binarité. De nos jours, ces valeurs « fondamentales » s'effritent graduellement afin de laisser place à une nouvelle façon de voir le rôle des humains sur la planète terre. Mon choix de texte fait aussi écho à la place centrale de l'Église catholique au sein de l'histoire franco-ontarienne et l'évolution de l'identité franco-ontarienne contemporaine vers la laïcité.

Après avoir lu nos textes à voix haute, P2 a partagé une hypothèse avec le groupe : comme elle n'est pas locutrice native du français, elle trouve qu'elle avait moins de difficulté à lire ces textes à l'oral sans trébucher sur les « fautes » grammaticales. Nous, les locuteur·rice·s natif·ve·s du groupe, dépendons grandement de notre instinct et de notre mémoire linguistique pour bien genrer les mots en l'absence de règles systématiques, alors nous devons souvent nous battre contre

cette habitude afin d'utiliser des nouvelles formules de français neutre/non-binaire. Cette observation suscite tout de même un peu d'optimisme, puisqu'on peut imaginer une prochaine génération de francophones qui apprendront ces formules neutres dès la naissance et qui auront beaucoup plus d'aisance à appliquer ces nouvelles règles que nous, adultes francophones avec des idées très rigides sur le « bon français ». J'ai également remarqué une association pertinente entre notre perception des « fautes » de féminisation ou de masculinisation des noms communs et l'impression de parler comme un·e anglophone ou un·e francophile débutant·e qui se trompe de déterminant ou de terminaison. Par exemple, la phrase « un très bon chose » évoque pour moi les fautes de grammaire souvent commises par ceux qui apprennent le français. Tout comme les francophones qui se méfient du français neutre en raison de « l'américanisme » qu'ils y perçoivent (Mackenzie), il est possible que plusieurs francophones hésitent également à embrasser les formules neutres parce qu'ils les associent à un « mauvais » français parlé par des locuteur·rice·s non-natif·ve·s. Finalement, P2 a également fait le commentaire que le français épïcène, tout comme le français inclusif, ne reconnaît pas réellement la non-binarité; par exemple, la formule épïcène « étudiant·e·s » pourrait être comprise comme une version tronquée de la phrase « étudiants et étudiantes » et n'inclurait pas nécessairement les personnes non-binaires. Elle a donc exprimé qu'elle préfère les néologismes et les formules réellement « neutres » puisqu'ils embrassent pleinement la non-binarité du genre.

Encore une fois au sujet du français neutre et/ou non-binaire, lors de notre session d'écriture supplémentaire, P1, P4 et moi avons rédigé une lettre ouverte en réponse à la déclaration en 2017 de l'Académie française sur « l'écriture dite 'inclusive' » en reprenant les formules de la déclaration originale. L'objectif était de prendre parole collectivement face à une institution qui

discrimine ouvertement les personnes non-binaires et de souligner les arguments fallacieux et illogiques de l'Académie. Voici un extrait de la déclaration originale :

DÉCLARATION de l'ACADÉMIE FRANÇAISE sur l'ÉCRITURE dite « INCLUSIVE » adoptée à l'unanimité de ses membres dans la séance du jeudi 26 octobre 2017. Prenant acte de la diffusion d'une « écriture inclusive » qui prétend s'imposer comme norme, l'Académie française élève à l'unanimité une solennelle mise en garde. La multiplication des marques orthographiques et syntaxiques qu'elle induit aboutit à une langue désunie, disparate dans son expression, créant une confusion qui confine à l'illisibilité. [...] [C]'est moins en gardienne de la norme qu'en garante de l'avenir [que l'Académie française] lance un cri d'alarme : devant cette aberration « inclusive », la langue française se trouve désormais en péril mortel, ce dont notre nation est dès aujourd'hui comptable devant les générations futures. Il est déjà difficile d'acquérir une langue, qu'en sera-t-il si l'usage y ajoute des formes secondes et altérées ? [...] Quant aux promesses de la francophonie, elles seront anéanties si la langue française s'empêche elle-même par ce redoublement de complexité, au bénéfice d'autres langues qui en tireront profit pour prévaloir sur la planète.

Devant cette déclaration alarmiste et obstinée, nous avons ciblé certains mots et expressions (soulignés ci-haut) afin de les utiliser dans notre lettre de réponse, intitulée : « DÉCLARATION des FORMES SECONDES ET ALTÉRÉES sur L'ÉCRITURE dite 'INCLUSIVE' adoptée à l'unanimité par trois de ses membres qui ne les représentent pas toutes dans la séance du samedi 25 février 2023 ». Le choix de reprendre l'expression « formes secondes et altérées » comme nom pour notre collectif de personnes trans et non-binaires nous semblait à la fois humoristique et approprié. Cependant, nous voulions également reconnaître que cette lettre reflète les croyances et opinions de trois personnes, mais pas forcément de la communauté trans/non-binaire au complet. Voici quelques extraits clés de la lettre de réponse :

Il est venu à notre attention que vous aviez besoin d'un peu d'aide quant à l'implémentation des nouveaux usages de la langue française. La langue française existera tant qu'il y aura des gens pour la parler. Mais s'il faut être binaire, masculin et singulier pour exister en

français, nous comprenons son péril mortel. [...] Si vous ne pouvez pas accepter cette nouvelle langue désunie, illisible, « inclusive », comme la vôtre, et que vous nous jetez dehors, comme des parents qui ne comprennent pas l'humanité de leurs enfants, ne vous attendez pas à ce qu'on revienne à la maison. [...] Votre pouvoir sur la langue française est fragile et révocable. [...] Il nous fera un plaisir de vous apprendre la beauté, la poésie et l'humanité qui réside dans une langue flexible et variable qui s'adapte aux humains qui la parlent plutôt que de forcer les humains qui l'utilisent à s'adapter à elle. [...] Si votre plus grande crainte s'agissait réellement de la possibilité que d'autres langues vont tirer profit de la déstabilisation du français pour prévaloir sur la planète, nous devons malheureusement vous annoncer que c'est déjà le cas. [...] Nous vous écrivons pour défendre la dignité humaine de nos frères, de nos parentes, de nos amis, des futures générations, bref de toutes celles qui doivent vivre en marge à cause de votre exclusion cruelle et non-fondée. Ils et elles méritent un avenir garanti que ce soit dans votre langue ou la nôtre.

Cette prise de parole collective contre l'Académie est à la fois satirique et sincère; la position de l'Académie est discriminatoire, mais cette institution détient un pouvoir indéniable dans le monde francophone. C'est pourquoi nous avons choisi de trouver un équilibre entre l'irrévérence et le plaidoyer authentique dans notre lettre. Sans supplier l'Académie pour son approbation institutionnelle, nous rêvons d'un monde où nos institutions s'élèveraient pour favoriser le bien-être de ses citoyen·ne·s et non pour maintenir le statu quo à tout prix.

Axe d'analyse 3 - Zones grises de l'identité

Lors de la session supplémentaire, deux exercices en lien avec le français neutre ont été menés. L'exercice 11 demandait aux participant·e·s d'écrire un texte au sujet du langage qu'on utilise pour parler d'eux (nom, pronoms, adjectifs). Dans mon texte, j'ai traité du fait que je me sens souvent invisible dans mon identité en raison de mon ambivalence envers les pronoms, tout comme mon ambivalence linguistique entre l'anglais et le français. Comme les pronoms neutres

en français n'étaient pas connus ni utilisés par la population générale quand j'ai commencé à utiliser « she/they » en anglais, j'ai tout simplement pris pour acquis que cette partie de mon identité ne pourrait pas exister en français comme elle existait en anglais. Puisque je ne subis pas assez de dysphorie de genre en lien avec les pronoms au féminin pour corriger les gens, il m'a fallu beaucoup de temps avant de mettre « iel » dans ma signature de courriel et de me présenter avec des pronoms neutres en français. En comparaison avec les personnes trans plus « visibles » qui n'utilisent que des pronoms neutres ou bien des pronoms qui sont différents de ceux qui leur ont été assignés à la naissance, je trouve que mon identité non-binaire passe inaperçue dans la majorité des cas. Par contre, je comprends que cette invisibilité est également un privilège :

Je suis chanceuse d'être si ambivalente, comme je sais que plusieurs personnes n'ont pas le choix de rester indifférent·e·s face au mégenrement qu'iels subissent à tous les jours – ce mégenrement crée pour elleux des conséquences qui peuvent être fatales. Je suis à la fois invisible dans ma non-binarité et protégée par cette même invisibilité. I've made my peace with it, mais je rêve d'un monde où je peux exister exactement comme je suis sans devoir justifier mon identité de genre à qui que ce soit.

Si je n'étais pas francophone, je crois que j'aurais une préférence plus marquée pour les pronoms neutres et que je serais plus ouvert·e avec les autres par rapport à cette préférence. Si un jour les pronoms neutres en français sont utilisés plus fréquemment, il se pourrait que je décide de changer la façon dont je me présente aux autres.

Pour P1, iel a choisi d'écrire non seulement sur son identité de genre, mais également sur la dichotomie de son identité digitale et physique :

sur les médias sociaux c'est habituellement they/them dans la petite case de 20 caractères qu'ils te donnent pour tes pronoms et j'utilise la bio pour le reste. / sometimes it's "they/them (ask me for other langs)" because i don't want to doxx myself via pronouns. i wonder how many people use the exact same combination in the exact same order. / with my oldest friends i'm rain. it would be weird for them to start calling me emily. / with most

people i'm emily. it would be weird for them to start calling me rain. probably. / i like when people call me em. it's like a hug. / my little brother used to call me emi when he couldn't pronounce emily. we still call fruit punch "emi juice" because of him.

P1 a expliqué après avoir lu son texte que « Rain » est le nom qu'iel utilise avec son cercle d'ami·e·s rencontrés sur l'internet. L'inconfort qu'iel ressent à l'idée de se faire appeler « Emily » par ses ami·e·s de l'internet et vice versa démontre à quel point nos identités sont modelées par nos environnements (qu'ils soient géographiques, sociaux ou virtuels) et que chaque individu comprend une multitude d'identités qui évoluent et se mêlent avec le temps. La question de l'identité virtuelle est notamment pertinente au sein des communautés trans et non-binaires, puisque l'internet et les médias sociaux représentent souvent des espaces sécuritaires où les personnes trans/non-binaires peuvent exister de façon anonyme. Iels peuvent utiliser le nom et les pronoms qu'iels préfèrent et peuvent choisir de garder leur apparence physique privée, ce qui peut grandement soulager la dysphorie de genre pour certain·e·s d'elleux. L'anonymat relatif des espaces virtuels et l'accent qui est mis sur l'expression écrite plutôt que sur l'apparence physique (surtout sur Discord et Twitter, par exemple) représente un refuge pour plusieurs personnes en questionnement ou *stealth* (des personnes trans qui gardent leur identité trans privée, que ce soit avant ou après une transition physique). Dans l'article intitulé « Transitional space: the role of Internet community for transgender and gender non-conforming patients », on décrit notamment ce phénomène :

Internet community is frequently the first opportunity to express and explore true feelings and thoughts about gender and to find guidance, support, and validation. As such, it functions as a transitional space in which TGNC people can find themselves and move toward integration and wholeness. (Pilecki, p. 53)

Dans le contexte des utopies trans et des identités hybrides, il est donc important de noter à quel point l'identité digitale occupe une place majeure dans la vie de plusieurs personnes trans.

Finalement, P4 a rédigé un monologue en lien avec la question des pronoms en créant des parallèles allégoriques entre les nombreux pronoms qu'ol utilise et divers articles vestimentaires :

[L]es mots c'est comme des habits. Je porte mon ol comme un manteau. Si la température le permet il se transforme en Il format pull. En soirée à une fête, je couvre mon corps de Elle comme les paillettes de ma robe. Je comme dans *I don't know what pronouns, do you?* Nous comme dans, *we can always just make it up as we go*.

Cet extrait illustre avec nuance et poésie la fluidité de l'identité de genre qui évolue constamment en fonction du contexte et des désirs de l'individu en question. Alors que pour certain·e·s, leurs pronoms de choix restent les mêmes pour la grande majorité de leur vie et occupent une place primordiale dans leur conception de soi, pour plusieurs personnes trans et non-binaires les pronoms font plutôt partie de l'expression de genre (qui n'est pas toujours nécessairement alignée à l'identité de genre). Le monologue de P4 aborde également la question de la langue qui peut souvent restreindre l'expression de soi, ainsi que la politisation de l'expression de genre des personnes trans et non-binaires :

I explain how to spell, write, conjugate myself into grammatical structure. On me conjugue jusqu'à m'effacer, m'écrire hors de la langue. Tracer finement des lignes autour de mon identité comme une barrière. Au crayon, les petits doigts écrivent over and over les mots elle, fille, petite, jolie, over and over until anything else is wrong, until anything else is political, until everything outside of the line needs to have a word or a reason. je suis analphabète dans ma propre identité. sans mots, no words, geen woorden.

Les étiquettes identitaires peuvent être une source de confort et de fierté pour certain·e·s personnes, mais pour d'autres elles représentent tout simplement une autre catégorie à l'intérieur de laquelle iels doivent se conformer. Comme l'identité est en flux constant et s'adapte en fonction de notre

environnement ainsi que notre perception de soi, on pourrait chercher le mot juste pour se décrire pendant des décennies et ne jamais trouver une seule étiquette (ou même une combinaison d'étiquettes) qui nous représente parfaitement et complètement. En laissant tomber cette quête pour le mot juste et en embrassant les nuances de l'identité de genre dans toute sa complexité et son absurdité, P4 se sent plus libre d'être véritablement ol-même.

Ce ne sont pas tous les exercices qui ont permis de développer de longs textes dramaturgiques, mais certains de ces 'exercices' plus simples ou courts ont mené à des discussions fructueuses qui abordaient avec nuance plusieurs enjeux clés. Lors de l'exercice 5, les participant·e·s devaient créer une liste de catégories sociales binaires dans lesquelles iels n'arrivent pas à s'insérer nettement (ex. genre, culture, langue, personnalité, étiquettes, etc). Originellement, il était planifié qu'on écrive un monologue à partir de cette liste, mais faute de temps nous avons tout simplement discuté de nos listes à voix haute, ce qui a mené à une discussion très enrichissante. P4 a parlé de son hésitation à s'identifier au mot trans puisqu'ol ne se sent parfois pas « assez trans », surtout en tant que personne non-binaire. P4 a également évoqué la pression qu'ol ressent à obtenir un diagnostic de dysphorie de genre afin d'accéder aux soins de santé nécessaires et de se sentir plus validé·e dans son identité. P2 a soulevé que la transidentité est comprise très différemment à l'extérieur des sociétés occidentales. Elle a expliqué que la vision transmédicaliste de l'identité qui domine les discours occidentaux est beaucoup moins pertinente au Népal, par exemple, où les *hijaras* (personnes assignées au sexe mâle à la naissance ayant une identité de genre féminine ou non-binaire) peuvent être reconnues et validées dans leur identité de genre, peu importe leurs traits biologiques. Le groupe a ensuite discuté des pressions ressenties par plusieurs personnes trans et non-binaires de faire des traitements d'hormones et des chirurgies pour être vu·e·s comme légitimes dans leur identité. Le sujet des personnes intersexes a aussi été abordé, en

évoquant que le sexe biologique (tout comme l'identité de genre) n'est pas binaire et existe sur un spectre. Finalement, P3 a remarqué qu'on se définit souvent par la négation, ou par ce qu'on n'est pas; dans son cas, iel s'identifie souvent comme étant « pas monogame ». Cette intervention souligne un enjeu important lié à l'identité non-binaire : comme les personnes non-binaires s'identifient essentiellement par négation, comment définir la non-binarité? Est-ce possible? Selon certain·e·s participant·e·s incluant moi-même, c'est justement cette in-définissabilité qui nous amène à utiliser cet identifiant. Tout comme l'étiquette « queer » pour l'orientation sexuelle, l'expression « non-binaire » résiste aux définitions et peut englober une vaste gamme d'expressions et d'identités de genre. C'est également pourquoi je commence personnellement à utiliser de plus en plus l'étiquette *gender non-conforming*, en raison de la mention explicite de non-conformité (souvent politique) aux normes de genre conventionnelles.

Puisque nous n'avons pas eu le temps d'écrire des textes à partir de nos listes de catégories après notre discussion, lors de la troisième session j'ai donné le temps à chaque participant·e de reprendre un texte ou une idée développée dans le cadre d'un autre exercice et de le retravailler. J'ai personnellement choisi d'utiliser ma liste de catégories compilée lors de l'exercice 5 comme inspiration pour un texte. Il s'agit d'une description d'une scène où le personnage remplissant un formulaire officiel (ex. recensement, évaluation, etc.) doit choisir entre des catégories binaires qui sont représentées par des carrés lumineux projetés sur le plateau : « At first, they hesitate. On the surface, they know which answer is most convenient, but deep down they know that they fit both categories. After some time for reflection, they step forward and place one foot into either pool of light, triumphant. The lights disappear. » Par contre, ce n'est pas si simple, parce qu'avec chaque question, les carrés lumineux s'éloignent de plus en plus : « After some walking around and hard consideration, the character gets on the floor and touches one box with the tips of their fingers and

one box with their tippy toes. » J’imaginai un certain jeu physique humoristique pour cette scène, où le personnage doit éventuellement courir d’un carré à l’autre comme si c’était un jeu d’arcade. Mais au fur et à mesure que la scène évolue, on comprend la frustration et la souffrance que cette course sans fin peut causer :

The lights are like strobes now, flashing and appearing in random places across the stage. Overwhelmed, the character sits on the floor and hides their face, trying to block everything out. A light appears overhead, the bright square framing the character. Slowly, the light box begins to shrink, the light closing in on them until it is dark again.

Je voulais éviter de finir cette scène sur un ton pessimiste, alors dans l’esprit utopique de mon projet, j’imaginai deux fins possibles : dans la première, le personnage se trouve de la craie et dessine son propre carré, s’installant à l’intérieur avec fierté. Cependant, j’ai réalisé que la création d’une troisième catégorie peut être tout aussi isolante et restrictive que le choix d’une catégorie existante. Cette solution demanderait au personnage de se définir par négation et de se limiter malgré tout. La deuxième fin possible est la suivante :

When the lights come back up, the character is standing. They take a deep breath and step forward. They are going to try again. Two boxes appear before them, and instead of stepping in either one, the character walks up to one box and pushes it towards the center. They do the same with the other, until both boxes overlap. They stand inside the box, notice how cramped it is, and begin to push outwards. The box of light grows and grows until the entire stage is illuminated. They lay down on the floor and make snow angels in the light, take up space and breathe deeply.

En écrivant ce texte, j’ai tenté d’explorer les catégories binaires et l’angoisse qu’elles peuvent nous causer quand nous n’arrivons pas à nous identifier avec l’une ou l’autre. La société tente à tout prix de nous rendre conformes aux catégories normatives établies, mais il sera toujours impossible de séparer la diversité des expériences humaines nettement en deux. Cet enjeu est non seulement

pertinent dans le cas de l'identité de genre, mais également de l'identité linguistique, culturelle, sociale, sexuelle et générationnelle.

Ensuite, dans le cadre de l'exercice 9, les participant·e·s ont choisi des traits de leur propre personnalité et les ont exagérés afin de créer un personnage clownesque et/ou absurde qui outrepassse les normes sociales : en d'autres mots, un « drag persona ». Chacun·e devait trouver un nom, une esthétique visuelle et une petite biographie pour son personnage. Cet exercice avait comme but de nous faire réfléchir à la performativité du genre, tout en s'amusant à imaginer un personnage loufoque ou invraisemblable. P2 a mentionné qu'elle était contente que j'aie donné l'option de ne pas se concentrer sur le genre dans l'exercice, comme cela aurait pu causer de la dysphorie pour certaines personnes. Comme les personnes non-binaires ont souvent une définition personnelle du genre qui peut sembler contradictoire aux personnes trans binaires, certains exercices nécessitaient une flexibilité dans les instructions pour permettre aux participant·e·s de se sentir à l'aise. Dans ce cas-ci, tandis que certain·e·s participant·e·s étaient confortables à s'imaginer un « drag persona » au genre non-conforme, pour d'autres cet exercice pouvait éveiller de la dysphorie physique et mentale. Dans cette instance, la participante en question a choisi des traits à exagérer qui n'étaient pas directement en lien avec le genre pour éviter d'éveiller sa dysphorie : « Mon personnage c'est une matante indienne qui se trouve cool mais qui ne l'est vraiment pas. S'il y avait une pièce de théâtre, je jouerais cette matante. » Certains autres exercices liés aux pronoms étaient également plus faciles pour certain·e·s que d'autres, comme certain·e·s participant·e·s n'étaient pas à l'aise qu'on utilise certains pronoms en parlant d'elleux, tandis que les autres étaient à l'aise qu'on parle d'elleux avec n'importe quel pronom.

Dans le cas de P3, il a choisi d'écrire sur un personnage hyper-féminin qu'il avait déjà développé dans un autre contexte, « Shantell Praytell », personnage qui a également un alter ego plus androgyne/non-binaire :

Shantell Praytell est une créature hyper féminine sans être nécessairement une femme. Elle est grande et élancée et n'a pas la langue dans sa poche. Shantell Praytell, tel que son nom le dit, adore les potins et est toujours à l'affût des dernières nouvelles. She lives for the tea. Shantell est très critique des autres, mais surtout d'elle-même. Elle a un alter ego, Magellan, qui utilise les pronom they/them et ne parle qu'anglais, langue que they considère plus neutre et impersonnelle. Magellan est blond, a les cheveux courts et porte des pantalons échancrés avec un t-shirt blanc démontrant une poitrine plate, contrairement à Shantell qui adore porter sa poitrine.

L'idée d'ajouter une couche de nuance à un *drag persona* en lui donnant un alter ego à son tour est fascinante. On peut facilement imaginer la complexité de la performance de genre qu'on observerait si P3 incarnait ce personnage dans un contexte théâtral : une personne non-binaire transmasculine qui joue un personnage hyper-féminin qui se réfugie par la suite derrière un alter ego androgyne... Par ailleurs, la question du français neutre revient ici avec Magellan qui renonce au français complètement afin de vivre de façon authentique. En somme, ce *drag persona* rassemble de nombreux éléments qui remettent en question les frontières de l'identité de genre.

Pour ma part, le personnage que j'ai développé, Camé Léon/Léa, représente une version exagérée de mon désir de plaire aux autres et de mon adaptabilité à divers environnements sociaux :

Camé s'adapte à toutes les situations, toutes les personnes, toujours en fonction de l'autre. Si tu lui demandes ce qu'iel veut faire, iel répond toujours 'J'sais pas, et toi?'. Son genre est fluide et s'ajuste constamment à celles dans son entourage. Si iel est entouré·e de plusieurs personnes, iel prendra des éléments de chaque personne présente pour former son identité / son apparence. Camé s'alimente de la validation des autres, et est très léthargique quand iel est seul·e. Iel imite également la façon de parler des gens près d'iel, ramasse toujours les nouvelles expressions dès qu'iel les entend pour la première fois. Si tu lui

demandais qui iel est vraiment, quand iel est seul·e, iel te dirait ‘I’m whatever you want me to be’.

Encore une fois, ce personnage met en lumière la nature fluide et changeante de l’identité, que ce soit l’identité de genre ou en général. Pour moi, l’identité de genre pourrait être définie comme étant le réseau des nombreux liens que nous entretenons entre notre corps, notre expression de genre, notre perception de soi ainsi que la perception que les gens qui nous entourent ont de nous. Le personnage témoigne aussi des pressions ressenties par certaines personnes trans et non-binaires à s’invisibiliser et à se conformer aux attentes cisnormatives afin d’échapper au jugement et à la violence qui nous touchent si souvent. Cet exercice permettait donc aux participant·e·s d’explorer certains aspects de leur identité, y compris leur genre mais aussi d’autres traits qu’iels considèrent importants pour leur perception de soi.

Dans le cas de P1, son personnage nommé « Lewis (pronom il au masculin, mais il s’en fout) » est un « intellectuel désorganisé, genre *dark academia* mais avec plus de problèmes de santé mentale ». Plutôt qu’un personnage qui mettrait l’accent sur des aspects genrés de l’identité de P1, cet alter ego est plutôt une figure fictive idéalisée qui reprend certains traits de personnalité de son créateur :

- Tous ses vêtements sont recouverts de poil de chat
- Il en a trois, nommés William Shakespeare, Oscar Wilde, et Virginia Woolfe. [...]
- Est toujours en retard, se couche et se lève à des heures différentes à chaque jour; a une montre de poche mais elle n’est jamais bien réglée
- Est extrêmement anti-digital, refuse qu’on lui envoie des courriels, écrit tout à la mitaine avec un stylo à encre ou sur une machine à écrire
- Depuis qu’il a eu une place permanente comme professeur il s’en fout d’enseigner du moins qu’on lui laisse faire sa recherche

P1 a parlé de son intérêt pour le jeu de rôle Donjons et Dragons, auquel iel joue avec son groupe d'am·e·s sur une base hebdomadaire, et de la liberté qu'un·e joueur·se peut ressentir quand iel façonne un ou plusieurs avatars ou alter-égos dans le cadre du jeu. Pour plusieurs personnes trans et non-binaires, les jeux de rôle comme D&D et les jeux vidéo permettent aux joueur·se·s d'entreprendre une expérimentation identitaire qui est souvent plus socialement acceptable que d'apporter des changements à leur expression de genre dans la vraie vie. Les joueur·se·s peuvent explorer différentes expressions de genre dans un contexte de performance et se sentir sécurisé·e par la couche de fiction qui demeure entre leur « vraie » identité et le personnage. Dans une étude de McKenna et al. intitulée « You can't be deadnamed in a video game », les chercheur·se·s ont trouvé que les jeux vidéo semblaient offrir un espace sécuritaire et créatif pour les joueur·se·s trans pour explorer leur identité et expression de genre, « and to come out to other players as a precursor to offline social transitioning » (p. 3-4). La nature théâtrale du jeu déstabilise les attentes cisnormatives sociétales et donne l'espace aux joueur·se·s pour s'imaginer autrement. Le *drag* et les jeux de rôle peuvent donc prendre une dimension utopique dans leur capacité de libérer lu performeur·se des normes conventionnelles qui limitent leur expression individuelle.

Axe d'analyse 4 – Pensée utopique queer

Tout au long des multiples sessions d'écriture, la notion des utopies queers (et dans ce cas-ci, des utopies trans) demeurerait centrale au projet. D'abord, le simple fait de rassembler ce petit groupe de personnes trans et non-binaires francophones dans le contexte d'une étude dramaturgique où iels sont relativement libres d'écrire sur ce qu'iels veulent contribue à un espace en quelque sorte utopique. Iels ont eu l'occasion d'échanger et de faire des mises en commun avec les autres participant·e·s, d'exprimer leurs craintes et leurs désirs dans un espace sain et sécuritaire, et de rêver à un monde plus inclusif. Il était essentiel pour moi qu'on puisse écrire sur nos identités

trans et non-binaires sans être restreint·e·s par la réalité souvent sombre de l'existence queer. Dans l'esprit de Muñoz qui cherche à accéder à des lieux d'utopie queer dans le moment présent, sans perdre de vue les enjeux difficiles auxquels nous faisons face ou se perdre naïvement dans l'idéalisation, je sentais le besoin d'ancrer les exercices dans l'ici-maintenant tout en laissant libre cours à l'imagination des participant·e·s. Par contre, un obstacle survenu lors des sessions d'écriture provenait du fait que je n'avais pas pris le temps de mener une discussion préalable avec les participant·e·s pour définir collectivement ce qu'est une utopie queer ou trans dans le contexte de notre projet. Si l'étude était à refaire, je consacrerai plus de temps au développement de définitions collectives plutôt que d'arriver avec des définitions toutes faites pour les participant·e·s. Malgré tout, la discussion autour de la définition d'une utopie a quand même eu lieu au cours de l'exercice 6 grâce aux interventions des participant·e·s qui sentaient le besoin de s'arrêter pour en parler.

L'exercice 6 consistait à imaginer collectivement un lieu utopique pour la communauté trans/non-binaire francophone à travers une discussion en groupe. Rapidement, nous avons réalisé que chacun·e de nous avait une définition différente du mot « utopique », ainsi qu'une perspective différente sur ce que représenterait ce lieu. Certain·e·s participant·e·s étaient déjà familièr·e·s avec la notion d'une utopie queer tandis que d'autres associaient plutôt ce mot à l'idée d'une société imaginaire parfaite et harmonieuse. Au cours de la discussion, les participant·e·s ont précisé que ce lieu utopique devrait vraisemblablement pouvoir exister dans notre monde actuel (plutôt qu'être un lieu fantastique ou idéalisé qui n'est pas contraint par les réalités de notre monde). Il était donc important qu'on fasse la distinction entre une utopie fantaisiste correspondant à un monde qui n'existe pas et les utopies qui portent notre réel bagage historique, inscrites dans notre présent actuel. Une fois cette définition établie, nous nous sommes posé·e·s la question : « Dans notre lieu

utopique, est-ce que les personnes trans *existent*? Est-ce que tout le monde est trans? Ou personne ne l'est parce que tout le monde est né avec une identité de genre qui s'aligne avec son sexe biologique? ». Bien qu'il soit intéressant de réfléchir à un monde imaginaire où l'identité trans est majoritaire (ou du moins normative) et où les personnes trans vivent sans discrimination ou oppression, selon notre définition collective du lieu utopique à bâtir nous avons choisi de respecter la réalité de notre monde actuel où les personnes trans et non-binaires ont un statut minoritaire. Ceci n'empêchait pas, cependant, qu'on imagine une version de notre monde actuel qui est plus inclusif et équitable pour les communautés minoritaires et marginalisées. Pour simplifier la discussion, un·e participant·e a plutôt suggéré qu'on utilise le mot « oasis », puisque ce mot évoque un refuge sain et sécuritaire à l'intérieur même d'un monde hostile et normatif. En guise d'exemple, voici certaines caractéristiques de ce lieu utopique qui sont ressorties lors de la discussion : lieu communautaire; toilettes non-genrées (universelles) dans leurs propres cubicules; accessible pour les gens à mobilité réduite; politique d'inclusivité (ex. sans ou avec dysphorie); utilisation du français inclusif/neutre; ouverture d'esprit par rapport aux transidentités de diverses origines culturelles; espace décolonial, engagement respectueux avec le territoire et l'espace; espaces verts, jardins communautaires; clinique de soins de santé spécifiques à la communauté trans, ressources pour la santé mentale; lieu intergénérationnel pour tous les âges.

Au cours de l'exercice, plusieurs enjeux importants ont été soulevés : par exemple, P2 et P3 ont parlé des conflits à l'intérieur même des communautés trans/non-binaires, tels que la division créée par les *truscums/transmedicalists* (personnes trans qui affirment que la dysphorie physique et le désir de subir des traitements chirurgiques et hormonaux sont obligatoires afin de s'identifier en tant que personne trans). Comme la communauté trans/non-binaire n'est pas un monolithe et que les gens ne s'entendent pas nécessairement sur les aux priorités et désirs collectifs

du groupe, la pensée utopique collective n'est pas toujours unanime. Comme l'a mentionné un·e participant·e, « notre utopie est peut-être la dystopie de l'autre ». Il fallait donc accepter que cet « oasis » représenterait les désirs et les valeurs de notre groupe, mais ne conviendrait pas nécessairement à chaque personne trans et non-binaire. Nous avons également discuté de la place de la langue française dans ce lieu utopique, et quand P1 et C ont proposé que des ressources dans plusieurs langues devraient être disponibles dans le centre communautaire qu'on imaginait, P2 a soulevé le fait qu'il faut tout de même prioriser le français dans ce lieu pour combattre l'assimilation. Finalement, nous avons abordé la question suivante : « Les utopies queer sont-elles toujours politiques? Doivent-elles toujours être intersectionnelles? ». Pour la majorité des participant·e·s, la création d'un lieu utopique pour les personnes trans et non-binaires nécessitait également une réflexion intersectionnelle autour des systèmes patriarcaux, coloniaux et capitalistes qui composent notre société actuelle. Sans la déconstruction (au moins partielle) de ces normes et attentes, il nous semblait impossible d'imaginer ce lieu utopique. L'exercice 6 représentait donc une occasion pour les participant·e·s de s'exprimer sur leurs expériences vécues ainsi que leurs désirs pour l'avenir de la communauté trans/non-binaire francophone, tout en gardant en tête que les besoins de chaque personne trans/non-binaire sont très différents.

Un autre exercice qui demandait aux participant·e·s d'activer leur pensée utopique était l'exercice 7, inspiré en partie par le spectacle *2042*, dans le cadre duquel les participant·e·s devaient écrire une lettre à une personne trans/non-binaire imaginaire vivant en 2122. Iels devaient poser des questions à cette personne hypothétique et pouvaient également partager ce qu'ils espèrent pour les futures générations trans/non-binaires. Dans nos lettres, toutes sortes de questions sont survenues : « Est-ce que l'endroit où tu vis est sécuritaire pour les jeunes personnes trans et non-binaires? Est-ce que c'est comme ça partout? » (P1); « Faque là, en 2122, est-ce qu'on assigne

encore des sexes à la naissance? [...] La langue française se parle encore? Est-ce que l'opposition au français inclusif est morte avec Denise Bombardier ou faut encore se battre pour ça? » (P3); « J'espère que le monde de 2122 est plus ouvert à la diversité de genre que le monde dans lequel j'évolue. [...] Qu'aimes-tu porter ? Est-ce que les gens ont le droit de s'habiller comme ils veulent ? [...] Est-ce que les personnes trans féminines peuvent porter un enfant ? » (P2); « Comment te sens tu par rapport à ton corps? As-tu un rapport à ton corps? Ton corps est-il un vaisseau insignifiant qui porte un esprit, ou est-il encore l'objet de tous ces regards, toutes ces opinions, toutes ces normes? » (C). En tentant d'imaginer ce qu'on poserait comme question aux personnes trans et non-binaires de l'avenir, on révèle forcément toutes les anxiétés et les espoirs qu'on ressent (consciemment ou inconsciemment) envers notre futur collectif. Mais ces anxiétés et espoirs ne sont pas uniquement reliés aux droits des personnes trans et non-binaires, ce qui explique les nombreux autres sujets qui se sont retrouvés dans nos lettres, tels que la crise environnementale : « Comment va la planète? [...] En tout cas j'espère que vous avez trouvé une manière de prendre soin de la terre comme elle l'est, de ralentir les catastrophes qui nous semblent aujourd'hui inévitables. » (C); « Est-ce que l'environnement va bien? Qu'est-ce que je devrais faire, ou éviter de faire, pour empêcher que l'océan monte et l'ozone se déchire et les espèces meurent et le carbone nous étouffe toutes? » (P1). De la santé mentale au colonialisme à la numérisation de la vie privée, les lettres s'adressaient à des humains hypothétiques avec des vies complexes et multidimensionnelles, pas simplement des représentant·e·s de la communauté trans/non-binaire. Ceci souligne à quel point les enjeux queers et trans sont intrinsèquement liés aux autres enjeux politiques et personnels et qu'une discussion sur l'identité trans/non-binaire en 2122 ne pourrait être complète sans une compréhension plus générale du monde qui nous attend en 2122 : « C'est quoi la nouvelle hate? Quelle minorité se fait opprimer? Ou ben, ça aussi, c'est fini? Ou bien, c'est

pire? » (P3); « Est-ce que c'est vrai que l'humanité a continué son évolution vers le progressisme et la liberté ou est-ce qu'on s'est recroquevillés dans nos idées les plus rétrogrades ? » (P2); « C'est difficile pour moi de concevoir à quel point les choses doivent être différentes pour toi, meilleures ou pires je ne le sais pas. Probablement les deux en même temps. [...] Arrives-tu à t'échapper de tout ce bruit? Reste-t-il des arbres à observer, en silence, perdu·e dans tes pensées, pour te ramener vers un sentiment de paix? » (C).

La deuxième partie de l'exercice consistait à donner sa lettre à un·e autre participant·e qui devait par la suite écrire un dialogue à partir de cette lettre. Ici on s'amusait à imaginer la réponse (farfelue ou sérieuse) de la personne en 2122 : « Celle-ci, c'est ma robe préférée. Je l'ai achetée lorsque j'ai fait un voyage en France. » (P1); « At this point, être trans ou non-binaire, c'est comme... comme avoir les cheveux bruns ou blonds ou roux. Pour certains ça change tout le temps, pour certains ça reste toujours la même couleur, mais y'en a pas une qui est meilleure que les autres, tu vois? » (C); « En fait, je parle un jargon complètement différent du tien, c'est un logiciel qui fait en sorte que ce que tu entends sonne comme si je venais de ton temps à toi. [...] Votre notion du français à ton époque est vraiment barbare et institutionnelle, donc non, j'oserais jamais parler ce genre de langue-là pour vrai [...] » (P3). En revenant sur l'exercice avec les participant·e·s, plusieurs sujets de discussion ont été abordés, incluant la dichotomie entre la nature humaine qui semble inchangeable et le monde contemporain qui ne cesse d'évoluer à un rythme insoutenable. Nous avons également discuté des nouvelles technologies et du progrès dans le domaine de la médecine qui continue à améliorer le bien-être et les droits des personnes trans (ex. transplantation d'utérus, sperme pour les hommes trans), ainsi que les diverses conceptions de l'identité non-binaire à travers les cultures du monde. P2 a parlé encore une fois de la différence entre l'identité transféminine au Népal et au Canada, et nous avons discuté de la nouvelle

génération de personnes trans et non-binaires autochtones et racialisées qui se reconnectent aux traditions queers et trans de leurs ancêtres (souvent précoloniaux) afin de s'épanouir davantage dans leur identité de genre et culturelle. Cet exercice d'écriture a donc permis aux participant·e·s d'explorer l'identité intergénérationnelle et la temporalité queer en se projetant dans un avenir à la fois proche et distant.

Le dernier exercice de notre session supplémentaire consistait à compiler une liste de questions en s'inspirant du « Questionnaire de Mani » (voir Annexe A) utilisé lors de la création du spectacle *Un. Deux. Trois.* Le spectacle qui serait créé à partir de ce questionnaire porterait spécifiquement sur les enjeux au sein des communautés trans/non-binaires francophones au Canada et aurait une portée utopique *queer*. Nous cherchions à déterminer si la formule établie par Soleymanlou serait transférable à de nouvelles thématiques identitaires et à réfléchir aux questions que nous trouvions importantes à aborder dans une création collective autofictionnelle hypothétique. Voici quelques questions qui se sont retrouvées sur cette liste, qui était séparée en catégories d'identité, de genre, de langue, de communauté et d'utopie :

- Who are you when no one is around? Who are you when everyone is around?
- Dans quelle langue(s) as-tu découvert ton identité queer/trans/non-binaire?
- Parle-nous d'un moment où ton genre et ta/tes langue(s) étaient en conflit / en harmonie.
- C'est quoi la famille pour toi? Do you have a chosen family as well? How do they overlap?
- Quelle responsabilité ressens-tu envers ta ou tes communauté(s)? Quelle responsabilité ont les membres de ta ou tes communauté(s) envers toi?
- Raconte-nous un moment euphorique relié à ton identité de genre.
- Qu'est-ce que t'aurais aimé apprendre comme jeune enfant? Que vas-tu offrir comme connaissances aux enfants de cette prochaine génération?

Le fait d'imaginer une production à l'échelle d'*Un. Deux. Trois.* qui donnerait la parole à une quarantaine de personnes trans et non-binaires francophones était utopique en soit. L'acte de

compiler cette liste de questions permettait aussi au groupe de faire la synthèse des thématiques et idées clés qui nous ont suivies tout au long du projet et que nous trouvions importantes à aborder dans le contexte d'une œuvre collective. Comme on l'a vu dans *Trois*, ce grand rassemblement de gens de la même communauté pourrait potentiellement se transformer en querelle chaotique, surtout en tenant compte des nombreux conflits d'opinion qui existent déjà entre ses divers membres. Pour résister à une tendance vers l'argumentation et le conflit, nous avons choisi des questions qui humaniseraient les répondant·e·s au lieu de les objectiver et qui toucheraient aux multiples facettes de leur identité en mettant l'accent sur ce qui leur apporte de la joie et de l'espoir pour l'avenir. Ces questions viseraient à favoriser une rencontre bienveillante entre les participant·e·s, en espérant qu'elle permettent de développer un espace utopique trans/non-binaire sur scène.

Conclusion

The aim of this project was to explore the relationship between gender and linguistic identities through writing methods combining autofiction and collective creation, through the lens of queer utopianism. This study was designed to blur the boundaries of conventional dramaturgical methodologies in order to embrace queer mess, subjectivity, and grey areas. Pulling from multiple theoretical bases to support my research, this project brought together the writing of Muñoz and Dolan around queer utopias, Campbell and Farrier's work on queer PaR and queer mess, Ladouceur's writing on multilingual theatre in Canada, Bergeron's research around linguistic insecurity, Haraway's approach to hybrid identities, and a variety of sources touching on autofiction and collective creation as dramaturgical tools. To help shape the analysis of my own practical study, I conducted an in-depth exploration of the themes and methodologies employed in Soleymanlou's works *Un*, *Deux*, *Trois*, and *2042*. Through this exploration, I was able to form a better understanding of the various benefits and pitfalls of combining autofiction and collective creation, on an artistic and pragmatic level. Along with Meerzon's writing on the heteroglossia found within *Un*, I offered some thoughts and critiques regarding the notion of identity (politics) in Soleymanlou's work and its implications in the ensemble piece *Trois*. This analysis also revealed the utopian nature of events such as *2042* which foster a strong sense of community all while allowing space for the individuality of each artist to shine.

The results of the practical study detailed in the section above highlight the various intersections of identity and methodology which are at play in this project. The combination of collective creation and autofiction meant that participants could both bring themselves into the project and maintain a productive distance from their own lived experiences when creating, as they did not feel the need to be strictly autobiographical in their work. This allowed the writing group

to have compelling and nuanced exchanges around complex issues ranging from the invalidation felt by non-binary members of the trans community to the difficulties of implementing neutral French due to linguistic features and institutional discrimination, all while engaging with the other participants with compassion and openness. In our discussions around language and gender identity, it became clear that focusing on ourselves as individuals and our own personal relationships to gender and language instead of making broad statements on trans identity or the wider trans community was a more sensible approach to creation. We identified multiple parallels between the invalidation and discrimination felt by francophones in a minority context as well as trans and non-binary people, especially in terms of rigid institutions holding back progress and pressures coming from within our own marginalized communities to conform to heteronormative and/or colonial standards in order to appear more respectable or tolerable. Furthermore, by focussing on future-oriented writing and allowing ourselves to dream of trans and non-binary futurities while remaining anchored in the present challenges faced by our communities, we were able to examine what it means to not only survive but also thrive in our francophone trans/non-binary identities. This project demonstrates the importance of giving marginalized creators the agency and tools to explore their relationship to their identities through art, and especially the importance of creating safe and inclusive spaces for community and discussion around the issues that matter to these creators.

Despite this project fulfilling most of the research objectives laid out at the start of this thesis, certain constraints such as time and the number of participants were limiting factors to the scope of the study. In a hypothetical future iteration of this study with more participants and a longer writing period, it would be beneficial to take the needed time to establish working definitions more clearly and lengthen the duration of each exercise. It would also be worthwhile

to let participants create and lead exercises, giving me the ability as a researcher to further remove myself from the project and make more accurate observations, although being so closely involved in the writing did also have its benefits. Ideally, participants would be given time to revise and link together the work created in the context of the exercises, leading to a more cohesive text with a stronger throughline. However, the fact remains that the work which was developed in the five writing sessions which took place in this iteration of the study still offered more than enough material to feed the analysis of the themes and methodologies I was looking to examine.

En guise de conclusion à cette thèse, j'aimerais encore une fois citer José Esteban Muñoz : « Queerness is not yet here. Queerness is an ideality. Put another way, we are not yet queer. We may never touch queerness, but we can feel it as the warm illumination of a horizon imbued with potentiality » (p. 1). Tout au long de ce projet, j'ai tenté à plusieurs reprises de toucher à un espace utopique queer francophone, de sentir ses lueurs chaudes à l'horizon. Je demeure convaincue que notre avenir en tant que personnes francophones queer, trans et non-binaires dépend de notre capacité à maintenir un regard vers les futurs possibles, vers la possibilité d'un monde qui nous sera plus accueillant mais surtout plus libre. Malgré les énormes défis auxquels nous sommes actuellement confrontés dans cette société individualiste qui tente sans cesse de nous isoler les un·e·s des autres, il ne faut jamais perdre l'impulsion de se rassembler en communauté et créer de l'art qui nous appartient.

Annexe A – Le questionnaire de Mani Soleymanlou

(Source : Duceppe)

Ce questionnaire est une première étape du processus de création dans lequel nous nous engageons ensemble. Il vise à poser une première base, constituer une matière à réflexion pour le travail que nous ferons ensemble par la suite.

PAS DE STRESS.

Vous ne serez pas lié·e à tout jamais à vos réponses, promis!

Répondez spontanément et vous avez même le droit de sauter des questions. Mais bon... pas trop non plus svp 😊

PS : Ce questionnaire restera bien sûr entièrement confidentiel

Section 1 – Vos papiers!

- Quel est votre lieu de naissance?
- Quel est le lieu d'origine de vos parents?
- Chez vous, aujourd'hui, c'est où?
- Quelle est votre langue maternelle?
- Parlez-vous une ou d'autres langues? Si oui, lesquelles?
- Pratiquez-vous une religion? Si oui, laquelle?

Section 2 – Être, c'est quoi?

- Comment définissez-vous « l'identité »? Ce mot a-t-il un sens pour vous?
- Dites-vous que vous avez une certaine identité ? Et alors, vous êtes quoi? Francophone? Moitié Chinoise-moitié Sénégalaise? Philatéliste? Musulman? Pragmatiste de droite? Canadian? Etc. Avez-vous déjà eu le sentiment d'être enfermé·e dans une identité ? Si oui, laquelle ou lesquelles?
- Qu'avez-vous à dire sur votre ville ou région en une phrase, une image ou tout un essai?
- Quel cliché sur votre ville ou région vous fait-il rire?
- Quel cliché sur votre ville ou région détestez-vous?

Section 3 – A mari usque ad mare?

- Le Canada, c'est quoi pour vous en une phrase?
- Si vous avez déjà voyagé dans d'autres provinces, à quel endroit et pourquoi avez-vous ressenti le plus grand choc ou décalage par rapport au mode de vie ou à certains comportements de ses habitant·e·s?
- Vous êtes-vous déjà senti ostracisé·e ou discriminé·e parce que vous étiez francophone ou autochtone ou anglophone ou dictaphone ou superlefun, etc.? Dans quelle situation?
- Comment voyez-vous l'évolution du français dans votre région. Ça vous rassure? Ça vous inquiète? Vous vous en foutez?

Section 4 – Parce que être (bon, hein, faut bien se le dire) c'est aussi un peu devenir...

- Si ce spectacle ne devait servir qu'à une seule chose, laquelle aimeriez-vous que ce soit?
- Quelle est la question qui manque ici? Celle à laquelle vous auriez vraiment aimé répondre? Celle que l'on ne pose pas assez souvent?

MERCI!

Version 2014 du questionnaire (Source : Couture)

- Quel est votre prénom ou votre surnom ?
- Comment définissez-vous « l'identité » ? Ce mot a-t-il un sens pour vous?
- Dites-vous que vous avez une certaine identité? Et alors, vous êtes quoi? Québécois? Moitié Chinoise-moitié Sénégalaise? Souverainiste? Musulmane? Pragmatiste de droite? Etc...
- Qu'avez-vous à dire sur votre lieu de naissance en une phrase, une image ou tout un essai?
- Quel cliché sur votre lieu de naissance vous fait-il rire? Quel cliché sur votre lieu de naissance détestez-vous?
- Quel est votre souhait le plus cher pour la société québécoise ? Quel avenir collectif vous souhaitez-vous ?
- Quelle est la question qui manque ici ? Celle à laquelle vous auriez vraiment aimé répondre ? Celle que l'on ne pose pas assez souvent ?

Annexe B – Description des sessions d’écriture

Plan de la session 1 (23 août 2022 de 17h30-20h30)

Exercices brise-glace

Lors de la première session, après un temps pour que les participant·e·s puissent se présenter un·e à la fois et compléter le formulaire de consentement, quelques exercices brise-glace ont été faits en guise de réchauffement. Ces exercices comprenaient : un jeu d’association de mots rapides en gardant un rythme constant (afin d’améliorer la concentration); un exercice de création d’histoire en groupe intitulé *Heureusement, malheureusement* pour éveiller l’imaginaire et cultiver l’esprit de groupe; et un exercice intitulé *Objets mystérieux* où les participant·e·s devaient imaginer qu’iels étaient des archéologues du futur en présentant un objet de la vie quotidienne comme s’il était un artefact d’une ancienne civilisation en 2022.

Exercice 1 – Rédaction à partir d’une anecdote

Les participant·e·s ont eu quelques minutes pour brièvement décrire trois anecdotes de leur vie personnelle sur une feuille de papier. Ces anecdotes pouvaient être banales ou marquantes, mais l’important était qu’elles soient vraies. Ensuite, en groupe de deux, les participant·e·s ont échangé leur feuille avec leur partenaire et ont chacun·e eu quelques minutes pour poser des questions sur une des anecdotes fournies par l’autre participant·e. Par la suite, les participant·e·s devaient rédiger un monologue à partir des informations recueillies, avec la possibilité de rester fidèle aux informations originales ou d’utiliser l’anecdote comme source d’inspiration en la transformant en situation fictive. Chaque participant·e a lu son monologue à voix haute et une discussion a eu lieu par la suite. Les objectifs de l’exercice étaient de combiner des éléments d’autofiction et de création collective, d’examiner la mise en récit de soi et de l’autre et de favoriser l’écoute entre les participant·e·s.

Exercice 2 – Création collective d’un personnage

Dans un document partagé sur Google Docs, les participant·e·s ont créé un personnage fictif ensemble en formant une liste de traits inspirés d’eux-mêmes. Les deux consignes suivantes ont été données :

1. Il ne faut pas supprimer ou modifier les ajouts des autres, ni supprimer ou modifier nos propres ajouts rétroactivement.
2. Les aspects du personnage doivent aussi être vrais pour nous (ex. si j'ai les cheveux bruns je ne peux pas dire que le personnage a des cheveux blonds; si je ne sais pas conduire un vélo je ne peux pas dire que le personnage est cycliste).

Pendant une quinzaine de minutes, chaque participant·e pouvait ajouter des traits à la liste collective. Par la suite, chaque personne a écrit un texte (monologue, dialogue ou autre) à partir de ce personnage. Les textes ont été lus à voix haute et une discussion a eu lieu par la suite. Les objectifs de l'exercice étaient de travailler collectivement en respectant les contributions des autres en s'appuyant sur leurs idées, d'ajouter des éléments de soi à un personnage collectif et d'examiner la complexité qui existe au sein de chacun·e de nous.

Plan de la session 2 (25 août 2022 de 17h30-20h30)

Exercice de réchauffement

Wrong Answers Only – Les participant·e·s se posent des questions et iels doivent rapidement donner une réponse incongrue ou improbable (ex. T'as mangé quoi pour dîner? / Ma mère va très bien merci.) Les objectifs de l'exercice étaient de dégourdir le cerveau et d'encourager la pensée qui semble contradictoire mais qui peut être très inspirante (donc trouver des propositions intéressantes à partir d'un non-sens ou de l'absurdité).

Exercice 3 – Jouer avec le genre grammatical

À partir d'un texte en français existant (tiré d'un livre, un article trouvé en ligne, un poème, une pièce de théâtre, etc.), les participant·e·s devaient modifier le genre grammatical des mots genrés dans ce texte pour obtenir un effet de défamiliarisation ou de subversion. Cet exercice était inspiré par un monologue tiré de la pièce *Les fées ont soif* de Denise Boucher :

J'ai encore fait mon même vieux rêve hier. La soleil brillait très forte dans la ciel. Et la ciel c'est comme si ça avait été toutes mes entrailles. [...] Alors j'essayais de me cacher de la soleil. Je cherchais une œuf pour me cacher. Et il n'y en avait nulle part. Et je me disais pour que ça change il faut trouver une œuf. Une œuf rouge. Y a-t-elle quelqu'une qui a vu une œuf. Une œuf rouge? Et pas d'oiseaux à l'horizon. (Boucher, p. 77)

Les textes ont été lus à voix haute et une discussion a eu lieu par la suite. L'objectif de l'exercice était de s'amuser à jouer avec le genre dans le texte en utilisant des néologismes et/ou des pronoms/mots inventés, ainsi qu'en combinant des terminaisons genrées. On cherchait également à développer une esthétique inédite et à résister aux formes binaires de la langue française.

Exercice 4 - Lexique d'oxymores

Les participant·e·s devaient choisir deux mots qui avaient des définitions opposées / paradoxales, les combiner pour inventer un nouveau mot et donner la définition de ce nouveau mot par la suite. (Ex. flexigidité – quand quelque chose semble rigide et interchangeable mais devient flexible et adaptable avec le temps.) Les objectifs de l'exercice étaient d'examiner la dualité et les idées contradictoires, favoriser la création d'un nouveau vocabulaire, ainsi que de prendre inspiration des contributions des autres.

Exercice 5 - Liste de cases qu'on nous demande de cocher

Les participant·e·s devaient créer une liste de catégories (binaires) sociales dans lesquelles iels n'arrivent pas à s'insérer nettement, catégories que leur existence remet en question (ex. genre, culture, langue, personnalité, étiquettes, etc.). Il était également possible pour les participant·e·s d'ajouter des catégories absurdes ou satiriques pour souligner à quel point la société tente de catégoriser chaque facette de notre identité (ex. chien ou chat, pizza ou burger, type a ou type b, film ou télé, etc.). Originellement, il était planifié qu'on écrive un monologue relié à cette liste, mais nous avons manqué de temps dans la session. Cependant, la discussion à partir de l'exercice était très enrichissante. Les objectifs de l'exercice étaient de réfléchir aux catégories rigides créées par la société, de se positionner à l'extérieur des normes établies et de mettre en lumière l'absurdité de ces catégories arbitraires.

Plan de la session 3 (30 août 2022 de 17h30-20h30)

Exercice de réchauffement

Chaque participant·e devait choisir une image ou photo sur son téléphone ou ordinateur et la montrer à la personne située à sa droite. Cette personne devait par la suite écrire un haïku à partir de cette image sans connaître le contexte exact de la photo. Les objectifs de cet exercice étaient

d'activer la pensée créative, de transformer un détail de la vie de l'autre en œuvre d'art et de travailler à l'intérieur des contraintes de la forme du haïku.

Exercice 6 - Écrire un lieu utopique

Cet exercice en groupe demandait que les participant·e·s s'imaginent collectivement un lieu utopique habité et/ou fréquenté par une communauté trans/non-binaire francophone. Ensemble il fallait déterminer les caractéristiques de ce lieu. La conversation remue-méninge a été enregistrée en format audio. Par la suite, chacun·e devait écrire une scène qui se déroule dans ce lieu. Les objectifs de l'exercice consistaient à encourager la pensée utopique et à réfléchir à l'accessibilité et l'inclusivité des lieux que nous habitons.

Exercice 7 - Voyage dans le temps

Dans cet exercice, les participant·e·s devaient écrire une lettre à une personne trans/non-binaire imaginaire qui vit en 2122. Iels devaient poser des questions à cette personne hypothétique et pouvaient également partager ce qu'ils espèrent pour les générations futures trans/non-binaires. Ensuite, chaque participant·e a reçu la lettre d'un·e autre participant·e et devait écrire un dialogue à partir de cette lettre. Les objectifs de l'exercice étaient d'activer la pensée intergénérationnelle, de réfléchir aux futures générations trans/non-binaires, de se projeter dans le passé/vers l'avenir, d'explorer la temporalité queer et de se mettre à la place de l'autre.

Plan de la session 4 (2 septembre 2022 de 17h30-20h30)

Exercice 8 - Alternance des codes

Pour cet exercice, les participant·e·s devaient écrire un texte bilingue/plurilingue en employant l'alternance des codes où ça leur semblait naturel, sur un thème de leur choix. Ensuite, il fallait traduire le texte pour qu'il devienne monolingue en enlevant toutes les traces d'alternance des codes. Nous avons ensuite examiné ce qui était perdu dans ce processus, ce qui demeurerait intraduisible. L'objectif de l'exercice consistait à explorer les bénéfices de l'alternance des codes en remettant en question les normes linguistiques.

Exercice 9 - Créer sa *drag persona*

Les participant·e·s ont choisi des traits de leur propre personnalité et les ont exagéré afin de créer un personnage clownesque et/ou absurde qui défie les normes sociales. Chacun·e devait trouver un nom, une esthétique visuelle et une petite biographie pour son personnage. Originellement nous devions rédiger un texte collectif à partir de cet exercice, mais nous avons manqué de temps. Les objectifs de l'exercice étaient de réfléchir à la performance/performativité du genre et d'explorer l'absurde dans un personnage.

Exercice 10 - Retravailler un fragment existant

Pendant cet exercice, les participant·e·s ont eu l'occasion de reprendre un texte écrit au cours des dernières sessions et le retravailler.

Post-mortem

Lors du post-mortem, les participant·e·s ont pu parler de leur expérience, des défis et des découvertes qui ont fait partie du processus de création dramaturgique en groupe. Je leur ai demandé quels exercices leur semblaient les plus intéressants, inspirants ou utiles et j'ai également voulu savoir quels exercices étaient moins bien réussis selon elleux.

Plan de la session 5 (25 février 2023 de 13h30-16h30)

Note : Cette session additionnelle a été ajoutée afin d'effectuer quelques exercices supplémentaires inspirés par les commentaires recueillis lors du post-mortem. Seul·e·s la chercheur·se, P1 et P4 ont participé à la session 5.

Exercice 11 – Monologue sur nos pronoms

Les participant·e·s ont écrit un texte à propos de leurs propres pronoms ainsi que de leur prénom. La forme était libre. L'objectif était d'examiner notre rapport individuel aux pronoms et à la langue française et de positionner l'identité de genre comme la relation genrée (ou non-genrée) entretenue avec soi-même, le corps physique et la société.

Exercice 12 – Lettre à l’Académie française

À partir de la déclaration de l’Académie française sur l’écriture dite « inclusive », les participant·e·s et la chercheur·se ont rédigé une lettre de réponse en reprenant les formules de la déclaration originale. L’objectif était de prendre la parole collectivement face à une institution qui discrimine ouvertement les personnes non-binaires et de souligner les arguments fallacieux et illogiques de l’Académie.

Exercice 13 – Réimaginer le questionnaire de Mani

En s’inspirant du « Questionnaire de Mani » utilisé lors de la création du spectacle *Un. Deux. Trois.* les participant·e·s et la chercheur·se ont compilé une liste de questions qui pourraient former un questionnaire à utiliser dans la création d’un spectacle comme celui de Soleymanlou, mais qui porterait spécifiquement sur les enjeux au sein des communautés trans/non-binaires francophones au Canada et qui aurait une portée utopique *queer*. L’objectif était d’explorer si la formule établie par Soleymanlou serait transférable à de nouvelles thématiques identitaires et de réfléchir aux questions que nous trouvions importantes à aborder dans une création collective autofictionnelle hypothétique.

Exercices additionnels

Les exercices suivants n’ont pas été utilisés lors des sessions d’écriture en raison du temps limité et des priorités changeantes au cours du processus.

Exercice additionnel 1 – Lexique utopique

À partir d’un document partagé, les participant·e·s doivent collectivement s’entendre sur une nouvelle définition utopique pour quelques mots cibles, par exemple : *genre, identité, queer, trans, non-binaire, francophone, franglais, bilingue, communauté, utopie*. Cet exercice est inspiré par le *Brouillon pour un dictionnaire des amantes* :

BARRIÈRE - Les barrières du langage sont tombées le jour même où les frontières ont disparu, le jour dit de la poudre d’escampette. Les peuples d’amantes qui se sont alors créés un peu partout n’ont pas eu grand mal à parler une langue unique. Les unes aimaient les autres qui les aimaient à leur tour se mettaient à parler une langue familière à toutes. Cette langue très ancienne et retrouvée s’appelle la langue lesbienne. (p. 42)

Les objectifs de cet exercice sont de remettre en question les définitions établies des mots, d'activer la pensée utopique et de créer une entente de collaboration symbolique en groupe.

Exercice additionnel 2 – Personnages hybrides

Les participant·e·s écrivent un monologue du point de vue d'un personnage mi-humain, mi-non-humain (ex. plante, objet, animal). Cet exercice est inspiré par le *Manifeste cyborg* de Donna Haraway. Les objectifs sont d'explorer les identités liminales et hybrides et de remettre en question les dualités et dichotomies convenues.

Bibliographie / Bibliography

- Académie française. “Déclaration de l’Académie française sur l’écriture dite "inclusive"”,
Site web de l’Académie française, le 26 octobre 2017, <https://www.academie-francaise.fr/actualites/declaration-de-lacademie-francaise-sur-lecriture-dite-inclusive>
- agenceBLR. “Mani Soleymanlou”, *Site web de l’agenceBLR*, 2023,
<https://www.agencerbl.com/talents/mani-soleymanlou/>.
- Alliance biblique française. “Chapitre 1 : Genèse”, *Bibli’O* [web], 2016,
<https://lire.la-bible.net/lecture/genese/1/1/BFC>
- Ashley, Florence. “Les personnes non-binaires en français : une perspective concernée et militante.” *H-France Salon*, vol 11, no. 14-5, 2019, pp. 1–15.
- Babayants, Art, and Nicole Nolette. “Defying the Monolingual Stage / Bousculer la scène unilingue.” *Theatre Research in Canada*, vol. 38, no. 2, 2017, pp. 143–7.
- Bellavance, Marika. “S’imaginer 2042 à travers le regard de 22 artistes”. *Radio Canada*, 2021.
- Beauchamp, Hélène, and Jean-Marc Larrue. “Les cycles Repère: Entrevue avec Jacques Lessard, directeur artistique du Théâtre Repère.” *Annuaire théâtral* (Montréal, 1985), no. 8, 1990, pp. 131–43.
- Bergeron, Christian. “L’importance de préserver la diversité des accents pour contrer l’insécurité linguistique en Ontario français.” *Alternative Francophone*, vol. 2, no. 4, 2019, pp. 92–107.
- Blanchet, Philippe. *Discriminations : combattre la glottophobie*, Paris, Éditions Textuel, 2016.
- Boucher, Denise. *Les fées ont soif : théâtre*. Montréal, Typo, Éd. définitive, 2008.
- Boudreau, Annette et Lise Dubois. “J’ parle pas comme les Français de France, ben c’est du

- français pareil; j'ai ma own p'tite langue". dans *L'insécurité linguistique dans les communautés francophones périphériques*, Michel Francard, Geneviève Geron et Régine Wilmet (éd.), Actes du colloque de Louvain-La-Neuve, 10-12 novembre 1993, Vol. I : Cahiers de l'Institut de Linguistique de Louvain, vol. 19, no 3-4, 1993, pp. 147-168.
- Bridges, Elizabeth. "A Genealogy of Queerbaiting: Legal Codes, Production Codes, 'Bury Your Gays' and 'The 100 Mess.'" *Journal of Fandom Studies*, vol. 6, no. 2, 2018, pp. 115–32.
- Campbell, Alyson, and Stephen Farrier. *Queer Dramaturgies : International Perspectives on Where Performance Leads Queer*. London, Palgrave Macmillan, 2016.
- . "Queer Practice as Research: A Fabulously Messy Business." *Theatre Research International*, vol. 40, no. 1, Cambridge University Press, 2015, pp. 83–7.
- Centre du Théâtre d'Aujourd'hui. "Les réponses des spectateurs au questionnaire de Mani Soleymanlou". *Issuu*, 2014,
https://issuu.com/theatredaujourd'hui/docs/le_questionnaire_de_mani_soleymanlo.
- Centre national des Arts (CNA). "Un. Deux. Trois.", *Site web du CNA*, 2022,
<https://nac-cna.ca/fr/event/30554>.
- Cox, Lara. "Decolonial Queer Feminism in Donna Haraway's 'A Cyborg Manifesto' (1985)." *Paragraph (Modern Critical Theory Group)*, vol. 41, no. 3, 2018, pp. 317–32.
- Dalley, Phyllis. "Diversité linguistique et attitude polynomiste en formation à l'enseignement". Dans Romain Colonna (sous la dir) *Des paroles, des langues et des pouvoirs*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2014, pp. 151-68.
- Dolan, Jill. *Utopia in Performance: Finding Hope at the Theater*. Ann Arbor, University of Michigan Press, 2010.
- Duceppe. "Entrevue avec Mani Soleymanlou", *Site web du théâtre Duceppe*, 2022.

- Edelman, Lee, et al. *No Future: Queer Theory and the Death Drive*. Duke University Press, 2004.
- Farrier, Stephen. "It's About Time: Queer Utopias and Theater Performance." *A Critical Inquiry into Queer Utopias*, Palgrave Macmillan US, 2013, pp. 47–68.
- Festival TransAmériques (FTA). "Trois", *Site web du FTA*, 2014, <https://fta.ca/archive/trois/>.
- Filewod, Alan. "Collective Creation". *The Canadian Encyclopedia*, 04 March 2015, *Historica Canada*. www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/collective-creation.
- For The Wild. "Transcript: DONNA HARAWAY on Staying with the Trouble [ENCORE] /269", *For The Wild Podcast*, January 19th 2022, <https://forthewild.world/podcast-transcripts/donna-haraway-on-staying-with-the-trouble-encore-269>.
- Gautier, Mathilde. "L'identité au cœur de la francophonie avec le théâtre de Mani Soleymanlou", *Radio Canada*, 2022.
- Graham, Scott and Steven Hoggett. *The Frantic Assembly: Book of Devising Theatre*, London: Routledge, 2009.
- Haraway, Donna. "A Cyborg Manifesto", *Manifestly Haraway*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2016, pp. 3-90.
- . *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Durham, Duke University Press, 2016.
- Huston, Nancy. *Lignes de faille*. Arles, Actes Sud, 2007, pp. 488.
- Jones, Angela. "Introduction." *A Critical Inquiry into Queer Utopias*, Palgrave Macmillan US, 2013, pp. 1-17.
- Kane, Sarah. *4.48 psychose* [manuscrit], trad. Guillaume Corbeil. National Theatre School Library, 2016.

- Karpinski, Eva C. "Can Multilingualism Be a Radical Force in Contemporary Canadian Theatre? Exploring the Option of Non-Translation." *Theatre Research in Canada*, vol. 38, no. 2, 2017, pp. 153–67.
- King, Thomas. *The Truth About Stories: A Native Narrative*. House of Anansi Press, 2003.
- Ladouceur, Louise. "Bilinguisme et création... to escape various limitations." *Theatre Research in Canada*, vol. 37, no. 1, 2016, pp. 116–8.
- . "Unilinguisme, bilinguisme et esthétique interculturelle dans les dramaturgies francophones du Canada." *International Journal of Francophone Studies*, vol. 13, no. 2, 2010, pp. 183–200.
- Mackenzie, Louisa. "Beyond 'French-American' Binary Thinking on Non-Binary Gender", *H-France Salon*, vol 11, no. 14-7, 2019, pp. 1–21.
- Mackenzie, Louisa and Vinay Swamy (ed.). "Introduction: Legitimizing 'iel'? Language and Trans communities in Francophone and Anglophone Spaces", *H-France Salon*, vol 11, no. 14-1, 2019, pp. 1–9.
- Martinez, Emmanuel. "Version renouvelée de *Un. Deux. Trois.*: «Il y a de la colère» - Mani Soleymanlou". *Journal de Montréal*, 2022.
- McKenna, John L., et al. "'You Can't Be Deadnamed in a Video Game': Transgender and Gender Diverse Adolescents' Use of Video Game Avatar Creation for Gender-Affirmation and Exploration." *Journal of LGBT Youth*, ahead-of-print, 2022, pp. 1–21.
- Meerzon, Yana. "Between Je and Moi: Staging the Heteroglossia of Immigrant Autobiography". *Theatre Research in Canada*, vol. 36, no. 2, 2015, pp. 290-311.
- Melançon, Johanne. "Le Nouvel-Ontario: Espace Réel, Espace Imaginé, Espace Imaginaire." *Québec Studies*, vol. 46, 2008, pp. 49–70.

- Miron, Gaston. *L'homme rapaillé*. Paris, Gallimard, 1999.
- Muñoz, José Esteban. *Cruising Utopia: the Then and There of Queer Futurity*. New York, New York University Press, 2009.
- Oddey, Alison. *Devising Theatre: a Practical and Theoretical Handbook*. London, Routledge, 1994.
- Orange Noyée. “DEUX”, *Site web de la compagnie Orange Noyée*, 2023,
<https://www.orangenoyee.com/deux>.
- Phipps, Alison. “Unmoored: Language Pain, Porosity, and Poisonwood.” *Critical Multilingualism Studies*, vol. 1 no. 2, 2013, pp. 96–118.
- Pilecki, Andi. “Transitional space: the role of Internet community for transgender and gender non-conforming patients”. *Psychoanalysis Online* 2, 2015.
- Reckendrees, Evie H. “Genderqueer Perspectives on Sarah Kane’s *Cleansed* and 4.48 *Psychosis*.” *Gender Forum*, no. 79, 2021, pp. 17–135.
- Rodrigue, Michel. “1970-1975. Une nouvelle vision : la création collective.” Dans Guy Gaudreau (sous la dir.) *Le Théâtre du Nouvel-Ontario, 20 ans*. Sudbury: Éditions TNO, 1991, pp. 13-22.
- Statistique Canada. *Census 2016 Topic-Based Tabulations. Aggregate Data. Tables for Language* (98-400- X2016345). Beyond 2020 (base de données), 2016.
<http://odesidownload.scholarsportal.info/documentation/CENSUS/2016/cen16language.html>.
- . *Le français et la francophonie au Canada*. 2011,
http://www12.statcan.gc.ca/census-recensement/2011/as-sa/98-314-x/98-314-x2011003_1-fra.pdf.

- Soleymanlou, Mani. "Rajoutons des souches". *Liberté*, no. 300, 2013, pp. 21–22.
- . *Trois : un spectacle de Mani Soleymanlou*. Longueil, Éditions de L'instant même, 2014.
- . *Un*. Longueil, Éditions de L'instant même, 2012.
- Stephenson, Jenn. *Performing Autobiography Contemporary Canadian Drama*. Toronto, University of Toronto Press, 2013.
- Théâtre contemporain. "MANI SOLEYMANLOU, "TROIS", L'ORIGINE", *Théâtre-contemporain.net*, 2016 [Vidéo], <https://www.theatre-contemporain.net/video/Mani-Soleymanlou-Trois-l-origine?autostart>
- Tremblay, Gaston. *Prendre la parole : le journal de bord du Grand CANO*. Ottawa, Le Nordir, 1996.
- Un. Deux. Trois*. Création d'Orange Noyée. [Captation complète de la représentation au Théâtre Babs Asper le 1^{er} octobre 2022].
- Wittig, Monique, and Sande Zeig. *Brouillon pour un dictionnaire des amantes*. Paris, Grasset, 1976.
- Yaghoubi, Aramesh. "Identité liminaire dans 4.48 Psychose de Sarah Kane : Une lecture queer." *Captures*, vol. 3, no. 1, 2018.
2042. Production du Théâtre français du CNA. [Captation complète d'une représentation au Théâtre Babs Asper du 29 septembre au 2 octobre 2021].